

# RIASSUNTI

a cura di Simonetta Coppa e Nancy Ward Neilson

## La gabbia dei conigli e allusioni politiche nelle Ore Visconti

Mirella Levi D'Ancona

Secondo l'Autore, le Ore Visconti (BR 397 e LF 22 della Biblioteca Nazionale di Firenze) furono iniziate per celebrare il matrimonio (poi non realizzato) di Giangaleazzo Visconti con la Regina Maria di Sicilia nel 1378/79. Le corone reali raffigurate ai quattro angoli del *Matrimonio della Vergine* (BR 397, fol. 90) alluderebbero a questo matrimonio regale.

La miniatura a fol. 124v di BR 397 (fig. 1) è interpretata come un'allusione all'incarcerazione di Bernabò Visconti con 4 dei suoi 35 figli nel Castello di Trezzo nel 1385. Bernabò e la sua concubina Donnina Porro furono rinchiusi ivi nella stessa cella, e sarebbero rappresentati dai due conigli che si baciano (uno si intravede appena) nella finestra di destra. Gli altri conigli, rappresentati nelle tre rimanenti finestre di facciata ed in una laterale, sarebbero i 4 figli di Bernabò pure imprigionati: Rodolfo, Ludovico, Sagromoro e Galeotto. Il cervo imprigionato nello steccato di sinistra, e poi raffigurato ucciso a destra (appena si intravede, a gambe all'aria, trafitto da innumerevoli strali), rappresenterebbe Bernabò, la sua conversione in punto di morte, ed il suo assassinio. Le numerose stelle con i semi (non gocce d'acqua) illusterebbero il passo biblico (Genesi 22: 16-17), esprimendo l'auspicio di una numerosa discendenza per Giangaleazzo Visconti. Pure allusione alla discendenza di Giangaleazzo sarebbero le due piante di quercia intrecciate e i gigli intorno alla gabbia dei conigli.

L'intera miniatura secondo l'A. celebra il trionfo del ramo di Giangaleazzo su quello di Bernabò, e per le allusioni politiche va datata nel 1392: cioè dopo i fatti del 1385 e la nascita di Filippo Maria Visconti, ma prima che Giangaleazzo fosse creato Duca di Milano nel 1395.

## The Iconographic Program of Masolino's Frescoes in the Baptistry at Castiglione Olona

Eiko M.L. Wakayama

Beginning with an analysis of the scenes illustrating the lives of St. Catherine of Alexandria and St. Ambrose in S. Clemente, Rome to establish the care with which didactic parallels were considered in the fifteenth century, the author proceeds to that of the Baptistry in Castiglione Olona, the work of the same artist — Masolino — for the same patron — Cardinal Branda Castiglione. In discussing the placement of the scenes from the life of St. John the Baptist at Castiglione Olona, the author not only elucidates the significance of contrasts drawn between the temporal and the spiritual, but also identifies sources in the Orthodox tradition, notably in the apocryphal Gospel of James, for some of the events represented. As the author notes, in the 1430's, Cardinal Castiglione was much involved in the attempt to unify the Roman and Orthodox Churches.

## The Literary Source for the "Camera degli Sposi"

Germano Mulazzani

Through a close reading of Pliny the Younger's *Panegyric*, the author establishes the literary source for Mantegna's *Camera degli Sposi*, first for the *trompe l'oeil* perspective in the ceiling, and by extension to the two narrative scenes.

Friendship and its uses in government are the general themes of the room, themes explained in detail by the author. In using this text and interpretation, the question of dating the *Camera degli Sposi* is reopened for only after late 1466 could Ludovico Gonzaga pretend

to the iconography outlined here.

The text is illustrated by a series of photographs taken by the Gabinetto Fotografico Nazionale in 1976.

## Il monumento Sforza di Leonardo e la scultura del Cinquecento

Virginia L. Bush

Intorno al 1482/83 Leonardo da Vinci partecipò alla prosecuzione del progetto del Duca di Milano Ludovico il Moro di erigere una statua in onore del padre Francesco Sforza. I primi disegni di Leonardo, che rappresentano un cavallo in atto di impennarsi, mostrano il suo interesse per una scultura concepita secondo molteplici punti di vista.

Nel 1493 Leonardo, avendo completato il modello, affrontò il problema della fusione in un unico pezzo. Questo modello colossale, raffigurante un cavallo al passo, rientrava in una più generale tendenza verso opere d'arte di dimensioni eccezionali, ed intendeva giustificare e propagandare le smisurate ambizioni politiche di Ludovico.

Benché l'invasione dei Francesi nel 1494 impedisse la sua realizzazione, il modello destò molta ammirazione per le dimensioni, e fu la prima opera rinascimentale cui si adatti la definizione di « colosso ».

Leonardo fu talvolta criticato per non essere riuscito a portare il progetto a compimento, ma a partire dalla metà del XVI secolo il colossale cavallo venne considerato un esempio di creazione artistica volta a realizzare un ideale superumano.

## Il Salvator Mundi di Leonardo da Vinci

Joanne Snow-Smith

« Copia da un originale dipinto da Leonardo »: così sostenne in latino l'incisore boemo Wenceslao Hollar in calce ad una stampa del *Salvator Mundi* da lui incisa nel 1650. Un dipinto di collezione privata parigina è identificato dall'A. quale prototipo dell'incisione di Hollar.

L'A. avanza l'ipotesi che il *Salvator Mundi* di Leonardo sia stato completato tra il 1512 e il 1513, in seguito ad una commissione di cinque anni antecedente del re di Francia Luigi XII; inoltre che Hollar abbia inciso la sua copia dell'opera di Leonardo per Henriette Marie de' Medici, vedova di Carlo I d'Inghilterra.

Vengono istituiti confronti stilistici fra il dipinto parigino e altre opere di Leonardo; vengono discussi i risultati di analisi di laboratorio, e prodotte testimonianze storiche per istituire un diretto collegamento storico tra Leonardo da Vinci, l'incisione di Hollar e il dipinto di Parigi. Sulla base di tali ricerche, il *Salvator Mundi* di Parigi è attribuito dall'A. a Leonardo da Vinci.

## La Cappella Suardi e l'influenza di Raffaello sopra Lorenzo Lotto

M. Barry Katz

Lo studio analizza i dipinti di Lorenzo Lotto nella cappella Suardi di Trescore (1524), nell'intento di arrivare ad una esatta valutazione della natura delle derivazioni raffaellesche presenti nel Lotto. Sapendo che il Lotto lavorò nella bottega di Raffaello e si impegnò nella decorazione delle Stanze già dal 1509, ed ipotizzando sulla base di dipinti e di documenti che vi rimanesse fino al 1514, l'A. esamina particolari della cappella Suardi che rivelano affinità con le pitture delle Stanze della Segnatura e di Eliodoro. L'A. inizia la sua analisi dal dipinto principale, il *Martirio di S. Barbara*, e dimostra che lo schema compositivo e l'idea pittorica generale della scena raffigurante Cristo che visita la Santa incarcerata so-

no in stretta relazione con la *Liberazione di S. Pietro* di Raffaello; che la figura di Dioscuoro che caccia S. Barbara deriva da quella di un inseguitore nella *Cacciata di Eliodoro*; che la apparizione iniziale di S. Barbara alla estremità sinistra dell'affresco del *Martirio* è quasi identica ad una figura della *Messa di Bolsena*; ed infine che la figura del *Cristo-Vite* è strettamente derivata dal Cristo in trono della *Disputa*.

Con analoghi intenti vengono esaminate la *Vestizione di S. Chiara* e l'*Esecuzione di S. Caterina* del Lotto, dalla cui analisi emergono rimandi a schemi compositivi e raggruppamenti di figure delle prime Stanze.

L'A. conclude che il Lotto probabilmente collaborò ai primi affreschi delle Stanze, o quanto meno li conobbe da vicino: così che al suo ritorno nell'Italia settentrionale, nelle opere del periodo bergamasco, l'esperienza di Raffaello appare bene sintetizzata nella nuova maturità del Lotto.

#### **Luca Cambiaso between two "Reforms"**

Lauro Magnani

While acknowledging earlier studies which suggested that the change in Luca Cambiaso's style was due to Protestant or Quietist influences, the author draws parallels between the painting of Luca's later years and the *Spiritual Exercises* of St. Ignatius Loyola. Among the paintings discussed are the *Deposition* (S. Chiara sopra il Bisagno), the *Pietà* (S.M. Assunta in Carignano, Genua), the *Holy Family* in the Manning Collection, New York State, and the *Madonna with the Candle* in Palazzo Bianco, Genua.

#### **Camillo Procaccini: Alcune ricostruzioni parziali**

Nancy Ward Neilson

Fra i dipinti milanesi di Camillo Procaccini andati dispersi o distrutti negli ultimi centosettant'anni sono la pala per l'altare maggiore di S. Giovanni in Era, gli affreschi del coro di S. Nazaro Maggiore, quelli nell'abside di S. Barnaba, e le scene della vita di S. Francesco nel secondo chiostro di S. Angelo.

Alcune di queste opere sono databili. Attraverso un'analisi delle fonti, dei disegni autografi e delle copie antiche, l'articolo cerca di ricostruire le composizioni di tali opere perdute. I disegni pubblicati, ad eccezione di due, sono inediti.

#### **Towards a History of Lombard Quadraturismo between the Baroque and the Barocchetto: The Brothers Grandi**

Licia Carubelli

The article treats the activity of two relatively unknown Northern Italian *quadraturisti*, the brothers Grandi, Giovanni Battista (Varese 1643-1718 Bizzozero) and Gerolamo (Varese 1653-1718 Milan). The author discusses their work chronologically, from the frescoes predating 1671 in the Sacro Monte at Varese through their documented activity in Milan (S. Alessandro, Oratory of S. Michele presso S. Calimero, Sala Borromeo at the Ambrosiana), Pisa (Certosa di Calci), Orta (thirteenth chapel in the Sacro Monte), Varese (thirteenth chapel in the Sacro Monte), Turin (Cappella of S.M. della Croce), Saronno (S. Francesco), Bagnolo Cremasco (parish church), and Varese (S. Vittore), the last at the end of their careers.

Among the painters with whom they worked were Filippo Abbiati, Federico Bianchi, and Stefano Maria Legnani. There is also a brief notation on the work of

one of their students, Antonio Castelli da Monza, called il Castellino.

#### **Observations on Luigi Scrosati**

Gustavo Predaval

The author reintroduces the work of the Lombard artist Luigi Scrosati (1815-1869). He was a fresco painter in the Tiepolesque tradition until the late 1850's; in fact, one of his last works in that *genre* is the decoration of 1855-57 in the Villa Giovanelli at Lonigo. Towards 1860, Scrosati turned to easel painting, using both oil and watercolor. His preferred themes were interiors and, particularly, flowers; his work is remarkable for its color.

#### **Art Criticism in Milan (1860-1900)**

Alessandra Pino

The author examines the art criticism published by three newspapers, addressed to different audiences, between the years 1860 and 1900. Noting that Milanese criticism, particularly that published by "La Perseveranza" and "Il Secolo" was much more conservative than analogous French writing, the author defines the work of Luigi Archinti for "Il Corriere della Sera" as more open to the aims of non-academic painting. Nonetheless, the author states that the most advanced criticism was that of Gustavo Macchi, published by "La Lombardia" between 1886 and 1894.

#### **The Milanese Art Market in the Second Half of the Nineteenth Century**

Paola Martinelli

Noting the social and economic changes which brought about changes in patronage in Milan, the author discussed the art market in the second half of the nineteenth century. With the decline of church and aristocracy as patrons of contemporary art and the rise of the middle class in that now more commercial function, the annual exhibitions at the Accademia, held from 1805 to 1888, the constant exhibitions at the Società Permanente (from 1870 on), the Christmas exhibitions at the Famiglia Artistica and the Società Patriottica became major sources for private collectors, of whom Milanese bankers were among the most distinguished. The second half of the nineteenth century also saw the establishment of private dealers; the first important gallery based on French and English models was that of Alberto and Vittore Grubicy de Dragon whose shop opened in 1878.

The article concludes with a brief discussion of prices. *Genre* pictures were the most expensive; oils fetched higher prices than watercolors.

#### **A Decade of Studies on Italian Divisionism**

Mirella Poggialini Tominetti

While listing a number of relevant publications which have appeared in the last ten years, the article is essentially a detailed review of two books dealing with problems posed by Italian Divisionism. One (A.P. Quinsac, *La peinture divisioniste italienne - origines et développements, 1880-1895*, Paris, 1972) separates the Italian movement from French *pointillisme* and is remarkably rich in its documentation and presentation of primary material. The second book (A. Scotti, *Il Quarto Stato*, Milan, 1976) is a rigorous analysis of the society and social points of view which inspired a single work of art, Giuseppe Pellizza's *Il Quarto Stato*, first exhibited in 1902.