

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Il disegno come memoria visiva Il caso di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626?)

Ettore Giovanati

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract The following study focuses on Morazzone's drawing practice and, in particular, on the function of drawing as an instrument of diffusion of a figurative language in Lombardy, reporting specific case studies that demonstrate direct references to works of the Roman artistic environment of the Sistine and Clementine periods, also in the light of what is reported in the sources.

Keywords Drawing. Memory. Morazzone. Rome. Lombardy.

Sommario 1 Morazzone e il contesto artistico romano. – 2 Morazzone e il rapporto con il disegno: approccio, tecnica e funzione.

1 Morazzone e il contesto artistico romano

Quando si esamina la personalità artistica di Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone non si può prescindere dal considerare la vasta e diversificata produzione grafica, che ha contraddistinto l'intera carriera del pittore lombardo.¹ Al fine di comprendere le pre-

1 Basti rammentare lo spazio dedicato ai fogli morazzoniani nel celebre catalogo della mostra varesina – prima esposizione monografica sul pittore curata da Mina Gregori – e dalla recente monografia pubblicata agli inizi degli anni Duemila da Jacopo Stoppa. L'ingente materiale grafico raccolto e catalogato nei due volumi dai due studiosi costituisce il punto di partenza necessario sui cui fondare gli studi successivi per ave-



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 5

e-ISSN 2784-8868

ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access

Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/017

273

messe pratiche e teoriche che stanno alla base della predisposizione all'esercizio grafico da parte dell'artista, è utile ripercorrerne il percorso giovanile, indagando sui rapporti che egli stabilì con il vivace contesto culturale e artistico romano dell'ultimo decennio del XVI secolo, durante il suo soggiorno nell'*Urbe* avvenuto a partire dal 1588 circa.² La ricostruzione dell'attività romana del Morazzone non è impresa facile, a causa di una momentanea assenza di carte d'archivio utili a definirne le vicende artistiche che lo coinvolsero nella città pontificia. Esistono ancora, però, fonti storiche e letterarie, in particolare nelle voci di Girolamo Borsieri, Giovanni Baglione e padre Sebastiano Resta, indispensabili per colmare, almeno in parte, il vuoto lasciato dai documenti (cf. Stoppa 2003, 19-31).³ Tali testimonianze forniscono alcuni elementi chiarificatori riguardo la formazione del Mazzucchelli, attestandone l'apprendistato presso le botteghe di Ventura Salimbeni e Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, oltre ad elencarne le opere pubbliche realizzate a Roma, di cui si conservano i soli affreschi di san Silvestro in Capite.⁴ Il legame del nostro con i due pittori, su cui si tornerà più avanti, è cosa nota, ma da sola non basta a spiegare gli esiti raggiunti da Morazzone nell'ambito della grafica. È possibile, infatti, ipotizzare un eventuale punto di contatto tra il Lombardo e Federico Zuccari - nominato primo Principe dell'Accademia di San Luca dal cardinale Federico Borromeo nel 1593 - su cui la critica precedente non si è soffermata, a causa dell'assenza di Pierfrancesco dall'elenco degli artisti che presero parte alle prime riunioni della neonata isti-

re una visione onnicomprensiva della figura di Morazzone disegnatore. Una serie importante di disegni dell'artista si ritrova anche nella celebre mostra, tenutasi a Milano nel 1973, sul Seicento lombardo. Gregori 1962; Stoppa 2003; Bora et al. 1973, 26-8.

2 Non si conosce la data precisa di arrivo di Morazzone a Roma. Luigi Spazzaferro ipotizza che il pittore lombardo possa essere giunto in città nel 1588 circa, quando era ancora minorenne (cf. Spiriti 2004, 21-6).

3 Girolamo Borsieri, amico, collezionista e committente comasco del Morazzone, ricorda il Salimbeni quale suo principale maestro più di una volta: Borsieri 1619, 64; nella lettera databile al 1621 pubblicata in Caramel 1966, 175. Per Giovanni Baglione: Baglione, 1642, 285-6. Il noto collezionista padre Sebastiano Resta annota nell'esemplare delle *Vite* del Baglione conservato alla Biblioteca Corsiniana alla pagina 285, nel margine inferiore: «Il Baldinucci lo fa scolare del Cavalier Giuseppe d'Arpino» e ancora alla 375 in calce alla biografia del Cavalier d'Arpino «Il Baldinucci li dà per discepolo il Cavalier Francesco Morazzone, io lo facevo di Camillo Procaccino se ben più spiritoso di lui, nulladimeno la maniera del Cavalier d'Arpino vi fu [?] ma più». Per le citazioni e la figura di padre Sebastiano Resta cf. Bora 2017, 282; Agosti, Grisolia, Pizzoni 2016, 140. Il Resta si ripeterà, infine, nelle postille all'*Abbecedario pittorico* dell'Orlandi: «Ho sentito che fu allievo a Roma del Cav. Giuseppe. Dicono venisse a Roma per fuggir dalli birri, e che qui intanto fece altro rumore e li bisognò fuggire e tornare a Milano» (Nicodemi 1956, 281-2).

4 I due affreschi raffigurano la *Visitazione* e l'*Adorazione dei Magi*. La data 1596 e il committente dell'opera, Anton Maria Manzoli modenese, vescovo di Gravina, si ricavano dalla lapide posta sul pavimento della cappella.

tuzione accademica (cf. Alberti 1604).⁵ Non è difficile immaginare che il tramite del probabile incontro risiedesse nella figura del futuro arcivescovo milanese, principale sostenitore della romana Accademia del disegno.⁶

I rapporti tra il Borromeo e Morazzone sono documentati solamente a partire dall'inizio del decennio successivo in Lombardia, ma nulla impedisce di pensare che i due si conoscessero quando entrambi risiedettero a Roma, considerate le due importanti commissioni affidate, rispettivamente nel 1602 e nel 1603, al giovane pittore per la canonizzazione del cugino Carlo.⁷ Il riferimento, ovviamente, è alla partecipazione dell'artista alla realizzazione dei quadroni del Duomo di Milano e alla decorazione della Collegiata di Arona, a cui, peraltro, si unirono lo stesso Federico Zuccari e Cesare Nebbia, il quale negli anni Novanta del Cinquecento era inserito in quel circolo di artisti orbitanti attorno all'Accademia di San Luca diretta da Federico.⁸ A ragion veduta il coinvolgimento di Morazzone insieme a Zuccari e a Nebbia per l'apparato decorativo della chiesa aronese non può essere un fattore casuale, ma una scelta del committente determinata dalla conoscenza pregressa del pittore di quell'ambiente accademico romano a cui può essere stato avvicinato proprio dall'allora cardinale milanese.

A favorire ancor di più l'ipotesi di una frequentazione a Roma degli ambienti accademici da parte di Pierfrancesco è un passo che il Baglione gli riserva nella *Vite*:

Questi benché povero, diedesi ad imparare i principii del disegno e del colorire e non mancava di affaticarsi e di studiare nelle belle opere di Roma, sì antiche come moderne e facendo anche frutto nelle Accademie che per Roma si fanno. (Baglione 1642, 285)

5 Morazzone compare come pittore che prese parte al secondo secolo dell'Accademia (Missirini 1823, 469). Sulla questione si veda anche: Stoppa 2003, 29 nota 11; Ciardi 1959, 160 nota 8. Per l'Accademia di San Luca: Salvagni 2012, 144-61; 2021.

6 Per il ruolo da patrocinatore che ebbe Federico è indicativa la dedica nel volume Alberti 1604, 1-4. Si vedano anche: Gabrieli 1933-34, 157-217; Jones 1997, 22-3; Zuccari 2019.

7 Per quanto concerne la commissione della tela con *Carlo Borromeo incontra il 6 ottobre 1578, alle porte di Torino, Emanuele Filiberto e il figlio Carlo Emanuele*, realizzata in collaborazione con il Duchino per il Duomo milanese: Stoppa 2003, 176, cat. nr. 6. Il documento di commissione per la chiesa aronese è stato pubblicato da Spantigati 1977. Si veda anche: Stoppa 2003, 40, 287, doc. nr. 19-21; Spiriti 2004, 99-101.

8 Per i due affreschi nell'abside di Federico Zuccari e Cesare Nebbia ad Arona, purtroppo andati perduti, si veda: Bora 2009, 300 nota 6; Stoppa 2003, 40 nota 10, 79, 182. Senza dimenticare gli affreschi commissionati allo Zuccari e al Nebbia per il Collegio Borromeo di Pavia negli stessi anni, si veda: Berra 2013, con bibliografia precedente. Per i discorsi sul disegno tenuti all'Accademia di San Luca da Cesare Nebbia, si veda Alberti 1604, 16.

Leggendo le parole del Baglione risulta difficile immaginare che Morazzone fosse estraneo ai discorsi di Federico Zuccari sul disegno, le cui idee e pratiche erano pienamente condivise e sperimentate da uno dei suoi maestri, il Cavalier d'Arpino.⁹ Non si conoscono i dettagli riguardo al rapporto che Pierfrancesco ebbe con il Cesari, ma basta osservare le opere grafiche e pittoriche per comprendere l'affiliazione diretta che doveva esserci con la bottega dell'artista romano. Al di là dei modi e dei tempi con cui il pittore lombardo entrò in contatto con Federico Zuccari, il Cavalier d'Arpino e l'istituzione accademica, egli si confrontò con un ambiente che fece del mezzo grafico il principale strumento per la creazione artistica, erede ancora di quella tradizione del secondo Rinascimento in cui era vasarianamente ritenuto il 'padre delle Arti'.¹⁰ Oltre al valore intellettuale e progettuale conferito alla pratica disegnativa, essa costituisce un terreno fertile per l'impiego di nuove tecniche e per l'esecuzione di differenti tipologie di disegni. Tanto è vero che, in questo contesto di sperimentazione, si svilupparono generi grafici ancora poco esplorati nella tradizione artistica romana: come lo studio del modello dal vivo, l'uso combinato della pietra nera e rossa o il ritratto su carta (cf. Bolzoni 2019). Inoltre, Federico Zuccari promosse la realizzazione di copie non solo di opere antiche o dei grandi maestri del Rinascimento - Raffaello e Michelangelo *in primis* - ma anche di artisti del Cinquecento di altre scuole regionali, precedenti o a lui contemporanei.¹¹

Morazzone doveva essere avvezzo a questi molteplici approcci applicati all'opera grafica, ma purtroppo, come accade per la sua produzione pittorica, è veramente minima la quantità di fogli che documentino gli anni romani dell'artista. Malgrado le assenze che contraddistinguono il catalogo giovanile del pittore, è possibile fare riferimento ad una serie di disegni, se pur privi di una datazione certa, che confermano la sua attenzione per lo studio della figura umana dal naturale e per l'esecuzione di copie riprese dei principali cantieri in corso a Roma in quel periodo.

9 Significativo è l'affidamento nel 1594 da parte di Zuccari al Cavalier d'Arpino della luogotenenza dell'Accademia per tre mesi, durante la sua assenza, si veda: Bolzoni 2013, 31-51.

10 Si vedano: Faietti 2011, 13; Vasari [1550-68] 1996, 111.

11 Sui disegni da viaggio di Federico Zuccari e sulle copie da lui realizzate e raccolte in album si veda: Lorenzoni 2016; Bolzoni 2013, 34; Heikamp, Winner 1999, 347-68.

2 Morazzone e il rapporto con il disegno: approccio, tecnica e funzione

Se la funzione e l'uso che fece il Mazzucchelli della copia sarà oggetto di riflessione nelle pagine seguenti, è il caso di fare un breve cenno all'interesse manifestato dall'artista nei confronti del disegno di figura, attraverso due fogli conservati rispettivamente alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, raffiguranti una *Figura virile seduta* e uno *Studio per san Sebastiano*.¹² Sebbene non sia facile capire se i due disegni in questione siano frutto dell'invenzione dell'artista oppure eseguiti di fronte ad un modello in posa, è necessario rimarcare come Morazzone si applichi nella rappresentazione del corpo umano in senso naturalistico, attraverso l'impiego della medesima tecnica esecutiva. L'uso della carta preparata - grigia, nel caso del foglio di Venezia, forse scolorita, e cerulea in quello di Milano - esalta i valori chiaroscurali del disegno, ottenuti dall'artista tramite la pietra nera e il gesso bianco. Se la cura con cui Morazzone si dedica alla resa anatomica delle figure riprese di tre quarti contribuisce, infatti, a conferire ai due fogli qualità mimetiche, ancor di più gli effetti luministici infondono un naturalismo che già Mina Gregori (1962, 138, 146, nrr. 49 e 76) riteneva fosse accostabile a quello ottenuto da Tanzio da Varallo nel secondo decennio del XVII secolo. Il confronto con la pratica naturalistica del Tanzio da parte del Mazzucchelli è molto convincente, ma anche la stessa studiosa, commentando il disegno veneziano, si accorge di come il solo riferimento al pittore di Varallo possa essere riduttivo. A mio avviso, infatti, se si osservano gli elementi tecnici e stilistici che definiscono i due disegni di Morazzone, in particolare nella *Figura virile* delle Gallerie dell'Accademia, si nota una certa analogia con le opere grafiche ideate dal Cavalier D'Arpino per la realizzazione degli affreschi della Cappella Olgiati nella chiesa di Santa Prassede a Roma nella prima metà degli anni Novanta del Cinquecento, in particolare con lo *Studio dei tre angeli in volo* preparatorio per l'angelo di sinistra presente nella scena con l'*Ascensione di Cristo* realizzato al centro della volta.¹³ Nonostante l'utilizzo della carta azzurra da parte di Morazzone possa essere un retaggio della tradizione grafica lombarda, è bene sottolineare come anche il Cesari, sebbene raramente, adotti questo supporto al principio dell'ultimo decennio del XVI secolo, proprio quando lo stesso Pierfrancesco poteva ac-

¹² Inv. dis. nr. 36, 220 × 200 mm. Ruggeri 1982, 116, scheda nr. 102; Gregori 1962, 146, nr. 76, tav. 246a, con bibliografia precedente; inv. cod. F. 261 (Resta), c. 167. Gregori 1962, 138, n. 49, tav. 246b.

¹³ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 24647, 313 × 232 mm; si veda: Bolzoni 2013, 231, scheda nr. 76, con bibliografia precedente.

cedere facilmente ai disegni dell'artista romano (Bolzoni 2013, 138). Inoltre, in entrambi i fogli, si ritrova un uso della pietra nera tracciata in maniera libera e sciolta nelle pieghe affusolate delle vesti e nei riccioli dei capelli delle figure. Il volume dei corpi, invece, è definito da una linea decisa e da stesure delicate di gesso bianco che, unite all'impiego della carta preparata, forniscono al disegno un forte contrasto tonale. Non è possibile avere dei riferimenti certi per poter ancorare il disegno di Venezia negli anni romani del Morazzone, ma la modalità con cui il pittore lombardo si serve della matita induce a pensare che possa essersi esercitato sui disegni del maestro. Una prassi diffusa tra gli allievi dell'Arpino, testimoniata nel caso di Pierfrancesco anche da copie realizzate su suoi modelli grafici e pittorici. Tali copie erano certamente utili agli artisti per impratichire la mano, ma, come avviene per il nostro una volta tornato in Lombardia, sono da ritenere oggetti mobili e facilmente trasportabili, che conservano una memoria visiva da poter essere riutilizzata quale traccia in opere future.

Già Jacopo Stoppa (2003, 22) nella sua monografia menzionava i cosiddetti «ricordi grafici» che Morazzone poteva aver desunto delle novità pittoriche romane di età sistina e clementina. Ipotesi che lo studioso, riportando le parole del Baglione, ha giustificato prendendo in considerazione la sola attività pittorica dell'artista, escludendo dalla riflessione critica il disegno. L'analisi e lo studio del materiale grafico risulta essere fondamentale per cogliere i diversi modi e le differenti tecniche con cui il Mazzucchelli si 'sprattichiva' «sopra i lavori di diversi Dipintori che operavano in diversi luoghi di Roma» (Baglione 1642, 285). È interessante, trattando questo argomento, prendere in considerazione un foglio apparso nel 1993 sul mercato in un'asta londinese raffigurante un *Sant'Ambrogio* [fig. 1], copia del santo effigiato dal Cavalier d'Arpino sulla volta del già citato sacello Olgiati in Santa Prassede, attribuito dalla critica, pur non senza riserve, proprio al Morazzone (Bolzoni 2013, 136, fig. 111 nota 305).¹⁴ La figura finemente tratteggiata e disegnata a pietra nera e gesso bianco su carta azzurrina è l'esempio più eclatante - e finora l'unico riscontrato - in cui l'artista lombardo riproduce fedelmente un'opera che ha potuto osservare e studiare durante gli anni del suo soggiorno romano. Nonostante non siano presenti citazioni dirette, esistono però altri disegni in cui si può ritenere che il pittore possa essere stato ispirato da affreschi o da dipinti che ha avuto occasione di vedere a Roma, alcuni dei quali sono stati tradotti da Pierfrancesco in pittura in terra lombarda anche a distanza di molto tempo rispetto al suo apprendistato romano. Proprio il riferimento nel lungo periodo

¹⁴ Già vendita Phillips London, 07/07/1993, lot 149. Ringrazio il dott. Marco Simone Bolzoni, per avermi fatto reperire la foto ad alta risoluzione del disegno.



Figura 1 Morazzone, *Sant'Ambrogio*, 1595 ca. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurrina, 200 × 292 mm. Ubicazione sconosciuta. Copia dal Cavalier d'Arpino

ad opere pittoriche della città pontificia, nel modo di rappresentare le figure e nella composizione, giustificherebbero questa ipotesi, ulteriormente rafforzata dalla vicinanza stilistica con disegni di quegli artisti con cui Morazzone è stato, secondo le fonti, direttamente a contatto: i già menzionati Giuseppe Cesari e Ventura Salimbeni.¹⁵ I pochi disegni e dipinti riferibili agli anni giovanili del nostro, infatti, sono ancora oggi protagonisti di dilemmi o di questioni attributive dovute al proficuo interscambio artistico intessuto con i due maestri durante il suo percorso formativo romano.

Ne è prova un foglio con *l'Incoronazione della Vergine* [fig. 2] (290 × 292 mm) pubblicato per la prima volta con l'attribuzione a Morazzone nel 1985 da Rossella Gilli (1985, cat. 41). Il disegno, che tuttora ha un'ubicazione sconosciuta, è stato realizzato dal nostro secondo la maniera a lui più congeniale con l'utilizzo della pietra nera su carta azzurra e presenta, nella dolcezza del volto della Vergine come nelle pieghe decise e spigolose delle vesti definite per mezzo di un fitto tratteggio sui bordi, caratteri stilistici memori delle esperienze romane del Salimbeni e del Cesari. Lo stretto legame di Morazzone con i due pittori che emerge dall'analisi del disegno, non a caso precedentemente attribuito a scuola senese della fine del XVI secolo, lascerebbe pensare che sia stato realizzato da Pierfrancesco nel momento di passaggio tra la bottega di Ventura a quella dell'Arpino (Weiner 1982), negli anni in cui l'artista romano avvia un serrato dialogo con i due maggiori interpreti della scuola baroccesca senese, il Salimbeni già più volte citato e Francesco Vanni (Bolzoni 2013, 20).¹⁶ Il foglio in questione era stato messo in relazione con il rame dipinto dal Morazzone per la serie di ovati con i *Misteri del Rosario* destinati alla decorazione dell'omonima cappella della basilica di San Vittore a Varese, eseguiti tra il 1610 e il 1617 circa.¹⁷ Sebbene fosse stato considerato una prima idea per il dipinto, la datazione e lo stile non si accordano con quelli del disegno, intriso ancora di ricordi romani. Inoltre, rispetto all'ovale varesino, varia nell'inclinazione del volto, nella posizione delle mani della Vergine e nella figura di Dio Padre. Per questi motivi è possibile che il pittore lombardo, quando era a Roma, abbia preso come modello la stessa scena concepita dal Cesari per la chiesa di Sant'Atanasio dei Greci [fig. 3], eseguita nel 1590

15 Per il rapporto tra Morazzone, il Cavalier d'Arpino e Ventura Salimbeni si veda: Bolzoni 2016, 68-9; 2013, 136-8; Terzaghi 2012, 189-91; Stoppa 2003, 19-31; Röttgen 2002, 532.

16 Per i disegni di V. Salimbeni e Francesco Vanni, si veda: Riedl 1976.

17 I dodici tondi e i tre ovati dipinti su rame da Morazzone dovevano essere disposti intorno alla pala d'altare con la *Madonna del Rosario*, poi sostituita con quella del Magatti. Tutti i disegni preparatori dell'artista sono conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Per i disegni e per tutto il complesso decorativo di San Vittore a Varese si veda: Stoppa 2003, 228-34, con bibliografia precedente.



Figura 2 Morazzone, *Incoronazione della Vergine*. 1594-96. Pietra nera su carta azzurra, 290 × 292 mm. Ubicazione sconosciuta

circa,¹⁸ ed eventualmente, in seguito, abbia impiegato il foglio come suggerimento per l'opera di Varese.¹⁹ La relazione stringente con il prototipo arpinesco e la forte affinità stilistica del disegno di Morazzone, a metà tra le prove grafiche dell'Arpino e quelle dei due artisti senesi, avvalorerebbero la tesi, in particolare se si paragona il foglio con i due studi a pietra rossa preparatori per la figura di Maria dell'*Incoronazione della Vergine* della Vallicella – iniziata poco dopo quella di Sant'Atanasio – prima assegnati a Francesco Vanni e poi ricondotti al Cesari.²⁰ Nella stessa serie riservata agli esordi di Pierfrancesco si pongono altri due fogli i quali, oltre a documentare il debito nei

18 Röttgen mette in relazione la figura di Cristo e il volto della Vergine con il disegno conservato all'Accademia di San Fernando a Madrid (cf. Röttgen 2002, 240-1, cat. 20-1). Per la commissione e la conclusione del ciclo di affreschi si veda anche: Bolzoni 2013, 22, 196, cat. 39.

19 D'altronde, se si osserva la figura di Cristo, si nota come l'idea di Morazzone per la figura di Gesù approntata prima per il disegno preparatorio conservato agli Uffizi (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 744 E) e poi per il dipinto, derivi proprio da quella del foglio pubblicato sul catalogo della galleria milanese.

20 *La Vergine in preghiera su una nuvola*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1985, 275 × 200 mm. *La Vergine in preghiera su una nuvola*, collezione privata romana. L'incarico gli venne affidato nel 1592, ma la tela venne terminata solamente nel 1615. Il Cesari, come è accaduto in altre occasioni, riutilizzò disegni da lui realizzati in precedenza, come nel caso degli studi citati. Si veda: Bolzoni 2013, 119, 208, cat. 52, 209, cat. 53; Röttgen 2002, 372, cat. 126.



Figura 3 Cavalier d'Arpino, *Incoronazione della Vergine*. 1590 ca. Affresco. Roma, Sant'Atanasio dei Greci

confronti della scena artistica romana, confermano la grande versatilità del giovane pittore nell'alternare la tecnica disegnativa, passando dalla pietra nera a quella rossa, fino all'uso dell'inchiostro. Il primo dei due raffigura *San Silvestro* [fig. 4], riapparso da Sotheby's nel 2013 e restituito al Morazzone da Marco Simone Bolzoni (2016, 68, fig. 2 nota 13).²¹ Il disegno è caratterizzato da un alto grado di finitezza esecutiva, dove l'artista, su carta cerulea, abbozza il profilo a pietra nera della figura del santo accompagnato dal drago, fissandone le forme attraverso un largo uso dell'inchiostro e della biacca. Alla stregua del *Sant'Ambrogio* di cui si è parlato in precedenza, oltre a mostrare il continuo interesse da parte del Mazzucchelli per la ricerca dei valori tonali e chiaroscurali del disegno, questo foglio attesta ancora una volta quanto sia stata importante per la sua formazione l'opera del maestro arpinate nella chiesa di Santa Prassede. Il santo, infatti, costituisce una rielaborazione dei santi che affollano la volta della loggia Olgiati tanto per i tratti distintivi del volto, quanto per la gestualità e la postura del corpo. La stessa impostazione arpinesca della cappella, con i due santi inquadrati entro due nicchie architettoniche, verrà ripetuta ancora una volta in età matura dal Morazzo-

²¹ Ringrazio nuovamente il dott. Marco Simone Bolzoni, per avermi inoltrato la foto del disegno ad alta risoluzione.



Figura 4 Morazzone, *San Silvestro*. 1595 ca. Pietra nera, matita nera, inchiostro bruno, acquarellature brune e biacca su carta cerulea, 321 × 245 mm. Ubicazione sconosciuta. Già Sotheby's, 05/07/2013, lot 265

ne nella Cappella dell'Ecce Homo del Sacro Monte di Varallo, per cui esistono due studi preparatori.²²

Il secondo disegno, su cui vale la pena soffermarsi, è un foglio inedito conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi sotto il nome del Mazzucchelli che rappresenta uno *Studio per una figura femminile*.²³ La scelta di usare la pietra rossa, impiegata sporadicamente nell'arco della carriera del pittore, potrebbe costituire un modo ulteriore di accostarsi alle soluzioni grafiche adottate dal Cavalier d'Arpino all'inizio degli anni Novanta del Cinquecento e dai due barocceschi senesi. La vicinanza con i tratti stilistici dell'*Incoronazione della Vergine* pubblicata sul catalogo della galleria milanese (Gilli 1985, cat. 41), specie nella forma ovale del viso e nei panneggi accartocciati degli abiti, fa supporre che il foglio fiorentino possa essere stato realizzato in circostanze assai prossime. Lo *Studio di figura femminile*, nonostante non possa essere considerato uno schizzo o uno studio preparatorio per alcuna opera pittorica del Morazzone, tuttavia può essere in qualche modo accostato alla figura di Maria nella *Sacra Famiglia con san Giovannino* del Museo del Prado, ritenuta un'opera giovanile del pittore lombardo e in precedenza significativamente attribuita proprio a Francesco Vanni e poi al Cavaliere.²⁴

Per terminare il discorso riguardo ai luoghi e ai pittori che hanno avuto un peso e un ruolo di primo piano nella formazione artistica di Morazzone, tanto da ipotizzare che avesse prodotto e portato con sé disegni di alcune opere romane a lui contemporanee, non si può escludere la Scala Santa. Del resto, come ricorda Baglione, l'artista aveva lavorato presso San Giovanni in Laterano a pochi passi dal nuovo santuario sistino, dipingendo nel chiostro una figura allegorica della *Giustizia*.²⁵ Purtroppo non si hanno riscontri nella produzione grafica del pittore lombardo di copie realizzate su modello degli affreschi che decorano uno dei principali cantieri avviati da Sisto V;²⁶ ma, se si prendono in esame alcuni fogli preparatori concepiti da Morazzone per la cappella della Flagellazione al Sacro Monte di

²² Stoppa 2003, 22, 212, fig. 35d; mentre il disegno preparatorio del profeta di destra è stato recentemente riconosciuto da Giulio Bora nella collezione di Mr e Mrs E.D. Baker (cf. Bora 2007, 304, fig. 5).

²³ Inv. 14164, pietra rossa, larg. 101 × 172 mm. Iscrizioni: in basso sul *recto* a sinistra: «Moranzone» in caratteri antichi, nella parte alta ad inchiostro bruno «14».

²⁴ Per la storia attributiva del dipinto si veda: Bolzoni 2013, 136 nota 304; Terzaghi 2012, 189 nota 20; Stoppa 2003, 22, ill. 5, 267, cat. OD1, con bibliografia precedente.

²⁵ «Dentro il cortile di San Giovanni Laterano, in faccia a San Giovanni in Fonte, davanti di suo una figura rappresentante la Giustizia a man diritta dell'Arme di Papa Clemente VII, in fresco, con assai gusto dipinti» (Baglione 1642, 285).

²⁶ Per gli affreschi della Scala Santa si veda: Zuccari, in corso di pubblicazione; Zuccari 2020; Barroero 1993; Zuccari 1992, con bibliografia precedente.



Figura 5 Morazzone, *Studi per Cristo condotto davanti a Caifa e manigoldo per la spoliazione di Cristo*. 1608-09. Carboncino e biacca su carta cerulea, 264 × 385 mm. Ubicazione sconosciuta

Varese,²⁷ si può credere che possa aver ripercorso gli episodi veterotestamentari della Scala Santa per mezzo di prove grafiche da lui realizzate durante il suo soggiorno romano, poi rielaborate in maniera del tutto personale. In particolare, l'artista lombardo prende spunto dagli episodi dipinti nella rampa centrale con le scene della Passione di Cristo per evidenti ragioni iconografiche. Significativo è, infatti, il confronto per l'impostazione scenica con cui si articolano gli episodi cristologici di *Gesù davanti ad Anna* della Scala Santa e di *Gesù condotto davanti a Caifa* del ciclo pittorico varesino (Stoppa 2003, 22). Morazzone per la composizione studia la disposizione e i gesti delle due figure in primo piano e di Caifa sullo sfondo, come è facilmente intuibile nel disegno presentato all'asta da Christie's poco più di un anno fa [fig. 5].²⁸ Poi, in un secondo momento, le inserisce nello sche-

27 Gli affreschi sono stati realizzati tra il 1608 e 1609.

28 Christie's London, 08/12/2020, lot 69, *Studi per Cristo condotto davanti a Caifa e manigoldo per la spoliazione di Cristo*, carboncino e biacca su carta cerulea, 264 × 385 mm. Iscrizioni: sul recto, ad inchiostro in basso a sinistra: «Morazzone», in caratteri antichi, e a fianco «36», in alto a destra ad inchiostro «52». Stoppa 2003, 195; Neilson 1974, 59. Il disegno era già stato messo all'asta come anonimo da Christie's London, 25/03/1969, lot 102. È interessante notare come l'artista studi uno dei personaggi che spogliano Cristo per l'affresco dello stesso ciclo con *Gesù Spogliato e portato verso la flagella-*

ma compositivo dello studio a carboncino e biacca su carta cerulea dell'Ambrosiana, riproposto nell'affresco nonostante alcune varianti.²⁹ Un'attenta osservazione di questi due fogli, oltre a rivelare le differenti fasi che coinvolgono il processo creativo dell'artista lombardo, permettono di notare come i personaggi di Gesù, Caifa e della figura che sale la rampa di scale, richiamino quelle nella Scala Santa di Cristo, Anna e del soldato in primo piano, anche se quest'ultimo in controparte. Si sono mostrati solo due esempi dei possibili rimandi che sono presenti nella produzione grafica di Morazzone alle pitture sistine, ma bastano a spiegare come l'artista possa eventualmente aver eseguito un canovaccio figurativo, quale memoria visiva ricavata dalle pareti della Scala Santa proprio quando era a Roma.

Si è tentato, dunque, attraverso i dati storici e artistici fino ad oggi disponibili sul pittore, di mettere in luce quanto il disegno fosse stato in un primo momento uno strumento di apprendimento e di sperimentazione e, in un secondo, di diffusione di un linguaggio figurativo romano in Lombardia. Questo partendo dalle probabili interazioni e dai rapporti che Morazzone ebbe con l'ambiente artistico dell'*Urbe*, che giocò un ruolo decisivo nell'educazione dell'artista, come emerge, forse ancor di più che in pittura, nel campo della grafica. Inoltre, allo stato attuale della ricerca, in assenza di prove materiali che possano certificare, in alcuni casi, l'esistenza di copie di Morazzone realizzate da modelli romani, eventualmente raccolte in taccuini - come accade a Federico Zuccari nei suoi viaggi - questa indagine rimane nel banco delle ipotesi, in modo che possa servire da stimolo per maggiori e ulteriori approfondimenti.

Bibliografia

- Alberti, R. (1604). *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori et architetti di Roma*. Pavia.
- Agosti, B.; Grisolia F.; Pizzoni M.R. (a cura di) (2016). *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*. Milano: Officina Libraria.
- Baglione, G. (1642). *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo*. Roma: Andrea Fei editore.
- Barroero, L. (1993). «La Scala Santa». Madonna, M.L. (a cura di), *La Roma di Silvio V. Le arti e la cultura*. Roma: De Luca, 127-35.

zione. La stessa figura la ritroviamo sulla sinistra del disegno preparatorio conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, inv. cod. F 154 inf. 1411, carboncino, su carta quadretta a carboncino, 198 x 170 mm: cf. Stoppa 2003, 194, fig. 19. Esiste un altro disegno conservato al Castello Sforzesco di Milano inerente alla composizione ma la cui autografia è davvero dubbia: Stoppa 2003, 195, fig. 19s.

29 Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. cod. F 254 inf. 1415, si veda: Stoppa 2003, 194, fig. 19 n con bibliografia precedente.

- Berra, G. (2013). «Cardinal Federico Borromeo and the Choice of Painters to Fresco the Collegio Borromeo at Pavia». *The Burlington Magazine*, 155, 534-40.
- Bolzoni, M.S. (2013). *Il Cavalier D'Arpino maestro del disegno*. Roma: Ugo Bozzi Editore.
- Bolzoni, M.S. (2016). «Connoisseurship e disegno: il caso della “compagnia” di Giuseppe Cesari d'Arpino». Abl, S.; Aggularo, A. (a cura di), *Il metodo del conoscitore, Approcci, limiti, prospettive*. Roma: Editoriale Artemide s.r.l., 65-82.
- Bolzoni, M.S. (2019). «I Cavalieri Giovanni Baglione, Giuseppe Cesari d'Arpino e Cristoforo Roncalli tra tradizione e modernità». Abl, S.; Bolzoni, M.S. (a cura di), *La Scintilla divina. Il Disegno a Roma tra Cinque e Seicento*. Roma: Artemide Edizioni, 115-39.
- Bora, G. (2009). «Fortuna di Morazzone disegnatore». Elsig, F.; Etienne, N.; Extermann, G. (a cura di), *Il più dolce lavorare che sia*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 299-307.
- Bora, G. (2017). «Resta e il disegno lombardo». Bianco, A.; Grisolia, F.; Prosperi Valenti Rodinò, S. (a cura di), *Padre Sestano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*. Roma: Edizioni Oratoriane, 241-302.
- Bora, G.; Scotti, A.; Bologna, G.; Alberici, C. (a cura di) (1973). *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni libri e stampe = catalogo della mostra* (Milano, 1973), vol. 3. Milano: Electa editrice.
- Borsieri, G. (1619). *Il Supplemento della Nobiltà di Milano*. Milano: Bidelli editore.
- Caramel, L. (1966). *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*. Milano: Pubblicazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Ciardi, R. (1959). «Documenti e commenti sul Morazzone 2». *Critica d'Arte*, 33(6), 145-67.
- Faietti, M. (2011). «Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle “Vite”. Intersezioni semantiche in Vasari scrittore». Faietti, M.; Griffo, A.; Marini, G. (a cura di), *Figura, ricordi e spazio*. Firenze: Giunti Editore, 13-37.
- Gabrieli, G. (1933-34). «Federico Borromeo a Roma». *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 56-7, 157-217.
- Gilli, M. (1985). *Disegni lombardi dal XV al XVIII secolo*. Milano: Edizioni Inaz-Paghe.
- Gregori, M. (a cura di) (1962). *Il Morazzone = catalogo della mostra* (Varese, 14 luglio-14 ottobre 1962). Milano: Bramante.
- Heikamp, D.; Winner, M. (Hrsgg) (1999). *Der Maler Federico Zuccari ein Römischer Virtuoso von europäischem Ruhm = Tagungsband* (Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993). München: Hirmer.
- Jones, P.M. (1997). *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*. Milano: Vita e Pensiero.
- Lorenzoni, M. (2016). *Federico Zuccari nella Serenissima. I taccuini di disegni*. Udine: Forum Edizioni.
- Missirini, M. (1823). *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca*. Roma: De Romanis editore.
- Nicodemi, G. (1956). *Le note di Sebastiano Resta a un esemplare dell'“Abbecedario pittorico” di Pellegrino Orlandi*. Milano: A. Giuffrè.
- Neilson, N.W (1974). «Review of Giulio Bora, *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*». *Master Drawings*, 12, 57-60.
- Riedl, P.A. (1976). *Disegni dei barocceschi senesi: Francesco Vanni e Ventura Salimbeni = catalogo della mostra* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1976). Firenze: Olschki.

- Röttgen, H. (2002). *Il cavaliere Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*. Roma: Ugo Bozzi Editore.
- Ruggeri, U. (1982). *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni lombardi*. Milano: Electa Editrice.
- Salvagni, I. (2012). *Da Universitas ad Accademia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, vol. 1. Roma: Campisano Editore.
- Salvagni, I. (2021). *Da Universitas ad Accademia. La fondazione dell'Accademia dei pittori e scultori di Roma nella chiesa dei Santi Luca e Martina: le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, vol. 2. Roma: Società Roma Storia e Patria.
- Spantigati, C. (1977). «Carlo e Federico Borromeo ad Arona, in Arona Sacra». Romano, G. (a cura di), *L'epoca dei Borromeo = catalogo della mostra* (Arona, 28 maggio-12 giugno 1977). Torino: Impronta, 91-7.
- Spiriti, A. (a cura di) (2004). *Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626): problemi e proposte = atti della giornata di studi* (Morazzone, Varese, 15 marzo 2003). Varese: DICOM.
- Stoppa, J. (2003). *Il Morazzone*. Milano: Five Continents Edition.
- Terzaghi, M.C. (2012). «Rome Seen from Milan. Rereading the Debuts of Painters from Lombardy and Piedmont in Rome». Vodret, R. (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio*. Milano: Skira, 188-207.
- Vasari, G. [1550-68] (1996). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. A cura di P. Barocchi, R. Bettarini. Firenze: Studio per Edizioni Scelte.
- Weiner, M.N. (1982). *Old Master Drawings. Autumn Exhibition Mia N. Weiner* (23 October-November 1982). New York: Mia N. Weiner Gallery.
- Zuccari, A. (1992). *I pittori di Sisto V*. Roma: Palombi Editore.
- Zuccari, A. (2019). «Arte, collezionismo, accademie e Riforma tridentina: Federico Borromeo tra Roma e Milano». Rocca, A.; Rovetta, A.; Squizzato, A. (a cura di), *'Studia Borromaica'. La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo 1618-2018, confronti e prospettive*. Roma: Bulzoni Editore, 13-48.
- Zuccari, A. (2020). «Gli affreschi della Scala Santa e la Cappella di San Lorenzo dopo il recente restauro». Schroth, M.A.; Violini, P. (a cura di), *La Cappella di San Lorenzo*. Città del Vaticano: Edizioni Vaticane, 41-71.
- Zuccari, A. (in corso di pubblicazione). «Sistema gerarchico e pluralismo stilistico in età sistina. Un nuovo quadro attributivo per gli affreschi della Scala Santa». Schroth, M. A.; Violini, P. (a cura di), *La Scala Santa e il suo restauro*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.