

# Marmora et Lapidea

**Rivista annuale del CISMAL**

**Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo**

**2 - 2021**



FONDAZIONE FRANZONI ETS



# Marmora et Lapidea



## Volume realizzato con il contributo della Fondazione Franzoni ETS

---

Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

---

Grafica e impaginazione: Andrea Lavaggi

---

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2021, FONDAZIONE FRANZONI ETS  
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

---

MARMORA et LAPIDEA  
Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo  
ISSN 2724-4229 [online]

Claudio Paolucci, *direttore responsabile*

Contatti: [segreteria@fondazionefranzoni.it](mailto:segreteria@fondazionefranzoni.it)  
Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



## INDICE

---

### Fontes

---

- Filippo Tassara  
*Costruire nel Cinquecento a Genova. Nuovi documenti sul palazzo  
(1584-1586) di Lazzaro e Giacomo Spinola in Strada Nuova* ..... » 9

### Studia

---

- Gianpaolo Angelini  
*Cantieri di pietra e di carta. Materiali, pratiche e progetti nella  
documentazione pavese del secondo Cinquecento,  
dai collegi alla cattedrale* ..... » 49

- Alessandra Casati  
*Marmi in viaggio. Pietre da costruzione e altari policromi nel  
Duomo di Pavia nel Seicento (con una nota sul ruolo dello  
scultore-impresario)* ..... » 89

- Filippo Gemelli  
*L'approvvigionamento lapideo tra XIV e XV secolo nei cantieri  
del Duomo e della Certosa di Pavia* ..... » 157

### Fragmenta

---

- Gabriele Gelatti  
*Il risseu del chiostro cinquecentesco della Certosa di S. Bartolomeo  
a Genova: il più antico mosaico di ciottoli della Liguria* ..... » 195

### Marmor absconditum

---

- Fausta Franchini Guelfi  
*L'inedito altare di Felice Solaro per l'Arciconfraternita  
di San Giovanni Battista di Voltaggio* ..... » 263

**Museum marmoris**

---

Andrea Leonardi

*Statue, oggetti antichi o all'antica per «la memoria a difendere».*

*Sul collezionismo antiquario in Puglia e il 'museo'*

*di villa Meo Evoli a Monopoli ..... » 273*

**Futura**

---

*Progetti 2022 ..... » 321*



**FONTES**

---





*Filippo Tassara*

**Costruire nel Cinquecento a Genova. Nuovi documenti sul palazzo (1584-1586) di Lazzaro e Giacomo Spinola in Strada Nuova**

---

**Abstract ITA**

Il saggio ripercorre, attraverso una serie di documenti in gran parte inediti, le vicende costruttive dell'ultimo palazzo edificato nel Cinquecento in Strada Nuova (attuale Palazzo Cattaneo Adorno). I committenti Giacomo e Lazzaro Spinola si accordarono per realizzare, sotto la direzione del primo di essi e la supervisione dell'architetto Giovanni Ponzello, due dimore di prestigio tra loro indipendenti da collocare in un unico edificio. Lo studio presenta le fasi preparatoria, di cantiere e conclusiva dell'operazione mettendo in evidenza le maestranze coinvolte, le tipologie e la provenienza dei materiali da costruzione, offrendo alcuni elementi per comprendere il ruolo dei proprietari dei palazzi limitrofi circa l'utilizzo dell'area prescelta per la nuova costruzione.

**Abstract ENG**

The essay traces, through a series of largely unpublished documents, the construction events of the last building built in the sixteenth century in Strada Nuova (now Palazzo Cattaneo Adorno). The clients Giacomo and Lazzaro Spinola agreed to build, under the direction of the former and the supervision of the architect Giovanni Ponzello, two independent prestigious residences to be placed in a single building. The study presents the preparatory, construction and final phases of the operation, highlighting the workers involved, the types and origin of the building materials, offering some elements to understand the role of the owners of neighboring buildings in the use of the area chosen for the new construction.

**Parole chiave**

Genova, Strada Nuova, Palazzi dei Rolli, Palazzo Cattaneo Adorno, Lazzaro Spinola, Giacomo Spinola, Giovanni Ponzello, Rubens

---

Copyright © 2021 The Author(s). Open Access.  
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS  
<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-2-2021-f-tassara-costruire-nel-500-a-genova>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

A metà Cinquecento la città si avvia ad innovazioni urbanistiche di assoluta importanza<sup>1</sup>. Sono gli anni in cui è attivo a Genova Galeazzo Alessi<sup>2</sup> e nei quali si inizia la costruzione dei palazzi nobiliari che si affacceranno sul nuovo asse viario di Strada Nuova<sup>3</sup> poi celebrati da Pietro Paolo Rubens<sup>4</sup>. Proprio la presenza alessiana non ha lasciato per molto tempo focalizzare l'attenzione sugli architetti e i capi d'opera che queste residenze hanno ideato e costruito.

Non è questa la sede per approfondire l'argomento in generale – che necessita a tutt'oggi di approfondimenti di ricerca e di studio – né per illustrare l'importanza del tracciato e della serie di palazzi tutti iscritti negli elenchi dei Rolli<sup>5</sup> e che da oltre un decennio sono riconosciuti Patrimonio dell'Umanità UNESCO<sup>6</sup>.

S'intende invece focalizzare l'attenzione su una di queste residenze, già di per sé unica perché connotata da due ingressi autonomi che segnavano la divisione in

<sup>1</sup> L. Grossi Bianchi, *Abitare "alla moderna". Il rinnovo architettonico a Genova tra XVI e XVII secolo*, Firenze, All'insegna del Giglio, 2005; A. Boato, *Costruire "alla moderna". Materiali e tecniche a Genova tra XV e XVI secolo*, Firenze, All'insegna del Giglio, 2005; A. Decri, *Un cantiere di parole. Glossario dell'architettura genovese tra Cinque e Seicento*, Firenze, All'insegna del Giglio, 2009.

<sup>2</sup> Sulla sua presenza: *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*. Atti del convegno internazionale di studi (Genova, 16-20 aprile 1974), Genova, 1975; *Galeazzo Alessi. Catalogo della Mostra di fotografie, rilievi, disegni* (Genova Palazzo Bianco, 16 aprile-12 maggio 1974), a cura di C. Maltese ed E. De Negri, Genova, 1974. La Fondazione Franzoni in occasione del quinto centenario della sua morte ha promosso una serie di iniziative. Per esse, la bibliografia aggiornata e le opere dell'architetto si rimanda a <[www.galeazzoalesi500.it](http://www.galeazzoalesi500.it)>.

<sup>3</sup> E. Poleggi, *Strada nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova, Sagep, 1968, che ebbe una seconda edizione nel 1972.

<sup>4</sup> *Palazzi moderni di Genova, raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens*, In Anversa, appresso Giacomo Meursio, 1652, ove rappresentò diciannove palazzi e quattro chiese. Una ristampa anastatica dell'opera [Novara, De Agostini] venne edita a Genova nel 1955. Si veda anche: F. Caraceni Poleggi, *Una strada rinascimentale. Via Garibaldi a Genova*, Genova, Sagep, 1992; Pietro Paolo Rubens, *Palazzi di Genova = The Palazzi of Genoa*. Introduzione e schede di F. Caraceni Poleggi, Genova, Tormena, che ebbe una prima edizione nel 2001 ed una seconda nel 2016.

<sup>5</sup> Si trattava di un'istituzione voluta dal governo della Repubblica che redigeva una graduatoria, distinta in tre diverse classi, per l'ospitalità degli ospiti illustri: *A Republican Royal Palace. An atlas of Genoese palaces, 1576-1664*. Edited by E. Poleggi, Torino, U. Allemandi, [1998]; *L'invenzione dei rolli. Genova, città di palazzi*. Catalogo della mostra tenuta a Genova, 29 maggio-5 settembre 2004, a cura di E. Poleggi, Milano, Skira, [2004].

<sup>6</sup> Il 13 luglio 2006, la speciale commissione UNESCO riunita a Vilnius inserì fra i siti Patrimonio dell'umanità con il numero 1211 *Le Strade Nuove e il sistema dei palazzi dei Rolli*.

due distinte unità abitative del palazzo, della quale Poleggi scriveva: «una formula pressoché unica nel secolo XVI»<sup>7</sup>.

Del palazzo si presentano trentuno documenti d'archivio, in gran parte inediti, i quali – oltre segnalare lo spazio temporale che va dall'acquisto dell'area fino alla conclusione della costruzione – risultano testimonianza puntuale circa l'uso dei materiali usati, i fornitori delle materie prime e il sistema di organizzazione del cantiere<sup>8</sup>.

Il palazzo – oggi contrassegnato con i civici 8-10 di via Garibaldi (Palazzo Cattaneo-Adorno) – venne costruito negli anni 1584-1586 e quindi cronologicamente risulta essere l'ultimo di Strada Nuova edificato nel Cinquecento<sup>9</sup>. I committenti appartenevano ad una tra le più importanti famiglie genovesi, gli Spinola, costituita da due rami principali, Luccoli e San Luca, quest'ultimo costituito a sua volta da molti rami secondari e da alcune “casate” aggregate.

Il palazzo venne commissionato da Giacomo<sup>10</sup> e Lazzaro<sup>11</sup> Spinola su un ultimo lotto disponibile, e dovendo ospitare due distinte famiglie si caratterizzò nella divisio-

<sup>7</sup> E. Poleggi, *Strada nuova*, 1968, cit., p. 341. A Genova esistevano altri palazzi con più ingressi, (come ad esempio palazzo Sopranis-Peirano che aveva due accessi separati, uno in via Giustiniani e l'altro in piazza Valoria: *Genua Picta Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, Genova, Sagep, 1982, pp. 211-222), ma l'edificio di Strada Nuova presenta un'intenzionalità compositiva del tutto originale.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 381, grazie al reperimento del documento di risposta alla richiesta di Lazzaro Spinola al Comune di “cavare” le pietre necessarie al proprio edificio, aveva individuato con certezza l'epoca della costruzione del palazzo. Armando Di Raimondo condusse successivamente un sistematico spoglio dei notai antichi dell'Archivio di Stato di Genova alla ricerca di ulteriori notizie e pubblicò una completa storia del palazzo. Recenti ricerche mirate allo studio delle ville di Cornigliano appartenute a Giacomo Spinola e a suo cognato Gio. Maria Spinola q. Luca hanno condotto ad un riesame delle stesse filze con il rinvenimento di numerosi documenti inediti e dell'atto di acquisto dell'ultimo lotto da parte di Lazzaro Spinola.

<sup>9</sup> Il palazzo fu inserito nel sistema dei Rolli quando era in proprietà dei due Spinola: in quello del 1588 le due case furono ascritte nel secondo bussolo come risulta in Archivio di Stato di Genova [=ASGe], *Atti del Senato*, f. 1515, doc. 468 del 17 giugno 1588; nel 1599 ancora nel secondo bussolo: ASGe, *Diversorum Collegii*, f. 18, s.n., in data 30 aprile 1599. Anche successivamente il palazzo compare nel primo bussolo del 1614 e nel terzo bussolo del 1664. Di fatto un altro palazzo, quello denominato Rosso, venne costruito dalla famiglia Brignole successivamente, quasi un secolo dopo negli anni 1671-1677 a quello in oggetto.

<sup>10</sup> *Quondam* Federico, del ramo di Luccoli, detto anche “Fresighella”, secondo un'usanza che grazie a un soprannome permetteva di ovviare alle frequenti omonimie. Si sa che «aveva già partecipato nel 1575 alla commissione dei Sette, costituita per la ripartizione della tassa sui danni della guerra civile»: E. Poleggi, *Strada nuova*, 1968, cit., p. 348.

<sup>11</sup> *Quondam* Biagio, del ramo di San Luca e signori di Cassano.

ne bipartita della struttura con ingressi separati [figg. 1-3]. Ennio Poleggi così descrive il palazzo evidenziando le atipicità spaziali proprie della soluzione adottata:

Gli spazi interni tornarono ad estraniarsi dall'ambiente circostante e la scala, senza cortile e costretta a restar lontano dal giardino, si mosse quel tanto che era necessario per collegare il *portico* con la loggia al piano superiore, fra *sala* e salotto affacciato sul retro. Tutte le altre stanze si racchiusero attorno a questo blocco e si disposero così lungo il prospetto laterale dell'edificio, come si legge agevolmente sui rilievi del Rubens. Lo schema distributivo delle abitazioni di Lazzaro e Giacomo Spinola risultò perciò molto semplificato, a strati di funzioni simili sovrapposte e attraversanti tutto l'edificio dalla strada al giardino: verso il centro le sale di rappresentanza, lungo le pareti laterali le camere. In pratica si pervenne alla formulazione di uno schema essenziale dove si conservavano le componenti residenziali instaurate dalle ricerche di Strada Nuova, ma cessava ogni rapporto spaziale stimolante, mancava una continuità della precedente ricerca architettonica. Si era passati dall'architettura all'edilizia di alta qualità, anche se alle sale non mancavano le volte smisurate e la scala partiva dal fondo del portico come nell'esempio illustre del palazzo di Baldassarre Lomellini<sup>12</sup>, venendo a sbucare però in una loggia senza aperture, senza i lunghi cannocchiali della stagione eroica. All'esterno, com'era comprensibile, si tentò di recuperare una dimensione monumentale con una decorazione affrescata a motivi architettonici di vasto respiro e con due portali di impianto robusto. La lettura della facciata originale, nonostante le tracce del restauro effettuato dal Varese negli anni '60 del secolo scorso, è assai più limpida nel disegno del Rubens che per molti ragioni sembra riprodurre in questo caso un progetto realizzato<sup>13</sup>.

L'area era stata acquistata, attraverso un'asta pubblica, nel 1551<sup>14</sup>, dai membri di un'altra antica famiglia genovese, i Vivaldi<sup>15</sup> e precisamente gli eredi di Anto-

<sup>12</sup> Il palazzo attuale n. 12 di via Garibaldi: E. Poleggi, *Strada nuova*, 1968, cit., pp. 195-218.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 341-342.

<sup>14</sup> Archivio Storico del Comune di Genova [= ASCGe], Magistrato dei Padri del Comune, *Atti*, f. 286, doc. 19 in data 28 aprile 1551: venne loro aggiudicata per la somma di lire 17.481.

<sup>15</sup> Dell'attività politica ed economica a livello internazionale esercitata nel '500 nelle varie colonie che la famiglia aveva aperto e gestito, nel corso dei secoli, nelle Fiandre, a Marsiglia e in Spagna e che si sviluppò ulteriormente con l'ascesa alle massime cariche pubbliche nella madrepatria e all'estero, dopo la riforma della Costituzione doriana del 1528: S. Rudatis Vivaldi-Forti, *L' "Albergo" genovese tra politica ed economia: l'esempio dei Vivaldi*, in «Nobiltà. Rivista di Araldica, Genealogia, Ordini Cavallereschi», XIII/2 (2006), pp. 195-222. Girolamo Vivaldi

nio<sup>16</sup>. Non sono noti i motivi per i quali gli acquirenti non procedettero all'edificazione del proprio palazzo<sup>17</sup>, rivendendolo nel 1568<sup>18</sup> a Stefano Lomellini<sup>19</sup> ad una cifra più che raddoppiata<sup>20</sup>. Ma neppure i Lomellini costruirono ivi il proprio palazzo<sup>21</sup> e agli inizi dell'ottavo decennio del '500 rivendettero il terreno ai due Spinola. Tra le motivazioni possibili di questa ulteriore vendita la morte dell'acquirente, come testimonia la ratifica della proprietà fatta da Stefano Pinelli e Agostino Grimaldi<sup>22</sup> quali creditori degli eredi del *quondam* Stefano<sup>23</sup>. I due atti di acquisto **[figg. 4-5]** vennero stipulati da Giacomo l'11 febbraio 1584<sup>24</sup> e da Lazzaro il 13 febbraio 1585<sup>25</sup>.

(Genova, 1495-1577) fu il 61° doge della Repubblica nel 1559-1561.

<sup>16</sup> Si tratta con ogni probabilità di Antonio Vivaldi q. Pier Paolo, già defunto all'epoca della compravendita del 1551. Egli aveva sposato Maria Spinola q. Giacomo, zia paterna di Giacomo Spinola q. Federico, costruttore del palazzo. Bisogna notare che il nipote di Antonio, Antonio Vivaldi q. Paolo, sposerà Faustina, figlia di Francesco Lomellini, a sua volta fratello di Stefano e di Baldassarre, rispettivamente ex proprietario dell'area oggetto del presente contributo e costruttore del palazzo a ponente della stessa.

<sup>17</sup> Un motivo indiretto potrebbe leggersi nel fatto che essi in quel periodo andavano perdendo sempre più importanza sociale ed economica. Altra possibile motivazione il fatto che per il numero degli eredi e la composizione delle rispettive famiglie gli spazi abitativi non risultassero sufficienti.

<sup>18</sup> ASGe, Notari, sala 8, not. Leonardo Chiavari, f. 15/287 in data 14 maggio 1568. Nell'atto viene espressamente dichiarato che l'area viene acquisita per essere edificata.

<sup>19</sup> Si tratta forse di Stefano Lomellini q. Gio. Batta, indicato come già defunto nel 1586.

<sup>20</sup> Venne acquistata per 10.000 scudi aurei che corrispondevano a lire 39.500 circa: E. Poleggi, *Strada nuova*, 1968, cit., p. 341.

<sup>21</sup> Sulla mancata edificazione si veda l'elenco per la ripartizione delle spese per la sistemazione della chiesa di S. Maria Maddalena ove si legge «[...] Heredi del q. Steffano Lomellini per il sito non fabbricato [...]»: ASCGe, Magistrato dei Padri del Comune, *Atti*, f. 40, doc. 62, 14 maggio 1583.

<sup>22</sup> Entrambi furono commissari per gli accordi di Casale del 1576 insieme a Giacomo Spinola.

<sup>23</sup> Come risulta nell'atto di acquisto fatto da Giacomo Spinola, come in nota successiva.

<sup>24</sup> Regesto 5.

<sup>25</sup> Regesto 16. A conferma dell'acquisizione risulta che Lazzaro ottiene la necessaria licenza per escavare pietre per la costruzione della sua dimora: «[...] posse fieri facere lapides intra terminos in ea lapidicina in quam iam m. Iacobus Spinula fieri faciebat lapides superioribus diebus ad usum sue fabrice [...]»: ASCGe, *Codice decreti 1585-1586*, reg. n. 657, in data 5 aprile 1585. Dal documento si deduce che la costruzione procedeva unitariamente, ma ciascuno dei proprietari richiedeva ed otteneva, là dove necessario, autonome autorizzazioni.

Esiste pure la testimonianza coeva e autorevole di Giulio Pallavicino<sup>26</sup> che nel suo diario, in data 21 agosto 1583 scrive: «Lazaro Spinola q. Blasii e Giacomo Spinola q. Federici ha compro il sito di Stefano Lomellini per 41 millia lire e pensano fabbricarlo a parte con tramezzana per far due case e dicono vogliono principiar questa state»<sup>27</sup>. L'affermazione del Pallavicino parrebbe contraddire la data di acquisto da parte di Giacomo (1584): invece risulta veritiera perché già in data 11 dicembre 1581<sup>28</sup> Giacomo aveva ottenuta la proprietà da Stefano Lomellini ancora vivente. L'atto di vendita a Giacomo è in sostanza la ratifica di tale accordo, stipulato alla luce di una valutazione redatta nel luglio del 1579<sup>29</sup>: si trattava di un terreno con case e casette situato "in Via Nuova" di fronte alla casa di Nicolò Lomellini. Forse in previsione dell'importante esborso previsto entro pochi mesi, Giacomo Spinola vendette a Paolo *Camulio* q. Pietro al prezzo di 9000 lire una casa di sua proprietà, comprensiva di casetta contigua, sita nella contrada degli Spinola di Luccoli, presso il complesso monastico di S. Sebastiano, come da atti del 5 ottobre e del 15 novembre 1583<sup>30</sup>.

Dall'atto di acquisto effettuato da Giacomo Spinola si viene a conoscenza che il lotto aveva una lunghezza di circa 167 palmi<sup>31</sup> partendo dall'angolo di Strada Nuova verso il palazzo<sup>32</sup> di Baldassarre Lomellini<sup>33</sup> fino all'angolo opposto che coincideva

<sup>26</sup> Sul personaggio si veda l'*Introduzione*, pp. VII-XXXIV, di E. Grendi nel volume di cui alla nota successiva.

<sup>27</sup> *Inventione di scrivere tutte le cose accadute alli tempi suoi idest di Genova particolarmente di che si vedrà d'anno in anno quanto si anderà facendo così dal Ser.mo Senato come d'altri segni, in persone particolari e generali così N.S. Iddio conceda propitio fine in tutte le cose. Amen*, Genova, ASCG, mss. 283, di 332 carte. Venne edito con il titolo *Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, a cura di E. Grendi, Genova, Sagep, 1975: la citazione è a p. 6.

<sup>28</sup> Questo documento è citato nell'atto di acquisto di Giacomo Spinola, ma non risulta presente nella filza relativa: A. Di Raimondo, *Il palazzo Cattaneo-Adorno in Strada Nuova*, in «La Berio», XLIV/2 (2004), p. 19.

<sup>29</sup> Questo documento è citato nell'atto di acquisto di Giacomo Spinola ma, come il precedente, non risulta presente nella filza relativa: A. Di Raimondo, *Il palazzo Cattaneo-Adorno*, cit., p. 19.

<sup>30</sup> Regesto 1. L'11 gennaio 1584, lo stesso giorno dell'atto di acquisto del terreno di Strada Nuova, Giacomo Spinola si occupa della modifica della locazione di una sua casa situata nella contrada dei de Mari, che viene ceduta dall'affittuario Giacomo Terrile al nuovo locatario Giacomo Spinola q. Battista al medesimo canone spettante al primo di 220 lire annue: ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

<sup>31</sup> L'antica misura genovese del palmo equivaleva a circa 0,248 metri.

<sup>32</sup> L'attuale civico 12 di via Garibaldi.

<sup>33</sup> Banchiere di Filippo II di Spagna.

con vico delle Gatte, chiamato “carruggio chiuso”, poi distrutto ed oggi riferibile intorno all’attuale vico dietro il coro della Maddalena. Il lato di affaccio su Strada Nuova del lotto di Giacomo misurava circa 60 palmi (e altri 60 ne misurava quello di Lazzaro). Il costo economico segnalato dal Pallavicino è corrispondente al vero perché risulta che Giacomo pagò metà dell’intero lotto 5000 scudi d’oro<sup>34</sup>.

L’atto fornisce poi una serie di altre importanti indicazioni circa una serie di condizioni che probabilmente Stefano Lomellini aveva precedentemente stipulato con i proprietari vicini: verso sud il palazzo non poteva superare la lunghezza di 102 palmi, su una lunghezza acquisita di 167. Nel terreno lasciato libero dalla costruzione si concede, anzi si suggerisce, di realizzare un “viridario”, che evidentemente risulterà allineato a quelli dei due palazzi a fianco<sup>35</sup>.

Un ulteriore appunto dello stesso Pallavicino, in data 17 febbraio 1584, aiuta la comprensione dei tempi sia di acquisto che di inizio dei lavori: «[...] questi signori Spinoli che pochi messi sono comprono il sito di strada nova hanno dato principio alla sua fabbrica»<sup>36</sup>.

L’affermazione trova conferma in una serie di documenti che tracciano i tempi degli interventi costruttivi attraverso una serie di atti notarili, alcuni dei quali segnalati in un saggio sulla storia del palazzo attraverso i passaggi di proprietà che lo caratterizzarono fino all’Ottocento<sup>37</sup>.

Analogo a quello di Giacomo è l’atto di acquisto della proprietà di Lazzaro, che prevedeva però un ulteriore passaggio attraverso un’asta pubblica, a causa della quale l’acquirente fu costretto a effettuare più di un rilancio<sup>38</sup> portando il valore della compravendita dai 5000 scudi d’oro inizialmente previsti ai 6151 definitivi.

Il periodo relativamente lungo intercorso tra la presa di possesso dell’area, l’acquisizione definitiva e l’inizio del cantiere – dal dicembre 1581 al febbraio 1584

<sup>34</sup> Ogni scudo d’oro valeva circa 4 lire, e quindi la somma di 10.000 scudi d’oro versati da Giacomo e Lazzaro Spinola corrispondono.

<sup>35</sup> Regesto 5.

<sup>36</sup> *Invenzione di Giulio Pallavicino*, cit., p. 36. Si può quindi pensare che l’area sia stata messa effettivamente a disposizione nell’estate 1583 e i lavori abbiano avuto inizio con il nuovo anno.

<sup>37</sup> A. Di Raimondo, *Il palazzo Cattaneo Adorno in Strada Nuova*, in «La Berio», XLIV/2 (2004), pp. 15-32.

<sup>38</sup> È da notare che per l’ultimo rilancio si presenta Nicolò Gentile q. Costantino, che dichiara successivamente di avere acquistato la proprietà per conto di Lazzaro Spinola. Nicolò Gentile era fratello di Stefano e di Artemisia, entrambi coniugi di due figli di Francesco Lomellini, a sua volta fratello di Stefano e di Baldassarre. Costantino Gentile, insieme al fratello Leonardo, era stato coinvolto nella compravendita di più di un appezzamento nell’ambito della lottizzazione di Strada Nuova.

per una parte e al febbraio 1585 per l'altra – farebbe presagire che gli Spinola avessero nel frattempo scelto un progettista, comunque un capo d'opera, col quale operare scelte e studiare tempi e materiali da impiegare<sup>39</sup>. Di fatto non risulta che l'affidamento del progetto e l'incarico della direzione dei lavori del cantiere siano stati mai attribuiti ad alcuno: verosimilmente fu lo stesso Giacomo Spinola a ricoprire sia il ruolo di progettista che quello di capo cantiere. Ne sono testimonianza diretta la sottoscrizione dei molti contratti per materiali e maestranze che di seguito verranno presentati; una interessante testimonianza indiretta è fornita da un contratto di un portale in marmo per Stefano Pallavicino nel quale giudice della buona riuscita del lavoro è proprio Giacomo Spinola<sup>40</sup>. Testimoniano inoltre la sua competenza urbanistica le affermazioni di Poleggi<sup>41</sup> che riferisce come proprio Giacomo fu l'ideatore, insieme a Gio. Batta Doria<sup>42</sup> di un ambizioso progetto di lottizzazione, mai realizzato, dell'area collinare situata al di sopra del nuovo asse viario di Strada Nuova con la creazione di una via analoga e parallela a questa<sup>43</sup>.

Della seconda delle tre proposte per il raddoppio a monte di Strada Nuova, si è a conoscenza attraverso un manoscritto di Sebastiano Dellisola<sup>44</sup>, custodito presso la biblioteca Berio di Genova. Scriveva T. O. De Negri: «documento di un interesse urbanistico di grande respiro nell'epoca d'oro del rinnovamento edilizio e monumentale della città, sullo scorcio del Cinquecento [...] che si addentra in calcoli

<sup>39</sup> W. Suida, voce *Alessi*, in U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Lipsia, 1907, I, p. 260 lo attribuisce ad un allievo dell'Alessi, mentre J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 383 scrive: «la peggiore delle costruzioni dell'Alessi». Escluse tale paternità J. De Foville, *Gênes*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, Éditeur, 1907, p. 80.

<sup>40</sup> Battista Orsolino q. Giovanni, scarpellino, promette a Stefano Pallavicino di consegnargli un portale con colonne, pilastro, cornicione, poggiatesta e balaustre “con arma” per la porta maestra della sua casa sita nella contrada del Focelo, di marmo bianco, e un “barcone” di marmo bianco che sarà presso la porta; il marmo dovrà essere «buono bello, e di Carrara, polito e, lissato»; la consegna dovrà avvenire entro la fine del mese di luglio successivo, al prezzo di 525 lire di Genova, purché tutti questi lavori siano «boni belli e ben fatti a giudizio del mag.co Giacomo Spinola quondam Federici»: ASGe, Notai Antichi 4107, notaio Paolo Gerolamo Bargone, 29 maggio 1585.

<sup>41</sup> E. Poleggi, *Strada nuova*, 1968, cit. p. 48.

<sup>42</sup> M. Cavanna Ciappina, *Doria Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [=DBI] 41 (1992), pp. 379-381.

<sup>43</sup> Parzialmente edito da E. De Negri, *Le “Fabriche di Castelletto” e l'urbanistica genovese nel Cinquecento*, in «Bollettino Ligustico», XII/1-2 (1960), pp. 21-50.

<sup>44</sup> *Dissegno della strada et nova habitatione nel luogo del Castelletto*, con cinque tavole planimetriche presentate in E. De Negri, “*Le Fabriche*”, cit., pp. 24-25; 27-31.

minuti relativi all'organizzazione del lavoro ed alla realizzazione finanziaria particolare, interessantissimi in sé e per i riflessi anche psicologici che valgono ad illuminare la figura del progettista»<sup>45</sup>. Lo stesso presentava inoltre il progetto originale per le «nuove muraglie di Castelletto fatte dai signori Giacomo Spinola e G. B. D'Oria nel 1588 a 8 di giugno»<sup>46</sup>. Il Dellisola parla di un progetto del 1587: «tra tutte le strade che si sono andate in tempo proponendo, bella assai parve quella che l'anno 1587 fu proposta dalli m.ci Giacomo e G. Battista Spinoli et Gio. Batta Doria nel luoco del Castelletto, et fuori del portello di Fontana Marosa», il cui «modello delli sitti di Castelletto fatto dalli nobili Gio. Batta Doria e Giacomo Spinola con memoriali et altre serie». Tale progetto fu ripreso dal Dellisola nel «1588 a 8 di giugno; disegno delle nuove muraglie che si è riformato sopra li ricordi del Ufficio dela Milizia delli nob. Gio. B. e Giacomo Spinola e G. B. D'Oria»<sup>47</sup>, che prevedeva «la costruzione di una strada a rettilineo, esattamente parallela a Strada Nuova, che partendo dalla porta sul fianco del bastione di Santa Caterina (ancor oggi parzialmente conservato nella parte più alta della Villetta Dinegro) e scavalcando la valletta del Rio di Bachernia, tagliava le pendici del Castelletto»<sup>48</sup>.

Una serie di atti documentano l'attività precedente alla stipula finale dell'atto dell'11 febbraio 1584.

In data 11 gennaio 1584<sup>49</sup>, con atto del notaio Paolo Gerolamo Bargone, Bartolomeo Negrotto<sup>50</sup> di Voltri promette di provvedere 50.000 mattoni "nigros" e 50.000 "ut dicitur ferioi dritti" essendone garante Giovanni Ponzello<sup>51</sup>. Sempre l'11 gennaio

<sup>45</sup> *Premessa*, pp. 21-32: qui p. 21, a E. De Negri, "Le Fabriche", cit. il modello è custodito in ASGe, Raccolta Cartografica.

<sup>46</sup> Sulla questione: T. O. De Negri, *Premessa*, cit., p. 23 nota 1.

<sup>47</sup> E. Poleggi, *Strada Nuova*, 1968, cit., p. 48 e tav. VII, fig. 9.

<sup>48</sup> E. De Negri, "Le Fabriche", cit., pp. 34-35 che ne descrive il progetto.

<sup>49</sup> Regesto 2.

<sup>50</sup> Da un documento del 20 marzo 1584 dal quale si evince che egli aveva ricevuto un prestito e ne fissava la data di restituzione, si desume che il rapporto con lo Spinola fosse consolidato: Regesto 10.

<sup>51</sup> Sulla famiglia: B. Signorelli, *Ponzello*, in DBI 84 (2015), pp. 808-810, che presenta anche l'attività del nostro (pp. 808-809) il quale fece interventi sia per la Repubblica – quali il restauro della Lanterna, l'ampliamento di Ponte Calvi e la riqualificazione di piazza Banchi – che per i privati: suo il disegno e la realizzazione dei palazzi di Angelo Giovanni Spinola (1558-1564) – attuale civico 5 di via Garibaldi – e di Baldassarre Lomellini – attuale civico 12 di via Garibaldi – e, insieme al fratello Domenico, di palazzo Grimaldi Doria Tursi, sede del Comune di Genova, attuale civico 9 di via Garibaldi.

1584, con altro atto redatto dallo stesso notaio, Battista Bielato “de loco Sapelli”<sup>52</sup> si impegna a fornire la stessa quantità di mattoni dei due stessi tipi [fig. 6].

Il 3 febbraio 1584 Pasqualino Carrubeo q. Pantaleone di Sestri Ponente prometteva di fornire a Giacomo una partita di 100 moggi di calce come da atto del notaio Bargone<sup>53</sup>.

Probabilmente Spinola aveva sviluppato un cronoprogramma di cantiere dettagliato e intendeva anticipare i tempi di costruzione provvedendo – ancor prima della stipula definitiva di acquisto del terreno – una prima parte dei materiali necessari. E questo atteggiamento continuò anche dopo aver perfezionato l’acquisto del terreno (11 febbraio 1584)<sup>54</sup>, come sopra accennato. Il giorno successivo, 12 febbraio, come risulta in atti del notaio Bargone<sup>55</sup>, convocò infatti degli operai specializzati, gli sterratori – i fratelli Paolo e Nicolò Riso<sup>56</sup> da San Martino, Luco da Teglia figlio di Stefano e Desiderio Pitto, figlio di Bartolomeo di San Martino – affidando loro lo scavo di una cisterna destinata alla raccolta dell’acqua<sup>57</sup> per l’uso del palazzo e che in un primo momento avrebbe dovuto servire probabilmente agli usi del cantiere.

Il 18 febbraio successivo, sempre con atto del notaio Bargone<sup>58</sup>, Lo Spinola stipula un contratto con tre trasportatori – Nicolò Peralto, Benedetto Cabella e Bartolomeo Fazio – per il trasferimento di “tuvio”<sup>59</sup> e “zetto”<sup>60</sup> derivanti dagli scavi in corso per un prezzo di 15 lire e 10 soldi a cannella cubica<sup>61</sup>. Gli stessi si impegnavano poi al

<sup>52</sup> Regesto 3.

<sup>53</sup> Regesto 4.

<sup>54</sup> Regesto 5.

<sup>55</sup> ASGe, Notai Antichi 4104 bis, not. Paolo Gerolamo Bargone: Regesto 6.

<sup>56</sup> Antica famiglia presente su gran parte del territorio genovese già documentata in un atto del 1188 tra i testimoni del giuramento nel quale i Consoli di Genova s’impegnano ad osservare i patti con Pisa: F. Grillo, *Origine storica delle località e antichi cognomi della Repubblica di Genova*. Terza edizione, Genova, 1964, n. 177.

<sup>57</sup> Le cisterne dei palazzi raccoglievano tramite opportune canalizzazioni le acque provenienti dalle coperture, ma seguendo regole stabilite, potevano essere anche collegate all’acquedotto pubblico.

<sup>58</sup> Regesto 7.

<sup>59</sup> Termine dialettale per *tufo, pietra*: *Vocabolario genovese-italiano compilato per la prima volta dal maestro Giovanni Casaccia*, Genova, Tipografia dei Fratelli Pagano, 1851, pp. 628-629.

<sup>60</sup> Termine dialettale per *detriti*: sul citato *Vocabolario* del Casaccia il termine non compare, presente in *Dizionario domestico genovese-italiano compilato dall’abate D. Giuseppe Olivieri*, Genova, Tipografia Ponthenier e f., 1841, p. 244, che non riporta il termine precedente.

<sup>61</sup> Era una misura di volume corrispondente a circa mc. 26,28: A. Di Raimondo, L. Müller Pro-

trasporto dalla zona di arrivo – cioè il porto – fino al cantiere, dei materiali necessari – in un primo momento calce e sabbia – per una spesa stipulata in quaranta soldi a moggio<sup>62</sup>.

Nello stesso mese di febbraio, il giorno 22, Antonio Ansaldo q. Agostino, Pietro *de Podio* q. Antonio, Agostino Agnesio q. Stefano e Bernardo Pestalardo q. Agostino, tutti di Cogoleto, in solido, si impegnavano a fabbricare per lo stesso 350 moggi di calce buona e mercantile<sup>63</sup>.

Il successivo 14 marzo 1584 Gio. Maria Casasco q. Pietro prometteva a Giacomo Spinola q. Federico di consegnare in Strada Nuova nel sito dove “fa fabbricare”, centosettantacinque cannelle di pietre di quelle che lo stesso «fara fare in la distruzione e rovine del Castelletto»: ed anche in questo documento [fig. 7] appare come garante Giovanni Ponzello<sup>64</sup>.

I successivi contratti ci informano, tra l'altro, sulle località di produzioni e sui nominativi dei fornitori, oltre che sulle tipologie dei mattoni usati. Il 17 settembre 1584 Bartolomeo Negrotto q. Ambrogio di Voltri si impegna a consegnare cinquantamila mattoni di tre tipi<sup>65</sup>: venticinquemila “ferriolos rectos”, dodicimilacinquecento “ferriolos rubeos” e i restanti dodicimilacinquecento “nigros”<sup>66</sup>. Lo stesso, in data 12 gennaio 1585, oltre a riconoscere l'avvenuto pagamento da parte del committente, si impegna a fornirgli – quando necessario - altri centomila mattoni<sup>67</sup>.

La settimana successiva, il 19 gennaio 1585, compare il nome di un nuovo fornitore – Bastiano Manitto q. Paolo di Palmaro – che promette a sua volta di consegnare a Giacomo Spinola centomila mattoni di cui cinquantamila “rectos”, ventimila “rubeos” e trentamila “nigros”<sup>68</sup>.

fumo, *Bartolomeo Bianco a Genova. La controversa paternità dell'opera architettonica tra '500 e '600*, Genova, ERGA editrice, 1982, p. 194.

<sup>62</sup> Un moggio corrispondeva a kg. 762.

<sup>63</sup> Regesto 8.

<sup>64</sup> Regesto 9. Questo documento testimonia ulteriormente il rapporto tra Spinola e Ponzello, anche in riferimento al progetto del raddoppio della strada a monte.

<sup>65</sup> È interessante qui richiamare come confronto un contratto di vendita di mattoni più antico di oltre un secolo nel quale sono previste tre tipologie di laterizi: in esso Domenico Campello di Arenzano figlio di Marchetto promette a Gregorio Adorno q. Battista di consegnargli entro Pasqua al ponte Calvi di Genova trentamila mattoni, una terza parte “rubeorum” a 27 soldi al migliaio, una terza parte “juvenum” a 37 soldi il migliaio e la restante terza parte “ferriolorum” a 47 soldi al migliaio: ASGe, Notai Antichi 864, notaio Lazzaro Raggi, n. CXXXVIII, 1 febbraio 1466.

<sup>66</sup> Regesto 11.

<sup>67</sup> Regesto 12.

<sup>68</sup> Regesto 13.

Ancora con atto del notaio Bargone<sup>69</sup> del 26 gennaio 1585 sono acquistati da Bartolomeo Negrotto q. Gerolamo di Voltri centomila mattoni con consegne cadenzate nel semestre successivo. Anche in questo caso essi sono divisi in tre tipologie: neri, rossi e dritti<sup>70</sup>.

In data 6 febbraio 1585<sup>71</sup>, Battista Bielato, dopo aver ricevuto il pagamento della fornitura da lui consegnata, promette una nuova consegna alle stesse condizioni previste dal contratto precedente.

Così dopo la predisposizione delle fondamenta e la costruzione della cisterna per l'acqua, si era avviato l'innalzamento dell'edificio. Si rendeva necessario l'acquisto di materiali lapidei diversi, tra i quali l'ardesia<sup>72</sup> per il completamento di scale, porte e finestre, nonché per le coperture del tetto, come risulta dall'atto stipulato sempre dallo stesso notaio in data 16 marzo 1585 [fig. 8] con lo scalpellino Francesco dell'Angelo<sup>73</sup> q. Gio. Donato: «abaini in tutta bontà della misura grande, chiappe da gronda de palmi cinque che siano grosse più de l'ordinario, chiappe da gronda de palmi 3 2/3 in 4, scalini grezzi de palmi 4 e 5, pilastrate grezze de palmi 5 e 6, scalini per la scala grande lavorati con li rucharini de palmi 10 ½ ad libbre tre l'uno e han da esser grossi ¼ di palmo»<sup>74</sup>.

In questa seconda fase per il cantiere necessitavano inoltre quantità significative di calce: ne furono acquistate cento moggi (circa settantasei tonnellate) al prezzo di lire otto al moggio, commissionate ad Oberto de Travi figlio di Ambrogio, attivo a Sestri Ponente, dove era fiorente la produzione di calce. L'atto, come i precedenti,

<sup>69</sup> Regesto 14.

<sup>70</sup> I ferrioli neri e i ferrioli dritti erano sottoposti a una forte cottura: ricchi di scorie ferrose, molto compatti e forti, avevano caratteristiche refrattarie; i rossi erano mattoni comuni, ottenuti con una cottura di media durata: C. Montagni, *Costruire in Liguria. Materiali e tecniche degli antichi maestri muratori*, Genova, Sagep, 1990, pp. 30-32.

<sup>71</sup> Regesto 15.

<sup>72</sup> Tipica pietra genovese con la quale oltre le scale si realizzavano anche i portali dei palazzi: L. Muller Profumo, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1400-1600*, Genova, Banca Carige, 1992.

<sup>73</sup> Membro di una famiglia di artisti e artigiani lombardi il 6 settembre 1582 veniva definito scultore da Antonio Parraca q. Pietro di Valsoldo che in un atto d'*accordatio famuli*, redatto dal notaio Simone Scaniglia, gli affidava il fratello Domenico, tredicenne: L. Alfonso, *Tomaso Orsolino e gli artisti di "Natione Lombarda" a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova, Biblioteca Franzoniana, 1985, pp. 273-275; mentre in un atto del primo ottobre 1586, redatto dal notaio Antonio Giustiniani, viene definito "lapidica cittadino di Genova": *Ivi*, pp. 22-23.

<sup>74</sup> Regesto 19. Parte della trascrizione è riportata in A. Di Raimondo, *Il palazzo Cattaneo*, cit., p. 22.

fu redatto dal notaio Bargone il 9 marzo 1585<sup>75</sup>. L'acquisizione di altri cinquanta moggi (circa trentotto tonnellate) di calce venne rinnovata il successivo 11 luglio 1585<sup>76</sup>.

Il 5 aprile 1585 Lazzaro ottiene la concessione di poter prelevare le pietre necessarie alla sua "fabbrica" dallo stesso sito utilizzato da Giacomo, cioè dal Castelletto in via di smantellamento<sup>77</sup>.

La fabbrica del palazzo risulta quindi procedere speditamente e lo Spinola affida la commissione di tutta la ferramenta necessaria al "clavonero" Giacomo Semino come risulta dal contratto del 9 agosto 1585<sup>78</sup>. Intervento che, ovviamente, si prolungò sino al termine della costruzione del palazzo come risulta dalla quietanza di pagamento, avvenuta il 3 settembre 1586<sup>79</sup>, dell'ultima rata delle 800 lire dovute. Un altro atto in data 17 novembre 1585, testimonia come, conclusa la parte delle murature perimetrali esterne e di suddivisione interna degli spazi – che dovevano presentarsi come poi disegnate dal Rubens nel suo volume<sup>80</sup> – vennero coinvolte altre maestranze. Il contratto dell'appalto "a scarso"<sup>81</sup> venne stipulato con i maestri muratori Gio. Battista Scaniglia q. Ambrogio e Battista Scaniglia q. Paolo<sup>82</sup>. Probabilmente per accelerare la conclusione dei lavori ci si accordò per la presenza di dodici operai che lavorassero assiduamente nel cantiere. Si trattava di parti delicate che necessitavano di competenze ed esperienze specifiche e che il documento descrive minuziosamente:

in solidum promiserunt et promittunt dicto illustrissimo D. Jacobo presenti et acceptanti fabricare et seu construere domos duas annexas quae ad presens construuntur in via nova sancti Francisci nomine ipsius illustrissimi domini Jacobi seu et in dies continui ad hanc fabricam astare et eorum opus cum duodecim magistris operarijs a cazzuola ut vulgo dicitur prestare, pontes conficere, sternere et alia facere quae

<sup>75</sup> Regesto 17.

<sup>76</sup> Regesto 21.

<sup>77</sup> Regesto 20. La notizia è riportata in E. Poleggi, *Strada Nuova*, 1968, cit., p. 348, nota 5.

<sup>78</sup> Regesto 22.

<sup>79</sup> Regesto 26.

<sup>80</sup> *Palazzi moderni di Genova*, cit., figg. 28-30. Le stesse testimoniano del già avvenuto passaggio di proprietà.

<sup>81</sup> Termine dialettale per significare un lavoro in economia.

<sup>82</sup> Sulla famiglia Scaniglia: M. P. Rota, *Una famiglia di architetti-cartografi genovesi tra Liguria e Corsica nel XVII secolo: gli Scaniglia*, in *La cartografia degli autori minori italiani*. Atti del Congresso del Centro italiano per gli studi storico-geografici, Roma 7-8 ottobre 1999, a cura di C. Cerreti e A. Taberini, Roma, Società geografica italiana, 2001, pp. 471-481.

videlicet quantumvis ad perfectionem dictarum domorum construendas et sic ad construtionem ipsarum necessaria erunt, diligenter et assidue huic fabrice cum duodecim magistris ut supra attendere et omnia que convenierunt et erunt facienda gerere et facere, sternere quantumvis et alia quae describuntur in lista in presenti instrumento infilsata conficiere et perficere [...]»<sup>83</sup>.

Lo stesso documento apre ad un'ipotesi verosimile. Tra le persone testimoni dell'appalto agli Scaniglia compare il nome di un personaggio illustre, l'architetto Giovanni Ponzello<sup>84</sup> – già citato quale garante in diversi documenti per il cantiere Spinola – per molti anni architetto camerale<sup>85</sup> della Repubblica ed il cui nome è strettamente legato alla costruzione sia di palazzi in città, sia di palazzi di villa, le residenze estive dei genovesi fuori le mura cittadine. Il fatto che il suo nome compaia anche in un momento particolare, quello cioè delle lavorazioni interne più delicate, come sopra richiamato, induce a pensare che Giacomo Spinola, pur appassionato e competente imprenditore, si avvalsesse di un consulente di assoluta qualità, competenza e autorevolezza. Sul tema sarà utile indagare, verificando nei documenti d'archivio – a partire dal progetto di lottizzazione verso il colle di Castelletto – il ruolo dei due personaggi.

La quietanza, sopra citata, al "clavonero" rende testimonianza – come accennato – della possibile conclusione dei lavori nel mese di settembre 1586<sup>86</sup>.

Il 5 novembre 1586 Gio. Battista Spinola q. Nicolò rilascia quietanza a Giacomo Spinola per il pagamento, avvenuto nella fiera di Apparizione del 1584 per il tramite di Francesco di Negro e di Lazzaro Spinola, del sito da lui acquistato nel gennaio 1584<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> Regesto 25. Allegata all'atto è la distinta dei lavori, la cui trascrizione è riportata in A. Di Raimondo, *Il palazzo Cattaneo*, cit., pp. 24-25.

<sup>84</sup> Che appariva come garante già nel 1581: Regesto 2.

<sup>85</sup> Egli fu architetto camerale e soprintendente alle opere pubbliche della città dal 1576 al 1596: F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, Genova, Tipografia di Luigi Sambolino, I, 1864, p. 47.

<sup>86</sup> Regesto 26.

<sup>87</sup> Regesto 27. È interessante, nei rapporti con Gio. Battista Spinola q. Nicolò, proprietario e costruttore del palazzo a levante di quello di Giacomo e Lazzaro, il coinvolgimento di Francesco di Negro e di Lazzaro Spinola. Nello stesso periodo essi intervengono nei lavori di sistemazione del giardino di Gio. Batta, quando i marmorari Antonio de Novi e Battista Carlone attestano di aver ricevuto da Francesco di Negro e da Lazzaro Spinola, per ordine del senatore Gio. Battista Spinola q. Nicolò, 100 lire di Genova come acconto del prezzo del lastrico della loggia del cortile della casa di Gio. Battista da fabbricarsi con "ottangoli" di pietra dura di Finale e quadretti di pietra dura di Lavagna, ben lavorati a giudizio di Gio. Battista e di Taddeo Carlone. Il prezzo

Negli anni successivi sono documentati altri interventi minori utili al perfezionamento della proprietà. Il 25 giugno 1587 Giacomo e Lazzaro Spinola ottengono da Gio. Battista Spinola q. Nicolò<sup>88</sup> il diritto di una derivazione d'acqua da una cisterna pubblica di cui egli era titolare. Il 10 febbraio 1589 Lazzaro Spinola compra da Nicolosio Lomellini<sup>89</sup>, a nome di Giacomo Spinola, tre case contigue al proprio "viridario", con la dichiarata intenzione di demolirle e di ampliare così il proprio giardino<sup>90</sup>. Il 16 marzo 1592 i poggiosi lavorati del palazzo di Giacomo e Lazzaro Spinola vengono presi a modello per quelli del palazzo vicino, appartenuto fino al 1587 a Baldassarre Lomellini<sup>91</sup> e ora a Enrico Salvago, nipote di Giacomo<sup>92</sup>. I Padri del Comune riconoscono che essi costituiscono un pregevole ornamento per la strada<sup>93</sup>.

Poco tempo dopo, Giacomo Spinola si dichiara implicitamente soddisfatto del risultato ottenuto: nel proprio testamento del 13 giugno 1593 ordina ai propri fedecommissari di vendere la sua villa suburbana di Cornigliano con la motivazione che essa poteva essere un luogo rischioso per la moglie Geronima e per le figlie e che esse avrebbero potuto «vivere meglio e più al sicuro» nel palazzo di città e nel "viridario" di cui esso dispone<sup>94</sup>.

Giacomo e Lazzaro Spinola risiedettero nel loro palazzo per un tempo, tutto sommato, breve in seguito al decesso ravvicinato di entrambi.

Risulta infatti che Geronima Spinola vedova di Giacomo vendette la residenza ereditata al banchiere e diplomatico Filippo Adorno q. Michele<sup>95</sup> l'11 marzo

pattuito è di 8 soldi per «un'area [quadrata di lato] di un palmo e sette dodicesimi»: ASGe, Notai Antichi 4110, notaio Paolo Gerolamo Bargone, 4 novembre 1586.

<sup>88</sup> Regesto 28. Gio. Battista Spinola era proprietario del palazzo attiguo.

<sup>89</sup> È da notare l'interesse dimostrato da Nicolosio Lomellini per l'area su cui sarebbe sorto il palazzo, dirimpettaia al proprio. Una nota contenuta nell'atto di acquisto di Giacomo Spinola indica che Nicolosio aveva voluto prendere visione del documento. Uno dei partecipanti all'asta indetta per l'acquisto del lotto poi aggiudicato a Lazzaro Spinola era Ambrogio Spinola q. Francesco, forse parente del Francesco Spinola che aveva agito da prestanome per Nicolosio in occasione dell'acquisto del lotto su cui avrebbe edificato il proprio palazzo.

<sup>90</sup> Regesto 29.

<sup>91</sup> E. Poleggi, *Strada Nuova*, 1968, cit., p. 198.

<sup>92</sup> Enrico Salvago q. Accelino era figlio di Maria Spinola, cognata di Giacomo.

<sup>93</sup> ASCGe, Padri del Comune 49, n. 26: Regesto 30.

<sup>94</sup> Regesto 31. Notizia riportata in S. Rulli, *Gli Spinola di Luccoli alle Vigne*, in *Carte d'arte. Studi e riscoperte di collezionismo a Genova*, Genova, Sagep, 2020, pp. 132-133.

<sup>95</sup> Filippo Adorno q. Michele, banchiere, muore dopo il 1612 (data del suo testamento) lasciando erede il fratello Gio. Battista; quest'ultimo, che morirà nel 1638, sposa in prime nozze Paola

1609<sup>96</sup>. Pochi mesi dopo anche la dimora di Lazzaro fu venduta dal figlio Claudio<sup>97</sup> a Giacomo Saluzzo<sup>98</sup> l'11 settembre 1609<sup>99</sup>.

Esula da questo saggio il periodo successivo con l'acquisto del palazzo da parte di altri illustri proprietari che lo arricchirono di ben noti cicli di affreschi e di importanti opere d'arte.

Spinola q. Giacomo (il costruttore del palazzo in oggetto) e in seconde Violante Giustiniani q. Cesare, da cui nascerà la discendenza proprietaria del palazzo.

<sup>96</sup> ASGe, not. Lorenzo Pallavagna, filza 48, docc. 390-392.

<sup>97</sup> Lazzaro Spinola q. Biagio sposa Paola Doria q. Domenico q. Nicolò, la cui famiglia era proprietaria di villa Doria Pavese a Sampierdarena, e la cui madre Maria Doria q. Francesco q. Giovanni apparteneva alla famiglia di Andrea Doria. Il figlio di Lazzaro, Claudio (vivente 1584, 1631) avrà discendenza dal solo figlio maschio Pirro che, sposando Geronima Gentile q. Michelangelo, entrerà nell'asse dell'importante fedecommesso di Benedetto Gentile.

<sup>98</sup> Giacomo Saluzzo q. Agostino, nacque intorno al 1561, fu ambasciatore di Genova a Vienna nel 1612 e 1613, barone di Corigliano dal 1618, senatore della Repubblica nel 1641: P. Del Negro, *Saluzzo di Corigliano Filippo*, in DBI 89 (2017), pp. 780-782. Il palazzo da lui acquistato passò al figlio Agostino, che fu doge, e rimase alla famiglia fino alla fine del '700.

<sup>99</sup> ASGe, not. Gio. Batta Cangialanza, filza 4. Sui successivi passaggi: A. Di Raimondo, *Il Palazzo Cattaneo*, cit.

## REGESTO DOCUMENTI

### 1

1583, 5 ottobre e 15 novembre

#### *Vendita di una casa a Luccoli*

Giacomo Spinola q. Federico vende a Paolo *Camulio* q. Pietro la propria casa con casetta contigua nella contrada degli Spinola di Luccoli presso il monastero di San Sebastiano - che confina davanti e da un lato con la via pubblica, dall'altro lato con la casa di Lorenzo *Jacherio* e dietro con la casa di Simone *Silvaretia* - al prezzo di 9000 lire di Genova, per metà da versare all'atto della consegna delle chiavi e per l'altra metà entro i sei mesi successivi. Giacomo garantisce a Paolo la rinuncia della moglie Geronima Spinola, figlia di Luca, ai propri diritti dotali sui beni venduti. A garanzia della vendita, Giacomo promette di procurare una fideiussione della durata di quindici anni. Il 13 ottobre Stefano Pallavicino q. Simone rilascia una fideiussione per 4000 lire moneta di Genova ed Enrico Salvago q. Accelino ne rilascia una per la restante parte dell'importo. Il 20 ottobre Paolo dichiara di aver ricevuto le chiavi.

ASGe, Notai Antichi 4103, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

### 2

1584, 11 gennaio

#### *Vendita di mattoni*

Bartolomeo Negrotto q. Gerolamo di Voltri promette a Giacomo Spinola q. Federico di consegnargli centomila mattoni di cui cinquantamila "nigros" e i restanti cinquantamila detti "ferioli dritti", la metà entro metà Quaresima e l'altra metà entro il 15 maggio successivo, al prezzo di 11 lire, moneta di Genova, al migliaio per i "nigros" e i restanti a 7 lire al migliaio. Della somma vengono anticipati 50 scudi d'oro in oro d'Italia, che promette di "excusare" per 40 soldi di Genova al migliaio, con la dichiarazione che i mattoni siano "buoni e mercantili" secondo il giudizio del "maestro" Giovanni Ponzello. Qualora Bartolomeo non consegnasse i mattoni entro il termine stabilito Giacomo potrà comprare da altri gli stessi materiali.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

### 3

1584, 11 gennaio

#### *Vendita di mattoni*

Battista Bielato q. Oberto de Sapello promette a Giacomo Spinola q. Federico di

consegnare centomila mattoni, di cui cinquantamila “nigros” e gli altri cinquantamila “ferioli dritti”, metà dei quali entro metà Quaresima e l'altra metà entro il 15 maggio successivo al prezzo di 11 lire al migliaio per i “nigros” e di 7 lire al migliaio per i restanti. Battista dichiara di aver ricevuto 50 scudi d'oro in oro d'Italia da Giacomo, che promette di scontare per 40 soldi al migliaio. I mattoni che dovranno essere “buoni e mercantili” secondo il giudizio del “maestro” Giovanni Ponzello. Se i mattoni non verranno consegnati entro i termini, Giacomo potrà acquistarli da altri.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

#### 4

1584, 3 febbraio

#### *Vendita di calce*

Pasqualino Carrubeo q. Pantalino di Sestri Ponente, Capitanato di Voltri, promette a Giacomo Spinola q. Federico di consegnare cento moggi di calce bianca “buona e mercantile” di Sestri “senza pietre” entro il mese di aprile a partire dal giorno venticinque febbraio. Essa dovrà essere pesata nel sito della sua “fabbrica”, nel magazzino dove dovrà essere collocata ad arbitrio di Giacomo. Il prezzo pattuito è di 8 lire al moggio. Pasqualino dichiara di aver ricevuto 100 scudi da 4 lire di Genova che promette di scontare in ragione di 4 lire al moggio.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

#### 5

1584, 11 febbraio

#### *Vendita a Giacomo Spinola del sito da costruire*

Stefano Pinelli e Agostino Grimaldi quest'ultimo a nome proprio e dei suoi fratelli, per mezzo di Alessandro Sivori, loro procuratore, avevano conseguito estimo su un sito con case, casette e altri diritti e pertinenze situati in Via Nuova, nella contrada di san Francesco, di fronte alla casa di Nicolò Lomellini, come da atto ricevuto dal notaio Gio. Giacomo Merello il 12 luglio 1579. Il possesso era stato trasmesso a Giacomo Spinola “come in atti del notaio infrascritto” l'11 dicembre 1581 in quanto proprietà del q. Stefano Lomellini debitore di Stefano, Agostino e fratelli secondo l'obbligazione fattane da Stefano Lomellini insieme a Francesco e Baldassarre Lomellini, allora soci, con strumento del notaio Giacomo Lugalupo del 6 luglio 1575, in cui Stefano Pinelli e Agostino Grimaldi avevano definito i patti con Giacomo Spinola. Pinelli e Grimaldi ratificano tale accordo e vendono a Giacomo Spinola q. Federico l'estimo sull'area che in lunghezza - da Via Nuova, nell'angolo occidentale al confine con la casa di Baldassarre Lomellini, fino all'angolo del carruggio “delle gatte” detto anche carruggio chiuso - misura circa centosessantasette

palmi e in larghezza - dall'angolo con Via Nuova fino a metà del sito totale - circa sessanta palmi. L'insieme dei beni - che confina davanti, verso settentrione, con Via Nuova, verso occidente con il carruggio che li divide dalla casa di Baldassarre Lomellini, a meridione con il carruggio detto delle gatte o chiuso, e ad oriente con la restante parte del sito - è acquistato al prezzo di 5000 scudi d'oro "marcharum" che Giacomo Spinola promette di pagare a Gio. Battista Spinola q. Nicolò - quale somma dovutagli da Stefano e Baldassarre Lomellini e da quattordici altri banchieri obbligati insieme ad essi - il quale si impegna a rinunciare ai diritti sull'area a favore di Giacomo. I venditori si obbligano verso Giacomo a fabbricare un muro della larghezza di circa tre palmi tra le due metà del sito che sarà a carico, per metà, di ciascun proprietario. Viene posta inoltre la condizione che per quindici anni Giacomo non potrà fabbricare una casa che ecceda la lunghezza di centodue palmi circa a partire da Via Nuova verso meridione se non per espressa concessione di Gio. Batta Spinola, mentre nella restante parte, se vorrà, potrà fabbricare un viridario con i suoi muri. Testimoni dell'atto sono Gio. Francesco Spinola q. Cristoforo, Andrea Spinola q. Alessandro e Gio. Battista Re[...]rto q. Gregorio. Il 15 febbraio 1584 l'atto viene esaminato da Nicolosio Lomellini che dichiara di averne interesse.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 6

1584, 12 febbraio

### *Costruzione cisterna*

I fratelli Paolo e Nicolò *Retij* q. Oberto di San Martino, Luco da Teglia figlio di Stefano e Desiderio Pitto figlio di Bartolomeo di San Martino, in solido, promettono a Giacomo Spinola q. Federico di scavare una cisterna nel sito di Strada Nuova - già proprietà del q. Stefano Lomellini - della larghezza e lunghezza indicata dal committente e della profondità tra venti e ventidue palmi e di portar via "getito o sia tovio" a loro spese entro il quindici marzo successivo per il compenso di 9 lire, moneta di Genova, per singola cannella. Confermano di aver ricevuto 12 scudi d'oro in oro. Se il lavoro non verrà concluso entro i termini previsti, Giacomo potrà affidarlo ad altri.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 7

1584, 18 febbraio

### *Trasporto detriti del cantiere*

Nicolò Perato q. Agostino, Benedetto Cabella q. Bartolomeo e Bartolomeo *de Fa-*

*cio* q. Bernardo, in solido, promettono a Giacomo Spinola q. Federico “di portar via tutta la materia tovio e getito” che sarà prodotta nella “fabbrica” dello stesso in Strada Nuova. Una parte di questa sarà trasferita nella villa di Gerolamo Viviano, per il quantitativo che questi accetterà, al costo di 15 lire e 2 soldi per ogni cannella. Promettono inoltre di portare dai “ponti della città”[banchine del porto] tutta la calcina che servirà per la “fabbrica” di Giacomo, di trasportare anche la sabbia al costo di 40 soldi per ogni moggio di calce e sempre dai “ponti della città” tutti i mattoni, al costo di 15 soldi al migliaio. Attestano di aver ricevuto 30 scudi d’oro in oro d’Italia da scontare giornalmente dal corrispettivo a loro dovuto.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 8

1584, 22 febbraio

### *Vendita di calce*

Antonio Ansaldo q. Agostino, Pietro da Podio q. Antonio, Agostino Agnesio q. Stefano e Bernardo Pestalardo q. Agostino, tutti di Cogoleto, in solido, riconoscono a Giacomo Spinola q. Federico di aver ricevuto in moneta numerata 350 scudi d’oro in oro d’Italia affinché facciano fabbricare 350 moggi di “calce buona e mercantile” a Cogoleto che promettono di consegnare in città a partire dai 15 giorni seguenti ed entro tutto il mese di giugno, e di condurre la calce, privata delle pietre e della parte detta “il crudo”, dai “ponti della città” fino a dove sarà necessario al prezzo di 7 lire e due soldi per singolo moggio.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 9

1584, 14 marzo

### *Vendita di pietre per il cantiere*

Gio. Maria Casasco q. Pietro promette a Giacomo Spinola q. Federico di consegnare in Strada Nuova nel sito del cantiere, centosettantacinque cannelle di pietre di quelle che Gio. Maria “fara fare in la distruzione e rovine del Castelletto” dalla data odierna a tutto il mese di giugno. Giacomo promette di pagare 78 soldi moneta di Genova per ogni cannella consegnata che serviranno sia per il prezzo del materiale che per il trasporto. Gio. Maria dichiara di aver ricevuto 100 lire di Genova che verranno scontate per 20 soldi la cannella. Se tra le pietre ve ne saranno di quelle “de cava”, Giacomo promette di pagarle in sovrappiù secondo quello che dichiarerà il “maestro” Giovanni Poncello.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 10

1584, 20 marzo

### *Promessa di restituzione prestito*

Bartolomeo Negrotto q. Gerolamo di Voltri promette a Giacomo Spinola q. Federico di pagargli entro i prossimi tre mesi 100 scudi d'oro in oro d'Italia, di giusto peso e di cinque stampe, a lui "mutuatis gratis et amore". Il 23 luglio 1589 Giacomo Spinola rilascia quietanza dei 100 scudi a Bartolomeo Negrotto attraverso Ambrogio Muzio suo fideiussore.

ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 11

1584, 17 settembre

### *Vendita mattoni*

Bartolomeo Negrotto q. Ambrogio promette a Giacomo Spinola q. Federico di consegnare entro il mese di ottobre successivo cinquantamila mattoni di cui venticinquemila "ferriolos rectos", dodicimilacinquecento "ferriolos rubeos" e i restanti dodicimilacinquecento "nigros" al prezzo di 7 lire al migliaio per i ferrioli dritti, 8 lire al migliaio per i rossi e 11 lire al migliaio per i neri. Lo stesso dichiara di aver ricevuto 125 lire moneta di Genova che promette di scontare per 50 soldi al migliaio.

ASGe, Notai Antichi 4105, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 12

1585, 12 gennaio

### *Pagamento per fornitura di mattoni*

Bartolomeo Negrotto q. Gerolamo attesta di aver ricevuto da Giacomo Spinola q. Federico 291 lire moneta di Genova come saldo per la fornitura di 94450 mattoni consegnatigli nella "fabbrica" che viene costruita in "Via Nuova di san Francesco". Lo stesso promette a Giacomo, secondo i patti dell'atto redatto l'anno precedente, di consegnargli, dietro sua semplice richiesta, altri centomila mattoni e dichiara di aver ricevuto per essi 200 lire di acconto. Si pattuisce che il presente atto non avrà relazione con l'atto dell'anno precedente in cui Giacomo aveva concesso un prestito di cento scudi a Bartolomeo.

ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

### 13

1585, 19 gennaio

#### *Vendita mattoni*

Bastiano Manitto q. Paolo di Palmaro promette a Giacomo Spinola q. Federico di consegnare centomila mattoni - di cui cinquantamila “rectos”, ventimila “rubeos” e trentamila “nigros” – dallo stesso giorno fino al 15 giugno successivo, al prezzo di 7 lire al migliaio per i “rectos”, di 8 lire al migliaio per i “rubeos” e di 11 lire al migliaio per i “nigros”, con un acconto di 200 lire moneta di Genova, da scontarsi in ragione di 40 soldi al migliaio.

ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

### 14

1585, 26 gennaio

#### *Vendita mattoni*

Bartolomeo Negrotto q. Ambrogio promette a Giacomo Spinola q. Federico di consegnargli a Genova centomila mattoni di cui una terza parte “nigros” al prezzo di 11 lire al migliaio, un'altra terza parte di “rubros” a 8 lire al migliaio e la restante terza parte di “rectos” a 7 lire al migliaio, dallo stesso giorno fino al 15 giugno successivo. Riceve un acconto di 200 lire di Genova, da scontarsi in ragione di 40 soldi al migliaio. E poiché l'anno precedente era stato fatto un simile ordine di mattoni, seguono le dichiarazioni di ricevuta di Giacomo per i materiali e di Bartolomeo per il relativo pagamento.

ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

### 15

1585, 6 febbraio

#### *Quietanza di pagamento*

Battista Bielato q. Oberto riconosce a Giacomo Spinola q. Federico di aver ricevuto in più rate l'integrale pagamento dei mattoni consegnati. Lo stesso promette a Giacomo di consegnargli a sua semplice richiesta, secondo gli accordi dell'anno precedente, altri centomila mattoni per i quali riceve un acconto di 200 lire che verrà scontato in ragione di 2 lire al migliaio.

ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

1585, 13 febbraio

*Vendita a Lazzaro Spinola del sito da costruire*

Stefano Pinelli q. Agostino e Agostino Grimaldi q. Gio. Battista, quest'ultimo a nome proprio e dei suoi fratelli, vendono a Lazzaro Spinola q. Biagio i diritti di un estimo da essi conseguito sui beni del q. Stefano Lomellini situati in "Via Nuova di san Francesco", cioè "un sito con casa, ossia case", che confina da una parte con i beni di Giacomo Spinola q. Federico, acquisito dagli stessi venditori, e con la casa che egli sta costruendo, davanti e a oriente con la via pubblica, a meridione in parte con il carruggio chiuso o "delle gatte" e in parte con il viridario degli stessi venditori, che si dice fosse appartenuto al q. Raffaele Castiglione e acquistato dal q. Stefano Lomellini, con il patto che tale viridario rimanga libero dalla presente vendita. Il sito viene acquisito al prezzo di 5500 scudi d'oro in oro d'Italia. Esso misura, lungo Via Nuova, sessanta palmi circa e in lunghezza, dalla parte orientale misura circa centoquaranta palmi, mentre dalla parte occidentale si estende fino al carruggio "delle gatte". Poiché i beni saranno posti all'incanto "in pubblica callega" nei successivi otto giorni, se i beni saranno assegnati ad altri dal totale saranno dedotti 500 scudi a beneficio di Lazzaro Spinola. L'atto impegna per i successivi quindici anni Lazzaro, o i suoi successori, a fabbricare una casa che non ecceda centodue palmi in lunghezza verso meridione, se non con l'espresso consenso di Gio. Battista Spinola q. Nicolò. Nella restante area, se riterrà, potrà fabbricare un viridario con i suoi muri. Inoltre, poiché nell'atto di vendita stipulato con Giacomo Spinola i venditori si sono impegnati a costruire un muro divisorio della larghezza di circa tre palmi che compete metà ciascuno sia per la proprietà sia per la spesa, Lazzaro è tenuto a rimborsare la propria quota parte a Giacomo Spinola essendo il muro già in costruzione. L'importo della vendita dovrà essere però versato a Gio. Batta Spinola quale copertura della somma dovutagli da Francesco, Stefano e Baldassarre Lomellini e dagli altri quattordici banchieri con essi obbligati. Gio. Batta Spinola da parte sua promette di liberare i beni venduti a favore di Lazzaro Spinola al ricevimento della somma. Seguono alcuni codicilli: il 14 febbraio 1585 Ambrogio Spinola q. Francesco offre per i beni messi all'incanto la somma di 5525 scudi d'oro in oro d'Italia. Il 21 febbraio 1585 Lazzaro Spinola, saputo dell'asta, offre a nome di persona da dichiarare 5550 scudi d'oro in oro d'Italia; Pietro Bavastro offre, a nome di Benedetto *de Leono*, 6150 scudi d'oro in oro d'Italia; Nicolò Gentile q. Costantino offre a Stefano Pinelli e ad Agostino Grimaldi 6151 scudi d'oro in oro d'Italia. Questi ultimi, considerata l'ora tarda e l'assenza di altri interessati assegnano i beni a Nicolò Gentile che li acquisisce per persona da dichiarare. Il 20 marzo 1585 Nicolò Gentile dichiara di aver effettuato l'acquisto a nome di Lazzaro Spinola. Poco dopo questi, riconosciuta tale dichiarazione, si sostituisce al Gentile

nelle obbligazioni relative. Il 31 maggio infine Benedetto *de Leono* - che già in un atto del 23 dicembre 1581 risultava procuratore di Giacomo Spinola q. Federico (ASGe, Notai Antichi 4099, notaio Paolo Gerolamo Bargone) dichiara di aver versato a Lazzaro Spinola i 500 scudi a lui dovuti.

ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 17

1585, 9 marzo

### *Vendita di calce*

Oberto *de Trabis*, figlio di Ambrogio, di Sestri Ponente, promette di consegnare a Giacomo Spinola q. Federico cento moggi di calce fabbricata a Sestri – che dedotti le pietre e quello che viene detto “il crudo” - dovrà essere pesata nel sito della “fabbrica” di Giacomo e trasferita “dai ponti della città” alla sua “fabbrica” in “Via Nuova di san Francesco o dove egli vorrà”. Cinquanta moggi saranno consegnati entro il mese di maggio successivo e gli altri cinquanta entro il primo giorno di luglio, al prezzo di 8 lire al moggio, del quale vengono versate quale anticipo 200 lire moneta di Genova da scontare in ragione di 4 lire al moggio.

ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 18

1585, 16 marzo

### *Vendita di calce*

Antonio *de Agnino* q. Giovanni della villa di Priano di Sestri Ponente e Antonio Fileppo figlio di Battista, in solido, promettono a Giacomo Spinola q. Federico di consegnargli cinquanta moggi di calce bianca, “buona e mercantile” fabbricata a Sestri Ponente che dovrà essere pesata nel sito della “fabbrica” di Giacomo o dove egli riterrà, dedotte le pietre e “il crudo”. Il costo del trasporto dai “ponti della città” al luogo di destinazione sarà a carico di Giacomo. Il materiale dovrà essere consegnato entro il successivo mese di maggio al prezzo pattuito di 8 lire, moneta di Genova, al singolo moggio. L’acconto è di 200 lire da scontarsi in ragione di 4 lire al moggio.

ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 19

1585, 16 marzo

### *Fornitura di ardesie e altre tipologie di pietre*

Francesco “da Langelo” [Dell’Angelo] q. Gio. Donato, scalpellino, promette di consegnare a Giacomo Spinola q. Federico nel luogo della sua “fabbrica in Via Nuova di san Francesco” i beni [abbaini, lastre di ardesia, pietra per le grondaie e gli scalini] e i lavori indicati nella “lista infilata”, e altri non specificati. Lavori che Giacomo dispone siano consegnati entro la fine del mese di maggio. L’acconto di 200 lire di Genova, sarà scontato alla consegna del materiale.

ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 20

1585, 5 aprile

### *Concessione per fornitura di pietre*

Lazzaro Spinola ottiene la concessione di procurarsi le pietre necessarie per la propria “fabbrica” nello stesso sito di Giacomo Spinola, cioè dalla demolizione del Castelletto [Regesto 9: 14 marzo 1584].

ASCGe, *Codice Decreti 1585-86*, reg. n. 657.

## 21

1585, 11 luglio

### *Ricevute e quietanza di pagamento*

Giacomo Spinola q. Federico riconosce di aver ricevuto da Oberto *de Trabis* cinquantadue moggi e un quarto di calce come da contratto, con l’accordo che da tale quantità venisse dedotta la parte detta “del crudo” ad arbitrio di Gio. Batta *de Bosijs*. Oberto da parte sua dichiara altresì di aver ricevuto da Giacomo il corrispettivo. Inoltre, Oberto promette a Giacomo entro il mese di settembre successivo di procurare altri cinquanta moggi di calce fabbricata a Sestri Ponente alle stesse condizioni previste nel precedente contratto e per i quali riceve un acconto di 400 lire moneta di Genova, che s’impegna a scontare alla consegna.

ASGe, Notai Antichi 4107, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 22

1585, 9 agosto

### *Prestazione di servizi*

Giacomo Semino q. Bartolomeo promette a Giacomo Spinola q. Federico di fabbricare quanto necessario [Regesto 26: 3 settembre 1586] e richiesto dallo stesso per il palazzo in costruzione in "Via Nuova di san Francesco" secondo i prezzi descritti nella lista "infilata". Circa i lavori, non contenuti nella lista, che saranno necessari per il "bancalaro" della fabbrica, verrà pagato ciò che è "justum et honestum". Riceve un acconto di 140 lire moneta di Genova che saranno scontate dal prezzo all'atto della consegna delle opere.

ASGe, Notai Antichi 4107, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

La lista, che avrebbe dovuto essere allegata all'atto, non è stata trovata nella filza.

## 23

1585, 26 agosto

### *Vendita calce*

Antonio de Agnino q. Giovanni della villa di Priano di Sestri Ponente promette di consegnare a Giacomo Spinola q. Federico sessanta moggi di "calce buona" fabbricata a Sestri Ponente - dedotti le pietre e quello che viene chiamato "il crudo" - da pesarsi nel sito della sua "fabbrica di Via Nuova di san Francesco" o dove riterrà, e da trasportarsi dai "ponti della città" fino al luogo di consegna entro tre mesi calcolati dal primo di settembre. Il prezzo del materiale è di 7 lire e 15 soldi moneta di Genova, di cui viene dato un acconto di 125 lire che Antonio promette di scontare per 3 lire e 15 soldi al moggio, in modo che ciascun moggio verrà pertanto pagato 4 lire. In calce al documento seguono, il giorno 23 ottobre 1586, alcune annotazioni su un debito residuo di 196 lire e 6 soldi.

ASGe, Notai Antichi 4107, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 24

1585, 19 settembre

### *Vendita di mattoni*

Paolo Manitto figlio di Bastiano, di Palmaro, con l'autorizzazione del padre, promette a Giacomo Spinola q. Federico di consegnargli entro i quattro mesi successivi centomila mattoni di cui cinquantamila "rectos", ventimila "rubeos" e trentamila "nigros", rispettivamente al prezzo di 7, 8 e 11 lire al migliaio. L'acconto di 200 lire

di Genova ricevuto, sarà scontato in ragione di 40 soldi al migliaio. Il 21 settembre Bastiano Manitto ratifica l'accordo fatto dal figlio obbligandosi in solido con lui.

ASGe, Notai Antichi 4108, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 25

1585, 17 novembre

### *Promessa di finitura delle due case*

Gio. Batta Scaniglia q. Ambrogio e Battista Scaniglia q. Paolo "fabri murarij", in solido, promettono a Giacomo Spinola q. Federico di "fabricare seu construere" due case annesse che al presente sono in via di costruzione in "Via Nuova di san Francesco", e di impegnarsi "in dies continui" a presidiare la "fabbrica" con dodici "magisteri operarijs a cazzuola" per, come si dice volgarmente "pestare, erigere ponti, lastricare" e fare le altre opere necessarie per finire le due case in modo diligente e assiduo come descritto nella lista infilzata. Giacomo promette ai due maestri che a proprie spese provvederà calce, mattoni, pietre e quanto sarà necessario al cantiere. Gio. Batta e Battista attestano di aver ricevuto come acconto due "duplonos" di Spagna. L'atto è rogato in piazza Piccapietra nel mezzano della casa di abitazione di Giacomo: sono testimoni Giovanni Poncello q. Bernardo e Bartolomeo Durante q. Pietro di Diano.

ASGe, Notai Antichi 3990, notaio Nicolò Zoagli, n. 458.

## 26

1586, 3 settembre

### *Spese per la ferramenta del palazzo*

Giacomo Semino q. Bartolomeo, "clavonero", attesta di aver ricevuto 154 lire, 1 soldo e 9 denari di Genova da Giacomo Spinola q. Federico a saldo del pagamento di 800 lire di Genova per gli oggetti consegnati per il palazzo di Giacomo e Lazzaro Spinola in "Via Nuova di san Francesco".

ASGe, Notai Antichi 4110, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 27

1586, 5 novembre

### *Ricevuta di pagamento*

Gio. Battista Spinola q. Nicolò attesta di aver ricevuto da Giacomo Spinola q. Federico, da questi pagati per suo conto a Francesco di Negro e a Lazzaro Spinola nella fiera di Apparizione del 1584, 5000 scudi "marcharum" che Giacomo aveva

promesso di pagargli per ordine di Stefano Pinelli e di Agostino Grimaldi e fratelli in pagamento di “un sito e beni” vendutogli con atto del notaio Paolo Gerolamo Bargone dell’11 febbraio 1584.

ASGe, Notai Antichi 4110, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 28

1587, 25 giugno

### *Autorizzazione per collegamento al condotto d’acqua*

Premesso che i Padri del Comune avevano concesso a Gio. Batta Spinola q. Nicola q. Daniele il diritto di impiantare nel muro di una cisterna nel luogo di Castelletto - ovvero in piazza Lupanaro - un “bronzino”, ossia “condotta” per attingerne acqua e condurla mediante una tubazione sotterranea da costruirsi fino alla propria casa - che deve trovarsi al piano della cisterna e secondo le caratteristiche riportate nell’atto rogato dal notaio Gregorio de Ferrari il 18 aprile 1569, al prezzo di 100 lire di Genova – Gio. Batta Spinola vende a Giacomo Spinola q. Federico e a Lazzaro Spinola q. Biagio il diritto di apporre la predetta derivazione secondo le condizioni a suo tempo pattuite con i Padri del Comune.

L’atto è rogato in una stanza al piano del cortile della casa di abitazione di Gio. Batta Spinola in “Via Nuova di san Francesco”.

ASGe, Notai Antichi 4112, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

## 29

1589, 10 febbraio

### *Acquisto case da parte di Lazzaro Spinola*

Nicolosio Lomellini q. Agostino, dell’ “ordine senatorio della repubblica di Genova”, dichiara ai testimoni dell’atto e a Lazzaro Spinola di aver comprato negli anni passati da Gio. Batta Castiglione e fratelli due case con “vacuo” site nella contrada della Maddalena contigue al proprio viridario al prezzo di 4000 lire moneta di Genova: quella delle due col predetto “vacuo” obbligata a pagare un annuo terratico di 18 soldi e 7 denari ai canonici e al Capitolo della “chiesa maggiore” [cattedrale] di Genova, come da atto del 1582. Dichiara di avere inoltre comprato da Matteo Baiardo al prezzo di 1500 lire di Genova, come da atto rogato il 1 agosto 1584, un’altra casa contigua al citato viridario obbligata a pagare un terratico di 12 soldi e 6 denari alla stessa chiesa. Nicolosio vende a Lazzaro, che le acquista a nome di persona da dichiararsi, le tre case descritte, con il “vacuo” e con gli oneri dei relativi terratici – case che Lazzaro intende demolire per fare un viridario – per il prezzo di 5500 lire moneta di Genova: quella libera per 2500 lire e le altre due con

“vacuo” e terratici per 3000 lire, che Lazzaro promette di pagare a Nicolosio in luoghi del Banco di san Giorgio. Lazzaro promette di pagare tutte le tasse e spese relative alla vendita, imputabili tanto alle gabelle quanto alle investiture. L’atto è rogato a Genova in uno dei mezzani della casa di Nicolosio sita in “Via Nuova di San Francesco”. Nello stesso documento è riportato un atto del 10 marzo dello stesso anno - rogato nella sala inferiore della casa di abitazione di Lazzaro Spinola sita nella stessa via - nel quale Lazzaro dichiara a Giacomo Spinola q. Federico di aver comprato a nome suo da Nicolosio Lomellini le due case con vacuo obbligate al Capitolo e ai canonici della cattedrale di Genova al prezzo di 1500 lire ciascuna.

ASGe, Notai Antichi 4117, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

### 30

1592, 16 marzo

#### *Autorizzazione per costruzione poggioli*

I Padri del Comune concedono ad Enrico Salvago di costruire i poggioli alle finestre del piano di sala e del mezzano del suo palazzo di Strada Nuova, riconoscendo che non recheranno alcun pregiudizio né al pubblico né al privato, ma piuttosto costituiranno un “ornamento” per la strada. Essi non dovranno sporgere dal muro più di un palmo e due terzi, compresi le cornici e gli ornamenti, a modello di quelli che si trovano alle finestre della casa di Giacomo e Lazzaro Spinola nella stessa strada.

ASCGe, Padri del Comune 49, n. 26.

### 31

1593, 13 giugno

#### *Testamento di Giacomo Spinola*

Nel proprio testamento del 13 giugno 1593, Giacomo Spinola q. Federico dà grande risalto al palazzo da lui costruito in Via Nuova: lo lascia in eredità al primogenito maschio Federico e ne assegna l’usufrutto alla moglie che continuerà ad abitarlo con i figli. Ordina che tale dimora rimanga inalienabile fino al 1650. Inoltre “vuole e ordina che dopo la sua morte i suoi fidecommissari debbano vendere la casa con villa che egli ha nella villa di Cornigliano perché egli ora possiede a Genova una casa con viridario dove sua moglie e le sue figlie potranno vivere meglio e più al sicuro”.

ASGe, Notai Antichi 4126, notaio Paolo Gerolamo Bargone.

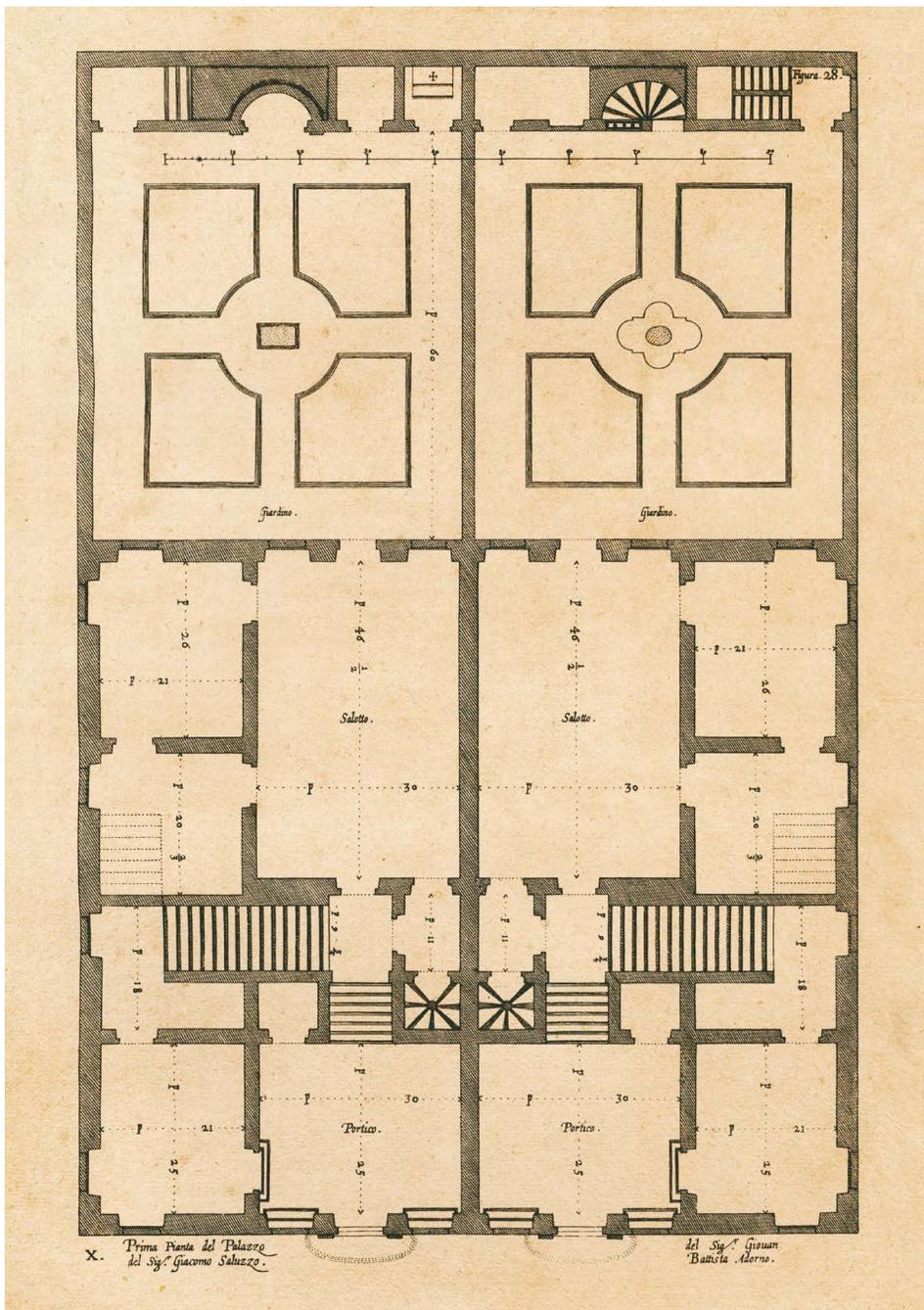


Fig. 1. Palazzi moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens, Anversa, appresso G. Meursio, 1652, fig. 28 (Palazzo G. S. Saluzzo e G. B. Adorno), prima pianta.

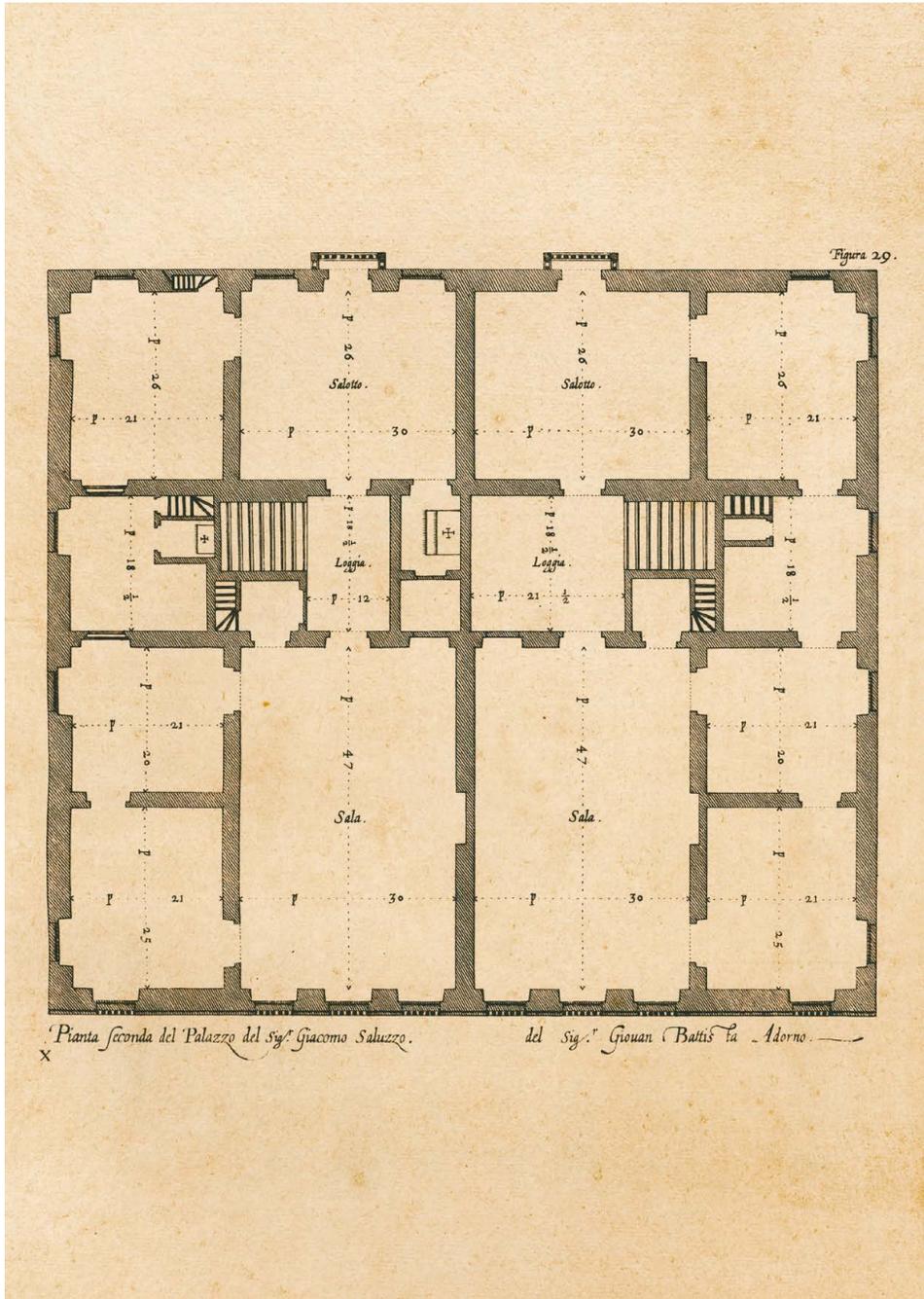


Fig. 2. Palazzi moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens, Anversa, appresso G. Meursio, 1652, fig. 29 (Palazzo G. S. Saluzzo e G. B. Adorno), seconda pianta.

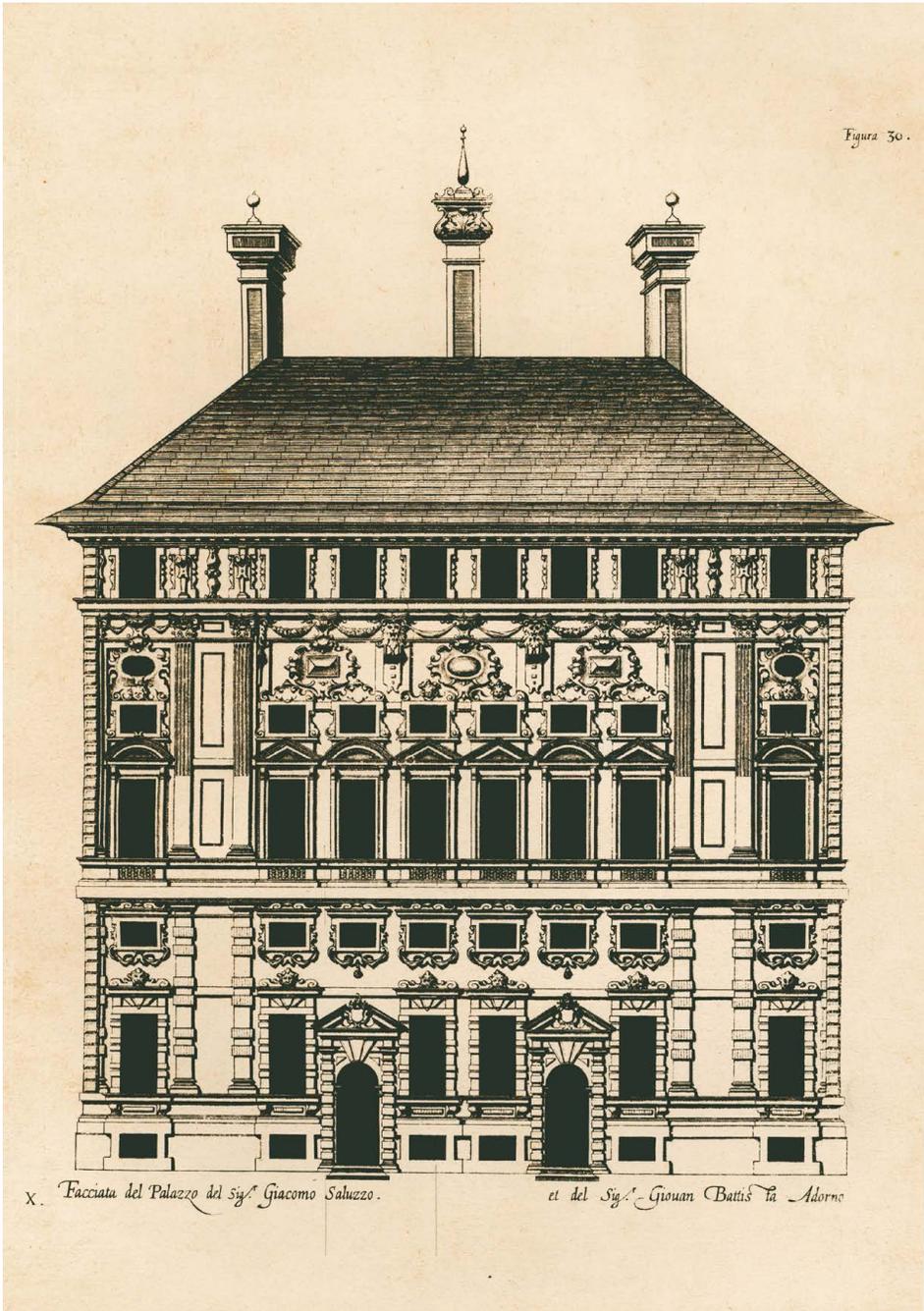


Fig. 3. Palazzi moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens, Anversa, appresso G. Meursio, 1652, fig. 30 (Palazzo G. S. Saluzzo e G. B. Adorno), facciata.



tradiderunt et mandaverunt seu  
 quasi tunc et ex causa venditionis  
 Leononis mag. D. no Lazzaro Spinola  
 quon domini Blasij presentis et  
 acceptanti pro se et heredibus ac  
 Successoribus suis quibus iura  
 vnius Abomi per eos consequuntur  
 In quibus dicitur quod mag. i  
 Stephani Comellini dicitur In  
 Via nova S. Pauli Francisci de  
 Constantia Opera recepta per D.  
 Iohannem Jacobum Morellum Notarium  
 die xij Julij 1585 quibus  
 pro Infante paret pro p. p. p.  
 unum situs cum quadam domo  
 seu domibus In loco p. p. p. cui  
 Coheret ab una parte mag. i  
 Jacobus Spinola et domini  
 Iohannis scilicet domus et  
 dicitur p. p. p. ab ipsa venditione  
 a quibus lo domus que  
 Constructa antea in publica  
 ab oriente alia in publica  
 a meridie In paret quidam  
 Carrubeus notatus Carruggio  
 Chio et seu delle d. d. d.

et In paret venditum eodem  
 venditum quod dicitur fuisse  
 quod D. Raphaelis de Sabulino  
 et quibus per de d. d. d.  
 Raphael Comellini cui rogatione  
 et declaratione quod quidam  
 Murus qui dicitur dicitur  
 venditum a p. p. et domibus p. p.  
 venditis ac In paret venditum  
 debet et remaneat liberum et  
 proprium eodem venditum itaque  
 minime In presenti venditum  
 Inclutur lo p. p. p. sed  
 Excludunt lo quibus In paret  
 de nove est de p. p. p. p. p.  
 vel circa et In longitudine a  
 parte orientis de p. p. p. p. p.  
 quadraginta vel circa et a  
 parte occidentis usque ad d. d.  
 Carrubeum laudi et fudelle d. d.  
 cum omnibus et quibus d. d.  
 Juribus p. p. p. p. p. p.  
 p. p. p. p. p. p. p. p. p.  
 In p. p. p. p. p. p. p. p.  
 qui dicitur ad dicta bona et supra

Fig. 5. ASGe, Notai Antichi 4106, notaio Paolo Gerolamo Bargone, 1585, 13 febbraio, Vendita a Lazzaro Spinola del sito da costruire [Regesto 16].

*In nomine domini amen. Bona ventura  
et bona de bonis factis bene  
et omni meliori modo  
promittit et promittit in  
fidei iuramento et alio modo  
ad adradere et conparare ad  
centa mille et quingenta mille rigros  
et reliquos quingenta mille rigros  
fensile dicitur. Et adradere  
et pro a d m d r a quadrupla  
et reliqua d m d r a  
ad d b m e s n a y p o m e b e n e f i  
d e x e p e t e n s a  
In prebilitate videtur et  
pagato millario et in rigros et  
et reliquos ad libras et in  
Angulis millario et in  
geant et in d r a d u e l o u e p e  
realiter et in efficitur in m d a  
me n o t a c e l b r a p t o r f u o r  
quingenta annis et in  
p e n t a g o n a p e n t a e o d e q u o d  
quare quare  
quos in mare et in mare et in  
quarta et in quibuslibet millario  
et in mare et in mare et in mare*

*In nomine domini amen. Bona ventura  
et bona de bonis factis bene  
et omni meliori modo  
promittit et promittit in  
fidei iuramento et alio modo  
ad adradere et conparare ad  
centa mille et quingenta mille rigros  
et reliquos quingenta mille rigros  
fensile dicitur. Et adradere  
et pro a d m d r a quadrupla  
et reliqua d m d r a  
ad d b m e s n a y p o m e b e n e f i  
d e x e p e t e n s a  
In prebilitate videtur et  
pagato millario et in rigros et  
et reliquos ad libras et in  
Angulis millario et in  
geant et in d r a d u e l o u e p e  
realiter et in efficitur in m d a  
me n o t a c e l b r a p t o r f u o r  
quingenta annis et in  
p e n t a g o n a p e n t a e o d e q u o d  
quare quare  
quos in mare et in mare et in  
quarta et in quibuslibet millario  
et in mare et in mare et in mare*

Fig. 6. ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone, 1584, 11 gennaio, Vendita di mattoni [Regesto 3].

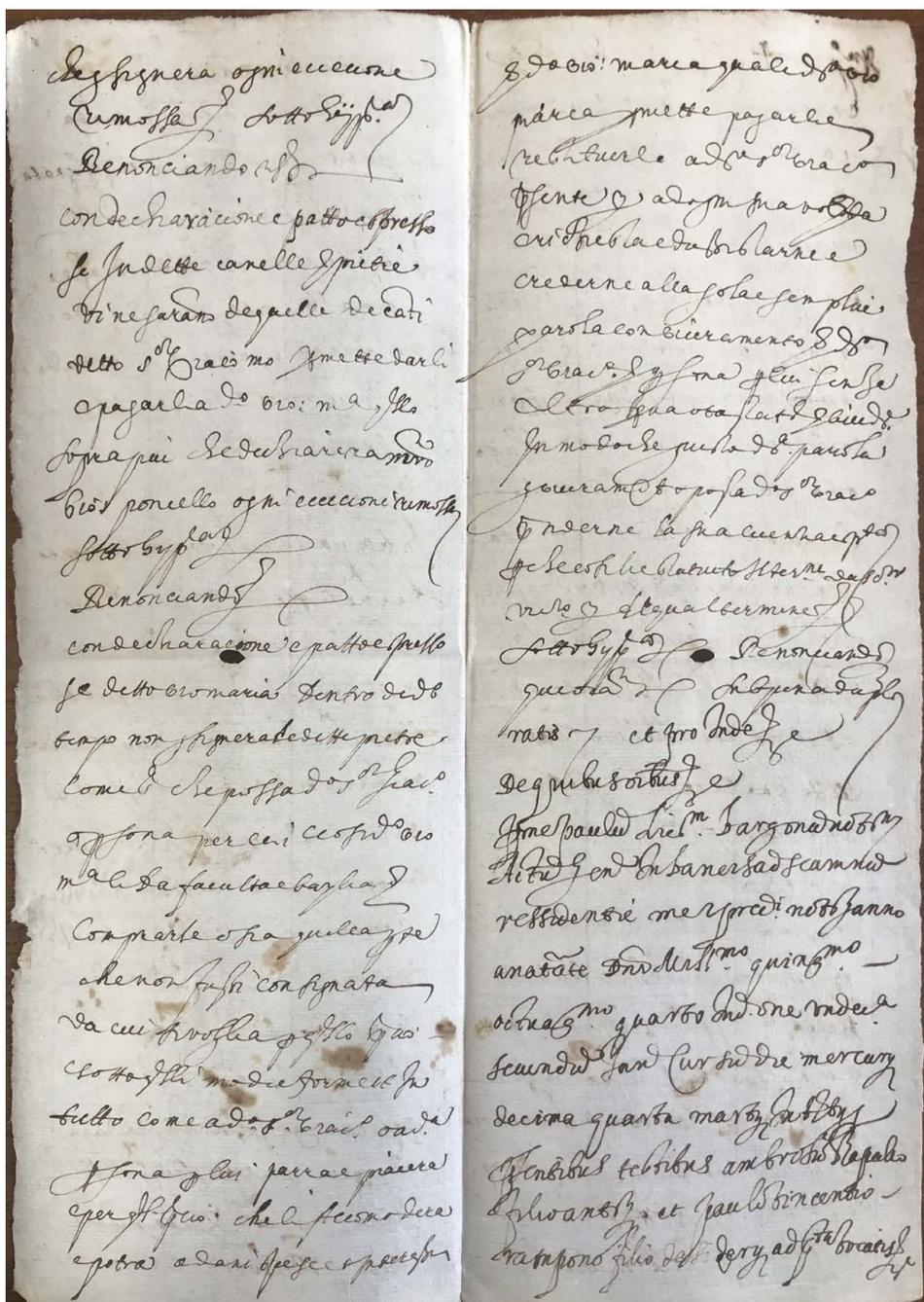


Fig. 7. ASGe, Notai Antichi 4104 bis, notaio Paolo Gerolamo Bargone, 1584, 14 marzo, Vendita di pietre per il cantiere [Regesto 9].





## PROFILO

---

### Filippo Tassara

---

Laureato in Ingegneria Meccanica al Politecnico di Torino dopo gli studi classici all'istituto Arecco di Genova. Presidente Ascovil (Associazione per la tutela e la valorizzazione dei palazzi di villa di Cornigliano) dal 2015 al 2021. Membro del comitato scientifico di CeSCA (Centro Studi sulla Cultura dell'Abitare). Dal 2015 si occupa di ricerche archivistiche relative alla storia di Cornigliano riguardo alla quale pubblicherà a breve due volumi inerenti le ville presenti sul territorio (secc. XV-XVIII). Già responsabile della Sezione Botanica dell'Associazione Italiana Piante Carnivore (1999-2004), è tuttora impegnato in progetti di conservazione della flora spontanea.

Graduated in Mechanical Engineering from the Polytechnic of Turin after classical studies at the Arecco Institute of Genoa. President of Ascovil (Association for the protection and enhancement of villa palaces in Cornigliano) from 2015 to 2021. Member of the scientific committee of CeSCA (Center for Studies on the Culture of Living). Since 2015 he has been involved in archival research relating to the history of Cornigliano regarding which he will shortly publish two volumes relating to the villas in the area (15th-18th centuries). Formerly in charge of the Botany Section of the Italian Carnivorous Plants Association (1999-2004), he is still involved in conservation projects of spontaneous flora.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

1-3: tratte da: *Palazzi moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens*, Anversa, appresso G. Meursio, 1652, figg. 28-30 ; 4-8: Archivio di Stato di Genova, Notai Antichi.

**STUDIA**

---

*I contributi di Gianpaolo Angelini, Filippo Gemelli e Alessandra Casati, che seguono, sono stati presentati nell'ambito di un ciclo di incontri svoltosi in forma seminariale nel mese di novembre 2021 presso l'Università degli Studi di Pavia, Laurea triennale in Lettere, corso di Storia dell'arte moderna B (docenti proff. Monica Visioli e Gianpaolo Angelini).  
Le ricerche alla base dei tre saggi hanno avuto origini indipendenti, ma vengono qui riunite e presentate nell'auspicio di poter offrire un primo e per quanto possibile coerente panorama storico dell'impiego di materiali lapidei nei maggiori cantieri pavesi tra Quattro e Seicento.*



Gianpaolo Angelini

## Cantieri di pietra e di carta. Materiali, pratiche e progetti nella documentazione pavese del secondo Cinquecento, dai collegi alla cattedrale

---

### Abstract ITA

Nel panorama della città cinquecentesca, i grandi cantieri dei due collegi Borromeo e Ghislieri, entrambi su progetto di Pellegrino Tibaldi, imprimono nuovo slancio all'attività edilizia a Pavia, in un momento di grave crisi che durava dalla battaglia del 1525. Anche la fabbrica del duomo riceve nuove attenzioni ad opera del vescovo Ippolito de' Rossi, anche se poco indagate sono queste fasi della costruzione rinascimentale, che si trascina con lentezza dall'inizio del secolo. Il contributo mira ad approfondire questi tre casi sul filo indicato dalle testimonianze archivistiche per individuare protagonisti, modi e materiali dell'attività edilizia e per comprendere come le scelte progettuali abbiano trovato riflesso sui materiali lapidei impiegati.

### Abstract ENG

In 16th-century Pavia, the large sites of the two colleges Borromeo and Ghislieri, both designed by Pellegrino Tibaldi, newly encouraged building activity in that city, in a period of serious crisis that had lasted from the battle of 1525. Construction on the Cathedral site also received new attention from Bishop Ippolito de' Rossi, but these phases of Renaissance construction, which had dragged on slowly since the beginning of the century, have been little explored. The paper aims to investigate these three cases in the light of archival evidence with the aim of identifying protagonists, methods and materials as well as understanding how the design choices were reflected in the stone materials used.

### Parole chiave

Pavia, Duomo di Pavia, Collegio Borromeo, Collegio Ghislieri, Ippolito de' Rossi, Pellegrino Tibaldi, progetto, cantiere, marmo

---

Copyright © 2021 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-2-2021-g-angelini-cantieri-di-pietra-e-di-carta>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

## *Uno sguardo sulla città cinquecentesca*

All'indomani dell'assedio e del conseguente saccheggio di Pavia da parte delle truppe francesi nel 1527, la città doveva apparire provata dalla furia degli eventi bellici, come narrano le fonti<sup>1</sup>, soprattutto nel suo tessuto urbano [fig. 1]. Danni e distruzioni, più o meno significativi, avevano interessato molti edifici del centro cittadino e sembra che ancora a distanza di tempo la grande quantità di macerie imponesse, nel 1532, risoluzioni d'autorità in merito al loro smaltimento<sup>2</sup>. Non furono risparmiati neppure gli edifici monumentali, come dimostra il caso del palazzo dello Studio generale, eretto sul finire del secolo precedente per l'impulso dato dal duca Ludovico Sforza all'incremento ed alla valorizzazione dell'ateneo, ma che a seguito del sacco del 1527 appariva in pericolo di «total ruina [...] insieme con il resto de la città»<sup>3</sup>. Nel caso specifico la documentazione indica con una certa precisione l'entità dei lavori di ripristino dei due cortili gemelli – il cortile legale ed il cortile medico – allineati in fregio a Strada Nuova, ovvero l'antico asse viario romano che dal castello Visconteo scende sino al ponte sul Ticino<sup>4</sup>.

Non c'è pertanto motivo di stupore quando si considera che nel corso del secondo e terzo quarto del Cinquecento l'attività edilizia a Pavia apparisse ridotta *de facto* a interventi di restauro o riqualificazione dell'esistente o ad interventi manutentivi di case, chiese e strade. Eppure, anche al netto degli sconvolgimenti seguiti alla guerra, c'è da osservare che già in tempi precedenti al fatidico 1527 in città il fervore nell'architettura si era piuttosto affievolito. L'attività del cantiere della cattedrale, ad esempio, arrancava tra gli avvicendamenti nella direzione dei lavori, le varianti

<sup>1</sup> In realtà le occasioni di stringere in assedio la città furono molteplici in un breve giro di anni, dal 1522 al 1529: L. Casali, M. Galandra, *Pavia nelle vicende militari d'Italia dalla fine del secolo XV alla battaglia del 24 febbraio 1525*, in *Storia di Pavia. 2. Dal libero comune alla fine del principato indipendente*, Pavia, Banca del Monte di Lombardia, 1990, pp. 18-65.

<sup>2</sup> Il duca Francesco II Sforza dovette infatti imporre che tutti i carri in uscita da Pavia dovessero «condurre fuori d'esse schole et città di esso rottame, soto pena di perdere il carro et bovi a chi contravenirà» (*Archivio di Stato, Milano = ASMi, Sforzesco, 1388*): L. Giordano, *Il bando d'incanto del 1534*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia. 1.1. Dalle origini all'età spagnola: origini e fondazione dello Studium generale*, a cura di D. Mantovani, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 365-366.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> G. Angelini, *L'Università, i collegi, la città: trasformazioni urbane a Pavia in età moderna*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo / The Global City. The Urban Condition as a Pervasive Phenomenon*, a cura di M. Petrelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, AISU International, 2020, pp. 502-513 (con bibliografia precedente).

progettuali, le difficoltà nell'approvvigionamento dei materiali lapidei<sup>5</sup>. In fondo, a ben vedere, entro il settimo decennio del secolo a modificare in modo significativo la *facies* urbana intervenne solo la costruzione della cinta muraria [fig. 2], che dalla cittadella intorno a San Pietro in Ciel d'Oro ed alla cerniera del castello racchiudeva il quadrilatero della città, da nord a sud, sino al fiume<sup>6</sup>.

Almeno sino al settimo decennio del Cinquecento l'attività edilizia arranca, ovvero sino a quando in città cala – secondo modi totalmente verticalistici – la volontà di due grandi principi della Chiesa, il cardinale arcivescovo di Milano Carlo Borromeo e il sommo pontefice Pio V Ghislieri, i quali dispongono in un breve intervallo di tempo – rispettivamente nel 1561 e nel 1567 – l'istituzione di due collegi destinati ad ospitare studenti universitari, prescelti per divenire membri di una nuova classe dirigente laica ma di solida ispirazione controriformistica<sup>7</sup>. La fondazione dei due collegi è importante sia in ordine alla storia delle istituzioni sia sul piano dell'intervento progettuale sulla città. Come vedremo, essi si inseriscono nel tessuto urbano in modo dirompente [figg. 3-4], sia pure agendo ciascuno su contesti in parte differenziati, ma soprattutto si configurano come innesti prepotenti su un tronco – quello dell'architettura pavese cinquecentesca – quasi interamente rinsecchito, determinando il rilancio di energie progettuali, la riformulazione di cellule urbane, l'incremento di attività e professionalità nel campo edile. Non da ultimo ciò determinò anche rinnovate esigenze di approvvigionamento del materiale lapideo che si affiancava alla produzione *in loco* di laterizi. Architetti, impresari, capimastri, lapidici e *fornaciari* trovarono nell'asse rappresentato dai due cantieri del Collegio Borromeo, inaugurato nel 1564, e in quello del Ghislieri, avviatosi nel 1571, due perni intorno a cui si attivarono circuiti di *operarii*, scambi di strumenti, condivisioni dei percorsi delle forniture.

<sup>5</sup> L. Giordano, *Maestri del marmo al duomo di Pavia nella prima metà del XVI secolo*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli, 2012, pp. 57-62; inoltre: qui il saggio di Filippo Gemelli, pp. 157-191, nonché *infra* nel testo.

<sup>6</sup> C. Fraccaro, *L'architettura del XVI secolo*, in *Storia di Pavia. 3.3. Dal libero comune alle fine del principato indipendente 1024-1535. L'arte dall'XI al XVI secolo*, Pavia, Banca del Monte di Lombardia, 1996, pp. 810-812 (con bibliografia precedente).

<sup>7</sup> A sintetizzare una lunga bibliografia, per una parte della quale si rimanda alle note a seguire: G. Angelini, *I collegi della Riforma cattolica: l'architettura e la committenza*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia dal medioevo al XXI secolo. 1.2. L'età spagnola*, a cura di D. Mantovani, Milano, Cisalpino, 2013, pp. 925-932; Idem, «*Non tam lapidibus, quam virtutibus*». *I collegi pavesi dopo il Concilio di Trento: Pio V Ghislieri e Carlo Borromeo, due committenze a confronto*, in *Il Concilio di Trento e le arti*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 81-88.

A questa ritrovata vivacità edilizia corrisponde, quasi in controparte, un diverso segno nelle committenze rappresentate in prevalenza dalle istituzioni e dai circoli laici: di fatto, dopo i due collegi universitari, i maggiori e più fervidi cantieri sono quelli della cella campanaria della Torre Maggiore e della cappella della confraternita del Santissimo Rosario aggregata alla chiesa domenicana di San Tommaso<sup>8</sup>. Di contro al cantiere del duomo viene imposto una sorta di sigillo per volontà del vescovo Ippolito de' Rossi, che nel contempo promuove la costruzione della residenza episcopale [fig. 5], mentre i lavori in cattedrale si sarebbero trascinati ancora ai primi del Seicento soprattutto con l'erezione dei piloni orientali dell'ottagono e delle due sacrestie circolari<sup>9</sup>. Numericamente circoscritti sono anche i casi di edifici di culto fondati e costruiti *ex novo*, per altro cronologicamente distribuiti o al limitare del secolo o al principio di quello seguente, come ad esempio il santuario di Santa Maria delle Grazie o di Santa Teresa, fuori porta di Santa Giustina, lungo il tracciato della via Francigena<sup>10</sup>, che si cita per l'imponenza della mole e per la complessità del progetto, ancora in attesa di un'approfondita disamina.

### *Una nota sull'osservatorio pavese*

D'altronde, se Pavia assume una dimensione di rilievo nel quadro dell'architettura del secondo Cinquecento, ciò avviene – come è inevitabile ammettere – in virtù della presenza dello Studio generale, che le permette di fare sensate rivendicazioni in termini di prestigio, mentre su altri piani essa era retrocessa al rango di centro secondario del ducato rispetto a Milano, avendo perduto i retaggi della sua tradizione di città regia e ducale.

<sup>8</sup> Per la torre Maggiore (o torre Civica), crollata nel 1989 e mai ricostruita: L. Giordano, *La cella campanaria del Pellegrini*, in *La Torre Maggiore di Pavia*, Pavia, Banca del Monte di Lombardia, 1989, pp. 114-128; Eadem, *Postille alla Torre Civica. Il progetto del Pellegrini e un disegno di Martino Bassi*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», XCI, n.s. XLIII (1991), pp. 159-164; M. Visioli, *Documenti per la storia della Torre Civica. Secoli XV-XVI*, *ivi*, pp. 53-158. Per la cappella del Rosario: A. Casati, «*La detta cappella par un homo stropiato*». *Le complesse vicende della cappella del Rosario nella chiesa di San Tommaso a Pavia*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V in Lombardia e a Roma*, a cura di L. Giordano e G. Angelini, Pavia-Como, Ibis Edizioni, 2012, pp. 103-166.

<sup>9</sup> Vedi *infra* nel testo.

<sup>10</sup> La posa della prima pietra risale al 1609 e le fonti riferiscono che progettista fu un «virtuoso Architetto da Candia o sia da Gandia», identificato dubitativamente in quel Pietro de Marchi da Gandria, già capomastro della cattedrale: S. Zatti, *L'architettura a Pavia nel XVII e XVIII secolo*, in *Storia di Pavia. 4.2. L'età spagnola e austriaca*, Pavia, Banca del Monte di Lombardia, 1995 p. 853, nota 17. Vedi note 61-62.

Si tratta di una posizione storicamente definita anche dalle più recenti istruttorie della storiografia, ma mette conto in questa sede evidenziare che proprio a Pavia nell'ultimo trentennio del secolo si trovano operose personalità che nel campo dell'architettura incarnano itinerari di ampia portata, a partire da Pellegrino Tibaldi, progettista dei due collegi Borromeo e Ghislieri, agli impresari milanesi Abbondio e Battista Vertemate, sino ad un schiera di maestri da muro e scalpellini che viaggiano sulle direttrici della grande migrazione professionale dei laghi lombardo-svizzeri tra l'Italia settentrionale e Roma. I valsoldesi che Tullio Albonese desiderava impiegare nella fabbrica del Collegio Borromeo perché «infinitamente [abili] in quest'arte»<sup>11</sup>, i ticinesi trapiantati a Roma che lavorano nel Collegio Ghislieri e – per volere di Pio V – anche nel grandioso convento di Bosco nell'Alessandrino, più tardi nel Seicento gli intelvesi come Tomaso Orsolino che innalzò numerosi altari in marmi policromi tra la chiesa della Certosa e la città, tutti loro appartengono ad una vicenda intrecciata di competenze e di interessi, di abilità e di profitti, in cui la materia è parte preponderante di un discorso sulla qualità progettuale, sul significato dell'architettura nell'azione riformatrice della Chiesa postconciliare, sulle dinamiche interne ed esterne all'opera edilizia, sulle sue pratiche e sui suoi attori. Di tutto questo l'osservatorio pavese è forse privilegiato in virtù di una messe cospicua di documenti, che consentono diversificati affondi; se le carte sono purtroppo talvolta lacunose o discontinue, come nel caso della costruzione e della decorazione del duomo, assai più capillare e dettagliato appare il racconto che gli archivi offrono per quanto concerne i due collegi tardocinquecenteschi, da quali appunto qui si vuole avviare il discorso.

### *Le bianche colonne del Collegio Borromeo*

Negli anni sessanta del secolo le due fondazioni volute da Carlo Borromeo e Pio V Ghislieri giungono a realizzazione dopo quasi cinquant'anni di disposizioni testamentarie molto spesso disattese, a partire da quelle del giurista Giasone del Maino che nel 1518 aveva istituito un collegio da insediare entro le mura della sua dimora in parrocchia di San Romano<sup>12</sup>. A ciò si aggiunsero le difficoltà che gli eventi conseguenti la battaglia del 1525 e l'assedio del 1527 comportarono per le principali istituzioni collegiali che spesso cessarono la loro esistenza, come avvenne per

<sup>11</sup> Citato in J. Alexander, *The Collegio Borromeo: Patronage and Design*, in «Arte Lombarda», n. 144, 2005/2, p. 46, doc. n. 1.

<sup>12</sup> G. Angelini, *Domus, schola, gymnasium. Il sistema e l'architettura dei collegi universitari dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia dal medioevo al XXI secolo. 1.1.*, cit., pp. 375-382.

quella voluta da un altro giurista, Catone Sacco, proprio d'innanzi alla chiesa di San Giovanni in Borgo, ovvero antistante il sito poi occupato dal nuovo collegio istituito dal cardinale di Milano.

L'azione promossa da Carlo Borromeo fu rilevante sotto molteplici punti di vista, per il rilancio e la regolamentazione dell'istituzione collegiale – che si proponeva come totalizzante nella realtà pavese, anche se poi dovette subire la “concorrenza” del Ghislieri –, per la scala gigantesca ed il carattere monumentale dell'edificio [fig. 6], per la ferma regia progettuale di Pellegrino Tibaldi, infine per le modalità di gestione del cantiere, sul doppio fronte della manodopera e dei materiali, che è l'aspetto qui oggetto di investigazione. È infatti un dato che emerge tra le pieghe della documentazione che al momento della fondazione del Collegio Borromeo, gli agenti dell'arcivescovo si fossero dovuti in prima istanza interessare di organizzare le squadre di cantiere, ovvero “ingegneri”, capimastri, muratori e lapicidi, poiché come si è visto a Pavia l'attività edilizia era ormai da decenni in grave sofferenza<sup>13</sup>. Il primo ad essere ingaggiato fu Bernardo Lonati, con l'incarico di predisporre non progetti, ma strumenti di stima e valutazione degli spazi e dei costi di costruzione. Egli è riconoscibile in quel Bernardo o Bernardino da Lonate, attivo a Milano tra il 1551 ed il 1589, che in qualità di ingegnere e agrimensore svolse frequentemente lavori di regimentazione delle acque o stime di lavori in proprietà delle famiglie Borromeo e Medici<sup>14</sup>. Altri capimuratori con lo stesso nome ricorrono nelle prime fasi, ma non siamo in presenza di professionisti locali, bensì di maestranze che Tullio Albonese, delegato dal cardinal Borromeo a seguire la costruzione del palazzo a Pavia, chiamò in città proprio a questo scopo. In una ben nota lettera datata 1° aprile 1563 Albonese relaziona al suo committente in merito a materiali e operari: «Et così non li mancarò di questo et d'ogni altro agiunto che posso, come farò

<sup>13</sup> Sul cantiere del Collegio Borromeo è disponibile a stampa, sin dal 1938, una ricca messe di documenti a cura di Costantino Baroni [C. Baroni, *Il Collegio Borromeo. San Carlo, il Pellegrini e la costruzione del Collegio*, in «Bollettino Storico Pavese», I (1937-38), pp. 111-216], mentre più di recente nuove letture critiche e segnalazioni documentarie sono state proposte da John Alexander (vedi nota 11). In questa prospettiva appare un'occasione mancata, per una nuova e sistematica ricognizione dell'archivio del Collegio, la pubblicazione del volume *Collegio Borromeo. La resistenza della bellezza*, a cura di A. Lolli, Milano, Skira, 2020, in cui la parte sull'architettura è stata risolta con la riedizione del saggio di Adriano Peroni del 1961 (A. Peroni, *Il Collegio Borromeo. Architettura e decorazione*, in *I quattro secoli del Collegio Borromeo*, Milano, Alfieri&Lacroix, 1961, pp. 111-161), fondamentale, ma ormai datato, e soprattutto non interessato agli aspetti storici del cantiere.

<sup>14</sup> F. Repishti, *ad vocem*, in *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano, 1450-1706: dizionario biobibliografico*, a cura di P. Bossi, S. Langé, F. Repishti, Firenze, Edifir, 2007, p. 82-83.

ancora da mastri da muro di Valsolda, giurisdizione di vostra Signoria Illustrissima ch'è abida [*scil.* abile] infinitamente di questa arte; sopra il tutto s'averà cura, come raccordai a detti signori [Politonio Mezzabarba e Lanfranco Lonato, che accompagnarono Albonese in sopralluogo al sito destinato alla nuova edificazione], di trovare uno buono capomastro che stii soprastante alla fabrica et la facci fare giustamente conforme al disegno che sarà concluso [...]»<sup>15</sup>.

È pertanto evidente che gli aspetti progettuali rimanevano saldamente nelle mani dell'architetto progettista, come sarà anche nel caso del Collegio Ghislieri. Restava quindi da organizzare il cantiere e, ovviamente, i due aspetti che nell'immediatezza preoccupavano Albonese erano quelli relativi alle maestranze e ai materiali, poiché avevano diretta ricaduta sui costi. Il cardinale era particolarmente attento alle questioni economiche e il suo agente ne era perfettamente avvertito. Il primo documento comprendente i *Pacta et conventiones* con scalpellini della Val d'Intelvi risale all'8 novembre 1563 e prevedeva che «magister Stephanus de Brachaynis [...] habitans in loco Hostein, ducatus Mediolani», ovvero a Osteno sulla sponda orientale del lago di Lugano, si impegnasse a consegnare entro due anni «colone numero cinquantasei della pietra o marmore de Bren, qual è nel vicariato de Varese»<sup>16</sup>. Il trasporto fluviale sino alla riva del Ticino «dentro de Pavia» sarebbe stato a spese dell'impresario, mentre la conduzione su carro con «tanto aiuto de homeni o vero de bovi pagati» sarebbe stata a carico del Collegio. Al 29 dello stesso mese si collocavano invece gli accordi con i mastri da muro, vale la pena di sottolineare, tutti milanesi, ossia «magister Iacobus Motella, uti filius et procurator specialis magistri Antonii porte Ticinensi», «magister Abondius de Vertemate filius quondam magistri Thomasi et Ioannes Baptista de Vertemate eius filius, habitantes in loco Pioltelli plebis Segrate»<sup>17</sup>.

Le avvertenze che si succedono tra il 1563 ed il 1565 ebbero a fuoco la necessità di contenere l'impiego di «ornamenti», ovvero limitare l'uso di pietra, più costosa e complicata da movimentare rispetto al comune laterizio. Ad esempio il 5 dicembre 1565 Albonese riferiva al cardinal Borromeo di aver provveduto a «moderare la spesa degli ornamenti designati dall'architetto a quella fabbrica dil Collegio confor-

<sup>15</sup> J. Alexander, *The Collegio Borromeo*, cit., p. 46.

<sup>16</sup> C. Baroni, *Il Collegio Borromeo*, cit., pp. 157-158. Si tratta una pietra simile all'arenaria di Viggìù, ma dal colore candido, che si otteneva dalla cava di Brenno Useria in Val Ceresio, al confine con il Canton Ticino (su questa pietra ed il suo impiego da parte di Tibaldi, vedi *infra* nel testo).

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 159-160. I Vertemate avrebbero poi colto l'incarico in Collegio Borromeo per estendere la loro attività imprenditoriale anche ad altri cantieri pavesi, da quello del Ghislieri a quelli del duomo, della Torre Maggiore, della cappella del Rosario in San Tommaso; vedi *infra* nel testo.

me all'ordine di vostra Signoria illustrissima et stabiliremo le cose in maniera che starano bene fugendo le spese superflue»<sup>18</sup>. In precedenza, era stato lo stesso progettista, Pellegrino Tibaldi, a dare rassicurazioni in merito alla *venustas* della fabbrica sia pure in scarsità di complementi in pietra: «L'opra tornerà magnifica, bella et ben composta, se ben non vi son molti ornamenti di pietra, et non si metteno per esservene carestia et quest'anno si farà gran precipio, se non manca in quantità del danaro, come disse Vostra Signoria illustre [...]»<sup>19</sup>. Era ben nota all'Albonese l'insofferenza di Carlo Borromeo nei confronti delle manifestazioni di «vaghezza non necessaria»<sup>20</sup>, ma se andiamo al fondo della vicenda troviamo lo stesso agente del cardinale nell'atto di deporre le armi di fronte al crescere delle spese e intento a persuadere il cardinale della necessità di investimenti finanziari: «Detta fabbrica è bellissima ma è d'una grandissima spesa, et credo che voglia costare il doppio di quella che l'architetto aveva giudicato ma è ben vero che l'opera sarà immortale»<sup>21</sup>.

Stabilire se la dicotomia tra rigore ed ornamento qui si giochi sul piano esclusivamente della valutazione economica delle opere, è questione che esula dai compiti che si prefiggono queste pagine, ma che investe il tema della *magnificentia* della committenza secolare dei principi della Chiesa dopo il concilio tridentino<sup>22</sup>. Restano tuttavia da fare alcune considerazioni in merito ai materiali ed al loro trattamento nel cantiere del Collegio pavese, che permettono di ribadire come l'impiego della pietra implicasse sempre una ricaduta, oltre che nei costi, anche nella stessa percezione formale del manufatto architettonico. Le parole, ad esempio, che Pellegrino Tibaldi rivolge al cardinal Borromeo in un gruppo di lettere dell'agosto 1563 sono diretta testimonianza della ricerca che l'architetto mise in atto per dare la migliore risposta possibile alle richieste del committente sul doppio fronte della qua-

<sup>18</sup> J. Alexander, *The Collegio Borromeo*, cit., p. 42.

<sup>19</sup> Lettera di Pellegrino Tibaldi a Carlo Borromeo, 20 giugno 1564: C. Baroni, *Il Collegio Borromeo*, cit., p. 170.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>21</sup> Lettera di Tullio Albonese a Carlo Borromeo, 11 luglio 1565: J. Alexander, *The Collegio Borromeo*, cit., p. 48.

<sup>22</sup> Sull'idea controriformistica di una Chiesa *magnificiens* ha riunito molte testimonianze: F. Repishti, R. Schofield, *Architettura e controriforma: i dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682*, Milano, Electa, 2004, in part. pp. 125-137 (sul *cultus externus*) e 155-163 (sulla *magnificentia*); inoltre: G. Angelini, «*Non tam lapidibus*», cit. e Idem, *Michele Bonelli e la "magnificentia": committenze architettoniche tra la Lombardia e Roma nel secondo Cinquecento*, in *I Bonelli tra Puglia storica, Roma e l'area padana*, a cura di A. Leonardi, Firenze, Edifir, 2021, pp. 31-46.

lità progettuale e della convenienza economica della costruzione<sup>23</sup>. L'attenzione era in quel momento appuntata sulle colonne del cortile, previsto sin dal principio a doppio ordine sovrapposto [fig. 7], anche se poi modificato nelle dimensioni<sup>24</sup>. Tibaldi affermava di aver passato in rassegna tutte le colonne di Milano e di aver verificato l'innalzamento dei prezzi di mercato in quel momento, risolvendosi infine per acquistare gli scapi in «pietra serizza» (ghiardone o serizzo) e le basi e i capitelli in «marmo bastardo» (grigio boden).

Solo dopo una ricognizione di due cantieri allora in corso a Milano, che gli davano prova della messa in opera di materiali, Tibaldi affermava di aver individuato un tipo di pietra «qual si cava presso a Varese 4 miglia verso il lago de Lugano, molto bella et atta a far ogni opera che anderà nella nostra fabbrica senza alcuna varietà»<sup>25</sup>. Tibaldi si reca presso la cava per un sopralluogo e, dai contratti già citati<sup>26</sup>, si apprende trattarsi della pietra di Brenno, cavata appunto in località Brenno Useria, ora frazione del comune di Arcisate. La qualità di questo materiale lapideo, dal particolare candore, che la distingueva dalla pietra di Viggiù, dal colore piuttosto grigio paglierino, dovette colpire l'occhio di Pellegrino che ne apprezzava la compattezza. Di ritorno a Milano si era anche soffermato ad osservare una chiesa del luogo la cui facciata era stata interamente realizzata in pietra di Brenno: «[...] l'ho vista e trovata assai soda, or immacolata et è 120 anni che è fatta». Il costo del singolo monolite era di venti soldi, cifra che venne ben accolta dal cardinal Borromeo che lo registra in una *Istruzione per la Fabrica del Collegio di Pavia* databile alla metà di settembre dello stesso anno: «[...] avendo inteso che è un marmo sodo senza difetti desidero fare di un pezzo dette colonne, atteso che esse colonne si haranno per s. 20 l'una condotta sull'opera et si potrà anco cercare se si potessero avere a migliore pretio»<sup>27</sup>. Di lì a pochi mesi, nel novembre 1563, vennero stipulati i patti e le convenzioni con i *magistri* intelvesi incaricati dell'opera, come già si è visto, anche se poi per il completamento del doppio colonnato si sarebbe dovuto attendere quasi una ventina d'anni, quando nel luglio 1581 si stipulò un altro contratto per la fornitura di colonne, basi, capitelli e altre modanature dell'ordine<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> J. Alexander, *The Collegio Borromeo*, cit., p. 47.

<sup>24</sup> Le colonne ordinate del primo documento di appalto dovevano essere ventotto per ordine (portico e loggiato), poi ampliate al numero attuale di quarantaquattro per ciascuno.

<sup>25</sup> Vedi nota 23.

<sup>26</sup> Vedi nota 16.

<sup>27</sup> J. Alexander, *The Collegio Borromeo*, cit., p. 47.

<sup>28</sup> Citato in R. Maiocchi, A. Moiraghi, *L'Almo Collegio Borromeo. Federico Borromeo studente e gli inizi del Collegio*, Pavia, Artigianelli, 1916, p. 101; pubblicato *in extenso* da C. Baroni, *Il*

Tuttavia è da segnalare che già nel gennaio del 1564 in una lettera del cardinal Borromeo ad Albonese, una raccomandazione che il presule invia in merito alla lavorazione superficiale dei fusti delle colonne indica una sorta di divaricazione tra le intenzioni dell'architetto e la ricezione del committente. Questi infatti, dopo avere approvato i patti e convenzioni del novembre precedente, ordinava di «avvisarne maestro Pellegrino con avvertirlo insieme che le colonne dell'edifitio non si poliscano, periochè sarebbero senza lustro et di brutto color di pietra; ma si lavorino picchiate minutamente perché così havranno miglior vista et pareranno di granito»<sup>29</sup>. È evidente che Pellegrino aveva immaginato di ritmare il quadriportico del Collegio con colonne bianchissime, lucidate quasi secondo l'uso statuario del marmo, compensando in questo modo la scarsità di «ornamenti» in pietra. Di contro Carlo Borromeo sembrava preferire un trattamento superficiale diverso, a martellatura, per ridurre la pietra di Brenno in forme più simili al granito comune. È da evidenziare che la successiva vicenda edilizia del cortile del Collegio Borromeo avrebbe preso la strada consueta dell'impiego differenziato di materiali **[figg. 9-10]**. Il contratto del 1581 prevedeva infatti un accordo con i «marmorarii» milanesi Francesco Mantegazza, Gerolamo Marchesi e Francesco Bossi per la fornitura di colonne e di tutte le altre parti in «pietra viva meiarola d'Angera, et insomma qualsiasi altra pietra conforme al portico già finito»<sup>30</sup>. In una recente campagna di rilievo è emerso una discreta varietà di materiali lapidei, così riassumibile: gli scapi prevalentemente in granito di Montorfano o di Baveno, le basi in pietra di Angera, beola, pietra di Sarnico o arenaria, i capitelli in pietra di Angera o arenaria e, solo in minima parte, in marmo<sup>31</sup>.

L'impiego della pietra di Brenno, caratterizzata da una colorazione bianca («immacolata»), da una grana compatta, una resistenza agli agenti esterni, come Tibaldi aveva potuto verificare *de visu*, avrebbe determinato all'interno del cortile del Collegio un diverso equilibrio cromatico, in cui il candore delle pareti avrebbe trovato accordo in quello delle colonne e contrappunto nelle profilature in cotto delle fasce marcapiano e nelle incorniciature delle porte **[fig. 8]**. Lo stesso candido materiale sarebbe ricomparso, a distanza di tempo, in un altro progetto collegato al nome di

*Collegio Borromeo*, cit., pp. 193-195.

<sup>29</sup> C. Baroni, *Il Collegio Borromeo*, cit., p. 164

<sup>30</sup> Vedi nota 28.

<sup>31</sup> G. Calvi, *Principi di base per la conservazione del patrimonio storico architettonico*, in *Progettare la complessità: saperi e tecniche a confronto*, a cura di M. Morandotti, Pisa, Edizioni ETS, 2001, pp. 54-55.

Tibaldi, quello della facciata del santuario di Saronno, dove le colonne provengono proprio dalla cava di Brenno<sup>32</sup>.

L'esempio offerto dal Collegio Borromeo indica, grazie alle informazioni delle carte di cantiere, la possibilità di comprendere in modo più approfondito, rispetto a quanto la lettura del solo monumento attualmente consenta, il ruolo che i materiali lapidei rivestivano nel quadro delle scelte espressive e progettuali. Sull'altro versante, che già abbiamo enunciato, ovvero l'importanza che la fondazione del Collegio voluto dal cardinal Borromeo ha avuto nella riattivazione dell'edilizia pavese di fine Cinquecento, si possono aggiungere altre informazioni specifiche. La ricerca assidua di maestranze capaci ed economiche da parte di Tullio Albonese rilanciò canali non mai del tutto chiusi di dialogo commerciale tra gli scalpellini-marmorai-impresari della regione dei laghi e la pianura e favorì l'insediamento a Pavia della famiglia di capimastri milanesi dei Vertemate<sup>33</sup>. Abbondio, padre di Battista Vertemate, aveva lavorato per il palazzo di Pietro Paolo Arrigoni, presidente del Senato, a partire dal 1555, ma a partire dal 1564 l'impresa familiare dei muratori di Pioltello sarebbe stata ingaggiata oltre che nei due cantieri dei collegi anche in quelli della cattedrale, della Torre Maggiore, della cappella della compagnia del Rosario nella chiesa domenicana di San Tommaso, solo per citare i casi meglio documentati. A Battista, sull'iscrizione commemorativa della posa della prima pietra del Borromeo (19 giugno 1564) [figg. 11-12], si sarebbe affiancato anche il nome dello scalpellino Pietro Nusante, che sarebbe poi stato ricorrente nelle carte d'archivio relative a numerose imprese pavesi tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo, come il nuovo palazzo Vescovile promosso da Ippolito de' Rossi<sup>34</sup>. Inoltre Battista e il figlio Giuliano avrebbero avuto parte cospicua, nelle vesti di *fabbricieri* e *soprastanti*, nella costruzione della torre Civica di Pavia, per cui Tibaldi attendeva al progetto della cella campanaria tra il 1583 e il 1584<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Da ultimo F. Repishti, *Pellegrino Tibaldi e il disegno per la facciata del Santuario di Saronno conservato al Victoria & Albert Museum*, in «ArchHistoR», II/3 (2015), p. 72 (con bibliografia precedente).

<sup>33</sup> F. Repishti, *La residenza milanese di Pio IV: il Palazzo Medici in via Brera*, in «Annali di architettura», 12, 2000, pp. 75-90.

<sup>34</sup> L. Erba, *Il palazzo cinquecentesco del vescovo Ippolito de' Rossi di San Secondo*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza, CISA A. Palladio, 2000, pp. 205-221. Il Nusante sarebbe stato tra gli appaltatori, con Pietro Piantanida, Cesare e Giovan Battista Ciocca, dei lavori delle scuderie arcivescovili a Milano: C. Coscarella, *I cantieri di Carlo Borromeo amministratore della diocesi milanese. Note dai libri mastri della Mensa arcivescovile*, in «Arte Lombarda», n. s., n. 140, 2004/1, p. 81.

<sup>35</sup> Vedi nota 8.

## *Le pietre colorate del Collegio Ghislieri*

Le numerose occorrenze documentarie disegnano un profilo piuttosto circostanziato della prassi edilizia e dei rapporti professionali nella Pavia del tardo Cinquecento, in cui dopo l'avvio del cantiere del collegio Borromeo la figura di Pellegrino Tibaldi diventa garante e perito preferenziale nella stima dei lavori, lasciando lecitamente supporre che egli abbia avuto, sebbene in misura non uguale, parte nelle scelte progettuali attuate nei vari cantieri<sup>36</sup>. Tuttavia i maestri citati non sono legati direttamente a Tibaldi né hanno percorsi omogenei: alcuni sono milanesi di origine, altri provengono dalla zona dei laghi secondo una linea di migrazione professionale ampia e ben nota. In questo senso un caso degno di indagine è costituito dal palazzo del Collegio fondato per volere di papa Pio V, al secolo Antonio Michele Ghislieri, nel 1567, la cui costruzione avrebbe avuto però inizio solo quattro anni più tardi, sempre sotto l'attenta regia progettuale di Pellegrino Tibaldi<sup>37</sup>. Il primo contratto, risalente al 5 settembre 1571, venne stipulato tra il prefetto del Collegio e i capimastri Battista Vertemate da Pioltello (il medesimo coinvolto nella costruzione del Borromeo), Jacopo Antonio de Curti e Filippo Gecci da Morcote<sup>38</sup>. Nel caso del Ghislieri, grazie anche alla comune egida pontificia, si instaurò un rapporto osmotico con il cantiere del grande convento domenicano di Santa Croce del Bosco (oggi Bosco Marengo), fondato da Pio V nel 1566 nel suo paese natale nella campagna alessandrina. Episodio singolare e magniloquente di architettura strettamente legata agli ambienti romani, Bosco vide transitare progettisti, consulenti e maestranze provenienti da Roma, di origine sia toscano-fiorentina sia lombardo-svizzera. In particolare, tra i documenti relativi al Collegio di Pavia ricorre il nome di Filippo Gecci **[fig. 13]** (o Checra o Grocci, altrove detto Chezza), proveniente da Morcote sul lago di Lugano, probabilmente lo stesso Filippo

<sup>36</sup> Per il ruolo di perito di Tibaldi per campagne decorative si veda il caso della cappella del Rosario in San Tommaso, indagato da A. Casati, «*La detta capella*, cit., pp. 172-175 e doc. n. 5.

<sup>37</sup> Anche il Collegio Ghislieri è cantiere che si avvale di una ricca messe di documenti, di cui si era già avvalso il saggio pionieristico di Terisio Pignatti (T. Pignatti, *L'architettura del Collegio Ghislieri*, in *Il Collegio Ghislieri 1567-1967*, Milano, Alfieri&Lacroix, 1967, pp. 301-320). In ultimo, una ricognizione sistematica è stata condotta per tappe nei seguenti contributi: G. Angelini, *Le fabbriche e le virtù. Pio V, il cardinal Bonelli e i progetti per il Collegio Ghislieri da Pellegrino Tibaldi a Martino Bassi (1571-1588)*, in *L'immagine del rigore*, cit., pp. 103-166; Idem, *Il Collegio Ghislieri di Pavia 1567-2017. Il complesso monumentale dal XVI al XXI secolo*, Milano, Electa, 2017. È tuttora in programma un'edizione completa dei documenti di cantiere conservati nell'Archivio del Collegio.

<sup>38</sup> Copia del contratto compare in un documento di fideiussione datato 28 maggio 1572: G. Angelini, *Le fabbriche*, cit., p. 109; Idem, *Il Collegio Ghislieri*, cit., p. 23.

Checia *quondam* Giorgio attivo anche a Bosco, di famiglia ticinese ma trapiantata a Roma<sup>39</sup>.

La condivisione delle maestranze tra i due collegi, favorita dalla presenza dello stesso capomastro, valse inoltre a ottimizzare la strumentazione di cantiere e i modi di approvvigionamento dei materiali da costruzione. Ad esempio nel 1578 si condussero «corde e ferri per l'argheno del Coleggio Boromeo qua in Coleggio [Ghislieri] per tirar in opera le colonne» del portale<sup>40</sup> e allo stesso scopo venne concesso in uso anche l'argano della cattedrale<sup>41</sup>. Inoltre, sul fronte dei trasporti di materiali, nel 1579 vennero pagati «facchini n° 9 qual hano portato someri n° 1 dal palazzo Boromeo qua in Colleggio di maestro Batista Vertama[te] per fare una parte di detti asoni»<sup>42</sup>. Il percorso attraverso il quale giungevano in cantiere pietre, mattoni, legni e calcina era stabilito dalle *venditiones* stipulate tra i capimastri Battista e Bernardo Vertemate e i fornitori: «Tutta detta robba consignata alla ripa del Ticino a porta nova in nave a tutte spese del detto m° Bernardo e m° Battista sia tenuto a sue spese fare descargare detta robba, la quale [...] promette darla et consignarla nel modo et forma, bontà et groseza et grandeza»<sup>43</sup>. Da porta Nuova, uno dei varchi sul fiume della cinta medievale rifunzionalizzati nelle nuove mura spagnole, i carri risalivano da piazza Borromeo sino alla chiesa dei Santi Primo e Feliciano e poi al monastero di Santa Maria delle Cacce, dove i materiali sostavano in attesa di essere trasportati e impiegati nel cantiere del collegio Ghislieri<sup>44</sup>. Una fondamentale premessa riguarda, tuttavia, la diversa configurazione che il progetto di Pellegrino Tibaldi per il Ghislieri assunse proprio in ordine all'impiego di materiali lapidei e marmorei. I prospetti esterni del palazzo sono infatti caratterizzati, a differenza di quanto avveniva in Borromeo, da lisce e candide superfici murarie, semplicemente intonacate e assolutamente prive di ordini, cornici o modanature architettoniche [fig. 14]. Anche le finestre, rigorosamente disposte in griglia

<sup>39</sup> G. Ieni, *Architetti e fabbricieri del complesso conventuale (1566-1572). Nuove conclusioni sulla base del materiale documentario*, in Pio V e Santa Croce, cit., p. 12.

<sup>40</sup> *Archivio del Collegio Ghislieri, Pavia (= ACG), Liber unus appellatus Vachetta in quo per Franciscum Sanzavecchiam scriptae sunt expensae Fabricae Collegij a die 23 Octobris 1574 [...] tota die 18 Decembris 1579 signatus G ut supra*, pagamento in data 27.XI.1575, c. 17r. D'ora in avanti citato come "registro Sanzavecchia".

<sup>41</sup> *Ivi*, c. 17v.

<sup>42</sup> *Ivi*, c. 18v.

<sup>43</sup> *Venditio lapis*, 19 dicembre 1581 (*Archivio di Stato, Pavia = ASPV, Notarile pavese*, rog. Gio: Agostino Cremonese da Novi, f. 3893).

<sup>44</sup> Materiali nuovi e non a pietre antiche di riuso si devono pertanto riferire i cenni relativi a due pietre di sarizzo, registro Sanzavecchia, c. 16v.

geometrica, presentano profili a spigolo vivo tagliati nel muro, senza incorniciature, fatti salvi i soli davanzali; unico contrassegno è dato dai due cantonali a bugne, limitati tuttavia al registro inferiore del prospetto. Entro questo impaginato così nitido e nel contempo imponente, apparentato a quelli di altre fabbriche ghisleriane a Roma, sia istituzionali come il palazzo del Sant'Uffizio sia residenziali come il casino sulla via Aurelia Antica, si distingue il segno monumentale dato dalle pietre colorate che compongono l'edicola del portale [fig. 16].

Esso venne posto in opera dagli scalpellini Antonio Fossati e Pietro Bianchi tra il giugno 1577 e il novembre 1578, periodo nel quale si susseguono i pagamenti per il trasporto delle pietre di sarizzo e delle colonne in macchiavecchia di Arzo (pietra mischia) – in nave da Luino lungo il fiume Ticino sino a Pavia –, e si concluse con l'innalzamento delle colonne, operazione per cui si fece costruire da un falegname il *carromatto* (un carro senza sponde atto a trasportare grossi pesi) e per cui si richiese in comodato l'argano del cantiere del Collegio Borromeo<sup>45</sup>. L'anno successivo furono inoltre approntate le lettere metalliche dell'iscrizione in capitale latina che corre sull'architrave del portale (PIVS V GHISL. BOSCHEN. PONT. MAX.), nonché gli stemmi che dovevano coronare il timpano: quello di Pio V, quello del cardinale Bonelli e infine quello della comunità di Bosco<sup>46</sup>.

Il portale si compone di un arco a bugnato liscio, ripreso dalla porta lignea che vi è inclusa, due colonne in macchiavecchia, alti basamenti, basi e capitelli ionici, architrave sovrastato da timpano spezzato [figg. 17-18]. L'imponenza dell'impianto è impreziosita dal raffinato gioco cromatico, determinato dalla pezzatura policroma delle colonne e dal grigio chiaro del sarizzo. L'impiego di pietre e marmi policromi

<sup>45</sup> Registro Sanzavecchia, c. 16r: «a maestro Giulio falegname per haver co[n]zatto il carromatto da condurre le colone della porta»; *ivi*, c. 17r: «per far portare corde e ferri per l'argheno del Coleggio Boromeo qua in Coleggio per tira in opera le colonne». Fossati era probabilmente mastro lapicida originario del Varesotto, poiché lo si trova coinvolto nel 1597 nella realizzazione delle balaustrate in marmo brecciato dell'altare del Rosario nella basilica di San Vittore a Varese (G. Tatto, *La cronaca varesina ed i prezzi dei grani e del vino sul mercato di Varese dal 1525 al 1620*, a cura di L. Giampaolo, Varese, Società Storica Varesina, 1954, pp. 46-47; scheda online <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300046254>>, ultimo accesso 5 dicembre 2021).

<sup>46</sup> Registro Sanzavecchia, 19 dicembre 1578, c. 17v: «contanti a maestro Gio. Ambrosio da Casal scarpellino scutti 4 d'or [...] che sono per la fatura de due arme fatte in Coleggio della felice memoria di Pio V, una sopra il navello de l'aqua s.ta in S.to Oldrigho, l'altra resta in Coleggio di ordine del signor Tomaso viceprefetto», 2 novembre 1577, c. 14v: «una croce di ferro da meter all'arma di Monsignor Illustrissimo Cardinale Alessandrino [Michele Bonelli]», 18 novembre 1578, c. 17r: «contanti a maestro Bernardino Casella de Carona scarpellino libre venti seij imperialli [...] che sono per giornate tredici in far l'arma della comunità del Boscho messa sopra la porta».

richiama, sebbene con maggior parsimonia, il portale della chiesa di Santa Croce e il grande monumento funebre del papa a Bosco<sup>47</sup>. Costante e ben documentata fu la supervisione di Tibaldi, il quale – come è stato osservato – riprese per il portale del collegio lo schema del battistero della cattedrale di Milano<sup>48</sup>. Di contro, nel cortile interno [fig. 15, fig. 19], si riscontra la stessa alternanza di pietre di diversa grana e cromia, che scandiscono l'ordine dorico delle colonne e tutte le membrature nei diversi elementi: granito di Baveno per le colonne e pietra d'Angera per architravi, balaustrini del loggiato e mensole sottogronda<sup>49</sup>. Ancora nel 1599 i lavori del quadriportico non erano terminati e l'approvvigionamento di pietra era ancora una necessità a cui si dava risposta in modi a volte estemporanei; ad esempio per le ultime colonne si erano chiesti e pagati «otto pezzi di preda» a Gerolamo Olevano, che agiva in qualità di priore della Fabbriceria della cattedrale<sup>50</sup>. Contestualmente venivano registrati pagamenti al *piccaprede* Gio. Battista Nusanti, con probabilità un parente del già citato Pietro, «per manifattura fatta attorno agli architravi e capitelli delle ultime colonne poste in opra»<sup>51</sup>.

#### *Dai collegi alla cattedrale*

Se dunque nel 1599 la Fabbriceria della cattedrale di Pavia vendeva pezzi di pietra al Collegio Ghislieri, è legittimo supporre che a quell'altezza cronologica il cantiere del duomo fosse ancora attivo. Anche se l'attività edilizia era stata *de facto* interrotta nei primi decenni del secolo, nel 1564 il vescovo Ippolito de' Rossi impose la riparazione della vecchia cattedrale di Santo Stefano, con particolare riguardo alle colonne delle navate, ed il trasferimento delle reliquie di San Siro dalla cripta me-

<sup>47</sup> Da ultimo, sull'uso di marmi colorati nel cantiere di Bosco: G. Extermann, *Marmi romani in Piemonte. Pio V e il cantiere di Santa Croce a Bosco Marengo*, in *Splendor marmoris: i colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma, De Luca Editori, 2016, pp. 69-86.

<sup>48</sup> A. Buratti Mazzotta, *Il Pellegrini riletto sulla base dei fondi di disegni ambrosiani*, in «Storia architettura. Quaderni di critica», II/1 (1975), p. 7; sul battistero: Eadem, *Introduzione*, in P. Pellegrini, *L'architettura*, edizione critica a cura di G. Panizza, Milano, Il Polifilo, 1990, pp. XXI-XXII.

<sup>49</sup> *Quadriportico: consolidamento parti lapidee. Relazione finale d'intervento*, arch. M. Sironi, Studio restauri Formica s.r.l., luglio 2010, consultabile presso l'Ufficio Tecnico del Collegio Ghislieri.

<sup>50</sup> ACG, cart. B, fila II, *1599-1600-1601-1602-1603-1604-1605-1606 Fabrica*, vol. ms. rilegato in-folio, cc. in parte non numerate, *sub die* 10 marzo 1599.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

dievale all'altare maggiore<sup>52</sup>. A partire dal 1586 vennero intrapresi lavori nell'area presbiteriale della chiesa, che si limitarono a quel tempo ai pilastri ed alle murature orientali, lavori che si sarebbero protratti piuttosto stancamente sino al 1614-1615, quando vennero conclusi il coro ed i piloni orientali dell'ottagono e la chiesa venne solennemente consacrata<sup>53</sup>. Si trattava, ad ogni buon conto, di interventi che non ambivano a risolvere i problemi della fabbrica ma solo a rendere in parte disponibile alla celebrazione liturgica la grande e disarticolata area di cantiere. E così sarebbe rimasto sostanzialmente, salvo pochi interventi relativi alle navatelle dei transetti ed alle due sagrestie [fig. 20], sino al principio del XVIII secolo<sup>54</sup>.

È opportuno sottolineare una differenza sostanziale che distingue la cattedrale dai due collegi universitari; questi infatti sono caratterizzati da un'edilizia prevalentemente in laterizio, con murature realizzate con spese contenute e con ridotte esigenze di approvvigionamento del materiale costruttivo, poiché le parti in pietra erano circoscritte alle colonne del cortile o a pochi altri elementi decorativi. Il duomo era invece sorto con l'intenzione di erigere, sul modello di Milano, una grandiosa mole interamente rivestita di pietra, ma neppure l'acquisto nel 1518 della cava di Crevola in Val d'Ossola aveva risolto il problema delle forniture lapidee, che rimasero sempre un fattore problematico<sup>55</sup>. Basti ricordare che ancora nel 1715 i fabbricieri della cattedrale non erano in grado di ottenere dai lapidici ossolani i pezzi di marmo di Crevola per la realizzazione dei capitelli del primo ordine dei piloni dell'ottagono e dovettero poi risolversi a ricercare i materiali altrove<sup>56</sup>.

D'altronde, se ritorniamo agli obiettivi che ci si era prefissati in questa sede, ovvero riconsiderare la storia delle fabbriche pavese sulla scorta dei giacimenti archivistici, il caso della cattedrale resta comunque un *unicum* anche per la povertà delle

<sup>52</sup> V.L. Bernorio, *La chiesa di Pavia nel secolo XVI e l'azione pastorale del cardinale Ippolito de' Rossi (1560-1591)*, Pavia, 1972, pp. 142-143 (Quaderni del Seminario di Pavia, 7-8); P. Favretto, *Fonti e cronologia, in Storia di Pavia. 4.2. L'età spagnola e austriaca*, Pavia, Banca del Monte di Lombardia, p. 760.

<sup>53</sup> L. Malaspina di Sannazzaro, *Memorie storiche della Fabbrica della Cattedrale di Pavia*, Milano, per Giovanni Pirota, 1816, pp. 13-14; G. Bosisio, *Notizie storiche del tempio cattedrale di Pavia dalla sua origine sino all'anno 1857*, Pavia, Fratelli Fusi, 1858, pp. 78-79; L. Baini, «Dovendo poi il vescovato servirgli da piazza»: la cattedrale tra Sei e Settecento, in *Storia di Pavia. 4.2.*, cit., p. 783.

<sup>54</sup> A. Casati, *Documenti per il cantiere del Duomo nel Settecento*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», CIX (2009), pp. 347-376.

<sup>55</sup> Qui il saggio di Filippo Gemelli, pp. 157-191.

<sup>56</sup> A. Casati, *Documenti*, cit., p. 348.

carte di cantiere, che hanno sinora indotto frustrazione nello storico<sup>57</sup>. L'indagine di cui si danno qui i primi risultati ha confermato tuttavia l'opportunità di un supplemento d'indagine in quanto resta dell'Archivio storico della Fabbriceria, che ha permesso di rintracciare alcuni documenti utili a meglio comprendere l'andamento dello sfortunato cantiere nel momento storico di interesse, ovvero nei decenni finali del Cinquecento<sup>58</sup>. La prima occorrenza documentaria risale al 1591-1592 quando vengono periziati i lavori svolti da maestro Battista de Marchi di Gandria, località sul Ceresio nelle vicinanze della Valsolda, per l'innalzamento dei piloni ed altre opere<sup>59</sup>. In particolare si trattava «del pilatro grande nel domo novo a banda diritta nell'intrare del coro» ed è importante apprendere che a stendere i conti, poi sottoposti al vaglio del pubblico perito Giacomo Antonio Curto<sup>60</sup>, era stato il fratello di Battista, Pietro di Gandria, «fabrizero in Pavia»<sup>61</sup>, ciò che indica il radicamento in città di maestranze provenienti da regioni storiche di migrazione professionale, a cui anche Tullio Albonese aveva rivolto lo sguardo al momento di avviare il cantiere del Collegio Borromeo<sup>62</sup>. Al 1597 risale quindi una lista di spese per pietra d'Angera destinata al completamento delle due cappelle del braccio di coro, «verso la marceria», ovvero l'attuale piazza Cavagneria: vi sono elencati modanature, fregi, gocciolatoi, architravi<sup>63</sup>.

Allo stesso anno 1599, in cui il priore Gerolamo Olevano cedeva otto pezzi di pietra al Collegio Ghislieri, risale una serie di pagamenti ad un certo maestro Marco *lapi-*

<sup>57</sup> La scomparsa dei libri di fabbrica, ancora citati dalle fonti ottocentesche, ha indotto le ricognizioni storiche più recenti ad un assiduo ricorso ad altra tipologia di fonti, che però si infittiscono solo a partire dal XVIII secolo (ad esempio il diario manoscritto del priore della Fabbriceria Ardengo Folperti, noto in due redazioni diverse, di cui dà conto da ultimo A. Casati, *Documenti*, cit., p. 349, ma che attende ancora un'edizione moderna).

<sup>58</sup> La ricerca è stata condotta da chi scrive con Alessandra Casati nell'ambito di un progetto di ricerca sugli assetti liturgici storici della cattedrale promosso dalla Commissione diocesana di arte sacra nel 2009, i cui risultati tuttavia non ebbero allora esito di pubblicazione.

<sup>59</sup> *Archivio Storico Diocesano, Pavia* (= ASDPv), *Fabbriceria del duomo*, XV, 159 [cart. VIII B, n. 7].

<sup>60</sup> Ovvero Jacopo Antonio de Curti, capomastro del Collegio Ghislieri insieme a Battista Vertemate e Filippo Gecci. Vedi nota 38.

<sup>61</sup> Per un'ipotesi di identificazione di Pietro de Marchi nel progettista della chiesa di Santa Maria delle Grazie, vedi nota 10.

<sup>62</sup> Vedi nota 15. Pietro de Marchi aveva già lavorato in precedenza nel cantiere della cattedrale, ricevendone diversi pagamenti per opere murarie (1576-1580). In particolare su questi lavori e sulle fasi del cantiere del duomo risalenti agli anni di episcopato di Ippolito de' Rossi si rinvia ad uno studio attualmente in preparazione.

<sup>63</sup> ASDPv, *Fabbriceria del duomo*, XV, 159 [cart. VIII, n. 7].

*cida* scalati a partire dalla fine di marzo 1599 [fig. 21], con riferimento ad un instrumento notarile del 12 maggio dell'anno precedente, che riguardava l'escavazione e la conduzione di pezzi di marmo «fino» di Crevola dalla cava di pertinenza della Fabbriceria, pezzi destinati ai dodici capitelli dei pilastri grandi («grossi») [figg. 22-23], ovvero gli otto maggiori del primo ordine dell'ottagono e i quattro pilastri agli angoli del quadrato in cui è inscritto il poligono<sup>64</sup>. Le date 1597 e 1599 si leggono infatti nei due capitelli [figg. 24-25] dei primi pilastri a sinistra della campata di coro<sup>65</sup>. Le successive indicazioni dei documenti si collocano al 1606, quando maestro Martino da Lugano è pagato per forniture di pietra d'Angera e marmo di Crevola<sup>66</sup>, indicazioni che permettono di anticipare di qualche anno i lavori di completamento dell'area presbiteriale promossi dal nuovo priore Lorenzo Isimbardi, che si facevano cadere al 1610<sup>67</sup>.

Le notizie sin qui riunite consentono almeno di dare concretezza ad alcune ricostruzioni storiche: in primo luogo, sia pure al netto di un grave rallentamento nei lavori, è dimostrato che per tutto il Cinquecento (ed oltre) la cava di Crevola era ancora in attività. Lo conferma anche il fatto che nel 1620, come è stato reso noto in altra sede<sup>68</sup>, la Veneranda Fabbrica del duomo di Milano chiedeva alla Fabbriceria della cattedrale di Pavia di poter estrarre pietre da Crevola per la realizzazione di dieci basi, zoccoli e capitelli del primo ordine della facciata allora in costruzione. In cambio i deputati della Fabbrica di Milano si rendevano disponibili ad eseguire opere di rifunzionalizzazione delle strade di accesso alla cava e a cedere ai colleghi pavesi blocchi di marmo di minori dimensioni eventualmente ricavati in corso d'opera. Si trattava quindi di un giacimento a cui la Fabbrica di Pavia aveva continuato a prestare attenzione, come fonte di approvvigionamento, ma la lentezza dei lavori aveva con ogni probabilità nuociuto all'efficienza dei tracciati viari così come della cava stessa. Da ciò derivò la necessità di acquisto di pietre, come quella d'Angera, da altre fonti.

In secondo luogo, sino alla prima metà del Seicento, la modalità di organizzazione del cantiere prevedeva appalti a maestranze provenienti dalla regione dei laghi lombardo-svizzeri, come Battista e Pietro da Grandia e in seguito Martino da Lu-

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> G. Vago, U. Zezza, *Fasi costruttive e manufatti litici dell'ottagono del duomo di Pavia*, in "Quarry – Laboratory – Monument". *International Congress – Pavia 2000. Proceedings. Volume I*, edited by G. Calvi and U. Zezza, Pavia, La Goliardica Pavese, 2000, p. 544, Tav. I.

<sup>66</sup> ASDPV, *Fabbriceria del duomo*, XV, 159 [cart. VIII, n. 7].

<sup>67</sup> P. Favretto, *Fonti e cronologia*, cit., p. 760.

<sup>68</sup> A. Casati, *Documenti*, cit., pp. 350-351; si veda qui il saggio della stessa autrice, pp. 89-155.

gano, così come era avvenuto anche per il cantiere del Ghislieri, ad esempio. Di contro, i nomi di scalpellini e capimastri appartenenti alla famiglia Fossati cominciano ad essere ricorrenti nelle carte della Fabbriceria di Pavia solo a decorrere dal secondo Seicento per divenire poi impresari stabili del duomo per tutto il secolo successivo. È probabile che a seguito dell'apertura dei due cantieri dei collegi universitari, cui si affiancarono quello del palazzo Vescovile e della Torre Maggiore, si fosse riaccesa anche la macchina edilizia del duomo che con le altre imprese condivideva anche i capimastri, ovvero i Vertemate di Pioltello, nonché diverse maestranze sia nel campo delle opere murarie sia in quello della lavorazione della pietra.

Eppure il duomo si distingue dai collegi per essere fabbrica interamente destinata a ricevere un rivestimento lapideo, caratteristica che diviene emblematica di una diversa concezione del progetto architettonico. A differenza delle imprese pur grandiose dei collegi, concepite in senso moderno per essere costruite in modo efficiente, rapido, economico ma nondimeno per esprimere una cifra stilistica magniloquente, la cattedrale sorse come monumento grandioso ma concettualmente anacronistico<sup>69</sup>, per l'investimento finanziario a lungo termine, per l'impatto sull'intorno urbano, per le dinamiche di gestione del cantiere. I fatti hanno confermato i timori espressi nel 1487 dal vescovo Ascanio Sforza, il quale invitava i cittadini pavesi ad una attenta programmazione dei lavori «acciò che non fosse cosa che non avesse mai fine»<sup>70</sup>. Le vicende tardocinquecentesche qui ripercorse sulla traccia delle carte d'archivio dicono dell'inanità degli sforzi, ma documentano anche che proprio nella circolazione di maestranze, nel rilancio del mercato edilizio, nell'allargamento delle vie di approvvigionamento di materiale lapideo si insinuò il seme di un lento riavviamento del cantiere della cattedrale. Non è quindi da reputarsi una semplice casualità se nel 1633 i fabbricieri pavesi decidessero di trasferire il grande modello ligneo del duomo [fig. 26], allestito da Giovan Pietro Fugazza a partire dal 1497 ed entro i primi del secolo seguente, dal sotterraneo del Torrione delle carceri, dove si trovava quasi dimenticato, nel coro dismesso dell'antica cattedrale di Santa Maria del Popolo, «a questo effetto preparato», ovvero nelle immediate adiacenze del cantiere<sup>71</sup>. Il modello del duomo di Pavia, «edifitio pretiosissimo al pari di ogni altro non solo di questa città ma di tutta Italia», avrebbe così recupe-

<sup>69</sup> L. Giordano, *Il duomo di Pavia: tradizione e modernità*, in «Bollettino della Società di Storia Patria», CXI (2011), p. 221.

<sup>70</sup> Eadem, *Tra corte e città: la committenza*, in *Storia di Pavia. 4.2.*, cit., p. 767.

<sup>71</sup> ASDPv, *Fabbriceria del duomo*, XV, 140 [cart. III, n. 9]. Si tratta del locale contrassegnato dalla lettera L nel disegno settecentesco qui alla fig. 20.

rato la sua originaria funzione di strumento progettuale ed esecutivo, sprone per il buon proseguimento dei lavori: il modello infatti è «compito come dovrà essere la medesima Nova Cathedrale», anche se nei secoli a seguire le alterne vicissitudini del tempo ne avrebbero di fatto confermato il carattere di «cosciente, domestica utopia»<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> L. Giordano, *I modelli lignei nei cantieri lombardi*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di V. Magnano Lampugnani e H.A. Millon, Milano, Bompiani, 1994, p. 463. Sul modello ligneo del duomo, si rimanda ora a *Musei Civici di Pavia. La sala del modello ligneo del duomo*, a cura di L. Aldovini e D. Tolomelli, Milano, Scalpendi, 2020, in particolare i contributi di Laura Aldovini e Luciano Gritti.



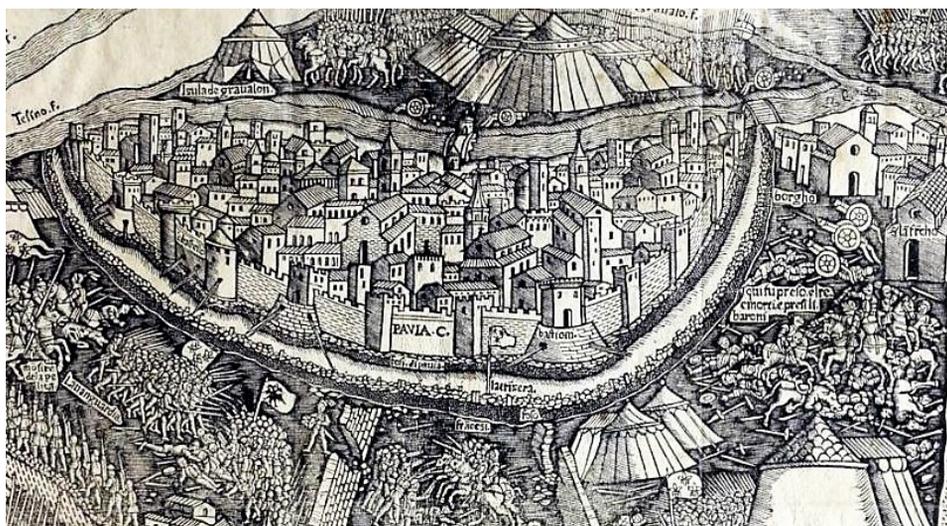


Fig. 1. *L'assedio di Pavia del 1525*, xilografia. Pavia, Musei Civici.

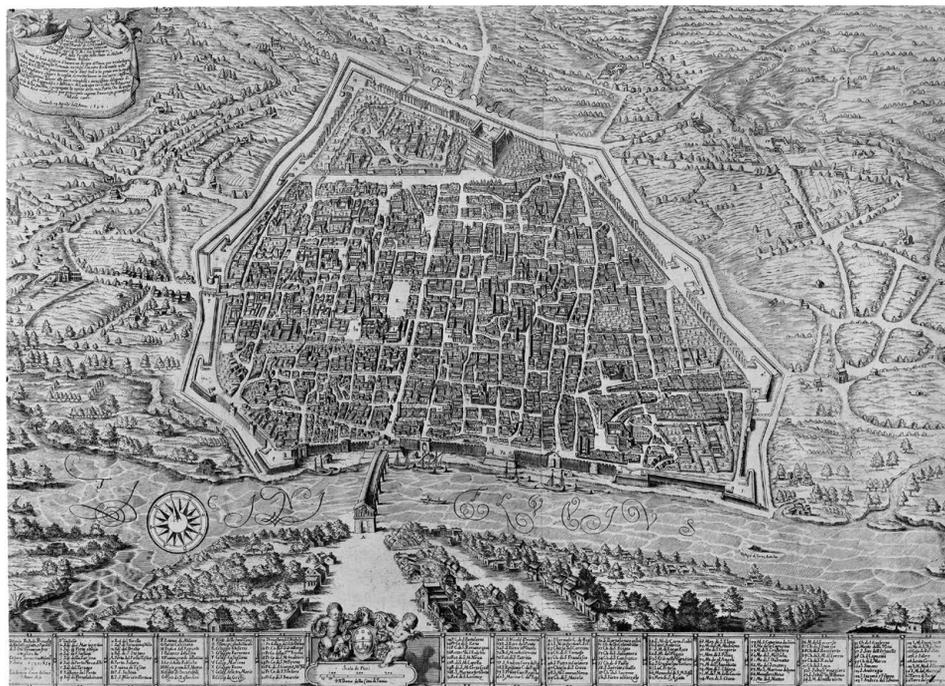


Fig. 2. *Pianta di Pavia detta "del Ballada"*, 1654 (su disegno di Ludovico Corte del 1617). Pavia, Musei Civici.

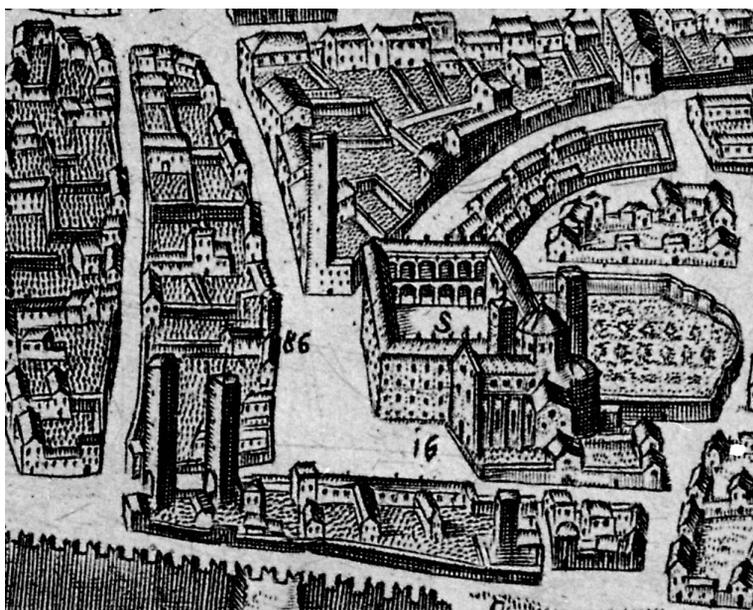


Fig. 3. L'area del Collegio Borromeo, particolare della pianta di Pavia detta "del Ballada".



Fig. 4. L'area del Collegio Ghislieri, particolare della pianta di Pavia detta "del Ballada".



Fig. 5. L'area della cattedrale, dell'atrio di San Siro (piazza del Duomo) e del palazzo Vescovile, particolare della pianta di Pavia detta "del Ballada".



Fig. 6. Collegio Borromeo, Pavia.



Figg. 7-8. Collegio Borromeo, Pavia. Il cortile e un particolare del loggiato.



Figg. 9-10. Collegio Borromeo, Pavia. Il loggiato, particolare delle basi dell'ordine (in alto) e dei capitelli e delle cornici architravate (in basso).



Fig. 11. Collegio Borromeo, Pavia, iscrizione commemorativa della posa della prima pietra.

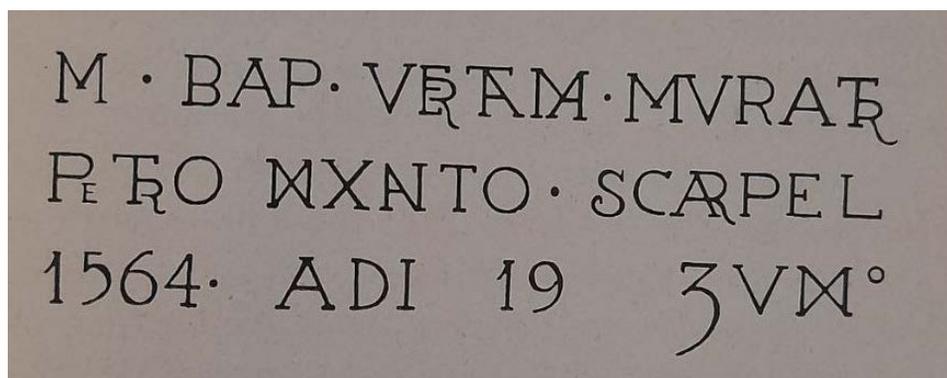


Fig. 12. Trascrizione dell'iscrizione precedente recante i nomi del capomastro Battista Vertemate e dello scalpellino Pietro Nusante.

16 luglio del 1572. in Pavia

Misura delli m<sup>o</sup>piasti lauari fatti per mane di m<sup>o</sup> Battista Vertemate  
 et m<sup>o</sup> Jac<sup>o</sup> Ans<sup>o</sup> Curto et m<sup>o</sup> Filippo Gecci ambi manatori  
 et compagni di fabricar la fabrica del v<sup>o</sup>do Collegio  
 Ghislierio di Pavia la qual misura e stata fatta da me  
 m<sup>o</sup> Arch<sup>o</sup> e Gordine del Mosto B<sup>o</sup>do Mons<sup>o</sup> id<sup>o</sup> s<sup>o</sup> Jac<sup>o</sup>  
 Filippo Formano Proton<sup>o</sup> App<sup>o</sup> et Perfetto del detto Collegio  
 qual Conto e fondato sopra li p<sup>o</sup>sti che ano datti m<sup>o</sup> con  
 il detto B<sup>o</sup>do Mons<sup>o</sup> come apar y rogatione publica del  
 di s<sup>o</sup> Fra del 1571

Primo la muraglia della facciata bionanti doue e la porta principale  
 del detto Collegio long<sup>o</sup> e 97  $\frac{1}{4}$  alta da dove fu scalfato  
 l'atra misura deli 3. stado del 1572 la qual fu dalla  
 somita del Rocholo in fu e 7  $\frac{3}{4}$  dico che dati in fu con  
 al piano del s<sup>o</sup>cco della fronte di sopra alto e 9  $\frac{1}{2}$   
 grosso e 18 far q<sup>ti</sup> perfetti q<sup>ti</sup> 1342 — 10

Et per il fondam<sup>o</sup> della facciata verso strada  
 grande fatta da poi la detta misura et  
 come apar y lista di m<sup>o</sup> Segondo Carlesaba  
 soprastante di detta fabrica qual mura e  
 longo sm al medio della 7<sup>a</sup> finestra partit  
 dose dal Conton della facciata denonci sono  
 e 41 e 3 alto dal fondo sm alla somita  
 del Rocholo e 8 e 6 grosso e 2 far q<sup>ti</sup>  
 perfetti q<sup>ti</sup> 731 8  $\frac{2}{3}$   
 q<sup>ti</sup> 2073  $\frac{1}{2}$

Fig. 13. Misura (stima) dei lavori eseguiti da Battista Vertemate da Pioltello, Jacopo Antonio de Curti e Filippo Gecci da Morcote «compagni di fabricar», 16 luglio 1572. Pavia, Archivio del Collegio Ghislieri.



Figg. 14-15. Collegio Ghislieri, Pavia. Facciata e particolare del quadriportico.



Fig. 16. Collegio Ghislieri, Pavia. Portale.



Figg. 17-18. Collegio Ghislieri, Pavia. Portale, particolare delle basi ioniche (in alto) e particolare dei capitelli e della trabeazione (in basso).



Fig. 19. Collegio Ghislieri, Pavia. Particolare del quadriportico.

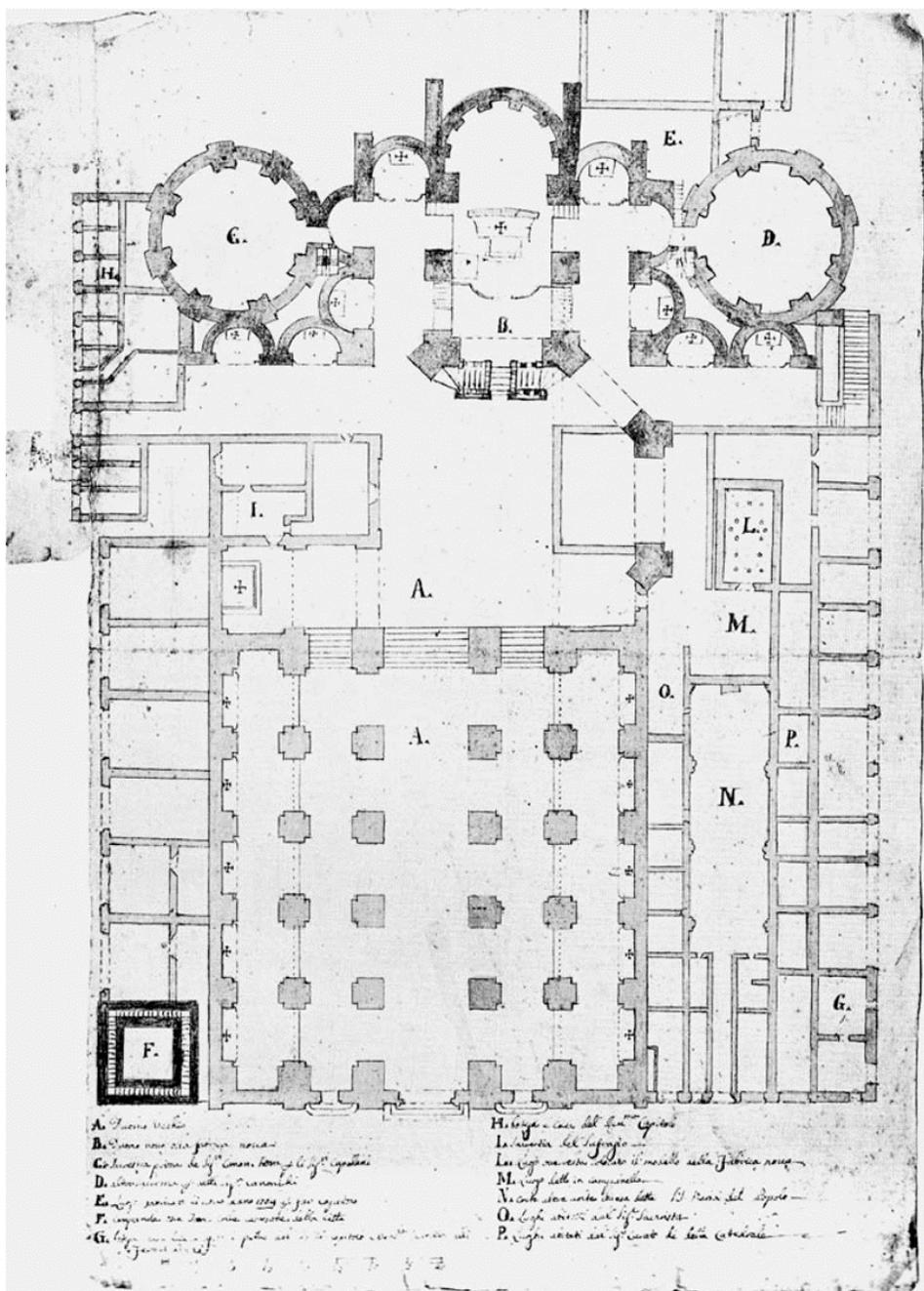


Fig. 20. Disegno del duomo allegato alle memorie manoscritte di Ardengo Folperti, prima metà del XVIII secolo. Pavia, Biblioteca Civica "C. Bonetta".

1599 adi 30<sup>o</sup> marzo

Conto Ingherri figurino et mro Marcho

Deve haver N. figurino per conto delli marmori et platee angere  
 lavorati presto como in detto conto sotto N. 24. xpo 1599  
 si lege di mano del Sr. Bernande de corte prior.

In s.  
 Itj deve haver N. detto figurino dal detto mro  
 Marcho como per detto conto N. 29. xpo  
 1599 di mano de mi d. g. mro per la  
 miba data 226 B 28 m. portano la lavatura  
 delli marmori scavati per li dodici capitoli  
 mro Lemmo pagato 1598 mro parte  
 stimate in detto conto cap. de g. 159 la scoda  
 de g. 705 - latina de g. 77 B 28 u 1381 id

Itj per tanti che deve haver N. franc. botta dal  
 d. mro Marcho per sua misura delle misure  
 per la bota fatte delle platee de angere et  
 marmori lavorati como per sua misura delli  
 17. xpo 1599 ~~per~~ duaboni n. 1/2  
 quel N. detto figurino perche pagar al d. mro  
 mro franc. botta

8 B 112

2160/1983

Fig. 21. Contratto per la lavorazione e consegna di pietra d'Angera a mastro Marcho, 30 marzo 1599. Pavia, Archivio storico della Fabbrica del duomo.



Fig. 22. Pavia, duomo, l'ottagono allo stato attuale.

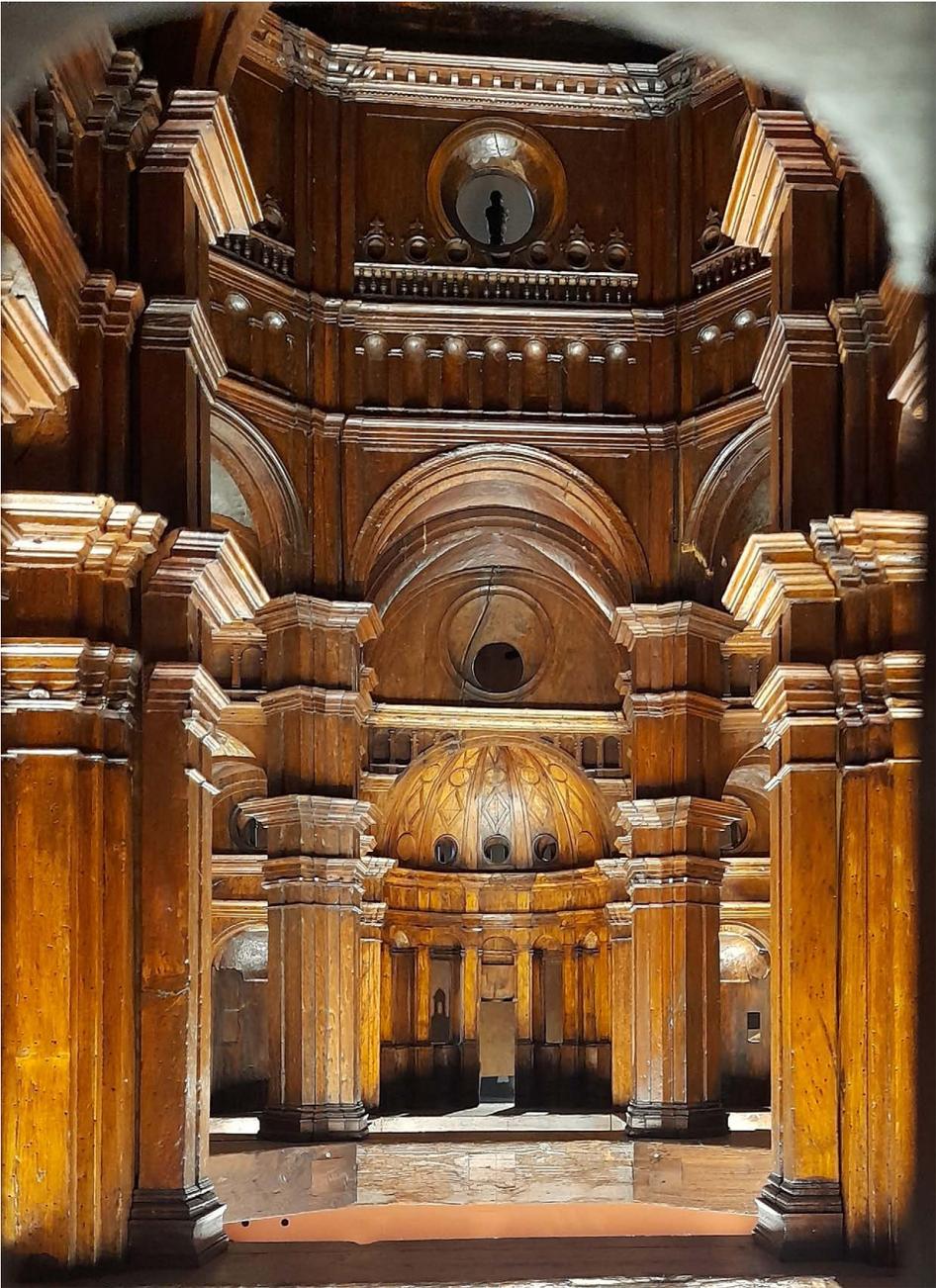


Fig. 23. L'ottagono nel modello ligneo. Pavia, Musei Civici.



Figg. 24-25. Pavia, duomo, capitello del pilone orientale sinistro, particolari.



Fig. 26. Modello ligneo del duomo (nell'allestimento dello studio Ravasi, 1981, oggi occultato), Pavia, Musei Civici.



## PROFILO

---

### Gianpaolo Angelini

---

Gianpaolo Angelini è ricercatore presso l'Università di Pavia, dove insegna Museologia e Storia della critica d'arte. I suoi interessi di ricerca riguardano l'architettura dal Cinquecento al Settecento, il collezionismo, la storia della tutela, la connoisseurship nei secoli XIX e XX, con particolare riguardo a Giovanni Morelli ed al suo metodo attributivo.

Gianpaolo Angelini is a researcher at the University of Pavia, where he teaches Museology and History of Art Criticism. His field of research concerns architecture from the 16th to the 18th century, art collecting, history of heritage conservation, connoisseurship in the 19th and 20th centuries, with particular attention to Giovanni Morelli and his method of attribution.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

1-5: Musei Civici, Pavia; 6-11, 13, 17, 18, 22-26: foto dell'autore; 12: tratta da: C. Baroni, *Il Collegio Borromeo. San Carlo, il Pellegrini e la costruzione del Collegio*, in «Bollettino Storico Pavese», I, 1937-38, p. 129; 14-16, 19: foto Fiorenzo Cantalupi (© Collegio Ghislieri, Pavia); 20: Biblioteca Civica, Pavia; 21: Archivio Storico Diocesano, Pavia.





*Alessandra Casati*

## **Marmi in viaggio. Pietre da costruzione e altari policromi nel Duomo di Pavia nel Seicento (con una nota sul ruolo dello scultore-impresario)**

---

### **Abstract ITA**

Nel Seicento il cantiere del duomo di Pavia vive un momento di faticosa ripresa dell'attività edilizia e della sua decorazione interna, lungo un cammino che avrebbe avuto una prima tappa nel completamento del grande ottagonone nel secolo successivo. La necessità di approntare i rivestimenti lapidei dei piloni di sostegno del tamburo ottagonale e delle murature d'ambito, sia interne sia esterne, pone nuovamente il problema dell'approvvigionamento dei materiali. Il saggio indaga le scelte della fabbrica, il ruolo di maestranze ed impresari tra le cave ossolane e quelle carraresi, con speciale attenzione all'allestimento dei tre altari commissionati nella prima metà del XVII secolo a Tomaso Orsolino, artista intelvese con bottega a Genova.

### **Abstract ENG**

In the 17th century, the construction site of the Pavia cathedral was struggling to pick up building activity and undertake internal decoration, following a program that was to see its first stage of completion in the great octagon only in the following century. The need to guarantee the stone cladding of the supporting pillars of the octagon and the surrounding walls, both internal and external, once again posed the problem of the supply of materials. This paper investigates the choices of the "fabbrica", the role of workers and contractors between quarries in Val d'Ossola and Carrara, with special attention to the setting up of the three altars commissioned in the first half of the 17th century from Tomaso Orsolino, a sculptor from the Intelvi Valley with his workshop in Genoa.

### **Parole chiave**

Pavia, Milano, Duomo, Tomaso Orsolino, scultura, cave, marmo, altari

---

Copyright © 2021 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-2-2021-a-casati-marmi-in-viaggio>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

L'approvvigionamento di materiale lapideo destinato sia alla costruzione sia alla decorazione scultorea rimane uno dei problemi principali che un cantiere in qualunque epoca storica deve affrontare. Per ciò che concerne le grandi fabbriche come il duomo di Milano, la Certosa e la cattedrale di Pavia, dove l'impiego di pietra e marmo fu ingente, diversi furono i mezzi impiegati per il rifornimento.

A Milano la Veneranda Fabbrica del duomo, com'è noto, si munì di una propria cava a Candoglia in Val d'Ossola, senza però escludere la possibilità di rifornirsi anche presso altri giacimenti o fornitori, come diremo poi; la stessa dinamica, in tempi diversi, si ebbe a ripetere anche per la fabbrica pavese. I monaci della Certosa invece non acquistarono mai una cava e l'approvvigionamento di marmi fu affidato ad impresari che, di volta in volta, procurarono il materiale e, nella fattispecie, per la parte edilizia si appoggiarono ancora alle cave ossolane, per il tramite della Fabbrica del duomo milanese. Invece per il marmo di Carrara, che fu impiegato largamente nella decorazione della facciata e che per la sua bellezza e facilità di lavorazione permetteva di esprimere i più fini spessori di rilievo, i monaci si rivolsero nel Quattrocento al canale commerciale veneziano e in quella fase di prosperità riuscirono anche a vendere il prezioso marmo alla stessa Fabbrica del duomo di Milano. Come vedremo in seguito l'approvvigionamento del marmo apuano nel XVII e XVIII secolo cambiò rotte commerciali, per il duomo di Milano ma anche per gli altri cantieri, in quanto proveniva, se si trattava di modesti quantitativi, dal versante genovese dove veniva commercializzato proprio dagli scultori liguri che erano, in alcuni casi, coinvolti nel cantiere oppure agivano in veste di impresari di cava.

Alla luce di questi fatti, è storicamente accertato che il problema dei marmi attanagliò tutti i grandi cantieri, in particolare i più sforniti, come quello del duomo di Pavia che nel primo Seicento era in profonda crisi economica. La cava di pertinenza della Fabbrica della cattedrale, situata a Crevola d'Ossola, fu trascurata per decenni e dunque per gli altari si rivolsero ad uno scultore, Tomaso Orsolino, il quale, oltre ad essere attivo negli stessi tempi presso la Certosa di Pavia<sup>1</sup>, era in grado di pro-

<sup>1</sup> L. Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di «Natione Lombarda» a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova, Biblioteca Franconiana, 1985; E. Parma Armani, *Tomaso Orsolino*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, a cura di E. Parma Armani, E. Gavazza, Genova, Cassa di Risparmio di Genova, 1988, pp. 72-76; D. Sanguineti, *Orsolino, Tomaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79 (2013), [https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-orsolino\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-orsolino_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso 23-10-2021). Da ultimo su Orsolino: T. Montanari, *Tomaso Orsolino tra Pavia e la Certosa (1628-1635). Precisazioni cronologiche e nuovi spunti per il ruolo di Ercole Ferrata*, in «Bollettino d'arte», CIV, 44 (ottobre-dicembre 2019) [ma novembre 2020], pp. 65-92. Per la Certosa: S. Zanuso, *La scultura del Seicento nella navata e nelle cappelle*, in *Certosa di Pavia*, Parma, Franco Maria Ricci, 2006, pp. 103, 108, 137-139.

curare il marmo di Carrara, ma anche pietre colorate, come l'alabastro, in modo tale che la fabbrica non dovesse preoccuparsi del reperimento dei materiali. Su queste vicende, sulle modalità di approvvigionamento dei materiali, ma soprattutto sul ruolo giocato dalla figura dello scultore-impresario e sulle proposte formali a cui la scelta delle pietre dovette dare soddisfazione, è opportuno, in questa sede, offrire una nuova ricognizione sia documentaria sia critica<sup>2</sup>.

### *La fabbrica del duomo di Pavia e il marmo della cava di Crevola d'Ossola*

Il cantiere edilizio del duomo di Pavia è per la maggior parte realizzato in marmo ossolano di varia origine, solo in parte proveniente dalla cava di pertinenza della Fabbrica situata a Crevola d'Ossola<sup>3</sup>. Questa produceva un calcare composto principalmente da dolomia, un materiale molto simile ai marmi ossolani di Candoglia e di Ornavasso, sebbene tutti si differenzino tra loro nel colore delle venature. La costruzione della cattedrale prese avvio con grande slancio a partire dalla fine del XV secolo; se in un primo momento ci si poté appoggiare alla cava di marmo della «Calmatta» di Ornavasso concessa dal duca Gian Galeazzo<sup>4</sup>, successivamente il grande fabbisogno di materiale lapideo costrinse la Fabbrica a munire il cantiere di una sua propria cava. Il 16 giugno 1518 la Fabbrica acquisì nella località Loresino di Crevola una cava costituita da «tre colli o monti di marmo» dalle quali si estraeva la dolomia detta di Crevola.<sup>5</sup> La zona era strategica in quanto il materiale era trasportato in città per via fluviale transitando dal fiume Toce<sup>6</sup>, sino al lago Maggiore per poi raggiungere il Ticino tramite zattere.

Dopo un primo momento di intensa attività, anche a causa della guerre e degli assesti del terzo decennio del XVI secolo che ebbero un forte impatto a lungo termine

<sup>2</sup> Per questa ricerca si è provveduto ad una nuova ricognizione di tutti i documenti editi. Sulle vicende relative alle prime fasi del cantiere del duomo di Pavia, sino al principio del Cinquecento, si veda *infra* il contributo di Filippo Gemelli (pp. 157-191) e la bibliografia ivi segnalata.

<sup>3</sup> T. Bertamini, *Le cave di marmo di Crevola*, in «Oscellana. Rivista illustrata della Val d'Ossola», XVII (1987), pp. 104-134.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 107, 115.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 108-109. Il contratto enfiteutico obbligava la Fabbrica del duomo a versare ogni anno alla festa di San Pietro un canone di 8 lire imperiali e 300 lire imperiali per lo sfruttamento della cava versabili in tre rate. Dal 1518 la proprietà fu allargata visto il grande fabbisogno di materiale lapideo. La Fabbrica nel 1583 locava tutti i beni della cava per pagarne il mantenimento.

<sup>6</sup> Il Toce però aveva spesso poca portata (T. Bertamini, *Le cave*, cit., p. 109). Sull'utilizzo di questo corso d'acqua si veda anche un mandato della Veneranda Fabbrica del duomo di Milano a Giovanni Moschino impresario di Candoglia (AVFdMi, *Mandati*, 1649, 18 dicembre).

sulla vita della città<sup>7</sup>, la cava venne fruita sempre meno, anche se non sarebbe stata mai definitivamente abbandonata. L'esigenza di economizzare portò infatti a cambiare la modalità di gestione, in quanto la Fabbriceria si affidò sempre più spesso agli scalpellini locali per cavare i marmi piuttosto che far giungere maestranze da Pavia<sup>8</sup>. Il Seicento per altro non si segnala come un secolo di grande fervore per i lavori, che di fatto si limitarono all'unione della cattedrale vecchia con quella nuova nel 1614 con la conseguente riapertura al culto il 24 agosto, ed al completamento della sagrestia nord. Tuttavia non fu possibile portare a termine l'ottagono della cupola, che venne ultimato solo nella seconda metà del secolo successivo. Infatti furono realizzati in successione i tre piloni meridionali, verso piazza Cavagneria, ma si arrivò alla quota dei capitelli solo nel 1689, 1696 e 1716, come recano le iscrizioni poste nei cartigli<sup>9</sup>.

Cento anni sono veramente un lungo periodo; in quest'ottica i lavori qui elencati danno conto di un momento in cui il cantiere non era fermo, ma languiva per le precarie condizioni economiche in cui versava sia il duomo sia la città stessa. Un evento che pare interessante ricordare si verificò nel marzo del 1620, quando i deputati della Veneranda Fabbrica del duomo di Milano, sotto l'egida dell'arcivescovo Federico Borromeo, avevano presentato richiesta alla Fabbriceria pavese per poter estrarre marmi dalla cava di Crevola per realizzare dieci zoccoli, basi e capitelli per le colonne monumentali che si volevano innalzare davanti alla facciata del duomo. In cambio si offrivano di cavare altri pezzi di piccolo formato per il cantiere pavese e di provvedere alla manutenzione delle strade<sup>10</sup>. La richiesta della Fabbriceria milanese giunse principalmente per le difficoltà che si erano incontrate nel cavare i grandi monoliti delle colonne. La fabbrica pavese accettò di buon grado purché i lavori non interferissero con l'attività di estrazione del cantiere di Pavia e che la Veneranda Fabbrica milanese sborsasse «trecento scudi d'oro per una

<sup>7</sup> Per le vicende dell'edilizia pavese nella difficile congiuntura delle guerre d'Italia si veda *infra* quanto ricordato nel saggio di Gianpaolo Angelini, pp. 49-87.

<sup>8</sup> T. Bertamini, *Le cave*, cit., pp. 110-111.

<sup>9</sup> Sul duomo di Pavia, per la fase edilizia di interesse: F. Gianani, *Il Duomo di Pavia. Qual che han fatto i maggiori, quel che faremo noi*, Pavia, Artigianelli, 1930, pp. 41-47; F. Gianani, O. Modesti, *Il Duomo di Pavia, 1488-1932*, Pavia, Artigianelli, 1932, pp. 27-32; F. Gianani, *Il Duomo di Pavia*, Pavia, Tip. Fusi, 1965, pp. 82-94; L. Bainsi, «*Dovendo poi il vescovato servirgli da piazza*»: la Cattedrale di Pavia tra Sei e Settecento, in *Storia di Pavia*, vol. IV, *L'età spagnola e austriaca*, 2, Pavia, Banca del Monte, 1995, pp. 782-790; P. Favretto, *Documenti per la storia del Duomo*, in «*Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*», XVCII (1997), pp. 245-264.

<sup>10</sup> Sulla vicenda cfr. A. Casati, *Documenti per il cantiere del Duomo nel Settecento*, in «*Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*», CIX (2009), pp. 347-376, in particolare pp. 346-348.

volta tanto»<sup>11</sup>. Questo pagamento *una tantum* fu giustificato in quanto la fabbrica pavese versava in una condizione di “povertà” e doveva quindi essere risarcita, poiché permettendo di estrarre pietre dalla propria cava si privava «de marmi della più bellezza del monte»<sup>12</sup>. Dalla descrizione dello stato delle strade, compiuta in quella occasione, possiamo affermare che la cava pavese non era grandemente fruita. Tuttavia nei capitoli viene specificato che vi erano attività in corso, anche se di entità non precisata.

È significativo verificare che a distanza di oltre un secolo, in pieno Settecento, sarebbe accaduta la circostanza inversa, ovvero in data 11 aprile del 1754 Gerolamo Olevano, priore della Fabbrica pavese, chiedeva alla Veneranda Fabbrica del duomo di Milano di poter far scavare dallo scalpellino Giuseppe Agostino Fossati dieci pezzi a Candoglia. Nel corso di un viaggio svolto nel giugno dello stesso anno il suddetto Fossati, l'architetto Lorenzo Cassani e lo scalpellino Giovanni Maria Bignetti, «capopiccapietra» della fabbrica milanese, visitarono la cava di Candoglia per trovare dei pezzi di marmo per finire il capitello di uno dei piloni dell'ottagono, dato che dà conto del bisogno dei pavesi. Questo dice di una pratica di scambio di materiali tra i cantieri, ma anche che la cava di Crevola all'epoca non era più attiva tanto che addirittura la delegazione in viaggio segnalava che non vi erano *in situ* neppure gli strumenti di scavo che erano stati prelevati dal Fossati già nel 1747<sup>13</sup>. Da queste vicende si deve dedurre che nel corso del XVII secolo, mentre la fabbrica della cattedrale di Pavia avanzava, sia pur a singhiozzi, di contro l'attività di sfruttamento della cava di Crevola aveva progressivamente rallentato sino a fermarsi completamente.

Se quindi la conduzione del cantiere del duomo di Pavia appariva alquanto sconcertante in termini di tempistica e di approvvigionamento dei materiali, pur tuttavia non era venuta meno la volontà di concepire il tempio maggiore della città come una grande mole di pietra bianca con venature grigio-rosate, sia all'interno sia all'esterno, mentre nel momento in cui si progettarono gli altari, in pieno Seicento, si predilesse l'uso di marmi policromi e pietre preziose<sup>14</sup>. Questa è una scelta che

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 347, nota 9.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 359 per la trascrizione integrale dei capitoli stipulati tra la Fabbrica del duomo di Milano e quella di Pavia (Archivio della Veneranda Fabbrica del duomo di Milano, *Archivio Storico*, = AVFdMi, AS, cart 173, VIII, fasc. 81 bis, citato in F. Repishti, R. Schofield, *Architettura e contro-riforma*, Milano, Electa, 2004, p. 455).

<sup>13</sup> A. Casati, *Documenti*, cit., pp. 350-355, per la trascrizione del documento vedi pp. 360-369.

<sup>14</sup> L. Giordano, *L'altare. Linee di sviluppo dal XVI al XVIII secoli in Lombardia*, in *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1480-1780*, Milano 2000, pp. 283-315; M.A. Crippa, *Origine e fortuna dell'altare borromaico. Brevi note per ulteriori ricerche*, in *Carlo e Federico. La luce*

si radica in un percorso preciso di significati attribuiti all'utilizzo dei marmi colorati che di seguito tenteremo di ricostruire in un richiamo continuo sia al cantiere del Duomo di Milano, a cui Pavia sempre guardò per porsi come alternativa, sia a quello della vicina Certosa.

Innanzitutto appare utile ripercorrere le vicende cronologiche dei tre altari destinati ad ornare la cripta e l'aula della cattedrale, ovvero quelli di San Siro, del Suffragio e del vescovo Sfondrati<sup>15</sup> [figg. 1-3]. Occorre precisare che a differenza di quanto era avvenuto con gli altari pellegrineschi nel duomo di Milano, dove si era seguito un progetto unitario che stabiliva una incorniciatura fissa ed una serie di pale marmoree sotto l'attenta supervisione dell'arcivescovo Carlo Borromeo (progetto per altro mai portato a termine)<sup>16</sup>, a Pavia le commissioni, oltre ad essere scalate nel tempo, si devono ad attori diversi rispetto alla Fabbriceria del Duomo, ovvero la confraternita del Suffragio, la Municipalità di Pavia, infine gli eredi dello Sfondrati. Ciò comportò che gli altari adottarono forme differenti fra di loro, ma appaiono unificati dal fatto che furono realizzati dallo stesso artefice, Tomaso Orsolino, e dall'impiego di marmi e di pietre colorate. Una progettualità non preordinata, ma forse non così casuale, poiché indirizzata alla ricerca di una linea di omogeneità.

*«Una nova inventione»: l'altare di San Siro «nel scurolo sotto il Domo»*

Il primo altare, dedicato al santo e presule Siro [fig. 1], fu commissionato dalla città nell'ottica di un specifico rilancio della figura del patrono ad opera dei vescovi pavesi e delle autorità cittadine a partire dal 1614, quando ebbe luogo la trasla-

*dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra (Milano, 2005-2006), a cura di P. Biscottini, Milano, Arti Grafiche Colombo, 2005, pp. 137-148.

<sup>15</sup> In generale sul culto di San Siro: C. Prelini, *S. Siro primo vescovo e patrono della città e diocesi di Pavia. Studio storico critico*, vol. II, Pavia 1889, pp. 431-438 per la trascrizione dei documenti, appendice pp. 137-140, 145-147, 149; sugli altari: L. Bainsi, *Tre altari seicenteschi nella cattedrale di Pavia: note su Tomaso Orsolino e la sua committenza*, in «Artes. Periodico annuale di storia delle arti», 2 (1994), pp. 68-97. Il saggio di Bainsi si concentra in particolare sulla committenza e sulla cronologia degli altari, mentre l'aspetto stilistico è trascurato, anche se venivano posti all'attenzione degli studi alcuni disegni sino ad allora inediti conservati presso l'Archivio di Stato di Pavia (=ASPv), (*Amministrazione, città e principato*, cartt. 15716/20 e 15718/22).

<sup>16</sup> G. Benati, *Gli altari pellegrineschi. Proposta di cronologia*, in *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano: nuove acquisizioni critiche e documentarie*. Atti del convegno Milano 2010, a cura di G. Benati e F. Repishti [«Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II (2010), pp. 183-214].

zione del corpo<sup>17</sup>. La macchina d'altare era collocata in origine nello scurolo della cattedrale e come appare chiaro l'operazione mirava a far sì che la città di Pavia si dotasse di un proprio santo in opposizione a Milano dove nella cripta erano state deposte le spoglie di Carlo Borromeo, canonizzato pochi anni prima. Del resto il richiamo a Milano, anche se mai dichiarato, si avverte in altre iniziative come il culto delle Sante Spine, istituito nella cattedrale di Pavia a modello del Santo Chiodo milanese<sup>18</sup>, che si consolida con la costruzione di un apparato comprendente una «nivola» ed un reliquiario-deposito in quota alla fine del Seicento. In pratica la Fabbriceria pavese si voleva porre come autonoma e alternativa a Milano, sebbene come già si è detto vi fosse anche uno scambio di materiali tra le cave di loro pertinenza. Per altro, come si dirà in seguito, anche la scelta di dotare la cattedrale di altari in pietre colorate, al netto del gusto tardomanierista per i materiali preziosi e del legame con gli altari certosini, si colloca nell'onda del progetto carliano che voleva dotare la cattedrale milanese di una serie di altari colorati con pale d'altare marmoree che avevano lo scopo, proprio in virtù della loro policromia e preziosità, di consolidare il culto e accendere gli animi dei fedeli, senza trascurare un rimando, sia pure secondario, all'*utilitas* della fabbrica<sup>19</sup>.

L'altare di San Siro fu rimontato nella conca absidale destra del nuovo transetto nel 1933 e in quella occasione fu rimaneggiato<sup>20</sup>. Come si osserva anche dal disegno di progetto<sup>21</sup>, aveva in origine un formato inusuale per una macchina d'altare, quasi quadrangolare, che si spiega proprio con il fatto che era pensato per la cripta quattrocentesca, un ambiente dalla cubatura ribassata. Dunque quando fu ricollocato negli spazi monumentali dell'aula ecclesiale si impose la necessità di fornirgli

<sup>17</sup> Sul tema cfr. L. Baini, *Tre altari*, cit., pp. 68 ss., in particolare nota 4.

<sup>18</sup> N. Bressan, *La devozione al Sacro Chiodo fra Lombardia e Piemonte nell'età moderna*, in «Archivio storico lombardo», CXL (2014), pp. 243-273.

<sup>19</sup> Sull'impiego dei marmi colorati si veda l'ordinanza capitolare del 5 novembre del 1565 (AV-FdMi, *Ordinazioni capitolari*, c. 156r e v); solo in parte trascritto in *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, Milano, 1881-1888, vol. IV, p. 59 e ripreso da G. Benati, *Gli altari*, cit., pp. 183-184, nota 3. Un passaggio ad oggi non trascritto riferisce come l'uso di materiali colorati aumentasse la devozione: «(...) et maxime quia omnia [reparate?] eius proposita honorem Dei Christianeque pietatis augmentum, et partim predictae fabricae utilitatem concernunt (...)».

<sup>20</sup> F. Gianani, *Il Duomo*, 1965, cit., p. 74.

<sup>21</sup> ASPv, *Amministrazione, città e principato*, f. 15716/20, 1645, 25 agosto. In allegato ai documenti vi è il progetto recto e verso nella macchina d'altare, con tutti i dettagli degli elementi decorativi, delle lastre scolpite da inserire nelle due facce dell'altare e dei marmi colorati da utilizzare. A questi documenti sono allegati anche i disegni di due rilievi di cui poi si dirà più estesamente nel testo.

maggior altezza e a questo scopo furono inseriti due sostegni marmorei che fanno apparire la pala sospesa e permettono, in secondo piano, la visione del corpo del santo posto nella retrostante teca di vetro. Tuttavia il nuovo allestimento ha fatto perdere in parte l'idea originaria che prevedeva un altare ribassato con una pala bifronte [figg. 4-5], libera nello spazio e fruibile da entrambi i lati. Questo impaginato d'altare è formula utilizzata per le ancone con le reliquie di santi poste nelle cripte. Si veda l'esempio del duomo di Salerno dove si conserva la tomba di San Matteo; all'interno dell'incorniciatura dell'altare al posto di una pala è collocata una statua bronzea bifronte del santo, realizzata nel 1605 da Michelangelo Naccherino, mentre i restauri della cripta si devono a Domenico Fontana<sup>22</sup> [fig. 6]. Nella concezione generale essa si presenta molto simile a quella di San Siro a Pavia dove però, come si dirà in seguito, invece di una statua libera, nell'incorniciatura dell'altare vi è un rilievo bifronte che gioca con le trasparenze dell'alabastro. Inoltre la stessa soluzione si trova anche nella cripta del Duomo di Amalfi dove si allestì la sepoltura di Sant'Andrea, sempre con una statua bronzea di Naccherino<sup>23</sup> [fig. 7]. In questo caso l'altare è organizzato come un'edicola a tre aperture con al centro la statua bronzea del titolare e ai lati le due marmoree di Santo Stefano e di San Lorenzo, quest'ultima attribuita a Pietro Bernini. Un dato interessante è che una forma di altare simile a quello pavese, ma con proporzioni differenti, fu progettato da Pietro da Cortona anche per la cripta dei Santi Luca e Martina a partire dal 1644, per la sepoltura della Santa<sup>24</sup> [fig. 8]. L'altare è bifronte e su di esso sono posti due rilievi raffiguranti entrambi la *Madonna con il Bambino e Santa Martina* realizzati in alabastro per le figure e lapislazzulo per il fondo e completati entro il 1651 ad opera di Cosimo Fancelli. Alla luce di questi confronti è possibile evidenziare come per l'altare pavese i modelli non siano da ricercare a Milano, ma piuttosto a Roma e oltre, in un'ottica di alternativa alla cultura borromaica del capoluogo, sede dell'arcidiocesi di cui Pavia era suffraganea.

<sup>22</sup> C. Restaino, *Potere politico e affermazione tridentina nella decorazione seicentesca delle "regie cappelle" di Sant'Andrea ad Amalfi e di San Matteo a Salerno in Tesori del regno: l'ornamentazione delle cripte delle cattedrali di Salerno e Amalfi nel XVII secolo*, a cura di C. Restaino, G. Zampino, Napoli, Soprintendenza BAP per le province di Salerno e Avellino, 2012, pp. 19-175; C. Restaino, *Due complessi cantieri di Domenico Fontana nel Regno di Napoli: gli ornamenti delle "regie cappelle" di Sant'Andrea ad Amalfi e di San Matteo a Salerno (1599-1607)*, in *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di M.F. Nicoletti, P.C. Verde, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 199-220.

<sup>23</sup> Vedi nota precedente.

<sup>24</sup> O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi, 1999, pp. 193-193.

L'altare di San Siro, come si evince dai documenti, ebbe una storia travagliata; la commissione dell'opera si deve alla Municipalità a partire dal 1644 quando risalgono i preventivi di lavoro proposti dagli scultori Gianpaolo Ferrari, Paolo de Provini (o Provino) e Tomaso Orsolino<sup>25</sup>. Nell'agosto del 1645 l'opera fu affidata a quest'ultimo in virtù di un'offerta più conveniente alla città che, come già detto, non versava in buone condizioni economiche<sup>26</sup>. Nel preventivo di Paolo de Provini (31 luglio 1644) si legge che il maestro si impegnava a svolgere tutto il lavoro ovvero i «sete quadri di istorie» in «marmo fino bianco di Cararra», «et di marmo negro conforme al disegno, ed il tutto lustro e diligentemente lavorato», compresa la piccola «ferratina» di bronzo che doveva restare nella parte posteriore dell'altare, come deposito delle reliquie, per la cifra di 5400 lire imperiali<sup>27</sup>. Invece Orsolino (settembre 1644), per «fare lo adornamento di lo altare con sua alzatta adornamento del quadro sopra lo altare», proponeva di svolgere il lavoro per 5000 lire imperiali impiegando marmo di Carrara «et cometero in detti pietra mescha nera», tutto «lavorato e lustro et dargelo condotto in Pavia tutto a mia spesa». Inoltre aggiungeva al preventivo, per rendere l'offerta allettante, «sei statuete neli doi predestali di qui che non dimostra il sudetto disegno»; quindi alla manodopera, ai materiali, al loro trasferimento in città ed al montaggio aggiungeva altre opere per decorare l'altare. Più scarno invece è il preventivo di Gian Paolo Ferrari che si proponeva di realizzare l'opera per 1200 lire imperiali, ma non specificava i materiali, limitandosi a parlare di «marmi finissimi» e si obbligava a fare l'opera «ben fatta e ben commissa». Dunque Orsolino aveva presentato il miglior preventivo tenendo conto anche della sua fama di scultore e del fatto che dava maggiori garanzie avendo lavorato già nella chiesa del monastero della Certosa e in città nel santuario mariano di Canepanova. Inoltre analizzando i tre documenti si evince che agli scultori era stato mostrato un disegno, probabilmente il recto e il verso dell'altare, da identificarsi con il disegno che oggi si conserva all'Archivio di Stato di Pavia ed è con certezza

<sup>25</sup> Per i preventivi: ASPV, *Amministrazione, città e principato*, f. 15716/20; C. Prelini, *San Siro*, cit., pp. 430-43; L. Baini, *Tre altari*, cit., p. 80, nota 3 per una trascrizione dei tre preventivi rispettivamente datati 19 giugno, 31 luglio e 13 settembre 1644.

<sup>26</sup> Nel documento risalente al 25 agosto 1645, i deputati eletti dal Consiglio generale deliberano di affidare allo scultore Tomaso Orsolino l'impresa del nuovo altare (ASPV, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20); per la trascrizione cfr. C. Prelini, *San Siro*, cit., appendice pp. 137-140. Vi viene stabilito che, secondo prassi, lo scultore doveva essere pagato in tre rate, di cui una in acconto, una a metà dei lavori ed una a saldo.

<sup>27</sup> Il testimone di questo preventivo è Marco Antonio Fossati, membro di una consortereria familiare di scalpellini attivi in cattedrale anche nel secolo seguente (ASPV, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20; per la trascrizione: L. Baini, *Tre altari*, cit., p. 80, nota 3).

di mano di Orsolino, poiché oltre a presentare il suo segno grafico ha nel margine inferiore sinistro in calce la firma del maestro: «Tomaso Orsolino»<sup>28</sup> [figg. 9-10]. Di fatto nel documento di preventivo dello scultore si fa riferimento al «disegno apresentato et stabilito D. SS. Deputati di detta opera» e questo fa pensare che la città avesse commissionato in prima battuta a lui un progetto e che solo dopo avesse indetto una gara di appalto per la realizzazione del manufatto marmoreo. Infatti negli altri due preventivi si usa l'espressione «conforme al disegno stabilito» e ciò fa apparire non casuale il fatto che infine la scelta sia ricaduta proprio su di lui e non sui suoi due contendenti.

Nel primo progetto dell'altare, nel quale sono già stabiliti i marmi e le pietre, come si vede dal disegno, dovevano essere realizzati sette «Historie», come indica anche il preventivo di Paolo de Provini. Nella parte anteriore doveva essere posto un grande rilievo raffigurante *San Siro che porge i pani e i pesci al Cristo*, mentre ai lati dovevano esserci le figure dei *Santi Materno e Marziano* [fig. 11]. Nella parte retrostante, al centro, doveva collocarsi una grata polilobata di bronzo con testine angeliche in marmo di Carrara e ai lati due «Historie», una con la *Nomina a vescovo di San Siro da parte dell'apostolo Pietro*, mentre dalla parte opposta una raffigurazione non ben precisabile, che allinea tre figure di *Santi* [figg. 12-14]. Il documento di commissione del 1645<sup>29</sup>, per la parte retrostante, prescriveva che dovevano esserci due storie, più larghe rispetto al disegno di progetto del 1644, e a queste si affiancavano due «statuas que continentur in duabus cartis», secondo il modello che già era indicato per la parte anteriore nel progetto. Inoltre precisava che la «graticula aenea» doveva di conseguenza essere più piccola. Il documento infine prevedeva che ai lati dell'ancona venissero collocate altre due scene scolpite con il *Miracolo dell'Eucarestia* («historia miraculi SS. ae Eucarestie») da un lato e il *Miracolo della resurrezione di un morto* («historia resurrectionis unius mortui») dall'altro<sup>30</sup>. Questo fa pensare che tra il 1644 e il 1645 siano avvenute le prime modifiche al progetto e a questo momento sembrerebbero risalire i due disegni con le storie di San Siro che si conservano insieme al progetto dell'altare ed al contratto del 1645<sup>31</sup> [fig. 15, fig. 17]. In questi due bozzetti le scene appaiono decisamente più larghe e popolate di figure, in particolare se si mette a confronto il rilievo della

<sup>28</sup> Vedi nota 26.

<sup>29</sup> Vedi nota 26.

<sup>30</sup> Il documento di commissione precisa anche che dovevano essere presenti le iscrizioni incise che oggi si vedono ripassate di rosso (cfr. nota 26).

<sup>31</sup> ASPv, *Amministrazione, città e principato*, f. 15716/20; pubblicati da L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 94, figg. 6-7.

*Nomina* con quello raffigurato in piccolo nel progetto [fig. 16]. Forse in questa fase vennero anche realizzati disegni per i due nuovi rilievi laterali, il *Miracolo dell'Euca-restia* e il *Miracolo della resurrezione* [figg. 18-19], che non sono conservati, forse trattenuti da Orsolino secondo una pratica attestata, come vedremo, anche nel caso dell'altare del Suffragio. È lecito ipotizzare che si volesse uniformare la parte dell'altare anteriore a quella posteriore, con i motivi di *Santi* entro nicchie e *Storie*. Tuttavia le modifiche non finiscono qui, poiché se si legge il resoconto della visita del vescovo Biglia al duomo dell'anno 1650, che dava conto di quello che Orsolino aveva consegnato, si registrano ulteriori varianti al progetto<sup>32</sup>. Nel frontespizio erano il grande rilievo con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (con le iscrizioni) e i due *Santi Marziano e Materno*, mentre a tergo comparivano le insegne della chiesa ticinese ed era scomparsa la grata bronzea, mentre i rilievi istoriati erano posti ai lati delle due mense dell'altare. Ai lati di quella posteriore compare a destra la *Nomina di san Siro da parte dell'apostolo Pietro* e a sinistra la *Predicazione di san Siro al popolo pavese*; invece ai lati della mensa anteriore dalla parte del vangelo era il *Miracolo dell'Euca-restia* e a sinistra il *Miracolo della resurrezione*. La forma complessiva dell'altare non fu mai oggetto di ridiscussione rispetto al disegno di progetto del 1644, mentre la parte che ebbe a subire le modifiche più significative fu quella posteriore, influenzando soprattutto sulla distribuzione dei rilievi istoriati. La lavorazione della grande macchina fu lunga e travagliata da problemi di natura economica: anche se Orsolino si era impegnato il 13 settembre del 1644 a metterla in opera entro un anno e mezzo, purtroppo la Municipalità non fu in grado di procedere al pagamento, così che lo scultore non consegnò quanto aveva realizzato<sup>33</sup>. Ancora nel 1650, a distanza di sei anni, il 4 maggio Orsolino richiedeva formalmente il saldo di 2400 lire<sup>34</sup>. Da questo documento sembra però possibile dedurre che lo scultore avesse in effetti inviato a Pavia i marmi scolpiti da assemblare che sarebbero stati poi descritti *in loco* nelle visita del vescovo Biglia nel 1650<sup>35</sup>. Se si confronta il disegno della parte frontale con il manufatto, al netto delle aggiunte novecentesche, si nota come vi sia una quasi perfetta corrispondenza anche nel dettaglio del tabernacolo e della fascia a commesso che divide la cornice dalla pala. Dai documenti di preventivo infatti risulta che doveva essere usato marmo di Carrara e marmo nero, mentre si nota nel disegno che per le paraste si prevedeva l'utilizzo di marmo mischio di Francia, richiesto poi successivamente dalla

<sup>32</sup> C. Prelini, *San Siro*, cit., appendice pp. 182-183.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 431.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>35</sup> *Ivi*, appendice pp. 182-183

committenza anche per la cornice intorno alla pala<sup>36</sup>. Inoltre appaiono due pigne acroteriali in marmo mischio a decorare il timpano curvilineo e due angioletti ceterofori sulle volute laterali che forse si possono riconoscere nel corredo di sette statue supplementari che Orsolino aveva promesso in sede di preventivo. Per le parti decorative scolpite in marmo di Carrara vi è assoluta corrispondenza, mentre un confronto con i rilievi marmorei mostra, com'è normale, alcune varianti. La scena istoriata maggiore, affiancata dai *Santi Marziano e Materno*, raffigura *Il piccolo Siro che porta il pane ed i pesci a Cristo* [fig. 20], è conforme al disegno, tranne che per l'aggiunta di un albero in secondo piano, un dettaglio che sembra aggiunto come riempitivo, per conferire maggior profondità alla scena, controbilanciando la folla dei presenti che addirittura si inerpicano sulle montagne di sfondo, composte da una moltitudine di testine appena sbazzate scalate in profondità. Il rilievo funziona nel gruppo in primo piano, caratterizzato dai tipici panneggi orsoliniani e dai volti allungati e ieratici, ma mostra alcuni problemi nelle figure in secondo piano che fanno pensare ad un massiccio intervento dei giovani di bottega. Questo senso di pieno e di sovraffollamento dello spazio si avverte anche in altri rilievi di Orsolino come quelli certosini della cappella di San Michele o degli Angeli, raffiguranti l'uno la *Creazione di Eva e San Michele e gli angeli ribelli*, l'altro il *Sogno di Giobbe* [figg. 21-22]. I disegni dei due rilievi, presumibilmente realizzati da Orsolino nel 1644 e 1645<sup>37</sup>, ci mostrano quale fosse l'idea della composizione e a quali variazioni si andò incontro durante la realizzazione [fig. 17, fig. 23].

Sono diversi gli elementi su cui vale la pena di soffermarsi: nel bozzetto della *Predica* si vede sullo sfondo una veduta di Pavia con dettagli realistici del paesaggio urbano contraddistinti da portali con grandi bugne e torri, visibili in secondo piano, mentre dal punto di vista stilistico il richiamo è alle grandi scene realizzate per i quadroni dei miracoli di San Carlo del duomo di Milano. Orsolino sembra aver ben presente l'esempio offerto dalle composizioni di Cerano come si vede nel bozzetto della *Predica*, dove il personaggio in basso a sinistra che mostra la nuca allo spettatore sembra memore delle figure che popolano il quadrone ceranesco di *San Carlo che visita gli appestati alle capanne* [fig. 24]. Questo personaggio scompare nel passaggio dal disegno al rilievo scolpito o, per meglio dire, cambia postura e volge il viso allo spettatore; tuttavia compaiono altre figure togate, una delle quali, con un copricapo morbido, è posta di spalle. Sempre nello stesso bozzetto, ma dalla parte opposta, sulla scalinata, vi è la figura del paralitico con una gamba atrofica protesa in avanti. Quest'ultima, nel passaggio dal foglio al rilievo, acquisisce

<sup>36</sup> Vedi *infra* nota 47.

<sup>37</sup> ASPV, *Amministrazione, città e principato*, f. 15716/20.

una certa vena pietistica, mediante l'eloquente gesto che il lacero compie di baciarre il piviale del presule ed afferrare, in un gesto disperato, la veste del canonico alle sue spalle. La postura di questo mendico, di sapore michelangiolesco, era stata già proposta da Camillo Procaccini come figura di quinta o riempitivo nelle sue scene istoriate [fig. 25]. Orsolino quindi, nel corso della sua esperienza pavese, non si rivela impermeabile alla pittura lombarda del Seicento che mostra invece di conoscere e che reinterpreta nei suoi rilievi.

Tornando alla prima fase esecutiva che va dal 1644 al 1650, la commissione comprendeva solo l'altare con le storie e l'incorniciatura architettonica di una pala che a quella altezza cronologica non era ancora stata definita<sup>38</sup>. Infatti è molto probabile che si pensasse di realizzare non un rilievo bensì un dipinto su tela. Solo nel 1650 l'Orsolino venne nuovamente interpellato dalla città per completare l'altare con un'ancona scolpita<sup>39</sup>, sebbene in quel momento il maestro fosse ancora in attesa di essere saldato per i lavori già eseguiti e non ancora consegnati<sup>40</sup>. Il 18 luglio venne quindi commissionata la pala scolpita la cui forma era già decisa da contratto: «et haec tam in facie dictae anconae quam a tergo, ita ut dicta ancona construenda habeat binas facies tam in conspectu altaris quam ab illius tergo, et hoc termino anni unius et mensium sex venturorum»<sup>41</sup>. A questo documento è allegato il disegno del solo rilievo frontale, anche se come espressamente riferito esso doveva avere «binas facies», ed è plausibile che il secondo bozzetto possa essere andato perduto [fig. 26]. Tuttavia è interessante sottolineare che Orsolino aveva già previsto l'utilizzo dell'alabastro del Gazzo per il cielo. Tra le varianti maggiori rispetto al bozzetto emerge il particolare delle testine angeliche che nel disegno si dispongono a corona intorno alla testa della Vergine, mentre nell'opera eseguita lasciano il passo a due angioletti a tutta figura con un braccio proteso<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> 25 agosto 1645, ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20 editi da C. Prelini, *San Siro*, cit., pp. 137-140, 146-147. Orsolino si impegna a fronte di un compenso di 5000 lire imperiali: *Ivi*, p. 430.

<sup>39</sup> I documenti datati 18 luglio del 1650 si trovano in ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15718/22, con allegato anche il disegno di uno dei rilievi delle due facce della pala scolpita. Una trascrizione in C. Prelini, *San Siro*, cit., appendice pp. 146-147.

<sup>40</sup> Di fatto ancora il 4 maggio 1650 Orsolino non era stato saldato e richiedeva il saldo di 2400 lire: C. Prelini, *San Siro*, cit., appendice p. 145. Sulle suppliche avanzate dallo scultore: L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., pp. 141-143; L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 81.

<sup>41</sup> C. Prelini, *San Siro*, cit., pp. 432, appendice pp. 146-147 (corrisponde a ASPv, *Amministrazione città e principato*, 15718/22, 18 luglio 1650).

<sup>42</sup> Le braccia protese dei due angioletti sono forse funzionali ad occultare la giunzione tra due segmenti della lastra di alabastro che compone il fondo, oppure potevano reggere un attributo,

Orsolino aveva ottenuto il monopolio sulla cava dell'alabastro del Gazzo a partire dal 1635, tanto che in precedenza lo aveva già impiegato nell'altare di Canepanova<sup>43</sup> [fig. 27]. Nello scurolo di San Siro Orsolino ne fece però un uso diverso avanzando una proposta sino ad allora inedita ovvero una pala scolpita da entrambi i lati che inglobava, come si vede bene proprio nel disegno, una lastra di alabastro la quale sfruttava i naturali disegni della pietra per simulare un cielo con nubi variegati disposti in forme concentriche attorno al capo della Vergine a descrivere una sorta di nube-aureola. Lo scultore lavorò soprattutto sul gioco di trasparenze, poiché nell'originale collocazione nella cripta l'altare veniva illuminato posteriormente grazie alla presenza degli oculi retrostanti che incanalavano in un fascio la luce naturale [fig. 28]. Questo particolare faceva sì che l'alabastro si accendesse di luce rivelando un colore dorato inteso ad accentuare la dimensione sovranaturale della visione in cui si muovono la Vergine, il Bambino ed il santo. L'alabastro veniva usato sì per il disegno delle sue venature, ma soprattutto per la sua trasparenza; la luce era sfruttata per far illuminare il rilievo marmoreo e questa novità, come vedremo, era un punto su cui lo scultore avrebbe richiamato l'attenzione dei suoi committenti.

Viene da domandarsi se vi fossero esempi precedenti a cui Orsolino avesse potuto ispirarsi nell'ideazione della pala trasparente di San Siro. A parte l'altare della cripta dei Santi Luca e Martina a Roma, che però non sfrutta la luce nello stesso modo, si può avanzare l'ipotesi che lo scultore avesse riflettuto sull'utilizzo che dell'alabastro si era fatto in epoca tardoantica e paleocristiana quando veniva utilizzato in lamine sottili per la realizzazione delle finestre, allo scopo di creare una luce dorata, come nel caso del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna [fig. 29]. Esso fu anche utilizzato in epoca barocca da Gian Lorenzo Bernini nell'allestimento della cattedra di San Pietro in Vaticano per creare una luce calda e sovranaturale che circonfonde lo spazio dell'abside [fig. 30]. Di recente è stato ipotizzato un viaggio

oggi scomparso, come quelli della pala di Canepanova che sono intenti a sostenere una corona sul capo della Vergine: E. Parma Armani, *Riedificazioni e nuove chiese: traccia per l'arredo scultoreo*, in *La scultura a Genova*, cit., pp. 26-27; S. Zatti, *Le arti a Pavia nel XVII e XVIII secolo*, in *Storia di Pavia*, vol. 4, tomo 2, Pavia, Banca del Monte, 1995, pp. 930-931.

<sup>43</sup> Nel pavese si attesta l'utilizzo del medesimo materiale anche per un altare della tipologia "a tabernacolo" che si trova nel santuario della Madonna del Boschetto a Dorno, realizzato tra il 1666 e il 1675, attribuito da parte di chi scrive alla bottega di Tomaso Carlone: A. Casati, *Circolazione di artisti e modelli nella scultura Barocca tra Liguria e Lombardia. Segnalazioni per Tomaso Carlone, Tomaso Orsolino, Giovanni Battista Bissoni e Bernardo Orsati*, in «Viglevanum», XXVI (2016), pp. 16-26.

romano di Orsolino<sup>44</sup>, che del resto rifletteva una prassi per gli scultori lombardi con il preciso scopo di completare e aggiornare la propria formazione, ma nel caso di Tomaso non si deve dimenticare che il suo ruolo di scultore-impresario di marmi potesse averlo condotto a viaggiare anche in altre regioni. Se si accetta questa ipotesi viene da chiedersi cosa Orsolino avesse riportato dopo questa esperienza, soprattutto se consideriamo che egli fu scultore completamente radicato nella temperie tardomanierista e sostanzialmente impermeabile a quello che si profilava sul versante della statuaria romana contemporanea. Le sue opere non tradiscono alcun riferimento al barocco, ma sono saldamente ancorate alla tradizione portata avanti, anche fuori tempo massimo, dalla sua bottega. Le istanze naturaliste leggibili nelle opere del maestro sono più che altro giustificabili con le sue origini lombarde, piuttosto che derivanti dagli esempi romani. È mia opinione che uno scultore come Orsolino sia stato suggestionato, non tanto dagli sviluppi formali della statuaria barocca, quanto dalle scenografie messe in opere in quel tempo da Bernini, che si avvaleva con sapienza della luce e dei materiali. Per altro uno dei migliori allievi di Orsolino, Ercole Ferrata lasciò la bottega poco prima del 1637 per poi trasferirsi entro il 1647 a Roma, dove lavorò attivamente accanto a Bernini e Algardi, e non è da escludere un contatto con il maestro magari per scambio di modelli e di idee<sup>45</sup>.

Se collochiamo la genesi della pala di San Siro nel quadro qui restituito, è evidente che Orsolino, forse anche su incoraggiamento della committenza, fece in modo di allontanarsi dall'esempio offerto dall'altare borromaico del duomo di Milano, proponendo semmai una struttura di altare che è parente di quelli di Pietro da Cortona e Fancelli ai Santi Luca e Martina ed è memore sia della teatralità scenica barocca che muoveva i suoi primi decisivi passi nell'Urbe e delle suggestioni provenienti dall'antico.

Su un altro fronte, ovvero a livello stilistico, il rilievo pavese mostra, come spesso accade per Orsolino, alti e bassi dovuti principalmente al fatto che il gran numero di commissioni a cui lo scultore doveva assolvere gli imponeva di avvalersi in misura a volte molto larga dei numerosi allievi e apprendisti che soggiornavano presso di lui e che lavoravano a ritmi molto serrati, come ricorda Filippo Baldinucci<sup>46</sup>. Al netto

<sup>44</sup> Sull'ipotesi di un viaggio romano: G. Montanari, *Tomaso Orsolino in Santa Maria di Castello a Genova*, in «Paragone», CXVII (2016), n. 126, pp. 25-44, che in particolare si concentra sulla ricerca degli aspetti naturalistici del ritratto di Demetrio Canevari; D. Sanguineti, *Algardi a Genova percorsi di lettura da Tomaso Orsolino a Filippo Parodi*, in *Gli allievi di Algardi*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 139-161.

<sup>45</sup> D. Sanguineti, *Algardi a Genova*, cit., p. 139.

<sup>46</sup> F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, per Gio. Batista

di questa osservazione, si possono individuare brani scolpiti di qualità notevole come le due figure della Vergine, che comunque in parte sembrano differire nella lavorazione del panneggio; oppure i due angeli in volo della pala anteriore o il ben riuscito angioletto che regge il libro al santo nella pala posteriore. Questi particolari si scontrano d'altro canto con gli angeli rigidi ed esageratamente spanciati della pala posteriore, nei quali si legge un'eccessiva torsione tra busto e bacino, come nell'angelo che regge i pani e i pesci [fig. 6, fig. 31]. Queste figure sono molto lontane dai due angioletti che reggono la corona a Canepanova, che al netto della maggior tridimensionalità, presentano un modellato più fluido che si esplicita nella resa dei panneggi e delle chiome, ed un'anatomia riuscita, tanto che gli angioletti della pala di San Siro sembrano in un certo senso più arcaici. Anche nel caso della figura del santo, il capo ben tornito e modellato si scontra con la meccanicità del corpo e la rigidità dei gesti. Ancora un confronto con la pala di Canepanova mostra subito questo scarto qualitativo, che è notevole soprattutto nel modellato sia delle figure sia dei panneggi che risultano complessi ma fluidi, come si vede nelle vesti dei due grandi angeli che sorreggono l'icona venerata.

Se si osservano anche i rilievi istoriati con le storie di San Siro, che vengono realizzati prima, essi sembrano sicuramente più stanchi e semplificati rispetto alla pala bifronte e questo si spiega forse con l'intervento massiccio di mani meno esperte, in particolare per la semplificazioni degli spazi con conseguenti problemi di prospettiva e per l'approssimazione nella definizione di certe figure. Si veda il caso del *Miracolo dell'Eucarestia* [fig. 19], dove lo spazio è presentato verticalmente senza profondità nonostante sia animato da alcune figure meglio riuscite. Il Giudeo, lo stesso Siro e il personaggio che affianca il santo con il panneggio mosso sembrano memori dell'esempio della pittura coeva, come suggerisce il confronto con la figura della Vergine nella *Presentazione al tempio* di Camillo Procaccini nella chiesa del Carmine a Milano [fig. 32].

Anche per la pala d'altare lo scultore si era impegnato a consegnarla entro un anno e sei mesi, ma non avendo mai ricevuto i pagamenti pattuiti la consegna venne rimandata senza che ciò comportasse l'interruzione dei rapporti tra l'artista e la committenza. Nel frattempo, il 13 gennaio 1652, la città aveva infatti chiesto ad Orsolino un altro intervento, ovvero di «incastrare un friso di mischio di Franza bello, ben lustro, cioè rosso con la macchia bianca nella fascia che v'attorno al quadro sopra l'Altare di S. Siro messo in opera da me infrascritto nel scurolo» e «sola-mente dalla parte d'avanti per il pretio di L 600 (...) imperiali»<sup>47</sup>. Il 14 agosto 1653

Stecchi, e Anton Giuseppe Pagani, 1773, vol. XVIII, p. 153.

<sup>47</sup> ASCPv, *Convocati e Deliberazioni*, cart. 56; L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 90.

Giovanni Paolo Ferrari, in qualità di procuratore di Orsolino, chiese al Consiglio di provvisione della città di ricevere il pagamento sia per l'altare sia per la pala<sup>48</sup>. Lo stesso avvenne l'anno successivo, quando fu Giovan Battista de Gasparis, come procuratore, ad avanzare istanza per avere 1827 lire per l'altare, per cui lo scultore era creditore da ben otto anni, e 1000 lire per il quadro marmoreo finito da due anni e non consegnato<sup>49</sup>. Il de Gasparis affermava che Orsolino, oltre alla manodopera, aveva pagato a sue spese i lavoranti e la condotta dei marmi da Genova a Pavia. Il procuratore per meglio presentare le istanze dello scultore si riferiva alla pala in questi termini: «l'opra resta imperfetta per non ivi esser il gioiello in mezzo, che è il quadro che va dentro l'ancona, qual per compimento dell'opra sarà cosa, che in Pavia non vi sarà pari per l'artificio d'una nova invention»<sup>50</sup>. L'affermazione, benchè inserita in un contesto strettamente mercantile, ha interesse anche dal punto di vista più propriamente artistico. Infatti l'uso dell'alabastro che Orsolino aveva fatto nella pala («il gioiello in mezzo») era una novità assoluta, della cui portata non era consapevole solo il de Gasparis ma, c'è da credere, anche lo stesso scultore. Non sappiamo con certezza quando la pala marmorea fu collocata al suo posto, ma di sicuro entro il 1662, quando il vescovo Gerolamo Melzi descrisse l'altare nella cripta «totum marmoreum cum icona idem marmorea»<sup>51</sup>.

#### *“in ampliori et elegantiori forma”: l'altare del Suffragio*

Il secondo altare in pietre colorate del Duomo di Pavia qui oggetto di analisi è dedicato al Suffragio e venne ricollocato nel 1932 nell'abside sinistra del transetto<sup>52</sup>, in controparte a quello di San Siro [fig. 2]. La commissione, ancora una volta, non si deve alla Fabbrica della cattedrale, ma in questo caso alla compagnia del Suffragio eretta nel 1620 dal vescovo Landriani<sup>53</sup>, in seguito, nel 1644, associata

<sup>48</sup> C. Prelini, *San Siro*, cit., p. 148.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 433, appendice p. 149.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>51</sup> *Ivi*, appendice pp. 184-185.

<sup>52</sup> Fino al 1932 l'altare era addossato al muro settentrionale di tamponamento dell'ottagono, innalzato tra il 1741 ed il 1743. Da alcuni documenti datati 1743 (Archivio di Stato di Milano, =ASMi, *Registri del fondo di religione*, 422) in quella occasione l'altare venne smontato e venne stilata una nota dei marmi (purtroppo non reperita). In origine quindi si trovava in quella che oggi è la navata del transetto verso l'altare maggiore. F. Gianani, *Il Duomo*, 1965, p. 70; L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 77.

<sup>53</sup> F. Gianani, *Il Duomo*, 1965, cit., p. 70.

alla Compagnia romana della Beata Vergine del Suffragio<sup>54</sup>. L'opera è stata per la prima volta ricondotta a Tomaso Orsolino da Faustino Gianani che rese noto un documento del 1652 in cui compariva il nome dello scultore<sup>55</sup>.

La genesi di questa macchina d'altare è alquanto complessa e si protrae sino alla prima metà del Settecento. In un primo momento la confraternita si era munita di un altare, ma dai resoconti della visita del vescovo Sfondrati nel 1643 si intuisce che doveva essere poco fornito tanto che veniva prescritto che si dotasse di «icona una decenti»<sup>56</sup>. Questo dunque apre ad una serie di ipotesi: o i confratelli già possedevano un'immagine venerata e poi contattarono Tomaso Orsolino per realizzare l'altare, o commissionarono a lui l'intera opera che prevedeva al centro una pala scolpita. Ad ogni modo il primo contatto con lo scultore plausibilmente si colloca tra il 1644 e il 1646. In quegli anni egli era già stato interpellato dalla città per l'altare della cripta ed aveva già operato in Certosa e a Canepanova. Il 12 marzo del 1646 la Fabbriceria della cattedrale si impegnava a fornire la copertura finanziaria alla compagnia per realizzare un tumulo per i loro defunti, ovvero una sepoltura a terra, da porre davanti l'altare<sup>57</sup>. Questo denaro fu utilizzato anche per l'abbellimento e non è da escludere che potesse essere stato impiegato proprio per pagare lo scultore.

Il 22 febbraio del 1646 veniva nominato procuratore di Orsolino il già citato Giovan Battista de Gasparis e nel documento relativo si legge quanto l'utilizzo di pietre colorate fosse ritenuto condizione fondamentale: «onus constructionis ornamentorum capelle Suffragii posite in ecclesia Cathedrali Papie, nempe lapidum marmoreorum et mistorum colorum et dicta ornamenta construere promittens [...]»<sup>58</sup>. Qualche anno più tardi, nella visita pastorale del vescovo Biglia del 1650, viene riportata una scarsa descrizione di un'ancona marmorea e di due colonne in marmo nero che dava conto di una prima messa in opera<sup>59</sup>. Dagli atti di visita non risulta chiaro tuttavia se sull'altare vi fosse un'icona scolpita oppure dipinta. Il 23 giugno del 1651 la compagnia contattò Orsolino per «rifare l'altare» secondo «il modello di legno, et disegno in carta qual resta apresso al detto S. Orsolino da ambo le parti

<sup>54</sup> L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 76.

<sup>55</sup> F. Gianani, *Il Duomo*, 1965, cit., p. 70. Per la trascrizione parziale del convocato: L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 87, nota 57.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 141.

<sup>59</sup> L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 77.

sottoscritto, et il disegno resta a presso detta compagnia»<sup>60</sup>. Lo scultore si impegnava ad aggiungere due colonne «dell'istessa pietra delle altre due dietro alle quali collone metterà li suoi stipiti di pietra rossa con machia di Verona, et il resto osserverà conforme al disegno con l'obbligo di mettere li pezzi interi, et grandi» per impreziosire l'opera senza fare economia. Inoltre «fra li termini che sono in opera, et detti stipiti (...) metterà una pietra d'Alabastro machiato». La distinta dei marmi da aggiungere continua specificando che «sul fondo del frontespicio dietro la cartella delle anime quali doveranno essere di rilievo vi si inserirà la pietra machiata rossa di Verona come anco nel frontespicio sopra a detti stipiti». Infine si sceglie il pregiato marmo di Portovenere, nero macchiato di giallo, per «il piedistallo sotto alle collone vicino à termini»<sup>61</sup>.

Dunque il primo altare messo in opera da Orsolino e descritto dal Biglia venne modificato ed ampliato. Il contratto sembra indicare da parte dei confratelli la volontà di allestire un'opera più ricca e monumentale rispetto a quella precedentemente commissionata. Un convocato della Compagnia del 22 dicembre 1652 attesta un invio di marmi lavorati da Genova a Pavia, da parte dell'Orsolino «fabricatore di dicta capela»; quindi è facile pensare che l'opera sia stata poi assemblata *in loco* presumibilmente ai primi del 1653<sup>62</sup>. Ad un'analisi d'insieme si può osservare che Orsolino condusse a termine la seconda fase dei lavori, seguendo quanto era stato stabilito, anche se allo stato presente le due colonne che doveva aggiungere, in marmo nero, sono affiancate da due piedistalli in marmo mischio di Francia sormontati da due angeli-canefore, realizzati in legno dipinto, che nel documento del 1651 non erano previsti. Ciò è indice del fatto che il progetto fu ulteriormente modificato, come si avrà occasione di precisare in seguito.

L'altare presenta tutta la varietà di marmi che si evidenziava nel contratto del 1651: pietra di Verona, alabastro, marmo di Portovenere, marmo nero, infine rilievi istoriati ad intarsio. Nelle parti scolpite si riconosce nettamente il tratto della bottega orsoliniana che risente della rigidità e macchinosità delle figure già riscontrate nell'altare di San Siro. La Compagnia probabilmente nella prima fase aveva già stabilito le parti scolpite, come le paraste con le figure angeliche che sorreggono sul capo le volute del capitello ionico, le figure acroteriali con il Dio padre e due angeli, in parte i rilievi con le anime con lo sfondo intarsiato, nonché il grande me-

<sup>60</sup> ASMi, *Registri del fondo religione*, cart. 420; L. Baini, *Tre altari*, cit., pp. 77, 89-90.

<sup>61</sup> ASMi, *Registri del fondo religione*, cart. 420; L. Baini, *Tre altari*, cit., pp. 89-90. Orsolino si era impegnato a realizzare l'opera in dieci mesi.

<sup>62</sup> ASMi, *Fondo religione*, 5557; F. Gianani, *Il Duomo*, 1965, cit., p. 70; L. Baini, *Tre altari*, cit., pp. 75-77.

daglione in marmo di Carrara e marmo giallo di Verona<sup>63</sup> [fig. 33], elementi che non vengono mai menzionati nei documenti a noi noti.

La visita del vescovo Melzi del 1662 documenta invece la seconda fase che prevedeva una ricostruzione «in ampliori et elegantiori forma»<sup>64</sup>. Il presule si concentra soprattutto nella descrizione delle anime avvolte dalle fiamme «in base seu pedestallo» e precisa che ci sono le quattro colonne nere, le paraste con angeli e un'icona marmorea «in lunge nobiliori forma». Mancano all'appello i due tronchi di colonna in marmo mischio con gli angeli che furono probabilmente realizzati dopo l'uscita di scena di Orsolino, avvenuta forse dopo il 1673, data sino alla quale si succedono i pagamenti<sup>65</sup>.

In seguito sono intervenute ulteriori modifiche in corso d'opera e anche alcune manomissioni. A mio giudizio un primo intervento avvenne entro la fine del Seicento, periodo a cui risalgono le canefore lignee [fig. 34]. Un documento tardo del 1791, redatto dal canonico Bertolasio, riporta che «Nell'altare del Suffraggio, quale è di marmi liscij d'ordine composito, si reggono gli due bellissimi Angeli, che sostengono gli capitelli, intagliati in legno da [...] Sala pavese»<sup>66</sup>. Dunque i confratelli, forse con l'intento di arricchiare e movimentare la struttura dell'ancona, si rivolsero ad un maestro dell'intaglio ligneo, il milanese Francesco Sala, capostipite di una bottega familiare, che dalla seconda metà del Seicento si sarebbe stabilita a Pavia<sup>67</sup>. In questa fase si assiste al passaggio dal marmo al legno dipinto il cui

<sup>63</sup> Quest'ultimo costituisce il fondo del medaglione, composto da una serie di pezzi di piccolo formato e forma irregolare, montati a creare uno specchio unitario. Forse per questo nel contratto del 1651 sarebbe stato specificato che lo scultore avrebbe dovuto usare pezzi grandi, ovvero di maggiore pregio e qualità.

<sup>64</sup> L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 77.

<sup>65</sup> L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 144 riporta due atti del notaio Celesia, il primo del 13 novembre del 1666 quando Orsolino nominava Giovan Battista de Gasparis come suo procuratore per riscuotere dalla compagnia del Suffragio «occasione ornamentorum lapid. et marmor., etc.». L'altro risale al 16 aprile 1673 ed è la nomina di Siro Zanone, residente in Pavia, come suo procuratore a riscuotere i pagamenti per «ornamentis et statuis marmoreis factis pro d. capella».

<sup>66</sup> Biblioteca Universitari di Pavia, *Manoscritto Ticinese* (= BUPv, Ms. Tic.) 323.

<sup>67</sup> Potrebbe essere storicamente significativo ricordare che un nipote di Orsolino si chiamava Carlo Sala (M.C. Galassi, *Organizzazione e funzioni delle botteghe*, in *La scultura a Genova*, cit., p. 48). Questo potrebbe condurre all'ipotesi di un'origine intelvese della famiglia Sala, al netto del fatto che il cognome era molto diffuso; forse vi era solamente un rapporto di parentela e collaborazione con Orsolino oppure li univa almeno la provenienza dai territori tra Lario e Cesario. Nel primo caso, il fatto che Francesco Sala fosse intervenuto a completare il manufatto di Orsolino potrebbe non essere una semplice casualità. Sui Sala: A. Casati, *Un maestro del legno*

impiego può essere spiegato principalmente per la sua economicità e per la facilità di approvvigionamento. Una sorte simile toccò anche all'altare marmoreo di Canepanova, anch'esso opera di Orsolino, che fu ultimato proprio nella seconda metà del secolo con un paliotto istoriato in legno dipinto a finto marmo che a mio giudizio può essere attribuito a Siro Zanelli<sup>68</sup> [fig. 35], uno scultore pavese che fu attivo lungamente in città, ma anche in diversi cantieri a Milano e tra l'Isola Bella e l'Isola Madre su committenza dei Borromeo. I confronti con i rilievi istoriati ed i telamoni del pulpito della cattedrale [figg. 36-37], dello stesso artista, caratterizzati da volti allungati con lineamenti marcati lasciano pochi dubbi per quanto concerne l'attribuzione. Zanelli nel suo epitaffio funebre redatto dalla fabbrica del Duomo di Milano veniva definito «scultore di marmo et intagliator di legno»<sup>69</sup>, quindi abile a cimentarsi con diversi materiali. Inoltre appare interessante come lo scultore abbia inserito all'interno del rilievo tre citazioni ad opere che apparteneva al suo bagaglio culturale, testimoniato dal suo inventario di bottega, tanto da fare del paliotto di Canepanova una specie di biglietto da visita; a sinistra la testa di *Laoconte*, a destra il *Mosè* di Michelangelo e al centro un angelo che richiama la medesima figura del rilievo per la facciata del Duomo di Milano con *Elia nel deserto* di Dionigi Bussola [figg. 38-40]<sup>70</sup>. Nel caso di Canepanova la scelta del legno sicuramente fu determinata da ragioni economiche, ma esso fu dipinto a finto marmo poiché si richiedeva uniformità con l'opera di Orsolino. A questo proposito, anche sul piano formale, Zanelli cercò un punto di incontro con lo scultore intelvese, leggibile nel dettaglio della veste dell'apostolo inginocchiato in primo piano che sembra emulare i margini inferiori, quasi a meandro, degli abiti dei due grandi angeli di Orsolino che reggono la soprastante icona.

Tornando all'altare del Suffragio, è noto che esso subì un primo smontaggio nell'aprile del 1743 per essere traslato contro un muro di tamponamento dell'ottagono<sup>71</sup>. Ma l'elemento che concluse la sua complessa storia è proprio l'icona. Dai documenti sino ad ora citati si suppone che al centro dell'altare doveva esserci probabilmente un'immagine scolpita, il cui soggetto doveva essere la Vergine. Questa icona viene registrata nella visita del 1662, quindi potrebbe essere anch'essa

*nel Seicento lombardo: Giuseppe Sala e la sua bottega*, in *Scultura lignea e policroma in Lombardia tra Sei e Settecento. Maestri, botteghe, percorsi e tipologie*, Pisa, ETS, 2021, pp. 34-57.

<sup>68</sup> A. Casati, *Scultura lignea*, cit., pp. 58-63.

<sup>69</sup> AVFdMi, AS, cart. 169 Z.

<sup>70</sup> Sulla formazione di Siro Zanelli: A. Casati, *Scultura lignea*, cit., pp. 32-55.

<sup>71</sup> ASMi, *Registri del fondo di religione*, 422: «5. Demolizione e nota de pezzi di marmo componente l'altare della compagnia del [?] Aprile 1743. | 6. Notta delle spese fatte per detta demolizione fatta come da nota 3 aprile 1743».

opera dell'Orsolino. Tuttavia il Bertolasio nel 1791 ci informa che «Nel detto altare nell'anno 1773: in nicchia quadra fu collocata la scultura marmo di Carrara della Vergine Assunta opera di Bernardo Orsati genovese»<sup>72</sup> [fig. 41]. L'opera fu realizzata dopo che l'altare fu smontato nel 1743 e rimontato nel 1768, operazione nel corso della quale l'icona più antica dovette subire danni. Tuttavia appare interessante come la committenza si sia ancora una volta rivolta ad un maestro ligure, Bernardo Orsati. Quest'ultimo, che aveva una salda collaborazione con il bissonese Bernardo Gaggini, propose a Pavia un piccolo rilievo in marmo di Carrara con la *Vergine Assunta*, aggraziata e affusolata, memore della produzione di Francesco Maria Schiaffino, come indica il confronto con l'*Assunta* della chiesa di Sant'Ambrogio a Varazze e con la *Madonna Regina di Genova* in palazzo Ducale<sup>73</sup>. Con questo intervento si concludeva la complessa genesi di questo altare che infatti dal punto di vista architettonico risente dei continui rimaneggiamenti che ne fanno un'opera in parte incoerente e composita.

*«con suo ornamento tutto di marmi»: l'altare del vescovo Sfondrati*

L'ultimo altare seicentesco della cattedrale pavese [fig. 3] ha una genesi sicuramente più lineare rispetto a quelli analizzati in precedenza, ma anche sorti meno problematiche poiché non cambiò mai la propria sede all'interno del duomo. Esso condivide però con gli altri due i materiali, l'artefice ed il fatto che non fu commissionato per volere della Fabbriceria, bensì grazie ad un lascito testamentario del vescovo Giovanni Battista Sfondrati<sup>74</sup>. Il contratto stipulato tra Orsolino e gli eredi del presule, datato 5 agosto 1648, specifica la volontà di «far fare l'ornamento della Cappella di marmi bianchi e mischi in conformità del disegno sottoscritto dal sud.o Ill.mo Don Filippo e da me inf. notaro e far condurre dicta opera nella città di Pavia nella Cappella del sudo Ill.mo». entro un anno, «come anco si farà il ritratto di marmo di Mons. Ill.mo già Vescovo di Pavia fratello del sud.o Ill.mo don Filippo, e con suo ornamento tutto di marmi mischi come tutto mostra il disegno»<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> BUPv, Ms. Tic. 323.

<sup>73</sup> A. Casati, *Circolazione*, cit., p. 37.

<sup>74</sup> Fu vescovo dal 1639 al 1647. Al presule si deve l'inizio, il 5 giugno 1645, della processione cittadina con le SS. Spine. L'altare fu commissionato grazie al lascito testamentario del 20 luglio 1647: ASPv, *Notarile Pavese*, not. L. Bigonio, f. 8469, 17 marzo 1650; L. Bainsi, *Tre altari*, cit., pp. 78-80. L'atto è datato 17 marzo 1650 e riporta la trascrizione del testamento: L. Bainsi, *Tre altari*, cit., nota 77, p. 88; F. Gianani, *Il Duomo*, cit., 1965, p. 74, che data il testamento al 1645.

<sup>75</sup> Il documento è stato rintracciato da L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., pp. 144-146. Il tutto doveva essere saldato, come di consueto, in tre rate di pagamento.

Se si osserva la cronologia si deduce che i tre altari del duomo vennero avviati e lavorati nello stesso torno d'anni. Questo fa pensare ancora una volta che la scelta di rivolgersi ad Orsolino non fosse casuale. Al netto dei buoni preventivi e del gusto per i marmi policromi, vi era di fondo la ricerca di uniformità degli altari con l'uso delle pietre colorate in contrasto con il luore della pietra ossolana che doveva rivestire le pareti, i piloni dell'ottagono e delle navate. Una ricerca di uniformità tanto più significativa nello sforzo dei diversi committenti se si pensa che a quell'altezza cronologica il vano interno del tempio era ancora uno spazio incoerente e in larga parte incompiuto.

Tornando all'altare Sfondrati il documento di commissione prevedeva:

si farà le 4 colonne della sud.a cappella di mischio bianco e rosso di Francia, l'altri mischi di varii colori come mostra il disegno cioè delli dadi delli pedestalli se li ponerà di mischio verde rimarchiato di bel pulimento, nelli pedestalli delle colonne saranno commissi di mischio bianco e rosso di Francia con suo listino nero attorno e ne' due pedestalli si farà due arme di bassorilievo con sua insegna commissa di mischio e fra un pedestallo all'altro si conetterà di verde e rosso di Francia con suo listino nero; nel scalino de candelieri sarà commisso di broccatello di Francia e rosso di Francia e rosso di Palermo; il telaro sarà commisso, di broccatello di Francia verde e rosso nel cartello si commetterà di verde di Roma, ovvero bianco e nero; nel frigio sopra alle colonne sarà commisso di mischio del colore delle colonne come anco sotto a frontespitij e li membretti dietro alle colonne si faranno di mischio nero, si farà il scalino attorno alla bardella di pietra di Sestri, si farà una lapida di marmo di quella della fabbrica di Milano, si farà il fondo del ritratto di Mons. Ill.mo di verde e nero e nelli canti di d.o ornamento sarà commisso di broccatello di Spagna e sotto alli frontespitij li sarà un'armetta del sud.o Vescovo et il fondo sotto alli sud.i frontespitij sarà di rosso. L'epitaffio sotto al d.o ritratto sarà nero di pietra viva per intagliare le lettera a sua dispositione e nella sud.a opera si intende escluso l'altare qual resterà quello che è già presente si trova in detta capella qual'è fatto di muro<sup>76</sup>.

Le varianti tra contratto e manufatto, per quello che riguarda le pietre e marmi colorati, si avvertono principalmente nello sfondo del ritratto<sup>77</sup> [fig. 42], dove viene

<sup>76</sup> In questo documento non viene fatto alcun cenno alla pala d'altare, quindi non è dato di sapere con certezza se vi fosse in animo di realizzare una pala marmorea (ma vedi qui *infra* nel testo). La convenzione fu ratificata davanti al notaio da Giovanni Orsolino il 6 agosto: L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 142.

<sup>77</sup> Il ritratto del vescovo Sfondrati si presenta nella sua solennità come opera di particolare rifinitura in cui l'attenzione per il dettaglio che contraddistingue la produzione dello scultore si

usato il marmo di Portovenere, e un non meglio precisato «verde e nero», quasi certamente breccia di Polcevera; «nelli canti» il commesso non è in broccatello di Spagna ma in mischio di Francia. Il broccatello è usato invece per la cornice intorno alla pala dipinta, mentre nei «frontespitij», ovvero nel timpano, non vi è il fondo rosso. Un fatto interessante, che reitera lo scambio di materiali tra le fabbriche cattedrali di Pavia e Milano e le loro cave, riguarda la richiesta, registrata in contratto, di un pezzo di marmo di Candoglia per una «lapide», che purtroppo oggi non è rintracciabile, se mai fu eseguita. Anche in questo contratto non compare nessun riferimento alle sculture acroteriali [fig. 43], con il *San Giovanni*, santo eponimo del vescovo, e i due angeli che sono senz'ombra di dubbio opera dell'Orsolino. L'altare Sfondrati, nonostante sia stato ipotizzato che avesse una pala marmorea, a mio giudizio fu pensato sin dall'origine per contenere un dipinto che poi fu affidato a Carlo Sacchi<sup>78</sup>. La realizzazione di un grande rilievo in marmo di Carrara sarebbe stato assai più dispendioso del dipinto e forse gli eredi ne fecero una questione economica. C'è da precisare che i tre altari seicenteschi non erano parte di un programma unitario che, come per il duomo di Milano, prevedeva di realizzare di una serie di pale marmoree. A Pavia si procedette per singole commissioni le quali, anche se sottendevano ad una tacita intenzione di uniformità, furono vicende che procedettero in autonomia.

### *Lo scultore-impresario e il commercio di pietre e marmi a Pavia e Milano*

In merito alla presenza di Orsolino a Pavia, è facile pensare che lo scultore avesse acquisito una certa popolarità a partire dalla fine degli anni venti del Seicento quando giunse a lavorare nella monastero della Certosa. Di fatto oltre al grande

risolve in un perfetto equilibrio tra naturalismo e grazia, che non sconfinava mai in eccessivi sentimentalismi o particolari crudamente realistici. Ciò lo colloca pienamente nella tradizione del naturalismo lombardo senza essere, in alcun modo, toccato dalle influenze del barocco romano che ebbero sia in Liguria sia in Lombardia grande rilevanza tra gli scultori soprattutto della generazione successiva e che segnarono la produzione del secondo Seicento e del maturo Settecento. La prima segnalazione di un ritratto dello Sfondrati si deve ad Alfonso che pubblica il documento di commissione (come già ricordato a nota 75), ma tuttavia lo studioso non si era preoccupato di verificare se il busto marmoreo fosse stato effettivamente eseguito e fosse tuttora conservato (diversamente da quanto lascia pensare G. Montanari, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 92). Esso era così sfuggito al dibattito critico sino a quando fu individuato e pubblicato per la prima volta da parte di chi scrive: A. Casati, *Circolazione*, cit., pp. 29-30.

<sup>78</sup> L. Bainsi, *Tre altari*, cit., p. 78. La studiosa discute di un'ipotetica icona marmorea che dice essere sostituita dalla pala dipinta da Carlo Sacchi, di cui però non appare chiaro se abbia reperito note documentarie o se si tratti di una sua ipotesi.

cantiere certosino, dove lasciò un cospicuo numero di opere, lo si ritrova a partire dal 1634, come già anticipato, nel santuario mariano di Canepanova<sup>79</sup>, dove adottò la tipologia dell'altare "a tabernacolo" per l'ostensione delle antiche immagini venerate, molto diffusa già sullo scadere del secolo precedente tra Lombardia e Liguria<sup>80</sup>. L'Orsolino, maestro ancora fedele ai modi della scultura tardomanierista, oltre a offrire opere di buona qualità formale e impaginati d'altare a volte anche originali (se non inediti come nel caso dell'altare della cripta del duomo), era so-

<sup>79</sup> Il contratto risale al 27 novembre 1634. Orsolino, per 1100 ducati, si impegna a realizzare l'altare di Canepanova secondo i disegni e progetto conservato presso il sacerdote Geronimo Pasqua preposto di San Paolo vecchio in Campetto a Genova. In questa impresa associò a sé Giovan Battista Ferrandino e Pietro Novo: L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 131.

<sup>80</sup> Tra i maestri che praticarono questa tipologia di altare vi è Tomaso Carlone, dei Carlone di Rovio, che tra il 1610 e il 1639 la utilizzò per la cappella della Madonna della Guardia (o Spinola) in San Siro a Genova. L'altare fu progettato per incorniciare la venerata immagine della Madonna delle Grazie, attualmente sostituita. Il rilievo è inserito in una cappella riccamente placcata di marmi. In questo esempio manca quell'incorniciatura, che potremmo definire a *passerpartout* o sopraffondo, in marmo rosso di Francia, che compare negli altri esempi, come a Canepanova e in un disegno di progetto di Giuseppe e Giovanni Battista Ferrandino per il Santuario di Nostra Signora dell'Orto di Chiavari. Per il riquadro centrale inoltre non vi è l'utilizzo dell'alabastro, ma del marmo brocatello. La stessa tipologia si riscontra nuovamente nel 1629 nell'altare maggiore del santuario di Nostra Signora dell'Orto a Chiavari, commissionato già nel 1624 da Achille Costaguta a Giuseppe Ferrandino. Di quest'opera esiste il disegno di progetto datato al 1627 e firmato dai fratelli Ferrandino, Giuseppe e Giovanni Battista. Per i Costaguta, inoltre, Giuseppe utilizzò questa tipologia per l'altare di famiglia in San Francesco a Chiavari tra 1631 e 1632. È importante ricordare che i fratelli Ferrandino collaborarono con Tomaso Orsolino in Santa Maria di Canepanova a Pavia dove venne riproposta questa tipologia in area extraligure. L'altare pavese si distingue per la particolare lavorazione dell'alabastro che sfrutta la maculazione per creare disegni speculari. Quasi contemporaneamente l'Orsolino, nel 1636, presentò dei conti per l'altare maggiore del santuario di Nostra Signora del Boschetto a Camogli, completato dopo il 1662, che ancora una volta riprende la stessa tipologia (E. Parma Armani, *Tomaso Orsolino*, cit., pp. 24-26). Da questa breve rassegna si deduce che le macchine d'altare a tabernacolo fossero comuni presso i santuari liguri, tra cui spiccano anche altri esempi come l'incorniciatura ora presente sulla facciata di Santa Maria delle Grazie a Megli di Recco. Non è possibile allo stato attuale degli studi stabilire chi mise a punto questa tipologia di altare, che forse si deve a Tomaso Carlone o a Giuseppe Ferrandino. Tuttavia non era insolito che le idee elaborate in una bottega venissero condivise e replicate da altri maestri della medesima consorte. Una comune fonte potrebbe di sicuro essere l'altare della cappella Paolina in Santa Maggiore a Roma, realizzato da Pompeo Targone su disegno di Girolamo Rainaldi, con angeli bronzei su fondo di lapislazzulo a reggere un'icona antica (1609-1613). Sull'origine e sugli sviluppi di questa specifica forma di altare è in corso, da parte di chi scrive, una ricerca di tesi dottorale presso l'Università degli Studi "Aldo Moro" di Bari, tutor prof. Andrea Leonardi, XXXIV ciclo, a.a. 2018-2019.

prattutto in grado di garantire e gestire la fornitura dei materiali lapidei. Egli univa così alla sua attività di scultore anche quella di impresario, ruolo molto comune tra i membri delle consorterie lombarde attive in Liguria, di cui gli Orsolino erano parte<sup>81</sup>. Questo implicava che ai marmi lavorati si affiancava il commercio di pietre grezze. Oltre a ciò questi maestri spesso facevano anche solo da mediatori nel traffico dei materiali o si occupavano del trasporto. Il loro ruolo nella conduzione di cave in Liguria e nel carrarese forniva, oltre ad un buon gettito di introiti, anche la possibilità di dirigere le vie commerciali dei materiali lapidei e quindi di esportare i marmi verso la Spagna, la Francia ed il meridione d'Italia<sup>82</sup>.

L'Orsolino è noto che avesse un'intensa attività verso il meridione; insieme a Lodisio Ceresola, tra il 1620 e il 1626, costituì una società per commerciare marmi, soprattutto di Carrara, a Palermo e nel 1661 insieme al cugino Giovanni Battista prese accordi per inviare a Napoli il mischio di Francia per la chiesa e la casa professa dei Gesuiti<sup>83</sup>.

Tomaso inoltre, a partire dal 1635, fu conduttore della già ricordata cava di alabastro del monte Gazzo, situata a Sestri Ponente, che utilizzò ampiamente nelle sue opere. Appena ottenne la gestione in esclusiva di questo materiale lo mise in opera quasi subito in Canepanova e successivamente, come si è detto, negli altari di San Siro e del Suffragio nel duomo di Pavia, nel primo caso ricercando ed ottenendo risultati inediti e inusitati di raffinato virtuosismo e di scenografica teatralità<sup>84</sup>. Questo

<sup>81</sup> Sul ruolo di imprenditore di Orsolino vedi il capitolo terzo dal titolo "Tomaso Orsolino tra marmi, pietre e affari": L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., pp. 43 ss.

<sup>82</sup> M.C. Galassi, *Organizzazione e funzioni delle botteghe*, in *La scultura a Genova*, cit., pp. 46. Matteo de Novo con i figli Rocco Bernardino esportavano partiture architettoniche lavorate in pietra di Lavagna. Giovanni Battista e Tomaso Orsolino mandarono marmi lavorati in Spagna nel 1649: L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 71. Sui rapporti con la Francia: F. Fabbri, *Marmi genovesi nel Sud della Francia. Scultori francesi a Genova: nuovi elementi per la vicenda artistica di Honoré Pellé (Gap, 1641-Genova, 1718)*, in «Artibus et Historiae», XXV, 2004, n. 49, pp. 185-196; Eadem, *Marmi e statue fra le regioni francesi e la Liguria in epoca barocca: le ragioni di un commercio, i risultati di un interscambio*, in «Studiolo», VI (2008), pp. 65-88.

<sup>83</sup> M.C. Galassi, *Organizzazione*, cit., p. 47. Numerose notizie di questi rapporti commerciali dei lombardi in Liguria verso la Sicilia ci sono riferite anche da L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., pp. 44-45. Tomaso inoltre rilevò la bottega del Ceresola in via Nova, di cui Alfonso pubblica l'inventario con i marmi: *ivi*, pp. 47-50.

<sup>84</sup> M.C. Galassi, *Organizzazione*, cit., pp. 46-47. Della cava di alabastro del monte Gazzo, a Sestri Ponente, Orsolino era conduttore, con Giovanni Giacomo della Porta e Giovan Domenico Casella, dal 1635 ed in effetti esso è usato per la prima volta nell'altare di Canepanova e successivamente in quello di San Siro: M.C. Galassi, *Organizzazione*, cit., p. 64. Nel 1649 in società con il cugino Giovanni Battista mandò pezzi di alabastro lavorato a Madrid. Questo materiale è un tufo impuro tinto di ferro con rivestimenti di travertino compatto fasciato composto

dice che lo scultore oltre a commerciare il materiale aveva operato una riflessione sul possibile sfruttamento delle caratteristiche dell'alabastro, come le sue striature e trasparenze. Che il monopolio e la gestione delle pietre fossero per questi scultori attività fondamentali, lo dimostra nuovamente il caso di Orsolino che dal 1656, insieme ai Ferrandino e ai Parraca, gestì anche le cave di verde della Val Polcevera e di mischio rosso. Successivamente avrebbe anche assunto la gestione, tra il 1656 e il 1657, di alcune cave di marmo bianco a Carrara<sup>85</sup>.

Per tornare all'attività lombarda di Tomaso, oltre a realizzare opere scolpite, vendette forniture di marmi colorati e di Carrara alla Certosa di Pavia<sup>86</sup>, ma anche alla Fabbrica del duomo di Milano in società con Giuseppe e Giovanni Battista Ferrandino. Questi ultimi rapporti sono noti grazie ad Alfonso che pubblica un ricorso di Orsolino e dei Ferrandino al Senato di Genova datato 1650, nel quale si legge che «da anni in qua [hanno] fatto condurre con molte fatiche e spese diversi pezzi di marmi sino alli Molini appresso il luogo di Voltaggio per doverli opportunamente far tirare a Milano ad uso della fabrica del Duomo»<sup>87</sup>. Questo lascia supporre un'intensa collaborazione tra questi scultori-impresari e la Fabbrica milanese.

L'uso del marmo di Carrara si riscontra in duomo a Milano già al tempo di Pellegrino Tibaldi e con continuità per tutto il Seicento. In particolare il Carrara è impiegato per le grandi opere scolpite come i rilievi della cinta del coro, quelli della facciata e alla fine del secolo quelli delle cappelle della Madonna dell'Albero e di San Giovanni Bono. L'asse di approvvigionamento di questo materiale poteva avvenire a seconda dei casi da Venezia o dalla Liguria e per il Seicento è possibile affermare che seguisse in via preferenziale il versante ligure.

Da uno spoglio dei mandati di pagamento conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del duomo di Milano emerge come questo marmo prezioso fosse acquistato alla bisogna, non in grandi carichi bensì con acquisti quasi al minuto<sup>88</sup>. Tuttavia in taluni casi in cui si preventivava l'opportunità di richiedere abnormi

da finissimi cristalli fibrosi di calcite, esso alterna venature chiare e scure che potevano essere sfruttate proprio per queste caratteristiche striature.

<sup>85</sup> L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, p. 77.

<sup>86</sup> Nel primo caso lo scultore, che era attivo presso il cantiere dalla fine degli anni venti, vendette marmo bianco grezzo, presumibilmente apuano, il 5 luglio 1641: *ivi*, pp. 133-34. Alfonso ipotizza che nel 1660 lo scultore trattò con Simone Traverso per trasportare tre colonne di marmo della Val Polcevera alla Marina di Sampierdarena che secondo lo studioso erano destinate alla Certosa. Poi nel 1660 il Traverso per conto di Orsolino portò dei pezzi di marmo grezzo destinati alla Certosa sino a Serravalle: *ivi*, p. 134.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>88</sup> Vedi *infra* nel testo e nelle relative note.

quantità la via che la fabbrica prescelse fu quella veneziana. Il marmo di Carrara fu infatti preso in considerazione non solo per i rilievi scolpiti di esigue dimensioni ma anche per le parti architettoniche, come risulta da un documento del 1629<sup>89</sup>, nel momento in cui era viva la discussione intorno al progetto della facciata da portare a compimento secondo il progetto di Tibaldi. Questo com'è noto prevedeva colonne monumentali che implicarono seri problemi nell'escavazione e nel trasporto, tanto che l'unica colonna estratta «in un sol pezzo nel monte di Baveno» non giunse mai a Milano<sup>90</sup>. Questo fatto portò a riconsiderare il materiale e la dimensione. In particolare la discussione verteva anche su quanti pezzi dovevano comporre le colonne e se esse dovevano essere monolitiche<sup>91</sup>. Si afferma che, se si fosse prescelta la soluzione in più pezzi, questi dovevano essere realizzati almeno con un materiale nobile come il marmo di Carrara in virtù della «sua bianchezza et sodezza nobile et riguardevole»<sup>92</sup>. Di conseguenza alcuni membri della Fabbrica furono pregati di scrivere a Genova e a Carrara «a qualche amico per sapere se in quelle cave si sarebbe potuto avere le sudette colonne in tre pezzi, oltre le basse et capitelli, et se potendosi avere dalla cava, sarebbe condotta fino a Milano»<sup>93</sup>. Nella lettera inviata a Carrara la fabbrica mandò una *Instruzione* che comprendeva anche il percorso che i marmi avrebbero dovuto seguire «navigandoli per Farro di

<sup>89</sup> *Annali della Veneranda Fabbrica dall'origine al presente*, vol. V, Milano, 1883, pp. 146-153.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 146. Sul trasporto della colonna una testimonianza "d'eccezione" è quello dello stesso arcivescovo Federico Borromeo: F. Borromeo, *Le colonne per la facciata del Duomo*, Milano, Gruppo editoriale Zaccaria, 1986.

<sup>91</sup> In questo momento i fabbricieri milanesi si mobilitarono a cercare disponibilità di materiali; in ultimo, come si dirà, si risolsero a chiedere alle cave del duomo di Pavia in quanto da Crevola si sarebbero potute scavare le colonne intere. Tuttavia presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica si rintraccia solo il permesso di cavare le basi e i capitelli (vedi *supra* nota 10). Molto si discusse sul materiale in cui dovevano essere fatte queste colonne, tra le opzioni fu vagliato il marmo di Candoglia «cava della ven. fabrica» (*Annali*, cit., p. 147) e le colonne dovevano misurare braccia 33 di lunghezza e «grossa nel vivo» braccia 3 onze 9. Questa sembrava la scelta migliore per la «sicurezza» ed anche esteticamente sarebbe stata coerente con il resto del cantiere. Tuttavia fu preso in esame l'utilizzo di marmi diversi in quanto non era inconsueto in antico che le colonne potessero distinguersi per altro materiale come il granito, nonostante «gl'altri ornamenti fossero di marmo». Poi la discussione si spostò sul problema di quanti pezzi dovevano comporre le colonne e se esse potevano essere monolitiche (*Annali*, cit., p. 147). Qui l'opinione è negativa perchè le colonne «farebbero malissimo effetto, e le striature non riuscirebbero bene»; inoltre essendo esposti alle intemperie «il tempo consumerà i spigoli, allargherà le commissure».

<sup>92</sup> *Annali*, cit., V, 1883, p. 152.

<sup>93</sup> *Ivi*.

Mesina, et entrare nel golfo di Venetia, et da indi per Po a Pavia», da lì poi si sarebbe risalito il naviglio per giungere sino al laghetto<sup>94</sup>. Le difficoltà di navigazione con questo pesante carico portò a rinunciare all'impresa e di conseguenza si era già pensata un'alternativa ovvero supplire con il marmo di Crevola, cava definita «di molta sodezza et atta a dare non soli li pezzi della misura ricercata, ma etian-dio una colonna tutta intiera, quando per altro non fosse giudicata impossibile la condotta». La descrizione del marmo di Crevola è interessante: «et se bene quel marmo non sij di bianchezza pari a quello, con il quale viene fabbricato il resto della facciata, non è però tanto differente, che possa notabilmente offendere la vista de' riguardanti»<sup>95</sup>. Questa vicenda dice che per grandi quantità di marmo di Carrara la Fabbrica preferisse la via tradizionale che andava da Venezia sino a Milano seguendo i corsi d'acqua, mentre per i pezzi di minor dimensione e per i rilievi veniva prediletta la via ligure-genovese. Il più delle volte i materiali venivano procurati dagli scultori medesimi che si interessavano anche di trovare impresari *in loco* per il trasporto, come dimostrano anche alcuni documenti del 1644 intercorsi tra gli scultori della fabbrica e gli impresari-scultori liguri Ferrandino<sup>96</sup>. In una lettera del 29 luglio del 1644 di Giuseppe Ferrandino allo scultore Gaspare Vismara, protostatuario della fabbrica, all'epoca impegnato nella realizzazione dei rilievi della facciata, si legge come lo scultore milanese avesse richiesto a Giuseppe la preparazione di due pezzi di marmo di Carrara che dovevano poi essere inviati a Milano<sup>97</sup>. L'espressione usata dal Ferrandino, «mandero il conto de tuto de tuto», con la ripetizione rafforzativa e colloquiale, sembra riferirsi a lunghi e consuetudinari rapporti intercorsi per la compravendita del marmo apuano. Dunque da quello che sembra di intuire, dell'approvvigionamento di marmo di Carrara statuario si occupavano gli stessi scultori, che per altro potevano anticipare

<sup>94</sup> *Ivi*.

<sup>95</sup> La relazione è stesa da Francesco Orelli e Bernardo Busetti che visitarono la cava e valutarono anche le strade e la via fluviale, il Toce (*Annali*, cit., pp. 152-153). Come si è già detto la Fabbrica chiese a Crevola solo il permesso per fare le basi ma sembra di capire che questi marmi non furono mai cavati (vedi sopra nel testo).

<sup>96</sup> AVFdMi, AS, cart. 168, fasc. 5, V.

<sup>97</sup> AVFdMi, *Vismara Gaspare*, cart. 168, fasc. 5: «Ho receputo la grat.ma sua nella quale ho inteso quanto V.S. me scrive per il particolare de li doi pezzi di marmo che V.S. li desidera avergli a Milano senza altro dicho a V.S. che io li farò condurre a Milano e li manderò appreso sinochè siano giunti e farò che V.S. avera gusto. Io me ritrovo fura di Genova venti cinque miglia e fra doi giorni sarò a Genova se dio piace e li manderò il conto de tuto de tuto e poi V.S. pigliara l'ordine e farò che V.S. sarà servita gionto in Genova che sarò gli scriverò a compimento. Con fine me gli ofero a soi degni e comandi. Di Ciavari a 29 luglio 1644 da V. Ill.ma per servirla Giuseppe Ferrandino».

le cifre, se in quel momento la fabbrica non aveva suoi impresari<sup>98</sup>. In un successivo documento firmato sempre dal Vismara e da Giovan Pietro Lasagna, viene ricordato che nell'ottobre del 1643 vennero consegnati due pezzi di marmo «per mezzo di Andrea Castello»<sup>99</sup>, ma che essendoci bisogno di altri due per le *Historie* chiedono il permesso di poter far condurre a Milano questo materiale. In effetti si intuisce che «non havendo lor SS.ri persona che li faccia condurreli supplicanti le faranno condur loro, à nome di questa Veneranda Fabbrica, poichè hanno persona che (1644 a di 11 augustii) s'offerisse farle condurre come da lettera». Dunque la Fabbrica non aveva referenti nominati e in questo caso gli scultori cercavano da sé i vari impresari in Liguria<sup>100</sup>. Questi processi tuttavia non erano standardizzati; per

<sup>98</sup> Sul tema è in corso un'indagine a tappeto sui mandati di pagamento dell'Archivio della Veneranda Fabbrica. In questa sede è stato indagato solo il decennio dal 1640 al 1650, in cui a parte il pagamento allo scalpellino Andrea Castello o Castelli non se ne sono trovati altri per il marmo di Carrara, anche se in questo decennio furono realizzati alcuni dei rilievi della facciata: AVFdMi, *Mandati*, 1640-1650. Un altro caso che vale la pena di segnalare è quello di Carlo Simonetta che nel 1684 per la realizzazione delle statue in marmo di Carrara della cappella del Crocifisso nella chiesa di Santa Maria alla Porta a Milano si recò sino a Genova per scegliere i marmi più adatti: M.C. Magni, *Documenti per Carlo Simonetta e Stefano Sampietro*, in «Arte Lombarda», 1978 n. 49, pp. 96-97.

<sup>99</sup> AVFdMi, *Mandati*, 1643, 19 settembre. L'impresario Andrea Castello interagiva direttamente con la fabbrica senza la mediazione degli scultori: «(...) pagato all'impresario Andrea Castello lire mille trecento cinque Imp.; sono per l'amontare de duoi pezzi di marmo di Carara da lui fatto condurre, et consegnati in Campo Santo per le sue Istorie, da farsi da parte della finestra nella nova facciata (...) quali sono della qualità, et alli precij annotati nell'annessa relatione (...)». Nella relazione del 14 settembre vi sono le dimensioni dei pezzi e il prezzo. Andrea Castello risulta attivo presso la fabbrica come scalpellino in particolare di elementi decorativi della facciata insieme a Giacomo Bono, come il portale maggiore; probabilmente a questa sua attività affiancava in taluni casi anche competenze di impresario: AVFdMi, *Mandati*, 1647; *Annali*, cit., pp. 185; 187, 221, 240; R. Bossaglia, *Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano, 1973, vol. II, p. 160.

<sup>100</sup> AVFdMi, *Vismara Gaspare*, cart. 168, fasc. 5: «Ill. mi Rev.mi Sig.ri, Fu d'ordine delle SS. Loro condur duoi pezzi di marmo di Carara per mezzo di Andrea Castello, quali d'ordine delle medeme Ss. Loro furono consignati nel mese di ottobre del prossimo passato anno 1643 alli fid. ser. Di quelle Gaspar Vicemala, et Gio. Pietro Lassagna per fabricare due historie da porsi alle finestre della nova facciata di detta chiesa, quale historie hanno ridotto a buon termine, e dovendosi farne due altre sarà anco necessario far venire duoi altri pezzi di marmi quanto prima, acciò finite quelle hanno nelle mani, possino susseguentemente, et senza perdita di tempo fabricar li altri, et non havendo lor SS.ri persona che li faccia condurreli supplicanti le faranno condur loro, à nome di questa Veneranda Fabbrica, poichè hanno persona che (1644 a di 11 augustii) s'offerisse farle condurre come da lettera, che esibiscono, potranno vedere pertanto. Supplicano le SS. Loro sijno servite pigliar quella resolutione che più le parerà, et sperano Vismara, Lasagna». Il documento si riferisce alla lettera di Ferrandino, per cui qui vedi nota 98.

esempio nel 1622 la Fabbrica assegnò un pezzo di marmo di Carrara al Lasagna per un rilievo del tornacoro (*l'Apparizione di Cristo alla Vergine*) «contro cauzione di L. 600» e sembra di intuire che in questo caso fosse la fabbrica a fornire il materiale<sup>101</sup>. Invece nell'ultimo ventennio del Seicento sembra ormai codificata la prassi che dei marmi si occupassero gli scultori. Nel 1686 a Antonio Albertino, Giuseppe Rusnati, Carlo Simonetta, Siro Zanelli, Dionigi e Cesare Bussola, per i bassorilievi della cappella di San Giovanni Bono, la fabbrica versava 250 lire «in conto della spesa» per l'acquisto di un pezzo di marmo di Carrara<sup>102</sup>.

Come si è potuto verificare, ripercorrere la storia degli altari pavesi ha permesso di intersecare dinamiche storiche di rilievo: in primo piano sono le istanze della committenza, divisa tra il modello indicato dal cantiere borromaico del duomo di Milano e la ricerca di nuove e inedite soluzioni, cui diede risposta il progetto di Orsolino per la pala di San Siro, e quindi sullo sfondo si stagliano le modalità di approvvigionamento di marmi, da quello di Carrara alle pietre colorate, che prevedevano in particolare per queste ultime il consolidamento della "via ligure" ad opera di intraprendenti scultori che erano a tutti gli effetti anche impresari e commercianti.

<sup>101</sup> *Annali*, cit., vol. VI, 1885, pp. 123-124.

<sup>102</sup> *Ivi*, pp. 23-25, 33-34. Le notizie risalgono al 1686 e 1687. Nel 1691 Cesare Bussola ricevette un saldo per «un pezzo di marmo di Carrara da esso fatto venire per una delle historie, che devono servire per ornamento della cappella di S. Giovanni Bono».



Fig. 1. Tomaso Orsolino, *Altare di San Siro*, Pavia, duomo.



Fig. 2. Tomaso Orsolino, Francesco Sala, Bernardo Orsati, *Altare del Suffragio*, Pavia, duomo.

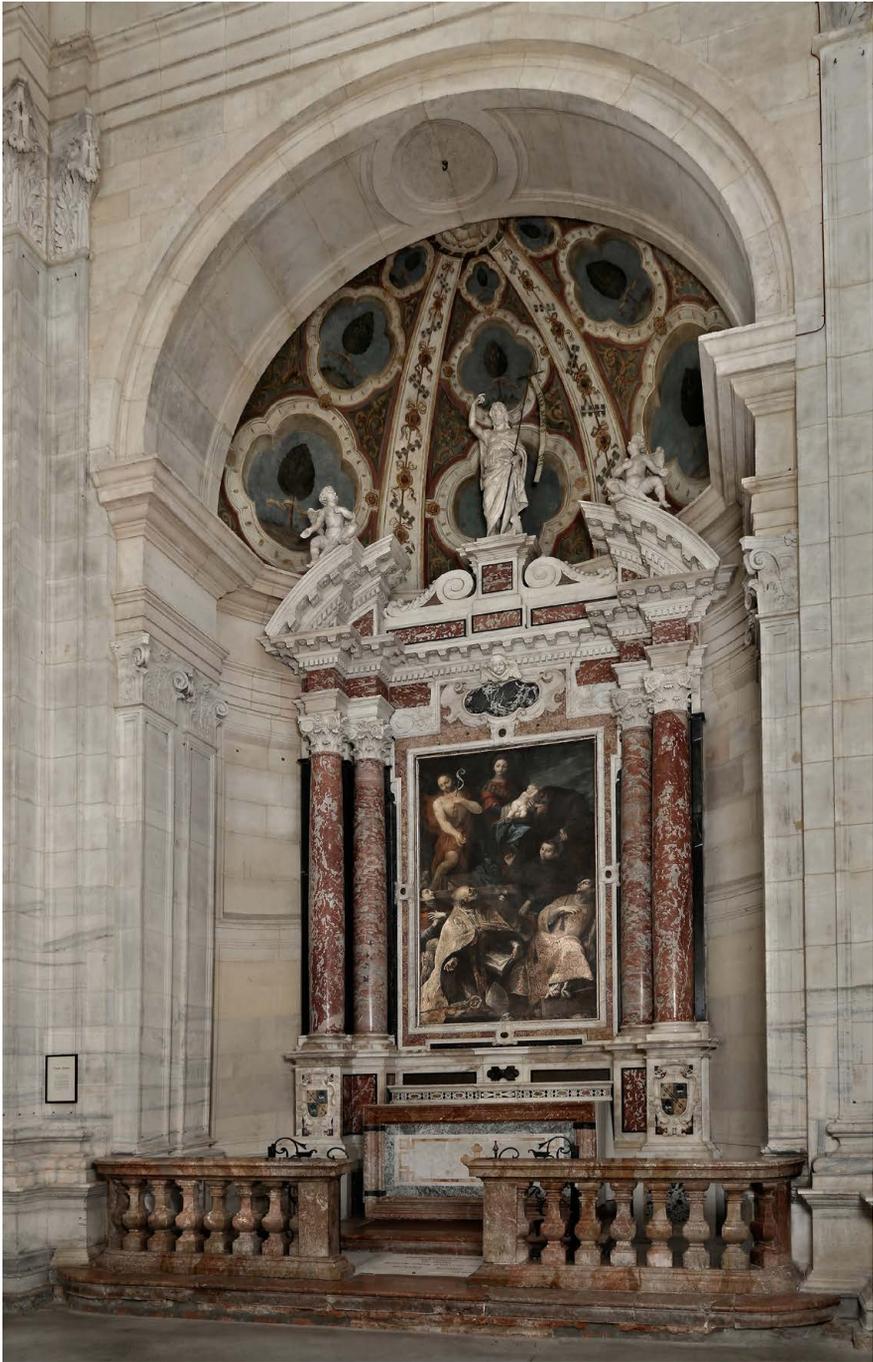


Fig. 3. Tomaso Orsolino, *Altare Sfondrati*, Pavia, duomo.



Fig. 4. Tomaso Orsolino, *Rilievo della Madonna con Bambino e San Siro (recto)*, Pavia, duomo, altare del Suffragio, particolare.



Fig. 5. Tomaso Orsolino, *Rilievo della Madonna con Bambino e San Siro (verso)*, Pavia, duomo, altare del Suffragio, particolare.



Fig. 6. D. Fontana, M. Naccherino, *Altare di San Matteo*, Salerno, duomo, cripta.



Fig. 7. M. Naccherino, *Altare di Sant'Andrea*, Amalfi, duomo, cripta.



Fig. 8. P. da Cortona, C. Fancelli, *Altare di Santa Martina*, Roma, chiesa dei Santi Luca e Martina, cripta.

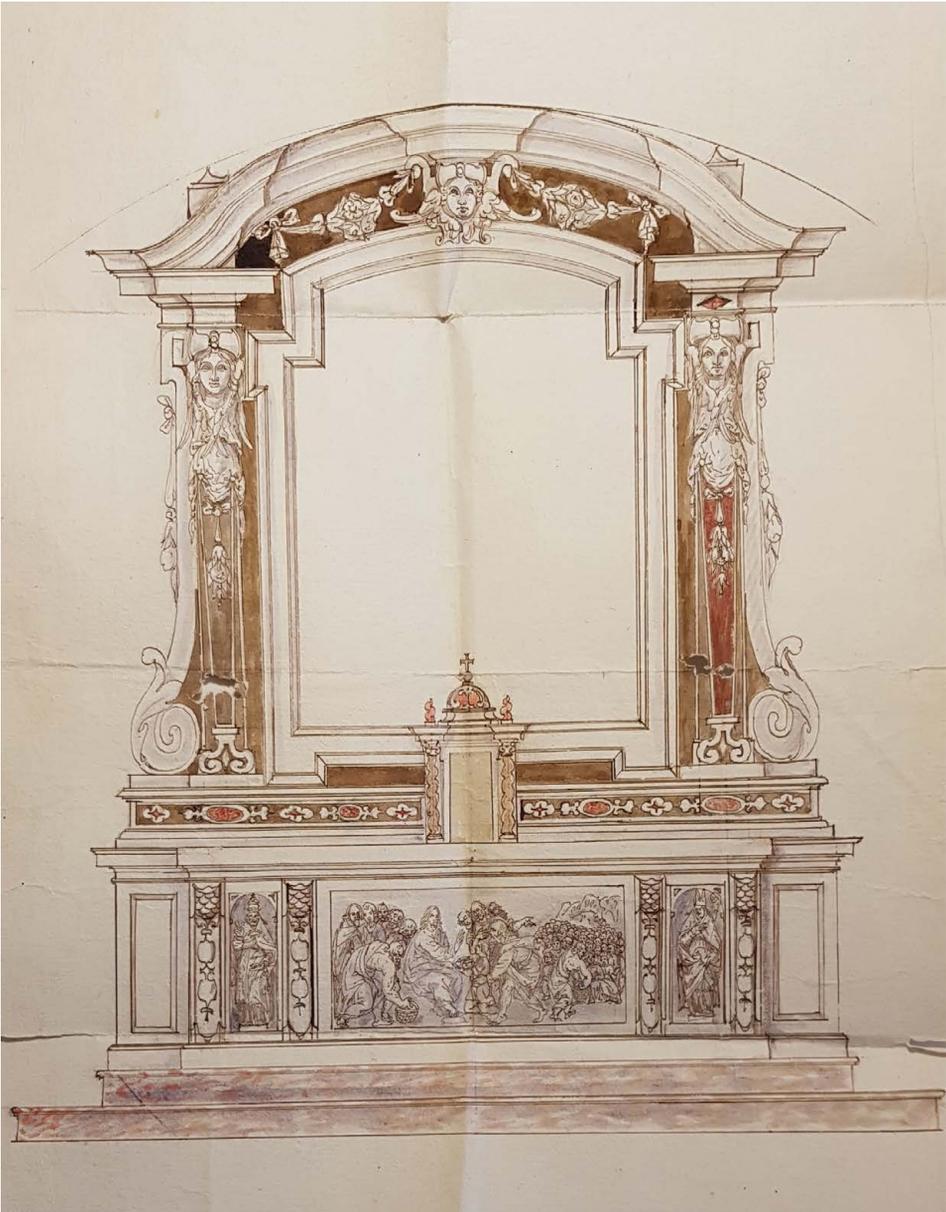


Fig. 9. Tomaso Orsolino, *Disegno della parte anteriore dell'altare di San Siro, Pavia*, Archivio di Stato (ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20).



Fig. 10. Tomaso Orsolino, *Disegno della parte posteriore dell'altare di San Siro, Pavia*, Archivio di Stato (ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20).



Fig. 11. Tomaso Orsolino, *Disegno della parte anteriore dell'altare di San Siro*, Pavia, Archivio di Stato (ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20), particolare della predella.

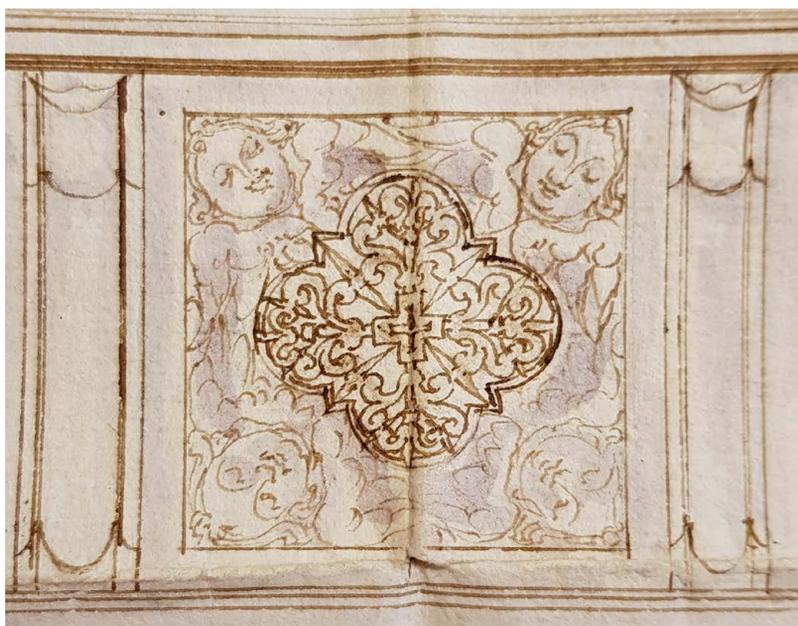


Fig. 12. Tomaso Orsolino, *Disegno della parte posteriore dell'altare di San Siro*, Pavia, Archivio di Stato (ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20), particolare della grata.



Figg. 13-14. Tomaso Orsolino, *Disegno della parte posteriore dell'altare di San Siro*, Pavia, Archivio di Stato (ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20), particolari del rilievo.



Fig. 15. Tomaso Orsolino, *Disegno del rilievo con la Nomina o Consacrazione romana di San Siro, Pavia*, Archivio di Stato (ASPv, Amministrazione, città e principato, 15716/20).



Fig. 16. Tomaso Orsolino, *Nomina o Consacrazione romana di San Siro, Pavia, duomo, altare di San Siro*.



Fig. 17. Tomaso Orsolino, *Disegno di San Siro che predica ai pavesi*, Pavia, Archivio di Stato (ASPv, Amministrazione, città e principato, 15716/20).



Fig. 18. Tomaso Orsolino, *Miracolo della resurrezione*, Pavia, duomo, altare di San Siro.



Fig. 19. Tomaso Orsolino, *Miracolo dell'Eucaresia*, Pavia, duomo, altare di San Siro.



Fig. 20. Tomaso Orsolino, *Rilievo raffigurante il piccolo San Siro presente alla moltiplicazione dei pani e dei pesci*, i Santi Marziano e Materno, Pavia, duomo, altare di San Siro.



Fig. 21. Tomaso Orsolino, *San Michele, con gli angeli ribelli e la creazione di Eva*, Certosa di Pavia, paliotto dell'altare della Cappella di San Michele.



Fig. 22. Tomaso Orsolino, *Il sogno di Giacobbe*, Certosa di Pavia, paliotto dell'altare della Cappella di San Michele.



Fig. 23. Tomaso Orsolino, *Predica ai pavesi*, Pavia, duomo, altare di San Siro.



Fig. 24. Giovan Battista Crespi detto il Cerano, *San Carlo che visita gli appestati alle capanne*, Milano, duomo.



Fig. 25. Camillo Procaccini, *Presentazione al tempio*, Pavia, Musei Civici.



Fig. 26. Tomaso Orsolino, *Disegno della pala marmorea dell'altare di San Siro (verso)*, Pavia, Archivio di Stato (ASPv, Amministrazione, città e principato, 15718/22).



Fig. 27. Tomaso Orsolino, Siro Zanelli (?), *Altare*, Pavia, Santa Maria di Canepanova.



Fig. 28. Tomaso Orsolino, *Rilievo di San Siro illuminato dalla luce solare*, Pavia, duomo.



Fig. 29. *Mosaici*, Ravenna, mausoleo di Galla Placidia, particolare della finestra di alabastro.



Fig. 30. Gian Lorenzo Bernini, *Cattedra di San Pietro*, Città del Vaticano, San Pietro.



Fig. 31. Tomaso Orsolino, *Rilievo degli angeli (verso)*, Pavia, duomo, altare del Suffragio.



Fig. 32. Camillo Procaccini, *Presentazione al tempio*, Milano, chiesa del Carmine.



Fig. 33. Tomaso Orsolino, *Medaglia*, Pavia, duomo, altare del Suffragio, particolare.

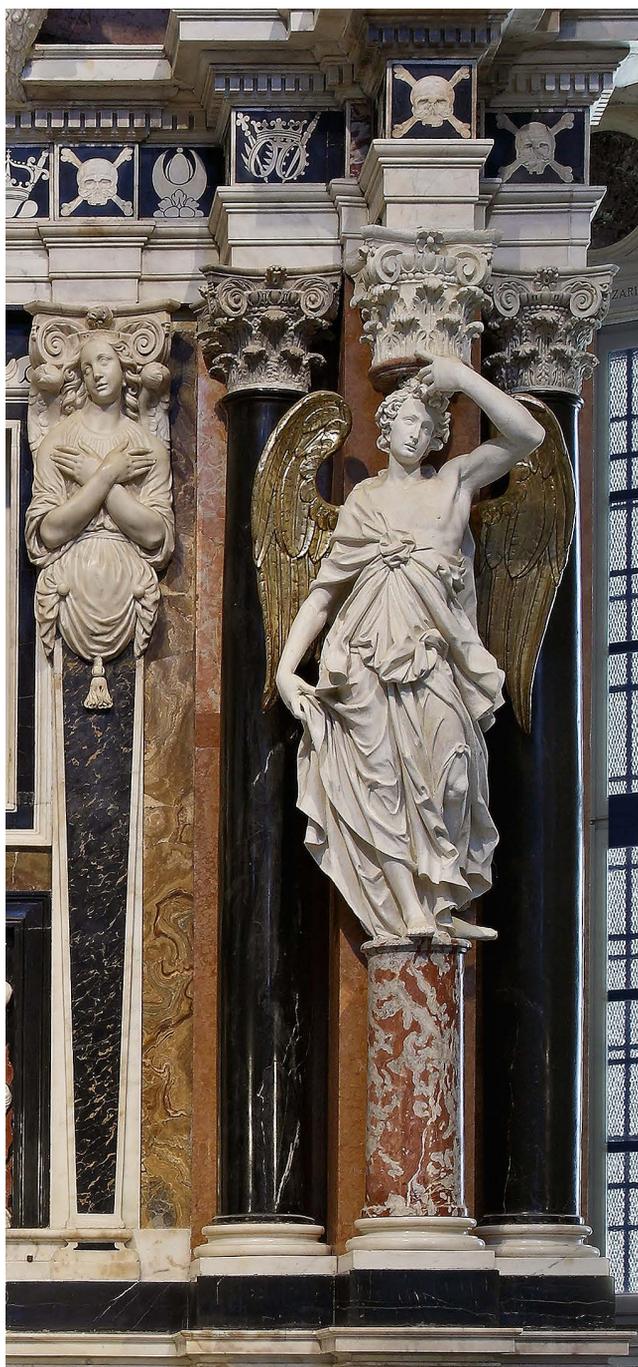


Fig. 34. Francesco Sala, *Canefora lignea*, Pavia, duomo, altare del Suffragio, particolare.



Fig. 35. Siro Zaneli, *Rilievo ligneo*, Pavia, Santa Maria di Canepanova.

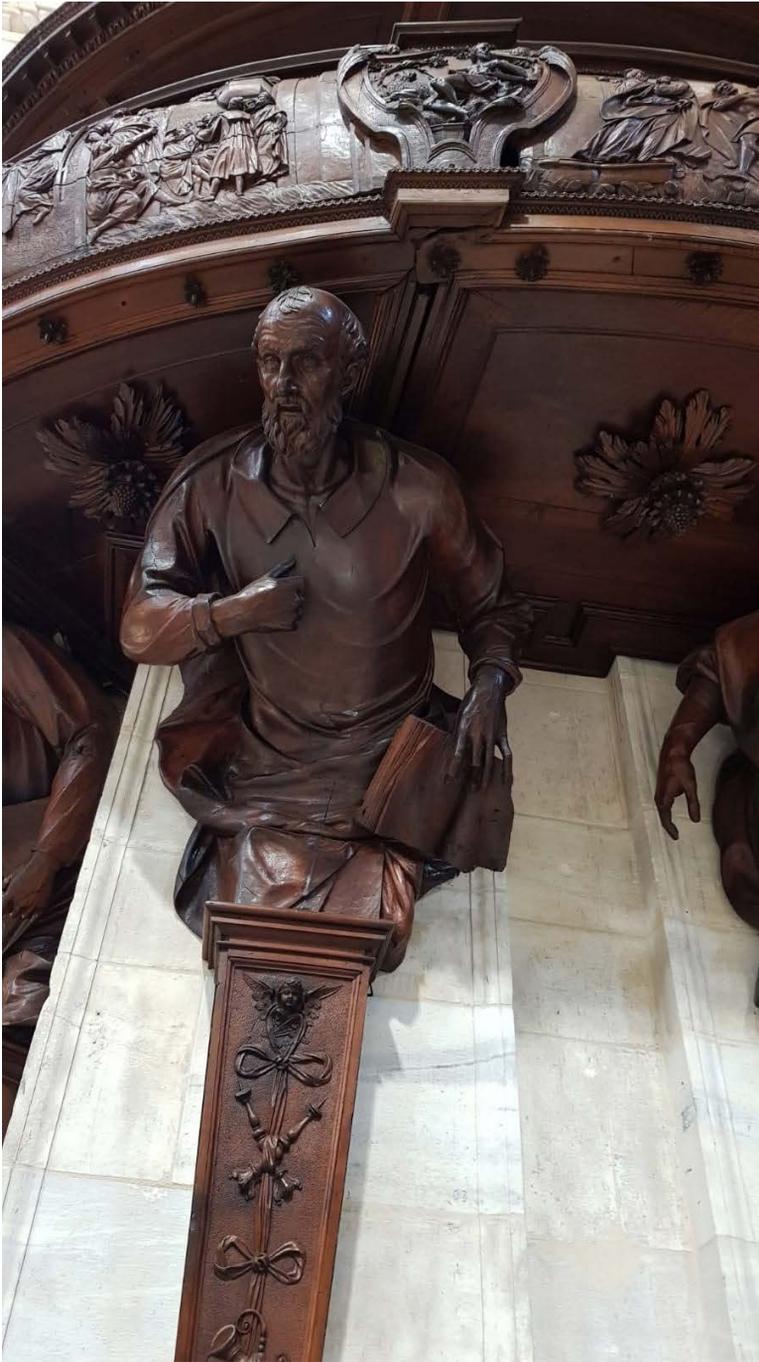


Fig. 36. Siro Zanelli, *Pulpito*, Pavia, duomo.



Fig. 37. Siro Zanelli, *Pulpito*, Pavia, duomo.

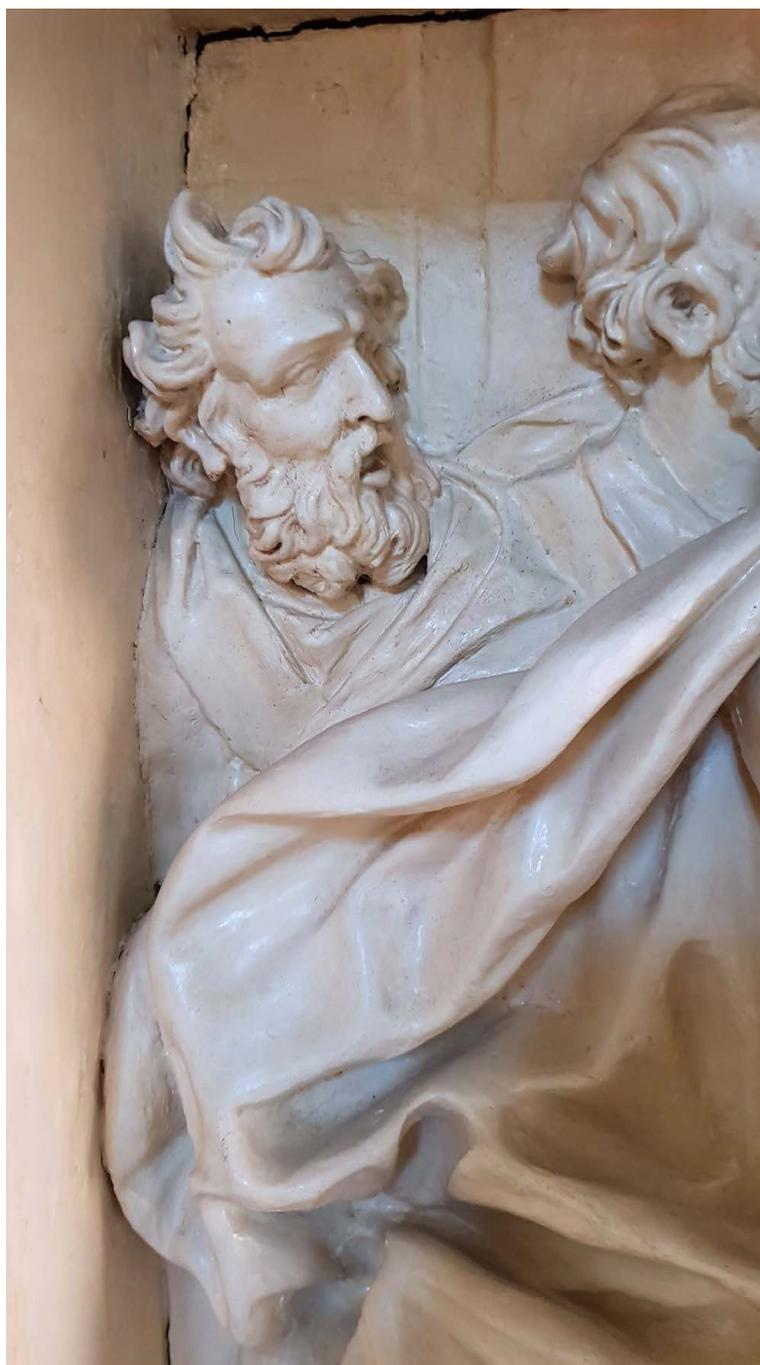


Fig. 38. Siro Zaneli, Rilievo ligneo dell'altare, Pavia, Santa Maria di Canepanova, particolare.

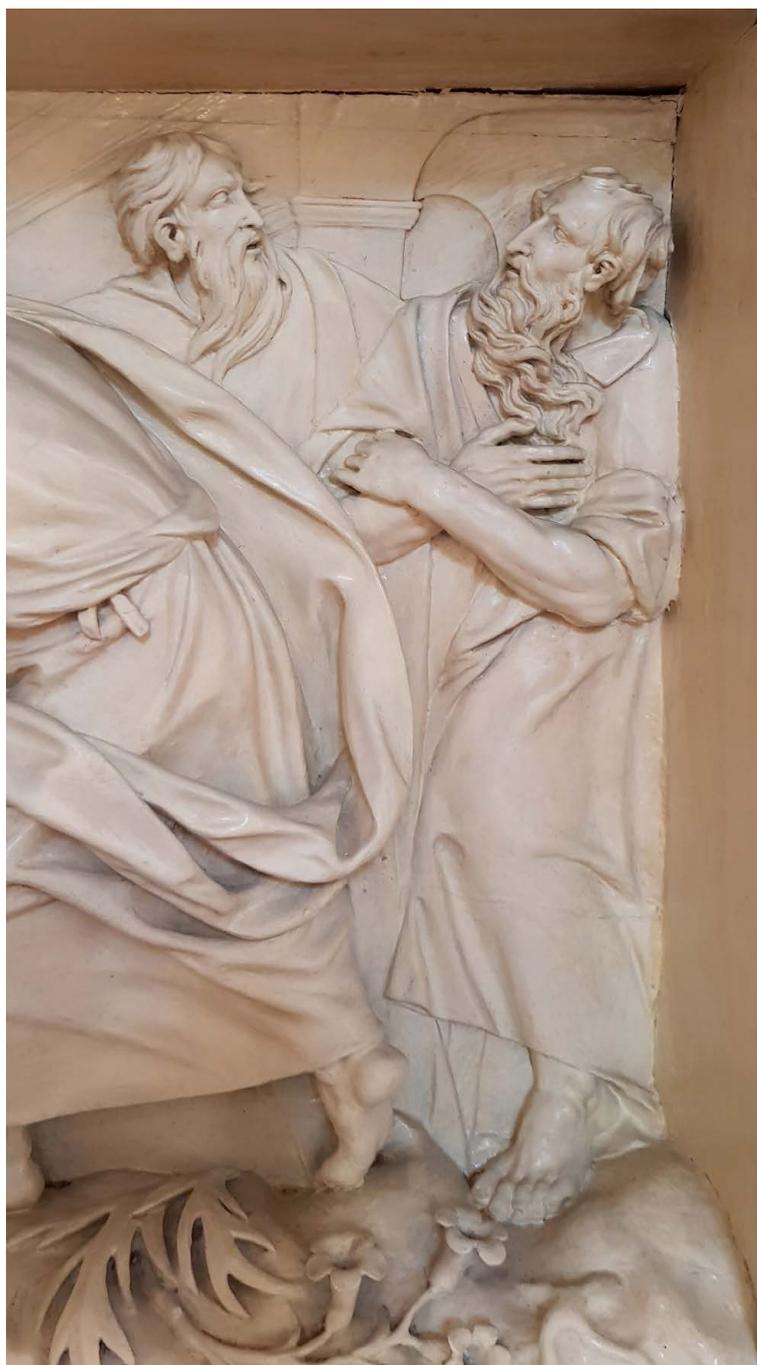


Fig. 39. Siro Zanelli, *Rilievo ligneo dell'altare*, Pavia, Santa Maria di Canepanova, particolare.



Fig. 40. Siro Zaneli, *Rilievo ligneo dell'altare*, Pavia, Santa Maria di Canepanova, particolare.



Fig. 41. Bernardo Orsati, *Madonna Assunta*, Pavia, duomo, altare del Suffragio.



Fig. 42. Tomaso Orsolino, *Ritratto del vescovo Sfondrati*, Pavia, duomo.



Fig. 43. Tomaso Orsolino, *San Giovanni Battista e angeli*, Pavia, duomo, altare Sfondrati.



## PROFILO

---

### Alessandra Casati

---

Alessandra Casati è dottoranda presso l'Università degli Studi "Aldo Moro" di Bari. Ha pubblicato studi e ricerche sulla scultura lignea policroma, in marmo e in terracotta, con particolare attenzione alla migrazione di artisti e modelli tra la Lombardia e Roma nel XVII secolo e sulla fortuna novecentesca di Caravaggio e della pittura barocca.

Alessandra Casati is a PhD student at the University of Bari "Aldo Moro". She has published studies and research on polychrome wooden sculpture, as well as marble and terracotta sculpture, on the migration of artists and models between Lombardy and Rome in the 17th century and on the fortune of Caravaggio and Baroque painting in the 20th century.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

1-5, 16, 18, 19, 20, 23, 42, 43, 42: Fiorenzo Cantalupi; 9-15, 17, 26: Archivio di Stato di Pavia, autorizzazione n. prot. 1993, 7-12-2021.







*Filippo Gemelli*

## **L'approvvigionamento lapideo tra XIV e XV secolo nei cantieri del Duomo e della Certosa di Pavia**

---

### **Abstract ITA**

Nel panorama architettonico pavese del XV-XVI secolo, i cantieri della cattedrale e della Certosa di Pavia si distinguono per l'uso quasi esclusivo della pietra come materiale da costruzione preferito, in una regione priva di cave e quindi tradizionalmente caratterizzata dall'uso del mattone. Questa scelta anomala implicava per i due monumenti la necessità di un approvvigionamento sicuro e costante di grosse quantità di materiale attraverso l'organizzazione di un apposito traffico commerciale. L'obiettivo della ricerca è stato quello di ricostruire le modalità con cui i due cantieri, diversi tra loro per storia e assetto istituzionale, hanno saputo risolvere il problema di garantire un flusso costante di pietra e marmo.

### **Abstract ENG**

In the architectural panorama of Pavia in the 15th-16th centuries, the building sites of the Cathedral and the Certosa of Pavia stand out for the almost exclusive use of stone as the preferred building material, in a region with no quarries and therefore traditionally characterised by the use of brick. This anomalous choice implied for the two monuments the need for a safe and constant supply of enormous quantities of material through the organisation of a special commercial traffic. The aim of the research was to reconstruct the ways in which the two building sites, which differed from each other in terms of their history and institutional structure, were able solve the problem of guaranteeing a constant flow of stone and marble.

### **Parole chiave**

Cantiere, Certosa di Pavia, Duomo di Pavia, marmo di Carrara, pietra, Crevola, navigli

Il territorio pavese rientra in un'area geografica dove la scarsità, se non l'assenza, di cave ha imposto l'utilizzo del laterizio nella tradizione costruttiva locale. Nella Pavia medievale solo nel caso eccezionale di San Michele Maggiore la pietra assunse un rilievo preponderante nell'economia dell'edificio, per quanto limitata al rivestimento parietale esterno, con l'impiego estensivo dell'arenaria coltivata nelle cave dell'Oltrepò pavese. Bisognerà aspettare due grandi e per certi versi particolari cantieri della prima età moderna per assistere nuovamente all'adozione della pietra quale materiale costruttivo privilegiato in alternativa al laterizio: la Certosa e il Duomo di Pavia.

Per questo intervento si è scelto di concentrarsi in un ambito cronologico che coincide con i periodi di più intenso uso della pietra e dei marmi in ciascuno dei due cantieri. Da un lato i primi decenni di vita della fabbrica del Duomo di Pavia, prima del rallentamento dei lavori a seguito della battaglia del 1525, e dall'altro le operazioni di decorazione della monumentale facciata della Certosa forniscono lo spunto per un'analisi comparativa delle modalità e consuetudini nella scelta, nell'estrazione, nel trasporto e nel commercio dei marmi per queste imponenti costruzioni. Se per il monastero certosino ci si è potuti avvalere della mole notevole di documentazione edita, a partire dai registi di Morscheck e del volume sull'Amadeo del 1989<sup>1</sup>, più complessa è apparsa la situazione per la cattedrale pavese, impoverita dalla dispersione dell'archivio della Fabbrica<sup>2</sup>, per la quale ci si è dovuti affidare sostanzialmente al repertorio degli atti privati compilato da Rodolfo Maiocchi<sup>3</sup> e alle carte, conservate nell'Archivio diocesano<sup>4</sup>, relative alla cava del Duomo a Crevola.

Il presente articolo è frutto della ricerca svolta in occasione di un seminario del dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica dell'Università IUAV di Venezia, tenuto da Francesco Repishti, che desidero ringraziare per lo spunto fornitomi per il tema e per la costanza con cui seguì il lavoro.

<sup>1</sup> C. Morscheck, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia 1473-1499*, New York, London, 1978; *Giovanni Antonio Amadeo. Documents / I documenti*, a cura di R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, Como, Edizioni New Press, 1989.

<sup>2</sup> P. Favretto, L. Giordano, M. Visioli, L. Bainsi, *Il duomo (secoli XV-XVIII)*, in *Storia di Pavia*, vol. 4, t. II, Milano, Banca del Monte di Lombardia, 1995, p. 754.

<sup>3</sup> R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, 2 voll., Pavia, Tip. Bianchi, 1937-1949 e Pavia, Civica Biblioteca Carlo Bonetta, ms. II. 34. D-E-F.

<sup>4</sup> Archivio storico diocesano di Pavia (= ASDPv), c. XV 209 – 36 D (01 F/3 1). I documenti sono tutte copie del XV, XVI, XVII secolo. Buona parte dei documenti sono editi in T. Bertamini, *Le cave di marmo di Crevola*, in «Oscellana», XVII (1987), pp. 104-134. Per le vicende sei-settecentesche delle cave e del cantiere si rimanda a A. Casati, *Documenti per il cantiere del Duomo nel Settecento*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», CIX (2009), pp. 347-376 ed al contributo della stessa autrice in questa rivista, pp. 89-155.

## Il Duomo

Il cantiere del Duomo di Pavia conobbe il periodo di massima attività nei primi decenni dal suo avvio. Dopo una lunga fase progettuale preliminare<sup>5</sup>, con la posa della prima pietra nel 1488 si diede inizio alla prima campagna di lavori, conclusa entro il 1492, che realizzò il posizionamento delle fondazioni e la costruzione della cripta bramantesca<sup>6</sup>. Come si è detto, la scelta della pietra quale materiale privilegiato costituì di per sé stessa un'importante novità, comportando una massiccia presenza di maestri lapicidi, che, oltre alla Certosa, non trova paragoni nel panorama costruttivo locale. Tale decisione, che dovette essere presa fin dall'inizio, comportava uno sforzo economico inaudito e testimonia chiaramente una volontà di affermazione nei confronti dell'impresa del Duomo milanese<sup>7</sup>. L'elevazione delle parti sopraterra del settore orientale occupò i primi due decenni del Cinquecento [fig. 1], fino a quando la fabbrica, rimasta attiva nonostante le guerre e il cambio di regime alla guida del ducato, si arenò a causa dei gravi problemi economici che afflissero la città, interrompendo di fatto i lavori fino alla fine del secolo<sup>8</sup>. È in questo primo cinquantennio di vita del cantiere che è parso opportuno concentrarsi.

Le vicende dell'approvvigionamento lapideo sono ricostruibili grazie a pochi documenti. Lo spartiacque è il contratto del 1518 con il quale la Fabbrica si assicurò il possesso di una cava nella località di Crevola, in val d'Ossola, garantendosi una

<sup>5</sup> Soprattutto su questi aspetti e sulle vicende dei primi decenni del cantiere si è concentrata la storiografia relativa alla cattedrale: A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari, Laterza, 1969, pp. 180-194, 765-775; A. Cadei, *Nota sul Bramante e l'Amadeo architetti del Duomo di Pavia*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», XXII-XXIII (1972-73), pp. 35-60; A. Weege, *La ricostruzione del progetto di Bramante per il Duomo di Pavia*, in «Arte lombarda», LXXXVI-LXXXVII (1988), pp. 137-140; R.V. Schofield, *Florentine and Roman elements in Bramante's Milanese architecture*, in *Florence and Milan. Comparisons and relations. Acts*, Firenze, La Nuova Italia Ed., 1989, vol. I, pp. 201-222; P. Favretto, L. Giordano, M. Visioli, L. Bainsi, *Il duomo*, cit., pp. 770-782; M. Visioli, *Pavia. Il Duomo*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C. L. Frommel, L. Giordano, R. V. Schofield, Venezia, Centro internazionale di studi di architettura "Andrea Palladio" di Vicenza – Marsilio editore, 2002, pp. 339-350. L. Giordano, *Nota per la storia della Fabbrica del duomo di Pavia*, in *The Gordian Knot*, a cura di M. Basso, J. Gritti, O. Lanzarini, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 89-95; B. Adorni, "Addenda" a *Bramante e le scale: la cripta del Duomo di Pavia*, in «Arte lombarda», 179/180 (2017), pp. 42-48.

<sup>6</sup> M. Visioli, *Pavia*, cit., p. 341.

<sup>7</sup> P. Favretto, L. Giordano, M. Visioli, L. Bainsi, *Il duomo*, cit., pp. 765-766.

<sup>8</sup> L. Giordano, *Maestri del marmo al duomo di Pavia nella prima metà del XVI secolo*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli, Luciano Editore, 2012, p. 57.

fonte sicura e stabile per il rifornimento del marmo<sup>9</sup>. Prima di allora, per quanto si può desumere dalle scarse testimonianze, il bisogno di pietra era soddisfatto attraverso accordi con privati possessori di cave, ai quali si affidava l'estrazione e a volte anche il trasporto del materiale. Nell'atto del 15 gennaio 1498, con il quale l'Amadeo venne assunto al servizio della Fabbrica del Duomo di Pavia, è specificato che l'*ingeniarius* doveva accompagnare i deputati della Fabbrica durante i viaggi nella zona del Lago Maggiore nella ricerca di marmi e pietre<sup>10</sup>, secondo una prassi che normalmente rientrava fra gli obblighi del responsabile del cantiere<sup>11</sup>. Durante queste trasferte i rappresentanti della Fabbrica dovevano probabilmente prendere contatto con i venditori e verificare la qualità dei carichi, mentre gli atti veri e propri venivano stesi a Pavia.

Pur considerando che la nostra visione è limitata fortemente dalla perdita della documentazione amministrativa, possiamo ipotizzare che in questi primi decenni di vita del cantiere la tendenza fosse contrattare direttamente con le cave evitando il tramite di quei lapidici che Boucheron definiva mercanti-trasportatori, in virtù del loro ruolo di intermediari tra produttori alle cave e i cantieri, oltre che di fornitori di elementi lapidei già lavorati<sup>12</sup>. Ad esempio, i fratelli Mandello, importante famiglia di trasportatori a Milano tra Quattro e Cinquecento<sup>13</sup>, erano in effetti anche lapidici che sembrano specializzarsi nella fornitura di colonne<sup>14</sup>, come risulta da una condotta comune per i cantieri ducali di Milano e Vigevano nel 1490<sup>15</sup>, oltre che da un contratto per la fabbricazione e la messa in opera di colonne nel chiostro di

<sup>9</sup> ASDPv, c. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 16 giugno 1518.

<sup>10</sup> Ed. in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 525: «item, si oportuerit pro necessitate et negotio ipsius magistrum Antonium Amadeum debere accedere in societate illorum dominorum ex deputatis pro ipsa fabrica, qui ad infrascriptum iter tunc electi erunt, ad partes lacus Maioris pro aliquibus marmoribus vel aliis lapidibus vivis seu aliquibus aliis rebus exigentibus ad ipsam fabricam, quod tunc et eo casu in societate ipsorum dominorum deputatorum dictus magister Johannes Antonius ad ipsas partes accedere teneatur sine aliqua solutione sibi fienda per ipsam fabricam, expensis tamen ipsius fabricae».

<sup>11</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., p. 56.

<sup>12</sup> P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir: urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIV-XV siècles)*, Roma, École française de Rome, 1998, pp. 467-473.

<sup>13</sup> R.V. Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano*, in «Arte lombarda», LXII (1982), p. 108.

<sup>14</sup> P. Boucheron, *Le pouvoir*, cit., p. 468. Boucheron ritiene che i Mandello affiancassero all'attività di trasportatori la realizzazione e la vendita di materiali da costruzione semilavorati.

<sup>15</sup> La notizia dell'ordine viene da un salvacondotto ducale, Archivio di Stato di Milano (= ASMi), *Registri ducali*, Reg. 120, f. 488r, 6 luglio 1490: P. Boucheron, *Le pouvoir*, cit., p. 468 n. 117.

Sant'Ambrogio del 1497<sup>16</sup>. In ambito pavese questa formula ebbe successo presso i cantieri dove il principale materiale da costruzione restava il laterizio e la richiesta di pietra era limitata a pezzi particolari o elementi decorativi. Ad esempio, il lapicida del Duomo Cristoforo Sendriani è citato come fornitore di blocchi pronti per la messa in opera per Santa Maria di Canepanova e per il Monastero di San Marino nel 1507<sup>17</sup>.

Questa tipologia di appalti e le maestranze chiamate ad assolverli erano peraltro diffuse indifferentemente presso le fabbriche ducali come nella media dei cantieri privati, riflettendo un generale livellamento della qualità artistica nelle commissioni lombarde<sup>18</sup>. Cresolo da Castello, maestro capostipite di un'altra importante famiglia di lapicidi, lavorò a lungo al soldo di Giovanni Francesco Bottigella, stipulando un contratto nel dicembre del 1492 per la fornitura di marmi destinati al cortile del suo palazzo cittadino<sup>19</sup>. Ma nello stesso anno è documentato anche presso il cantiere del Castello sforzesco di Vigevano per una condotta di dieci barche di serizzo<sup>20</sup>, dove già nel 1488 era stato incaricato di un ordine di colonne *marmorum bastardum*<sup>21</sup>.

È chiaro che l'affidamento esclusivo dell'approvvigionamento dei materiali ai maestri, attraverso contratti che spesso prevedevano sia la fornitura che la lavorazione dei materiali, funzionava meno per una fabbrica importante e complessa come quella della cattedrale. L'acquisto della pietra direttamente presso i proprietari della cava è l'unica tipologia testimoniata a questa altezza cronologica per il Duomo di Pavia. L'Amadeo è presente in qualità di teste alla stipula del più oneroso fra i contratti che ci sono pervenuti, quello datato 9 aprile 1499<sup>22</sup>. Si tratta di un accordo decennale con il privato Anto Ronco, definito lapicida e *mercator marmoris*, proprietario di una cava di marmo a Ornavasso, che prevedeva la consegna di tre navi di marmo all'anno, due nel mese di maggio e una a settembre, alla riva del Toce,

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 468, n. 119.

<sup>17</sup> L. Giordano, *Maestri*, cit., p. 60.

<sup>18</sup> L. Giordano, "Nihil supra": la magnificenza di Ludovico Sforza, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 291-292.

<sup>19</sup> R. Maiocchi, *Codice*, cit., vol. I, doc. 1634; A. Peroni, *Pavia: architetture dell'età sforzesca*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1978, pp. 140, 144-145. Per i da Castello si veda anche: L. Giordano, *Maestri*, cit., p. 60.

<sup>20</sup> ASMi, *Sforzesco*, cart. 1103, 30 aprile 1492.

<sup>21</sup> ASMi, *Frammenti ducali*, cart. 4, f. 3065r, 30 luglio 1488. Per l'opera di Cresolo a Vigevano: L. Gremmo, *Il castello di Vigevano alla fine del secolo XV: osservazioni emerse dai restauri in corso*, in «Arte lombarda», LXXXVI-LXXXVII (1988), p. 91.

<sup>22</sup> Ed. in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 607.

dove i blocchi, già squadrati, sarebbero stati esaminati dagli agenti della Fabbrica. Nel 1504 una *venditio* di 2300 centenaria dello stesso marmo veniva stipulata con Angelino Ronco di Ornavasso, da estrarsi in due diverse cave di sua proprietà<sup>23</sup>. Le barche con il carico dovevano essere consegnate direttamente a Pavia, alla riva del Ticino, con la responsabilità del trasporto e i relativi costi a carico del venditore. Un altro contratto, rogato ancora nel 1504, riguardava un carico *una tantum* da consegnare direttamente a Pavia ripartito in tre differenti spedizioni fino al 1506<sup>24</sup>. Anche in questo caso il trasporto era direttamente a carico del venditore, Antonio di Arzo, maestro luganese. L'ordine era destinato alle modanature del rivestimento interno dell'abside maggiore, e nel contratto vengono esplicitate le misure e le destinazioni dei singoli blocchi, distinguendo fra marmo bianco, per il corpo delle paraste, e marmo nero, per le basi, i capitelli e le incorniciature delle finestre, di «Saltro sive de Arzio». Si tratta di un ordine specifico, pensato per l'ornato architettonico, ma la lavorazione dei pezzi doveva essere solo approssimativa, come si evince dall'assenza di indicazioni riguardo al disegno dei singoli blocchi, che sarebbero invece stati scolpiti sul cantiere. La pietra di Saltrio era impiegata diffusamente per realizzare il dettaglio decorativo sfruttandone la colorazione grigio scuro al fine di creare effetti bicromatici e veniva estratta nelle valli luganesi. Il maestro Antonio, nativo di Arzo, si era specializzato nel commercio di questa pietra, tanto che lo si ritrova nel 1509 in un pagamento della Fabbrica del Duomo di Milano<sup>25</sup>. L'ultimo documento del genere che è stato possibile reperire riporta significativamente la data del 24 luglio 1518<sup>26</sup>, l'anno in cui la Fabbrica entrò in possesso della cava di Crevola, con un conseguente forte ridimensionamento degli acquisti presso cave private. Anche in questo caso la *prederia* era situata a Ornavasso, e i venditori erano gli stessi proprietari, i fratelli da Bogio<sup>27</sup>, con i quali si contrattò la consegna di una singola barca *marmoris fini*. Il marmo di Crevola sarà impiegato solo dopo l'acquisizione della cava nel 1518, ovvero nella realizzazione dei piloni dell'incrocio, protrattasi molto lentamente durante tutto il XVI secolo e oltre<sup>28</sup>, mentre nel settore absidale è prevalente il litotipo

<sup>23</sup> Ed. in *Ivi*, doc. 889 (20 dicembre 1504).

<sup>24</sup> Ed. in *Ivi*, doc. 869 (10 ottobre 1504).

<sup>25</sup> *Ivi*, doc. 1127 (13 febbraio 1509).

<sup>26</sup> Archivio di Stato di Pavia (= ASPv), *Notarile*, Bartolomeo Strada, 4 luglio 1518.

<sup>27</sup> Uno dei due, Niccolò Noli da Bogio, vendette al Duomo di Milano del sarizzo nel 1503: *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 814 (5 agosto 1503).

<sup>28</sup> G. Vago, U. Zezza, *Fasi costruttive e manufatti litici dell'Ottagono del Duomo di Pavia*, in *Quarry-Laboratory-Monument. Proceedings*, vol. I, Pavia, La Goliardica Pavese, 2000, pp. 337-546.

ornavassese, sebbene non fosse l'unico impiegato; si è già detto della presenza di pietra scavata nelle cave di Arzo e Saltrio, che tuttavia, come è desumibile dalla visione autoptica del monumento, non fu infine posta in opera come previsto [fig. 2], mentre venne utilizzata la pietra d'Angera – presente soprattutto nel rivestimento interno delle absidi –, come risulta da un documento di *pacta et conventiones* per la lavorazione di pezzi lapidei<sup>29</sup>.

Il filone di Ornavasso, pur presentando differenze qualitative di composizione e resistenza rispetto al limitrofo giacimento di Candoglia, costituisce con questo un unico banco marmoreo, tagliato dal fiume Toce<sup>30</sup>. La comunità di Ornavasso, che pare fosse in origine costituita da un insediamento di tedeschi<sup>31</sup>, a differenza di Mergozzo, mantenne la proprietà delle sue cave, riuscendo a inserirsi nei fiorenti mercati di Milano e Pavia. Difatti, anche la Fabbrica del Duomo di Milano, sempre bisognosa di materiale, usufruì ampiamente di queste cave; ricorrenti trattative d'acquisto sono attestate fino a metà 500<sup>32</sup>. Famiglie di imprenditori basarono la loro fortuna sul possesso dei giacimenti, trasmessi in eredità di padre in figlio, che i più intraprendenti seppero sfruttare come solide basi per la creazione di importanti traffici con la pianura, occupando l'intera filiera, dall'estrazione al trasporto, fino alla lavorazione presso i cantieri<sup>33</sup>. I Ronco, ad esempio, ebbero particolare successo lavorando a lungo come trasportatori e fornitori per il Duomo di Milano e della Certosa, sia come locatari delle cave della Fabbrica sia coltivando marmo dai propri possedimenti a Ornavasso. Antonio, detto Anto, possedeva la cava di Spiga, dalla quale doveva provenire il marmo per la cattedrale pavese, ma commerciò anche marmo bastardo<sup>34</sup> e gestì la cava di Bogio, appannaggio del Duomo di Mi-

<sup>29</sup> Giovanni Antonio Amadeo, cit., doc. 1057.

<sup>30</sup> C. Ferrari da Passano, *Le sorgenti del Duomo: le cave di Candoglia*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 2001, p. 12. Sull'attività estrattiva e sul trasporto del marmo dalle cave di Ornavasso e Candoglia per la Duomo di Milano: C. Moschini, *Il percorso dei Marmi: dalle cave di Candoglia e Ornavasso al Duomo di Milano*, Milano, Skira, 2005.

<sup>31</sup> Spesso i contratti della Fabbrica del Duomo di Milano sono stipulati con i «teutonicis de Ornavasio»: G. Margarini, *L'industria estrattiva: le cave del Duomo di Milano e il granito di Montorfano*, in *Storia di Mergozzo. Dalle origini ad oggi*, Mergozzo, GAM, 2003, p. 223.

<sup>32</sup> *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, Milano, Libreria Editrice G. Brigola, 1877-1885, vol. I, pp. 79-80 (1392); vol. II, p. 29 (1419), p. 191 (1459), p. 245 (1465); vol. III, pp. 75-76 (1492), pp. 155-156 (1511), p. 293 (1544).

<sup>33</sup> C. Moschini, *Il percorso*, cit. pp. 41-42.

<sup>34</sup> È documentato un contratto per provviste di marmo bastardo per la fabbrica del Duomo di Milano: Giovanni Antonio Amadeo, cit., doc. 957 (20 dicembre 1505).

lano<sup>35</sup>. Lavorò inoltre come scalpellino per il cantiere di Santa Maria presso San Celso, come risulta da un pagamento per la realizzazione di tre pilastri nel 1508<sup>36</sup>. Angelino Ronco, che apparteneva a un altro ramo della famiglia, possedeva ben due cave, come risulta dal contratto del 1504, dette della Torre e di Sarracino, quest'ultima ereditata dal padre Gianni Ronco<sup>37</sup>, che a sua volta passeranno nelle mani del figlio Geronimo, fornitore della Fabbrica milanese<sup>38</sup>.

La decisione di assicurarsi una fonte propria del materiale lapideo, sull'esempio secolare della Fabbrica del Duomo di Milano, si concretizzò in una fase di avanzamento dei lavori che aveva visto l'avvio e in alcuni casi il completamento delle parti orientali fuori terra, come l'abside maggiore, sicuramente concluso nel 1507<sup>39</sup>. Nello stesso anno si stipularono cinque accordi con sette scalpellini per la realizzazione delle altre conche absidali, della parte nordorientale adiacente al presbiterio, dei pilastri del coro e per la fondazione del primo pilone dell'incrocio ottagonale<sup>40</sup>. Sebbene il cantiere, anche nell'elevato, fosse aperto già da anni, la volontà di possedere una cava propria venne determinata, probabilmente, dal fatto che ci si apprestasse ad affrontare il grosso impegno costituito dall'ottagono a sostegno della cupola, per cui un rifornimento costante e sicuro diveniva una necessità sempre più impellente. A rafforzare l'idea che ci si trovasse in una fase di consolidamento organizzativo del cantiere vi è inoltre la concessione di Francesco II che nel 1522 esentò dal pagamento dei dazi tutti i trasporti destinati alla Fabbrica pavese<sup>41</sup>. È possibile che la scelta della cava di Crevola<sup>42</sup>, situata nella Val d'Ossola setten-

<sup>35</sup> *Ivi*, doc. 589 (21 gennaio 1499), 1215 (14 maggio 1511).

<sup>36</sup> *Ivi*, doc. 1099 (21 giugno 1508).

<sup>37</sup> Si veda la nota 103.

<sup>38</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 1214 (14 maggio 1511).

<sup>39</sup> L. Giordano, *Maestri*, cit., p. 58; in un documento del 1 marzo 1507 si legge: «in et apud capellam magnam que nuper hedificatur et fabricatur in ecclesia maiori»: R. Maiocchi, *Codice*, ms., doc. 2586.

<sup>40</sup> L. Giordano, *Maestri*, cit., p. 58.

<sup>41</sup> Copia in ASMi, *Sforzesco*, cart. 1389, 26 settembre 1522. Il decreto esentava dal pagamento di dazi non solo i trasporti di marmi e pietre ma anche qualsiasi altro materiale necessario alla Fabbrica. Nei contratti precedenti al 1522 in cui il trasporto dei materiali era responsabilità dei venditori, erano specificati a loro carico anche i pedaggi al di fuori del territorio pavese: *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 869 (10 ottobre 1504), 889 (20 dicembre 1504).

<sup>42</sup> Sull'attività estrattiva del marmo di Crevola e sul suo impiego nell'architettura in età moderna si veda G.V. Moro, P. Negri, *Il marmo di Crevoladossola. Quadro della storia estrattiva ed analisi di alcuni manufatti liturgici ed architettonici tra Quattrocento e Cinquecento* in *Le vie della pietra. Estrazione e diffusione delle pietre da opera alpine dall'età romana all'età moderna*. Atti

trionale, venne favorita da Paolo da Silva, membro di una famiglia della nobiltà locale, se consideriamo attendibile la notizia che egli stesso e i suoi fratelli ottennero la cittadinanza pavese nel 16 luglio 1518<sup>43</sup>. In ogni caso, fu lui a rappresentare Crevola nel contratto enfiteutico del 16 giugno del 1518, rogato nel castello dei da Silva, alla presenza dei consoli del comune e dei suoi familiari. La controparte venne rappresentata dal cancelliere della Fabbrica, il notaio pavese Bartolomeo Strada, delegato a questo compito dai fabbricieri con un atto del 16 aprile<sup>44</sup>. Il prezzo per lo sfruttamento della cava fu fissato a 300 lire imperiali da pagarsi in tre rate annuali, oltre ad un canone annuo perpetuo di 8 lire. Il terreno corrispondeva a tre colli di marmo nei pressi della località Lorensino, sul territorio del comune di Crevola. Diverse clausole completavano l'accordo: si imponeva alla Fabbrica di risarcire eventuali danni al comune o a privati causati dall'estrazione e dal trasporto dei marmi, ma, nel caso in cui la Fabbrica avesse necessitato di acquisire altre proprietà nella zona, la comunità di Crevola doveva favorire le transazioni nominando degli stimatori per stabilire i prezzi, assicurando inoltre ai pavesi il diritto di prelazione sulle altre terre del monte marmoreo, in caso di alienazione da parte del comune. Un ulteriore postilla vietava di trasportare i marmi scavati dal 15 agosto alla fine di settembre senza l'autorizzazione del comune, al fine di preservare il raccolto delle vigne che ricoprivano i percorsi dei carichi.

Nei primi anni seguenti la stesura dell'atto, altri documenti testimoniano la presenza a Crevola del lapicida Pietro Corbetta, in qualità di rappresentante della Fabbrica<sup>45</sup>. Fu a lungo a servizio del cantiere cattedrale, dal 1503 fino alla morte nel 1549, ricoprendo cariche via via più rilevanti, tanto da essere qualificato a un certo punto come *ingeniario*. Possiamo dedurre che fu Pietro il primo responsabile dell'organizzazione e dell'avvio della cava. Compare come *procurator* del Duomo nella stesura di diversi atti di acquisizioni di terre, portate avanti avvalendosi della clausola del contratto del 1518 al fine di allargare la superficie di coltivazione della cava, ma anche per generare un reddito attraverso lo sfruttamento delle vigne<sup>46</sup>.

del Convegno (28-29 ottobre 2017), Mergozzo, GAM/Ecomuseo del Granito di Montorfano, 2019, pp. 195-223.

<sup>43</sup> Così è riportato nelle memorie di un discendente della famiglia, Paolo della Silva: T. Bertamini, *Le cave*, cit., p. 108.

<sup>44</sup> ASPV, *Notarile*, Giorgio de Sistis, 16 aprile 1518.

<sup>45</sup> La figura di questo maestro pavese è stata recentemente delineata da L. Giordano, *Maestri*, cit., pp. 60-61.

<sup>46</sup> ASDPV, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 17 luglio 1518, 5 gennaio 1519, 9 febbraio 1519, 23 aprile 1519.

Gli acquisti continuarono con una certa frequenza fino al 1527, sempre con Pietro Corbetta in rappresentanza della Fabbrica.

Oltre che a gestire gli affari del Duomo, la presenza del maestro in valle era funzionale anche allo scopo di rendere pienamente efficiente la cava. Il 20 ottobre 1518 Pietro comprò una casa per conto della Fabbrica nei pressi dei tre colli marmorei, forse per predisporre una base per il cantiere<sup>47</sup>. I primi lavori di estrazione dovettero iniziare molto presto, come è desumibile da un inventario del 1518 di utensili e attrezzi spediti da Pavia<sup>48</sup>. Il 7 marzo del 1519 Pietro venne nominato procuratore al fine di realizzare una strada a Crevola per permettere il trasporto dei marmi<sup>49</sup> e l'11 aprile seguente appezzamenti di terreno sono acquistati a questo scopo da alcuni privati<sup>50</sup>. Questi ultimi imposero nel contratto che la strada fosse fruibile anche dagli scalpellini locali, che scavavano al di fuori dei possedimenti della Fabbrica, a dimostrazione della presenza di altre cave oltre a quella del Duomo. La conferma dell'esistenza di una locale classe di proprietari cavaatori viene da un'altra acquisizione di terra dove il venditore, Giacomo Sarazzi di Crevola, includeva nella transazione anche dei blocchi di marmo già estratti<sup>51</sup>.

Come era organizzata dunque la cava? A Mergozzo la Fabbrica del Duomo di Milano aveva adottato un sistema di incanti per gestire l'estrazione del materiale, abbandonando l'uso di mantenere in loco squadre di salariati, testimoniato ampiamente per il XIV e XV secolo<sup>52</sup>. Dai documenti sappiamo che l'Amadeo veniva spesso inviato a Candoglia allo scopo di gestire gli appalti e che era consuetudine pubblicizzare le gare in valle tramite manifesti<sup>53</sup>. Il fatto che lo stesso Amadeo fosse responsabile della più giovane Fabbrica pavese, può indurre a ritenere che anche nella nuova cava di Crevola si decise di affidarsi a coltivazioni di tipo indiretto. Del resto, lo stesso cantiere del Duomo pavese sembrerebbe gestito, almeno agli inizi del Cinquecento, attraverso contratti con i singoli maestri per l'esecuzione delle parti più importanti, come testimoniano gli accordi per la realizzazione dei pi-

<sup>47</sup> ASDPv, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 20 ottobre 1518.

<sup>48</sup> ASDPv, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 4 ottobre 1518.

<sup>49</sup> ASPv, *Notarile*, Bartolomeo Strada, 7 marzo 1519, regesto in R. Maiocchi, *Codice*, cit., ms., doc. 3341.

<sup>50</sup> ASDPv, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 11 aprile 1519, ed. in T. Bertamini, *Le cave*, cit., doc. 8.

<sup>51</sup> ASDPv, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 9 novembre 1519, ed. in T. Bertamini, *Le cave*, cit., doc. 9.

<sup>52</sup> Margarini, *L'industria*, cit., pp. 223-226.

<sup>53</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 432 (14 aprile 1496), 1035 (4 marzo 1507).

loni nel 1507<sup>54</sup>, dove peraltro tutti i lapicidi coinvolti, con l'eccezione significativa di Pietro Corbetta, scompaiono in seguito dalle citazioni documentarie, forse a causa del rallentamento dei lavori nei decenni seguenti<sup>55</sup>. Si può ipotizzare che per la cattedrale pavese si fosse allestita un'organizzazione più snella rispetto all'esempio milanese, basata su accordi circoscritti per la messa in opera del materiale fornito dalla Fabbrica, con solo pochi maestri più organicamente inseriti nella macchina amministrativa. È il caso del Corbetta e di altri che anche nei decenni seguenti risultano evidentemente legati alla Fabbrica, vista la frequenza con la quale assistono da testimoni agli atti rogati nella cancelleria e nei luoghi più direttamente connessi alla pratica di cantiere, ovvero gli spazi destinati ai maestri muratori e ai lapicidi<sup>56</sup>.

Logicamente bisogna supporre anche per la cava a Crevola la cessione del lavoro a esterni attraverso un sistema di appalti, sul modello milanese a Candoglia. Così avveniva sicuramente molti decenni dopo, alla fine del secolo, quando l'estrazione del marmo era completamente affidata ad un imprenditore che si occupava anche del trasporto fino a Pavia, come nel caso del contratto d'appalto di Martino Carate nel 1588<sup>57</sup>. Peraltro, come si evince dai documenti sopra citati, una forma minima di organizzazione gestita direttamente dalla Fabbrica doveva esistere anche in valle, con ambienti e attrezzi forniti ai maestri che ottenevano gli incarichi. Proprio il documento del 1588 ci conferma la persistenza di questa consuetudine, giacché una clausola prevedeva che a Martino e ai suoi operai venissero forniti gli utensili che andavano riconsegnati «della medema qualità che li saranno consignati».

Purtroppo non è stato possibile, sulla base della documentazione raccolta, ricostruire la gerarchia amministrativa che doveva gestire la cava nel periodo di nostro interesse, al di là della figura dello stesso Corbetta. Abbiamo solo alcuni nomi di maestri scalpellini, che ricorrono negli atti rogati a Crevola negli anni successivi all'acquisizione. Il lapicida Ambrogio Massaglia compare il 12 gennaio 1521 come portatore dell'ultima rata delle trecento lire pattuite nel 1518 a pagamento *una tan-*

<sup>54</sup> ASPv, *Notarile*, Bartolomeo Strada, 4 giugno 1507, regesto in R. Maiocchi, *Codice*, cit., ms., doc. 2603; *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 1057 (17 luglio 1507). Sull'organizzazione della Fabbrica del Duomo di Pavia: L. Giordano, *Nota*, cit.

<sup>55</sup> L. Giordano, *Maestri*, cit., p. 59.

<sup>56</sup> R. Maiocchi, *Codice*, cit., ms., doc. 3442 (23 maggio 1521): «cassinam picapetrarum», 3891 (26 febbraio 1546): «loco ubi laborantur lapides marmoree pro fabrica»: L. Giordano, *Maestri*, cit., p. 59.

<sup>57</sup> ASDPv, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 4 febbraio 1588, ed. in T. Bertamini, *Le cave*, cit., doc. 19.

tum al comune da parte della Fabbriceria<sup>58</sup>. Si tratta di un personaggio che doveva rivestire un ruolo di primo piano all'interno del cantiere del Duomo, presso il quale è documentato fin dal 1492<sup>59</sup>, giacché compare come teste accanto all'Amadeo in alcuni contratti importanti come i già citati atti del 1504 per le forniture di marmi dei Ronco. La sua presenza potrebbe essere tuttavia circoscritta a quella missione, e non legata da incarichi presso la cava. Lorenzo Arrigoni, detto di Pavia ma abitante a Domo, è presente come testimone alla stesura dell'atto del 12 gennaio 1521<sup>60</sup>; sappiamo che era legato al Duomo perché è citato nello stesso ruolo per una costituzione di dote alla cancelleria della Fabbrica nel 1524<sup>61</sup>. Bertamini ne ricostruì i legami di sangue con una famiglia di scalpellini ossolani attivi a Pavia da due generazioni<sup>62</sup>; il fatto che Lorenzo risiedesse a Domo potrebbe indicare che da tempo svolgeva compiti legati all'approvvigionamento del marmo per conto dei pavesi. Fra i maestri citati nei documenti compare anche il fratello, Gaspare di Zanino Brentone degli Arrigoni, con un incarico di responsabilità<sup>63</sup>. Egli come altri, ad esempio Lorenzo de Gualtieri abitante di Domo<sup>64</sup>, non compare nel regesto del Maiocchi, quindi forse non era attivo a Pavia ma reclutato fra le maestranze locali. Conosciamo bene invece Sebastiano de Castello, figlio del già citato Cresolo, presente come teste alla consegna dell'affitto per le cave il 19 maggio del 1527, in compagnia di Pietro Corbetta<sup>65</sup>. Sebastiano lavorò ai piloni della cupola del Duomo e risulta presente sul cantiere dal 1512 al 1521, spesso assieme al fratello Francesco<sup>66</sup>. La sua presenza a Crevola a distanza di anni dall'ultima apparizione sulla scena pavese potrebbe indicare un suo trasferimento per conto della Fab-

<sup>58</sup> ASDPv, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 12 gennaio 1521, ed. in T. Bertamini, *Le cave*, cit., doc. 11.

<sup>59</sup> L. Giordano, *Maestri*, cit., pp. 59-60.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> ASPv, *Notarile*, Bartolomeo Strada, 5 settembre 1524, regesto in R. Maiocchi, *Codice*, cit., ms., doc. 3609.

<sup>62</sup> T. Bertamini, *Le cave*, cit., p. 106. Su Lorenzo si veda anche: G.V. Moro, P. Negri, *Il marmo*, cit., pp. 199-207.

<sup>63</sup> Gaspare è portatore di una rata dell'affitto della cava: ASDPv, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 15 giugno 1524.

<sup>64</sup> Teste nel contratto enfiteutico del 16 giugno 1518.

<sup>65</sup> ASDPv, cart. XV 209 – 36 D (01 F/3 1), 19 maggio 1527, ed. in T. Bertamini, *Le cave*, cit., doc. 15.

<sup>66</sup> L. Giordano, *Maestri*, cit., p. 60 lo indica presente nei documenti fino al 1517, ma è citato per l'ultima volta in qualità di arbitro assieme a Pietro Corbetta il 23 dicembre del 1521, R. Maiocchi, *Codice*, cit., ms., doc. 3462.

brica. Resta il dubbio se la funzione di personaggi come Corbetta, Massaglia e Sebastiano da Castello fosse quella di agenti estimatori e procuratori per gli affari di compravendita della Fabbrica o se avessero dirette responsabilità organizzative nella direzione della cava.

### *La Certosa*

Le vicende costruttive della Certosa di Pavia sono lunghe e complesse<sup>67</sup>. Per l'orizzonte di questa ricerca è sembrato opportuno concentrarsi su un periodo analogo a quello del Duomo, ovvero i decenni a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento, quando il cantiere certosino affrontò l'impresa della costruzione della facciata della chiesa [fig. 3], particolarmente interessante anche per i modi e le differenti fonti di approvvigionamento del materiale lapideo necessario per l'elevazione di questo capolavoro della scultura lombarda. La singolare storia della Certosa si riflette nelle pratiche di cantiere. A differenza delle grandi fabbriche cattedrali di Milano e Pavia, quello del monastero non era un cantiere gestito da organizzazioni pubbliche espressione di intere comunità cittadine, ma rientrava nella dimensione privata; ciononostante poteva contare sul peso economico e sull'autorità ducale degli Sforza<sup>68</sup>. I certosini non acquisirono mai una propria cava di marmo, affidandosi a terzi per il rifornimento della pietra, ma grazie alle ingenti risorse a disposizione, riuscirono a permettersi notevoli quantità del pregiato ma costoso marmo di Carrara. Nei decenni immediatamente precedenti all'inizio della decorazione della facciata, avviata nel 1473<sup>69</sup>, i lavori furono intensi e riguardarono i piloni dell'incrocio e le navate, riflettendosi nei numerosi rifornimenti di pietra documentati dagli anni sessanta in avanti<sup>70</sup>. È interessante notare che i fornitori furono in più di un'occasione

<sup>67</sup> Sui tempi della fabbrica: M.G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa di Pavia*, in *Storia di Pavia*, vol. 3, t. II, Milano, Banca del Monte di Lombardia, 1996, ma per un fondamentale aggiornamento, non solo bibliografico: S. Buganza, *Il cantiere della Certosa di Pavia in età viscontea: novità e riflessioni*, in *Laboratorio. Nuove ricerche sulla storia dell'arte a Pavia e in Certosa* Atti della giornata di studio (Pavia, Università, 30 giugno 2017), a cura di P.L. Mulas, Milano, Scalpendi, 2019, pp. 191-217.

<sup>68</sup> Sulla questione del rapporto, spesso conflittuale, tra la committenza sforzesca e la comunità monastica della Certosa: E. S. Welch, *Strategie dinastiche e scelte artistiche. La Certosa di Pavia e gli Sforza*, in «Annali di storia pavese», XXV (1997), pp. 77-84; L. Giordano, *Duchi, priori, artisti: la dinamica delle commissioni alla Certosa di Pavia*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone: un pittore per la Certosa*, a cura di G. C. Sciolla, Milano, Skira, 1998, pp. 47-53.

<sup>69</sup> M.G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa*, cit., p. 606.

<sup>70</sup> Oltre a quelli segnalati di seguito, un gran numero di pagamenti per carichi di materiale lapideo è indicato in un registro manoscritto conservato nella Biblioteca Universitaria di Pavia,

gli stessi maestri che lavoravano presso il cantiere come scalpellini. Cristoforo da Vigevano è pagato il 18 novembre 1463 per dei lavori nelle navate<sup>71</sup>, ma il 4 agosto 1466 lo si ritrova alla stipula di un contratto con i monaci per l'acquisto di 275 braccia di pietra d'Angera, a 15 soldi e 6 denari l'una, già sagomate a scosso secondo il disegno fornito da Guiniforte Solari. La consegna doveva essere effettuata in tre rate a Binasco, in quel momento il punto più vicino alla Certosa raggiungibile via acqua da Milano<sup>72</sup>. Sempre alla riva del naviglio a Binasco uno scalpellino milanese, Branda da Castiglione, già presente come lapicida alla Certosa nel 1458<sup>73</sup>, doveva condurre 350 braccia di marmo bastardo destinate al chiostro maggiore, lavorate a scosso, secondo un contratto del 4 agosto 1466<sup>74</sup>. Cresolo da Castello, il citato scalpellino-mercante di marmo, veniva pagato dallo stesso Solari il 14 ottobre del 1462 per un ingente quantitativo di serizzo<sup>75</sup>; l'anno seguente troviamo il nome del fratello Tommaso fra gli scalpellini della Certosa<sup>76</sup>.

Dunque, al servizio del monastero lavoravano, in qualità di fornitori, alcuni di quei lapicidi-imprenditori impegnati nel commercio del marmo che abbiamo visto attivi nella zona tra Milano e Pavia. Nonostante la presenza sul cantiere di numerose squadre di scalpellini appositamente destinate alla realizzazione di cornici, basi, *botazoli* e altri conci lavorati in serie<sup>77</sup>, per economizzare sul peso dei carichi in più di un caso le forniture per il monastero erano costituite da pezzi già lavorati, destinati alle parti più standardizzate del partito architettonico, come lo scosso e le pietre angolari<sup>78</sup>, o, ad esempio, gli elementi che compongono l'arco sud dell'incro-

Fondo Ticinese 764: J.G. Bernstein, *An Unknown Fifteenth-Century Manuscript of the Certosa di Pavia*, in «Arte Lombarda», XII (1967), 105-108.

<sup>71</sup> *Liber A*, 18 novembre 1463: M.G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa*, cit., p. 596.

<sup>72</sup> ASMi, *Notarile*, Antonio Zunigo, ed. parziale in E. Motta, *Documenti d'arte per la Certosa di Pavia*, in «Archivio storico lombardo», XXXI (1904), p. 177. Il canale fra Binasco e Pavia sarebbe stato reso nuovamente navigabile solo dal 1473: F. Fagnani, *I navigli della campagna pavese in età visconteo-sforzesca*, in «Annali di Storia Pavese», XXVII (1999), pp. 224-225.

<sup>73</sup> M.G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa*, cit., p. 595.

<sup>74</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1822, ed. in J. G. Bernstein, *The architectural sculpture of the cloisters of the Certosa di Pavia*, Tesi (Ph. D.), New York University, Graduate School of Arts and Science, New York 1972, pp. 214-216. Nello stesso contratto è citato un precedente acquisto di marmo presso lo stesso Branda.

<sup>75</sup> *Liber A*, 1462 14 ottobre.

<sup>76</sup> M.G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa*, cit., p. 596.

<sup>77</sup> *Ibidem*. Per un caso-studio: A. Barbieri, *Angelino da Lecco lapicida alla Certosa di Pavia: alcune precisazioni*, in «Arte lombarda», n.s.. 188, (2020), 1, pp. 21-31.

<sup>78</sup> Il 21 febbraio 1463 è indicato un pagamento per un ingente quantitativo di pietre "a cantono",

cio, sagomate a Milano prima di essere spedite<sup>79</sup>. Un nome ricorrente nelle note di pagamento è quello dello scalpellino Giovan Pietro da Ponte, detto Matto, che tra il 1470 e il 1473 vende al monastero diverse partite di serizzo e marmo bastardo per cornici, scossi e archi della chiesa<sup>80</sup>. Compare anche il maestro Pietro Nostrani, membro di una famiglia milanese di lapicidi-trasportatori attivi tra la fine del XV e il primo decenni del XVI secolo. Pietro consegnò nel 1469 un carico di pietre nere per i pilastri della chiesa e nel 1473 i conci in marmo bastardo per le nervature delle volte, da lui lavorati a Milano<sup>81</sup>. Ancora nel 1474 doveva consegnare del marmo bastardo per la riparazione di un canale<sup>82</sup>. Questi personaggi si rifornivano presso cavatori nella regione dei laghi di un'ampia varietà di pietre, per poi rivenderle ai cantieri di pianura, occupandosi della loro lavorazione e del trasporto. È documentato ad esempio il suo rapporto con Angelino Ronco, il già citato proprietario di una cava a Ornavasso e fornitore del Duomo di Pavia<sup>83</sup>. Lo stesso Pietro e i suoi figli, Luigi e Benedetto, lavorarono anche per il Duomo di Milano, alle cave oltre che sul cantiere<sup>84</sup>, arrivando ad ottenere diversi appalti per l'estrazione del marmo a Candoglia e Giocarolo<sup>85</sup>.

Le tipologie delle pietre acquistate sono varie, ma in prevalenza si privilegia il marmo bastardo da Ornavasso, e il serizzo per le cornici e gli zoccoli. Una delle forniture più consistenti per questo periodo è tuttavia in pietra d'Angera, effettuata da Giacomo de Grimoldis, detto Bazono, altro venditore abituale dei certosini<sup>86</sup>.

*Liber A*; J.G. Bernstein, *An Unknown*, cit., doc. 1, 3, 13, 19.

<sup>79</sup> *Ivi*, doc. 3 («Lapides laborati in Mediolano pro archis magnis sud»), 19 («Botazios marmoris bastardi [...] laboratos in Mediolanum»).

<sup>80</sup> J.G. Bernstein, *An Unknown*, cit., doc. 12, 14, 17, 21.

<sup>81</sup> *Ivi*, doc. 8, 19.

<sup>82</sup> C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 40 (11 febbraio 1474).

<sup>83</sup> Un contratto fra i due è citato in un'ordinazione capitolare del Duomo di Milano, in merito alla nomina dell'Amadeo ad arbitro di una disputa sorta in merito ad alcune clausole del contratto stesso, *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 463 (30 dicembre 1496).

<sup>84</sup> A Pietro Nostrani venne affidata, assieme al fratello Paolo e a Giovanni Antonio Amadeo, l'esecuzione degli archi per le finestre del tiburio, *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 554 (20 giugno 1498).

<sup>85</sup> Pagamenti per carichi di marmo bianco dalla cava di Mergozzo sono saldati a Pietro Nostrani, *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 785 (31 dicembre 1502), 844 (1 marzo 1504); il 20 marzo 1505 a Candoglia i figli sono chiamati ad adempiere ai *pacta* stipulati dal padre con gli agenti della Fabbrica per l'estrazione del marmo, *Ivi*, doc. 906; il 5 gennaio 1506 il figlio Luigi stipula un contratto con il Duomo per l'apertura di un nuovo fronte di scavo a Giocarolo, *Ivi*, doc. 966.

<sup>86</sup> Documento del 29 gennaio 1470. Si tratta di un carico di ben novemila centenaria di pietra

Grossi quantitativi di questa pietra sono del resto documentati anche precedentemente poiché veniva impiegata per il paramento interno delle pareti d'ambito<sup>87</sup>. Esiste poi un caso di colonne di pietra rossa, provenienti tra l'altro insolitamente da Pavia<sup>88</sup>, segno che il mercato delle forniture lapidee per la Certosa non era del tutto univoco, e i monaci attivarono spesso canali alternativi, come conferma una consegna di colonne di marmo bastardo già lavorate vendute dal monastero milanese di Santa Maria Incoronata<sup>89</sup>. A testimoniare l'uso del marmo di Carrara prima dell'inizio dei lavori della facciata esiste, infine, una *promissio* dei fratelli Amadeo per la restituzione di 20 pezzi di marmo che erano stati loro consegnati da lavorare<sup>90</sup>. Il fatto che non compaiano nomi di proprietari di cave, mentre nei pagamenti ci si riferisce spesso alla provenienza milanese dei carichi, induce a pensare che le pietre venissero acquistate presso questi intermediari a Milano. L'attività del cantiere cattedrale milanese, infatti, garantiva un florido mercato delle pietre con numerosi operatori attivi nei settori della compravendita e del trasporto, mentre Pavia, dove i lavori per le fondamenta del Duomo iniziarono solamente nel 1488, non poteva offrire un'alternativa valida. La rete dei navigli, per quanto per lunghi periodi non pienamente navigabili, permetteva la comunicazione via acqua da Milano fino a Binasco e, dal 1473 con il ripristino del tratto Binasco-Pavia, fino alla Certosa<sup>91</sup>, rendendo più allettante l'acquisto dei marmi e del serizzo nella capitale piuttosto che aprire traffici diretti con le cave della regione dei laghi, sfruttando il corso del Ticino fino a Pavia. Un registro del monastero contenente le spese per i trasporti effettuati da *bubulci*, ossia carrettieri, dal 1462 al 1473, fornisce importanti informazioni in tal senso<sup>92</sup>. I carri partivano soprattutto da Binasco, mentre soltanto un carico di materiale lapideo è detto proveniente da Santa Sofia<sup>93</sup>, il porto fluviale

d'Angera. Giacomo de Grimoldis compare diverse volte nel Ticinese 764: J.G. Bernstein, *An Unknown*, cit., doc. 19, 20, 22.

<sup>87</sup> C. Morscheck, *Relief*, cit., p. 14.

<sup>88</sup> Si veda la nota 93.

<sup>89</sup> J.G. Bernstein, *An Unknown*, cit., doc. 13 (13 novembre [1470]).

<sup>90</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 8 (14 ottobre 1469).

<sup>91</sup> Sulle vicende del ripristino del tratto pavese del naviglio e sui collegamenti via acqua a sud di Milano: F. Fagnani, *I navigli*, cit., pp. 213-244.

<sup>92</sup> Il già citato registro Ticinese 764: J.G. Bernstein, *An Unknown*, cit. Il fatto che il registro arrivi fino al 1473 è significativo, giacché solo a quella data il naviglio era nuovamente navigabile fino a Pavia: F. Fagnani, *I navigli*, cit., pp. 224-225. Alcuni trasporti dei *bubulci*, soprattutto quelli di terra provenienti da Pavia, sono riportati anche nel *Liber A*.

<sup>93</sup> Si tratta di un carico di marmo bastardo *pro archis maioribus* della chiesa, J.G. Bernstein, *An Unknown*, cit., doc. 21. Altri trasporti da Santa Sofia portavano carichi di terra, mentre una

posizionato a cinque chilometri a monte di Pavia, presso il quale la Certosa faceva confluire i suoi traffici sul Ticino. Questo approdo, oltre ad accorciare il tragitto via terra, evitava ai trasporti l'attraversamento della città, ma solo più avanti, all'inizio del XVI secolo, sarebbe stato sfruttato appieno anche per spedizioni di marmi e pietre, quando i mercanti-trasportatori milanesi non furono più i primi fornitori del cantiere certosino. In questo periodo invece la prima destinazione dei carichi di marmi è Binasco, dove fra l'altro esisteva una vasta proprietà fondiaria del monastero<sup>94</sup>. Oltre che nel registro, si è visto come lo scalo fosse citato nei contratti con i venditori, i quali erano anche responsabili del trasporto via acqua.

La modalità della gestione delle forniture mutò nel 1473 con il noto contratto stipulato con la Fabbrica del Duomo di Milano<sup>95</sup>. L'abitudine di rifornirsi presso il cantiere milanese non era una novità, basti pensare che già nel 1463 il monastero comprava dalla Fabbrica 19 centenaria di marmo per i capitelli del chiostro<sup>96</sup>, e ancora nel 1470 veniva addebitato alla Certosa il costo di 92 centenaria di marmo<sup>97</sup>, ma il rapporto divenne stabile e quantitativamente sostanzioso nel momento in cui si iniziò a pensare a una decorazione scultorea per la facciata, evidentemente percepita come un'impresa che richiedeva un inusuale sforzo organizzativo e finanziario<sup>98</sup>. Sulla base del contratto di vendita, i monaci avrebbero ricevuto ogni anno, per dieci anni, duemila centenaria di marmo bianco, estratto nelle cave del Duomo di Milano, al prezzo di dodici soldi imperiali l'uno; tuttavia, in caso di necessità, i monaci avrebbero potuto aumentare la quota di marmo loro destinata fino a quattromila centenaria. Il controllo del marmo era affidato a Guiniforte Solari, all'epoca responsabile di entrambe le fabbriche. La consegna del materiale sarebbe stata effettuata a Milano, al Laghetto di Santo Stefano in Brolo, il porto urbano sfruttato dalla Fabbrica del Duomo. Il contratto prescriveva che il marmo fosse consegnato

spedizione di colonne di marmo rosso proveniva a *Papia*, probabilmente commissionate ad un maestro pavese, *Ivi*, doc. 6 (4 febbraio 1466).

<sup>94</sup> L. Chiappa Mauri, *Le possessioni della Certosa. Una conferma*, in «Annali di storia pavese», XXV (1997), pp. 143, 146.

<sup>95</sup> Ed. parziale in C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 30 (14 gennaio 1473) e completa in L. Beltrami, *Contratto colla amministrazione della fabbrica del Duomo di Milano per la fornitura del marmo occorrente alla facciata della Certosa di Pavia, 14 gennaio 1473*, Milano, s.n., 1911.

<sup>96</sup> *Liber A*, 1463, f. 29; altri pagamenti alla Fabbrica sono attestati dallo stesso registro: *Ivi*, 1464, f. 14; 63v, 1465, f. 68v.

<sup>97</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 29.

<sup>98</sup> La facciata quale destinazione del marmo oggetto della transazione è esplicitata nell'atto del 1473: «ex pulciori marmore et piodis extrahendis et cavandis ex prederis predictis et prout quemadmodum erunt necessarie pro fazata ecclesiae nove dicti monasterii Cartusie Papie fienda».

in lastre spesse dai dieci ai quaranta centimetri, senza specificare larghezza e altezza.

Il trasporto era escluso dal contratto, quindi di responsabilità della Certosa, che, contrariamente a quanto succedeva precedentemente, quando tutto era affidato nelle mani dei singoli fornitori, si dovette rivolgere a barcaioi per condurre il marmo, come risulta da un contratto di quattro anni con il navigatore Andrea da Lodi e suo figlio Bartolomeo, dove peraltro si indica come destinazione dei carichi sia Binasco che la riva del naviglio in prossimità della Certosa, segno che il canale era in quel momento navigabile<sup>99</sup>. Il trasporto dei materiali da costruzione per la Certosa, così come quello per il Duomo di Milano, godeva peraltro dell'esenzione ducale dai dazi<sup>100</sup>.

L'accordo con la Fabbrica del Duomo venne probabilmente esteso oltre la sua scadenza, giacché nel 1491 l'Amadeo venne inviato dai deputati a Candoglia per organizzare una spedizione di tre barche di marmo per la Certosa, al fine di rispettare una «*conventionem [...] existentem*» con i monaci<sup>101</sup>. Un nuovo accordo, stipulato l'anno seguente, è ricordato negli *Annali*<sup>102</sup>: diversamente che nel contratto del 1473, le barche con i marmi non sarebbero più state consegnate a Milano, al porto del Laghetto, ma direttamente a Pavia, presso il porto di Santa Sofia. Questo significa che il marmo destinato alla Certosa era già cavato pensando alla sua

<sup>99</sup> C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 102 (10 febbraio 1480): «*conducendi marmora et lapides, ac alia similia, a civitate Mediolani ad Turram Binaschi et ad rippam Navigii prope domini Pagieli de Gattis*». Giovanni Gatti, detto Pagiello, abitava «*in loci Jovenzano*», ovvero nei pressi della Certosa, come risulta da un documento di vendita a favore di Giovanni Antonio Amadeo: *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 67 (12 febbraio 1481). Andrea da Lodi è citato nel *Liber A* per pagamenti di due trasporti destinati al chiostro piccolo, 21 colonne, basi e capitelli (*Liber A*, 1464, f. 57v) e due pietre *pro colonis* (*Ivi*, 1466, f. 96v). Il fatto che il trasporto via acqua di materiale lapideo ricorra solo in due occasioni nel giro di cinque anni, e per carichi di rilevanza minore, conferma l'occasionalità delle spedizioni a carico del monastero in questo decennio. Già all'inizio degli anni ottante il tratto pavese del naviglio inizierà a perdere di efficienza con gravi difficoltà per la navigazione (F. Fagnani, *I navigli*, cit., pp. 226-227).

<sup>100</sup> Oltre alle tradizionali esenzioni da dazi e pedaggi che godevano i possedimenti della Certosa (L. Chiappa Mauri, *Le possessioni*, cit., pp. 146-147), numerose sono le lettere ducali che proclamano esenti i trasporti di marmo, pietre altri materiali di costruzione, alcune specificatamente per i marmi destinati alla tomba di Gian Galeazzo Visconti: C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 190 (12 febbraio 1491), 247 (19 aprile 1494), 257 (5 gennaio 1495); C. Magenta, *La Certosa di Pavia*, Milano, Fratelli Bocca ed., 1897, regesto 479 (12 settembre 1491); E. Motta, *Documenti*, cit., doc. 2 (16 maggio 1494). La loro frequenza, peraltro, dimostra che i detentori dei diritti di dazio opponevano una strenua resistenza alle esenzioni.

<sup>101</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 248 (1 settembre 1491).

<sup>102</sup> *Annali*, cit., vol. III, pp. 75-76.

destinazione e trasportato sotto la responsabilità della Fabbrica lungo un percorso che deviava dalla normale rotta dei barcaioi del Duomo. Inoltre questa volta si fa esplicita menzione delle cave che dovevano fornire il marmo, tripartito fra quella di Candoglia, di Giocarolo e del Sarracino, quest'ultima situata a Ornavasso e di proprietà di Gianni Ronco, con il quale la Fabbrica aveva stretto una convenzione dal 1476<sup>103</sup>. Indubbiamente estrarre direttamente il marmo destinato alla Certosa e condurlo lungo il Ticino piuttosto che passando da Milano conveniva sia ai monaci che ai fabbricieri del Duomo, permettendo ai primi di risparmiare sul prezzo finale del trasporto e ai secondi di poter meglio gestire l'escavazione secondo il reale bisogno della Certosa, tanto che la quantità di marmo non venne subito fissata ma si sarebbe basata sul consumo dell'anno precedente. Peraltro queste modalità dovettero già essere in uso da tempo, come suggerisce la missione dell'Amadeo nel 1491.

Grazie a questi accordi, la Certosa si era assicurata il rifornimento di uno dei due materiali lapidei di maggiore impiego nella facciata della chiesa. Se i marmi osso-lani vennero utilizzati per il rivestimento, per la statuaria e le decorazioni a rilievo si decise l'adozione del marmo di Carrara, già allora considerato il più pregiato<sup>104</sup>. Benché l'uso della pietra carrarese non fosse esclusivo del cantiere certosino<sup>105</sup>, la precocità e la quantità notevole del suo impiego nella facciata della Certosa sono singolari in un edificio lombardo. Di fatto, solo la Certosa poteva vantare, entro il Ducato, un traffico così voluminoso di marmo apuano, sfruttando il canale commerciale veneziano, destinazione adriatica delle spedizioni carraresi<sup>106</sup> [fig. 4], tanto da smerciarlo ad altri cantieri: è il caso della vendita alla Fabbrica del Duomo di Milano, dal 1473 almeno fino al 1476, del prezioso marmo per l'altare di San Giuseppe, forse agevolata dal fatto che si trattava di una commissione ducale<sup>107</sup>.

<sup>103</sup> C. Moschini, *Il percorso*, cit., p. 53. Dalla stessa cava si rifornirà il Duomo di Pavia: *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 889 (20 dicembre 1505).

<sup>104</sup> *Trattato di architettura. Antonio Averlino detto il Filarete*, a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, I-II, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1972, p. 71; «[...] e così il più bello è questo, come t'ho detto».

<sup>105</sup> Un acquisto di blocchi di marmo di Carrara è ad esempio documentato presso il cantiere di Santa Maria delle Grazie a Milano, ASMi, *Autografi*, cart. 98, f. 16, ed. in *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, a cura di C. Baroni, vol. II, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1968, pp. 31-32, doc. 421. Sull'uso del marmo di Carrara nei cantieri lombardi: L. Damiani Cabrini, *L'incanto delle «pietre vive»: il monumento Longhignana e l'uso del marmo a Milano in età sforzesca*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino, U. Allemandi, 1997, pp. 259-276.

<sup>106</sup> C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres du marbre, Carrare, 1300-1600*, Parigi, Sevpen, 1969, p. 192.

<sup>107</sup> *Annali*, cit., vol. II, p. 290 (23 luglio 1476): F. M. Giani, *Ricerche per l'altare di San Giuseppe*

I fornitori della Certosa erano membri di quel gruppo sociale formato dai maestri carraresi tenutari di concessioni per l'estrazione del marmo, formalmente di proprietà dei marchesi Malaspina, che, caratterizzati da un forte spirito imprenditoriale, avevano creato una fiorente rete commerciale in tutto il mediterraneo<sup>108</sup>. Un caso esemplare è quello dei Maffioli: una importante famiglia di maestri marmorari, locatari di alcune cave situate a Torano, a nord di Carrara<sup>109</sup>. Uno di loro, Jacopo Maffioli, doveva intrattenere dei rapporti economici con la Certosa già dagli anni settanta, essendo documentata una sua disputa con il priore certosino il 17 luglio 1476<sup>110</sup>, e si può ipotizzare che i venti pezzi di marmo scolpiti dai fratelli Amadeo nel 1449 fossero stati forniti da lui. Alla morte di Giovanni Pietro, primogenito del capostipite Maffiolo, fu suo figlio Alberto ad ereditare nel 1477 la locazione della cava<sup>111</sup>, data in affitto l'anno seguente a un maestro lombardo trasferitosi a Carrara, Giovanni Andrea da Bissone<sup>112</sup>. Ritroviamo Alberto anni dopo, lontano da Carrara, attivo nel commercio del marmo nell'Italia settentrionale. Scultore di talento, lavorò direttamente alla Certosa, inaugurando una ricorrente coincidenza fra fornitori del marmo di Carrara e scalpellini a servizio del monastero. Alberto nel 1489 sottoscrive dei *pacta* per la realizzazione del celebre lavabo dei monaci<sup>113</sup>. Due statue dell'Annunciazione da porre sul portale di entrata del monastero dovevano fungere da esame delle capacità di Alberto. In caso il risultato non fosse stato soddisfacente, lo scultore avrebbe dovuto rifondere il costo del marmo, evidentemente fornito

*nel Duomo di Milano*, in «Concorso. Arti e lettere», VII (2015), p. 11.

<sup>108</sup> Sull'estrazione dei marmi di Carrara e i suoi operatori: C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres*, cit.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 129-130.

<sup>110</sup> *Ivi*, pp. 116-117, n. 52.

<sup>111</sup> Su Alberto si veda A. Talignani, *Alberto Maffioli, architetto e scultore di Carrara tra le cave e la pianura padana*, in *Nelle terre del marmo. Scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, a cura di A. Galli, A. Bartelletti, Ospedaletto-Pisa, Pacini editore, 2018, pp. 137-163. La vicenda è esemplare del familismo sotteso alla gestione di queste concessioni marchionali, indirizzato alla creazione di dinastie di cavaatori. Alla morte di Giovanni Pietro, in un primo tempo la locazione venne frammentata fra quattro personaggi, fra cui il fratello del defunto, Lorenzo Maffioli, ma l'atto venne cancellato quando l'erede del precedente locatario, Alberto, rivendicò i propri diritti sulla cava: C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres*, p. 265, doc. 9 (3 marzo-17 giugno 1477).

<sup>112</sup> Questi era un fiduciario della famiglia, giacché compare come procuratore di Jacopo Maffioli nella citata disputa con la Certosa di Pavia. L'affittuario risulta essere Lorenzo Maffioli, zio e tutore del giovane Alberto: C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres*, p. 267 doc. 11 (14 maggio 1478).

<sup>113</sup> Il documento si trova in due copie divergenti per alcuni dettagli, a partire dalla data, entrambe edite: ASPv, *Notarile*, Antonio Gabba, 15 luglio 1488, ed. in R. Maiocchi, *Codice*, cit., vol. I, doc. 1363, pp. 324-325; *Biblioteca d'Arte* del Castello Sforzesco, R. B. A. IV. 12, 8, 15 luglio 1489, ed. in C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 169; A. Talignani, *Alberto*, cit., pp. 150-151.

dai monaci, rinunciando a lavorare al lavabo, ma non alla commessa del marmo per esso necessario, che al contrario doveva essere garantito dal Maffioli stesso<sup>114</sup>. Di fatto il carrarese non si occupò direttamente dell'estrazione del marmo, ma agì come intermediario sul ricco mercato veneziano. Nel 1491, infatti, Alberto stipulò con due locatari di cave di Torano, Cecchino di Castello<sup>115</sup> e suo cugino, il già citato Jacopo, un contratto per una spedizione di cento *carrate* di marmo il cui trasporto fino a Venezia sarebbe stato effettuato dagli stessi cavaatori<sup>116</sup>.

Anche per la Certosa vale la piccola periodizzazione secondo la quale Klapish-Zuber suddivide i traffici del marmo apuano tra XV e XVI secolo<sup>117</sup>. Se con i Maffioli alla fine del Quattrocento ancora erano i carraresi, affittuari delle cave dei marchesini Malaspina, a gestire sia l'estrazione che il trasporto della pietra, nel secolo successivo si imporranno progressivamente figure di scalpellini-mercanti, a volte stranieri, genovesi in particolare, in qualità di intermediari. Negli anni novanta del Quattrocento, un altro nome ricorrente è quello di Giovanni Pietro Buffa, maestro carrarese naturalizzato lucchese. Buffa disponeva di una rete di fornitori fra i cavaatori, presso i quali acquistava a credito il marmo che poi rivendeva sul mercato veneziano, affittando le navi per il trasporto, secondo una gestione proto-capitalistica del commercio<sup>118</sup>.

Nel 1495 Buffa strinse quello che sembra un accordo di massima con la Certosa, alla presenza di Mantegazza come testimone<sup>119</sup>. A differenza del prezzo, 3½ ducati per cento libbre<sup>120</sup>, non venne specificata nel documento la quantità di marmo che il Buffa avrebbe dovuto consegnare al canale di San Marco a Venezia, giacché l'accordo riguardava tutto il marmo necessario per la facciata<sup>121</sup>, lasciando sup-

<sup>114</sup> «[...] omnia marmore per ipsum [Alberto] empta et conducta ad Monasterium»

<sup>115</sup> Il documento di locazione della cava di Cecchino è edito in C. Klapish-Zuber, *Les Maîtres*, cit., p. 274, doc. 19 (12 marzo 1490).

<sup>116</sup> *Ivi*, pp. 278-279, doc. 24 (6 settembre 1491).

<sup>117</sup> *Ivi*, pp. 200-202.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 192, n. 37. Un documento del 30 agosto 1490 ci informa che Buffa aveva un debito di 250 ducati con il veneziano Giovanni Agostini (Archivio di Stato di Massa (= ASMs), *Archivio notarile di Carrara*, P. Ghirlanda, 1488-1529), parzialmente soddisfatto con un carico di marmo. La stessa cifra lo stesso Buffa spese otto anni più tardi per il marmo che doveva condurre a Venezia (si veda la nota 124). Questa coincidenza potrebbe indicare approssimativamente il costo di una nave di marmo negli anni novanta del XV secolo.

<sup>119</sup> C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 263. Non mi è stato possibile recuperare l'originale presso l'ASPv, *Notarile*, Antonio Gabba, 21 marzo 1495: C. Magenta, *La Certosa*, cit., p. 173.

<sup>120</sup> C. Magenta, *La Certosa*, cit., p. 173.

<sup>121</sup> «dare et vendere omnia et singula marmore necessaria da Carraria pro laborerio faciate

porre che con il lucchese venne stretto un rapporto esclusivo per l'intero traffico del marmo di Carrara. Dal documento si evince inoltre che questi avrebbe dovuto occuparsi del trasporto marittimo, mentre è probabile che i monaci si affidassero ad altri soggetti per far risalire le barche da Venezia lungo il Po e il Ticino fino a Pavia<sup>122</sup>. Il 19 marzo del 1498 il maestro noleggiò per questo scopo un *marano*, imbarcazione mercantile, presso un veneziano, Pietro Rizzo<sup>123</sup>. Per adempiere a un incarico così gravoso Giovanni Pietro si associò con il maestro Andrea Casoni di Carrara, dividendo con lui i costi della nave<sup>124</sup>. Quest'ultimo era membro di un'altra importante famiglia di maestri carraresi, possessori di una cava alla fine del XV secolo<sup>125</sup>. Come i Maffioli, anch'essi erano attivi nel commercio oltre che nell'estrazione del marmo; due di loro, i cugini Antonio e Pietro di Corso, sono documentati più di un decennio dopo come fornitori di un'importante carico di blocchi di marmo angolari per la facciata della Certosa<sup>126</sup>.

Oltre a interagire con mercanti e cavaatori di Carrara, il cantiere certosino provvide al suo fabbisogno di marmo apuano anche attraverso altri canali. Sappiamo che almeno un agente del monastero venne inviato nei territori dei marchesi Malaspina all'inizio degli anni novanta, con il compito di reperire marmo: Giacomo Boni<sup>127</sup>. Fu il duca stesso a raccomandarlo presso Antonio Alberico II Malaspina, con una lettera nella quale si precisa che il compito di Boni era la ricerca di marmi per

ecclesie nove dicti monasterii», C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 263.

<sup>122</sup> «consignata et conducta in Venesiis videlicet in canali Sancti Marci et hoc in illis quantitativibus et mensuris in quibus et prout requiretur per prefatum dominum priorem», C. Magenta, *La Certosa*, cit., p. 173.

<sup>123</sup> ASMs, *Archivio notarile di Carrara*, P. Ghirlanda, 1498-1502.

<sup>124</sup> Il costo per il marmo, e per il suo trasporto sui carri fino al mare presso Avenza, era di 250 ducati e 307 lire imperiali, comprensive di altre spese accessorie: C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres*, cit., pp. 282-283, doc. 29 (17 ottobre 1498).

<sup>125</sup> C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres*, cit., p. 130.

<sup>126</sup> «omnem illam quantitatem marmoris de Carraria quod erit expediens et opportuna pro laboreris faciate ecclesie nove dicti monasterii, que marmore sint et esse debeant sbozate et disgrossata per medium duorum cantonorum videlicet unum a parte anteriri, et alterum a latere», ASPv, *Notarile*, Antonio Gabba, 1 agosto 1513, regesto in C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 514, dove però i cognome Casoni è corrotto in Orsson.

<sup>127</sup> Giacomo Boni di Villanova, figlio di Giovanni, è presente come teste in diversi documenti redatti alla Certosa, dove viene sempre indicato come lapicida: in R. Maiocchi, *Codice*, cit., vol. I, doc. 934 (5 maggio 1474), 1153 (28 giugno 1481), 1962 (4 aprile 1497), 1971 (6 settembre 1498). Tuttavia lo stesso Boni è citato come maestro intagliatore in un documento del 1478: *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 43 (20 luglio 1478).

la facciata e il monumento funebre a Gian Galeazzo Visconti<sup>128</sup>. Nella missiva è inoltre scritto che l'inviato della Certosa avrebbe portato con sé dei disegni, probabilmente perché si volevano far scolpire i blocchi di marmo direttamente sul posto avvalendosi dei maestri locali<sup>129</sup>. La raccomandazione del duca sembra aver avuto riscontro, giacché il 15 settembre del 1495 Giovanni Antonio di Galvari da Carrara, cancelliere del marchese, scrisse alla Certosa attestando di aver ricevuto 40 lire imperiali per il marmo della tomba di Gian Galeazzo<sup>130</sup>.

Questo episodio può tuttavia essere considerato un caso particolare, dovuto all'interessamento dello Sforza per la sicura realizzazione del più importante tassello del programma di legittimazione dinastica che si andava realizzando nel transetto della Certosa<sup>131</sup>. Se, come si è detto, ancora nel 1513 si continuava a rifornirsi del marmo di Carrara attraverso importanti contratti con gli intermediari, altri documenti ci testimoniano, ormai nel Cinquecento, l'uso di lasciare ai concessionari dei lavori alla facciata l'onere di reperire i marmi. Così accadde per l'episodio, per quanto legato a un ordine eccezionale, delle monumentali colonne che ornano l'ingresso della chiesa [fig. 5], per la cui realizzazione si alternarono ben tre personaggi. Un primo contratto venne infatti stipulato con Benedetto Briosco, già collaboratore dell'Amadeo nell'esecuzione del basamento istoriato del portale, al fine di realizzare le ante della porta e le quattro colonne libere che affiancano l'ingresso<sup>132</sup>. Queste ultime, in marmo apuano, sarebbero state fornite dal monastero<sup>133</sup>. Tuttavia, evidentemente, i monaci riuscirono a procurarsi solamente due delle imponenti colonne, sicché nel 1503 un nuovo accordo con l'Amadeo prevede la realizzazione di due colonne di uguali dimensioni da porre a fianco della coppia già eseguita dal Briosco<sup>134</sup>. Il materiale doveva essere marmo screziato – *lapidum mischulatorum* –, la cui estrazione e spedizione era demandata allo scultore: le colonne sarebbero state scolpite nella cava prescelta dall'Amadeo e consegnate al

<sup>128</sup> ASMi, *Missive*, n. 193, f. 30, 7 gennaio 1494, ed. in R. Maiocchi, *Codice*, cit., vol. I, doc. 1703.

<sup>129</sup> «a questa fine ha li designi con se de quanto è bisogno ad tale opera»; «[...] gli sarà bisogno de adiuto de laboratori».

<sup>130</sup> La missiva fu scritta alla presenza di Giacomo Boni «la quale fece fare dicti marmori nel 1494», *Biblioteca d'Arte* del Castello Sforzesco, R. B. A. IV. 12. 9.

<sup>131</sup> L. Giordano, *Ludovicus dux*, Vigevano, 1995, pp. 142-149.

<sup>132</sup> Ed. in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 719 (5 agosto 1501).

<sup>133</sup> «[...] de marmoribus de Carraria eidem magistro Benedicto dandis per dictum monasterium [...]».

<sup>134</sup> Ed. in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 806 (26 giugno 1503).

porto di Santa Sofia sul Ticino<sup>135</sup>. Anche questa impresa dovette fallire, se soltanto l'anno seguente ci si rivolse infine a Pasio, o Pace, Gaggini, scultore genovese originario del lago di Como, assunto come aiutante alla Certosa dal Tamagnino nel 1493<sup>136</sup>. I membri della sua famiglia erano attivi, come molti altri genovesi, nel commercio del marmo di Carrara<sup>137</sup>, e difatti a Gaggini vennero commissionate due colonne in marmo apuano, così come prevedeva il progetto originario, che per 200 ducati il lapicida si impegnò a far eseguire nelle cave carraresi e a trasportare fino a Venezia, con l'obbligo di sostituirle con altre in caso di danneggiamento durante il viaggio<sup>138</sup>.

Ma il fabbisogno di pietre destinate alla facciata non si esaudiva con i marmi osolani e apuani; è sufficiente uno sguardo al prospetto della chiesa certosina per rendersi conto della ricca varietà di materiali che ne costituiscono la caratteristica policromia [figg. 6-7]. Questi elementi, quantitativamente inferiori, furono reperiti dai monaci attraverso canali differenziati. Se negli anni sessanta del Quattrocento era Milano lo snodo mercantile presso cui venivano soddisfatti i bisogni di pietra del cantiere, per le pietre colorate che ornano la facciata ci si rivolse spesso direttamente a maestri delle regioni dei laghi, sfruttando il Ticino quale via privilegiata di trasporto e i due porti fluviali di Santa Sofia e Bereguardo. Già all'inizio dell'ultimo decennio del secolo è documentato l'acquisto di pietra nera – *marmor morellus* –, consegnata dal maestro Manfredo Vasali di Riva San Vitali, vicino a Lugano<sup>139</sup>. Manfredi doveva consegnare al porto di Santa Sofia sul Ticino da tre a quattrocento centenaria di pietra già sgrossata. Oggi sulla facciata della Certosa sono presenti due litotipi di colorazione nera, la pietra di Varenna e quella di Saltrio<sup>140</sup>. È probabile che questo ordine si riferisse a quest'ultima tipologia, non solo per la

<sup>135</sup> Si dava quindi per scontato che l'Amadeo avrebbe cercato la cava adatta nella zona dei laghi.

<sup>136</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 336 (6 novembre 1493).

<sup>137</sup> I Gaggini compravano presso i cavaatori carraresi e rivendevano in tutto il mediterraneo attraverso la loro base a Genova: nel 1472 Elia Gaggini spedì colonne a Siviglia, C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres*, cit., p. 227, n. 34; Giovanni e Jacopo ordinarono 26 colonne presso Corsello da Carrara da portare a Genova, *Ivi*, p. 215 n. 159; una nave genovese nel 1534 doveva trasportare per conto di Antonello Gaggini 135 *carrate* di marmo di Carrara a Palermo, *Ivi*, p. 193, n. 40.

<sup>138</sup> «[...] consignatas omnibus ipsius Magistri Paxii sumptibus et expensis ac ressigiis in canalibus veneciarum»; ed. in C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 414 (18 luglio 1504).

<sup>139</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 353 (29 aprile 1494): l'Amadeo è incaricato del collaudo del carico di Manfredi Vasali.

<sup>140</sup> *La Certosa di Pavia. Passato e presente nella facciata della chiesa*, Milano, CNR Edizioni, 1988, p. 183.

vicinanza territoriale tra le cave di Saltrio e il luogo d'origine di Vasali, ma anche perché la pietra di Varenna è impiegata solamente nei sottili profili che incorniciano le formelle dello zoccolo<sup>141</sup>, in una quantità incompatibile con quella attestata nel documento. Il nero di Saltrio invece, prima di essere in gran parte sostituito con pietra d'Oira durante i restauri di inizio del XX secolo, era largamente utilizzato sulla facciata<sup>142</sup>. Di questo materiale erano infatti costituite le modanature e gli inserti a fasce geometriche che decorano l'intero prospetto, al fine di creare, accostati ai marmi bianchi, la caratteristica bicromia. Difatti, ancora nel 1513 un maestro campionesese, Francesco Brocchi, stipulò dei patti per la fornitura di pietra nera proveniente da Saltrio e da Valsolde, comprendenti una lista dei singoli pezzi, in buona parte capitelli, basi e altre rifiniture destinate a decorare la loggia inferiore della facciata<sup>143</sup>. Presso un cavatore di Ornavasso, Giovanni Giacomo figlio di Antonio, ci si rivolse invece nel 1518 per una fornitura di quattro barche di marmo ossolano, il cui bisogno a questa altezza cronologica non era evidentemente ancora del tutto soddisfatto<sup>144</sup>.

Con l'aprirsi del nuovo secolo, tuttavia, sono spesso i più emancipati fra i maestri che lavorano alla facciata ad assicurarsi grosse commesse per le forniture di pietra, come abbiamo già visto per il caso delle colonne del portale. Nel 1508 Amadeo si consociò con Benedetto Briosco e Giovanni Angelo Marinoni con il fine di ottenere una cava in locazione nei possedimenti dei Borromeo in Val Strona<sup>145</sup>, mentre l'anno successivo una nuova società venne creata fra i soli Amadeo e Briosco anche allo scopo di individuare possibili cave da cui estrarre marmo<sup>146</sup>. Proprio Briosco risulta come fornitore nel 1510 di pietra nera dalla zona di Lugano<sup>147</sup>. Non si trattò di una commessa *una tantum* per una necessità specifica, ma di un contratto per garantire tutta la provvista di questo tipo di pietra, che infatti doveva essere consegnata in blocchi sbazzati *grosso modo*<sup>148</sup>. Un contratto analogo venne

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>142</sup> *Ivi*, pp. 180-181.

<sup>143</sup> Ed. in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 1337 (31 marzo 1513): C. Morscheck, *Relief*, cit., p. 72.

<sup>144</sup> Regesto in C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 559 (4 dicembre 1518).

<sup>145</sup> *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 1098 (16 giugno 1508).

<sup>146</sup> *Ivi*, doc. 1125 (6 febbraio 1509).

<sup>147</sup> Ed. in C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 475 (18 gennaio 1510).

<sup>148</sup> «[...] omnes lapides nigros valis ligani necessarios et expedientes pro omnibus laboreris faciate ecclesie [...] pro pretio [...] ad computum soldorum viginto duorum pro singulo centonario». Il trasporto era altresì responsabilità di Briosco e doveva essere effettuato, come sempre

stipulato quattro anni dopo anche con Tamagnino e Pasio Gaggini – quest'ultimo già attivo come fornitore di marmo di Carrara –, legati da un rapporto societario<sup>149</sup>. I due subentrarono a Francesco Brocchi da Campione, che solo l'anno precedente si era assicurato tutta la fornitura di pietra nera necessaria alla facciata<sup>150</sup>. Il formulario è lo stesso del contratto di Briosco, ma a questo atto è allegata una lista dei blocchi da consegnare per il 1515, la prima di una serie di elenchi che di volta in volta avrebbero dovuto essere consegnati ai fornitori<sup>151</sup>.

Di altre tipologie lapidee che oggi si possono ammirare sulla facciata della Certosa non riusciamo a seguire con altrettanta precisione le vicende. Le pietre meno impiegate erano naturalmente ottenute con contratti episodici, o attraverso canali alternativi, come il riuso di elementi di spoglio. Il contratto del 27 novembre 1495 con il maestro milanese Giovanni Antonio da Desio per il sarcofago di Gian Galeazzo Visconti prevedeva che fosse l'esecutore a procurarsi i materiali necessari, che dovevano essere particolarmente lussuosi, come cristallo di rocca, rubini e smeraldi<sup>152</sup>. Come è noto, l'urna non venne realizzata nelle forme ordinate, ma il maestro continuò a intrattenere rapporti con la Certosa fino al 1504<sup>153</sup>, quando venne stimata una pietra colorata da lui fornita per la tomba assieme a 11 toni di diversi colori destinati alla facciata<sup>154</sup>. Si potrebbe ipotizzare che lo stesso da Desio, specializzato evidentemente nel reperire materiali preziosi, procurasse al monastero i due blocchi di porfido che all'inizio del Cinquecento il maestro Lorenzo Cabaini di Como fu incaricato di tagliare e lucidare secondo le indicazioni dell'Amadeo<sup>155</sup>. I dischi di porfido rosso antico, impiegati nei brani di *opus sectile* che

per i carichi provenienti dalle valli alpine, sul Ticino a Bereguardo o a Santa Sofia.

<sup>149</sup> Ed. in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 1386 (11 agosto 1514). Tamagnino strinse un contratto di collaborazione con Gaggini nel 1493 (si veda la nota 135) e nel 1513 questi è definito socio dello scultore, *Ivi*, doc. 1329 (3 febbraio 1513).

<sup>150</sup> C. Morscheck, *Relief*, cit., p. 74.

<sup>151</sup> «et prout etiam continebitur in aliis listis sibi dandis per tempora futura nomine dicti monasterii».

<sup>152</sup> Ed. in R. Maiocchi, *Codice*, cit., vol. I p. 59, doc. 1863 (27 novembre 1495): L. Giordano, *Ludovicus*, cit., pp. 144-145.

<sup>153</sup> ASPv, *Notarile*, Giovanni Antonio Gabba, 30 dicembre 1504, regesto in C. Morscheck, *Relief*, cit., doc. 420.

<sup>154</sup> «tondos undecim lapidum diversorum collorum». La pietra è commissionata, sempre per la tomba, in un documento di poco precedente, ed. in R. Maiocchi, *Codice*, cit., vol. I, pp. 179-180, doc. 2292 (22 agosto 1503).

<sup>155</sup> Ed. in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit., doc. 637 (1500?). Nel documento si specifica che i blocchi di porfido si trovavano già nel monastero.

ornano in particolare i bordi delle finestre [fig. 7], oltre che in diversi altri punti della facciata, hanno provenienza greca ed è probabile che fossero di spoglio<sup>156</sup>.

### *Conclusioni*

I cantieri del Duomo di Pavia e della Certosa si differenziano per quanto riguarda l'approvvigionamento dei marmi soprattutto per le diverse funzioni e le diverse committenze dei due edifici. Come si è già detto, la principale differenza è il possesso di una propria cava da parte della cattedrale pavese, mentre il monastero certosino, al contrario, forte delle rendite del suo vastissimo patrimonio terriero e delle esenzioni daziarie concesse dai duchi, si affidò sempre a terzi per soddisfare il proprio fabbisogno, fino a tessere una rete di scambi commerciali sovra-regionale dominata dall'impegnativo rifornimento del marmo apuano. Inoltre, rispetto alla Certosa, per il Duomo la presenza delle vie d'acqua fluviali permise da subito la creazione di un mercato locale direttamente connesso alla fonte delle cave, alternativo a quello dei mercanti-trasportatori milanesi.

In entrambi i cantieri possiamo invece notare nel momento di maggiore impegno costruttivo, al fine di garantire un flusso costante di materiale senza essere soggetti ai capricci del mercato, un tentativo di regolarizzare l'approvvigionamento del marmo, in precedenza organizzato sostanzialmente attraverso singoli accordi con fornitori – ovvero i cavaatori nelle valli e gli intermediari locali oppure gli stessi maestri attivi nel cantiere. Così accadde per il Duomo, quando ci si apprestò a realizzare i primi piloni del corpo ottagonale, e per la Certosa, quando, in vista della costosa impresa della facciata, si stipularono importanti accordi con la Fabbrica del Duomo di Milano.

Nel passaggio dal XV al XVI secolo assunse grande importanza il traffico lungo il fiume Ticino, giacché i monaci certosini e la giovane Fabbrica pavese iniziarono a rifornirsi direttamente presso i cavaatori della regione dei laghi, specialmente da Ornavasso, emersi come ceti imprenditoriali attivi sia nell'estrazione che nel trasporto della pietra e che videro il loro mercato espandersi a sud di Milano. Tuttavia, nel primo decennio del Cinquecento, alla Certosa gli ultimi contratti per le forniture di pietre furono appannaggio dei maestri responsabili della facciata. Questi ultimi possono essere considerati un'evoluzione di personaggi come Cresolo di Castello, operando però su una scala decisamente più vasta, in vere e proprie imprese dal sapore proto-capitalistico che tendevano a occupare tutta la filiera produttiva

<sup>156</sup> *La Certosa di Pavia. Passato*, cit., p. 182. I porfidi sono stati in alcuni casi sostituiti durante i restauri.

– come dimostrano i tentativi di Amadeo e Briosco di entrare nel mercato dell'estrazione –, o con il coinvolgimento di maestri forestieri, come il genovese Pasio Gaggini, che potevano contare su una rete commerciale internazionale. La perdita dei documenti amministrativi del Duomo ci impedisce di sapere se con l'avanzare del nuovo secolo anche nel cantiere cattedrale, diretto peraltro dall'Amadeo, ci si appoggiasse e in che misura alle forniture di questi maestri imprenditori, ma è probabile, in effetti, che l'acquisto della cava nel 1518 e soprattutto la successiva interruzione dei lavori non lasciò spazio a questo tipo di commesse, mentre nei decenni precedenti i pochi documenti superstiti citano solo cavatori ossolani o ticinesi.

Non bisogna comunque pensare che le distinzioni fra i due cantieri fossero troppo marcate. Il mercato delle pietre era in effetti alquanto liquido, con operatori che spesso avevano interessi in più stadi della filiera e attivi su più cantieri contemporaneamente, e con una certa mobilità anche geografica – si pensi al successo di alcuni cavatori di Ornavasso in pianura, e viceversa alle ambizioni imprenditoriali di maestri pavesi e milanesi nella zona dei laghi. Certosa e Duomo condividevano inoltre le maestranze e i fornitori, come nel caso dei Ronco, che provvidero al bisogno di marmo di entrambi i cantieri. Così, nonostante l'assenza di documentazione, è possibile che anche per il Duomo, oltre alle commesse maggiori soddisfatte dai cavatori delle valli, gli stessi maestri che lavorarono come scalpellini fossero impegnati nell'approvvigionamento di elementi marginali dell'apparato lapideo.



Figg. 1-2. Pavia, Duomo, abside maggiore, esterno e interno.



Fig. 3. Certosa di Pavia, facciata.

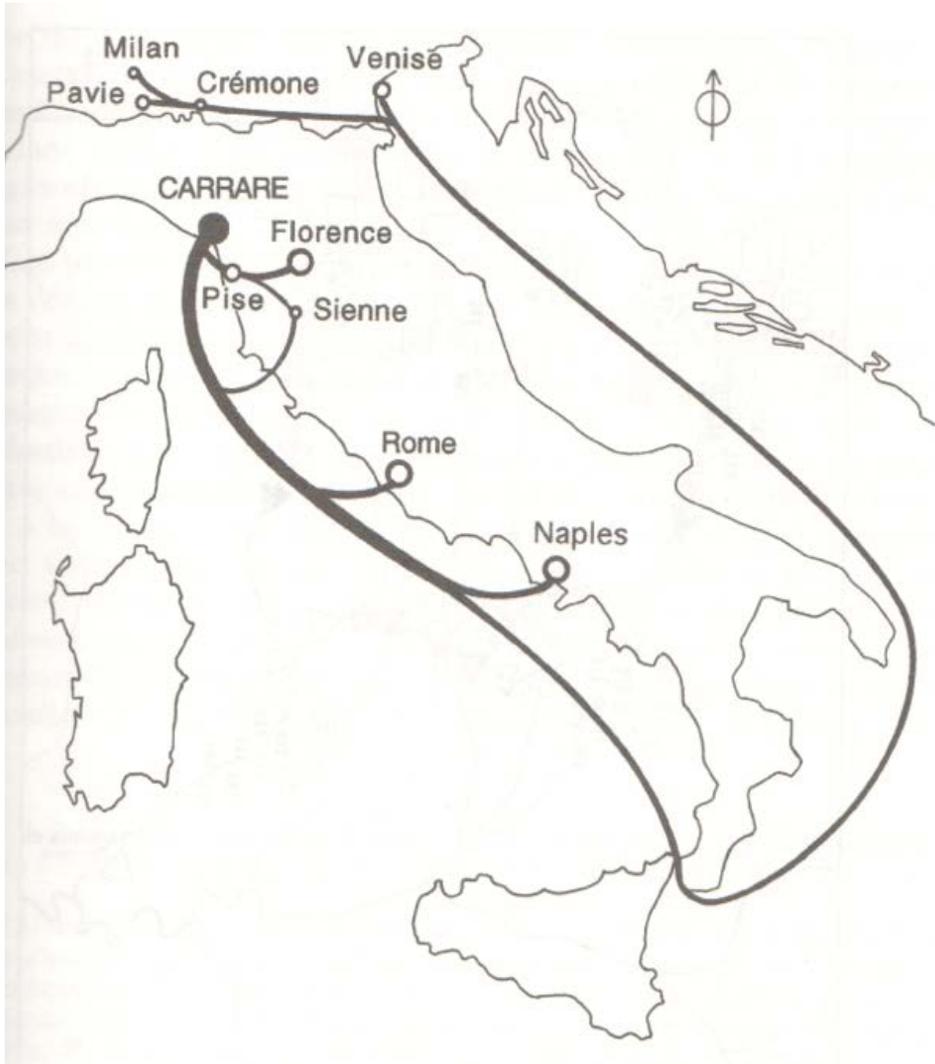
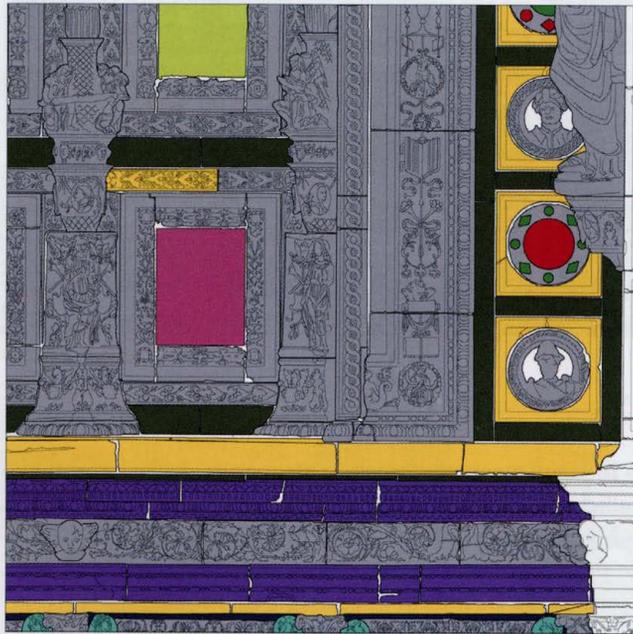


Fig. 4. Traffici marittimi del marmo di Carrara in età moderna, tavola tratta da C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres du marbre, Carrare, 1300-1600*, Parigi, 1969.



Fig. 5. Certosa di Pavia, portale.



### LITOTIPI

Fonti e riferimenti

Tavole pubblicate in "AA.VV., *La Certosa di Pavia*, C.N.R., Roma 1988"

	MARMI APUANI (CARRARA)		PIETRA DI SALTRIO
	MARMI OSSOLANI (CANDOGLIA)		PORFIDO ROSSO ANTICO
	MARMI OSSOLANI (CANDOGLIA): conci coperti da scossalina metallica		PORFIDO SERPENTINO VERDE
	PIETRA D'OIRA		AFRICANO
	PIETRA D'OIRA: conci coperti da scossalina metallica		BASANITE
	PIETRA DI VARENNA		COTTANELLO
	PIETRA SIMONA		VERDE ANTICO (THESSALICUS)

Fig. 6. Litotipi della facciata della Certosa di Pavia, tavola tratta da *La Certosa di Pavia. Passato e presente nella facciata della chiesa*, Milano, 1988.



Fig. 7. Certosa di Pavia, dettaglio della facciata.



## PROFILO

---

### Filippo Gemelli

---

Filippo Gemelli ha conseguito il dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica presso l'Università IUAV di Venezia. Il suo principale ambito di studio è l'architettura medievale, in particolare l'architettura cistercense e quella mendicante in Italia settentrionale, su cui ha scritto una monografia (*L'architettura dei frati minori in Lombardia*, FrancoAngeli Editore, 2020) frutto del lavoro di dottorato e di un anno di ricerca presso il Politecnico di Torino. È attualmente assegnista di Storia dell'arte medievale presso l'Università degli studi di Pavia.

Filippo Gemelli holds a PhD in History of Architecture and Urbanism from the IUAV University of Venice. His main field of study is medieval architecture, in particular Cistercian and Mendicant architecture in Northern Italy, on which he has written a recent book (*L'architettura dei frati minori in Lombardia*, Franco Angeli Editore, 2020), the result of his doctoral work and a year's research at Turin Polytechnic. He is currently a Research Fellow in Medieval Art History at the University of Pavia.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

1-3, 5, 7: Filippo Gemelli; 4: tratta da C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres du marbre, Carrare, 1300-1600*, Parigi, 1969; 6: tratta da *La Certosa di Pavia. Passato e presente nella facciata della chiesa*, Milano, 1988.



**FRAGMENTA**







Gabriele Gelatti

## Il *rissêu* del chiostro cinquecentesco della Certosa di S. Bartolomeo a Genova: il più antico mosaico di ciottoli della Liguria

---

### Abstract ITA

Il mosaico di ciottoli della Certosa di S. Bartolomeo a Genova rappresenta il manufatto più antico della tradizione artigiana ligure del *rissêu* (in italiano ciottolo), nonché uno dei più estesi e iconograficamente complessi. La scarsa considerazione fin qui goduta da quest'opera straordinaria sta recuperando leggibilità e interesse, anche grazie all'odierno impegnativo restauro; il contributo vuole fornire elementi per una sua migliore lettura e valutazione e al contempo offrire alcuni spunti storici e culturali di riflessione relativi a questo tipo di produzioni artigiane specializzate, stimolando gli studi delle trasmissioni storiche di tecniche e materiali e dei maestri con le loro botteghe.

### Abstract ENG

The pebble mosaic of the Certosa di S. Bartolomeo in Genoa represents the oldest artifact of the Ligurian artisan tradition of *rissêu* (in Italian "pebble"), as well as one of the most extensive and iconographically complex. The scant consideration enjoyed up to now of this extraordinary work is recovering legibility and interest, also thanks to today's demanding restoration; this contribution aims to provide elements for a better reading and evaluation and, at the same time, offer some historical and cultural ideas for reflection relating to this type of specialized artisan production, stimulating the studies of the historical transmigration of techniques and materials and of the masters with their workshops.

### Parole chiave

Mosaico di ciottoli, arte popolare, restauro

---

Copyright © 2021 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-2-2021-g-gelatti-chiostro-certosa-s-bartolomeo>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Il mosaico di ciottoli<sup>1</sup> dell'antica Certosa di S. Bartolomeo a Genova<sup>2</sup> vanta diversi primati [figg. 1-4]. Esso rappresenta il manufatto più antico della tradizione artigiana ligure – e specialmente genovese – del *rissêu*<sup>3</sup> e risulta essere anche il più antico rispetto alla rinascita cinquecentesca della moda di questa tipologia di mosaico, che – a causa dell'uso dei materiali offerti pronti all'uso dalla natura – ha

<sup>1</sup> Per la definizione ufficiale: TESS. Sistema informatizzato per la catalogazione dei rivestimenti pavimentali antichi [<http://tess.beniculturali.unipd.it>] che per la Liguria ne presenta 174.

<sup>2</sup> La cronologia storica del complesso monumentale della Certosa di S. Bartolomeo a Genova, sorto nel 1284, è ben documentata e non è questa la sede per illustrarlo. Qui si prenderanno in considerazione elementi del monumento e delle sue trasformazioni, documentate nell'arco dei secoli, ai fini della migliore conoscenza della datazione dell'opera musiva.

<sup>3</sup> Con il termine genovese *rissêu* – in italiano *ciottolo* e per estensione *mosaico di ciottoli* – si designa una tradizione ligure di manufatti composti di ciottoli naturali multicolore – per lo più bianchi, neri e grigi, ma anche rossi e verdi – e di diversa provenienza, solitamente marini, ma anche fluviali. Tale tradizione, dalle origini incerte nella sua accezione locale, si viene formando in Liguria a partire dal XVI secolo, e continua fino al presente ad adornare con opere di diversa qualità artistica molti sagrati di edifici di culto, di giardini e di ville. Il primo saggio sull'argomento fu edito da F. Marmorì, *Sagrati a mosaico di ciottoli nella Liguria orientale*, in «Quaderni della Facoltà di Architettura», n° 2, 1969. Un censimento venne iniziato negli anni Novanta del secolo scorso dall'Istituto di Rappresentazione Architettonica della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Genova. Nel 1990 fu presentata una *Carta per la tutela ed il recupero dell'architettura popolare e del paesaggio rurale*, nella quale si raccomandava l'inclusione urgente tra i beni da assoggettare alla dichiarazione d'interesse di cui alla legge 1089/39 proprio le pavimentazioni acciottolate. Nel frattempo la tipologia cominciava ad essere valorizzata: P. Vado, *I sagrati in ciottoli di mare*, in *Liguria da salvare*, Genova, Il Secolo XIX, [dopo il 1987], pp. 217-220; G. Montagni, *Pavimentazioni e selciati*, in *Costruire in Liguria: materiali e tecniche degli antichi maestri muratori*, Genova, Sagep, 1990, pp. 80-86; *Rissêu, pavimentazione ligure. Lavoro e abilità manuale*, in *Pietre di Liguria. Materiali e tecniche dell'architettura storica*, a cura di P. Marchi, Genova, Sagep, 1993, pp. 150-160; R. Cerisola, *Risò. Sagrati liguri in mosaico di ciottoli*, Savona, Editrice Liguria, 2000, cui nel 2002 seguì una seconda edizione. Sull'importanza del restauro di questo patrimonio, tra l'altro: D. Pizzorno, *Le pavimentazioni a mosaico di ciottoli*, in «Scienza e Beni Culturali. XIII convegno italiano di scienza e tecnologia delle macromolecole (Genova, 21-25 Settembre 1997)», a cura dell'AIM; in collaborazione con Università di Genova, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Comune di Genova, 1997, pp. 477-483; *Il sagrato di S. Maria Assunta di Camogli. Il rissêu: pavimento di Liguria. XIII Settimana per i Beni Culturali e Ambientali*, Genova, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, 1998 [testi di C. Fusconi, A. Porta, G. Riscato].

radici almeno nel II millennio a. C.<sup>4</sup>, di fatto ponendosi tra le espressioni artistiche più antiche dell'umanità<sup>5</sup>.

Questa particolare tipologia artistica è stata classificata per secoli come “arte popolare”, rappresentativa della tradizione locale e – anche a causa dei materiali poveri usati – spesso considerata, anche esteticamente, strumentale all'interno di un insieme architettonico. Negli ultimi decenni invece essa è stata riconosciuta nel suo specifico ruolo culturale e recentemente ha iniziato ad essere valorizzata quale forma artistica autonoma.

La straordinaria opera musiva presentata in questa sede, ha anch'essa goduto nel tempo di scarsa considerazione<sup>6</sup>. Negli ultimi anni, anche grazie al restauro in corso realizzato dallo scrivente<sup>7</sup>, va recuperando interesse da parte degli studiosi anche a livello internazionale<sup>8</sup>.

In realtà, di fatto, la tradizione genovese dei mosaici di ciottoli si sviluppa in seno

<sup>4</sup> <<https://www.cambridge.org/core/journals/antiquity/article/mosaic-floor-from-the-late-bronze-age-building-ii-of-usakli-hoyuk-central-turkey/800C1B9FC4349C94700366A7F300BBF7>>.

<sup>5</sup> Si richiamano in questa sede alcuni passaggi che, in presenza o in assenza, determinano i punti più oscuri della tradizione a ciottoli e le lacune nella sua conoscenza. Non escludendo a priori un'idea sincronica che – vista anche la tipologia dell'arte basata su un'idea primitiva dell'uomo raccoglitore che costruisce in seno alla natura con gli elementi da questa già forniti pronti all'uso – potrebbe vedere l'insorgere della stessa in luoghi diversi e tempi simili: e per lo stesso motivo, anche la sua risorgenza autonoma da influssi esterni o da trasmissione culturale. Di fatto, l'impiego del ciottolo naturale raccolto e selezionato ai fini di comporre un disegno permanente, raggiunge il suo vertice figurativo nel IV secolo a. C. con i capolavori di luoghi significativi della Macedonia ellenistica (regge, abitazioni opulente, importanti sepolture) sparsi in località come Pella, ma anche Verghina e Amphipolis (dove nel 2015 è stata ritrovata la tomba di Kasta), Sicione e Durazzo nell'attuale Albania.

<sup>6</sup> Una curiosa testimonianza sul pavimento in oggetto è offerta da due storici genovesi dell'Ottocento. Nel 1840 G. B. Spotorno scriveva «Il chiostro assai gentile [...] anderà a poco a poco alterandosi e cadendo, se gli operai della parrocchia continuano a permettere che vi siano seminati i fagioli. Per uno meschino reddito di cinquanta soldi si espone alla rovina un bel fabbricato»: G.B. Spotorno, *Genova*, in *Dizionario geografico, storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il re di Sardegna*. Vol. VII, Torino, G. Maspero librajo e Cassone e Marzorati tipografi, 1840, p. 528. I Remondini sul finire del secolo affermavano: «più che i fagioli lo guastavano i monelli schiantando le pietruzze del bel pavimento istoriato»: *Parrocchie dell'archidiocesi di Genova. Notizie storico-ecclesiastiche pei fratelli Angelo e Marcello Remondini. Regione undecima ...*, Genova, Tipografia dei Tribunali, 1890, p. 189.

<sup>7</sup> Iniziato nel luglio 2020 sotto la direzione della dott.ssa Barbara Caranza, entro dicembre 2021 raggiungerà la metà della superficie totale.

<sup>8</sup> I risultati della prima parte del restauro saranno presentati nella prossima *Conference dell'ICCM-International Committee for the Conservation of Mosaics*, che si terrà a Plovdiv, in Bulgaria dal 24 al 29 ottobre 2022.

ad una cultura elitaria, come fenomeno alla moda, espressione della cerchia più aggiornata dell'aristocrazia cittadina. Nella cultura genovese del Cinquecento essa è correlata alla storia dei commerci, degli scambi culturali e della circolazione delle idee e dei saperi all'interno del bacino del Mediterraneo; furono questi incroci di conoscenze e di esperienze che garantirono alla Repubblica di Genova l'assimilazione e la rielaborazione in forme proprie di antiche e precedenti simili esperienze artigiane.

Se negli ultimi decenni si è iniziato ad approfondire lo studio e la ricerca sul tema dei mosaici polimaterici che adornano le grotte dei giardini genovesi già da metà Cinquecento<sup>9</sup>, minor attenzione è stata invece riservata allo studio dei mosaici pavimentali di ciottoli alla genovese ancora esistenti, la cui migliore conoscenza può giovare alla storia del mosaico in generale, visti alcuni passaggi storici importanti ancora poco noti e studiati.

L'ulteriore primato – ancorché provvisorio, poiché battuto nel giro di pochi decenni dal ninfeo monumentale della Villa Visconti Borromeo di Lainate<sup>10</sup> – fu quello dell'estensione, decisamente vasta nel progetto complessivo del chiostro cinquecentesco – con una superficie complessiva del mosaico di circa 760 metri quadrati – ma probabilmente ancora più ambiziosa ed estesa anche alla sopraelevazione cinquecentesca del vecchio chiostro medievale, coeva ai lavori di ampliamento della chiesa e all'edificazione del secondo colonnato.

Di tale probabile piano decorativo – e funzionale al calpestio, particolarmente rilevante, trattandosi anche degli spazi di deambulazione esclusivi dei monaci certosini – resta un'importante evidenza nei frammenti di pavimentazione a ciottoli bianchi e neri superstiti nel corridoio di collegamento dei due chiostri, tuttora esistente ma in disuso e con accesso solo dall'interno della chiesa. E proprio la considerazione di questi frammenti musivi fin qui negletti, durante la fase di studio e preparazione dell'intervento di restauro complessivo del mosaico di ciottoli – attualmente in corso d'opera e la cui conclusione è prevista nell'estate del 2023 – ha portato al rinvenimento – nella parte meno accessibile del camminamento e grossomodo valutabile come quella centrale – di un frammento con impressa una data in cifre indo-arabe: “1546” [fig. 5].

<sup>9</sup> *Tra magia scienza e “meraviglia”. Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII* (Genova, Palazzo Bianco - Sale didattiche 12 luglio-9 settembre 1984), a cura di L. Magnani, Genova, Sagep, 1984; L. Magnani, *Il tempio di Venere. Giardino e Villa nella cultura genovese*, Genova, Sagep, 1987 e 2005. Sono di imminente pubblicazione gli atti del convegno internazionale *Grotte artificiali di giardino. Genova nel panorama europeo*, svoltosi a Genova il 9-10 dicembre 2019.

<sup>10</sup> <<https://www.villalittalainate.it/>>.

Tale data, molto ben leggibile nonostante la prima cifra risulti coperta da un muro novecentesco di intercapedine, anticipa il piano edificatorio del pavimento a ciottoli di oltre cinque lustri rispetto alla data “1572” (in cifre romane) visibile nel mosaico del chiostro davanti alla soglia della chiesa.

Essa risulterebbe pertanto la più antica data nota apposta su un mosaico nella tipologia a ciottoli nell'epoca moderna, dopo la loro scomparsa successiva al periodo classico ed ellenistico che ne rappresentò anche il vertice estremo delle possibilità “pittorialiste”.

Opere di rinnovato e innovativo pregio a partire dal Cinquecento si diffusero a Genova e altrove, come nel già citato ninfeo di Lainate o nelle grotte mediche a Firenze: a Genova vi fu un fiorire di capolavori con l'edificazione delle famose grotte artificiali di giardino, anche sulla scia di un'atmosfera filosofica-culturale (neoplatonica ed anche ermetico-alchemica) che vedeva nella metamorfosi degli elementi la presenza palese, tale da destare meraviglia, dell'anima della natura con i suoi processi viventi<sup>11</sup>.

Si potrebbe dire che questo tipo di “contemplazione” nei componenti minimi (come i ciottoli) dell'*habitat* quotidiano si adattasse bene all'essenza dell'Ordine Certosino, tra i cui membri genovesi vi erano molti rampolli delle nobili famiglie: le stesse, in particolare i Doria, che adornavano di grotte e ninfei le dimore di città e di villa e che finanziavano l'abbellimento del complesso monastico con opere onerose e di grande pregio. Basti pensare ai famosi portali delle cappelle Doria e Spinola scolpite da Giovanni Gagini per la Certosa negli anni Ottanta del Quattrocento, oggi esposte al Victoria & Albert Museum di Londra<sup>12</sup>, una delle quali ancora presente, seppur fuori dal contesto originario, alla Certosa [fig. 6].

La complessità del dato culturale rappresentato dal grande mosaico della Certosa di Genova, ancora poco studiato nella sua rilevanza internazionale e persino scarsamente valorizzato a livello cittadino, è reso più interessante dalla sua variegata iconografia compresa in trentasei quadranti – con cornici – definiti dalla scansione delle altrettante colonne marmoree del chiostro. Gli elementi iconografici, che saranno oggetto di uno studio monografico al termine del restauro in corso, non

<sup>11</sup> Si rimanda al progetto editoriale [Milano, Electa] iniziato nel 2001 *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*. Ogni regione presenta un saggio introduttivo che enuclea la genesi del fenomeno, le specificità culturali dei territori e gli intrecci, le relazioni, gli scambi interregionali. Segue il repertorio delle schede, organizzato con criteri di distribuzione geografica, in un percorso ordinato cronologicamente.

<sup>12</sup> <<https://collections.vam.ac.uk/item/O120727/doorway-surmounted-by-a-figure-architecture-doorway-gagini-giovanni/>> e anche <<https://collections.vam.ac.uk/item/O120729/doorway-surmounted-by-a-figure-architecture-doorway-surmounted-by-a-figure-architecture-doorway-gagini-giovanni/>>.

contengono particolari rappresentazioni religiose cristiane, se non riscontrabili indirettamente in una simbologia che si sovrappone spesso a considerazioni di tipo ermetico, anche nel caso dei simboli stessi dell'Ordine certosino e in particolare alle "7 stelle", laddove il numero sette sarà altrimenti iterato nei quadranti del mosaico.

Questa affinità della rappresentazione con il clima culturale dell'epoca e il contesto di grande pregio sostenuto dalle famiglie più importanti dell'aristocrazia genovese – oltre al prestigio raggiunto dall'ordine contemplativo – mostra la migliore prospettiva per approcciare un'opera come il mosaico della Certosa, ovvero la sua scaturigine da un contesto di consapevolezza molto raffinata per i materiali e per le tecniche compositive del mosaico a ciottoli, allargando gli orizzonti della possibile ricerca sia in "verticale" che in "orizzontale".

Per esempio in una ricerca storica "verticale", la complessità delle opere prime documentate a ciottoli – in ambito cittadino genovese e oltre – e la loro realizzazione tecnica gettano dubbi sulle botteghe e i loro maestri che dovevano avere un certo livello di specializzazione, riannodando la loro oscura presenza con la trasmissione di questa particolare arte dal territorio greco, dove è probabile che sopravvisse nell'epoca prima romana e poi bizantina e dove, come ben noto, i Genovesi erano ben radicati fino, ma anche oltre, la caduta di Costantinopoli.

Ad oggi, gli studi specialistici sul mosaico di ciottoli successivi all'epoca della grande fioritura greca antica, ed in particolare in riferimento all'epoca alessandrina, successivamente all'epoca romana e quindi a quella bizantina ("epoche" qui intese nel senso anche della storia generale del mosaico), non recano traccia di uso della tecnica musiva con i ciottoli per opere significative (cioè non selciati, che sono ben documentati sin dal Neolitico).

Allo stato delle conoscenze il mosaico di ciottoli riappare con vigore nel XVI secolo e in particolare sul suolo italico, con una possibile ipotesi di trasmissione di maestranze bizantine in una diaspora intellettuale e di conoscenze pratiche che pervennero in Italia anche per mezzo dei Genovesi. Questo "buco" nella conoscenza della storia specifica del mosaico di ciottoli tra l'epoca greca classica e il Rinascimento italiano – mentre potrebbero ben sopravvivere opere greche-bizantine in un'epoca di transizione<sup>13</sup> – porta a considerare la data riscoperta alla Certosa come la più antica del nuovo corso, corroborato a Genova dalle pregiate e celebrate grotte artificiali.

<sup>13</sup> Non documentate, a partire proprio dal contesto della nuova Istanbul turca dove la prima edificazione del Palazzo Topkapi nel secondo XV secolo, potrebbe includere mosaici a ciottoli: G. Necipoğlu, *Architecture, ceremonial, and power. The Topkapi Palace in the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

Una ricerca storica in senso “orizzontale” potrebbe indagare in modo comparato le manifatture coeve, mettendo in collegamento affinità e differenze con la trasmissione delle idee e del saper fare anche artigianale, come ad esempio in relazione alla tradizione andalusa (e specialmente a Granada) del *mosaico de cantos rodados*, altrimenti noto come *empedrado granadino*<sup>14</sup>. Le relazioni politiche, commerciali e anche culturali nel corso del Cinquecento spostarono l'asse degli interessi genovesi da Levante al Ponente spagnolo, affacciato sul Nuovo Mondo. La forte presenza nella Granada della *Reconquista* (ma già fiorente dal medioevo con i sovrani Nazari) delle munifiche famiglie aristocratiche della Certosa (*in primis* ancora i Doria e gli Spinola) che lì risiedevano stabilmente, lascia ipotizzare – come nel caso dell'organizzazione commerciale delle manifatture ceramiche<sup>15</sup> – l'esportazione di maestranze specializzate direttamente da Genova per la realizzazione di *parterre* a mosaico per i giardini delle residenze genovesi di Granada; tale fatto non contrasterebbe con l'unica primogenitura possibile (ancorché puramente letteraria) anteriore alla data documentata alla Certosa di Genova, ovvero una descrizione presente in una lettera attribuita dagli studiosi spagnoli all'umanista italiano Baldassarre Castiglione dove si descriverebbe un mosaico composto di piccoli ciottoli ad adornare la famosa *escalera de l'agua* del palazzo del Generalife presso l'Alhambra di Granada<sup>16</sup> [figg. 7-8]. Tale citazione letteraria verrebbe data al 1526 e quindi sarebbe anteriore di vent'anni rispetto alla data riscoperta alla Certosa, ma al momento mancano riscontri archivistici significativi.

### *Il mosaico della Certosa*

L'estensione del mosaico oggi presente nel chiostro, le sue appendici visibili nel corridoio di collegamento, la possibile ipotesi di una pavimentazione simile anche nel cinquecentesco secondo ordine – con colonne marmoree ridotte, ma capitelli

<sup>14</sup> F. Prieto Moreno, *Los Jardines de Granada*, Madrid, Patronato Nacional de Museos. Direccion General de Bellas Artes, 1973. Sui mosaici di ciottoli tra Genova e Granada: G. Gelatti presso l' Escuela de Estudios Árabes (CSIC) di Granada, Spagna, 2018: <https://www.eea.csic.es/tag/gabriele-gelatti/>

<sup>15</sup> R. Carta, *Commercianti e artigiani genovesi a Granada tra il XV e il XVI secolo, attraverso le testimonianze archeologiche, le indagini storiche e i dati d'archivio*, in *Terre genovesi. Ceramica a Genova tra Medioevo e Rinascimento*, Genova, De Ferrari, 2011, pp. 17-28.

<sup>16</sup> M. Casares Porcel, J. Tito Rojo, *El Generalife despues la espulsion de los moriscos*, in *Nobleza y monarquia. Los linajes nobilioriosen el reino de Granada, siglos XV-XIX. El linaje Granada Venegas, marqueses de Camptéjar*. Actas del Simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010, José Antonio García Luján (ed.), Imprenta Comercial. Motril. Granada, Huéscar, 2010, pp. 429-453.

simili a quelli del chiostro “nuovo” antistante la chiesa – sovrapposto alle arcate medievali del chiostro vecchio, con una compatibilità del sottofondo di quest’ultimo (come anche evidenziato dal suo parziale crollo del 2014) con la manifattura del mosaico di ciottoli, sono tutti elementi che fanno capire l’impostazione monumentale dell’opera in una scala ineguagliata anche rispetto al successivo ninfeo di Villa Litta<sup>17</sup> [fig. 9].

Nel caso di Villa Litta però, si può ricondurre l’estensione dello spazio direttamente alla visione del suo committente Pirro I Visconti Borromeo (Milano, 1560-1604), oltretutto alla differente conformazione del territorio. Nel caso della Certosa è immaginabile una committenza certo meno unitaria, ma animata da uno spirito comune, che si riflette anche nel piano iconografico dei trentasei quadranti e nel lasso di tempo in cui sarebbero stati realizzati, ovvero i novantanove anni intercorsi fino alla data del “1671” presente nel lato minore del chiostro dirimpetto alla chiesa.

### *I quadranti del chiostro*

Procedendo in senso antiorario a partire dall’odierno accesso al chiostro, si susseguono i quadranti del mosaico numerati da 1 a 36. Si prende a riferimento visivo schematico il rilievo [fig. 10] eseguito negli anni Novanta del secolo scorso dall’architetto Giorgio Tirasso, oltre alla pianta dell’intero complesso [fig. 11] che mostra il collegamento dei chiostri in un unico sistema di camminamento continuo; si offre di seguito una descrizione sommaria dei singoli quadranti evidenziando alcune peculiarità nonché elementi di collegamento con altri quadranti.

**Quadrante 1:** geometrico, con impostazione a simmetria ottagonale. Pietre bianche di fiume e di mare, oggetto di una consistente ricostruzione ottocentesca [fig. 12].

**Quadrante 2:** geometrico, inizia una miniserie di quattro quadranti a simmetria quadrata. Intreccio di cerchi in stile cosmatesco [fig. 13].

**Quadrante 3:** geometrico, a simmetria quadrata e raffigurazioni astratte [fig. 14].

**Quadrante 4:** geometrico, a simmetria quadrata, fiore centrale e candelabri (?) [fig. 15].

**Quadrante 5:** “centro” asimmetrico del lato minore sud in riferimento all’entrata della chiesa. Presenza di data “1572” in cifre romane accompagnata da abbrevia-

<sup>17</sup> A. Morandotti, *Nuove tracce per il tardo Rinascimento italiano: il ninfeo-museo della villa Borromeo, Visconti-Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, Vol. 15, (1985) n. 1, pp. 129-185; Idem, *Milano profana nell’età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

zione “ANO DNI”, scritta latina “CARTUSIA” e lettere “S” e “B” di S. Bartolomeo. La fitta decorazione geometrica astratta segue la disposizione delle scritte inquadrando. Interrompe la serie a simmetria quadrata [fig. 16].

**Quadrante 6:** geometrico, ultimo della serie a simmetria quadrata. Elementi astratti vagamente floreali [fig. 17].

**Quadrante 7:** geometrico, unico nella sua impostazione a geometria esagonale, composto da elementi a fiore o stella esagonale inseriti in un bellissimo gioco di fasce alternate di sfondo [fig. 18].

**Quadrante 8:** ultimo del lato minore sud. Geometrico con una impostazione a griglia di nove caselle quadrate in cui si alternano disegni a croce e stella [fig. 19].

**Quadrante 9:** primo del lato maggiore est. Geometrico con stella ottagonale centrale inquadrata da un anello e altri elementi astratti [fig. 20].

**Quadrante 10:** figurativo con simmetria lungo l'asse di camminamento. Grande vaso che occupa tutta la campitura con elementi vegetali che fuoriescono (sproporzionatamente e piccoli rispetto al vaso) e altri elementi vegetali di contorno. Cornice a triangoli [fig. 21].

**Quadrante 11:** figurativo con simmetria lungo l'asse di camminamento. Elementi vegetali sparsamente intrecciati [fig. 22].

**Quadrante 12:** figurativo con simmetria lungo l'asse di camminamento. Scena mitologica e dal carattere misteriosamente ermetico, con la presenza di una figura marina ravvisabile come Nettuno per via del tridente, con cui infilza il collo di un uccello (pavone). La presenza di questo essere mitologico è rafforzata nello stesso lato con un'altra figura di Tritone. Vasi ai quattro lati della figura con elementi vegetali [fig. 23].

**Quadrante 13:** geometrico. Questo quadrante inizia con una miniserie di tre quadranti con una speciale simmetria. Il quadrante rappresenta una decorazione a elementi rombici in linee a zigzag, stesso elemento ma diversamente svolto della decorazione del quadrante 15. Con quest'ultimo esso fa cornice al quadrante 14 con ulteriore scritta Cartusia [fig. 24].

**Quadrante 14:** quadrante con scritta “CARTUSIA”. Presenza di simbologia certosina con le 7 stelle in circolo in una cornice. Presenza di due lettere “M” e “D” simmetriche alla cornice ma capovolte nel senso di rispettiva lettura. Questo quadrante indicherebbe anche una delle possibili antiche entrate al chiostro della Certosa, essendo anche sul versante della collina che arriva al livello del retrostante terreno, e quindi possibile accesso privilegiato nel passato [fig. 25].

**Quadrante 15:** geometrico. Come il precedente quadrante 13 fa da cornice all'elemento "Cartusia" [fig. 26].

**Quadrante 16:** figurativo con simmetria lungo l'asse di camminamento. Vaso centrale circondato da importante cornice vegetale che fuoriesce da altri quattro vasi d'angolo [fig. 27].

**Quadrante 17:** figurativo con scena di caccia, leggibile da più lati. Rappresenta un cacciatore, la cui figura è curiosamente tagliata dalla cornice, che corre appresso con i suoi cani levrieri ad un cinghiale, ormai alle strette. Frammento superstite di una lancia scagliata contro l'animale.

L'attenta opera di demolizione in fase di restauro ha potuto rinvenire le tracce delle differenti tipologie di ciottoli bianchi e neri nella sottostante malta di allettamento, permettendo di recuperare l'integrazione del disegno mancante del cappello del cacciatore e parimenti di interpretare i frammenti superstiti di una macchia bianca come un terzo cane in corsa, riproducibile "a stampo" dagli altri due tra loro molto simili. Elementi naturalistici di rocce e arbusti agli angoli [fig. 28].

**Quadrante 18:** ultimo quadrante del lato maggiore est. Figurativo con simmetria perpendicolare all'asse di camminamento. Tritone con verga. La figura si distingue nettamente dalla precedente figura mitologica marina per lo stile di disegno. In questo caso risulta molto classicheggiante, mentre la precedente (quadrante 12) ha uno stile piuttosto corsivo.

Rappresenta anche uno dei rarissimi casi, nel restauro complessivo del mosaico, di perdita completa della figura, essendo il volto del Tritone interamente mancante e non ricostruibile dal fondo che risultava già demolito. Interessante constatare come la cornice geometrica e il suo contorno siano ripresi integralmente nel quadrante 30, al cui interno è rappresentata una fontana [fig. 29].

**Quadrante 19:** primo quadrante del lato minore nord. Figurativo con asse di simmetria lungo l'asse di camminamento (nel senso di percorrenza antioraria che si sta qui descrivendo). Il quadrante rappresenta la luna con la figurazione del suo profilo. La luna è rappresentata all'interno di un cerchio che si ingrandisce da una parte formando una falce con il profilo della stessa. L'anello della luna è circondato da altri anelli alternati bianchi e neri con una decorazione astratta ai quattro angoli [fig. 30].

La sua appartenenza a questo lato è giustificata anche dalla presenza di una figura di impostazione simile nell'angolo opposto ma contenente il sole, in chiara analogia con la luna.

**Quadrante 20:** Figurativo ma con una forte connotazione geometrica e infatti leggibile da più lati. Quattro vasi con rispettivi basamenti da cui si dipartono intrecci vegetali che si incontrano riempiendo il centro del quadrante con un disegno tra il

merletto e l'arabesco. Su i basamenti sono istoriate quattro lettere di difficile interpretazione: "S", "I", "F", "C" [fig. 31].

**Quadrante 21:** geometrico. Stella eptagonale in una cornice di tre quadrati inseriti uno nell'altro. Elementi geometrico floreali sparsi. Il quadrante è gemello del quadrante 23, e fa da cornice ad un'altra soglia importante, ovvero, come anche nel lato minore sud, centro geometrico asimmetrico di tutto il lato.

**Quadrante 22:** figurativo con asse di simmetria perpendicolare al camminamento. Due armigeri, con armatura e lancia-alabarda, fanno da guardia ad uno scudo contenente l'immagine di un lungo chiodo che ne occupa tutto il campo, con la testa larga, e ai lati della punta due gocce.

L'emblema non è rappresentativo degli stemmi gentilizzi noti e tantomeno in relazione con la Certosa. Ad esempio, lo stemma della famiglia Spinola che vi potrebbe essere ravvisato è notoriamente composto da una spina di botte ben distinguibile. L'elemento anomalo potrebbe essere collegato alla sottostante data "1671" in cifre romane, che può rappresentare non necessariamente la conclusione dei lavori, ma essere celebrativa di una qualche circostanza ormai dimenticata. Ai piedi dello scudo, oggi di scarsa leggibilità essendo ancora da sottoporre a restauro, è l'immagine frontale di un mascherone simile ai mascheroni grotteschi dei palazzi genovesi. L'immagine è di manifattura elevata, tranne una parte della corona che sormonta lo scudo che risulta rozzamente riparata. Gli armigeri sono rappresentati completi di molti dettagli e soprattutto in grado di trasmettere una severa espressione dei volti, cosa di rara maestria da ottenere con poche pietre di forme diverse [fig. 8].

Motivo di interesse in fase di studio e l'attinenza di questa figura con un mosaico di simile impostazione iconografica presente nel già citato giardino del Generalife all'interno del complesso palatino del Alhambra [fig. 7]. Tale mosaico, non meglio indagato ma a detta degli esperti locali di possibile manifattura antica, contiene l'emblema del regno di Castiglia e Leon, finito nel 1516.

**Quadrante 23:** geometrico e quasi gemello del quadrante 21. La differenza tra i due quadranti è proprio nel centro che, mentre nel numero 21 è completo e leggibile come stella a sette punte, in questo invece appare molto lacunoso, per quanto sufficiente per verificare nel corso del restauro se abbia anch'essa sette punte.

**Quadrante 24:** figurativo ma con forte griglia geometrica a nove scomparti. L'asse di simmetria è lungo il camminamento ma in senso inverso rispetto al verso antiorario di percorrenza. Nel quadrato centrale è rappresentata la figura di un pozzo. Negli altri spazi sono presenti gigli e elementi geometrici e floreali. Da notare che da questo quadrante in poi, si inverte il senso di lettura delle figure allineate con il camminamento, come se fossero meglio visibili percorrendo il chiostro in senso

orario, o piuttosto in generale dal lato della chiesa e procedendo verso il lato opposto del chiostro sia da destra che da sinistra.

Questa idea potrebbe far supporre che la manifattura dei lati maggiori del chiostro sia avvenuta simultaneamente piuttosto che seguendo un percorso ad anello. Pertanto in tale caso, percorrendo l'anello nel senso antiorario di questa descrizione il mosaico tornerebbe ad essere progressivamente più antico fino all'uscita dal chiostro (quadrante 1).

**Quadrante 25:** geometrico e nel contempo figurativo essendo la rappresentazione di un labirinto con struttura a triplice cinta di meandri quadrati, risulta molto simile al vicino e successivo (ma forse più antico, come appena argomentato) quadrante 29.

**Quadrante 26:** figurativo con asse di simmetria allineato al camminamento ma, come detto precedentemente, leggibile percorrendo il chiostro in senso antiorario. Immagine del disco solare con volto frontale, e quindi coronato da quattordici raggi che risultano dalla giustapposizione di due stelle a sette punte con raggi dritti e raggi curvilinei [figg. 32-33]. La presenza del sole-luna, può avere una chiara valenza ermetica, e risulta presente anche in altri antichi manufatti musivi a ciottoli presenti a Genova, come il mosaico del convento di Santa Chiara San Martino di Albaro (1654) o anche nel mosaico del distrutto convento delle monache turchine a Castelletto (1738), ricostruito a Palazzo Reale, dove la presenza del sole-luna è rafforzata dalle figure di una fenice solare e di un centauro lunare, chiara rappresentazione contrapposta di *logos* e *hybris*.

**Quadrante 27:** geometrico nella sua impostazione quadripartita con presenza alternata di figure animali, fantastiche (draghi) [fig. 34] e reali (volpe con altri animali non identificabili) [fig. 35]. Curioso "geroglifico" vegetale al centro. I draghi, alati ma senza zampe, hanno un aspetto araldico comune, ma per certi versi ricordano da vicino l'immagine della *Monstruorum Historia* (1642) di Ulisse Aldrovandi<sup>18</sup>, nel qual caso si darebbe un termine di datazione *post quem*. Un altro possibile termine di datazione *post quem*, risulterebbe proprio dalla compresenza anomala congiunta dei due animali che invece si ritrova in una fiaba di Fedro<sup>19</sup>. Le volpi degli altri due riquadri sono rappresentati in maniera piuttosto naturalistica e vivace e risultano parzialmente incomplete, e pertanto (come il volto del tritone del quadrante 18) impossibili da ricostruire, a meno che il sottofondo non restituisca tracce del precedente disegno.

<sup>18</sup> *Mostri, draghi, serpenti nelle silografie dell'opera di Ulisse Aldrovandi e dei suoi contemporanei*, a cura di E. Caprotti, Milano, Mazzotta, 2004.

<sup>19</sup> *L'editio princeps* curata da P. Pithou venne pubblicata a Troyes nel 1596.

**Quadrante 28:** come il precedente misto geometrico-figurativo. In una marcata quadripartizione geometrica sono collocati quattro pavoni [fig. 36], alternati simmetricamente nel loro atteggiamento, con una coppia stante e l'altra recante nel becco un serpente, anche in questo caso con significati ermetici

**Quadrante 29:** come il quadrante 26, labirinto con triplice cinta di meandri quadrati.

**Quadrante 30:** incorniciato con stesso modulo del tritone del quadrante 18, rappresenta una fontana monumentale dalla cui vasca superiore cade l'acqua in quella inferiore. Le vasche sono rappresentate in prospettiva e hanno base ottagonale.

**Quadrante 31:** geometrico-fitomorfo. La chiara e precisa impostazione geometrica che si amplifica progressivamente verso l'inizio/fine del chiostro, assume connotazioni di carattere vegetale e metamorfico con i terminali dei giragli principali della cornice che prendono sembianza di sirene che a coppie alternate ora si fronteggiano ora si volgono la schiena [fig. 37].

**Quadrante 32:** figurativo, con asse di simmetria allineato al camminamento. Scena di vita pastorale, con contadino che conduce un bove [fig. 38]. Ai quattro angoli della cornice sono altrettanti cani a coppie alternate a riposo o in corsa.

**Quadrante 33:** inizia con questo quadrante un'altra mini serie di quattro quadranti con una simile impostazione geometrica sulla stella ottagonale, con un'eco del primo quadrato che si avvicina. Tuttavia, rispetto alla più severa geometria del lato minore sud, qui si inseriscono elementi figurativi e vegetali. In questo quadrante in particolare gli angoli sono occupati da quattro uccelli ravvisabili come "upupe", anch'esse con valenza ermetica.

**Quadrante 34:** come il precedente, la sua spiccata geometria ottagonale centrale è addolcita da racemi vegetali che emergono dai quattro vasi d'angolo. Anche qui, come nel quadrante 31, i terminali principali degli elementi vegetali si metamorfizzano, trasformandosi in teste dragonesche [fig. 39].

**Quadrante 35:** geometrico, a chiara pianta ottagonale. Il disegno, come il successivo è tra i più spogli, e si avvicina al quadrante 1 cui è prossimo, ma da cui si distingue comunque per la posa del fondo realizzato con un bellissima tessitura di piccoli ciottoli a *opus spicatum*, vero soggetto visivo del quadrante.

**Quadrante 36:** geometrico, anch'esso a impianto ottagonale. L'elemento centrale risulta molto fine e in foggia floreale [fig. 40], con una interessante somiglianza nel disegno con l'elemento centrale del pavimento della grotta Doria Pavese delle monache Franzoniane a Genova Sampierdarena [fig. 41].

Anche in questo quadrante come nel precedente si osserva una posa molto precisa dello sfondo spicato a piccole pietre nere.

## *Analisi iconografica e tipologica dei quadranti*

I trentasei quadranti si possono raggruppare in sottogruppi principali legati ai lati di ciascuno di essi (per esempio i lati minori mostrano al loro interno una maggiore organizzazione apparente, anche stilistica, rispetto ai lati maggiori) e ai contenuti (scene di vita quotidiana, animali, immagini simboliche o mitologiche, riferimenti religiosi, immagini geometriche, scritte e date).

Per praticità di descrizione dei quadranti e dell'opera in generale si enunciano i quattro lati del chiostro come corrispondenti ai punti cardinali, e quindi: "lato minore sud" (entrata odierna nel chiostro e accesso principale alla chiesa, con data "1572"); "lato minore nord" (dirimpetto all'entrata della chiesa e con data "1671"); "lato maggiore ovest" e "lato maggiore est" (rispettivamente a destra e a sinistra uscendo dalla chiesa).

I singoli quadranti sono numerati a partire da quello dell'odierno ingresso al chiostro ("lato minore sud") e percorrendo lo stesso verso la chiesa e quindi, in senso antiorario. Pertanto i lati minori sono composti da otto quadranti – inclusi quelli d'angolo – e i lati maggiori da dieci quadranti ciascuno.

I quadranti sono individuati dalla campitura delle colonne, con lati di circa 4,6 metri lineari ed una superficie di circa 21 metri quadrati per ciascun quadrante.

Tutti i quadranti sono separati tra loro da un bordo "alla greca"<sup>20</sup> con compenetrazione reciproca di onde bianche e nere, e da una fascia sia sul lato del muro che su quello dei gradoni esterni (in lastre di ardesia) [fig. 42] composta da rombi e palle alternate in vario modo, anche a causa di varie riparazioni e rimaneggiamenti nei secoli<sup>21</sup>.

In generale, come accennato, si possono distinguere alcune macro-aree di possibile raggruppamento, in particolare nei due lati minori.

Il primo lato, a sud, oltre ad essere caratterizzato dalla presenza della data "1572", costituisce anche il diretto collegamento con il corridoio interno ("1546") ed è quindi la sua naturale prosecuzione nella sequenza cronologica di edificazione (chiostro vecchio, corridoio di collegamento, chiostro nuovo).

<sup>20</sup> Il riferimento è ai mosaici a ciottoli della Grecia antica, la maggior parte dei quali incorniciati dallo stesso bordo a onde bianche e nere, oltre ad ulteriori bordi a meandri.

<sup>21</sup> Ad esempio nella sostituzione delle vecchie lastre durante il restauro della parte absidale della chiesa iniziato nel 1863 diretto da Maurizio Dufour: C. Olcese Spingardi, *Dufour Maurizio*, in DBI 41 (1992), pp. 789-791; C. Di Fabio, *Maurizio Dufour*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo e M. Marcenaro, Genova, Pirella, 1990, pp. 320 e 323. Sul restauro: C. Dufour Bozzo, *Architettura romanica a Genova. L'esordio*, Genova, Donati, 1993, p. 175.

Nonostante l'intero mosaico del chiostro sia composto dalla stessa tipologia di pietre – bianco quarzite e nero serpentino –, nel primo tratto vicino al corridoio del lato minore sud (dal quadrante 8) risulta composto particolarmente di pietre bianche di origine fluviale anziché marina, riconoscibili per la loro minore rotondità e levigatezza. Uscendo quindi dal corridoio ed andando verso l'entrata dell'edificio ecclesiastico, le pietre di fiume vanno gradualmente scemando finché – nelle parti particolarmente raffinate delle scritte antistanti l'ingresso – risultano chiaramente composte da piccoli ciottoli marini; i ciottoli di fiume scompaiono dopo questo lato e i ciottoli marini predominano in tutto il resto del pavimento.

Anche la posa delle pietre nere che compongono lo sfondo è particolarmente raffinata ed omogenea, procedendo alla stesura di andamenti a pietre piatte parallele, creando degli effetti di tessitura attraverso la loro sapiente giustapposizione. Tale componente stilistica risulta predominante soltanto in questo lato, poiché nei lati maggiori e nell'ulteriore lato minore opposto, la posa dello sfondo nero con un andamento a spiga (*opus spicatum*) è praticamente onnipresente.

Tale andamento spigato sembra fare scuola diventando poi cifra stilistica degli antichi mosaici a ciottoli genovesi (come ad esempio nel mosaico già citato del monastero di Santa Chiara a San Martino di Albaro, realizzato nel 1654 su disegni di Domenico Fiasella<sup>22</sup>), oltre ad essere ancora oggi – a suffragio dell'ipotesi di una contaminazione culturale dall'antico – una delle cifre stilistiche della posa del mosaico granadino.

La decorazione complessiva del lato minore sud è piuttosto omogenea presentando in sette casi su otto campiture con decorazioni geometriche. L'ulteriore quadrante è quello davanti alla porta d'ingresso della chiesa dove predominano la data, la scritta "Cartusia", e le lettere "SB" di San Bartolomeo. I quadranti con decorazione geometrica presentano anche una certa unitarietà stilistica dovuta alla severità delle geometrie, che lasciano poco spazio ai florilegi dei quadranti presenti nei successivi lati maggiori. Tuttavia ricorre una certa varietà di forme con ad esempio la presenza di un quadrante a cerchi cosmateschi e altri quadranti e impostazione a griglia piuttosto che a simmetria centrale.

Questo lato più antico si mostra tuttavia già piuttosto evoluto dal punto di vista stilistico, con uso sapientissimo e a grande effetto delle pietre, sia bianche che nere, come risulta evidente – ad esempio – nella griglia a fiori esagonali (quadrante 7)

<sup>22</sup> G. Beltrami, G. Risicato, *Le pavimentazioni a mosaico di ciottoli in Liguria. Il progetto di restauro conservativo del sagrato di Santa Chiara in San Martino d'Albaro a Genova dall'analisi all'intervento*, in *Pavimentazioni storiche, uso e conservazione*. Atti del convegno di studi, Bresanone, 11-14 luglio 2006, Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2006, pp. 315-324, ill. (Scienza e beni culturali, 22).

in cui le bande nere si sovrappongono e si intrecciano con grande effetto, mentre le pietre bianche del disegno girano tutte intorno al centro con efficace dinamismo visivo.

La seconda macro-area individuata è il lato minore nord, datato novantanove anni dopo il precedente. L'intervallo cronologico deve essere considerato alla luce di possibili sospensioni della lavorazione, anche determinata da eventi esterni non correlati alla storia della committenza.

Anche il lato minore nord mostra una particolare unità interna e “quasi” simmetria (“quasi” per via del numero pari di quadranti e la simultanea attribuzione di un centro con la data che vanifica la simmetria perfetta, come anche nel lato della chiesa), che anzi appare maggiormente pianificata, perno della rappresentazione complessiva, sospesa tra geometrie “mandaliche”<sup>23</sup> (possibile supporto alla meditazione) e simbologie con valenze ermetiche, in parte sovrapponibili.

Negli angoli del lato minore nord sono infatti presenti i volti personificati del sole e della luna in un'identica cornice. Il quadrante “pseudo-centrale”, ovvero quello con la data “1671”, è a sua volta reso simmetrico dalla presenza di due armigeri a sostegno di uno scudo con un emblema non identificato. Ai lati di questo centro vi sono poi due quadranti simili sia nell'impostazione grafica delle cornici sia nella presenza di un'anomala stella a sette punte. Altre anomalie sono poi riscontrabili nella presenza di segni grafici e letterari – in particolare nel già ricordato emblema al centro dello scudo sorretto dagli armigeri con la data – che rappresenta un grosso chiodo con la punta rivolta in basso e due gocce ai suoi lati (gocce di sangue, Simbolo della Passione di Cristo?), e nelle lettere “SIFC” nei quattro basamenti dei vasi del quadrante 20 (adiacente alla luna).

L'interessante simmetria con la presenza della stella a sette punte nei quadranti ai lati degli armigeri, è rafforzata nell'uso reiterato del poligono a sette punte (non costruibile con riga e compasso e dalle molteplici valenze simboliche, oltre all'assonanza con le sette stelle certosine) per la corona dei raggi solari, composta dall'alternanza di sette raggi dritti e altrettanti curvilinei. Gli ulteriori quadranti di questo lato sono un labirinto (quadrante 25) e un pozzo (quadrante 24): entrambi, con la loro valenza simbolica legata alla ricerca della vera conoscenza, confermano l'impressione ermetica di questo lato, tutto sommato piuttosto diverso rispetto al lato tardo cinquecentesco, caratterizzato da un'impronta marcatamente geometrica.

<sup>23</sup> G. Tucci, *Teoria e pratica del Mandala*, Roma, Ubaldini editore, 1969; G. Gelatti, *La sezione aurea nel triangolo equilatero: psichismo ed esoterismo dei mandala e degli yantra*, in *La Divina Proporzione. Bellezza e Perfezione della Natura*, a cura di A. P. Rossi, Milano, Virtuosa Mente, 2011, pp. 263-295; Idem, *Il quadrato di nove e la sezione aurea*, Genova, Sagep, 2011.

Altre osservazioni sono possibili attraverso ulteriori raggruppamenti, tra i quali spicca, in entrambi i lati maggiori, un apparente tentativo di innesto stilistico con i quadranti tardo cinquecenteschi precedenti: la decorazione di entrambi i lati inizia infatti con quadranti geometrici (uno solo sul lato maggiore est, ben quattro sul lato maggiore ovest) con l'ulteriore ripetizione di uno schema di simmetria centrale ottagonale riscontrabile già nel quadrante 1. In entrambi i lati maggiori, provenendo dalla chiesa, si nota tuttavia il rapido inserimento di elementi di altro genere, in particolare di figure, simboliche o mitologiche, di animali e anche di figure metamorfiche che emergono dai giragli vegetali. In entrambi i lati maggiori si nota infatti una maggiore presenza dell'elemento vegetale, anche in relazione alla figura differenziata del vaso, da cui si dipartono elementi fitomorfi. Il vaso poi diventa un elemento ricorrente di tutto il mosaico, sia come soggetto principale che come elemento di cornice del singolo quadrante .

Il legame di questi due poli così evidenti con i restanti quadranti dei lati maggiori necessita di ulteriori approfondimenti, anche in relazione alla curiosa successione di temi, ripetizioni, simmetrie e asimmetrie.

### *Cenni sulla tecnica del restauro del mosaico di ciottoli*

Il mosaico di ciottoli è un manufatto musivo speciale che si distingue dal più comune mosaico di tessere non soltanto in virtù della sua resa materica superficiale, caratterizzata da rilievi e dal conseguente gioco chiaroscurale di luci e ombre sulle pietre e sui giochi dei vuoti dei loro incastri, ma anche per l'inserimento in profondità degli elementi lapidei, che non svolgono soltanto un ruolo superficiale quindi ma anche strutturale.

Questo accade almeno nel modo di usare il ciottolo in quanto materia naturale e di cui si vogliono valorizzare le forme, pur selezionate, per il mosaico. Infatti, un altro modo di intendere la tecnica musiva a ciottoli, più simile al mosaico di tessere, è quello di usarlo come un punto di colore minerale, come una sorta di "proto-tessera" piuttosto che un ciottolo, di cui comunque conserva il rotondo rilievo. Questa modalità operativa che sfrutta piccoli ciottoli di dimensioni e forme simili posati in andamenti molto serrati ma privi di una loro identità che non sia il riempimento di uno sfondo, è stata portata al suo vertice il massimo nella Grecia classica, con opere che rasentano la pittura e che, in una interpretazione evolucionistica della storia del mosaico, sono considerabili come antesignane del successivo sviluppo del mosaico di pietre artificialmente prodotte, ovvero le "tessere"<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> D. Salzmann, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken .Von den Anfängen bis zum*

Il mosaico di ciottoli, che predilige invece l'uso vario delle forme valorizzando la pietra naturale, pur avendo degli antenati illustri nell'antichità, sia sul suolo greco che anche italico (come ad esempio nei particolari mosaici a tessitura di pietre della Daunia<sup>25</sup>), si differenzia dal mosaico a tessere in modo caratteristico anche per la tecnica, con l'inserimento in profondità nella malta di allettamento di elementi tra loro anche molto disomogenei.

Tale superficie musiva pertanto non è solo un rivestimento ma diventa una struttura molto tenace, i cui singoli elementi sono incastrati a stretto contatto con i circostanti, e proprio con questo tipo di incastro determina il disegno, anche in base alla forma delle pietre usate più o meno lunghe o tonde.

Aldilà delle possibili problematiche di distacco per sollecitazioni esterne e varie cause di degrado ambientale, i singoli ciottoli messi in opera possono subire attacchi esterni dovuti alle loro condizioni iniziali e alla particolare situazione del contesto.

I ciottoli risultano spianati sulla loro testa dal calpestio di secoli, fatto particolarmente evidente nelle pietre nere che risultano totalmente lisce assumendo anche una finitura piuttosto brillante e riflettente la luce.

Inevitabilmente, questa condizione di immobilizzazione forzata accentua i difetti strutturali dei ciottoli che si possono venare, rompere in parte, sbriciolarsi superficialmente, contribuendo al degrado localizzato e indebolendo la struttura dei ciottoli adiacenti con perdita di leggibilità dell'opera, sovente anche con la perdita di dettagli [fig. 43].

Pertanto l'intervento di restauro prevede la ricostruzione delle grosse lacune anche grazie alla geometria simmetrica dei disegni e delle decorazioni (con l'eccezione come si è detto di alcuni dettagli figurativi irrimediabilmente perduti), operazione che assomiglia di più ad una nuova manifattura che tenga ovviamente conto dello stile preciso della posa e dei disegni esistenti. Ovviamente un'importanza fondamentale è data dalla cernita del nuovo materiale lapideo che viene svolta in

*Beginn der Tesseratechnik (Archäologische Forschungen)*, Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1982.

<sup>25</sup> Il riferimento è alla *Domus* dei leoni e delle pantere di Arpi nella Daunia dell'antica Apulia. I recenti ritrovamenti archeologici – tra cui l'importantissimo frammento di Leone in caccia di un cervide riapparso nelle fondazioni del palazzo vescovile di Oria – documentano una straordinaria somiglianza con i citati mosaici macedoni e, congiuntamente con il materiale lapideo di importazione, e lasciano intravedere il successo delle maestranze specializzate e richieste anche in terre straniere da una ricca committenza culturalmente aggiornata: P. Munzi, S. Steingraber, C. Pouzadoux, *Architettura aristocratica nella Daunia. Il caso di Arpi: confronti con i modelli greco-macedoni*, in «Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina"», XXIII (2016), pp. 513-546.

conformità con il materiale originario sia per colore e tipologia, che per forma e dimensioni. La raccolta viene effettuata a mano dalle maestranze preposte e diverse per le pietre bianche e le pietre nere sui litorali (rispettivamente sulle spiagge di Lavagna – situata nel golfo del Tigullio, quindi a levante di Genova – e di Vesima [fig. 45], la seconda, a ponente della stessa), con l'accorgimento di selezionare ciottoli che si prestino ad un pronto effetto; per far ciò vengono scelte le pietre nere con il lato che servirà da calpestio già un po' spianato, ed allo stesso modo le pietre bianche con un'intonazione cromatica non troppo bianca ma leggermente invecchiata dall'ossidazione naturale.

La parte principale del lavoro di restauro tuttavia non è dato dalla ricostruzione, pure cospicua, delle lacune, ma dalla bonifica dell'intera superficie nella sua tessitura complessiva, con la rimozione e la sostituzione delle migliaia di singole pietre ammalorate, rotte, mancanti.

Tale operazione, per i presupposti strutturali cui si è accennato, risulta molto delicata per la durezza del materiale lapideo, il suo eccellente incastro in profondità con gli altri ciottoli e con la malta antica, tuttavia non può essere evitata al fine di inserire correttamente i ciottoli mancanti. L'operazione è resa possibile dall'ausilio di strumenti di precisione a roto-percussione, che permettono di minimizzare le vibrazioni e di avere ragione della durezza dei materiali da rimuovere, con minimo danno del circostante ancora in opera. Fondamentale in questa operazione risulta anche la comprensione legata alla conoscenza del singolo elemento lapideo che sempre è diverso ciottolo per ciottolo con le sue caratteristiche peculiari ancorché classificabili in alcune casistiche, sia nei tipi di elementi lapidei che nelle loro possibili dinamiche di frattura. L'operazione di bucatura alla Certosa è resa ancora più difficoltosa dalla tipologia del materiale di allettamento che risulta fine ma mescolato con micro detriti e pietrisco anche di una certa dimensione centimetrica, cosa che rischia di creare pericolosi effetti di leva sui ciottoli circostanti causandone il distacco. Le operazioni di micro demolizioni localizzate vanno pertanto effettuate con grande cautela proprio per le diverse condizioni locali sempre presenti [fig. 46]. Una volta rimosso il ciottolo da sostituire o i suoi frammenti, si provvede alla rimozione del vecchio strato di malta di allettamento, che deve essere integralmente asportato fino al sottofondo, per consentire l'inserimento adeguato di un nuovo ciottolo sostitutivo, reinserito con malta di calce conforme all'originale [fig. 44, fig. 47].

La bonifica con questa tecnica di vaste aree e di porzioni delicate di disegno ha richiesto di lavorare strategicamente sullo stesso "pezzo" a più riprese, per esempio sanando inizialmente le aree di disegno bianco e quindi successivamente lo sfondo nero, questo per mantenere il più possibile solido e coeso il manufatto, e anche lavorando localmente con precisione sulle parti di disegno, che eventualmente vengono ricostruite fedelmente pietra per pietra seguendo i dettagli forniti

dai rilievi fotografici. L'eventuale reinserimento di vecchie pietre ancora sane ma distaccate viene fatto sempre con particolare attenzione alla superficie spianata (che sovente non corrisponde alla verticalità del ciottolo che era stato messo storto all'origine) che deve essere riposizionata allo stesso modo anche tramite incastri virtuosistici con altre pietre di forme bizzarre e anomale. L'estrema prudenza dei lavori di "demolizione" ha permesso anche di recuperare tracce del fondo originale, da cui è possibile ricavare la trama dei ciottoli bianchi e di quelli neri che è diversa per la loro forma e profondità di inserimento; in questo modo è stato possibile recuperare dettagli del disegno delle figure (in particolare nella scena della caccia del quadrante 17) altrimenti perduti e non ricostruibili per simmetria [figg. 48-51]. Si riportano a titolo di esempio alcuni passaggi della lavorazione del quadrante 12 con la misteriosa immagine di *Nettuno che infilza un pavone con il tridente*. Il quadrante presentava in sé diverse lacune localizzate, ma il problema principale era dato dalla tessitura generalizzata di grandi aree che risultavano con le pietre ancora in opera ma quasi interamente rotte in superficie. In particolare la figura del Nettuno aveva una trama parecchio discontinua con moltissime pietre nere di disegno (ovvero le pietre nere usate per delineare le linee interne alle figure) rotte o in pessime condizioni. La sostituzione di queste pietre con altre affatto simili per forma, dimensioni, particolari curvature, in grado di mantenere l'esattezza del disegno, ha richiesto la realizzazione di diversi passaggi della lavorazione su aree contigue molto localizzate senza toccare il resto, che poi viene bonificato progressivamente nei successivi passaggi [fig. 52].

Il lungo e impegnativo restauro – che si concluderà fra quasi due anni – permetterà di restituire una maggiore leggibilità dell'intero *risséu* del chiostro, ne favorirà la valorizzazione e l'interesse per nuovi studi ed approfondimenti da parte degli studiosi.



Fig. 1. Panoramica del chiostro con il lato minore sud (a sinistra) e il lato maggiore est (a destra).

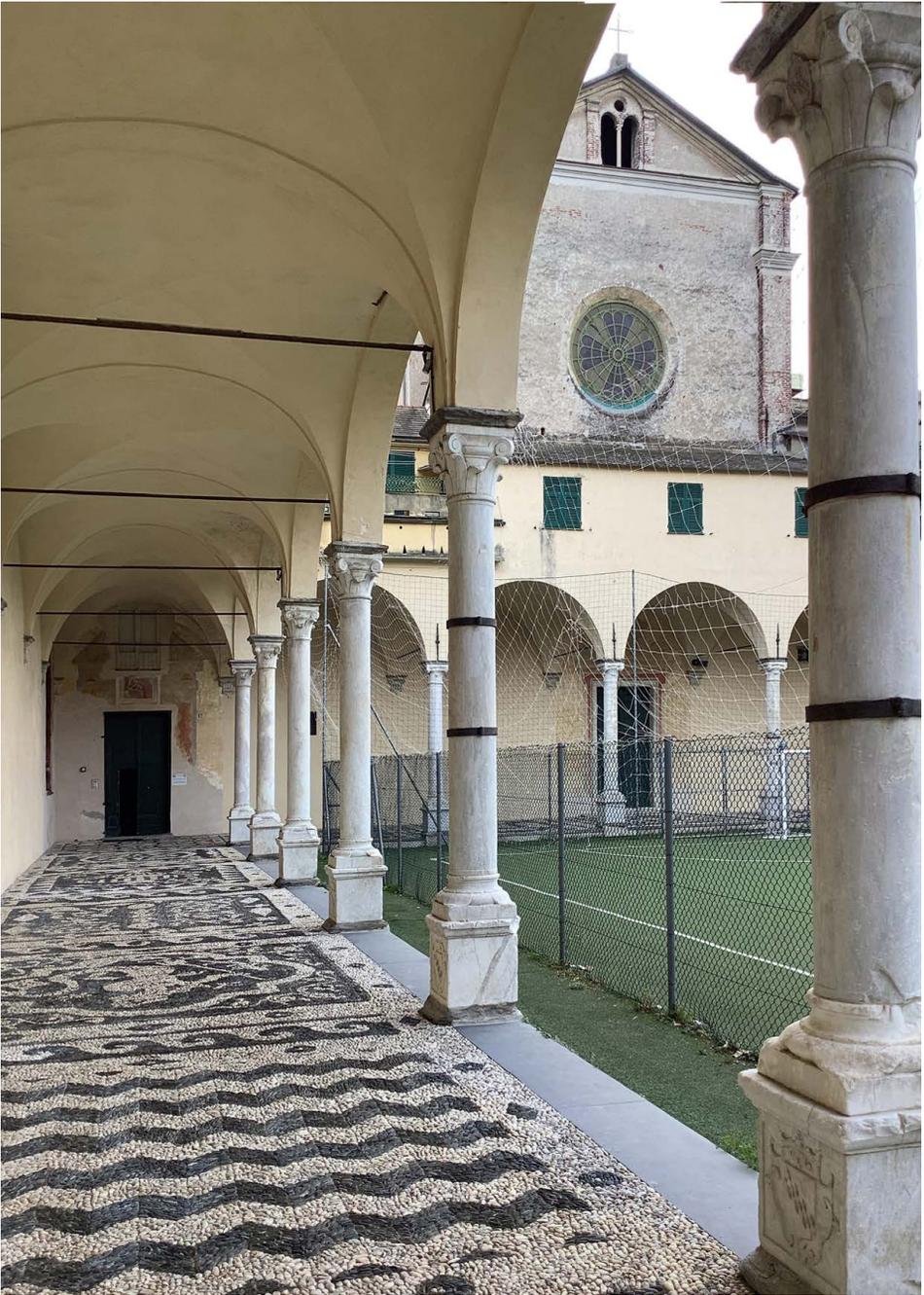


Fig. 2. Panoramica del chiostro, in primo piano il lato maggiore est.



Fig. 3. Panoramica del chiostro, il lato maggiore est.



Fig. 4. Panoramica del chiostro, visto dall'angolo della "luna".



Fig. 5. Corridoio con la data "1546".



Fig. 6. Portale in ardesia, XV secolo.



Fig. 7. Patio de la Sultana, Generalife, Granada, mosaico di ciottoli di impostazione simile al quadrante 22.



Fig. 8. Quadrante 22 prima del restauro.

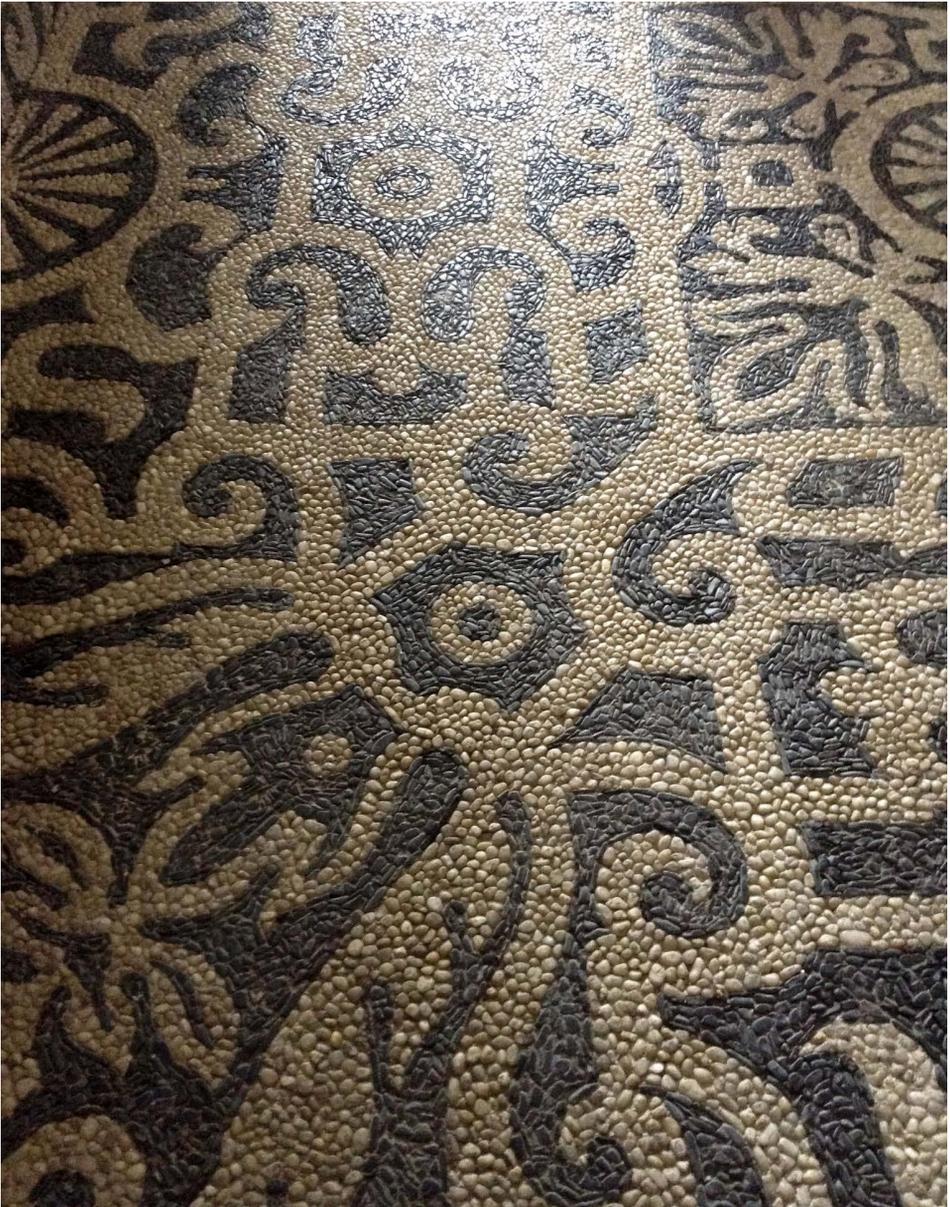


Fig. 9. Ninfeo di Villa Litta-Visconti-Borromeo, Lainate, XVI secolo, particolare.

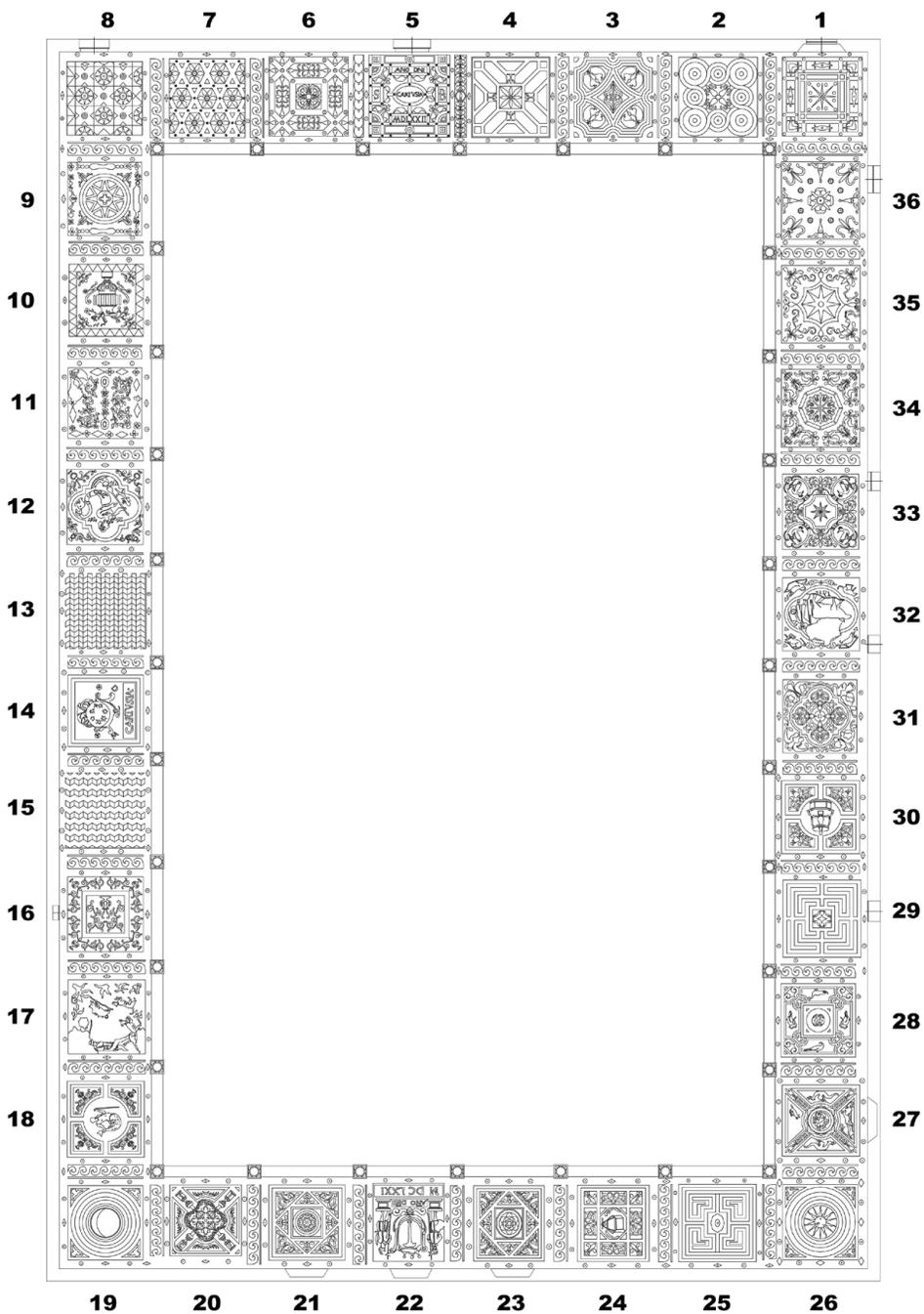


Fig. 10. Rilievo del chiostro (Arch. Giorgio Tirasso).

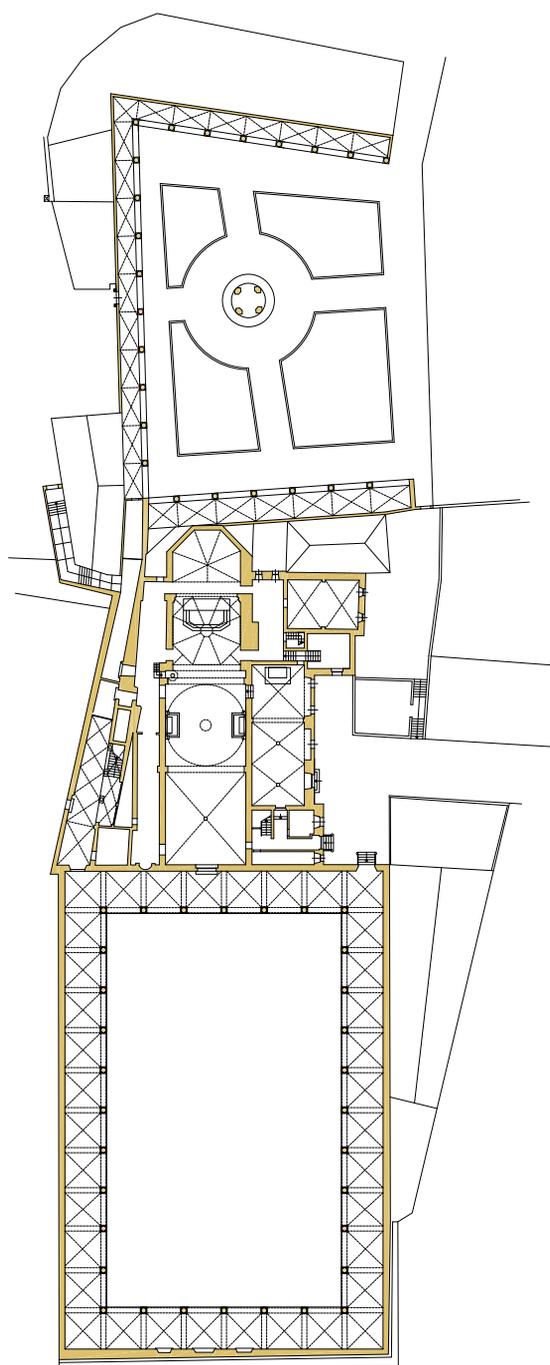


Fig. 11. Pianta dell'intero complesso della Certosa di S. Bartolomeo (Arch. Giorgio Tirasso).

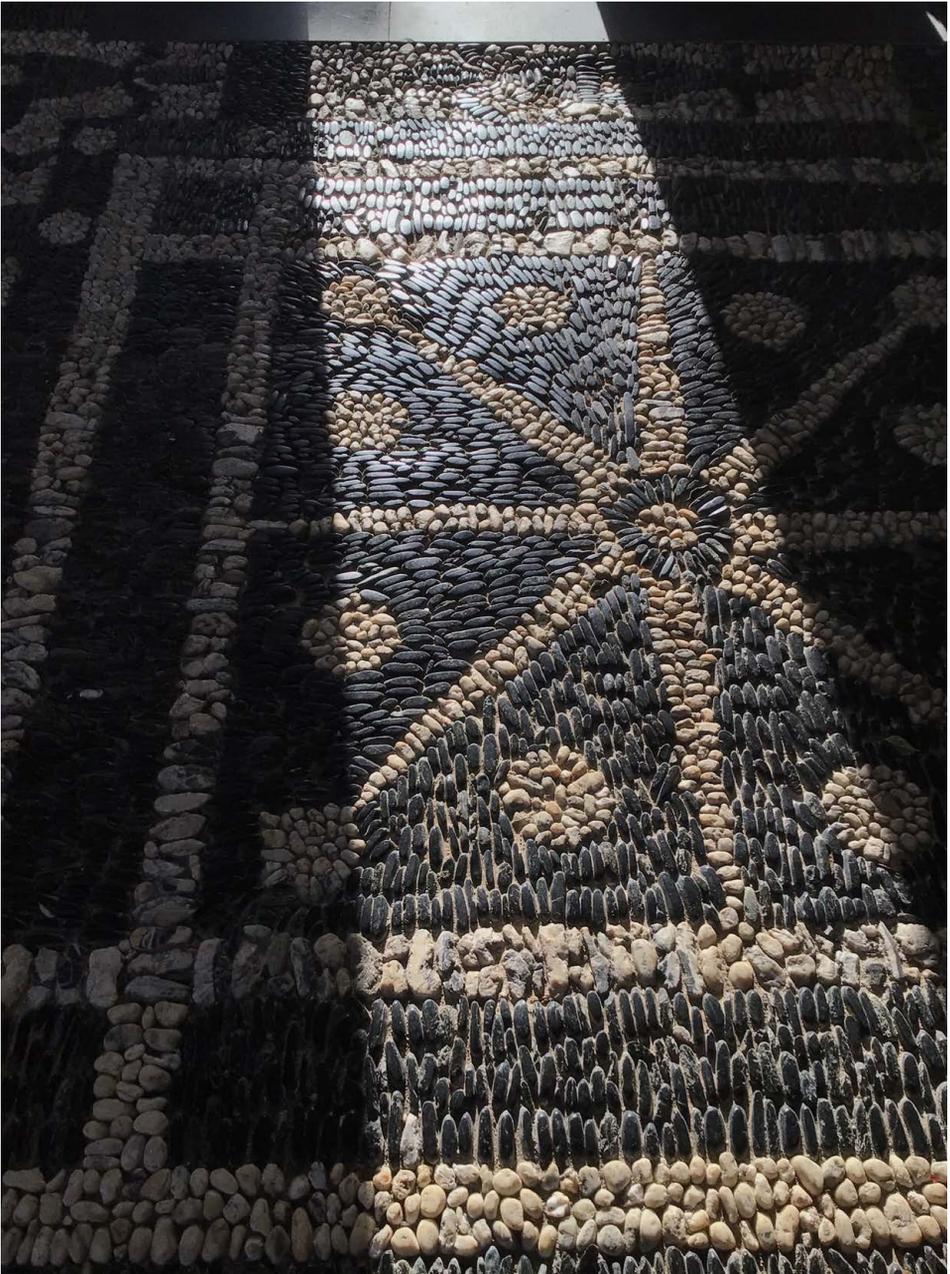


Fig. 12. Quadrante 11, entrata nel chiostro.



Fig. 13. Quadrante 2 dopo il restauro.

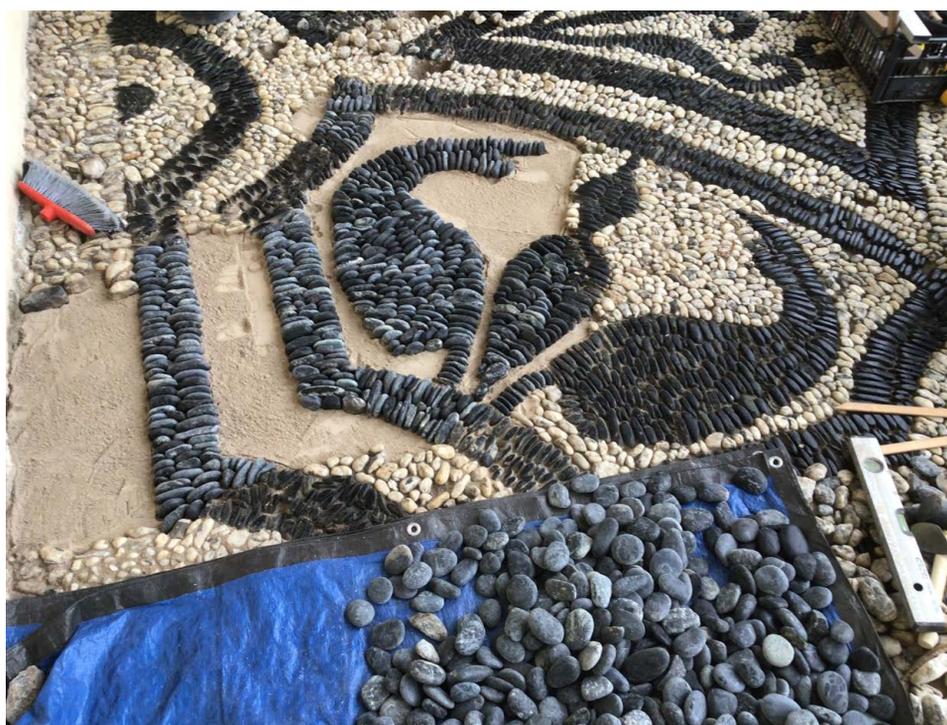


Fig. 14. Quadrante 3 durante il restauro.



Fig. 15. Quadrante 4 dopo il restauro.



Fig. 16. Quadrante 5 dopo il restauro.



Fig. 17. Quadrante 6 dopo il restauro.

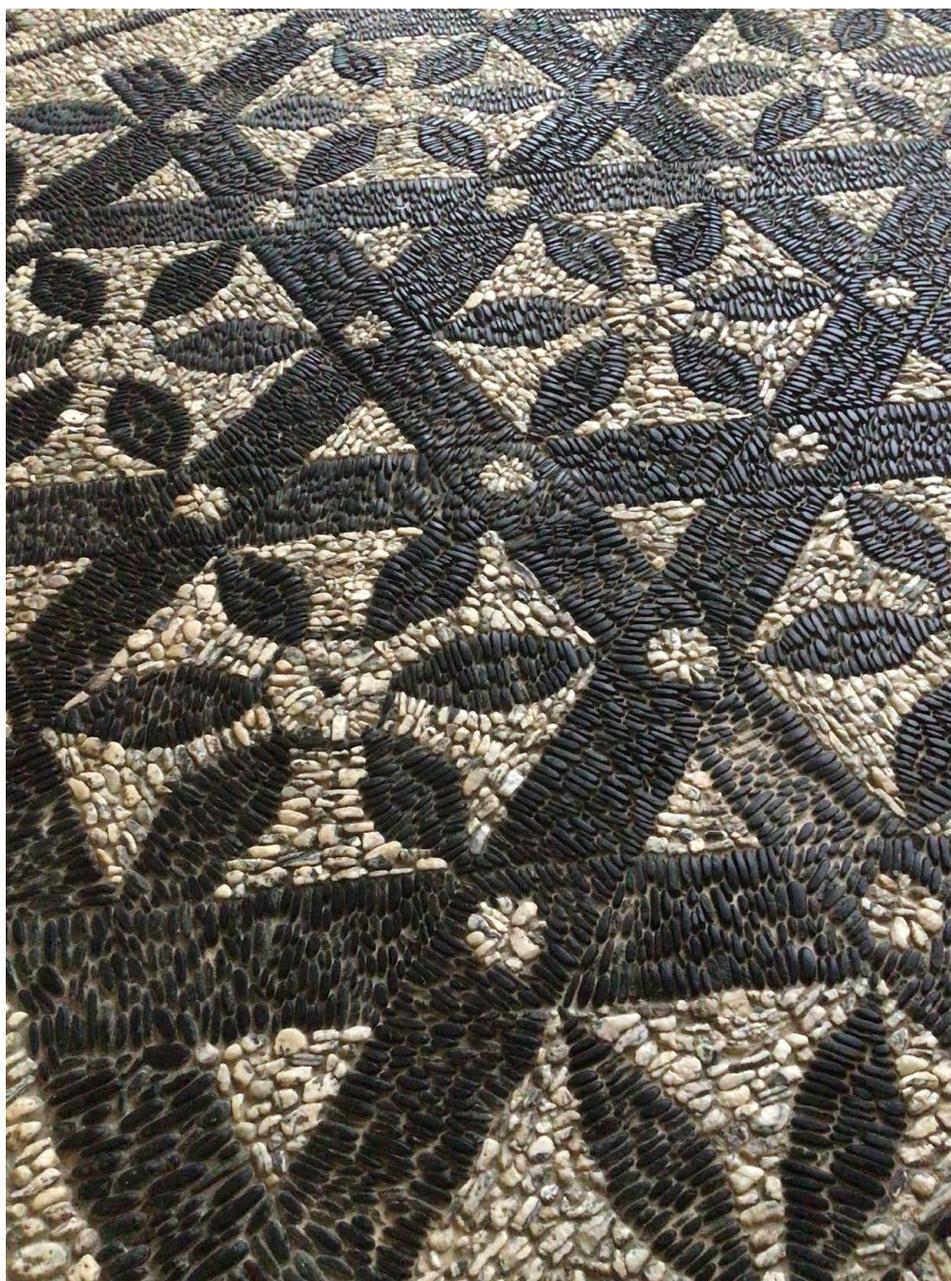


Fig. 18. Quadrante 7 dopo il restauro.



Fig. 19. Quadrante 8 dopo il restauro.



Fig. 20. Quadrante 9 dopo il restauro.



Fig. 21. Quadrante 10 dopo il restauro.



Fig. 22. Quadrante 11 dopo il restauro.



Fig. 23. Quadrante 12 dopo il restauro.



Fig. 24. Quadrante 13 dopo il restauro.



Fig. 25. Quadrante 14 dopo il restauro.



Fig. 26. Quadrante 15 dopo il restauro.



Fig. 27. Quadrante 16 durante il restauro.



Fig. 28. Quadrante 17, il cinghiale ricostruito (selezione di pietre bianche con tonalità rosata).



Fig. 29. Quadrante 18 prima del restauro.



Fig. 30. Quadrante 19, la luna dopo il restauro.



Fig. 31. Quadrante 20 prima del restauro.



Fig. 32. Quadrante 26. Sullo sfondo affresco del XVI secolo.



Fig. 33. Quadrante 26, il sole prima del restauro.

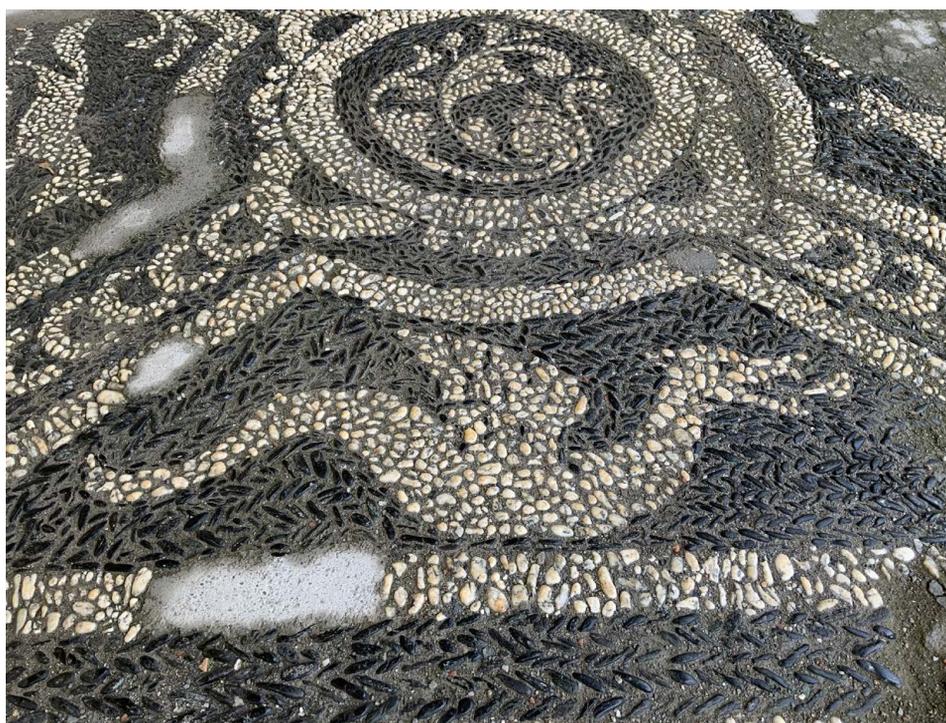


Fig. 34. Quadrante 27 prima del restauro.



Fig. 35. Quadrante 27, raffigurazione di animale.



Fig. 36. Quadrante 28 prima del restauro.



Fig. 37. Quadrante 31, sirene.



Fig. 38. Quadrante 32, contadino.

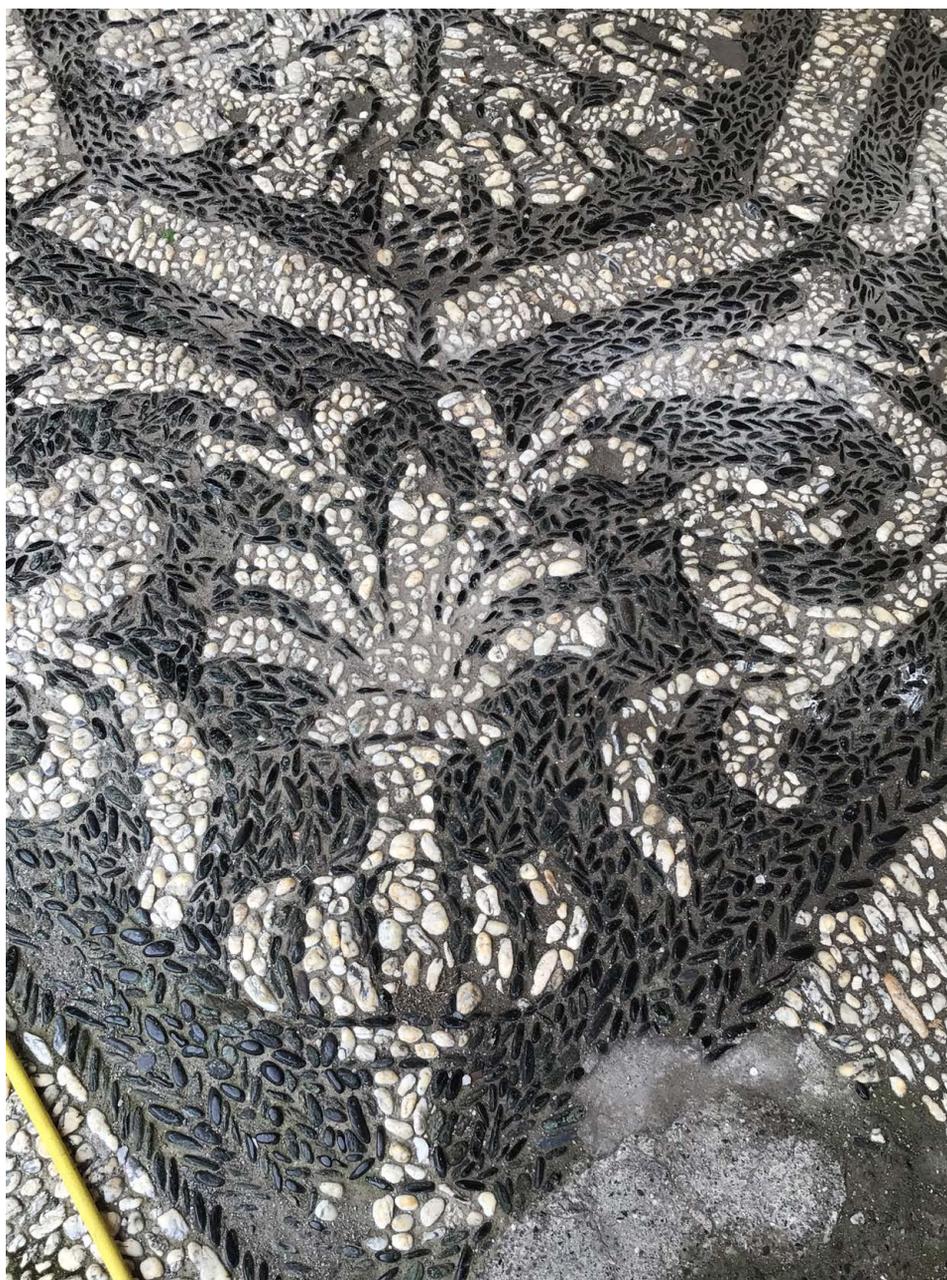


Fig. 39. Quadrante 34 prima del restauro.



Fig. 40. Quadrante 36, il medaglione floreale simile a quello posto al centro del pavimento della grotta Doria-Pavese.



Fig. 41. Grotta Doria-Pavese, particolare del pavimento con il medaglione a fiore.



Fig. 42. La sostituzione delle ardesie.



Figg. 43-44. Quadrante 10 prima e durante il restauro.



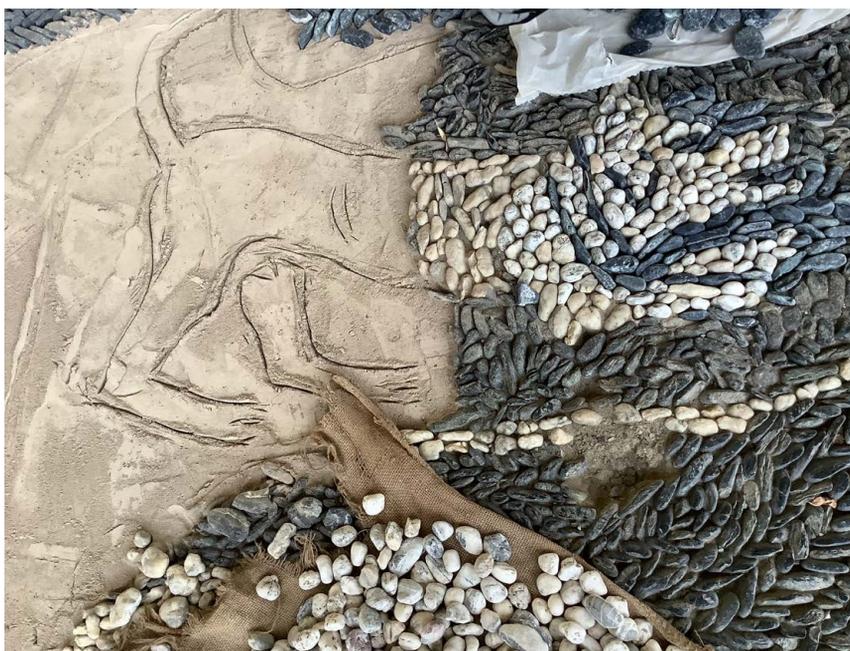
Fig. 45. Raccolta delle pietre nere a Vesima.



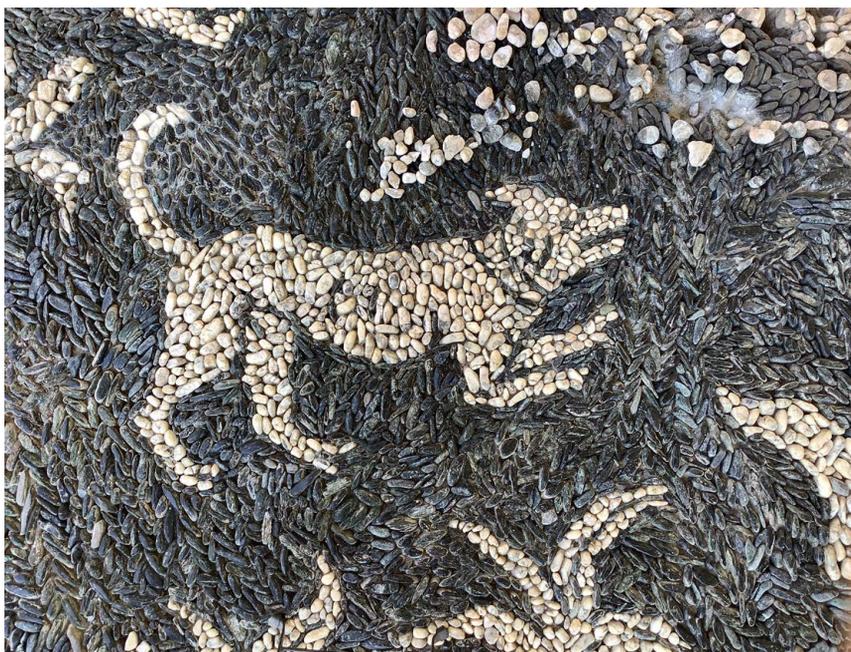
Fig. 46. Operazioni di micro-demolizione con trapano tassellatore.



Fig. 47. Quadrante 16 in ricostruzione.



Figg. 48-49. Quadrante 17, raffigurazione di cane, rilievo e ricostruzione.



Figg. 50-51. Quadrante 17, cane durante e dopo il restauro.



Fig. 52. Quadrante 12, Nettuno durante il restauro.



## PROFILO

---

### Gabriele Gelatti

---

*Fulbright Fellow dell'American Academy in Rome*, studia da oltre un ventennio le dinamiche immateriali del saper fare e della trasmissione delle tecniche della plurimillenaria tradizione del mosaico di ciottoli, ricercando testimonianze dirette e indirette e creando occasioni per divulgarne l'enorme cultura sottostante. In relazione con studiosi ed enti di ricerca in Italia e all'estero, tutela una delle arti più antiche dell'umanità (conferenza presso la Escuela de Estudios Árabes CSIC di Granada, 2018; relatore presso la prossima ICCM Conference di Plovdiv, 2022). Allievo del Maestro Armando Porta, svolge manutenzioni, restauri e ricostruzioni di pavimentazioni in ciottoli di pregio, oltre a nuove manufatti per privati e per studi di architettura e paesaggio. Conduce inoltre attività di ricerca sulle arti tradizionali e sulle pratiche di convivenza uomo-habitat naturale.

*Fulbright Fellow of the American Academy in Rome*, for over twenty years, Gelatti has been studying the intangible dynamics of know-how and the transmission of the techniques of the thousand-year-old tradition of pebble mosaic, seeking direct and indirect evidence and creating opportunities to disseminate the enormous underlying culture. In connection with scholars and research institutions in Italy and abroad, he seeks to protect one of the oldest arts of humanity (conference at the Escuela de Estudios Árabes CSIC in Granada, 2018; speaker at the next ICCM Conference in Plovdiv, 2022). Pupil of Maestro Armando Porta, he carries out maintenance, restoration and reconstruction of precious cobblestone flooring, as well specifically commissioned craftwork for private individuals and for architecture and landscape studios. He also conducts research on traditional arts and on man-natural habitat coexistence practices.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

Tutte le immagini sono dell'autore.



The background of the entire page is a complex marbled paper pattern. It features swirling, organic shapes in shades of cream, light beige, and pale yellow, creating a sense of depth and movement. A thin, horizontal strip of gold leaf is positioned across the middle of the page, just below the main title. The gold leaf has a shimmering, textured appearance with some darker spots, suggesting it is a natural material.

**MARMOR ABSCONDITUM**





*Fausta Franchini Guelfi*

## **L'inedito altare di Felice Solaro per l'Arciconfraternita di San Giovanni Battista di Voltaggio**

---

### **Abstract ITA**

Il ritrovamento di un Libro dei conti dell'Arciconfraternita di San Giovanni Battista di Voltaggio (Alessandria) ha permesso di rintracciare il grande altare maggiore in marmi policromi realizzato nel 1781-1782 dallo scultore genovese Felice Solaro per l'oratorio di Voltaggio. Finora considerato disperso, l'altare era stato venduto nel 1802 alla chiesa parrocchiale di Grondona (Alessandria), dove tuttora si trova, come attesta la registrazione del pagamento nel Libro dei conti che, sottratto dall'archivio dell'oratorio, soltanto recentemente la confraternita ha potuto recuperare.

### **Abstract ENG**

The finding of one of the account books of the Arciconfraternity of Saint John the Baptist in Voltaggio (Alessandria) has allowed the great high altar in polychrome marbles, built for the Voltaggio oratory by the Genoese sculptor Felice Solaro in 1781-1782, to be traced. Previously, the exact location of its whereabouts had been unknown; it was sold in 1802 to the parish church in Grondona (Alessandria) where it is still located. This is stated by the registration of the payment in the account book that was stolen from the archive of the oratory and has only recently been discovered by the confraternity.

### **Parole chiave**

Altare maggiore, Voltaggio, Felice Solaro

Nel dicembre 1782 giungevano da Genova nell'oratorio dell'arciconfraternita di San Giovanni Battista di Voltaggio i marmi dell'altar maggiore, ordinato allo scultore genovese Felice Solaro assieme alla balaustra e al pavimento marmoreo del presbiterio<sup>1</sup>. Il libro dei conti riporta minuziosamente tutte le somme versate «al Signor Felice Solaro à conto del altare e balastri e pavimento di marmo» dal dicembre 1781 al dicembre 1787<sup>2</sup>; in questa lunghissima rateazione sono registrate anche le spese per il trasporto dei marmi da Genova a Voltaggio<sup>3</sup> e per il montaggio del complesso ad opera del “Maestro Stefano Pozzo” collaboratore del Solaro incaricato di dirigere l'intero intervento di sistemazione in loco che si concludeva nella primavera del 1783<sup>4</sup>. Poiché il primo pagamento in corso d'opera è del dicembre 1781, si può supporre che la commissione all'artista con contratto notarile sia di poco precedente. Le rateazioni del pagamento di complessive 1.500 lire – una somma notevole che indica un lavoro di grandi proporzioni – giunsero fino al 1787; comprendevano anche le spese del laborioso trasporto dei marmi con quattro carri tirati da diciassette muli<sup>5</sup>. Negli anni precedenti la confraternita aveva dedicato un notevole sforzo finanziario all'acquisto di sontuose argenterie liturgiche: un turibolo e una navicella (1770), un ostensorio (1772), due lampade per l'altar maggiore (1777), un calice e una pisside (1780)<sup>6</sup>. Argenti tutti realizzati a Genova e purtroppo scomparsi nel corso delle requisizioni della Repubblica Ligure nel 1798, tranne l'ostensorio e lo straordinario corredo della croce processionale, i tre canti e il cartello

<sup>1</sup> La documentazione archivistica relativa a questo altare si trova nell'Archivio dell'Arciconfraternita di San Giovanni Battista di Voltaggio ed è stata pubblicata in F. Franchini Guelfi, *L'Arciconfraternita di San Giovanni Battista di Voltaggio: un esempio di devozione confraternale in Liguria nelle vicende del patrimonio storico artistico*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*. Atti del convegno di studi in occasione del nono centenario della traslazione a Genova delle Ceneri del Precursore (Genova 1999), a cura di C. Paolucci, in «Quaderni Franzoniani», XIII/2 (2000), pp. 497-527: 510-518.

<sup>2</sup> Archivio Arciconfraternita S. Giovanni Battista, Voltaggio (= AASGBV), 1763. *Libro del introito et esito per il Casiere del Oratorio di S. Gio. Batta del luogo di Voltaggio dell'Archiconfraternita di S. Maria del luogo di Voltaggio*, cc. 35-36, 38, 40, 43-44, 47: 30 dicembre 1781, 23 agosto 1782, 8 settembre 1783, 19 settembre 1784, 6 novembre 1785, 29 novembre 1786, 31 dicembre 1787: F. Franchini Guelfi, *L'Arciconfraternita*, cit., p. 514, nota 34.

<sup>3</sup> AASGBV, 1763. *Libro del introito*, cit., c. 37 in data 30 dicembre 1782: F. Franchini Guelfi, *L'Arciconfraternita*, cit., *ibidem*.

<sup>4</sup> I pagamenti sono registrati il 10 maggio 1783: AASGBV, 1763. *Libro del introito*, cit., c. 38: F. Franchini Guelfi, *L'Arciconfraternita*, cit., *ibidem*.

<sup>5</sup> Spese registrate il 30 dicembre 1782: AASGBV, 1763. *Libro del introito*, cit., c. 37: F. Franchini Guelfi, *L'Arciconfraternita*, cit., *ibidem*.

<sup>6</sup> F. Franchini Guelfi, *L'Arciconfraternita*, cit., pp. 511-513, figg. 8-10.

con l'I.N.R.I. connotati da un raffinatissimo linguaggio rocaille, eseguiti nel 1774. La realizzazione del nuovo altar maggiore in marmo veniva dunque a concludere l'arricchimento dell'arredo e della suppellettile, con la sostituzione del precedente altare in stucchi policromi eseguito nel 1721 dallo stuccatore genovese Carlo De Marchi<sup>7</sup>, abile artista dalla raffinata cultura settecentesca. Ma soprattutto si trattava di non essere da meno dell'arciconfraternita rivale di San Sebastiano, che nel 1776 aveva ordinato un grande altar maggiore in marmi policromi per il suo nuovo oratorio, affidandone l'esecuzione allo scultore Felice Solaro<sup>8</sup>. Evidentemente presi dall'ammirazione per questo splendido altare, i confratelli di San Giovanni Battista si rivolsero dunque allo stesso artista per l'altar maggiore del loro oratorio. Di Felice Solaro, uno degli ultimi membri di una famiglia di scultori in marmo di origine lombarda attivi a Genova dal Quattrocento (è registrata la sua presenza nella Matricola dell'Arte degli Scultori Lombardi ancora nel 1792<sup>9</sup>), si conoscono diversi altri altari documentati, nelle chiese parrocchiali di Moconesi (1748)<sup>10</sup>, di Pannesi (1757)<sup>11</sup>, di Castelvecchio di Rocca Barbena (1763)<sup>12</sup>, di Ognio (1766)<sup>13</sup>, di Boissa-

<sup>7</sup> Di lui si conoscono altre due opere: gli stucchi decorativi eseguiti pochi anni dopo nella chiesa di S. Pancrazio [F. Franchini Guelfi, *Documenti per la chiesa gentilizia di S. Pancrazio*, in «Quaderni Franzoniani», III/2 1990, p. 80] e quelli realizzati entro il 1736 sulla facciata del palazzo Spinola in piazza Pellicceria: A. Dagnino, *Il Libro Mastro di Maddalena Doria Spinola: una fonte per la ristrutturazione settecentesca del palazzo*, in *Palazzo Spinola a Pellicceria. Due musei in una dimora storica*, Genova, 1987, p. 40, fig. 25 [Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, n. 10].

<sup>8</sup> La parte superiore di questo altare è oggi collocata, su un paliotto di altra provenienza, nella chiesa parrocchiale dei Santi Rocco e Sebastiano di Parodi Ligure ed è pubblicata in F. Franchini Guelfi, *La scultura marmorea e l'arredo: il recupero di un patrimonio disperso*, in *La Parrocchiale dei Santi Rocco e Sebastiano di Parodi Ligure tra medioevo ed età contemporanea*, a cura di C. Paolucci, Genova, 1995, p. 95, fig. 20.

<sup>9</sup> L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone e le loro opere in Genova e altrove*, Genova, 1903, p. 290. Ringrazio Roberto Santamaria che mi ha trasmesso documenti, finora inediti, sull'attività di Felice Solaro, documenti che verranno prossimamente pubblicati nel suo volume sui marmi e sui marmorari genovesi.

<sup>10</sup> F. Franchini Guelfi, *L'Arciconfraternita*, cit., pp. 514-516, nota 35, figg. 11-12.

<sup>11</sup> R. Santamaria, *Pietre di "diversi colori come l'arco celeste": Genova e la diffusione dei marmi policromi tra XVI e XVIII secolo*, in *I colori del marmo*, a cura di C. Giometti e C. M. Sicca, Pisa, 2019, p. 160.

<sup>12</sup> F. Franchini Guelfi, *Sculture marmoree genovesi fra Sei e Settecento per la devozione mariana nella diocesi di Albenga – Imperia*, in «Sacro e Vago Giardinello», IV (2018), pp. 59-72: qui p. 71, fig. 10.

<sup>13</sup> A. Acondon, *Ognio. Note sul patrimonio artistico*, in *Neirone. Natura, storia, arte*, a cura di R. Spinetta, Genova, 2004, pp. 236-238, figg. 6-7.

no<sup>14</sup> (1768), di Semorile (1787)<sup>15</sup>, di Zerli (1792)<sup>16</sup> e di Ovada<sup>17</sup>. Sono tutte opere molto simili negli accenti di raffinata eleganza e nell'impeccabile esecuzione scultorea, nella ripetizione di stilemi primoseptecenteschi che la committenza continuò a gradire fino alla fine del secolo. Il paliotto a sarcofago, spesso centrato da un bassorilievo con l'immagine del santo titolare della chiesa, è fiancheggiato da due grandi angeli in marmo bianco e sovrastato da due o tre gradini reggicandelabri, al centro dei quali si colloca il tabernacolo. Cifra comune a quasi tutti gli altari di Felice Solaro è il cartiglio sagomato in marmo bianco che ricorre sui gradini reggicandelabri. Dell'altare di San Giovanni Battista di Voltaggio si erano perse le tracce a partire dal suo smontaggio nel 1800: la confraternita si stava infatti preparando a traslocare in una sede più grande e prestigiosa, la chiesa del vicino convento di San Francesco, soppresso nel 1798 dalla Repubblica Ligure e messo in vendita<sup>18</sup>. Il recente ritrovamento del libro dei conti della confraternita<sup>19</sup> relativo ai primi anni dell'Ottocento ha chiarito la vicenda dell'altare e ha permesso di ritrovarlo nella chiesa parrocchiale dell'Assunta di Grondona, alla quale i confratelli lo avevano venduto l'11 giugno 1802 per 337,10 lire. Questa vendita non si comprende se non con una necessità di denaro da parte della confraternita, che giunse a cedere per una somma molto inferiore a quella dell'acquisto l'arredo più splendido del suo oratorio. Si tratta di un altare grandioso, con tre gradini reggicandelabri espansi verso l'alto, due angeli che fiancheggiano il paliotto e due testine angeliche all'estremità del

<sup>14</sup> A. Arecco, *Boissano. Storia di una comunità collinare autonoma dal 1600*, Ceriale, 1995, p. 186.

<sup>15</sup> F. Franchini Guelfi, *L'arciconfraternita*, cit., p. 516, nota 35.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> G. Zafferani, *Veneranda confraternita della SS. Trinità e San Giovanni Battista in Ovada*, in «Urbs», XXXIII/1 (2020), pp. 17-25: qui p. 19. La documentazione su questi altari è conservata negli archivi delle chiese parrocchiali ed è emersa recentemente nel corso degli studi svolti per illustrare il patrimonio artistico.

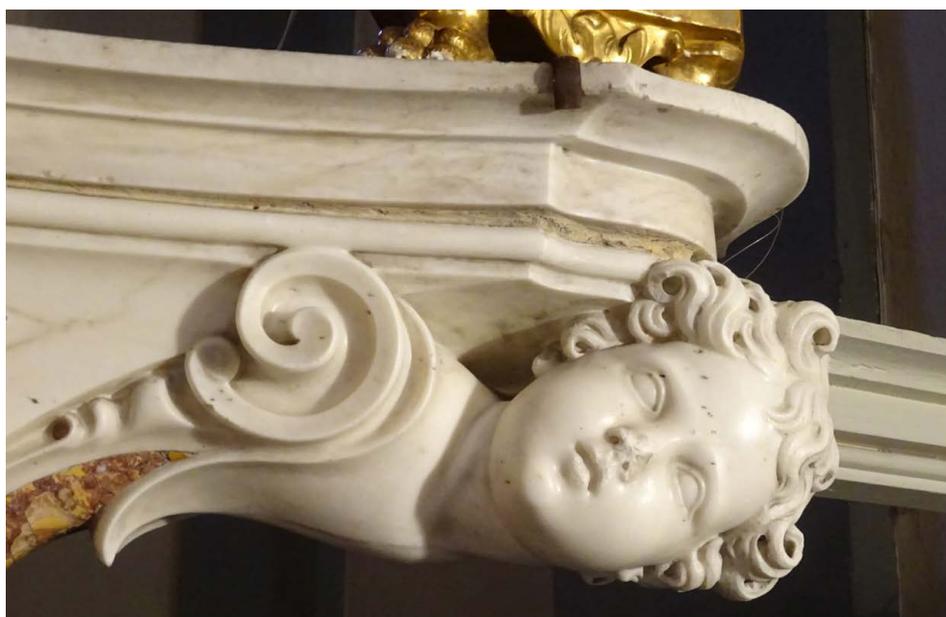
<sup>18</sup> AASGBV, 1763. *Libro del introito*, cit., c. 69. Nello stesso archivio è conservato l'atto di acquisto del complesso francescano per 4500 lire in data 25 giugno 1801: F. Franchini Guelfi, *L'arciconfraternita*, cit., p. 517, nota 38.

<sup>19</sup> Ringrazio il segretario dell'oratorio di San Giovanni Battista di Voltaggio, Mino Repetto, che ha scoperto la notizia nel *Libro di scrittura della Ven. Archiconfraternita della Morte, e Suffragio eretta nella chiesa del soppresso convento di SS. Min. Con. di S. Francesco rilevante l'introito, e le spese tutte...*, registro ms. con pagine non numerate dal 1801. Alla data 11 giugno 1802 si legge: «E per valuta dell'Altare Maggiore di marmo di S. Gio. B.a venduto nel paese di Grondona [lire] 337,10». Questo libro dei conti, sottratto illegalmente all'archivio dell'oratorio in epoca imprecisata, è stato recentemente messo in vendita da un privato ed acquistato dalla confraternita. Nel mio citato studio del 2000 sull'oratorio di Voltaggio avevo infatti rilevato la mancanza di documentazione relativa al primo Ottocento nell'archivio della confraternita.

gradino superiore **[figg. 1-2]**. I cartigli tipici degli altari di Felice Solaro compaiono qui in raffinate variazioni **[fig. 3]**. L'altare, finora inedito, ha subito qualche danneggiamento nel volto dei due angeli laterali; nel medaglione al centro del paliotto, dove probabilmente era rappresentato San Giovanni Battista, è stato posto il monogramma della Vergine alla quale la chiesa è intitolata. La delicata policromia dei marmi (giallo di Siena, broccatello, diaspri, verde Polcevera) è quella tipica del tardo Settecento; la struttura compositiva è la stessa, in proporzioni più grandiose, degli altri altari di Felice Solaro.

Si aggiunge così una nuova opera al patrimonio storico dell'arciconfraternita e al catalogo del Solaro, ad attestare la volontà di prestigio dell'oratorio e l'eccellenza di un artista finora poco noto, attivissimo per l'entroterra e le riviere fin quasi alla fine del Settecento.





Figg. 1-2. Felice Solaro, Altare per l'Arciconfraternita di San Giovanni Battista di Voltaggio, Grondona, chiesa parrocchiale dell'Assunta, visione d'insieme e particolare.



Fig. 3. Felice Solaro, Altare per l'Arciconfraternita di San Giovanni Battista di Voltaggio, Grondona, chiesa parrocchiale dell'Assunta, particolare.



## PROFILO

---

### Fausta Franchini Guelfi

---

Fausta Franchini Guelfi si è laureata in Lettere Moderne nel 1967 con una tesi in Storia dell'Arte e ha poi conseguito la Specializzazione nella stessa materia presso l'Università di Genova. Nel ruolo di Ricercatore Confermato ha svolto per anni corsi di insegnamento presso la stessa Università (Storia dell'arte in Liguria nell'età moderna, Storia della scultura nell'età moderna, Iconografia e iconologia) e ha compiuto studi approfonditi sul pittore Alessandro Magnasco, sulla scultura genovese del Seicento e del Settecento in Liguria, in Francia, in Spagna e in Portogallo e sul patrimonio artistico di sculture, dipinti, argenti e tessuti degli oratori delle confraternite liguri.

Fausta Franchini Guelfi graduated in Modern Literature in 1967 with a thesis in History of Art; she obtained a specialization in the same subject at the University of Genoa. In the role of Confirmed Researcher she has taught courses at the same University for years (History of Art in Liguria in the modern age, History of sculpture in the modern age, Iconography and iconology) and has carried out in-depth studies on the painter Alessandro Magnasco, on Genoese sculpture of the seventeenth and eighteenth centuries in Liguria, France, Spain and Portugal and on the artistic heritage of sculptures, paintings, silver and fabrics of the oratories of the Ligurian brotherhoods.



The background of the entire page is a classic marbled paper pattern, featuring intricate, swirling veins of light beige, cream, and pale green. The pattern is dense and organic, resembling natural stone or watercolor textures. In the lower-middle section, there is a thin, horizontal strip of gold leaf, which is partially obscured by the text above it.

# **MUSEUM MARMORIS**





Andrea Leonardi

**Statue, oggetti antichi o all'antica per «la memoria a difendere».  
Sul collezionismo antiquario in Puglia e il 'museo' di villa Meo Evoli  
a Monopoli**

**Abstract ITA**

In occasione della mostra dedicata alla Civiltà del Settecento a Napoli (1980), Francis Haskell definì il volume dedicato alla collezione dell'ambasciatore inglese William Hamilton, *Les Antiquités étrusques, grecques et romaines* (1766-'67), come il libro più elegante del XVIII secolo. Un così formidabile indicatore di gusto legato alle rotte del Grand Tour trovò spazio anche nella raccolta libraria della famiglia Jatta ospitata nell'omonimo palazzo a Ruvo di Puglia. La dimora, ora in parte sede del Museo Archeologico Nazionale, rappresentò sin dagli inizi dell'Ottocento un crocevia di interessi legati all'antico e alla cultura classica, in parallelo alle analoghe esperienze dei Bonelli a Barletta (il cui archivio è confluito proprio nel fondo privato Jatta) e dei Martinelli-Palmieri-Meo Evoli a Monopoli che qui soprattutto interessano.

**Abstract ENG**

On occasion of the exhibition dedicated to the "Civiltà del Settecento a Napoli" (1980), Francis Haskell defined the volume dedicated to the collection of the English Ambassador William Hamilton, *Les Antiquités étrusques, grecques et romaines* (1766-'67), as the most elegant book of the XVIII century. A formidable indicator of taste, linked to the Grand Tour routes, also found space in the book collection of the Jatta family, housed in the homonymous palace in Ruvo di Puglia. The residence, part of which is now the seat of the National Archaeological Museum, represented since the early nineteenth century a crossroads of interests linked to ancient and classical culture, in parallel with the similar experiences of the Bonellis in Barletta (whose archive was merged into the private Jatta fund) and of the Martinelli-Palmieri-Meo Evoli in Monopoli, which are of particular interest here.

**Parole chiave**

Italy, Puglia, musei, collezioni, scultura

---

Copyright © 2021 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-2-2021-a-leonardi-statue-oggetti-antichi-o-allantica>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Il padiglione attiguo alla neoclassica villa Meo-Evoli<sup>1</sup> [figg. 1-2], posto nella suggestiva cornice paesaggistica di Strada Cozzana a Monopoli, in Puglia, ad una quarantina di chilometri da Bari, è uno spazio del collezionismo voluto nel quarto decennio del XIX secolo dal suo proprietario del tempo, Francesco Paolo Martinelli (1803-1875), cavaliere gerosolimitano, membro della Camera dei Pari nel Parlamento Napoletano e a più riprese sindaco di Monopoli<sup>2</sup>. Egli era pronipote di quel Vito Giuseppe Martinelli (1758-1833) che, nell'arco di un ventennio, dal 1772 al 1792<sup>3</sup>, aveva provveduto alla prima sistemazione del complesso, peraltro eretto richiamandosi a modelli neo-palladiani di sicuro coerenti rispetto agli storici contatti della Puglia con la Serenissima e considerata l'attenzione nell'area, proprio tra XVIII e XIX secolo, per il trattato cinquecentesco dell'architetto padovano<sup>4</sup>. Vito Giuseppe provvide inoltre alla formazione del nucleo principale della raccolta – vedremo quello inizialmente disposto nella «galleria» della dimora –, composto già allora (1828) da «cinquanta statue di marmo tra intere, mezzi busti e statue,

<sup>1</sup> La villa prende nome dagli ultimi proprietari del Novecento. Desidero ringraziare Nori Meo Evoli per la visita compiuta nel giugno del 2017 cui riferiscono alcune delle immagini (figg. 3-5, 7, 8, 11, 13-17, 19-31) del corredo iconografico. Una prima disamina sulla villa e il suo giardino è stata condotta in P. Esposito, *Il giardino di villa Meo Evoli a Monopoli*, in *Giardini di Puglia. Paesaggi storici fra natura e artificio, tra utile e diletto*, a cura di V. Cazzato, A. Mantovano, Galatina, Congedo, 2010, pp. 115-118. Sulla dimora si segnala inoltre il lavoro di tesi di laurea di C. Marasci, *I Martinelli e la villa Meo-Evoli a Monopoli tra storia, leggenda e realtà*, Bari, Accademia di Belle Arti, a.a. 1991-92, relatore prof. M. Casamassima.

<sup>2</sup> Egli ricoprì l'incarico dal 1834 al 1839 e poi dal 1846 al 1851.

<sup>3</sup> La data e il ruolo di Vito Giuseppe Martinelli sono ricordati in una epigrafe che si conserva all'ingresso del piano nobile: HIUSCE INSTRUCTAE VILLAE ET EXORNATAE DOMUS/ ET MAGIS ANIMI SUI HILARITATEM/PER FRUCTUROS SIC VOS AMICI CONVOCAT/INGENIOSUS ET HILARIS HOMO/VITUS JOSEPHUS MARTINELLI EQUES PATRITIUS SALERNITANUAS/EX NOBILI PORTERETENSI CURIA/UT FRUENTOS FRUCTIBUS PRO VESTRO INGENIO/LONGAVITATEM ILLI AD PRECEMINI/IN TANTO OTIO QUAM BREVE NEGOTIUM/ A.D. 1792. Per Vito Giuseppe e Francesco Paolo Martinelli notizie in P. Esposito, *ad vocem*, in *Giardini di Puglia*, cit., pp. 476-477.

<sup>4</sup> L. Trevisan, *Questioni di palladianesimo in Puglia. Appunti sull'architetto Orazio Lerario e sulla raccolta dei suoi disegni nell'Archivio Biblioteca Museo Civico di Altamura*, in *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del convegno (Bitonto, 25-26 ottobre 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia, Grenzi, 2015, pp. 111-125. L'autore segnala come, sin dal 1684, del trattato di Palladio se ne conservasse una copia presso il convento dei Santi Cosma e Damiano dell'Ordine degli Eremitani Scalzi di Sant'Agostino ad Altamura, poi soppresso nel 1809. Circa i contatti culturali con la Repubblica di Venezia, nel caso di Monopoli ne è plastica rappresentazione il *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini ora presso la Pinacoteca di Bari: C. Gelao, *Giovanni Bellini San Pietro Martire. Storia, arte, restauro*, Venezia, Marsilio, 2008.

trentasei tondi di marmo con teste a basso rilievo» e «tredici vasi antichi compreso quello mezzo situato sopra un tondo di marmo»<sup>5</sup>.

Pur nella brevità di questa comunicazione è possibile muovere dal caso di studio preso a riferimento, dove grande attenzione – lo si è appena visto appoggiandosi alle fonti documentarie – venne riservata alla statuaria, per tornare a riflettere in modo propedeutico anche su alcuni aspetti più generali del collezionismo antiquario nell'area della cosiddetta Puglia storica durante il XIX secolo<sup>6</sup>. A tal proposito, pare utile riprendere in mano il catalogo della mostra sulla *Civiltà del Settecento a Napoli* (1980), dove Francis Haskell, nel suo saggio sul mecenatismo e sul collezionismo all'epoca dei Borbone, individuò l'edizione più elegante di tutto il XVIII secolo nei quattro volumi dedicati alla collezione dell'ambasciatore inglese William Hamilton, *Les antiquités étrusques, grecques et romaines* (1766-'67)<sup>7</sup>. Il lettore giustamente si chiederà perché recuperare un fatto così eccentrico rispetto alle traiettorie pugliesi e monopolitane con cui questo saggio è stato aperto. In realtà, l'opera promossa dal diplomatico inglese si pone come efficace attestazione di una consuetudine con l'antico che, oltre ad essere espressione dei flussi artistici e antiquari alimentati dai 'giacimenti' meridionali, trovò modo di manifestarsi nella biblioteca di casa Jatta<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Archivio di Stato di Bari [=ASB], Atti notarili di Monopoli, notaio Carlo Giuseppe Nistrò, 8 gennaio 1828, cc. 17r-25r.

<sup>6</sup> Spunti anche in A. Leonardi, *Un ipernodo europeo ai confini del Grand Tour. Alle origini dell'idea di 'museo' nella Puglia storica tra Settecento e Ottocento*, in *Arte e cultura fra Classicismo e Lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I.C.R. Balestreri, L. Facchin, Milano, Jaka Book, 2018, pp. 327-348.

<sup>7</sup> F. Haskell, *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, in *Civiltà del Settecento a Napoli*. Catalogo della mostra (Napoli-Caserta, dicembre 1979-ottobre 1980), a cura di R. Causa, Napoli, Centro di, 1980, I, pp. 29-33: 32. Per la mostra si rimanda ad A. Russo, *La 'civiltà' del Settecento a Napoli di Raffaello Causa*, *In onore di Raffaello Causa*, a cura di F. Vona, Napoli, Centro di, 2015, pp. 60-70.

<sup>8</sup> Sul collezionismo Jatta, mi permetto di rinviare da ultimo ad A. Leonardi, *Non solo 'stoviglie' in Terra di Bari. Il collezionismo Jatta: consistenza e strategie tra casa e museo*, in *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*. Catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), a cura di A. Leonardi (con L. Derosa), Firenze, Edifir, 2020, pp. 153-175. Naturalmente, a monte di collezioni come quella degli Jatta si pone un'intensa attività di scoperta archeologica: R. Cassano, *Ruvo, Canosa, Egnazia e gli scavi dell'Ottocento*, in *I Greci in Occidente*. Catalogo della mostra (Napoli-Paestum-Taranto, 1996), a cura di G. Pugliese Canelli, Napoli, Electa, 1996, pp. 108-113. L'edizione conservata a Ruvo è la seguente: *Collection of Engravings from Ancient Vases of Greek Workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies (...) now in the possession of Sir W. Hamilton published by Mr. Wm. Tischbein director of the Royal Academy of Painting*, 4

A discendere dalla valutazione di Haskell e a riprova dell'eccezionalità costituita dalla presenza de *Les antiquités* hamiltoniane presso una famiglia a tal punto cruciale per le dinamiche del collezionismo in Puglia, sembra utile notare come, nel 1903, il *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenenti a privati* voluto da Pasquale Villari avesse certificato proprio l'esistenza della collezione iniziata da Giovanni *seniore* Jatta (1767-1844) a Ruvo<sup>9</sup>. Il dato naturalmente non fa una piega, se non fosse che nel suddetto elenco ministeriale la raccolta rubastina compariva in splendida solitudine, unica a testimoniare la Puglia tralasciando completamente almeno un altro caso eclatante e altrettanto completo, quello appunto rappresentato dai Martinelli a Monopoli. In realtà, va detto che la presunta unicità dell'esperienza Jatta sancita dal *Catalogo* del 1903, così come il mancato richiamo ai Martinelli, appaiono in netta controtendenza anche rispetto ad altri episodi che attestano invece l'intensità di una pratica del collezionismo quasi mai limitata alla pur imprescindibile componente archeologica. Del resto, nel 1877, insieme alle «città antiche» e ai «monumenti classici» (con particolare riferimento al largo distretto barlettano), proprio le collezioni della regione erano state oggetto di ricognizione con un'apposita *Relazione* scritta da Giovanni *juniore* Jatta (1832-1895)<sup>10</sup>, già

voll., Napoli, Istituto di Corrispondenza Archeologica, 1791-95. Chi scrive aveva già segnalato la presenza dell'opera in più volumi in A. Leonardi, *Il sistema del collezionismo nella Puglia storica dell'Ottocento. Gusto antiquario e modelli figurativi per un 'nuovo' museo in Palazzo Ateneo a Bari*, in *Camillo d'Errico e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*. Atti del convegno (Palazzo San Gervasio-Matera, 10-11 novembre 2016), a cura di E. Acanfora, M.V. Fontana, Foggia, Grenzi, 2017, pp. 92-105, fig. 2.

<sup>9</sup> Il *Catalogo* venne pensato da Pasquale Villari quale ministro della Pubblica Istruzione già al tempo del primo gabinetto Rudini (1891): F. Papi, E. Borsellino, *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d'arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei 'beni culturali' privati in Italia agli inizi del Novecento*, in «Annali di Critica d'Arte», IX (2013), pp. 43-99: 49.

<sup>10</sup> Archivio Centrale dello Stato (=ACS), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Divisione Monumenti, Esportazioni, Oggetti d'Arte (I versamento), *Relazione intorno alle città antiche ed ai monumenti classici del Distretto di Barletta*, 10 aprile 1877. La *Relazione* dello Jatta venne indirizzata a Giuseppe Fiorelli, capo (dal 1875 al 1891) dell'allora Direzione Generale degli Scavi e dei Musei del Regno, poi Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, con cui il Nostro ebbe rapporti dal 1875 e sino almeno al 1888: A. Leonardi, *All'ombra del Colosso (1877-1897). Giovanni Battista Cavalcaselle, Bernard Berenson, Giovanni juniore Jatta e Giovanni Castelli: la Disfida dei 'Beni Culturali' nella terra dei Bonelli*, in *I Bonelli tra Puglia storica, Roma e l'area padana. La costruzione di una identità*, a cura di A. Leonardi, Firenze, Edifir, 2021, pp. 143-188: 149-153. Chi scrive è tornato sul documento in que-

autore del *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir da guida ai curiosi* (Napoli, 1869)<sup>11</sup>.

Quanto all'evidenza plastica fornita dal caso Martinelli che qui interessa, prima di passare alla sua disamina vi sono almeno ancora due ulteriori elementi che pare utile mettere a sistema nelle more di quanto emerso – o non emerso – tra 1877 (con la *Relazione* di Giovanni *juniore* Jatta) e 1903 (con il *Catalogo* di Pasquale Villari): da un lato, la circostanza ricordata dall'abate Alberto Fortis che ha avuto per protagonista ancora lo stesso Lord Hamilton in visita (1789) alla quadreria dei De Paù a Terlizzi – centro vicinissimo a Ruvo – sorpreso di «trovar cose di tanto pregio in una città di provincia e così lontana dalla capitale»<sup>12</sup>; dall'altro, il caso del marchese di Montrone, Giordano De Bianchi-Dottula, il quale ebbe modo, nel 1834, di soffermarsi invece proprio sulla menzionata Ruvo, scrivendo che chi avesse davvero conosciuto questa realtà avrebbe pure saputo di come essa potesse contare su raccolte diffuse «in ogni casa di agiato cittadino», ognuna delle quali era da ritenersi di tale importanza e qualità da «poter formare un museo degno della capitale»<sup>13</sup>. In special modo la seconda è una valutazione tutt'altro

stione in occasione del convegno *La cultura dell'antico nelle arti figurative dalla Restaurazione alla Grande Guerra*, (Università degli Studi di Napoli 'Federico II', 24-26 novembre 2021), con una relazione dal titolo *Lontano da Napoli ma non troppo (1877-1898): la Puglia di «città antiche e monumenti classici» tra Giovanni Juniore Jatta, Edward Perry Warren e Bernard Berenson*.

<sup>11</sup> G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta*, Bari, Edipuglia, 1996, con premessa di G. Andreassi e prefazione di R. Cassano. Giovanni *juniore* era stato designato dallo zio Giovanni *seniore* come l'erede-curatore della prestigiosa raccolta di famiglia.

<sup>12</sup> A. Fortis, *Lettera dell'Abate Alberto Fortis alla Signora Elisabetta Caminer Turra, contenente notizie sulla città di Terlizzi, nella provincia di Bari*, in «Nuovo Giornale Enciclopedico di Vicenza», giugno 1789, pp. 3-7: 3. Sulla raccolta De Paù, comprensiva di opere attribuite addirittura ad artisti come Raffello e Annibale Carracci, si vedano: F. De Chirico, *Un caso di collezionismo poco noto: la dispersa quadreria de Paù*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria*, a cura di A. Anselmi, Roma, Gangemi, 2012, pp. 435-445; G. De Sandi, *Il 'salone delle feste e la quadreria De Paù a Terlizzi: un modello di connoisseurship nella Puglia del Settecento*, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Firenze, Edifir, 2018, pp. 123-138.

<sup>13</sup> M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle Province di Terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli, Tipografia di Vincenzo Morano, 1888, p. 562. Una mappatura filologica della dispersione degli oggetti rinvenuti in questi siti è stata condotta da A.C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio: le necropoli e i corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma, L'Erma, 2007. Concluso è invece il progetto di ricerca coordinato da Daniela Ventrella, *Rubi Antiqua. Un nuovo sguardo sull'archeologia e il collezionismo del XIX secolo fra l'Italia del Sud e la Francia*, in collaborazione con l'INHA di Parigi (linea di

che peregrina, vista la formazione classica del De Bianchi-Dottula, maturata sulla direttrice Bari-Roma<sup>14</sup>, e, soprattutto, considerata la sua sensibilità per la scultura che lo condusse a dare alle stampe un componimento come il *Prometeo*, da lui pensato nella circostanza del ritorno di Antonio Canova a Bologna (1809)<sup>15</sup>.

Proprio tenendo conto di testimonianze oculari quali sono state quelle appena ricordate, nonché delle prime ricerche ascrivibili a un modello di colta erudizione esogena spesso utile per un'ulteriore indiretta mappatura del fenomeno del collezionismo<sup>16</sup>, in effetti è possibile cogliere una dimensione altra che è coincisa pure in questo territorio con il formarsi di raccolte-museo non solo finalizzate a contenere il rischio delle sempre possibili dispersioni ereditarie, ma anche volte ad affermare un principio di pubblica utilità. Un assunto di questo tipo può trovare giustificazione in ragione delle suggestioni mediate da iniziative come il *Piano per i Musei* (1808) del salentino Michele Arditi, membro dell'Accademia Ercolanense e dal 1807 direttore generale del Museo di Napoli, nonché soprintendente agli scavi di antichità, prima sotto Giuseppe Bonaparte e poi con re Ferdinando I di Borbone. Sin dagli inizi del XIX secolo, il documento dell'Arditi, infatti, ebbe non solo il merito di trasporre in campo museografico le analisi economiche degli illuministi riformatori meridionali (Antonio Genovesi, Giuseppe Maria Galanti, Gaetano Filangieri)<sup>17</sup>, ma, in particolare, di proporre la creazione di poli capaci di sviluppare

ricerca *Répertoire de ventes d'antiques en France au XIX siècle*). Da ultimo e per i reperti Jatta si veda poi G. Gadaleta, *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia. Ruvo di Puglia - Museo Nazionale Jatta*, Roma, L'Erma, 2017.

<sup>14</sup> Peraltro, già nel 1821, il marchese aveva proposto alla municipalità barese l'istituzione di una Università degli Studi: R. Calvagno, *De Bianchi-Dottula, Giordano, marchese di Montrone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII (1987), pp. 302-303.

<sup>15</sup> G. Petroni, *Della vita e delle opere di G. D. marchese di Montrone*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XV/2 (1883), pp. 155-177: 165. Il componimento è uno dei tre canti raccolti nel volume che, preceduto da una lettera di Pietro Giordani, è dedicato all'«immortale restauratore della scultura»: *Per l'aspettato arrivo di Canova in Bologna*, Bologna, Tipografia dei Fratelli Masi, 1810, pp. 47-62.

<sup>16</sup> Si pensi ad esempio a H.W. Schultz, *Die Amazonen-Vase von Ruvo*, Leipzig, Wigand, 1851. Sul personaggio si rimanda a V. Lucherini, *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzioni dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832-1842)*, in *Medioevo. L'Europa delle cattedrali*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2007, pp. 537-553: 552, nota 58.

<sup>17</sup> Egli insisteva sulla necessità di colmare il divario - per l'Arditi una questione non solo economica ma evidentemente anche di politica culturale - tra Napoli capitale e le sue propaggini più lontane: A. Milanese, *Il piano Arditi del 1808 sui musei provinciali*, in *I Greci in Occidente*,

un «certo gusto verso de' monumenti antichi», da conservare «con gelosia» in modo da consentire a un largo pubblico di «gustare tali cose e quindi a divenirne più avide ad acquistarle e più gelose a conservarle»<sup>18</sup>. Ovviamente Arditì pensava a dei presidi pubblici espressione della presenza dello Stato nelle periferie del Regno, tuttavia le sue idee non mancarono di venire recepite anche dai privati: lo dimostrano in prima istanza situazioni come la citata galleria dei De Paù a Terlizzi capace di 'arginare' l'interesse di un grande «incettatore di quadri» come Lord Hamilton<sup>19</sup>; in seconda battuta, si pensi al più volte evocato e noto museo degli Jatta a Ruvo e, in special modo, al fondatore, Giovanni *seniore*, il quale nelle sue disposizioni testamentarie (1842) giustificò l'impegno da lui profuso intorno alle antichità chiamando in causa proprio l'«onore della nostra patria»<sup>20</sup>.

Venendo ai termini programmatici della musealizzazione dello statuario di Vito Giuseppe Martinelli, appunto promossa dal suo discendente ed erede Francesco Paolo entro il 1837, pure questi seguirono un'analogo tracciatura – l'obiettivo dichiarato era «la memoria a difendere» – e le attese furono ben espresse nell'iscrizione che tuttora si conserva nella sua ubicazione originaria. Essa è posta al centro della facciata del padiglione ancora caratterizzato dal rosso pompeiano degli intonaci, sopra l'ingresso bugnato della struttura che, a sua volta, è contraddistinta da uno sviluppo a livello unico, con paraste a scandirne l'articolazione orizzontale insieme alle altre due porte-finestre laterali e alle quattro nicchie presenziate da altrettante statue in marmo<sup>21</sup> [figg. 3-5], oltre agli otto busti a sfrangiare la sommità di un parapetto che completa l'imposta della copertura (piana) insieme a una trabeazione composta da metope lisce e triglifi alternati. In epigrafe si legge:

## DELLA CELEBRITA' DELLA STORIA E DELLA FAVOLA

cit., pp. 275-280. Sul dibattito riformatore si rimanda al saggio di F. Venturi, *Napoli capitale nel pensiero dei riformatori illuministi*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971, VIII, pp. 3-73.

<sup>18</sup> A. Milanese, *Il piano Arditì*, cit., p. 278.

<sup>19</sup> L. Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, IX, Napoli, Stamperia G. De Bonis, 1805, p. 162.

<sup>20</sup> Archivio di Stato di Napoli (=ASNa), Ministero Pubblica Istruzione, *Testamento di Giovanni Jatta seniore*, Napoli 3 febbraio 1842, busta 332, fasc. 8. Si veda anche C. Bucci, *Il Museo Nazionale Jatta. La storia, i personaggi, la collezione*, Bari, Adriatica, 1994, pp. 11.

<sup>21</sup> Si tratta di tre putti, di cui uno in versione dionisiaca a cavallo di una piccola botte da vino, oltre ad una allegoria della Prudenza riconoscibile come tale per via degli attributi (un serpente e lo specchio).

A UOMINI DEL SAPERE AMANTISSIMI  
IN QUESTO TEMPIO LA MEMORIA A DIFENDERE  
FRANCESCO PAOLO MARTINELLI DIEDE OPERA  
NELL'ANNO DEL SIGNORE MDCCCXXXVII.

Classica anche nella scelta dei caratteri capitali, la targa, che ovviamente risulta sormontata dallo stemma della famiglia Martinelli<sup>22</sup>, può dirsi un vero e proprio manifesto dispiegato in funzione di un contenitore aperto alla statuaria antica, all'antica o semplicemente non antica (ma pur sempre traccia o rievocazione concreta di un passato venerando), composto da due ambienti pavimentati con ceramiche di produzione partenopea, questo secondo una consuetudine decorativa ben attestata sempre in Puglia anche nella coeva dimora di villa dei marchesi Bonelli a Barletta<sup>23</sup>. Tuttora, gli ideali espressi da un simile contesto si proiettano *in primis* nella decorazione ad affresco della residenza, dove nelle sale [fig. 6] si rincorrono sia cammei di gusto antiquario [figg. 7-8] che riecheggiano le esperienze elaborate dalla Reale Accademia Ercolanense negli otto tomi delle *Antichità di Ercolano esposte* (1757-1792) dove, tra l'altro, non mancano ampi richiami alla scultura [fig. 9]; sia mai banali simulazioni di architetture naturali popolate di statue antiche [figg. 10-11] aperte invece alle istanze settentrionali, con specifico riguardo alle scenografiche siepi del parco della villa Arconati a Castellazzo di Bollate, anche qui probabilmente a discendere dalla circolazione di modelli editoriali, quali sono quelli che potrebbero aver fornito i sei volumi delle *Ville di Delizia, o siano Palagi Camparecci nello Stato di Milano* [fig. 12] incise e stampate nel 1743 dal bolognese Marco Antonio Dal Re<sup>24</sup>. *In secundis*, il dato

<sup>22</sup> Lo stemma dei Martinelli era composto da un'«arma d'argento, alla fenice posta sulla sua immortalità, al naturale, fissante un sole d'oro, posto nel canton destro del capo, e accompagnata in punta di due spade al naturale, poste in croce di Sant'Andrea»: E. Nova Di Bitetto, *Blasonario generale di Terra di Bari*, Mola di Bari, Tipografia M. Contegiacomo, 1912, p. 116.

<sup>23</sup> A. Leonardi, *Suggerimenti 'napoletane', giardini 'romantici' e biblioteche dei 'lumi'. I Bonelli nella Puglia storica tra XVIII e XIX secolo*, in *I Bonelli tra Puglia storica, Roma e l'area padana*, cit., pp. 105-142: 122-123.

<sup>24</sup> L. Semerari, L. Cusmano, F. De Mattia, C. Zaccaria, *Le ville extraurbane in Terra di Bari*, in *L'architettura rurale nelle trasformazioni del territorio in Italia*. Atti del convegno (Bari 1987), Roma, Laterza, 1989, p. 641. L'intuizione di collegare la decorazione della cosiddetta 'stanza del chiosco' ai giardini di villa Arconati a Castellazzo di Bollate trova in effetti addentellati proprio nella succitata produzione a stampa per la quale si rimanda ad A. Tosi, *Le delizie della villa di Castellazzo*, in *Des jardins et des livres*, a cura di M. Jakob, Genève, Coédition Metis Presses/ Fondation Martin Bodmer, 2018, pp. 96-97.

di una così forte adesione alla cultura degli spazi di verzura non può dirsi neutro in ragione del fatto che è proprio un giardino a collegare il 'museo' che ospita lo statuario Martinelli con il corpo principale della dimora di villa, dotato di reperti di una certa importanza [fig. 13] (il sarcofago di Petilia Secundina è forse il più rappresentativo tra questi<sup>25</sup>) e organizzato su quattro assi principali che, impreziositi oggi come allora da altre «statue che indicano diversi imperadori antichi ed uomini illustri» [fig. 14]<sup>26</sup>, significativamente convergono verso la struttura in questione creando una singolare continuità tra ambienti interni ed esterni.

Quasi trenta anni dopo l'inaugurazione del «tempio» Martinelli e in una stagione post-unitaria in generale davvero densa per il collezionismo statuario – pur in scala diversa lo attestano sul versante romano e nello stesso delta cronologico le vicende dei Campana e dei Colonna<sup>27</sup> –, a rappresentare qui un gusto capace di attraversare le generazioni, orientato in modo continuativo all'interesse per il manufatto scultoreo, vi è il fatto che, come accennato in apertura di contributo, la collezione di Vito Giuseppe venne implementata dal pronipote Francesco Paolo. Nel 1866, essa giunse a comprendere «settantasette statue di marmo fra intere e mezzi busti [erano cinquanta nel 1828, n.d.a.], settanta medaglioni di marmo a muro con teste a basso rilievo [sempre nel 1828 se ne contavano trentasei, n.d.a.] [fig. 15], due imprese di marmo che servono di base a due vasi ed i vasi sopra posti»<sup>28</sup> [figg. 16-17], cui sommare ancora gli immancabili reperti, che per la verità non dovevano essere molti specie se paragonati ad altre situazioni della

<sup>25</sup> Sul sarcofago rinvenuto a Giovinazzo nel 1560, si veda L. Todisco, *Il sarcofago Meo Evoli ed altri a ghirlande di produzione apula*, in *Archeologia e territorio: l'area peuceta*. Atti del convegno (Goia del Colle, 12-14 novembre 1987), a cura di A. Ciancio, Putignano, Nuovo Servizio, 1989, pp. 27-145.

<sup>26</sup> ASB, Atti notarili di Monopoli, notaio Carlo Giuseppe Nistrò, 8 gennaio 1828, c. 21r.

<sup>27</sup> Tra 1857 e 1859, Alessandro Torlonia perfeziona l'acquisizione della collezione Giustiniani; nel 1866, prende possesso di villa Albani; nel 1864, aveva già acquistato le adiacenze di Palazzo Corsini in via della Lungara da lui prese in affitto in precedenza: S. Settis, *Una collezione di collezioni. Il Museo Torlonia e le raccolte di antichità a Roma*, in *I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori*. Catalogo della mostra (Roma, 14 ottobre 2020-29 giugno 2021), a cura di S. Settis, C. Gasparri, Milano, Electa, 2020, pp. 20-29: 21. Quanto a Gianpietro Campana, contemporaneo del Torlonia, nel 1855-'56 ricordiamo che promosse l'edizione delle *Description des marbres antiques du Musée Campana à Rome* di Henry d'Escamps: *Un rêve d'Italie: la collection du marquis Campana*. Catalogo della mostra (Parigi, 8 novembre 2018-18 febbraio 2019), a cura di F. Gaultier, Parigi, RMN, 2018.

<sup>28</sup> ASB, Atti notarili di Monopoli, notaio Pietro Basti, 19 luglio 1866, c. 256v. In tutto «tredici vasi etruschi, dodici altri più piccoli e molti altri piccoli vasi», oltre a «un braciere di bronzo antico, un elmo ed una corazza».

regione (dagli Jatta ai Caputi per rimanere ai casi più noti<sup>29</sup>). Certo, al pari delle «due imprese di marmo» computate nell'incartamento del 1866, anche la più parte dei settantasette «medaglioni» ancora corre sostanzialmente priva di lacune lungo il registro superiore dell'allestimento in entrambe le dette due stanze poste a lato dell'ingresso principale (quello sormontato dall'iscrizione commemorativa che funge pure da termine *ante quem*): da una parte (a destra dando le spalle al padiglione), vi è la camera in larga misura dedicata ai busti virili loricati e con mantello che ruotano intorno a una grande statua moderna di *Venere con Amore* [figg. 18-19]; dall'altra (a sinistra), si trova l'aula che custodisce altri busti, questa volta per lo più femminili [fig. 20], sempre posizionati su due registri di 'denti' incastonati nel muro, con, al centro, un massiccio plinto recante una traccia circolare nella parte superiore ('memoria' di un vaso o più probabilmente di una statua in passato lì sistemata a far bella mostra di sé) e con, su ciascuna delle quattro facce, un profilo a bassorilievo di antichi imperatori (tra cui «Valens», cioè Flavio Giulio Valente).

Dunque largamente conservato e per fortuna ancora coincidente rispetto alle note inventariali disponibili (1828, 1866), lo statuario Martinelli restituisce una molteplicità di traiettorie classico/antiquarie rese ora attraverso il filtro di veri e propri *souvenir* degni della migliore tradizione dei *grand tourists* oramai aperta alle istanze romantiche (un piccolo *Cristo velato* da quello di Giuseppe Sanmartino nella cappella Sansevero a Napoli) [fig. 21], ora per il tramite di composizioni museografiche seriali con sequenze di teste-ritratto maschili (Alessandro Magno, Lucullo) [fig. 22] e non (Sabina, Faustina, Fulvia, Cornelia), altre di divinità (Adone, Diana, Venere), oltre a gruppi isolati [fig. 23] (Marte e Venere), figure singole [fig. 24] (Bacco, Venere, una Primavera, Flora, Apollo), sino all'inserimento di una delle diffusissime copie della Venere Medici (la sola testa) [fig. 25], questa quanto mai evocativa essendo l'originale conservato a Firenze nel cuore del museo per eccellenza, ossia la Tribuna degli Uffizi<sup>30</sup>. Ancora, un busto [fig. 26] espressione del 'barocco romano moderno', a riprova della forza dell'«influsso del Barocco

<sup>29</sup> ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1852-1975, Gallerie, Oggetti d'Arte, Esportazioni (Divisione dodicesima), 1898-1907 (III versamento, II parte), busta 239, *Collezione Jatta, Caputi, Lojodice, Cotugno e Basta descritte da Giovanni juniore Jatta*, Ruvo di Puglia, 3 marzo 1892. Per la trascrizione del documento si rimanda a *Il museo che non c'è*, cit., pp. 336-338. Sulla collezione archeologica presente nella villa di Monopoli si rimanda ancora a M. Reho Bumbalova, *La collezione Meo-Evoli: ceramica italiota a figure rosse*, Fasano, 1979.

<sup>30</sup> F. Haskell, N. Penny, *Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London, Yale University Press, 1981 (VI edizione 2006), pp. 325-328.

sull'antichità classica» persino nella Puglia *finibus terrae*<sup>31</sup>, è rimasto invece qui a richiamare i plausibili esiti delle incursioni compiute dai Martinelli sul mercato antiquario della capitale, soprattutto in ragione del suo muovere da un modello 'alto' quale è quello che ritrae il chirurgo Antonio Coppola nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma<sup>32</sup>.

A completare il quadro vi erano infine gli accennati pezzi archeologici [figg. 27-28] che, talvolta, si sommano a copie coeve alla messa in opera di questi spazi, qui a riflettere l'abilità esecutiva delle manifatture napoletane (Giustiniani su tutte) e la fitta circolazione dei loro prodotti tra musei pubblici e privati<sup>33</sup>. Certo, rispetto a raccolte come quella degli Jatta a Ruvo di Puglia, organizzata nelle vetrine che ancora oggi occupano le quattro sale al piano terreno del palazzo di città ora Museo Nazionale, è possibile affermare come la collezione dei Martinelli differisse innanzitutto per la tipologia degli oggetti selezionati (statue e solo in misura molto minore reperti fittili) e per la non secondaria strategia di un allestimento di tipo estetico e a tratti molto più spettacolare: i 'marmi' Martinelli dislocati direttamente a muro su più registri, la cornice continua formata dai «medaglioni» a bassorilievo, le statue a busto intero, i pavimenti policromi, l'illuminazione garantita dalle ampie finestre proiettate sul giardino [fig. 29], corrispondevano ai caratteri propri non tanto dei contemporanei musei archeologici di ispirazione erudita, quanto alla tradizione aulica dello statuario, in special modo così come si era andata connotando dal Museo Pio Clementino in avanti, prima con Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi (1775-1790), poi con Raffaele Stern (1817-1822). Inoltre, il contenitore museale dei Martinelli era e rimane tuttora autonomo, ma pur sempre coerentemente neoclassico come l'attiguo palazzo di villa eretto, abbiamo visto, tra gli anni Settanta e Novanta del XVIII secolo e dove, tra l'altro, tuttora si conservano almeno altri due elementi erratici di sicuro interesse e in aggiunta a quelli sin qui accennati: un *Ercole che uccide l'Idra* [fig. 30] piacevolmente moderno, oltre ad

<sup>31</sup> Il virgolettato ripropone il titolo di uno dei capitoli di J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino, Allemandi, 1991. La citazione è ripresa anche da T. Montanari, *Bernini padre e figlio restauratori per Vincenzo Giustiniani: una Venere e un Caprone*, in *I Marmi Torlonia*, cit., pp. 92-97.

<sup>32</sup> Dalla gestione dei piani del volto forse anche in questo caso tratto da una maschera funeraria, alla lineare severità dell'abbigliamento dove l'unica concessione al vezzo decorativo è dato dalla coppia di piccoli bottoni a fermare il colletto liscio. Nell'ambito di un'attribuzione che oscilla ancora tra Pietro e Gian Lorenzo Bernini, per il busto di Antonio Coppola si veda a titolo di richiamo O. Ferreri, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Bozzi, 1999, p. 128 (*Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, Navata destra, passaggio alla sagrestia*).

<sup>33</sup> Si veda M. Rotili, *La manifattura Giustiniani*, Benevento, Banca Sannitica, 1967.

un'ellenistica figura femminile [fig. 31], acefala e parzialmente mutila (mancano gli avambracci), qui da intendersi forse come una *Flora/Primavera*, tanto più considerando i numerosi addentellati con le diverse modalità di rappresentazione e di gestione della Natura a informare le decorazioni ad affresco della dimora e gli spazi dell'antistante giardino.

Sempre in capo a questa villa di Monopoli è infine necessario registrare l'esistenza di una quadreria non priva di testimonianze di una certa qualità che, però, non sembra avesse interessato il padiglione sin qui descritto, ma direttamente gli ambienti padronali. E' probabile che i quadri alla fine dell'Ottocento avessero trovato posto nella cosiddetta «galleria», quella che prima del 1837 era stata impiegata proprio per lo statuario iniziato da Vito Giuseppe Martinelli. Innestati dalla «collezione Meo Evoli già Palmieri», la situazione dei dipinti, una settantina stando ai documenti, è resa nota a campione in ragione di alcune schede storiche (in tutto otto gelatine ai sali d'argento su carta) recanti l'intestazione del soggetto produttore, la Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia<sup>34</sup>. Gli scatti, contrassegnati «D. Brigida», si riferiscono al loro autore, Domenico Brigida, figlio del restauratore Vincenzo Brigida che nel 1921 era stato chiamato a stilare l'inventario dell'eredità del marchese Francesco Saverio Palmieri, il quale, nelle sue ultime volontà del 1914<sup>35</sup>, aveva nominato esecutore testamentario Giuseppe Meo Evoli<sup>36</sup>, a sua volta sposo, nel 1884, di Maria Francesca Martinelli, figlia di Clemente, quest'ultimo figlio del nostro Francesco Paolo (quello dell'iscrizione dedicatoria all'ingresso del museo).

Anche perché diversamente classici rispetto allo statuario Martinelli, del piccolo nucleo fotografico che mostra il consueto diversificato repertorio di soggetti (sacri, paesaggi, scene di genere) e al netto delle altrettanto consuete attribuzioni da intendersi più come indicatori di gusto (su tutte un improbabile «beone con anfora

<sup>34</sup> Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione [=ICCD], Archivio Ministero della Pubblica Istruzione, MPI6065470, MPI6065471, MPI6065472, MPI6065473, MPI6065474, MPI6065475, MPI6065476, MPI6065477.

<sup>35</sup> P. Palmieri, *Palmieri. Una famiglia nel tempo*, Castellana Grotte, Longo, 2002, p. 175. Sul ruolo della famiglia Palmieri nella dinamica storica di età moderna dell'area monopolitana: A. Carrino, *La città aristocratica. Linguaggi e pratiche della politica a Monopoli fra Cinque e Seicento*, Bari, Edipuglia, 2000. Sul palazzo settecentesco ubicato nel centro storico di Monopoli e inventariato nel 1921: V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma, De Luca, 1996 (I edizione), pp. 61 e 560.

<sup>36</sup> Archivio Notarile Distrettuale di Bari [=ANDB], Atti notarili di Monopoli, notaio Giambattista Capitanio, 21 dicembre 1884, n. 885, cc. 330r-347v.

di Rembrandt») <sup>37</sup> [fig. 32], sembra utile richiamare l'attenzione del lettore in primo luogo su di una prova dei riflessi seicenteschi napoletani – un' *Incredulità di San Tommaso* [fig. 33] – non a caso oggetto di analisi nella circostanza della mostra leccese *Echi caravaggeschi* (2010), dove il dipinto venne presentato con un'attribuzione al giovane Massimo Stanzione (ma nella scheda storica della Soprintendenza campeggia a matita addirittura una dubitativa nota che rimanda all'immane «Caravaggio») <sup>38</sup>. In seconda battuta, è possibile ampliare la riflessione introducendo nel discorso almeno un secondo quadro raffigurante questa volta *Clitemestra ed Egisto uccisi da Oreste* [fig. 34] (di «Giaquinto» per la medesima documentazione fotografica) confrontabile, questo sì, e al contrario del presunto «Caravaggio», in generale con il *ductus* dell'artista chiamato in causa, cioè il pittore nato a Molfetta divenuto poi campione del Rococò europeo, e, in particolare, con una classicissima *Apparizione di Mercurio* che egli aveva eseguito per il ciclo con le *Storie di Enea* destinato alla Villa della Regina a Torino e in seguito trasferito al Palazzo del Quirinale a Roma <sup>39</sup>. Nella medesima circostanza del passaggio dei quadri Palmieri alla famiglia Meo Evoli, va in ultimo ricordato come fossero pervenuti loro anche degli arredi e soprattutto alcuni «cimeli gnatinini» (cioè dalla vicina Egnazia, l'antica *Εγνατία*) <sup>40</sup>: si trattava della raccolta marchionale di bronzi, statuette, monete antiche e vasi (tra cui probabilmente quelli che hanno dato nome al cosiddetto 'Pittore Meo Evoli' <sup>41</sup>), a chiudere un cerchio che non

<sup>37</sup> F. Lofano, *Casi problematici di collezionismo in Terra di Bari. Inediti e ricerche*, in *Storia e cultura in Terra di Bari. Studi e Ricerche*, a cura di V. L'Abbate, Galatina, Congedo, 2010, pp. 135-144, dove viene proposta la trascrizione parziale dell'inventario del 1921.

<sup>38</sup> *Echi caravaggeschi in Puglia*. Catalogo della mostra (Bitonto, 13 marzo-15 maggio 2011), a cura di A. Cassiano, F. Vona, Irsina, Giuseppe Barile, 2011, scheda 26 pp. 60-63. Sulla mostra: S. Causa, *'Echi caravaggeschi in Puglia': qualche considerazione e aggiustamento di tiro (con un richiamo alle recenti rassegne seicentesche tra Napoli, Bari e le terre salentine)*, in «Kronos», 2011, n. 14, pp. 159-186, dove è presente anche un dipinto copia di quello Meo Evoli (p. 182, fig. 14).

<sup>39</sup> Sul dipinto di Giaquinto qui proposto quale confronto, *Mercurio che appare in sogno a Enea*: M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, Arte della Stampa, 1958, pp. 45-46, 140 fig. 40; A. Gri-seri, *Un inventario per l'esotismo. Villa della Regina. 1755*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1988, p. 14, nota 43; *Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa*. Catalogo della mostra (Bari, 23 aprile-20 giugno 1993), Milano, Charta, 1993, p. 118, scheda n. 4. Si veda anche la scheda n. 64559, busta 0596. *Pittura italiana secolo XVIII. Napoli. Corrado Giaquinto 2*, fascicolo 1. *Corrado Giaquinto: soggetti profani 1*, Bologna, Fototeca Zeri.

<sup>40</sup> P. Palmieri, *Palmieri*, cit., p. 175.

<sup>41</sup> A questo insieme potevano ascrivere anche manufatti archeologici di indubbia importanza, come nel caso di alcuni vasi del menzionato 'Pittore Meo Evoli' (appunto dal nome della colle-

è difficile interpretare – soprattutto se si considerano le iniziali e preponderanti scelte operate dai Martinelli nel campo della scultura – come un ulteriore originale episodio nell’ambito dei processi collezionistici e di musealizzazione che hanno interessato il panorama pugliese del XIX secolo<sup>42</sup>.

zione di Monopoli), un tardo seguace del Pittore di Baltimora (ultimo trentennio del IV secolo a.C. la cui officina è stata localizzata in Peucezia), per il quale già Arthur Dale Trendall aveva rilevato una certa assonanza appunto con la ceramica ‘di Gnathia’: L. Godart, a cura di, *La memoria ritrovata. Tesori recuperati dall’Arma dei Carabinieri*. Catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio-16 marzo 2014), Roma, Civita, 2014, scheda 7, p. 34. I destini delle famiglie Martinelli e Meo-Evoli si intrecciano alla fine dell’Ottocento, raggugli in F. Martinelli, *Storia e fatti della famiglia Martinelli dei patrizi di Salerno*, Arezzo, Antonio Stango editore, 2014.

<sup>42</sup> A. Leonardi (con G. De Sandi), *Collezionisti, collezionismo e processi di musealizzazione in Puglia tra XVIII e XIX secolo*, in «Annali di Critica d’Arte», XXII (2016), pp. 345-365.



Fig. 1. Il 'museo' di villa Meo Evoli.



Fig. 2. Villa Meo Evoli, prospetto principale.



Fig. 3. 'Museo' di villa Meo Evoli, facciata, putto ebbro a cavallo di una piccola botte da vino.



Fig. 4. 'Museo' di villa Meo Evoli, facciata, putto.

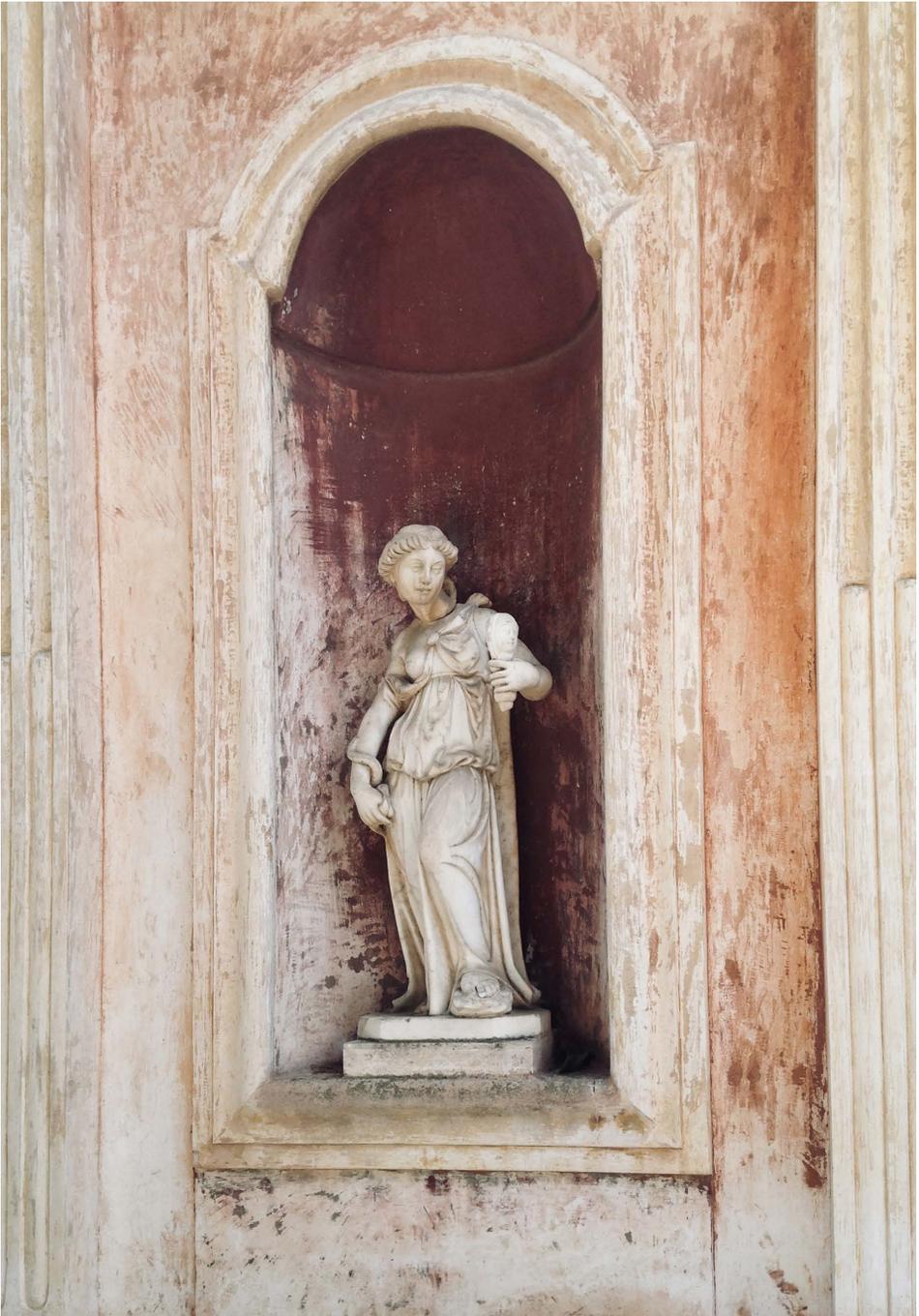


Fig. 5. 'Museo' di villa Meo Evoli, statua della *Prudenza*.



Fig. 6. Villa Meo Evoli, salone.



Fig. 7. Villa Meo Evoli, salone, particolare degli affreschi a tema antiquario.

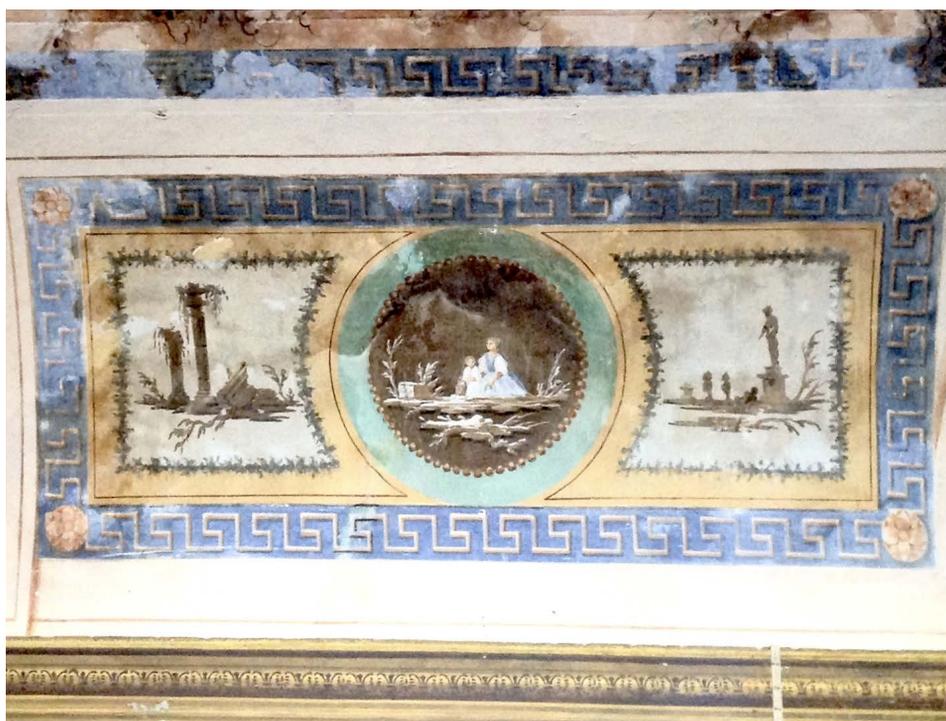


Fig. 8. Villa Meo Evoli, salone, particolare degli affreschi a tema antiquario.



Fig. 9. *Antichità di Ercolano. Tomo quinto o sia primo de' bronzi*, Napoli, Nella Regia Stamperia, 1767, tavola II, p. 11.



Fig. 10. Villa Meo Evoli, uno degli ambienti contraddistinto dagli affreschi che simulano uno spazio di verzura.



Fig. 11. Villa Meo Evoli, particolare degli affreschi che simulano uno spazio di verzura.



CASTELLAZZO. Villa Arconati: il «bersò» (da M. Dal Re, *Ville di Delizie, etc.*).

Fig. 12. Castellazzo, villa Arconati: il Bersò (da M. Dal Re, *Ville di Delizie etc.*), tavola tratta da L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti e Tuminelli, 1924, p. CCCXLI.



Fig. 13. Villa Meo Evoli, giardino, sarcofago di Petilia Secundina.

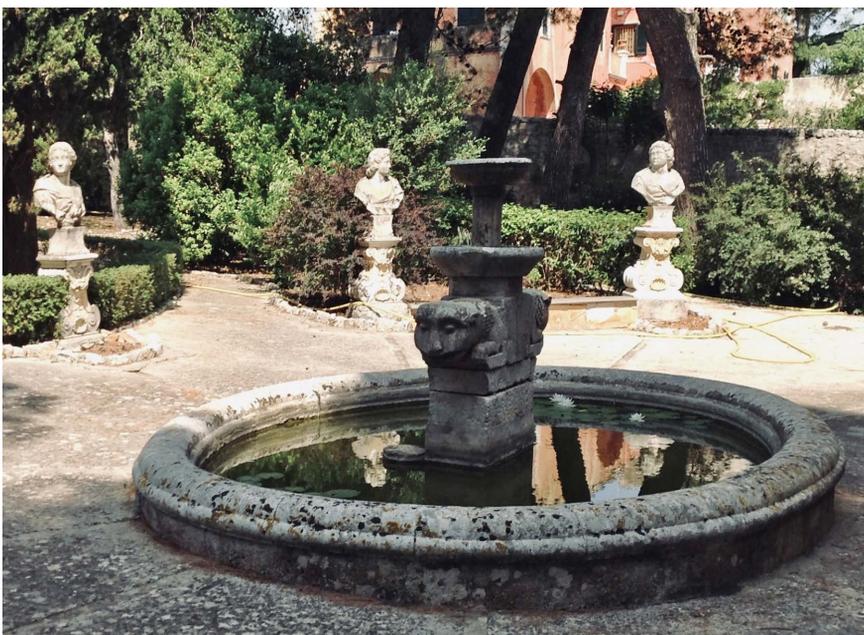


Fig. 14. Villa Meo Evoli, giardino con «statue che indicano diversi imperadori antichi ed uomini illustri» (1828).



Fig. 15. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.



Fig. 16. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.



Fig. 17. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.

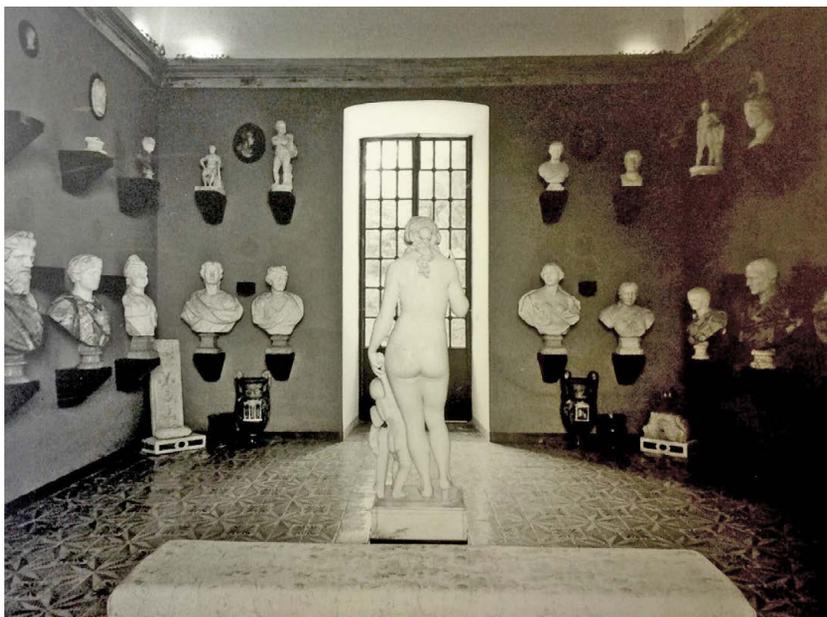


Fig. 18. 'Museo' di villa Meo Evoli, sala dedicata in larga parte ai busti virili loricati e con mantello che ruotano intorno a una grande statua moderna di *Venere con Amore*.



Fig. 19. 'Museo' di villa Meo Evoli, sala dedicata in larga parte ai busti virili loricati e con mantello che ruotano intorno a una grande statua moderna di *Venere con Amore*.



Fig. 20. 'Museo' di villa Meo Evoli, sala dedicata in larga parte ai busti femminili con, al centro, un massiccio plinto recante su ciascuna delle quattro facce un profilo a bassorilievo di antichi imperatori.



Fig. 21. 'Museo' di villa Meo Evoli, *Cristo velato* da quello di Giuseppe Sanmartino nella cappella Sansevero a Napoli.

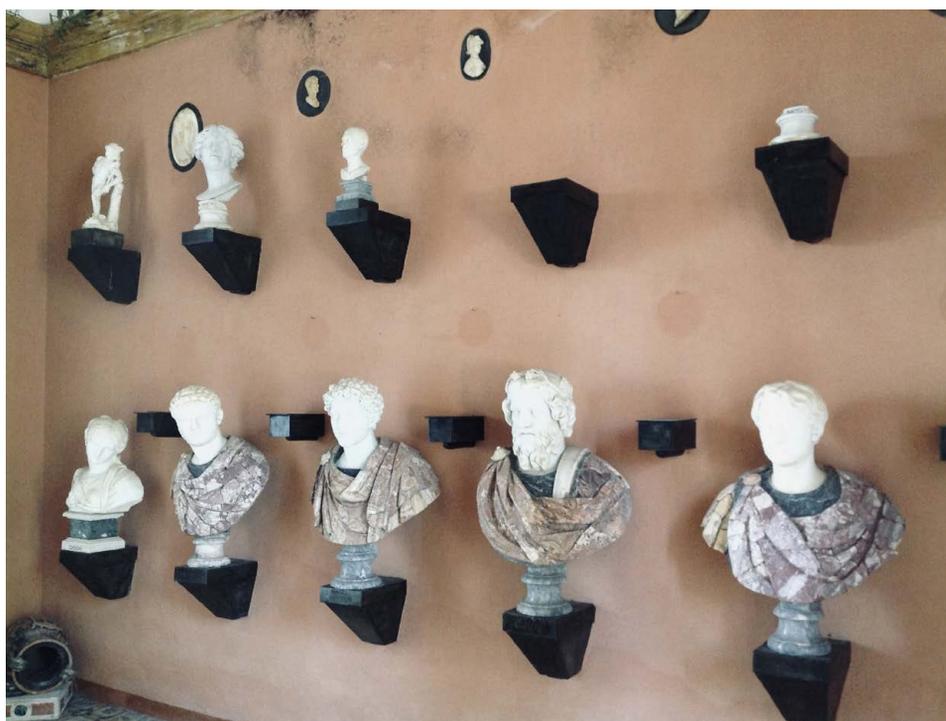


Fig. 22. 'Museo' di villa Meo Evoli, sequenze di teste-ritratto maschili e femminili.



Fig. 23. 'Museo' di villa Meo Evoli, gruppo con *Marte e Venere*.



Fig. 24. 'Museo' di villa Meo Evoli, statua di *Baccho*.



Fig. 25. 'Museo' di villa Meo Evoli, testa della *Venere Medici*.



Fig. 26. 'Museo' di villa Meo Evoli, busto virile di ambito romano barocco.

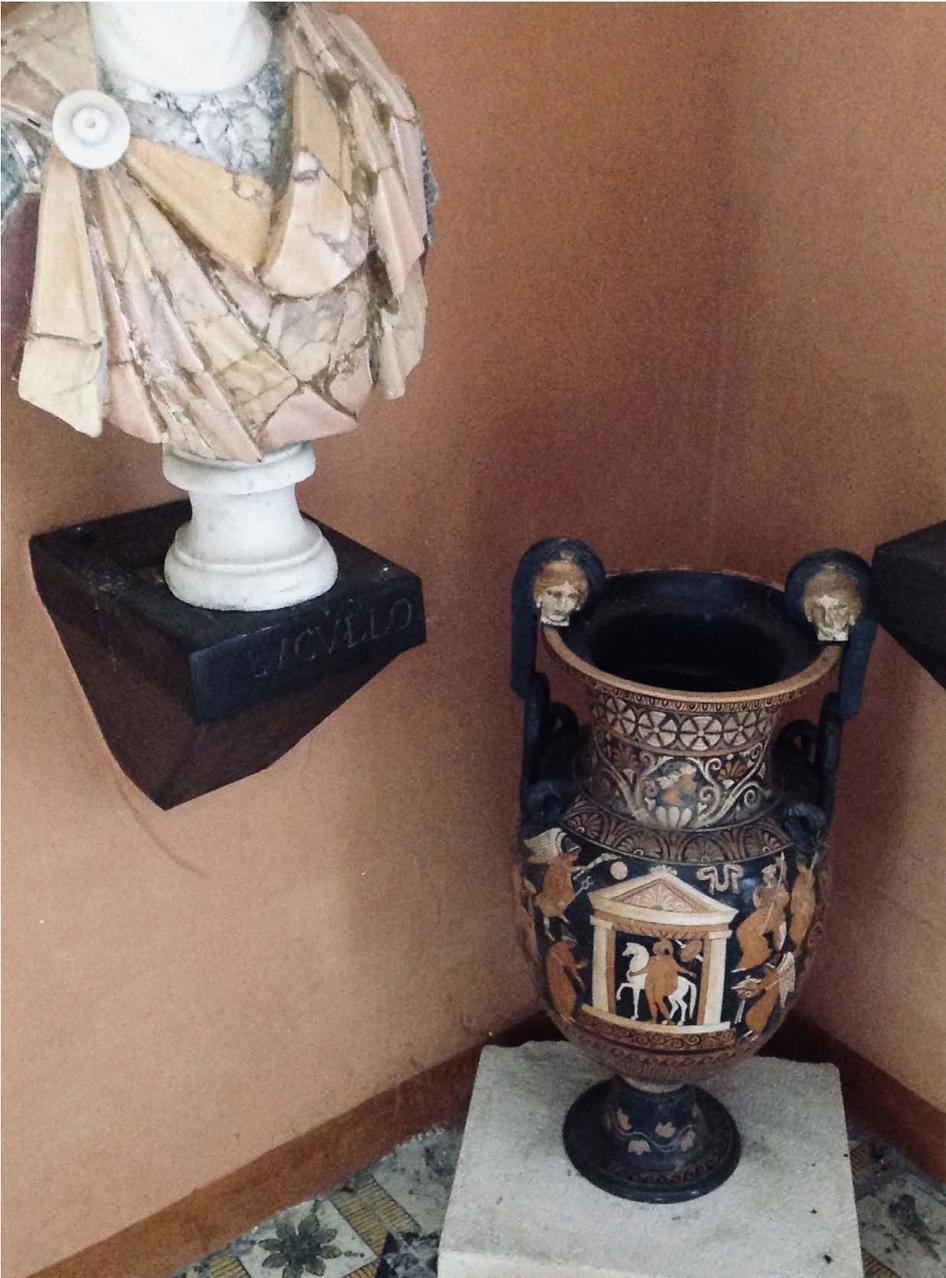


Fig. 27. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.



Fig. 28. 'Museo' di villa Meo Evoli, particolare dell'allestimento.



Fig. 29. 'Museo' di villa Meo Evoli, affaccio sul giardino.



Fig. 30. 'Museo' di villa Meo Evoli, *Ercole che uccide l'Idra*.



Fig. 31. Villa Meo Evoli, statua femminile acefala e parzialmente mutila.





Fig. 33. Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia, Domenico Brighida, foto storica del dipinto raffigurante una *Incredulità di San Tommaso*.



Fig. 34. Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia, Domenico Brigida, foto storica del dipinto raffigurante *Clitemnestra ed Egisto uccisi da Oreste*.



## PROFILO

---

### Andrea Leonardi

---

Andrea Leonardi insegna 'Storia delle Arti in Età Moderna', 'Storia del Collezionismo', 'Museologia e Museografia' presso l'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'. Nello stesso Ateneo è membro del Collegio Docenti del Dottorato di Ricerca in 'Lettere, Lingue, Arti' per l'SSD L-ART/02 (Storia dell'Arte Moderna). Ricchezza e immagine, fonti per la storia dell'arte, modelli di acquisizione degli oggetti, committenza aristocratica, costituiscono i suoi ambiti di lavoro privilegiati e considerati nella loro dimensione complessa. Su queste tematiche ha pubblicato su riviste come 'Annali di Critica d'Arte', 'Studi di Storia dell'Arte', 'Predella' e 'Artibus et Historiae'.

Andrea Leonardi teaches 'History of the Arts in the Modern Age', 'History of Collecting', 'Museology and Museography' at the 'Aldo Moro' University of Bari. At the same University, he is a member of the teaching staff of the PhD in 'Letters, Languages, Arts' for SSD L-ART / 02 (History of Modern Art). Wealth and image, sources for the history of art, models for the acquisition of objects, aristocratic clients, constitute his privileged areas of work, considered in their complex dimension. He has published on these issues in periodicals such as 'Annali di Critica d'Arte', 'Studi di Storia dell'Arte', 'Predella' and 'Artibus et Historiae'.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

1,2,6,10,18: Monopoli, Archivio privato; 12: tavola tratta da L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti e Tuminelli, 1924, p. CCCXLI; 32-34: Archivio fotografico Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia.



**FUTURA**

---



## Progetti 2022

### ***Dizionario degli scultori, degli artigiani del lapideo e degli architetti della Lunigiana dal medioevo al terzo millennio - DiSAL. Lunigiana***

Come anticipato nel numero precedente con il 2022 prenderà avvio l'ambizioso progetto editoriale *on-line, in progress* che – attraverso la collaborazione di studiosi italiani e stranieri – nell'arco di un triennio favorirà un quadro aggiornato sull'argomento.

#### **Finalità**

Il progetto si propone di presentare una scheda bio-bibliografica di tutti gli artisti, scultori e lapidici, della Lunigiana e l'elenco delle loro opere. Verranno pure redatte una serie di voci tematiche riguardanti il territorio, le tipologie di marmi e pietre, le tipologie di estrazione, imprenditori, cavaatori e committenti e quanto ha costituito nei secoli il rapporto territorio-marmo-arte.

Contestualmente, saranno predisposti itinerari tematici per la fruizione e la valorizzazione del territorio.

#### **Criteri di inserimento**

Nel *Dizionario* vengono censiti tutti gli artisti nati e attivi sul territorio della Lunigiana storica e coloro che, pur provenendo da altre località, sono stati attivi su questo territorio in maniera significativa.

#### **Struttura della scheda**

Ciascuna scheda al proprio interno sarà composta da quattro voci distinte:

1. **Biografia.** Notizie riguardanti la famiglia, gli studi e l'attività.
2. **Opere.** Si fornisce l'elenco delle opere conosciute, la loro collocazione storica (o la fonte che le segnala) e attuale, ma anche disegni preparatori e altri documenti storici correlati [bozzetti preparatori ed altro].
3. **Bibliografia.** Riferita sia alla biografia del personaggio, che alle sue opere. In essa verranno pure segnalate tutte le fonti archivistiche e documentarie conosciute.
4. **Iconografia.** Presenterà tutte le immagini dell'artista e delle sue opere, oltre a disegni e quant'altro possa illustrare il percorso umano e culturale dello stesso.

## Caratteristiche editoriali

Il *Dizionario* sarà consultabile *on-line*, con possibilità di ricerca multipla applicato al sito della Fondazione Franzoni, voce CISMAL, sottovoce Dizionario. La presentazione alfabetica delle singole voci sarà corredata da una serie di apparati.

## Cronoprogramma del progetto

- Predisposizione del censimento, e relativo indice alfabetico, degli artisti e degli artigiani e degli architetti;
- Inserimento nella banca-dati del sito degli artisti censiti;
- Revisione sistematica di una serie di strumenti bibliografici cartacei e in linea sia generali che particolari;
- Segnalazione di altri artisti ad oggi non inseriti nell'elenco e loro inserimento nella banca dati;
- Segnalazione di opere manoscritte e/o a stampa riguardanti singoli artisti;
- Eventuali segnalazioni di fonti, bibliografia, notizie sulla vita e l'attività dei singoli a completamento delle schede bio-bibliografiche.

## Aggiornamenti

A partire dal 2024 si provvederà semestralmente [gennaio e luglio] all'aggiornamento delle singole schede e all'inserimento di eventuali nuove voci.

## Struttura organizzativa

Il *Dizionario* ha una propria struttura organizzativa composta da:

- **Direttore scientifico** che coordina il progetto generale, tiene i contatti con i membri del Comitato Scientifico Internazionale, del Comitato Scientifico esecutivo e i Collaboratori, e determina scelte e tempi del progetto.

- **Comitato Scientifico Internazionale** costituito da studiosi dei singoli ambiti di competenza afferenti università e istituzioni culturali europee, americane e latino-americane. Ciascuno ha il compito di:

- \*segnalare eventuali repertori e/o materiali bibliografici utili,
- \*contribuire alla supervisione delle voci degli autori da inserire nel *Dizionario*,
- \*segnalare studiosi che possano collaborare al progetto,
- \*segnalare informazioni archivistiche e bibliografiche,
- \*compilare schede di singoli artisti,
- \*quanto possa contribuire efficacemente al progetto.

- **Comitato Scientifico esecutivo** costituito da un numero ristretto di studiosi che collaborano con il Direttore nell'organizzazione del progetto editoriale.

- **Collaboratori**, sono tutti coloro che su invito del Direttore, su segnalazione dei membri dei due Comitati Scientifici o attraverso autocandidatura approvata dal Direttore e dal Comitato Scientifico esecutivo, collaborano a fornire notizie e informazioni utili per la redazione delle singole schede, o le redigono.

- **Segretaria editoriale**, che collabora con il Direttore nel coordinamento generale del progetto e nel tenere i contatti con i membri dei due Comitati Scientifici e con i Collaboratori. E' suo esclusivo incarico predisporre e curare l' *editing* delle singole voci, anche per quanto riferisce le sezioni dell'iconografia e dei documenti allegati e dispone l'inserimento informatico delle singole voci del *Dizionario* e degli aggiornamenti semestrali.

Sul sito della Fondazione Franzoni, alla pagina web dedicata al Dizionario, [www.fondazionefranzoni.it/dizionario-degli-scultori-e-dei-lapicidi-della-lunigiana](http://www.fondazionefranzoni.it/dizionario-degli-scultori-e-dei-lapicidi-della-lunigiana), sono già disponibili i nominativi del Comitato Scientifico Esecutivo, un primo elenco dei membri del Comitato Scientifico Internazionale, oltre l'indice delle voci del Dizionario che sarà completato con il contributo degli studiosi entro il marzo 2022.

Nel mese di gennaio si inviteranno gli studiosi a presentare la disponibilità di disporre le voci dei singoli artisti, artigiani e architetti della lettera A.

Nel corso del primo trimestre 2022 il Comitato Scientifico Esecutivo predisporrà pure l'indice delle voci tematiche da inserire nel *Dizionario*.





## SEZIONI DELLA RIVISTA

---

### Fontes

---

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

### Studia

---

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

### Fragmenta

---

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti e tipologie dei marmi e del lapideo

### Marmor absconditum

---

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti e da riscoprire

### Museum marmoris

---

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

### Futura

---

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche



# Marmora et Lapidea

## Editorial Team

### EDITOR-IN-CHIEF

**Claudio Paolucci**, Fondazione Franzoni ETS, Genova

### EDITORIAL BOARD

**Andrea Lavaggi**, Biblioteca Franzoniana, Genova

**Massimo Malagugini**, Università degli Studi di Genova, dAD

**Luisa Passeggia**, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

### SCIENTIFIC COMMITTEE

**Leticia Azcue Brea**, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

**Heloisa Barbuy**, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

**Fabrizio Benente**, Università degli Studi di Genova, DAFIST

**Fulvio Cervini**, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

**Maria Linda Falcidieno**, Università degli Studi di Genova, dAD

**Fausta Franchini Guelfi**, Università degli Studi di Genova

**Sabine Frommel**, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

**Cristiano Giometti**, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

**Catherine Guégan**, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

**Andrea Leonardi**, Università degli Studi di Bari, LeLiA

**Juan Alexandro Lima Lorenzo**, Instituto de Estudios Canarios

**Rosa López Torrijos**, Universidad de Alcalá de Henares

**Lauro Magnani**, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

**Katarzyna Mikocka-Rachubowa**, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

**Mario Rizzo**, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

**Carlo Varaldo**, Università degli Studi di Genova, DAFIST

**Caterina Volpi**, Sapienza Università di Roma, SARAS

