Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea

anno II 2021

CISMaL
Centro internazionale di studi sul marmo e sul lapideo

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 Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: 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

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.

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 2-2021
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 89-155

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 ottagono 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 fabbriceria, 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 "fabbriceria", 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 fabbriceria 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 Fabbriceria 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[1], era in grado di pro-

[1] L. Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di «Natione Lombarda» a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX,* Genova, Biblioteca Franzoniana, 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)/ (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 fabbriceria 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 soddisfacimento, è opportuno, in questa sede, offrire una nuova ricognizione sia documentaria sia critica[2].

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 Fabbriceria situata a Crevola d'Ossola[3]. 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[4], successivamente il grande fabbisogno di materiale lapideo costrinse la Fabbriceria 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.[5] La zona era strategica in quanto il materiale era trasportato in città per via fluviale transitando dal fiume Toce[6], 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 assedi del terzo decennio del XVI secolo che ebbero un forte impatto a lungo termine

[2] 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.

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

[4] *Ivi*, pp. 107, 115.

[5] *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 Fabbriceria nel 1583 locava tutti i beni della cava per pagarne il mantenimento.

[6] 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[7], 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[8]. 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[9].

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[10]. 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

[7] 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.

[8] T. Bertamini, *Le cave*, cit., pp. 110-111.

[9] 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. Baini, *«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.

[10] 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»[11]. Questo pagamento *una tantum* fu giustificato in quanto la fabbriceria 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»[12]. 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 Fabbriceria 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[13]. 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 sconfortante 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[14]. Questa è una scelta che

[11] *Ivi*, p. 347, nota 9.

[12] *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 controriforma*, Milano, Electa, 2004, p. 455).

[13] A. Casati, *Documenti*, cit., pp. 350-355, per la trascrizione del documento vedi pp. 360-369.

[14] 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[15] **[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)[16], 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.

[15] 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. Baini, *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 Baini 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).

[16] 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[17]. 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[18], 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[19].

L'altare di San Siro fu rimontato nella conca absidale destra del nuovo transetto nel 1933 e in quella occasione fu rimaneggiato[20]. Come si osserva anche dal disegno di progetto[21], 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

[17] Sul tema cfr. L. Baini, *Tre altari*, cit., pp. 68 ss., in particolare nota 4.

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

[19] Sull'impiego dei marmi colorati si veda l'ordinanza capitolare del 5 novembre del 1565 (AVFdMi, *Ordinazioni capitolari*, c. 156*r* 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 [reparete?] eius proposita honorem Dei Christianeque pietatis augmentum, et partim predicte fabricae utilitatem concernunt (…)».

[20] F. Gianani, *Il Duomo*, 1965, cit., p. 74.

[21] 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[22] **[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[23] **[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[24] **[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.

[22] 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.

[23] Vedi nota precedente.

[24] 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[25]. 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[26]. 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[27]. 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 cometere 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

[25] 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.

[26] 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.

[27] Il testimone di questo preventivo è Marco Antonio Fossati, membro di una consorteria 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»[28] **[figg. 9-10]**. Di fatto nel documento di preventivo dello scultore si fa riferimento al «disegnio apresentato et stabilitto 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[29], 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 resurectionis unius mortui») dall'altro[30]. 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[31] **[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

[28] Vedi nota 26.

[29] Vedi nota 26.

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

[31] ASPv, *Amministrazione, città e principato*, f. 15716/20; pubblicati da L. Baini, *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'Eucarestia* 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[32]. 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'Eucarestia* 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, influendo 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[33]. Ancora nel 1650, a distanza di sei anni, il 4 maggio Orsolino richiedeva formalmente il saldo di 2400 lire[34]. 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[35].
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

[32] C. Prelini, *San Siro*, cit., appendice pp. 182-183.

[33] *Ivi*, p. 431.

[34] *Ivi*, p. 145.

[35] *Ivi*, appendice pp. 182-183

committenza anche per la cornice intorno alla pala[36]. Inoltre appaiono due pigne acroteriali in marmo mischio a decorare il timpano curvilineo e due angioletti cerofori 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 sbozzate 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[37], 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

[36] Vedi *infra* nota 47.

[37] ASPv, *Amministrazione, città e principato*, f. 15716/20.

una certa vena pietistica, mediante l'eloquente gesto che il lacero compie di baciare 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[38]. 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[39], sebbene in quel momento il maestro fosse ancora in attesa di essere saldato per i lavori già eseguiti e non ancora consegnati[40]. 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 cospectu altaris quam ab illius tergo, et hoc termino anni unius et mensium sex venturorum»[41]. 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[42].

[38] 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.

[39] 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.

[40] 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. Baini, *Tre altari*, cit., p. 81.

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

[42] 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[43] **[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 nimbi 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 sovrannaturale 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 sovrannaturale 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.

[43] 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[44], 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[45].

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'altaristica borromaica 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[46]. Al netto

[44] 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.

[45] D. Sanguineti, *Algardi a Genova*, cit., p. 139.

[46] 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 và attorno al quadro sopra l'Altare di S. Siro messo in opera da me infrascritto nel scurolo» e «solamente dalla parte d'avanti per il pretio di L 600 (…) imperiali»[47]. Il 14 agosto 1653

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

[47] ASCPv, *Convocati e Deliberazioni*, cart. 56; L. Baini, *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[48]. 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[49]. 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 inventione»[50]. L'affermazione, benchè inserita in un contesto strettamente mercantilistico, 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»[51].

"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[52], in controparte a quello di San Siro **[fig. 2]**. La commissione, ancora una volta, non si deve alla Fabbriceria della cattedrale, ma in questo caso alla compagnia del Suffragio eretta nel 1620 dal vescovo Landriani[53], in seguito, nel 1644, associata

[48] C. Prelini, *San Siro*, cit., p. 148.

[49] *Ivi*, p. 433, appendice p. 149.

[50] *Ivi*, p. 149.

[51] *Ivi*, appendice pp. 184-185.

[52] 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. Baini, *Tre altari*, cit., p. 77.

[53] F. Gianani, *Il Duomo*, 1965, cit., p. 70.

alla Compagnia romana della Beata Vergine del Suffragio[54]. 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[55].
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»[56]. 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[57]. 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 costructionis ornamentorum capelle Sufragii posite in ecclesia Cathedrali Papie, nempe lapidum marmoreorum et mistorum colorum et dicta ornamenta costruere promittens […]»[58]. Qualche anno più tardi, nella visita pastorale del vescovo Biglia del 1650, viene riportata una scarna descrizione di un'ancona marmorea e di due colonne in marmo nero che dava conto di una prima messa in opera[59]. 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 dissegno in carta qual resta apresso al detto S. Orsolino da ambo le parti

[54] L. Baini, *Tre altari*, cit., p. 76.

[55] F. Gianani, *Il Duomo*, 1965, cit., p. 70. Per la trascrizione parziale del convocato: L. Baini, *Tre altari*, cit., p. 87, nota 57.

[56] *Ivi*, p. 76.

[57] *Ibidem*.

[58] L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 141.

[59] L. Baini, *Tre altari*, cit., p. 77.

sottoscritto, et il dissegno resta apresso detta compagnia»[60]. 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'obligo di mettere li pezzi intieri, 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"[61].

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[62]. 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-

[60] ASMi, *Registri del fondo religione*, cart. 420; L. Baini, *Tre altari*, cit., pp. 77, 89-90.

[61] 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.

[62] 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[63] **[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»[64]. Il presule si concentra soprattutto nella descrizione delle anime avvolte dalle fiammi «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[65].
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»[66]. Dunque i confratelli, forse con l'intento di arricchire 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[67]. In questa fase si assiste al passaggio dal marmo al legno dipinto il cui

[63] 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.

[64] L. Baini, *Tre altari*, cit., p. 77.

[65] 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».

[66] Biblioteca Universitari di Pavia, *Manoscritto Ticinese* (= BUPv, *Ms. Tic.*) 323.

[67] 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 Ceresio. 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[68] **[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 legnio»[69], 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]**[70]. Nel caso di Canepanova la scelta del legno sicuramente fu determinata da ragioni economiche, ma esso fu dipinto a finto marmo poichè si richiedeva uniformità con l'opera di Orsolino. A questo proposito, anche sul piano formale, Zanelli ricercò 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[71]. 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.

[68] A. Casati, *Scultura lignea*, cit., pp. 58-63.

[69] AVFdMi , AS, cart. 169 Z.

[70] Sulla formazione di Siro Zanelli: A. Casati, *Scultura lignea,* cit., pp. 32-55.

[71] 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 nichia quadra fu collocata la scultura marmo di Carrara della Vergine Assonta opera di Bernardo Orsati genovese»[72] **[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[73]. 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[74]. 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»[75].

[72] BUPv, *Ms. Tic.* 323.

[73] A. Casati, *Circolazione*, cit., p. 37.

[74] 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. Baini, *Tre altari*, cit., pp. 78-80. L'atto è datato 17 marzo 1650 e riporta la trascrizione del testamento: L. Baini, *Tre altari*, cit., nota 77, p. 88; F. Gianani, *Il Duomo*, cit., 1965, p. 74, che data il testamento al 1645.

[75] 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 lucore 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 pedistalli 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 pedestaallo all'altro si connetterà 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[76].

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

[76] 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.

[77] 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[78]. 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 sconfina 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.

[78] L. Baini, *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[79], 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[80]. 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-

[79] Il contratto risale al 27 novembre 1634. Orsolino, per 1100 ducatoni, 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 sè Giovan Battista Ferrandino e Pietro Novo: L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 131.

[80] 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 *passepartout* 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 consorteria. 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[81]. 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[82].
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[83].
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[84]. Questo

[81] 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.

[82] 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.

[83] 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.

[84] 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[85].

Per tornare all'attività lombarda di Tomaso, oltre a realizzare opere scolpite, vendette forniture di marmi colorati e di Carrara alla Certosa di Pavia[86], 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 fattiche 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»[87]. 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[88]. 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.

[85] L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, p. 77.

[86] 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.

[87] *Ivi*, p. 72.

[88] 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[89], 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[90]. 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[91]. 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»[92]. 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 havere le sudette colonne in tre pezzi, oltre le basse et capitelli, et se potendossi havere dalla cava, sarebbe condotta fino a Milano»[93]. Nella lettera inviata a Carrara la fabbrica mandò una *Instruttione* che comprendeva anche il percorso che i marmi avrebbero dovuto seguire «navigandoli per Farro di

[89] *Annali della Veneranda Fabbrica dall'origine al presente*, vol. V , Milano, 1883, pp. 146-153.

[90] *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.

[91] 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».

[92] *Annali*, cit., V, 1883, p. 152.

[93] *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[94]. 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 etiandio 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»[95]. 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[96]. 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[97]. 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

[94] *Ivi*.

[95] 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).

[96] AVFdMi, *AS*, cart. 168, fasc. 5, V.

[97] 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 condure 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 faro 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[98]. 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»[99], 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[100]. Questi processi tuttavia non erano standardizzati; per

[98] 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.

[99] 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 condure, 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.

[100] AVFdMi, *Vismara Gaspare*, cart. 168, fasc. 5: «Ill. mi Rev.mi Sig.ri, Fu d'ordine delle SS. Loro condur duoi pezi di marmo di Carara per mezzo di Andrea Castello, quali d'ordine delle medeme Ss. Loro furno 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 essibiscono, 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[101]. 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[102].

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.

[101] *Annali*, cit., vol. VI, 1885, pp. 123-124.

[102] *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.

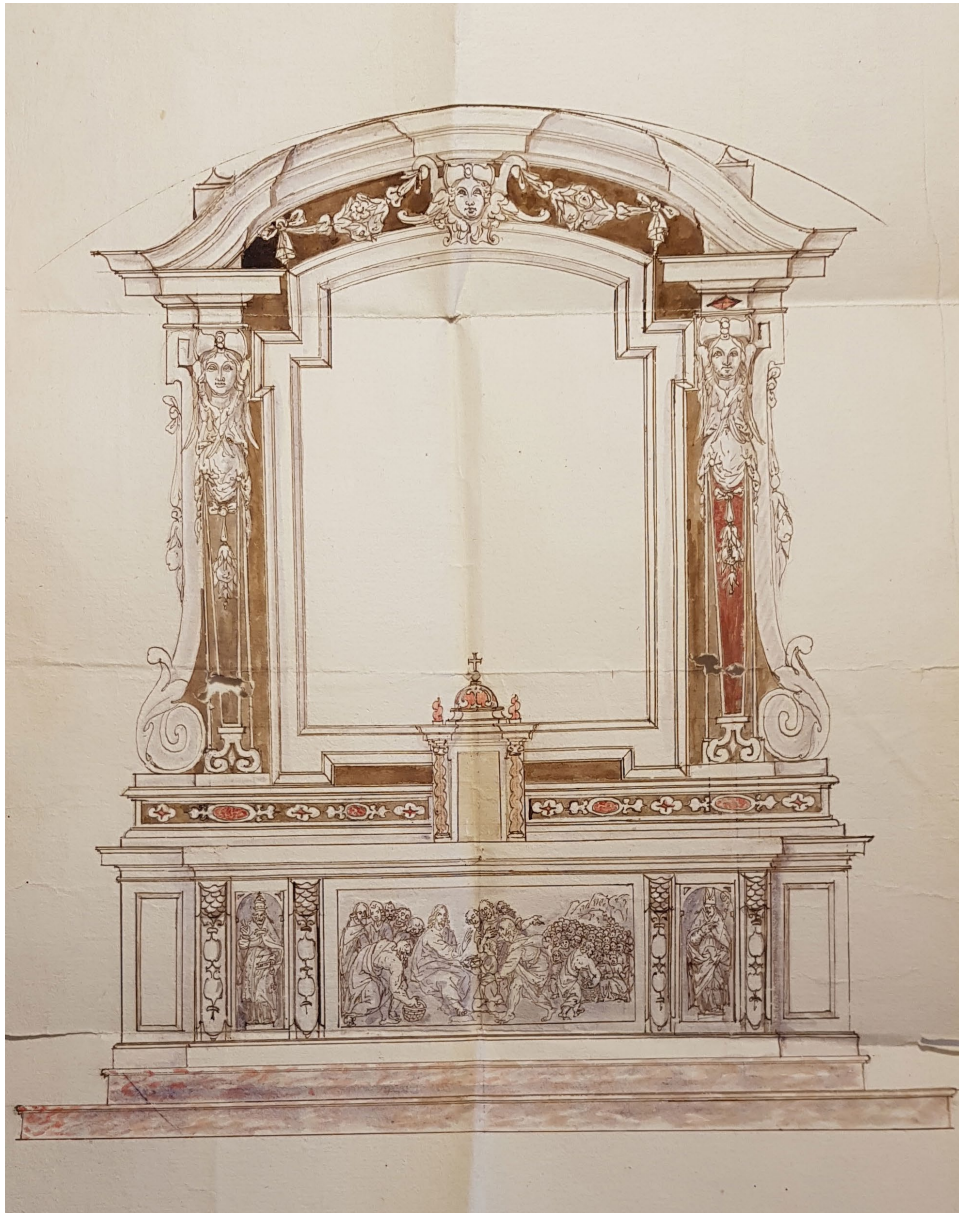

Fig. 9. Tomaso Orsolino, *Disegno della parte anteriore dell'altare di San Siro*, Pavia, Archivio di Stato (ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20).

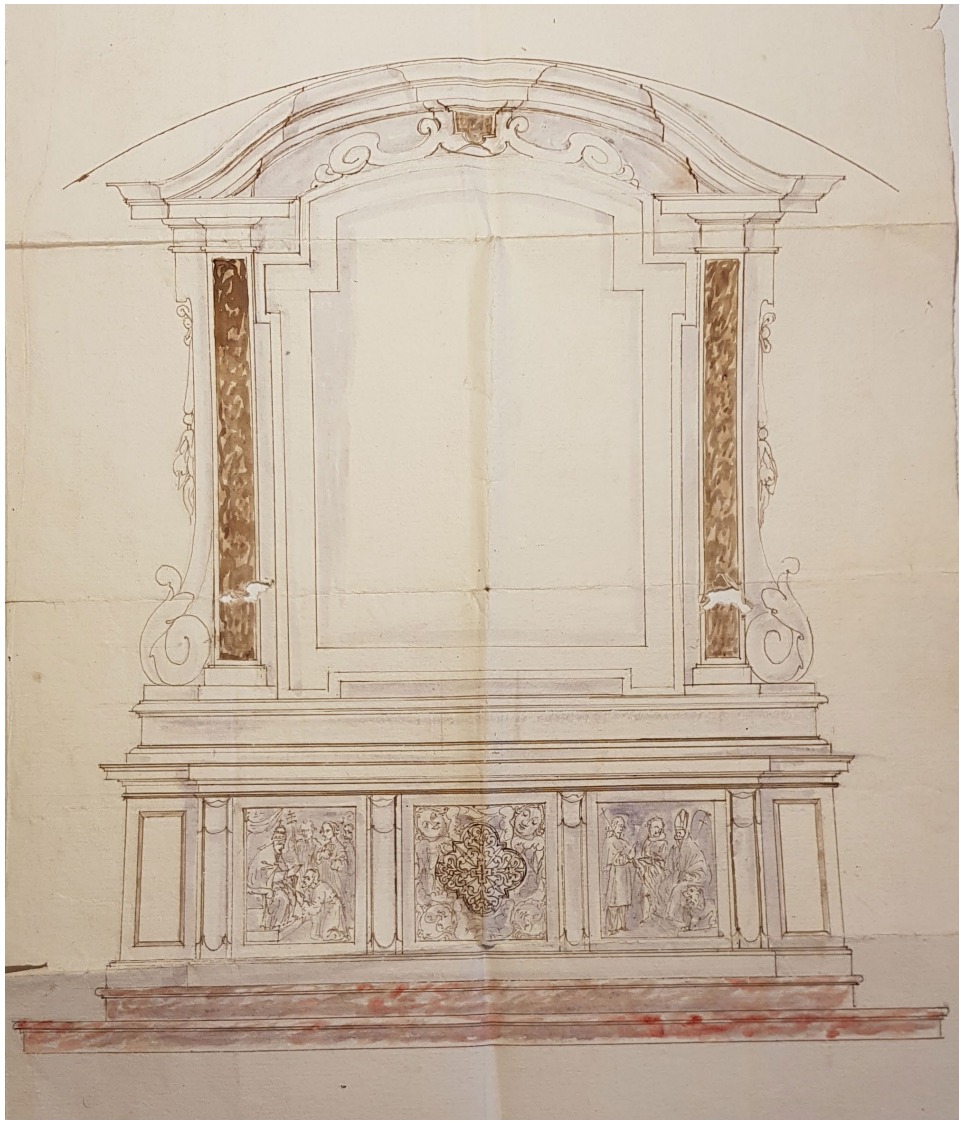

Fig. 10. Tomaso Orsolino, *Disegno della parte posteriore dell'altare di San Siro*, Pavia, Archivio di Stato (ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20).

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.

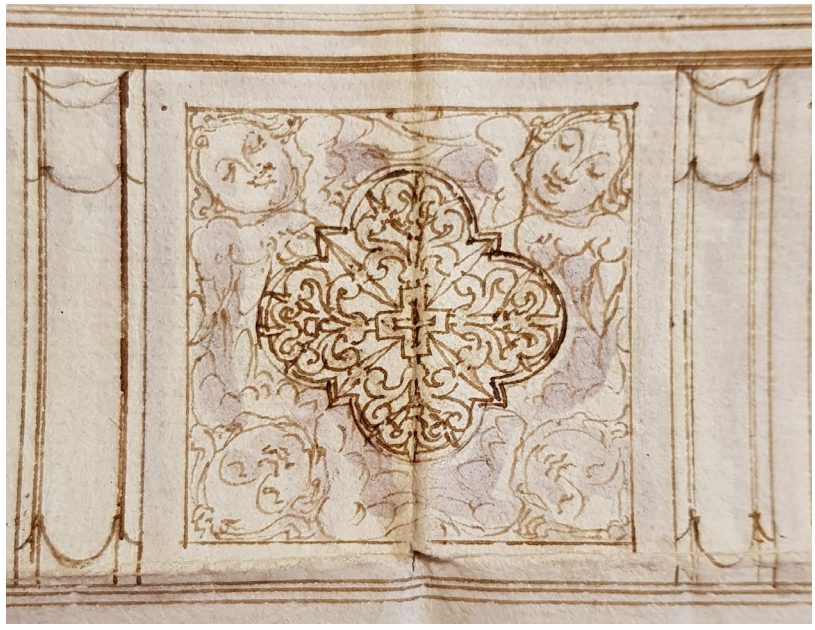

Fig. 12. Tomaso Orsolino, *Disegno della parte posteriore dell'altare di San Siro*, Pavia, Archivio di Stato (ASPv, *Amministrazione, città e principato*, 15716/20), particolare della grata.

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'Eucarestia*, 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.

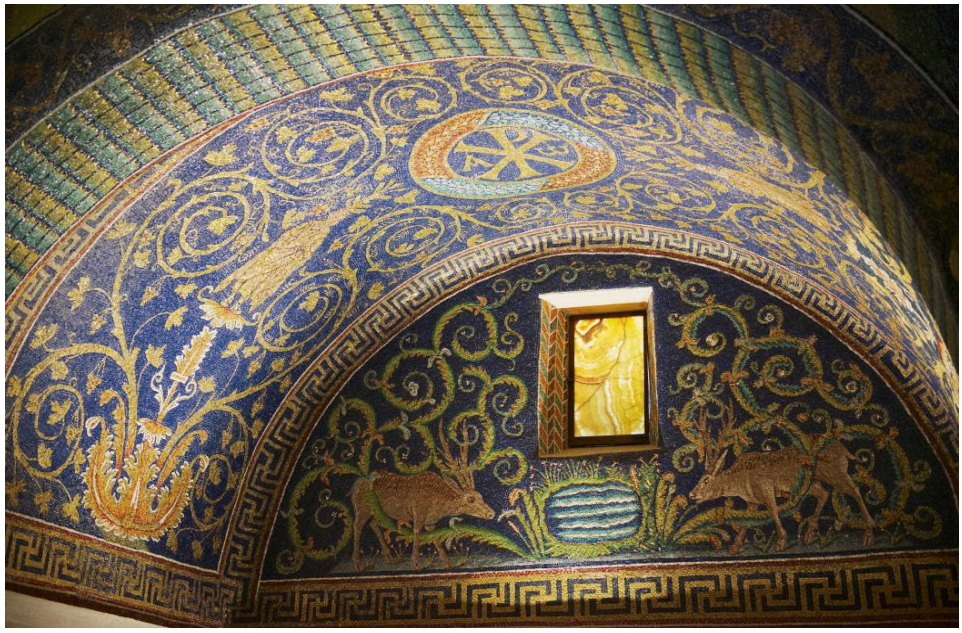

Fig. 29. *Mosaici*, Ravenna, mausoleo di Galla Placidia, particolare della finestra di alabastro.

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 Zanelli, *Rilievo ligneo*, Pavia, Santa Maria di Canepanova.

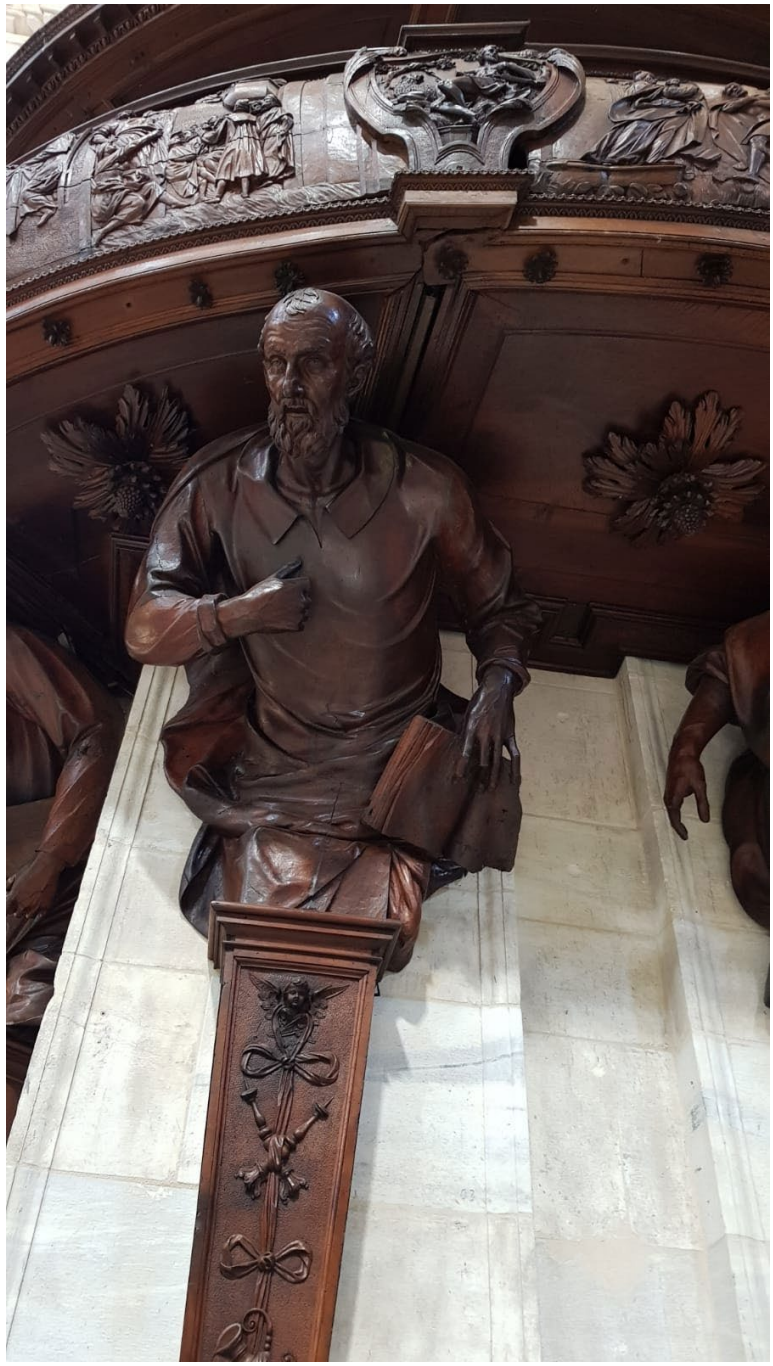

Fig. 36. Siro Zanelli, *Pulpito*, Pavia, duomo.

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

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

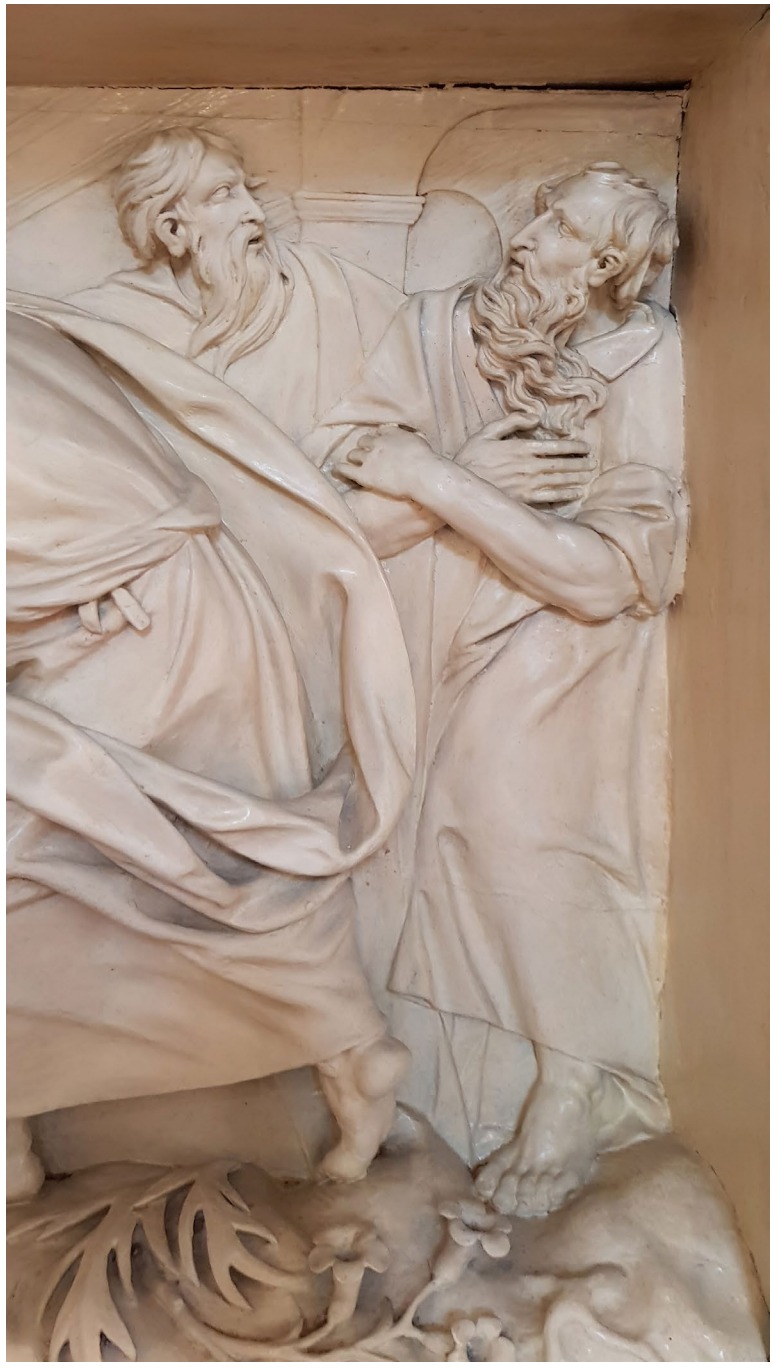

Fig. 39. Siro Zanelli, *Rilievo ligneo dell'altare*, Pavia, Santa Maria di Canepanova, particolare.

Fig. 40. Siro Zanelli, *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.

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 Paolocci, 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, Universitad de Alcalà 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