

CONCORSO

arti e lettere



XI
2018

Direttori editoriali

Agostino Allegri, Giovanni Renzi

Direttore responsabile

Giovanni Renzi

Redazione: Agostino Allegri, Serena Benelli, Laura Canella, Elettra Lanaro, Elisa Maggio, Bianca Parma, Giovanni Renzi, Victor Santinoli, Eleonora Scianna, Giovanni Truglia

e-mail: concorsorivista@gmail.com

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

Crediti fotografici: pp. 56, 72, figg. 1: Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»; p. 61, fig. 2: Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda; p. 66, fig. 3: Galleria d'Arte Moderna, Milano. La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2018 Lubrina Editore Srl
via Cesare Correnti, 50 - 24124 Bergamo - cell. 3470139396
e-mail: editorelubrina@lubrina.it - web: www.lubrina.it

ISSN 2421-5376

ISBN 978-88-7766-677-2

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.

Sommario

Editoriale	5
Serena Benelli <i>Le sculture della collezione Sommi Picenardi</i>	7
Luca Brignoli <i>La collezione di Antonio Piccinelli a Seriate</i>	27
Laura Canella <i>Charles Henfrey, un collezionista tra Baveno e l'India</i>	43
Paola Rota <i>La collezione Calderara Pino</i>	57
Giovanni Truglia <i>Carlo Amoretti e alcune collezioni dell'Italia settentrionale</i>	73



1. La bibliopinacoteca della villa di Torre de' Picenardi in una fotografia del 1910

Serena Benelli

Le sculture della collezione Sommi Picenardi

Per comprendere la storia della collezione Sommi Picenardi, notoriamente legata al nome della casata cremonese, è necessario ripercorrere le vicende legate alla sua formazione, ricordando innanzitutto che l'iniziatore della raccolta fu il conte Giambattista Biffi (1736-1807).¹ È lo stesso Guido Sommi Picenardi, pubblicando il *Catalogo dell'antica Galleria delle Torri Picenardi* nel 1909, a riconoscere in Biffi l'artefice della raccolta pittorica ereditata dai suoi avi; a quella data la collezione – composta non solo dalla pinacoteca, ma anche da un *corpus* di opere scultoree ed epigrafiche – era già andata dispersa.

Figura chiave della nostra storia è dunque Giambattista Biffi: cresciuto nella Parma di Du Tillot (1711-1774), conquista una posizione di spicco nel panorama illuminista lombardo, intrecciando una profonda amicizia con i fratelli Verri, Pietro (1728-1797) e Alessandro (1741-1816), e con il conte Carlo Firmian (1716-1782).²

All'inizio degli anni Sessanta Biffi dovette far ritorno a Cremona per volontà della famiglia, città "esilio" da cui non si mosse più, se non per brevi gite culturali nella penisola. Nei due decenni successivi Biffi si dedicò alla ricerca di materiale storico relativo all'arte cremonese che utilizzò per realizzare la sua impresa letteraria, le *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, mai giunta alle stampe.³ È proprio in questo frangente cronologico che si innesta la sua attività di collezionista: almeno a partire dagli anni Settanta, di pari passo con alcuni viaggi svolti dallo stesso tra il 1773 e il 1777. Senza prendere in considerazione la ricca biblioteca, la collezione di Biffi «amatore di belle arti, e d'ogni sorte d'antichità» era strutturata in tre nuclei principali, dai quali si evince l'interesse antiquario del personaggio: il primo comprendeva i disegni, i quali furono venduti da Biffi nel 1789 a Londra in numero di 737, ma anche gioielli, avori, cammei, dei quali fu derubato a Parma nel 1800;⁴ il secondo nucleo, di cui pure non abbiamo molte notizie, era rappresentato dalla gipsoteca che annoverava opere sia antiche che moderne; il terzo nucleo della raccolta, la quadreria, è quello per noi di maggior interesse e sul quale è possibile procedere a una ricostruzione parziale.⁵ La composizione della quadreria risentì naturalmente delle soppressioni di fine secolo, grazie alle quali Biffi si assicurò le principali opere pubbliche rimaste in città. Nondimeno la sua raccolta contava un buon numero di dipinti provenienti dal collezionismo privato e dal mercato antiquario.⁶

Ultimo dei Biffi, Giambattista lasciò erede, con i testamenti del 30 maggio 1796 e del 21 agosto 1806, Serafino Sommi (1768-1857), il quale associò il nome dei Biffi a quello della propria casata.⁷

Il 28 marzo 1816, Antonio e Girolamo Sommi, figli di Serafino, sono nominati eredi universali dai prozii Ottavio Luigi e Giuseppe Picenardi che, privi di eredi, volevano evitare la dispersione del proprio patrimonio.⁸ I due giovani Sommi erano infatti figli della nipote dei marchesi Picenardi, Isabella, e di Serafino Sommi. Da quel momento Antonio e Girolamo unirono il nome della casata Picenardi al proprio e divennero proprietari della quasi totalità dei beni appartenuti ai prozii, compresa la villa di Torre.⁹

Dopo una prima sistemazione dei dipinti nel palazzo dei Sommi, situato in contrada San Vito a Cremona, la collezione fu dunque trasferita nella villa di Torre de' Picenardi, nella parte della campagna cremonese che dalla casata prende il nome. La villa di Torre, al centro delle vicende storiche legate alla collezione, era stata oggetto di un intervento di rinnovamento, promosso da Ottavio Luigi e Giuseppe Picenardi a partire dagli anni Ottanta del Settecento; tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, peraltro, i due gemelli si erano assicurati un considerevole numero di epigrafi e cippi di età romana,¹⁰ con cui allestire un finto scavo archeologico nel loro giardino all'inglese, e una serie di rilievi di epoca perlopiù moderna che disseminarono all'interno della proprietà a completamento delle decorazioni della villa.¹¹

Serafino Sommi, cui spettava l'usufrutto della proprietà, manifestò l'esigenza di fornire un'adeguata sistemazione ai numerosi libri e dipinti ricevuti in eredità da Giambattista Biffi una decina di anni prima. Nel 1817 decise dunque di affidare all'architetto Luigi Voghera la realizzazione della celebre bibliopinacoteca, una struttura destinata a custodire la quadreria e la biblioteca nella villa di Torre (fig. 1). Guido Sommi Picenardi informa che le collezioni Sommi-Biffi furono trasferite all'interno della bibliopinacoteca solo un anno dopo la conclusione dei lavori, nel 1827, occasione per cui il marchese Giuseppe Picenardi stilò l'elenco delle 235 opere, pubblicato poi nel 1909. Pare più attendibile, tuttavia, pensare che libri e dipinti fossero approdati a Torre almeno dal 1819, dal momento che Serafino Sommi quell'anno vendette il suo palazzo cremonese a Filippo Peroni e Luigia Gazzaniga, verosimilmente per trasferirsi con i figli nella villa in provincia.¹²

In seguito alla morte del marchese Giuseppe Picenardi (il fratello era scomparso nei mesi successivi alla donazione del 1816) sopraggiunta nel 1829, l'indivisibilità tanto sottolineata dei beni di Torre non fu pienamente rispettata dai Sommi, visto che – come si evince dalla stima giudiziale del 1876 – «la villa nel 1834 [passò] indivisamente ai fratelli Don Gerolamo ed Antonio Sommi, [ma] nel 1840 al solo Don Gerolamo».¹³ Era infatti il solo Gerolamo Sommi,

senza il fratello, ad essere menzionato nel successivo passaggio di proprietà, avvenuto per petizione,¹⁴ che vide fare il suo ingresso nella storia della villa e della galleria il nobile Massimiliano Trecchi, il 13 luglio 1847.¹⁵

Dall'atto notarile si evince il valore intrinseco dei vari beni oggetto del passaggio di proprietà: villa e giardino sono valutati lire 40.000, biblioteca e pinacoteca lire 44.000, mentre il resto della mobilia lire 16.000. Si noti l'alto valore economico attribuito alla bibliopinacoteca, di poco superiore a quello relativo all'immobile, giardino compreso.

Da questo momento si succedettero una serie di cambi di proprietà della villa, venduta da Massimiliano Trecchi già nel 1850. L'alienazione fulminea del possedimento cremonese è probabilmente riconducibile a una questione personale: la travagliata separazione dalla moglie Teresa Della Ghirlanda Silva di Milano, da lui sposata il 17 aprile 1843 e dalla quale aveva avuto due figli, Orsola e Alessandro. Come si evince dall'atto di vendita rogato dal notaio Pietro Stradivari, il 24 maggio 1850, la villa di Torre non apparteneva più a Massimiliano Trecchi, ma era già passata al conte Luigi d'Arco (1795-1872).¹⁶

L'acquisto da parte di Luigi d'Arco del complesso di Torre de' Picenardi si spiega verosimilmente con gli spiccati interessi paesaggistici di questo personaggio, appartenente a una casata di origine trentina insediatasi a Mantova.¹⁷

Anche Luigi d'Arco mantenne questa proprietà per un periodo brevissimo, addirittura inferiore a quello di Massimiliano Trecchi che l'aveva posseduta per soli tre anni. Il nuovo atto di vendita, infatti, fu steso a Mantova il 12 novembre 1852 dal notaio Francesco Bacchi: l'acquirente era Pietro Araldi Erizzo, colui che avrebbe determinato la dispersione della celebre pinacoteca Sommi Picenardi.¹⁸ Dopo questo *tourbillon* di proprietari, Pietro Araldi Erizzo mantenne la villa di Torre per un lungo periodo: con lui si tornava, seppure indirettamente, alla famiglia Trecchi, dal momento che nel 1840 aveva sposato proprio Teresa Trecchi, sorella di Massimiliano e Gaspare.

Il marchese Pietro Luigi Omobono Carlo Araldi Erizzo (1821-1881) ricoprì un ruolo di primo piano nella storia del Risorgimento italiano, investendo notevoli somme a sostegno della causa nazionale.¹⁹ Questa generosità produsse un lento ma costante sgretolamento del suo patrimonio finché, tra il 1868 e il 1869, Araldi fu costretto ad alienare l'intera collezione.²⁰ Inevitabilmente seguì la vendita dell'immobile nel 1873: in questa circostanza la villa passò ai coniugi Giuseppe Sacerdoti (imprenditore romano che in quegli anni stava investendo nella rete ferroviaria tra Cremona e Mantova) ed Enrichetta Neustaedter.²¹

Nel 1868 Pietro Araldi Erizzo concluse la vendita dei primi due nuclei della raccolta, epigrafia e statuaria, al Museo Patrio Archeologico di Milano:²² attualmente i pezzi sono divisi tra il Museo Archeologico e il Museo d'Arte Antica del



2. Mananà e Guido Sommi Picenardi
in una fotografia del 1925

Castello Sforzesco.²³ L'anno successivo fu la volta della pinacoteca: le opere passarono a diversi acquirenti provenienti sia dal mondo antiquario (primo fra tutti il milanese Giuseppe Baslini) che dal mondo dei conoscitori (Giovanni Morelli). Alcuni dipinti passarono alla National Gallery di Londra, mentre altri pare finirono nelle mani di Napoleone III, andando poi dispersi durante l'incendio della Comune di Parigi.²⁴

Purtroppo non sembra esistere alcun inventario né per le opere scultoree, né per le epigrafi di epoca romana. Queste ultime tuttavia furono descritte dall'abate Isidoro Bianchi (1731-1808), amico fidato dei Picenardi che verosimilmente suggerì loro l'aspetto da dare al giardino all'inglese, sull'esempio di quello del senatore Angelo Querini (1721-1796), ideatore nonché proprietario di una villa ad Altichiero, nel padovano, di cui oggi non rimane nulla.²⁵

In seguito al disfacimento della collezione ad opera di Pietro Araldi Erizzo seguiamo a grandi passi quelle che furono le vicende storiche della villa di Torre, ormai spogliata dei suoi tesori.²⁶

Il 12 ottobre 1878 l'edificio passò all'asta e fu rilevato dal nobile genovese Edoardo De Thierry, il quale lo mantenne almeno fino al 14 marzo 1894. Pare che De Thierry sia stato autore di un riallestimento decorativo della villa che coinvolse anche la bibliopinacoteca, stando a un documento inventariale redatto da Guido (I) Sommi Picenardi (1839-1914) e da suo figlio Gerolamo (II) nel 1895, dopo che rientrarono in possesso della villa di Torre.²⁷ Si tratta dell'*Elenco dei quadri rilevati dal Sig. De Thierry* che ammontava a ben trecentotrentasei pezzi, ripartiti nei diversi ambienti della villa: nella biblioteca erano indicati circa duecentoventidue quadri.²⁸

La villa passò poi per successione a Gerolamo (II) Sommi Picenardi (1869-1926) che il 28 gennaio 1895 la lasciò al solo figlio, Guido (II) Sommi Picenardi (1893-1949). Quest'ultimo la donò alla sua unica figlia, Nadia (1922-1991), il 13 novembre 1926: si estinse così la discendenza cremonese della casata Sommi Picenardi.²⁹

Per completare il quadro sulle vicende dei Sommi Picenardi non possiamo esimerci dall'illustrare brevemente l'ambiente culturale che si era venuto a creare

intorno alla villa di Torre, a partire dagli anni Venti del Novecento. Sono emblematiche, in questo senso, le personalità dell'ultimo discendente della famiglia, Guido (II) Sommi Picenardi, e della sua consorte, la principessa Anna Maria Pignatelli D'Aragona Cortés (1894-1960), meglio conosciuta come Mananà (fig. 2).

Guido nacque a Mentone il 12 marzo 1892 da Nadina Grigorievna Basilevska (1870-1905), prima moglie di Gerolamo e rampolla di una delle famiglie più ricche e potenti dell'Ucraina. Nel 1909, in seguito al trasferimento della famiglia da Torre de' Picenardi a Venezia – in casa Blaas, alle spalle di Ca' Rezzonico – Guido ebbe modo di partecipare al bel mondo veneziano e di dare inizio ai suoi studi musicali. Fu amico di Gabriele D'Annunzio e, fin da giovane, frequentò i circoli futuristi.³⁰

L'8 maggio 1917 Guido aveva sposato a Roma Mananà Pignatelli. Illuminante è il racconto sui coniugi che Indro Montanelli pubblica in un articolo per il «Corriere della Sera», manifestando una certa amarezza e un profondo senso di disapprovazione rispetto allo stile di vita dei due.³¹ Le parole di Montanelli trovano corrispondenza nel ritratto che la pittrice caricaturista Adriana Bisi Fabbri (1881-1918) fece a Mananà nel 1917, attinente al nomignolo della principessa che allora circolava nei salotti parigini: «la belle morte».

Del marchese Guido rimangono invece due ritratti, realizzati dalla pittrice polacca Tamara de Lempicka (1898-1980) intorno al 1925 quando, secondo alcune voci, i due strinsero una relazione. In entrambi i ritratti il marchese appare come un *dandy*, elegante, magnetico e con al dito un anello di smeraldo che, stando alle testimonianze degli abitanti di Torre, utilizzava come *medium* per le sedute spiritiche che sovente si tenevano alla villa. Il volto del marchese sembra somigliare al personaggio di Jacques Catelain nel film *L'inbumaine* (1924), un «maestro di cerimonia» del mondo sadiano. I ritratti della Lempicka rappresentano bene il *background* culturale compreso tra Decadentismo e Futurismo che avvolgeva Guido, Mananà e la villa di Torre de' Picenardi in un passato non molto lontano.

Negli ambienti della villa fu girato da Aurea Film un dramma passionale, intitolato *Liana spezzata* e distribuito in Italia nel gennaio del 1922, che ebbe come interpreti Gemma Bellincioni, Bianca Stagno Bellincioni e Tullio Carminati (fig. 3). Purtroppo l'unica traccia rimastaci del film, oltre alle numerose



3. Locandina cinematografica di *Liana spezzata*, 1923

recensioni dell'epoca, pare essere la locandina per la proiezione milanese al cinema Gran Teatro della Vittoria, in porta Genova, nel 1923.³²

Tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta, su iniziativa del marchese Guido Sommi Picenardi, fu anche fondata, a Torre de' Picenardi, la Filodrammatica locale (diffusa all'epoca in varie località del cremonese). Fu lo stesso marchese a scrivere i copioni per gli aspiranti attori, scelti personalmente fra i giovani del paese. In questa circostanza la storica bibliopinacoteca fu adibita a teatro, dotata di un palco e di una scala esterna autonoma per permettere così al pubblico di partecipare alle rappresentazioni.

Nel 1945 il marchese fu vittima delle torture fasciste in quanto considerato un oppositore al regime; morì il 30 marzo 1949, in circostanze poco chiare.³³

La raccolta di statuaria

Pochissime sono le informazioni a nostra disposizione per ricostruire il nucleo di sculture formato dai gemelli Luigi Ottavio e Giuseppe Picenardi a partire dagli anni Settanta del Settecento. Mancano purtroppo studi specifici su questa sezione e non conosciamo quali pezzi comprendesse oltre a quelli giunti nei musei milanesi e ricordati in alcuni articoli di Diego Sant'Ambrogio, quali il medaglione con il *Ritratto di Paolo Francesco Palla*, già nelle Civiche Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco (inv. 1228; fig. 4) e disperso dopo la Seconda Guerra Mondiale, e il gruppo di tre rilievi quattrocenteschi rappresentanti *Dio Padre benedicente* (inv. 964), *Angelo annunciante* e *Vergine annunciata*, divisi rispettivamente tra le raccolte del Castello Sforzesco e la Benjamin Proust Fine Art di Londra (fig. 5).³⁴

Non sono note le circostanze tramite cui i gemelli entrarono in possesso della maggior parte delle sculture; stando alle vicende collezionistiche legate alle epigrafi possiamo tuttavia ipotizzare che i pezzi provenissero da contesti piuttosto eterogenei.³⁵ Statue e bassorilievi furono collocati come elementi decorativi all'interno e all'esterno della villa di Torre, secondo lo stesso gusto neogotico perseguito, per fare un esempio, nella villa Traversi a Desio, nei pressi di Monza, dove sculture e frammenti architettonici provenienti da chiese e cappelle soppresse erano stati incastonati nella facciata principale della costruzione medioevaleggiante, per rievocare l'atmosfera gotico-romantica del castello.³⁶

Tra le poche opere della collezione Picenardi di cui si conosce la provenienza, si ricordano alcuni rilievi marmorei riferiti all'Arca dei Martiri Persiani, già nella chiesa di San Lorenzo a Cremona e confluiti nella collezione di Torre per l'intervento del marchese Giuseppe Picenardi in seguito alla soppressione del monastero, avvenuta nel 1798.³⁷ Il marchese fu eletto Fabbricere della cattedrale l'11 gennaio 1803 e ricoprì quella carica almeno fino al 1821.³⁸

Nel 1805 la Fabbriceria approvò l'acquisto del monumento dagli eredi Meli: quattro colonne decorative e otto pannelli con scene di martirio furono reimpiegati nei nuovi pulpiti della Cattedrale su sollecitazione del marchese Giuseppe, mentre gli altri elementi presero la via del collezionismo privato.³⁹ Probabilmente fu allora che i pezzi attualmente al Castello, i tre *Angeli* e il tondo con la *Natività* di Giovanni Antonio Piatti, passarono nelle mani dei Picenardi.⁴⁰

Un'altra opera le cui origini sembrano essere state appurate è il frammento marmoreo di lunetta con l'*Ascensione*,⁴¹ forse collocato un tempo su uno dei portali della cattedrale di Cremona: realizzato nel secondo quarto del XII secolo, è il pezzo più antico della raccolta e mostra un *Cristo benedicente* racchiuso entro una mandorla sollevata ai lati da quattro angeli aureolati.⁴² Ricordiamo infine la statuetta di *Santo chierico con libro*,⁴³ connessa da Vito Zani alla serie di rilievi eseguiti dallo scultore pavese Benedetto Briosco per l'altare di Santa Caterina nel Duomo di Milano.⁴⁴

Le opere scultoree della collezione Sommi Picenardi, passate a diversi proprietari insieme alla villa, furono vendute nel 1868 al Museo Patrio Archeologico da Pietro Araldi Erizzo.⁴⁵ Presentiamo di seguito una trascrizione degli «oggetti esistenti nella villa de' Picenardi, di cui la Consulta del Museo Archeologico combinò l'acquisto»:⁴⁶

- La Natività = bassorilievo – L. 600
- Gruppo della B. V. col bambino – L. 500
- Padre eterno entro frontone – L. 100
- Bassorilievo a piccole figure entro edificio bramantesco – L. 150
- Tre statuette della scuola dell'Amadeo – L. 350
- Medaglione con busto muliebre – L. 100
- Una pietà in piccola dimens.^c – L. 40
- La cena degli Apostoli (piccole figure) – L. 60
- Gruppo rappres.^{te} la Vergine col bambino e due santi mezza figure a un terzo del vero. – L. 200
- Piccola statua muliebre – L. 150



4. Scultore lombardo, Paolo Francesco Palla (o Pallavicino?), primo quarto del XVI secolo, ubicazione ignota

- Due teste a bassorilievo (S. Gio. Battista e un angelo) – L. 80
- Sacra famiglia = Piccolo altorilievo di forma circolare – L. 75
- Medaglione colla testa di Lodovico il Moro – L. 100
- Altro con busto di ignoto personaggio – L. 120
- Due medaglioni con ritratti di ignoti – L. 150
- Piccolo medaglione col ritratto di re Luigi XII – L. 50
- Idem, raffigurante il Duca d'Urbino – L. 50
- Idem, raffigurante il poeta Maggi – L. 25
- Cinque piccoli ritratti in bassorilievo, fra cui quello di re Francesco I – L. 150
- Il Padre eterno con angeli, rozzo bassorilievo del secolo XII – L. 80

Già dalla lettura di questo elenco si colgono le caratteristiche unificanti gran parte dei rilievi presenti in collezione: la forma tonda e uno spiccato gusto per i profili. A un esame delle opere, pare sia stata messa in atto un'operazione di ritaglio dei pezzi al fine di ottenere una sorta di uniformità espositiva.

I diversi medaglioni e ovali in collezione ricordano l'allestimento del gabinetto del Bambaia, nella Villa Arconati a Castellazzo di Bollate, dove le pareti erano ricoperte da clipei marmorei con ritratti di imperatori romani, come si vede dalle illustrazioni di Marcantonio Dal Re (1743).⁴⁷

Questo gusto per l'ovale e per il profilo contagio, negli ultimi decenni del Settecento, anche un celebre collezionista milanese, Giacomo Melzi (1721-1802), che mise in atto un processo di "normalizzazione" nel formato dei quadri della propria raccolta, al fine di garantire almeno a una parte delle proprie opere una disposizione a parete più ordinata, in sintonia con le esigenze di regolarità geometrica dell'arredo neoclassico.⁴⁸ Melzi per tale scopo non indugiò a decurtare alcuni dipinti sei e settecenteschi di sua proprietà, perlopiù ritratti, dei quali profilò entro un ovale il solo dettaglio relativo ai volti dei personaggi effigiati.⁴⁹

Quanto ai tondi della collezione, si notino in particolare i tre medaglioni con *Busto di donna*, *Busto di fanciullo* e *Busto di uomo* (rispettivamente invv. 1236, 1237, 1239), che sembrano rifarsi ai modelli della ritrattistica di Ambrogio De Predis (1455-1509) e di Bernardino De Conti (1465-1525).

Nella collezione pare esserci almeno un rilievo ottocentesco: non si tratta del discusso *Profilo di giovane donna* assegnato al Verrocchio (inv. 1092), bensì di un ovale raffigurante il volto di *San Giovanni Battista* (inv. 1262), volutamente reso *pendant* di un altro rilievo autentico, delle stesse dimensioni, raffigurante la testa di un *Angelo* (inv. 1271).⁵⁰

Il bassorilievo marmoreo con il *Profilo di giovane donna*, ovale sin dall'origine, faceva parte della raccolta lapidea riunita intorno agli anni Ottanta del Settecento dai gemelli Picenardi nella loro villa a Torre. Non è purtroppo nota la provenienza dell'opera, così come per la maggior parte dei pezzi

scultorei della collezione. Al momento del suo ingresso nelle collezioni museali, l'opera si trova esposta – nel secondo “comparto” del Museo Patrio, quindi nella Sala dei Ducali con il riallestimento di Luca Beltrami (1854-1933)⁵¹– come bassorilievo toscano nei modi di Donatello. L'opera è ritenuta autentica almeno fino al 1934,⁵² mentre gli studi successivi la ritengono una copia ottocentesca.⁵³ Maria Teresa Fiorio, nella recente scheda redatta per i cataloghi sulla scultura lapidea del Castello Sforzesco,⁵⁴ elenca le diverse opinioni della critica in merito all'ovato (ora in deposito), senza tuttavia tener conto del punto di vista di Francesco Caglioti che già nel 2011 aveva segnalato l'opera come autentica.⁵⁵ Lo studioso, più di recente, ribadisce l'autenticità del rilievo marmoreo nel suo saggio dedicato ai falsi nella scultura rinascimentale, attribuendo l'opera al giovane Verrocchio che imita Desiderio da Settignano.⁵⁶

Non è nota la provenienza del medaglione con il *Ritratto di Paolo Francesco Palla* che il Museo Patrio Archeologico di Milano acquistò nel 1868 dal marchese Pietro Araldi Erizzo. Il bassorilievo, andato disperso dopo la Seconda Guerra Mondiale, nei primissimi anni del Novecento era esposto nella Sala degli Scarlioni, in prossimità del *Gaston de Foix* (inv. 1433) e in compagnia di altri due medaglioni marmorei, provenienti da Torre de' Picenardi, raffiguranti *Francesco I* (invv. 1234, 1238). Non è chiara l'identità del personaggio ritratto, corredato dall'iscrizione «PAV · FRAN · PALLA · AN · NORVM · XXII», da leggere come «Paolo Francesco Palla [o Pallavicino], di anni ventidue».

Nel 1903 Diego Sant'Ambrogio richiama l'attenzione sul bassorilievo, tentando un'identificazione dell'effigiato con un membro della famiglia fiorentina Palla, o Della Palla. Lo studioso in primo luogo ipotizza possa trattarsi di Giovanni Battista della Palla, militante al fianco di Francesco I, o di un suo stretto consanguineo.⁵⁷ In sostegno di questa supposizione convergono la foggia degli abiti del personaggio ritratto, che richiamano la moda dell'*entourage* francese a Milano, e la vicinanza espositiva (forse già in collezione Picenardi) del medaglione di Palla con quelli del re di Francia.

Pare tuttavia da escludere questa identificazione in quanto Della Palla risulta citato dalle fonti unicamente come «Gian Battista».⁵⁸ Sant'Ambrogio esclude inoltre che possa trattarsi di un componente della famiglia Pallavicino, a causa dell'assenza di altri casi in cui il cognome sia abbreviato nella forma «Palla».⁵⁹ Nondimeno l'esistenza di un «Messer Mons. Paolo Francesco Pallavicino», attestato come dedicatario di una novella scritta dal padovano Marco Mantova Benavides (1489-1582) in anni che non dovrebbero distare dalla realizzazione del bassorilievo marmoreo, induce a pensare che «Palla» possa essere l'abbreviazione di Pallavicino.⁶⁰



5. Giovanni da Bissone (?), *Angelo annunciante e Vergine annunciata*, 1460-1465 circa, Londra, Benjamin Proust Fine Art; *Dio Padre benedicente*, 1460-1465 circa, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica

Per la loro collezione di statuaria i Picenardi non si limitarono a riunire tondi e rilievi tipicamente rinascimentali secondo il gusto predominante dell'epoca, ma estesero la loro scelta ad alcuni pezzi goticeggianti, a riprova dei loro interessi eclettici. Ne è un esempio il già ricordato trittico diviso tra il Castello Sforzesco e Londra.

I tre rilievi quattrocenteschi rappresentanti l'*Angelo annunciante*, *Dio Padre benedicente* e la *Vergine annunciata*, che Aldo Galli ha proposto di leggere in direzione genovese,⁶¹ entrarono a far parte della raccolta dei marchesi Giuseppe e Luigi Ottavio Picenardi intorno agli anni Novanta del Settecento. Identificabili verosimilmente con il registro apicale di un polittico lapideo,⁶² i tre marmi furono acquistati dai due gemelli per il riallestimento gotico dell'oratorio alla villa di Torre de' Picenardi,⁶³ attuato forse nel 1799 per il trasferimento delle ceneri della Beata Elisabetta Picenardi.⁶⁴ È tuttavia possibile che il *Dio Padre* e i due laterali, fossero murati sulla sommità della piccola facciata già nel 1791: Isidoro Bianchi parla infatti di «vecchie statue» e «varj antichi monogrammi di Cristo» scolpiti e sparsi sul fronte dell'edificio sacro.⁶⁵

Nel 1909 Guido Sommi Picenardi descrive la facciata e ci segnala la presenza «nella cuspide, e nelle due guglie laterali» di tre bassorilievi «in candidissimo marmo: quello di mezzo, posto in vertice della cuspide, rappresenta il Padre Eterno con due Profeti, opera forse di scultori campionesi; gli altri due laterali, la Beata Vergine e l'Angelo Gabriele, sono scultura senza dubbio di Gio. Battista Amadio».⁶⁶ Si capisce dunque come i tre marmi abbiano preso direzioni diverse. I laterali, di cui parla Guido, sono individuabili nella coppia attribuita a Giovanni da Bissone da Aldo Galli.⁶⁷ Il rilievo centrale del «Padre Eterno con due Profeti», ora disperso, era stato collocato sulla facciata in un momento



6. I rilievi in un interno della villa Sommi Picenardi a Torre, 1950 (?)

imprescizzato in sostituzione dell'originario *Dio Padre benedicente* che fu acquistato nel 1868 dal Museo Patrio Archeologico di Milano ed esposto nelle sale del Castello Sforzesco a partire dal 1900.

Una volta ripercorse le vicende che portarono il *Dio Padre benedicente* al Castello Sforzesco, è necessario spiegare quale sorte toccò ai due rilievi che nel 1909 risultavano ancora sistemati sul fastigio della chiesetta. L'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* erano per l'appunto nella collocazione originaria fino agli anni Trenta del Novecento, per sparire negli anni Quaranta e ricomparire poi in una stanza all'interno della villa, sistemati su piedistalli ai lati di un letto a baldacchino, come si può ravvisare in una fotografia degli anni Cinquanta (fig. 6). È lecito pensare dunque che l'*Annunciazione* – dopo aver superato incolume le vendite del conte Araldi Erizzo – sia rimasta di proprietà degli eredi almeno fino alla vendita della villa, nel 1955, a un imprenditore agricolo locale, Giovanni Magni, da parte di Nadia Sommi Picenardi, figlia dell'ultimo erede diretto dei Sommi Picenardi, Guido (1893-1949). L'ipotesi sembra avvalorata dal testamento di quest'ultimo,⁶⁸ con cui lasciò tutti i beni alla figlia, fatta eccezione per «i due bassorilievi dell'Amadeo» che sarebbero dovuti spettare al figlio maschio di suo cugino Gherardo Sommi Picenardi, cosicché rimanessero in casa Sommi; in mancanza di un erede maschio, tuttavia, i bassorilievi sarebbero dovuti passare a Nadia. È plausibile che i marmi siano stati ritirati dalla villa nel 1955 e custoditi da alcuni eredi della casata fino al momento dell'acquisizione, prima del gennaio

del 2017, da parte di Benjamin Proust, dal momento che non si ha notizia di un loro precedente passaggio sul mercato dell'arte e si ignora come e quando abbiano lasciato l'Italia.

Le opere scultoree della collezione Sommi Picenardi acquistate nel 1868 dal Museo Patrio Archeologico furono inizialmente esposte a Santa Maria di Berra e in seguito trasferite al Castello. Dopo il riallestimento BBPR del 1956 molti pezzi furono confinati in deposito e, tra il 1988 e il 1992, esposti al pubblico nella sezione *Ritrovare Milano*, allestita nelle Sale Viscontee.

Non esistendo un vero e proprio inventario Sommi Picenardi relativo alla collezione di sculture, l'unico strumento a disposizione per delineare la consistenza della raccolta è il *Catalogo del Museo Patrio Archeologico* (detto anche *Catalogo della Consulta*).⁶⁹ Di seguito si fornisce una tabella di concordanza tra i numeri inventariali del Museo Patrio Archeologico, il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco e le relative schede dei nuovi cataloghi, così da facilitarne la consultazione.

Nei cataloghi Electa della *Scultura lapidea* del Castello Sforzesco sono trattate le sole opere conservate nelle sale o nei depositi; non sono registrate le opere che andarono disperse dopo la Seconda Guerra Mondiale. Si segnala infine che nel terzo tomo manca l'indicazione della provenienza per due delle opere Sommi Picenardi catalogate: il *Ritratto di ignoto in armatura* (inv. 1161) e la *Madonna con il Bambino, San Giovannino, Sant'Anna e un angelo* (inv. 1240).

Inv. Museo Patrio Archeologico	Inv. Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco	Numero di catalogo (tomo, scheda)
1672	964	II, 775
1673	1141	IV, 1504
1674	1143	II, 697
1675	458	I, 102
1676	1222	III, 849
1677	1166	II, 506
1678	1224	II, 765
1679	1161	III, 869
1680	1160	II, 676
1681	1092	IV, 1650

Le sculture della collezione Sommi Picenardi

1682	1200	II, 479
1683	1179*	-
1684	1261*	-
1685	1169	III, 850
1686	1240	III, 1013
1687	1271	III, 1026
1688	1213	II, 478
1689	1208	II, 477
1690	1199	II, 475
1691	1262	III, 1025
1692	1228*	-
1693	1234	III, 1003
1694	1238	III, 1004
1695	1093	II, 778
1696	1270	III, 1382
1697	1239	II, 748
1698	1236	II, 749
1699	1237	II, 750

Le voci contrassegnate da asterisco (*) risultano irreperibili.

Questo articolo scaturisce dalla mia tesi magistrale (S. Benelli, *Sulla collezione Sommi Picenardi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2016-2017, relatore G. Agosti) discussa nel marzo 2018, in cui proponevo una ricostruzione delle vicende collezionistiche che hanno portato alla dispersione della grande raccolta cremonese. Un ringraziamento particolare va al mio relatore, Giovanni Agosti, che mi ha seguito durante tutte le ricerche.

1 N. Penny, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. 1. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London, National Gallery Company, 2004, pp. 361-362, 393-394.

2 G. Dossena, *Introduzione*, in G. Biffi, *Diario (1777-1781)*, a cura di G. Dossena, Milano, Bompiani, 1976, pp. XVI-XX.

3 G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi [ante 1788]*, a cura di L. Bandera Gregori, in «Annali della Biblioteca Statale e Libreria civica di Cremona», XXXIX, 1988, 2, pp. 3-338.

4 G. Sommi Picenardi, *Le Torri de' Picenardi*, Modena, Tipografia dell'Immacolata Concezione, 1909, pp. 141-142. La collezione dei disegni di artisti italiani e stranieri fu venduta tramite Carlo e Nicola Fontana, cremonesi di nascita, attivi a Londra, dove Nicola, medico chirurgo della Compagnia delle Indie, soggiornava periodicamente. L'elenco dei disegni venduti fortunatamente è ancora conservato tra le carte dell'Archivio Sommi Picenardi (Archivio di Stato di Cremona, da ora in poi ASCr, Archivio Sommi Picenardi, b. 102; M. Visioli, *Giambattista Biffi: collezionismo ed erudizione artistica a Cremona alla fine del Settecento*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 389).

5 G. Merlo, *Dalle soppressioni alle collezioni*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985, p. 451.

6 Biffi fu in stretti rapporti con il marchese Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone (1761-1842), al quale regalò il celebre dittico eburneo con i *Santi Teodoro e Acacio* (ora al Museo Civico di Cremona, inv. 113) e lasciò alcuni dipinti della sua galleria, tramite legato testamentario del 1806: la *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco, Zaccaria e Giovannino* «mezze figure del Francia Bolognese» (ASCr, Notarile, Carlo Giuseppe Mercori, f. 8016, 21 agosto 1806; E. Santoro, *Contributi alla biografia del conte Giambattista Biffi*, in «Bollettino Storico Cremonese», xxv, 1970-1971, p. 83), «segnatamente un bellissimo Mantegna, venne da lui regalato al suo non meno erudito che gentilissimo amico il marchese Sigismondo dei Conte Ponzoni» (V. Lancetti, *Biografia cremonese, ossia Dizionario Storico delle famiglie e persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona*, Milano, Tipografia di Commercio al Bocchetto, 1819, p. 354). Si tratta di due opere attualmente conservate al museo Ala Ponzone di Cremona, anche se con attribuzioni diverse: il *Baccanale con tino* (inv. 213), già attribuito ad Adam Elsheimer da Roberto Longhi, e avvicinato a Ludovico Dondi da Giovanni Agosti (*Su Mantegna 1*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 311; M. Marubbi, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 50-51, n. 33), e la *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco, Zaccaria e Giovannino* (inv. 108), una tavola già attribuita al Bagnacavallo da Alfredo Puerari e ora assegnata a Girolamo Marchesi, detto il Cotignola (E. Sambo, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 58-59, n. 32). Un secondo legato testamentario fu stabilito in favore del conte Giuseppe Soresina Vidoni, al quale Biffi lasciò un'anconetta di ebano con entro la Deposizione della croce di Nostro Signore in un pezzo d'avorio ed il suo Crocifisso grande, pure d'avorio» (Visioli, *Giambattista Biffi*, p. 389).

7 Per le ragioni che spinsero Giambattista Biffi a istituire come suo erede universale Serafino Sommi: Santoro, *Contributi*, pp. 87-89. I due testamenti (*Ibi*, pp. 73-77, 82-83) sono conservati all'Archivio di Stato di Cremona (Notarile, Giuliano Vacchelli, filza 7878, 30 maggio 1796; Carlo Giuseppe Mercori, filza 8016, 21 agosto 1806).

8 Il documento relativo alla donazione, datato 28 marzo 1816, si trova allegato all'atto steso dal notaio Giuliano Vacchelli in data 22 aprile dello stesso anno: si evince la volontà dei due gemelli «di riunire la famiglia Sommi alla propria e di costituirne una sola [...] di assicurare fin d'ora la loro sostanza a favore delli Nobili Sig.ri Don Girolamo e Don Antonio Sommi figli di detto Don Serafino anche per somministrare loro un mezzo di sostenere con maggior decoro la propria famiglia avendo già il detto Sig.r Serafino convertito molta parte del suo patrimonio nel costituire una dote qualificata alle proprie figlie pel loro maggior vantaggio e per procurare loro il più comodo accasamento» (ASCr, Notarile, Giuliano Vacchelli, filza 7885, 22 aprile 1816; Santoro, *Contributi*, p. 91, nota 35).

9 Ottavio Luigi e Giuseppe, che erano molto legati alla villa-castello e al giardino di Torre, se ne riservarono in parte l'uso. Nell'atto notarile i due gemelli esprimono «il loro desiderio che li detti Don Girolamo e Don Antonio debbano godere in comune dei beni loro donati senza passare ad alcuna divisione di essi, e raccomandano vivamente che questa loro intenzione debba mandarsi ad effetto. Che se altrimenti suggerissero circostanze particolari di famiglia dovrà sempre farsi la divisione in modo che il Palazzo, giardino, e fondi costituenti la maggior possessione delle Torri de' Picenardi entrino in una sola quota proibendo assolutamente detti sig.ri Donanti una segregazione, e divisione di detti beni» (ASCr, Notarile, Giuliano Vacchelli, filza 7885, 22 aprile 1816).

10 I. Bianchi, *Marmi cremonesi ossia ragguaglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella villa delle Torri de' Picenardi*, Milano, Nell'Imperiale Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1791.

11 E. Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi*, II, Milano, Vallardi, 1813, p. 70; sul giardino dei Picenardi e il suo arredo tra Sette e Ottocento: A. Coccioli Mastroviti, *Il giardino dei Picenardi a Torre*, in *Giardini cremonesi*, a cura di M. Brignani, L. Roncai, Persico Dosimo, Edizioni Delmiglio, 2004, pp. 64-83.

12 Lex palazzo Sommi passò alla sola Luigia Gazzaniga, dopo la morte del marito, nel 1822 (Santoro, *Contributi*, p. 91, nota 34).

13 P. Carpeggiani, *Giardini cremonesi fra '700 e '800. Torre de' Picenardi – San Giovanni in Croce*, Cremona, Editrice Turrus, 1990, pp. 44-45, allegati A-B.

14 ASCr, Petizione n. 401, 13 luglio 1847.

15 ASCr, Notarile, Giuseppe Luigi Pavesi, filza 8832, 21 aprile 1847; S. Tassini, *La "collezione perduta" di Torre de' Picenardi. Dalle carte d'archivio una intrigante storia artistica finora poco indagata*, in «Bollettino storico cremonese», n.s., XIX, 2013-2014, pp. 150-151.

16 ASCr, Notarile, Pietro Stradivari, filza 8896, 30 aprile 1850.

17 I personaggi di casa d'Arco sembrano in parte replicare la storia della famiglia Trecchi, visto che, come Massimiliano ebbe per fratello Gaspare, importante figura del Risorgimento lombardo, così avvenne anche per il fratello di Luigi, Carlo: Tassini, *La "collezione perduta"*, p. 152. Per Carlo d'Arco: Anonimo, s.v. *Arco, Carlo d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 787-788; *Giornata di studio in onore di Carlo d'Arco nel secondo centenario della nascita (1799-1999) e nel ventesimo anniversario d'attività della Fondazione d'Arco (1979-1999)*, atti del convegno (Mantova, 18 settembre 1999), a cura di R. Signorini, Mantova, Sometti, 2001.

18 C. Crippa, s.v. *Araldi Erizzo, Pietro*, in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, II, a cura di M. Rosi, Milano, Vallardi, 1930, p. 97.

19 F. Araldi, *Gli Araldi di Casalmaggiore: notizie sulle origini e le genealogie degli Araldi e cenni storici sulle famiglie che hanno avuto rapporti di parentela o familiarità con gli Araldi di Casalmaggiore*, Milano, Edistudio, 1988, pp. 83-87.

20 Tassini, *La "collezione perduta"*, pp. 153-154.

21 La stima giudiziale della villa di Torre del 1876, sarà redatta proprio per una causa sorta tra questa coppia e i fratelli De Pestalozza (Carpeggiani, *Giardini cremonesi*, pp. 44-45, allegati A-B).

22 R. La Guardia, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano, Comune - Settore cultura e spettacolo, 1989, pp. 281-282; Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano (ACRAMi), VI, I, 38.

23 Circa le epigrafi raccolte dai gemelli Picenardi: Benelli, *Sulla collezione*, pp. 70-124.

24 Per un maggior approfondimento sui dipinti Sommi Picenardi e i loro passaggi collezionistici: *Ibi*, pp. 21-69.

25 Bianchi, *Marmi cremonesi* (dedica dell'autore al senatore Angelo Querini); L. Lanzi, *Viaggio nel Veneto* [1793], a cura di D. Levi, Firenze, S.P.E.S., 1987, pp. 94-96; G. Ericani, *La storia e l'utopia nel giardino del senatore Querini ad Altichiero*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 14-17 novembre 1979), a cura di A. Lo Bianco, Roma, Multigrafica, 1983, pp. 171-194; M. Catucci, *Il giardino della ragione. Angelo Querini politico e antiquario (1721-1795)*, Roma, Robin, 2010.

26 Ricordiamo che nel 1873 la villa era passata ai coniugi Giuseppe Sacerdoti ed Enrichetta Neustaedter.

27 ASCr, Atto di successione n. 3028, notaio G. Sciello in Genova, registrato ivi l'8 febbraio 1895, n. 3798. Guido (I) Sommi Picenardi fu la personalità di maggiore spicco culturale e intellettuale della famiglia di tutto l'Ottocento; storico, ricercatore, autore peraltro de *Le Torri de' Picenardi*. A lui si deve – oltre al riacquisto della villa di famiglia con il figlio Gerolamo – il riordino di tutto l'archivio Sommi Picenardi, le cui carte sono oggi divise tra l'Archivio di Stato di Cremona e l'Archivio Storico Civico di Milano.

28 ASCr, Archivio Sommi Picenardi, busta 185, *Successioni ed eredità, con inventari, II metà XIX sec. – inizi XX sec.*; l'inventario del 1895 è regestato in Benelli, *Sulla collezione*, appendice II, pp. 181-196. Dell'inventario purtroppo non è stato possibile identificare alcuna voce, a causa della genericità delle informazioni.

29 La famiglia è suddivisa in due rami principali, quello cremonese (esaminato in questo contributo) e quello brianzolo (insediato a Olgiate Molgora, in provincia di Lecco), entrambi estinti per quanto riguarda la linea di discendenza maschile. Ricordiamo che Nadia si sposò nel 1946 con Guido Cornaggia Medici Castiglioni (1914-1996), dal quale ebbe due figli: Elisabetta (nel 1948) e Giovanni (nel 1955), i quali abbandonarono entrambi il cognome della casata materna (a differenza degli eredi del ramo brianzolo, Andrea e Francesco, i quali mantengono il cognome Sommi Picenardi unitamente a quello del padre, Valsecchi).

30 Dai primi anni Venti Guido compose brani per alcuni mimodrammi messi in scena dalla compagnia Balli Russi Leonidoff, fondata da Elena Pisarevskaja e da Aldo Molinari. Partecipò inoltre alle esposizioni della Casa d'arte romana Bragaglia, una vera e propria *factory* futurista – fondata da Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) – che mise in scena importanti spettacoli come Teatro degli Indipendenti. Tra gli altri, si ricorda *La torre rossa* di Guido Sommi Picenardi, che ebbe l'onore d'inaugurare il teatro il 18 gennaio 1923. Guido collaborò poi con il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini, a Torino: il suo nome compare infatti sul programma di sala del 7 marzo 1928 per le musiche della pantomima di Luciano Folgore, *Voluttà geometrica* (S. Tassini, *Intriganti ritratti*, in «Cremona Produce», 3-4, 2015, pp. 11-13).

31 I. Montanelli, *Le terribili lenzuola nere della principessa Mananà*, in «Corriere della Sera», 25 giugno 1997, p. 41.

32 Dalle ricerche effettuate presso le principali cineteche italiane non risulta esistere più alcuna

copla del lungometraggio. Se non fosse andata perduta, la pellicola costituirebbe una fonte inestimabile per la storia degli interni della villa.

33 Devo queste informazioni alle interviste raccolte tra gli abitanti più anziani di Torre de' Picenardi da un giovane studioso locale, Fabio Maruti.

34 D. Sant'Ambrogio, *Nel Museo di Porta Giovia. Il medaglione artistico di Paolo Francesco Palla*, in «Lega Lombarda. Giornale Politico Quotidiano», XVIII, n. 218, 26 agosto 1903, p. 2; Id., *Di due bassorilievi dell'Omodeo a Torre de' Picenardi*, in «Lega Lombarda. Giornale Politico Quotidiano», XIX, n. 224, 24-25 settembre 1904, p. 3.

35 Come si evince dalla lettura dei *Marmi cremonesi* di Isidoro Bianchi, infatti, le epigrafi raccolte dai Picenardi provengono dall'area bresciana, comasca, cremonese e romana (Bianchi, *Marmi cremonesi*).

36 L. Tosi, *Su alcuni marmi della collezione Traversi di Desio*, in «Prospettiva», 138, 2010, p. 68.

37 Sull'Arca: M. Tanzi, *Novità per l'Arca dei Martiri Persiani*, in «Prospettiva», 63, 1991, pp. 51-62; M. Tanzi, *Quel che resta delle arche: Piatti, Amadeo e la scultura lombarda del Rinascimento*, in *Cattedrale di Cremona. I restauri degli ultimi vent'anni (1992-2011)*, a cura di A. Bonazzi, Milano, Skira, 2012, pp. 122-131.

38 Archivio Storico Diocesano di Cremona (ASDCr), Fabbriceria della Cattedrale, b. 6, f. 2.

39 G. Picenardi, *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arte del disegno*, Cremona, Giuseppe Ferraboli, 1820, p. 48.

40 Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, inv. 1199, 1200, 1208, 1213 (R. Cara, *Giovanni Antonio Piatti e un Cristo in Pietà tra due Angeli a Casale Monferrato*, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2009, pp. 149-151; Id., in *Il portale*, pp. 163-168, nn. v.4-v.6).

41 Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, inv. 458 (S. Lomartire, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, 1, Milano, Electa, 2012, pp. 115-117, n. 102).

42 P. Piva, *Architettura, 'complementi' figurativi, spazio liturgico (secoli IV/V-XIII)*, in *Storia di Cremona. Dall'alto Medioevo all'età comunale*, a cura di G. Andenna, Bergamo, Bolis, 2004, pp. 414-415.

43 Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, inv. 1222 (V. Zani, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, III, Milano, Electa, 2014, pp. 37-38, n. 849).

44 V. Zani, *L'altare di Santa Caterina nel Duomo di Milano e la maturità di Benedetto Briosco*, in «Nuovi Studi», 5, 1997, pp. 39-64.

45 Archivio della Consulta, cart. 2228, 2230, 2232; R. La Guardia, *L'archivio*, pp. 281-282.

46 Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano (ACRA), VI, 1, 38.

47 D.F. Leonardi, *Le delizie della villa di Castellazzo*, Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1743; G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1990, pp. 13-14, figg. 3-5.

48 Sulla collezione di Giacomo Melzi: G. Melzi d'Eril, *Una collezione milanese sotto il regno di Maria Teresa: la galleria Firmian*, in «Bergomum», LXV, 1971, pp. 55-86; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 164-179, n. 11.

49 G. Melzi d'Eril, *La Galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento*, Milano, Edizioni Virgilio, 1973, p. 28. La serie di ovali di Melzi, rimasta a lungo presso gli eredi, è confluita pochi anni fa nella collezione Koelliker (F. Frangi, in *Maestri del '600 e del '700 lombardo nella Collezione*

Koelliker, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano, Mazzotta, 2006, pp. 76-78, nn. 22-23).

50 G.A. Vergani (in *Museo d'arte*, III, pp. 176-177, nn. 1025-1026) riferisce entrambi gli ovali ai decenni centrali del XVI secolo, ritenendoli opera di scuola lombarda.

51 *Notizie sul Museo Patrio Archeologico in Milano*, a cura di G. Carotti, Milano, Lombardi, 1881, p. 35, n. 124. L'estensore della *Guida sommaria del Museo archeologico ed artistico nel Castello Sforzesco di Milano* (Milano, Bellinzaghi, 1900, p. 20), Giulio Carotti, ritiene tuttavia che si tratti di un calco ricavato da un'altra scultura, quasi identica, conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 923-1900).

52 S. Vigezzi (*La scultura a Milano. Catalogo descrittivo e critico di tutte le sculture esistenti nella raccolta del Museo Archeologico presso il Castello Sforzesco di Milano dal sec. IV al sec. XIX. Testo*, Milano, Officine grafiche G. De Luigi, 1934, pp. 143-144, n. 439) parla di «arte toscana del XV secolo».

53 Talvolta è pubblicata come autografa di Desiderio da Settignano.

54 M.T. Fiorio, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, IV, pp. 188-190, n. 1650.

55 F. Caglioti, *Da una costola di Desiderio: due marmi giovanili del Verrocchio*, in *Desiderio da Settignano*, atti del convegno (Firenze, 9-12 maggio 2007), a cura di B. Paolozzi Strozzi, J. Connors, A. Nova, G. Wolf, Venezia, Marsilio, 2011, p. 143, nota 17.

56 Id., «*Falsi*» veri e «*falsi*» falsi nella scultura italiana del Rinascimento, in *Il falso specchio della realtà*, a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino, Allemandi, 2017, pp. 155-156, nota 71.

57 Su Battista della Palla: C. Elam, *Battista della Palla, Art Agent for Francis I*, in «*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*», 5, 1993, pp. 33-109.

58 Sant'Ambrogio, *Nel Museo*, p. 2.

59 *Ibi*, p. 2, nota 1.

60 M. Mantova Benavides, *Novelle [ante 1530]*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1862, p. 57.

61 Secondo Aldo Galli l'origine genovese sarebbe suggerita innanzitutto dalla materia preziosa in cui i rilievi sono intagliati (il marmo apuano), nonché dalla stretta affinità stilistica con l'*Adorazione dei Magi* che decora l'architrave di un palazzo signorile in via degli Orefici a Genova e con il rilievo di *San Giorgio che uccide il drago* collocato nel portale del palazzo di Giorgio Doria in piazza San Matteo. Sappiamo che quest'ultimo fu realizzato da Giovanni da Bissonne, scultore originario dal borgo omonimo, situato sulle rive del Lago di Lugano (A. Galli, *Giovanni da Bissonne: The Annunciation*, London, Benjamin Proust Fine Art Ltd., 2017, p. 11).

62 Per via della presenza di fori regolari, a sezione quadrata, posti esattamente nel mezzo del lato inferiore di ogni rilievo.

63 Dedicato alla Visitazione della Beata Vergine.

64 Nel 1799 fu certamente decorato l'interno dell'oratorio, destinato ad accogliere il corpo della Beata Elisabetta Picenardi (Sommi Picenardi, *Le Torri*, pp. 59-61).

65 Bianchi, *Marmi cremonesi*, p. IV. Isidoro Bianchi potrebbe riferirsi altresì al piccolo monumento collocato sulla facciata dell'oratorio e dedicato alla Beata Elisabetta, per il quale aveva dettato una delle due iscrizioni, consistente in «una lapide fiancheggiata da 2 cariatidi che reggono un architrave sul quale due genietti sostengono una targa col monogramma di Cristo, opera gentile dell'Amadio» (Sommi Picenardi, *Le Torri*, p. 57). La lapide si presenta attualmente mutila del gruppo scultoreo.

66 *Ibi*, p. 59, nota 2. Una preziosissima riproduzione fotografica dell'oratorio compare inoltre fra le

tavole in coda al volume. La prima descrizione puntuale dei due marmi con l'*Annunciazione* si trova in Sant'Ambrogio, *Di due bassorilievi*, p. 3. L'autore, oltre a condividere l'attribuzione all'Amadeo, auspicava che fossero inseriti nella monografia sull'artista che proprio nel 1904 Malaguzzi Valeri stava dando alle stampe, dove effettivamente trovarono posto, riferiti alla prima maniera dello scultore pavese (F. Malaguzzi Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo, scultore e architetto lombardo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904, p. 86).

67 Galli, *Giovanni da Bissone*, pp. 16-19.

68 ASCr, Notarile, Libero Manfredi, filza 8066, 9 aprile 1948.

69 L. Basso, *Qualche nota sul manoscritto* Museo Patrio d'Archeologia in Milano, in *Musei nell'Ottocento: alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti del convegno (Milano, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino, Allemandi & C., 2012, pp. 332-344.