



Corso di dottorato in storia, territorio e patrimonio culturale
XXXI ciclo

**Ambrogio Figino nel contesto del
michelangioloismo padano**

Un catalogo ragionato dell'opera grafica

Dottoranda:

Camilla Colzani

Tutor:

Prof. Maria Cristina Terzaghi

A Vittorio

Indice

Indice	4
Regesto della vita e delle opere.....	6
Introduzione: fortuna critica di Figino e ragioni di questo studio.....	17
1. Il contesto milanese tra Tibaldi e Lomazzo	24
1.1 Pellegrino Tibaldi a Milano	25
1.2 La bottega paterna.....	38
1.3 Gli anni con Lomazzo all'insegna del disegno leonardesco	42
2. Figino negli anni Settanta del Cinquecento: interrogativi e proposte.....	49
2.1 Le opere dell'ottavo decennio	50
2.2 I documenti	55
2.3 Le lettere	62
3. Il dialogo con Michelangelo negli anni Ottanta del Cinquecento.....	67
3.1 Prima e dopo il viaggio a Roma: l'Incoronazione della Vergine, la Madonna del serpe, la Pietà di San Vittore al corpo	67
3.2 Il viaggio a Roma nelle fonti e nella critica.....	81
3.3 Note attributive: le copie dal Giudizio e dall'Antico.....	87
3.4 Studi da Michelangelo, Raffaello, Polidoro e studi dall'Antico	90
3.5 Dopo Roma: opere e disegni fino all'inizio degli anni '90	98
4. Schede delle opere	111
4.1 Il fondo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.....	111
4.2 Il fondo della Royal Collection di Windsor Castle	189

4.3 L'album restiano della Morgan Library	244
4.4 Il fondo del Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona	255
4.5 Il fondo di Oxford, Christ Church	264
4.6 Il fondo della Biblioteca Ambrosiana di Milano	276
4.7 Altri fondi.....	300
4.8 Fogli dubbi.....	314
Bibliografia	350
Tavole.....	373

Regesto della vita e delle opere

1552 Nel corso di quest'anno si può collocare la nascita di Giovanni Ambrogio Figino. Lo attestano alcuni documenti:

(1566, novembre 20) - una supplica di Vincenzo Figino a Filippo II reca la dichiarazione "Ambrosius minor est agens annorum XIII vel circa", fissando la data di nascita dell'artista intorno al 1553. [ASMi, *Notarile* 11274, notaio Gaspare Rejna al 23 gennaio 1567]; pubbl. da M. Giuliani-R. Sacchi in KAHN-ROSSI, PORZIO, BERTELLI 1998 p. 330.

(1570, agosto 31) - "Ambrosius minor est agens annorum decem octo vel circa", anticipando la data al 1552. [ASMi, *Notarile*, 14795, alla data]; pubbl. in COMINCINI 2010, p. 74, nota 12. Inserito nel medesimo documento si trova una copia di un atto del 1564 nel quale si legge "Ambrosius aetatis annorum XII vel circa" confermando il 1552.

1564 Figino inizia il suo apprendistato presso Giovan Paolo Lomazzo secondo quanto stabilito nel contratto:

(gennaio 20) - contratto stipulato tra Vincenzo Figino del fu Giovan Pietro, residente nella parrocchia di Santa Maria Beltrade, con Giovan Paolo Lomazzo, residente nella medesima parrocchia, perché Ambrogio apprenda l'arte della pittura nella bottega del Lomazzo "ad discendum artem pingendi et de omn. exercitio quod exercetur per dictum de Lomatium". [ASMi, *Notarile*, 11271, not. Gaspare Rejna]; pubbl. in M. Giuliani-R. Sacchi in KAHN-ROSSI, PORZIO, BERTELLI 1998 pp. 329-330. La durata del contratto è di sei anni.

Il padre di Giovanni Ambrogio, Vincenzo Figino, figlio di Giovanni Pietro, compare in numerosi atti di vendite a favore dei figli, da cui apprendiamo che Figino aveva almeno due fratelli, Agostino ed Ercole:

(marzo 20) viene citato un Agostino, figlio di Vincenzo, figlio di Giovanni Pietro, "Emancipatus" [ASMi, *Notarile*, not. Gaspare Rejna, 11271].

(ottobre 4) viene citato un Ercole Figino, figlio di Vincenzo [ASMi, *Notarile*, not. Gaspare Rejna, 11272]. Altri atti che lo riguardano si registrano in data 4-5 dicembre 1564, 6 febbraio 1565, 27 novembre 1575.

(dicembre 4) - atto di vendita tra Agostino e Ercole Figino, figli di Vincenzo [ASMi, *Notarile*, not. Gaspare Rejna, 11273].

1570 Figino esegue il *Ritratto di Giovan Angelo Annoni*, firmato e datato “Ambrosii Figini Opus 1570”.

(giugno 1) - muore Agostino Figino, vero erede del lavoro di armaiolo di Vincenzo. [ASMi, Popolazione, parte antica, 97]; pubbl. da S. Leydi in T.E. CAPWELL 2012, p. 198, nota 34.

(giugno 2) - Vincenzo fa stimare la bottega di Agostino e il suo contenuto a Giovan Paolo Sadini e Giovan Battista Castano. [ASMi, *Notarile*, Gio. Giacomo Crivelli, 14794]; pubbl. in S. Leydi in T.E. CAPWELL 2012, p. 198, nota 35.

(agosto 16) - muore Ercole Figino, [ASMi, *Notarile*, Gio. Giacomo Crivelli, 14794]; si veda anche S. Leydi in T.E. CAPWELL 2012, p. 198, nota 34.

1571 (maggio 29) - lettera di Giovanni Ambrogio Figino da Genova a Paolo Maria Omodei preposto di S. Barnaba. Nella lettera si fa riferimento a precedenti rapporti intercorsi tra i due, per i quali Figino ringrazia sentitamente. Viene data inoltre notizia di un'altra lettera datata 7 maggio, giorno in cui Figino è arrivato a Genova presso Francesco Sauli [ASBmi Cartella Gialla XXXX, fasc. III]; pubbl. in M.L. GATTI PERER 1974, pp. 11-12, nota 8.

1572 Giovan Paolo Lomazzo diventa cieco (M.C. TERZAGHI 1997, p. 59).

(agosto 15) - muore Vincenzo Figino, padre dell'artista [ASMi, Popolazione, parte antica, 97]; pubbl. da S. Leydi in T.E. CAPWELL 2012, p. 198, nota 14.

1574 (novembre 11) - Giovan Battista Omodei del fu Bernardo, abitante nella parrocchia di San Giovanni in Conca presso porta Ticinese, nella città di Milano fa testamento. Stabilisce che la cappella di S. Ambrogio situata nella chiesa di San Barnaba della città di Milano, per la quale decorazione (*ornatum*) i suoi genitori avevano donato ogni anno 100 imperiali ad arbitrio di Paolo Maria Omodei preposto di detta chiesa finché sono vissuti; secondo il loro volere vuole che sia rifatta l'Icona del detto altare a spese dei suoi eredi e, dopo la loro morte, ad arbitrio del

preposto e dei clerici regolari della chiesa e toglie dall'obbligo di pagare i suoi eredi con una donazione di 2mila imperiali. (ASMi, *Archivio Generale del fondo di religione*, San Barnaba, 1046). Lo stesso documento è ricordato nell'*Archivio della Chiesa di San Barnaba* nella "Rubrica generale dell'Archivio del Collegio de' Santissimi Paolo e Barnaba di Milano ossia repertorio delle scritture del medesimo" [ASBMi, vol. II, f. 94].

1575 (maggio 22) - lettera di Gaspare Magno a P. Paolo Maria Omodei, preposto di S. Barnaba, che raccomanda di affidare al Signor Gio. Ambrogio Figino "maestro de caxa de sua R.S." in partenza per la Corsica, a Bastia, per recarsi da mons. Alessandro Sauli, una raccomandazione per suo figlio Giulio Cesare "presso detto monsignore vescovo". In entrambe le lettere è menzionato Figino: nella prima "Giovanni Ambrogio Figino maestro de caxa sua". Nella seconda "*maestro de caxa de sua R.S.*". [ASBMi, Cartella gialla XXXX, fasc. 1. Lettere del 16 maggio 1575 e del 22 maggio 1575]; pubbl. in M.L. GATTI PERER 1974, p. 11.

1576 Termine *Ante quem* per la realizzazione del *S. Ambrogio tra due Sante*.

(giorno imprecisato) - "dom. Paulus Maria Homodeorum, obiens anno MDLXXVI testamento ligavit; quae parentum benefacta majoribus etiam accumulavit meritis Johannes Baptista Juris consultus collegii mediolanensis, qui sacellum s. Ambrosi egregio plastico opere, auro ac picturis et in parietibus necnon in anchona decoravit"; pubbl. in R.P. CIARDI 1968, p. 119. Un *Liber Benefactorum* dell'archivio di S. Barnaba è anticamente registrato sotto la segnatura 'vol VI, f. 19', ma il documento non è più rintracciabile.

1577 (giorno imprecisato) Figino realizza *L'agonia nell'orto* della collezione Matsvansky, ora perduta. L'opera era firmata e datata 1577. L'anno 1577 compare in R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*. II. *I precedenti*, in «Pinacotheca», 5-6, 1929, ripubbl. in Id., *'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi*, Firenze 1968, p. 133.

1580 (maggio 6) - Padre Bertazolo della compagnia di Gesù abitante nella casa di S. Fedele a Milano presta 442 lire imperiali al collegio della Guastalla [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14804].

(luglio 16) - Francesco Figino del fu Vincenzo della parrocchia di Santa Maria Beltrade in Milano e Ambrogio Figino suo fratello danno in fitto una bottega a Giovanni Ambrogio Tettoni residente nella parrocchia di Santa

Maria Beltrade “ad exercitium lanzarie”. [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14804].

(agosto 8) - Francesco Figino del fu Vincenzo della parrocchia di Santa Maria Beltrade in Milano e Ambrogio Figino suo fratello danno in locazione una bottega sita nella contrada degli spadari a Giovan Paolo de Gorlis. [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14804].

(settembre 9) - Francesco Figino del fu Vincenzo vende anche a nome del fratello Ambrogio un campo alla parrocchia di Santa Maria Beltrade. [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14804].

- 1581** (giorno imprecisato) Acconto per la cappella della Guastalla “pagato al sig. Gio. Ambrogio Figino per il quadro dell’ancona, compreso qualche altro piccolo ornato L. 718 a conto”; pubbl. in R.P. CIARDI 1968, pp. 94-95.¹
- 1583** (giorno imprecisato) Altro pagamento per la cappella della Guastalla in S. Fedele non meglio specificato di L. 203,8; pubbl. in R.P. CIARDI 1968, pp. 94-95.
- 1584** (aprile 27) - concessio facta per d. Carolus de Bonchagnolis de Beccharia, filius quondam nobilis Mathei de Beccaria d. fratribus Figinis; Francesco Figino del fu Vincenzo abitante nella parrocchia di Santa Maria Beltrade stipula il contratto anche a nome del fratello Ambrogio. [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14808].

¹ Questi documenti non sono più stati ritrovati. Lo studioso sostiene di averli tratti dal codice della Trivulziana 1416 (e dopo di lui M. BONA CASTELLOTTI, *Cinque inediti di Ambrogio Figino*, in «Arte cristiana», 1989, LXXVII, pp. 104-109: p. 104 e M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Roma 2017, p. 396). Questo codice è andato disperso durante la Seconda guerra mondiale; tuttavia dalla descrizione del manoscritto fornitaci dal Porro (cfr. G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino 1884, p. 341) non pare che il contenuto corrisponda: il cod. 1416 conteneva “Petitiones civitatis Mediolani factae Carlo V Imper. ejusque responsiones die 8 Septembris 1529”. Più verosimile, invece, è che i pagamenti di Figino fossero contenuti nel manoscritto Trivulzio 1716 (Ciardi ha segnalato un 4 al posto del 7). I mss. 1715-1718, infatti contenevano “Cose memorabili della chiesa e casa di S. Fedele cavate da libri mastri e Mss. dell’Archivio, 1563” (cfr. PORRO 1884, p. 169) dove, nel terzo volume si trova la lista degli “insigni benefattori dall’anno 1567, nel quale si diede principio alla fabbrica della chiesa di S. Fedele et dall’anno 1572 nel quale cominciò la casa professa sino all’anno 1584 nel quale morì S. Carlo. “Anche questi codici furono dispersi con la guerra quando, trasportati in Valtellina per essere messi al sicuro, non rientrarono a Milano. Resta comunque da capire da dove Ciardi prese queste informazioni, importantissime per la ricerca su Figino, dato che non può aver visto di persona il manoscritto andato perduto durante la guerra.

(ottobre 3) - viene prorogata una locazione da parte di Francesco Figino a nome anche del fratello Ambrogio ad Antonio de Marliano. [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14809].

1585 (febbraio 19) - Su ordine del commissario generale delle munizioni di Milano, i pittori Aurelio Luini, Simone Peterzano e Alessandro Pobbia devono presentarsi a Palazzo Ducale il 20 febbraio 1585 alle ore 10. All'interno del documento è conservato un foglietto che riporta i nomi del "Sozo", di Giovanni Ambrogio Figino e di Antonio Campi, oltre a quelli dei tre artisti a cui si riferisce la convocazione e che sono coinvolti nell'impresa dell'edificio. [ASMi, *Autorgrafi*, busta 106, fasc. 11]; pubbl. in MALAGUZZI VALERI 1901, p. 328.

(giugno 21) - Contratto di affitto rinnovato ad Antonio Marliano da parte di Francesco Figino, anche a nome del fratello Ambrogio [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14809].

(luglio 18) - Convenzione tra Giovanni Battista e Paolo Geronimo Beccaria filius quondam Mathei, entrambi i fratelli Figino sembrano presenti [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14809].

(agosto 13) - Investitura di Francesco Figino che stipula il contratto anche a nome del fratello Ambrogio [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14809].

1586 Pagamento per la Cappella della Guastalla di L. 846,8; pubbl. in CIARDI 1968, p. 94.

1587 Figino dipinge il *S. Matteo e l'angelo* in S. Raffaele a Milano, ricordato da un passo delle *Rime* di Lomazzo (1587) e datato qualche mese prima o dopo quest'anno a seconda dell'interpretazione dello stesso.²

Termine *ante quem* per la realizzazione della *Circoncisione* ricordata da

² La datazione del *S. Matteo e l'angelo* si sposta di qualche anno a seconda dell'interpretazione di un passo delle *Rime* di Lomazzo, uscite nel 1587 nelle quali si legge: "In Santo Rafael entro Milano/ Disse il Figin che pingere volea /il buon Matteo che detti il vangel santo". Cfr. G.P. LOMAZZO, *Rime*, Milano, 1587, p. 109. Roberto Longhi in R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, in «Paragone», V, 1954, 55, pp. 36-38, soffermandosi sull'espressione "pinger volea" e quindi sul fatto che l'opera non fosse ancora realizzata, proponeva il 1588. Ciardi sostiene invece che l'espressione rientra nella consuetudine di Lomazzo all'interno delle *Rime* di descrivere fatti realmente accaduti come se fossero delle profezie. Propende dunque per il 1586 in R.P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze 1968, p. 97.

1588 Lomazzo nelle *Rime* in Santa Maria della Rosa e ispirata a un'opera di Cambiaso che era in S. Eufemia: "Alla cui somiglianza, una di novo n'ha fatta, nel gran tempio de la Rosa il mio Figin, con sì gran studio et arte ch'ogn'altra di gran lunga lascia in parte". Cfr. G.P. LOMAZZO, 1587, p. 294.

(maggio 7) - lista delle spese per la cappella del Collegio Guastalla in S. Fedele, inserita in atto relativo alle pendenze di natura economica tra la Casa Professa di S. Fedele e il Collegio della Guastalla. "Nella fattura delli sei quadri dipinti 1680 L"; "Per color azuro ultramarino et lacha fina 255,6 L"; "Nela luna, corona et stelle d'argento nello scudo sopra il quadro 66L"; "Per la pittura delli significati della Madonna sopra li pilastri 53,2 L"; "Nelle cortine di sendale per coprire li sei quadri 79,10 L". [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14812]; pubbl. in S. DELLA TORRE - R.V. SCHOFIELD 1994, p. 384.

Figino realizza la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Evangelista e Michele*, conservata a Brera. Una lettera di Giovan Battista Borromeo spedita da Milano a Roma a Federico Borromeo, del 23 novembre 1588 informa che Figino aveva già terminato la pala in questione. Ricordata inoltre dal Comanini ne *Il Figino* (1591), l'opera è citata nei documenti relativi al *S. Ambrogio sconfigge gli ariani* realizzato per la Cappella del Palazzo dei Mercanti (ora al Castello Sforzesco), come compiuta "poco inanzi" [ASCMi, *Località milanesi*, 223]; pubbl. in C. BARONI 1968, p. 352.

1589 Figino viene citato in una biografia caravaggesca (ottocentesca) conservata all'Ambrosiana: "A diciotto anni [il Merisi] uccide un compagno con il coltello, ma riacquista la libertà per intervento di Ambrogio Figino". [BAMi III St. D. XIV. 54]; pubbl. in CALVESI 2011, p. 20.

(febbraio 27) - una lettera di Figino a Federico Borromeo avvisa che la "tavola del Colegio" è conclusa ma si trova ancora presso l'artista dove alcuni hanno potuto vederla e apprezzarla [BAMi, G 143 inf. f. 345, n. 113].

(giugno 22) - termine *post quem* per la realizzazione di un'opera nella *Cappella di San Francesco* in Santa Maria della Passione. A questa data viene dato il giuspatronato della Cappella di S. Francesco in S. Maria della Passione a Giovanni Battista Tettoni, che incaricherà Figino di realizzare la pala d'altare. [ASMi, fondo di religione, parte antica, Santa Maria della Passione, cartella 337]

Abbiamo notizia di questo incarico a Figino grazie al pagamento di Fabrizio Dugnani (annesso al suo testamento che data 17 agosto 1597) che comprò

la cappella di S. Francesco la “quinta capela entrando in Chiesa à man del Vangelo” per 1300 L. da dare al monastero e 600 L. da restituire a Giovanni Battista Tettoni “che aveva in essa già fatte opere di pittura d’Ambrogio Figino con animo d’occuparla come di fatto già l’aveva obligata” con la celebrazione di 4 messe al mese. [ASMi, fondo di religione, parte antica, Santa Maria della Passione, cartella 337].

Nei documenti annessi alla cartella la donazione di 600L. a Giovanni Battista Tettonum è giustificata per “occasionem ancona illius pingi cepte? a Io Ambrosio Figino pictore huius civitatis”. [ASMi, fondo di religione, parte antica, Santa Maria della Passione, cartella 337],³ pubbl. in CIARDI 1968, p. 105.

In una riunione capitolare del 4 settembre 1597 si accordò a Cesare Dugnani la ratifica della precedente convenzione in virtù della quale Fabrizio Dugnani aveva ottenuto la concessione della quinta cappella a sinistra nella chiesa, a condizione che il Dugnani si assuma di soddisfare al credito di Giambattista Tettoni “occaxione ancone illius pingi cepte a Iohanne Ambrogio Figino pictore”, obbligandosi “dictam anconam perfici facere et illam ab ipso pictore relevare mox reportari facere quamprimum in dicta capella pro eius usu et ornamento [ASMi Fondo di religione, parte antica, Capitoli Milano, 344]; pubbl. in C. BARONI 1968, p. 79. La tela, dunque, a questa data era ancora nello studio di Figino.

1590

(gennaio 25) - a Figino viene commissionato il S. *Ambrogio sconfigge gli ariani* da parte di Carlo Brivio, uno dei dodici di provvisione, per incarico del Tribunale, perché le opere di restauro e abbellimento affidate a Giuseppe Meda nel 1576 non erano ancora ultimate. Il 13 giugno 1591 il Vicario di Provvisione si reca a casa di Figino che si dimostrava riluttante ad accettare il compenso di 200 ducatonì d’oro a vedere l’ancona “la quale a suo giudizio gli pareva molto bella. Il 26 giugno dello stesso anno “la tavola osii anchona” sembra già essere collocata al suo posto ed il Figino è costretto ad accettare i 200 ducatonì, ottenendo però di essere “liberato da un livello di cera de lire 5 che ogni anno paga alla città nel giorno della Festa di Santo Ambrogio” [ASCMi, Località milanesi, 223], pubbl. in C. BARONI 1968, p. 352.

(aprile 12) - delibera del concorso per le ante dell’organo cui partecipano Aurelio Luini, Giovanni Ambrogio Figino e Camillo Procaccini [Annali, 1881, vol. IV, p. 247].

³ Ciardi aveva sbagliato il numero di busta, indicando 377. Grazie a un suggerimento di Alessandra Favalli ho potuto verificare la segnatura corretta.

(giugno 7) - il consiglio della Fabbrica sceglie Figino per la realizzazione delle nuove ante dell'organo del Duomo. Si era aggiunto, alla lista degli artisti in gara, anche Simone Peterzano, non citato prima [*Annali*, 1877-1885, vol. IV, p. 248].

1591

Termine *ante quem* per la *Madonna con S. Giustina e S. Ambrogio* è ricordata dal Comanini (1591, p. 206): “si come vedesi, che voi nella tavola del Collegio de' Borrhomei in Pavia, fatto havete, mentre dall'una delle parti havete effigiata S. Giustina, et dall'altra S. Ambrogio: ma in guisa, che ambedue fanno un'attione medesima d'adoratione della beata Vergine”.

Ante quem per una *Faccia del Salvatore agonizzante*, la cui copia il Comanini vede a Venezia “nella quale veggonsi tremar le labbra e gonfiarsi, ritraersi le narici, aprirsi la bocca, languire il lume degli occhi, scolorarsi i capelli, rincreparsi tutta la fronte, rimaner chiuso il fiato nel petto, per maniera che chi la mira sente corrersi il freddo per l'ossa et agghiacciarsi dentro le vene il sangue”; si veda G. COMANINI [1591, p. 226] 1962, p. 358.

1592

(marzo 12) Figino riceve un primo pagamento per le ante d'organo del duomo. “Ordinarono di pagare al pittore Gio. Ambrogio Figino 200 scudi d'oro, in buon conto della dipintura delle imposte dell'organo che sta facendo” [*Annali*, 1877-1885, vol. IV, p. 272].

(marzo 16) - “Risultando che il dipinto delle imposte dell'organo è più avanzato di quello che si credeva, ordinarono pagare al pittore in acconto altri scudi 100” [*Annali*, 1877-1885, vol. IV, p. 272].

(maggio 21) - il Capitolo della Fabbrica del duomo aveva espresso il desiderio di avere da Federico Barocci una tavola per l'altare di Santa Prassede [*Annali*, 1877-1885, vol. IV, p. 273]. Il quadro del Figino (non più esistente) rimase fino al primo quarto del XVII sec. sull'altare della Santa in Duomo e venne sostituito con una scultura marmorea di Marcantonio Prestinari rappresentante il Crocifisso; F. SANGIORGI 1982, p. 16, nota 2.

(settembre 7) - l'Abate di Baggio chiede a Figino di realizzare una immagine di Santa Caterina. Non sappiamo se l'opera fu poi effettivamente realizzata. [MS King's 323, f. 100].

1595

(febbraio 1) - “A maestro Gio. Ambrogio Figino pittore L. 6000 imperiali, quale sono per il compimento di L. 9000 a lui dovute per la dipintura delle ante del novo organo, attesa la collaudatione et approbatione” [*Annali*,

1877-1885, vol. IV, p. 297].

(marzo 3) Figino riceve da Giovan Paolo Balbi del fu Cornelio una somma di lire 2300 come saldo per alcuni debiti contratti dal Balbi. [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giac. Crivelli, 14818]

(aprile 7) Figino riceve da “Isabella de comite filia quondam Hieremias pop sancti Raphaelis L. 162” come saldo di un debito contratto con Vincenzo Figino in data 17 marzo 1567. [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giac. Crivelli, 14818]

(giugno 7) in una lettera a Figino, Federico Borromeo esorta la conclusione della “tavola di Santa Prassede” [BAMi, G 135 inf. alla data].

(settembre 10) A Figino viene commissionata, con un acconto di 1300 imperiali, la pala per l’altare di Santa Prassede all’interno del duomo di Milano [Annali, 1877-1885, vol. IV, p. 303].

1597 (dicembre 5) A Figino vengono date L. 2295 come saldo dell’ancona per l’altare di Santa Prassede. Secondo le fonti l’opera raffigurava una crocifissione con San Giovanni, la Madonna, San Carlo Borromeo e s. Prassede [Annali, 1877-1885, vol. IV, p. 322].

1598 Figino è ricordato abitante nella sua casa nella Parrocchia di Santa Maria Beltrade “Esso S.r Gio Ambrogio Figino d’anni 40 nobile”. [ACAM, visite pastorali, S. Sepolcro, vol I], pubbl. in BESTA 1933, p. 465.

Figino è chiamato a stimare le pitture e le decorazioni a stucco realizzate da Valerio Profondavalle e aiuti all’interno di palazzo Ducale [ASMi, Autografi 106].

(novembre 29) - “a maestro Gio. Ambrogio Figino pittore ducatonì 350 da l. 5, s. 14 imp. l’uno, et sono per saldo de l. 2295 imp. che tante se gli devono per l’ancona di s. Prassede, qual va posta al suo altare”. [Annali, 1877-1885, vol. IV, pp. 330- 331].

Nelle *Memorie* riguardanti la Certosa di Pavia è registrato un pagamento ad “Ambrogio Figini, pittore principale di Milano” per una Madonna “da mettere nella sacrestia nova dentro del balaustro”; pubbl. in (G. GIACOMELLI VEDOVELLO 1998, p. 80).

1599 Figino realizza la tela raffigurante *Giove, Giunone e Io*, firmata e datata in una nuvola nel centro in basso al quadro “Iussu Rudol. Caes. Figinus ping.

1601 MDXCIX mediol.”

(settembre 5) Figino è a Milano dove stipula un contratto di vendita di una bottega nella contrada degli spadari con Nicolao Scaccabarotius. [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14821].

(giorno imprecisato) Cappella di S. Benedetto. Messa in opera dell'ancona realizzata da Figino per la Cappella di San Benedetto in San Vittore al Corpo. [Arch. parrocchiale di San Vittore, cart. IV]; pubbl. in C. BARONI 1968, p. 238.

(luglio 24) muore Caterina Figino, sorella dell'artista [ASMi, *Notarile* 23983].

1602 (luglio 8) L'opera che Figino doveva realizzare per la cappella Dugnani in Santa Maria della Passione (cappella di San Francesco) era ancora presso Figino [ASMi, *Notarile*, not. Giovan Battista Alberini, 13651,] pubbl. in PAVESI 2017, p. 417.

1604 A questa data si può riferire la *Crocifissione* di Garegnano, grazie ad un'annotazione di Giuseppe Bossi che l'aveva acquistata dopo la soppressione dell'ordine certosino. Nelle note al libro F, pubblicate da Annalisa Perissa Torrini, Giuseppe Bossi scrive: “Io ho il quadro di sua mano che altre volte esisteva alla Certosa di Garegnano del quale vi è la data 1604”; pubbl. in A. PERISSA TORRINI 1987, p. 27.

1605 (marzo 15) Concessione e proroga ai fratelli Figini della Cappellania della cappella della Beata Maria Vergine in San Lorenzo a Milano [ASMi, *Notarile*, not. Gio. Giacomo Crivelli, 14823].

Secondo M. Pavesi a questa data risale il viaggio urbinato di Giovan Battista Figino, fratello del nostro (PAVESI 2017, p. 130, n. 61).

(giugno 4) - il S. *Giorgio a Cavallo* del Santuario di Rho è attestato come “da pagare, et porre” in opera; pubbl. da F. FRANGI in *Pittura tra Ticino e Olona*, a cura di M. Gregori, 1992, p. 267.

1607 Nell'estate del 1607, al momento della partenza di Zuccari da Torino, Figino è chiamato a sostituirlo nei lavori. Insieme a Moncalvo e Figino, parteciparono all'impresa anche Agostino de Oro, Giovanni Crosio da Trino, Bernardo Montessori di Serravalle, Francesco Mantegazza, Giulio Maino di Asti e altri; pubbl. da BAVA 1995, p. 233.

Nella capitale piemontese Giovanni Battista Marino ricorda le decorazioni della *Grande Galleria* di palazzo Reale dove Figino aveva terminato l'opera lasciata incompiuta da Federico Zuccari (perduti in un incendio del 1659 ma resta un'incisione del *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, vol. 1, tav. 15). Cfr. A. BAUDI DI VESME, 1968, vol. III, p. 1118. L'artista, sempre stando a Marino, realizzò anche numerosi dipinti da cavalletto: un *Ercole e Anteo* in G.B. MARINO, [1620, p. 29], 1979, vol. II p. 19; una *Metamorfosi di Licaone* in G.B. MARINO, [1620, p. 40], 1979, vol. II, p. 23, i ritratti di Carlo Emanuele (Cfr. PIERI 1979, vol. II, pp. 218-219) e della donna cantata dal Poeta in G.B. MARINO, [1620, p. 40], 1979, vol. II, pp. 167-168.

A Torino Figino dovette realizzare, inoltre, tre ritratti: ritratti di Amedeo Quinto, detto il Conte Verde; Amedeo Sesto, detto il Conte Rosso e Amedeo Settimo che fu poi Papa Felice. È riportata la "Descrizione d'i tre quadri ch'il sig.r Figino deve dipingere per S.A. Sereniss.ma". [Corte, Storia della Real Casa, categoria II, Storie Particolari, mazzo 10, fasc. 1]. BAVA 1995, pp. 253-255.

- 1608** (ottobre 3) Ambrogio Figino muore a Milano, nella parrocchia di Santa Maria Beltrade, che si trovava, fino al 1934, nell'omonima piazza situata lungo via Torino all'altezza di Santa Maria presso San Satiro. "P.T.P.S.: Mariae Beltradis Jo. Ambrosius Figinus ann: 60 obit ex febre acuta cum expuls/e exanthematum undec./die (scil. octobris) s.p.s dutitio prothop suis Assandri. [ASMI, *Atti di governo, Popolazione parte antica*, 109].

Introduzione: fortuna critica di Figino e ragioni di questo studio

La vicenda critica di Figino è fortemente segnata dall'immagine "sfocata" che dell'artista abbiamo ancora oggi: dovuta, per un verso, alla fortuna altalenante che coinvolse la lettura delle sue opere nel corso dei secoli e, per l'altro, alla minore considerazione di cui gode la sua produzione pittorica rispetto a quella grafica, di gran lunga più elogiata.

Altalenante è, per cominciare, l'opinione di Lomazzo su colui che fu il suo miglior allievo, lodato nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* del 1584, ma poi completamente dimenticato nell'*Idea del tempio della pittura* edito nel 1590. Analogamente, l'immagine di un artista apprezzato dai suoi contemporanei – che affiora tra le pagine de *La nobiltà di Milano* di Paolo Morigia,⁴ nei versi encomiastici del Manoscritto King's 323 della British Library, nella *Fonte del Diporto* di Gherardo Borgogni – appare in contrasto con il destino di alcune sue opere: molte delle quali rimasero nello studio di Figino, mai consegnate, o addirittura rispedite a Milano perché rifiutate dal committente, come accadde per la tela raffigurante *Giove, Giunone e Io*, realizzata nel 1599 per l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo.

L'impressione che emerge da queste prime notazioni è, dunque, che Figino sia stato un artista di chiarissima fama cittadina, la cui notorietà stentò però ad affermarsi al di fuori dei confini milanesi.

Sulla sua reputazione pesarono poi, sul finire del Seicento, le fugaci critiche di Luigi Pellegrino Scaramuccia,⁵ che tanto influenzarono la critica successiva, a cui fecero da contraltare le ben più attente e consapevoli valutazioni di Padre Sebastiano Resta, amante e grande conoscitore del disegno lombardo, nonché collezionista di

⁴ V. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, Milano 1595, pp. 462-463.

⁵ L.P. SCARAMUCCIA, *Le finezze de pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674. Scaramuccia (*ivi*, p. 48, ma anche p. 144) usa Figino come cattivo esempio di eccessivo studio dal *Giudizio Universale*, opera che "sarebbe per partorire la rovina, e l'ingoffimento di molti, e ben ciò fu vero pronostico, poiché non pochi che hanno cercato d'imitare quella maniera si sono precipitati nella confusione, e per il mare di quel suo tanto sapere si sono trovati nelle secche, e persi miseramente ne duri scogli".

disegni di Figino.⁶ Il contributo di Resta consiste, non solo, nell'aver fornito all'interno della *Galleria portatile*⁷ alcune importanti informazioni sul viaggio romano dell'artista, ma anche nell'aver raccolto i «rari e radi» disegni di Figino all'interno di una cartellina, oggi conservata in parte presso la Morgan Library di New York, le cui vicende collezionistiche ci sono note grazie al contributo Simonetta Prospero Valenti Rodinò comparso su «Paragone».⁸

Il fatto che Sebastiano Resta tenga in particolare considerazione i disegni di Figino a causa della loro rarità sul mercato lascia supporre che, al di là del nucleo di fogli da lui stesso collezionato, essi fossero usciti allo scoperto dopo la metà del '700, quando Joseph Smith e Giuseppe Bossi ebbero modo di riunire i due grandi nuclei di disegni, conservati oggi a Windsor e a Venezia. Su questi due fondi, notevolissimi per la quantità e per la qualità dei fogli contenuti, si basa del resto ancora oggi la conoscenza dell'opera grafica figiniana, che continuò ad essere nota e apprezzata più di quella pittorica.⁹

Anche Luigi Lanzi, secondo quanto riportato da Cesare Cantù,¹⁰ ebbe modo di apprezzare le prove grafiche figiniane all'interno della collezione Vallardi nella quale erano confluiti anche parte dei disegni appartenuti a Resta¹¹.

⁶ Sul legame di Resta con il disegno lombardo si veda G. BORA, *Resta e il disegno lombardo*, in *Padre Sebastiano Resta*, a cura di A. Bianco - F. Grisolia - S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 241-302. Padre Resta cita l'artista sia tra le postille alle *Vite* di Baglione (Cfr. *Le postille di Padre Resta alle Vite del Baglione*, a cura di B. Agosti - F. Grisolia - M.R. Pizzoni, Milano 2016, pp. 55-56), che tra quelle alle *Vite* di Vasari (Cfr. *Le postille di Padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti e S. Prospero Valenti Rodinò, Città del Vaticano 2015, p. 107).

⁷ Cfr. G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, Milano 1978, p. 276, n. 122.

⁸ Cfr. S. PROSPERO VALENTI RODINÒ, *Bagatelle sparse d'Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta*, in «Paragone», LXIV, 2013, pp. 64-89.

⁹ Legata al collezionismo di disegni è anche la nota di Giacomo Carrara, che, in una lettera a Monsignor Giovanni Bottari datata 17 giugno 1768 accostava tra loro Figino e Tibaldi, definendo questi ultimi come coloro che più si accostarono a Michelangelo. Cfr. M.G. BOTTARI - S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla scultura, pittura ed architettura*, vol. VI, Milano 1822, pp. 247-248.

¹⁰ C. CANTÙ, *Milano e il suo territorio*, Milano 1844, vol. II, p. 258. Luigi Lanzi, nella *Storia pittorica della Italia*, traccia un profilo dell'artista che dà dell'abilità ritrattistica, e allo stesso tempo del suo valore nelle composizioni “che quasi sempre condusse a olio, inteso a distinguersi nella perfezione delle figure, non nel gran numero”. Del San Matteo e del Sant'Ambrogio a cavallo nota la “grandiosità del carattere”, mentre nella descrizione della *Madonna del Serpe* riprende le parole elogiative di Lomazzo.

¹¹ Cfr. G. VALLARDI, *Disegni di Leonardo da Vinci posseduti da Giuseppe Vallardi*, Milano 1855, p. IV.

Bisogna però aspettare i primi anni dell'Ottocento e, in particolare, la **multiforme** personalità di Giuseppe Bossi, perché le figure di Figino disegnatore e di Figino pittore siano riunite sotto un unico sguardo e apprezzate nella loro interezza. Egli collezionò i dipinti dell'artista,¹² si adoperò per l'acquisto del *Ritratto di Lucio Foppa*¹³ per la Pinacoteca di Brera e, cosa importantissima, riunì il nucleo di disegni più diversificato e numeroso, confluito alla sua morte all'interno delle raccolte dell'Accademia di Belle arti di Venezia. La morte prematura del collezionista ha purtroppo impedito alle sue numerosissime note e agli appunti riguardanti Figino di essere riordinati in modo sistematico nell'ambito del progetto, rimasto incompiuto, di proseguire nella stesura delle memorie degli artisti lombardi più conosciuti.

Dopo il vuoto critico lasciato da Giuseppe Bossi, che avrebbe forse cambiato le sorti della ricezione dell'opera figiniana, le brevi note di Cesare Cantù¹⁴ non bastano a traghettare l'attenzione critica per Figino verso le letture di Adolfo Venturi e Roberto Longhi, che segnano un nuovo punto di partenza, ossia una sorta di anno zero per gli studi novecenteschi. Questi ultimi studiosi, attraverso approcci per certi versi contrastanti, hanno contribuito ad evidenziare la mancanza di una visione unitaria dell'opera di Figino, facendo sì che gli studi si polarizzassero tra la lettura longhiana pre-caravaggesca dei suoi dipinti, da un lato, e quella 'accademica' di Venturi, dall'altro.

Nelle pagine della *Storia dell'arte italiana*, Venturi inseriva in particolare Figino, insieme al suo maestro Lomazzo e a Giuseppe Meda, all'interno del capitolo intitolato «Accademismo in Lombardia». Egli, basandosi soprattutto sulle opere realizzate a partire dagli anni '90, parla di «invincibile accademismo», scorgendo nella scena del *Passaggio del Mar Rosso* per una delle ante dell'organo del Duomo, oggi perduta, «il più uggioso accademismo lombardo».¹⁵ La fortuna di questa acuta definizione lascia le sue tracce nella critica successiva: essa si ritrova in Ciardi, che parla di

¹² Cfr. Regesto documentario, anno 1604.

¹³ G. BOSSI, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella reale accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806 dedicata a sua eccellenza il signor di Breme ministro dell'interno*, Milano 1806, in G. Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1982, p. 369.

¹⁴ C. CANTÙ 1844, vol. II, p. 258.

¹⁵ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*. Parte VII, Milano 1934, p. 516.

«michelangiolo accademico» nella monografia del 1968, e caratterizza tuttora l'impostazione diffusa che vede nell'opera di Figino un passivo reiterarsi di forme e modelli presi dall'antico e da Michelangelo. A condizionare la sfortuna critica dell'artista contribuisce, per altro verso, anche la lettura longhiana, che tanto seguito ha ricevuto nella letteratura, alla stregua della quale Figino costituirebbe nient'altro che un 'precedente' caravaggesco.¹⁶

Nel solco di queste due letture si è collocata la critica a partire dagli anni Sessanta, superando raramente il michelangiolo delle ultime opere «che inturgida le forme possenti» e lettura 'totalizzante' pre-caravaggesca delle opere degli anni '80 (come il *San Matteo e l'angelo* e *La Madonna del serpe*). I più importanti contributi partono, anche in questo periodo, dall'opera grafica di Figino, alla quale Ciardi dedica molta attenzione nei primi due articoli del 1961 e 1962¹⁷; mentre James Turnure, nel 1965, rivolgeva l'attenzione sullo stile tardo di Figino, principiato negli anni '90 del Cinquecento, mettendo in luce il prevalere di un michelangiolo muscolare e riproposto stancamente che porta lo stile a fluidificarsi nelle pieghe dei panneggi, mancando di creatività e inventiva.

Per avere una prima, seppur parziale, visione complessiva dell'opera di Figino, che prenda in considerazione oltre alle pitture e ad una prima rassegna dell'opera grafica, anche il contesto milanese di formazione dell'artista, bisogna aspettare la monografia di Ciardi del 1968.¹⁸ Il volume, pur avendo il merito di aver riunito le opere note, non teneva conto in primo luogo della fondamentale rilettura del Manierismo che John Shearman aveva licenziato l'anno precedente e che faticò, per oltre un decennio, ad

¹⁶ Alcuni principali contributi in questo senso: R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, in «Paragone», V, 1954, pp. 36-38; R. LONGHI, *Anche Ambrogio Figino sulla soglia della 'natura morta'*, in «Paragone», XVIII, 1967, pp. 18-22; G. BERRA, *Contributo per la datazione della 'natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, in «Paragone», XL, 1989, pp. 3-13; S. PIERGUIDI, *Nascita e diffusione di una rara iconografia dell'Immacolata Concezione: da Figino e Caravaggio a Bourdon e Quellinus II*, in «Arte Lombarda», CLVII, 2009, pp. 39-48.

¹⁷ R.P. CIARDI, *Disegni di Ambrogio Figino*, in «Critica d'arte», VIII, 1961, n. 48, pp. 32-55; R.P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino e la cultura artistica milanese tra il 1550 e il 1580*, in «Arte lombarda», VII, 1962, 2, pp. 73-84.

¹⁸ R.P. CIARDI 1968.

essere recepita dagli studiosi italiani e, in secondo luogo, lasciava ancora scoperti molti aspetti dell'opera figiniana, sui quali si è misurata la critica successiva.¹⁹

Per quanto riguarda l'opera grafica, fondamentale è il contributo di Annalisa Perissa Torrini la quale, alla fine degli anni Ottanta, ha proposto un primo catalogo dei disegni del fondo dell'Accademia di Venezia che include, nell'appendice, anche molti fogli di altre collezioni attribuiti all'artista, creando una prima importante base alla ricostruzione del catalogo dei disegni.²⁰

In anni più recenti, vari contributi hanno arricchito il regesto documentario di Figino²¹, mentre altri, come quelli di Francesco Frangi e di Alessandro Morandotti, hanno attirato l'attenzione su alcune singole opere, quali il *Ritratto d'Annona*, il *Ritratto di Francesco Giussani detto il Tappa* e i due celebri ritratti su carta di Brera.²² Dopo le aggiunte di Marco Bona Castellotti,²³ le maggiori novità apportate al catalogo pittorico dell'artista sono dovute ai recenti studi di Mauro Pavesi²⁴, confluiti nella sua recentissima monografia dedicata a Figino pittore, nel cui catalogo viene inserita qualche nuova acquisizione.²⁵

¹⁹ J. SHEARMAN, *Il Manierismo*, a cura di M. Collareta, Firenze 1983.

²⁰ Cfr. A. PERISSA TORRINI, *Disegni del Figino*, Milano 1987; A. PERISSA TORRINI, *Tre disegni inediti di Giovan Ambrogio Figino*, in «Prospettiva», XL, 1985, pp. 75-81; A. PERISSA TORRINI, *Leonardo's followers in Lombardy: Girolamo and Giovanni Ambrogio Figino*, in *Illuminating Leonardo: a festschrift for Carlo Pedretti celebrating his 70 years of scholarship (1944-2014)*, Leiden-Boston 2016, pp. 183-197.

²¹ I ritrovamenti documentari più importanti riguardano la data di inizio del discepolato presso Lomazzo nel 1564 (cfr. Regesto documentario); le lettere inviate da Genova e pubblicate da M.L. GATTI PERER, *Un ciclo inedito di disegni per la beatificazione di Alessandro Sauli*, in «Arte lombarda», XIX, 1974, n. 40, pp. 11-12; e il ritrovamento dell'inventario dei beni della famiglia pubblicato e commentato in M. COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino. La quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta 2010.

²² F. FRANGI - A. MORANDOTTI, *Il ritratto in Lombardia: da Moroni a Ceruti*, Milano 2002, pp. 84-89.

²³ M. BONA CASTELLOTTI, *Cinque inediti di Ambrogio Figino*, in «Arte cristiana», LXXVII, 1989, pp. 104-106.

²⁴ Cfr. M. PAVESI, *Una 'Fuga in Egitto' di Ambrogio Figino*, in «Paragone», LXVI, 2015, n. 785, pp. 36-45; M. PAVESI, *Una 'Flagellazione' di Ambrogio Figino al Museo del Prado*, in «Nuovi studi», XV, 2009 (2010), pp. 191-215.

²⁵ Alcune opere entrate recentemente nel catalogo figiniano sono di più sicura attribuzione come: il *Compianto su Cristo morto* oggi conservato al Collegio Borromeo di Pavia, la cui composizione era nota e diffusa da un'incisione di Raphael Sadeler che dichiarava l'invenzione figiniana; il *San Francesco* e il *Sant'Ignazio* realizzati per i riquadri laterali dell'antica cappella della Crocifissione in San Fedele a Milano (la prima a sinistra entrando in chiesa), cappella per la quale Figino, in anni non documentati, aveva realizzato anche la pala principale. Le altre proposte di Pavesi all'interno della monografia, basate sulla lettura dello stile, attribuiscono all'artista: il *Santo Martire della legione Tebea* (Torino, Basilica di Superga, inv. 306 D.C.); il *Ritratto di Qansuh-al-Ghuri, sovrano d'Egitto* (Isola Bella, Collezione Borromeo, inv. 35 c.); il *Compianto su Cristo morto* (Salamanca, Museo de Salamanca, inv. P. 00285).

La presente ricerca ha preso avvio dalla necessità di riunire all'interno di un unico catalogo ragionato l'intero *corpus* grafico di Figino, che fino a oggi contava oltre 400 fogli. Il lavoro ha potuto avvalersi degli importanti studi di Annalisa Perissa Torrini (1987), riguardanti il fondo di Venezia, e di Arthur Popham (1949), riguardanti quello di Windsor²⁶, che hanno costruito una solida base di partenza per comporre il catalogo. Un altro contributo significativo preso in considerazione è stato quello, sempre di Popham, a proposito dell'album restiano conservato nella Morgan Library di New York,²⁷ di cui recentemente Simonetta Prospero Valenti Rodinò ha ricostruito la storia collezionistica, riunendo al gruppo anche i cinque fogli di provenienza Resta degli Uffizi recentemente pubblicati da Francesco Grisolia.²⁸ Un ultimo nucleo di studi rilevanti in materia, riguardanti diversi aspetti del disegno figiniano, è costituito dai due articoli già citati di Roberto Ciardi, uno studio di Philip Pouncey²⁹ e quelli di Giulio Bora relativi ai fondi milanesi, e in particolare, dell'Ambrosiana.³⁰

Dalla schedatura dei disegni, presentata nella seconda parte dell'elaborato (capitolo IV), è nata la necessità di soffermarsi su un gruppo di opere grafiche che consentono di identificare uno snodo fondamentale del percorso figiniano: il viaggio a Roma e il rapporto con Michelangelo, che passa *in primis* attraverso una serie di studi, compiuti dall'artista, dal *Giudizio* e dalle sculture di San Pietro in Vincoli. Su questo gruppo di disegni e sulla scansione delle opere degli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento si concentrano i capitoli II e III di questo lavoro, preceduti da una parte introduttiva dedicata all'analisi del contesto lombardo e della sua permeabilità alla ricezione del michelangiolismo (capitolo I).

²⁶ A.E. POPHAM, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.

²⁷ A.E. POPHAM, *On a book of drawings by Ambrogio Figino*, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», XX, 1958, pp. 266-276.

²⁸ F. GRISOLIA, *Trattenimenti pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma, 2018, cat. nn. 85a-85e.

²⁹ P. POUNCEY, *Studies by Figino for his St. Matthew Altarpiece*, in «Master drawings», VI, 1968, n. 3, pp. 253-254.

³⁰ G. BORA, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza 1971; G. BORA, *Disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980.

Ai decenni successivi al 1590 e alle flebili emergenze naturalistiche della pittura figiniana, invece, è dedicato solo qualche cenno sporadico all'interno del presente studio, il cui scopo è quello di ricostruire l'orizzonte visivo di Figino: uno sguardo che, come per gli artisti di pieno Cinquecento, era rivolto a Michelangelo, a Raffaello, alla maniera centro-italiana e all'Antico. È in questa prospettiva rivolta verso i grandi maestri, d'altronde, che una consistente parte del *corpus* grafico di Figino suggerisce di porsi, in parziale antitesi con le letture proposte da Adolfo Venturi e Roberto Longhi. In questo senso, il *corpus* grafico di Figino dimostra quanto una certa rigidità e compostezza delle opere – caratteristiche, queste, lette da Venturi come indice di “accademismo” – siano da confinare all'opera pittorica più che a quella grafica. Anche la lettura longhiana, che vede Figino come precedente caravaggesco, viene precisata: sembra che l'importanza di Figino per gli esordi del giovane Caravaggio risieda proprio nella riproposizione scoperta di motivi michelangioleschi.

L'opera di contestualizzazione e rilettura del gruppo di disegni relativi al viaggio romano, letti in armonia con la sequenza cronologica delle opere degli anni Ottanta, ha contribuito a ricongiungere e a comprendere il ruolo di Figino all'interno dell'arte milanese del nono decennio.

La tesi si propone di calare il percorso artistico di Figino in chiusura di quella stagione artistica che, dopo l'arrivo di Pellegrino Tibaldi a Milano, stentava ancora a proiettarsi *in toto* sulle nuove emergenze naturalistiche. Affrontare il rapporto di Figino con Michelangelo attraverso la grafica significa provare a leggere l'opera figiniana alla luce degli studi portati avanti da Vittoria Romani sul michelangiolismo in area padana. Si affronterà, dunque, solamente uno degli aspetti secondo i quali la figura di Figino merita di essere approfondita: un punto di partenza per questo studio che, data anche la mole della produzione grafica, richiederà in futuro non pochi affondi in varie direzioni.

1. Il contesto milanese tra Tibaldi e Lomazzo

“Bisogna infatti curare che gl’ingegni avidi
e alacri non si affrettino a volare prima del tempo,
uccellini implumi con ali non ancora ben salde [...]”

P. Giovio, *Scritti d’arte*

Nel 1564, anno in cui Figino entra nella bottega di Lomazzo, due avvenimenti segnarono il panorama artistico milanese. Da un lato, venne affidata a Giuseppe Meda la realizzazione delle ante dell’organo nord del duomo, impresa per la quale Carlo Borromeo due anni prima aveva raccomandato Giulio e Antonio Campi. La scelta dell’artista a discapito degli altri candidati, tra cui figuravano anche Bernardino Campi e Francesco Terzi, denotava una volontà ben precisa dei giudici Francesco Melzi e Girolamo Figino: quella di stringere in pugno l’eredità leonardesca milanese che, sotto la spinta di tensioni esterne, stava via via integrandosi alle novità della maniera centro-italiana, convogliandola nei «gusti premanieristici» carliani.³¹ Dall’altro lato, risale al 1564 la nomina ad Arcivescovo di Milano di Carlo Borromeo, già dal 1560 amministratore della diocesi, e, insieme a lui, l’arrivo in terra lombarda di Pellegrino Tibaldi, impegnato nel cantiere del Collegio Borromeo di Pavia a partire dall’8 novembre 1563 e nel cantiere del palazzo arcivescovile di Milano dal 18 maggio 1564.

Tra gli epigoni della tradizione leonardesca e le novità portate da Tibaldi a Milano si giocano sia l’attività pittorica di Lomazzo, concentrata proprio nel settimo decennio del Cinquecento, sia gli esordi del giovane Figino, a bottega dal maestro tra il 1564 e il 1570. Prima dell’arrivo di Tibaldi e delle sue opere che già dimostravano un’assimilazione di Michelangelo del *Giudizio* e della *Cappella Paolina*, gli artisti milanesi sembrano ancora meditare sulla *volta* Sistina attraverso le novità che arrivavano da Cremona e Piacenza.

³¹ B. AGOSTI, [recensione di] Leone Leoni tra Lombardia e Spagna. Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 25-26 settembre 1993, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1995, in «Dialoghi di storia dell’arte», 1997, 4/5, p. 294.

Figino avvia il suo apprendistato proprio in questo momento di fondamentale aggiornamento degli artisti milanesi sul linguaggio di Michelangelo, che è quindi importante sviscerare per comprendere le spinte che lo portarono, oltre un decennio dopo, a confrontarsi col *Giudizio Finale*.

1.1 Pellegrino Tibaldi a Milano

Gli anni immediatamente precedenti al 1566, momento in cui Tibaldi si fermò a vivere in pianta stabile a Milano, vedono l'artista percorrere più volte l'Italia tra Ancona, Pavia, Roma, Bologna e il borgo natio sulle sponde del lago di Lugano, Puria di Valsolda.³² Quando nel 1562 Carlo Borromeo manifestò per la prima volta l'intenzione di erigere il collegio di Pavia, Tibaldi era ad Ancona³³ e il via libera ai lavori da parte dell'arcivescovo dovette giungere più di un anno dopo.³⁴ Il 20 marzo 1563 Pellegrino, ancora denominato in una lettera di quell'anno «architetto in Ancona», era impegnato fuori città a controllare lo stato dei lavori per la fortificazione di

³² Milano è il luogo in cui Tibaldi abiterà, dopo essersi sposato il 2 aprile 1563 a Puria di Valsolda con Caterina Muttoni e dove porterà avanti la sua conduzione familiare. cfr. M. GIULIANI, *Nuovi documenti per la biografia e la formazione culturale di Pellegrino Pellegrini*, in «Studia borromaica», XI, 1997, pp. 50-51.

³³ Il primo gennaio 1562 Tibaldi è ad Ancona dove ratifica la promessa di attenersi alle disposizioni contenute in un atto rogato il 17 dicembre dell'anno precedente. I due contratti sono trascritti e pubblicati in R. DOMENICHINI - I. SACCO, *Pellegrino Tibaldi architetto e pittore. Nuovi documenti dall'Archivio di Stato di Ancona (1561-62)*, in «Rimarcando», 3, 2008, pp. 206-209.

³⁴ In una lettera del 28 marzo 1562 a Barbara Cornazzani Beccaria Carlo Borromeo riferiva al pontefice la volontà di far erigere al posto del palazzo a San Giovanni in Borgo messo a disposizione dalla nobile signora un collegio, anche se probabilmente il riferimento a Sua Santità era piuttosto la garanzia di un ossequio sicuro davanti all'autorità altissima. cfr. C. BARONI, *Il Collegio Borromeo: S. Carlo, il Pellegrini e la costruzione del Collegio Borromeo*, in «Bollettino Storico Pavese», I, 1937-38, pp. 145-190: p. 117. L'informazione che Carlo diede l'incarico a Pellegrino lo stesso 28 marzo 1562 si trova in S. DELLA TORRE, R.V. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano: invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994, p. 25, ma senza argomentazione. Nella lettera del 1562, infatti, non è menzionato l'incarico, che, da quanto emerge dalla corrispondenza dovrebbe essere stato affidato a Pellegrino tra il 13 febbraio del 1563, quando a «quelli che nominate per attendere alla fabbrica di Pavia» non bisognava far «intendere cosa alcuna prima che ve lo diciamo» e il settembre di quell'anno quando Tibaldi è già detto ingegnere della fabbrica. Cfr. C. BARONI 1937, pp. 155-156, nn. 2-3. Infine nella lettera del 18 settembre 1563 che Carlo Borromeo annunciava di aver stabilito concretamente il programma dei lavori, con già il coinvolgimento di Tibaldi; cfr. C. BARONI 1937, p. 126, n. 3.

Bologna.³⁵ Il documento è particolarmente importante perché costituisce la prima testimonianza che possediamo del rapporto di Tibaldi con Carlo Borromeo, legame che doveva risalire ai primi tempi delle commissioni anconetane, o almeno da quando il futuro arcivescovo di Milano era stato nominato governatore nella marca il 1 giugno 1561.³⁶ L'arrivo stabile a Milano di Tibaldi, come testimoniato dall'artista stesso, avvenne un paio di mesi quello dell'arcivescovo, il 20 giugno 1566.

L'importanza che Tibaldi ebbe per Figino era già accennata da Roberto Longhi, secondo cui, all'altezza del *San Matteo e l'angelo*, «il Figino si misurava con le potenze michelangiottesche (attraverso Tibaldi)».³⁷ Purtroppo, rispetto alla mole di commissioni architettoniche di cui Pellegrino fu investito negli anni milanesi, le prove pittoriche sono solamente delle tracce, che è necessario ricapitolare ai fini del discorso in modo da inserirle nel quadro delineato nei paragrafi precedenti.

Nell'edizione giuntina delle *Vite*, Giorgio Vasari riferisce che, già ad Ancona, Tibaldi aveva «lasciato alquanto da un lato il dipingere», e anche dopo aver lavorato a

³⁵ È ciò che si desume una lettera di Gabrio Serbelloni a Lampugnani; cfr. R.J. TUTTLE, *Against fortifications: The defense of Renaissance Bologna*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLI, 1982, pp. 189-201. Il 2 aprile dello stesso anno Tibaldi è documentato a Puria di Valsolda dove sposa Caterina Muttoni (ASMi, Notarile, 11160) pubbl. in GIULIANI 1997, p. 50, nota 47. Il 10 giugno è ancora nel Nord Italia dove acquista un possedimento a Rodero (ASMi, Notarile, 11160). Ancora l'8 novembre 1563 è a Milano, dove partecipa come testimone alla convenzione tra Tullio Albonese e «maestro Stefano de Brechin da Ostene» scalpellino della Val d'Intelvi per la fornitura di pietra e marmo. (Arch. Coll. Borr., cart. 158. Rog. Bartolomeo Merzagori espleto da G. Ambrogio Spanzotta) in C. BARONI 1937, pp. 156-159, n. 5.

Il 12 febbraio del 1564 Pellegrino è a Bologna cfr. C. BARONI 1937, p. 165, n. 9, mentre sappiamo che l'8 aprile è partito da qualche giorno da Roma, sebbene il 28 dello stesso mese a Pavia si lamenta il fatto che non sia ancora arrivato cfr. C. BARONI 1937, pp. 165-166, nn. 11-13. Il 18 maggio 1564 viene stipulato il contratto per i lavori al palazzo arcivescovile tra Tullio Albonese, a nome del Borromeo, e i maestri Pietro Piantanida e Pietro Tibaldi di Bologna (fratello di Pellegrino e presente anche a Loreto dove riscuoteva i pagamenti per il fratello); in questo documento Pellegrino viene chiamato «architetto del prefato illustrissimo cardinale»; cfr. C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, vol. II, Sansoni, Firenze 1968, pp. 84-86. Tra il 17 maggio dello stesso anno e per tutto il 1565 Pellegrino è a Milano prima di un ultimo soggiorno anconetano e il trasferimento stabile in Lombardia.

³⁶ Il legame di San Carlo con Ancona dovette essere stretto. Tornando a Milano rende protonotario apostolico Pietro Galesino, storico anconetano del quale aveva molta fiducia e al quale sottoponeva le questioni più spinose di dottrina. cfr. A. SALA, *Documenti circa la vita e le gesta di San Carlo Borromeo*, Milano 1857, pp. 578-579.

³⁷ R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, in «Paragone», 55, 1954, pp. 36-38.

Pavia per il Cardinal Borromeo «non ha però del tutto abbandonata la pittura».³⁸ Grazie all'avanzamento degli studi sul periodo milanese di Tibaldi, oggi siamo in grado di associare riscontri visivi e documentari alle opere che egli realizzò a Milano, dove la maggior impresa figurativa fu certamente la perduta decorazione di Palazzo Ducale.³⁹ Lomazzo, nelle *Rime* riporta che lì erano raffigurati «Dipinti, Evangelisti, Angeli lieti,/ In atti, et positure ornate e accorte/ Con colonne rivolte ad arte et torte».⁴⁰

Tra gli interventi minori ai quali Pellegrino mise mano nel periodo milanese, sono ricordati negli atti del processo, intentatogli nel 1582, la conclusione degli affreschi della cappella Brasca in S. Angelo, già iniziati da Ottavio Semino e il completamento delle ante dell'organo del Duomo che Giuseppe Meda eseguiva con estrema lentezza.⁴¹

³⁸ VASARI [1568] 1987, VI, p. 150. Vasari, tra le opere pittoriche lasciate da Pellegrino ad Ancona, cita gli affreschi per i monaci olivetani di Ferrara: “lavora (oggi) ai Monaci di Monte Oliveto una storia a fresco che sarà molto bella, della quale mi ha esso Pellegrino mostrato, non ha molto, il disegno, che è bellissimo”.

³⁹ Per alcune proposte si veda S. DELLA TORRE - R.V. SCHOFIELD 1994, pp. 42-43.

⁴⁰ G.P. LOMAZZO, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri: nelle quali ad imitatione de i grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di precipi, di signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti.. con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Milano 1587, p. 103. Tra le opere perdute, ricordate dal Santagostino va inclusa “l'ancona dell'altare con la Flagellazione di Christo Signor Nostro a oglio e il rimanente a fresco”. Cfr. A. SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980, p. 11. Il dipinto, perduto come gli affreschi circostanti, è citato anche da G.A. DELL'ACQUA, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957, p. 706. Vengono poi attribuite a Tibaldi, nella cappella dei Governatori, “nel volto molte nicchie, del Pellegrino”. L'inventario del 1618 dell'Ambrosiana menziona “Teste ventidue, alcune delle quali sono del Mutiano, et alcune del Pellegrino, e d'altri, le quali mostrano di essere state fatte da loro per ritratti, o per valersene poi nelle opere, alte mezzo braccio l'una, e larghe meno”; cfr. B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il medioevo artistico italiano tra Roma e Milano*, Milano 1996, p. 179. Parte di queste teste sono state individuate nelle due tavole raffiguranti sei volti (inv. 1036) cfr. ROSSI - ROVETTA 1997, pp. 98-99. Una di queste teste, quella di vecchio con il tipico profilo leonardesco mostra una notevole somiglianza con il foglio figiniano AV 1108 r.

⁴¹La fonte, sulla quale si basa in buona parte la ricostruzione di Della Torre e Schofield, non è stata ancora trascritta nella sua interezza. Si tratta di un racconto in forma autobiografica che fornisce dati sugli anni milanesi espressi in maniera non obiettiva, ma che, avendo la freschezza del racconto autobiografico, se intrecciata ai documenti, può fornire indicazioni molto importanti sulla vita dell'artista. È molto difficile rilevare un intervento di Tibaldi negli affreschi di Ottavio Semino.

Questo secondo intervento, prendendo per buona la testimonianza del Meda, va circoscritto alla figura della Vergine (**tav. 2**).⁴²

Vi è poi la *Madonna del Rosario* di Frassineto Po, attribuita alla coppia Tibaldi-Peterzano secondo quanto indicato dalla tradizione e dai documenti (**tav. 1**).⁴³ In quest'ultima opera il coinvolgimento dei Tibaldi, individuato dalla critica nella figura della Vergine – se c'è stato – deve aver riguardato solo il disegno preparatorio, mentre l'esecuzione va ricondotta interamente a Peterzano, non sembrando per la sua qualità riconducibile alla mano di Pellegrino.⁴⁴

Il biennio 1566 - 67, che segue la visita pastorale di Carlo Borromeo in Duomo,⁴⁵ è fondamentale per la ripresa del cantiere vetrario nel quale Tibaldi intervenne con i cartoni conservati alla Pinacoteca Ambrosiana (**tavv. 3-6**).⁴⁶ Data l'esigua quantità di materiale pervenuto, possiamo oggi solo immaginare l'impatto che ebbero, oltre alle vetrate, i «41 disegni grandi per l'istoria de s. Ambrosio per il choro del Duomo»:⁴⁷ una impresa che si avviò nel 1567, anno della nomina ad architetto della fabbrica del

⁴² ACAM, X, Metropolitana, vol. 61, q. 26: «Quel poco di lavoro che ha fatto, in remetter i colori sopra la figura della Gloriosa Vergine Maria, nel opera mia delle ante dil organo, la quale figura già per me tanto tempo inanzi l'haveva dissegnata et colorita. È ben vero che egli dissegnò et colorito feci i duoi puttini presso la figura della Madonna della magna che si possono anchora vedere...quando io ho cavalcato per servizio de Pelegrino et ho stimate le sue pitture che ha lavorato in Corte mi volse pagare et non volsi alcuna cosa...s'egli fosse stato creditore io l'haveria pagato come anche ho pagato gli altri pittori come lui che lavorarono alquanto in detta opera.»

⁴³ cfr. V. NATALE, *Un quadro di Tibaldi - Peterzano*, in «Paragone», XXXIX, 1998, 457, pp. 15-28.

⁴⁴ La figura della Vergine appare certamente maestosa a confronto delle minute figure che compongono le scene circostanti e potrebbe ricordare lontanamente alcune figure della *Loggia dei mercanti* di Ancona, come ad esempio la *Prudenza*, ma il Bambino, gli angeli che reggono il rosario e la rigidità della Vergine stessa non depongono a favore di un'esecuzione a opera di Tibaldi.

⁴⁵ La prima visita pastorale di San Carlo in Duomo avvenne il 25 giugno 1566. cfr. ASDMi, Sezione X, Visite Pastorali, Metropolitana, XLIX, q.6. La trascrizione della visita pastorale si trova in A. PALESTRA, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo cuore e simbolo di Milano. IV centenario della dedizione (1577-1977)* in «Archivio Ambrosiano», XXXII, 1977, pp. 157-230.

⁴⁶ Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. nn. 115-124 e 1202-1203. La ricostruzione del cantiere vetrario negli anni Sessanta del Cinquecento è stata puntualmente ricapitolata in S. BUGANZA, *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetrario* in «Nuovi Annali», 2011, II, pp. 155-182. I cartoni sono ricordati anche dal Santagostino, che nella descrizione della Galleria dell'Ambrosiana cita di Pellegrino Pellegrini «sei disegni in lungo»; cfr. A. SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, a cura di M. Bona Castellotti, *Il polifilo*, Milano, 1980, p. 74.

⁴⁷ Il pagamento alla moglie di Tibaldi, Caterina Muttoni del 3 marzo 1588 è pubblicato da A.M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà nel coro ligneo del Duomo fra i Santi Martiri e i Santi Vescovi della Diocesi Milanese*, in *Sant'Ambrogio nell'arte del Duomo di Milano*, Milano 1973, p. 294.

duomo, e si protrasse fino al 1588 quando ormai l'artista era da tempo in Spagna.⁴⁸ I due disegni per questa seconda commissione, raffiguranti *Il Miracolo delle Api* e *La consegna a S. Ambrogio delle insegne consolari delle province di Liguria e Emilia* (**tav. 7**), costituiscono i disegni preparatori rispettivamente per il secondo e il sesto stallo del coro.⁴⁹ Nelle due scene emerge il legame con le opere anconetane e si deve ancora una volta a Vittoria Romani aver individuato il cambiamento dello stile di Tibaldi negli anni marchigiani che, rispetto a quelli bolognesi, denota un'«accentuazione dei valori ornamentali del disegno e della composizione che determina una rilettura della componente michelangiolesca».⁵⁰ A Milano l'artista darà infatti prova, oltre a riprendere pose sperimentate ad Ancona,⁵¹ di meditare ancora su alcuni personaggi ritratti di spalle nella *Crocifissione di Pietro* di Michelangelo nella cappella Paolina.

Risistemando la documentazione relativa ai primi anni milanesi di Tibaldi, sono emersi nuovi elementi che si ritiene importante discutere in questa sede perché, oltre ad aggiungere un tassello fondamentale alla ricezione del michelangiolismo a Milano nel settimo decennio del Cinquecento, riguardano da vicino il foglio dell'Ambrosiana Cod 245 inf. 14 (**tav. 8**). Se tale foglio, attribuito da Giulio Bora a Figino sulla base di un'antica scritta posta in calce allo stesso, rientrasse nel catalogo figiniano, costituirebbe una prova lampante dell'assimilazione del linguaggio centro-italiano veicolato da Tibaldi ne *La consegna a S. Ambrogio delle insegne consolari delle province di Liguria e Emilia*.⁵² Il confronto tra i due disegni mostra la ripresa del personaggio di spalle alla destra del modello tibaldesco (a sua volta mutuata dal

⁴⁸ I due modelli sono conservati alla Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. F. 271 Inf. nn. 87-88. Anche Aurelio Luini e Camillo Procaccini fornirono, dopo la partenza di Tibaldi, alcuni disegni per gli stalli lignei. Cfr. BRIZIO 1973, pp. 184-224. Francesco Brambilla fino alla sua morte svolse anche il ruolo di plastificatore del modello in creta, stadio preparatorio intermedio all'opera finale dell'intagliatore. Cfr. A.M. BRIZIO 1973, p. 89.

⁴⁹ Entrambi i disegni di Tibaldi conservati per gli stalli sono per le prime scene e, se com'è logico, l'esecuzione ha seguito l'ordine della narrazione, essi sono stati tra i primi ad essere realizzati.

⁵⁰ V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Padova 1997, pp. 69-70.

⁵¹ V. ROMANI 1997, p. 78. Il confronto più stringente è tra la figura di donna a sinistra dell'episodio del *Miracolo delle api* con la donna vestita di rosso nella *Decollazione del Battista* di Loreto.

⁵² Proprio in questo senso è stato fino ad ora interpretato il foglio: vedi G. BORA, *Disegni di Manieristi lombardi*, Vicenza 1971, p. 52 n. 82.

Michelangelo della cappella Paolina), nonché della figura che si rivolge al trono, sostenuto dalla gamba sinistra mentre la destra è leggermente piegata (**tavv. 9a,b,c**); il riscontro puntuale degli abiti, attillati nella parte del busto e più morbidi intorno ai fianchi, sono tutti elementi comuni ai disegni che testimonierebbero l'influenza di Tibaldi sulla grafica figiniana. Tuttavia un affondo sullo stile dei due fogli, l'analisi del soggetto e la rimessa in campo di acquisizioni documentarie, fino ad ora non considerate in tutta la loro portata, spingono a spostare il foglio all'interno del *corpus* di Pellegrino Tibaldi.

Sulla base di una lettera già edita, ma fino ad ora rientrata solo marginalmente negli studi sull'artista⁵³ e per nulla considerata in quelli dedicati alla Sala Regia in Vaticano, è infatti possibile documentare il coinvolgimento di Tibaldi nelle tormentate vicende che segnarono il cantiere pittorico sotto il papato di Pio IV Medici di Marignano.⁵⁴ Il 17 maggio del 1564 Tullio Albonese, responsabile a Milano del cantiere del Collegio di Pavia, chiede a Carlo Borromeo di scusare Pellegrino «[...] con Sua Santità per l'obbligo qual dice tener delle sue fabbriche, alle quali, come mi ha detto, debbe haver lasciato buon ordine et in tal modo che non sono per haver bisogno dell'opera sua per sei mesi a venire [...]».⁵⁵ Nella risposta di Carlo Borromeo, allora a Roma, si dà conto di quali siano i cantieri nei quali Tibaldi è implicato:

«[...] Approvo che maestro Pellegrino si fermi in quelle parti finché lo richiede il servitio di quelle fabbriche, le quali farete sollecitar con ogni diligenza possibile. Et a lui direte che, quanto alla pittura della sala de Re, qui se ne dara incarico ad un altro; però che ne stia con l'animo quieto, et così delle cose d'Ancona perché, occorrendo, non mancherò diffenderlo [...]».⁵⁶

⁵³ Cfr. F. REPISHTI, "Et si sa che non è architetto approvato se non nel modo che fanni i principi": gli esordi di Pellegrino Tibaldi architetto, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, a cura di F. Ceccarelli e D. Lenzi, Venezia 2011, p. 137.

⁵⁴ Si tralasceranno per ora le importantissime implicazioni che nascono dalla presenza di Tibaldi nel cantiere della Sala Regia per soffermarsi sul problema attributivo.

⁵⁵ Cod. Ambros. F. 104 inf., f. 171 v. - 172 r. in C. BARONI 1937, pp. 166-167, n. 14. La lettera prosegue: "[...] Per beneficio adunque di queste fabbriche sarà servita Vostra Signoria illustrissima excusarlo, com'ho detto, et ordinarli che non si parti di qua senz'altro aviso Suo et che attendi a queste imprese con la diligentia et sollecitudine che suole nelle cose sue[...]"

⁵⁶ Lettera copiata dall'originale in Cod. Ambros. S.Q.II.7, ff. 119 v-120; cfr. C. BARONI 1937, p. 172, n. 20.

A Tibaldi era dunque stata affidata almeno una delle pitture della Sala Regia, impresa che non fu portata a termine.⁵⁷ Alla luce di questa evidenza documentaria, viene spontaneo collegare a quest'impresa decorativa il foglio inv. 474 dell'Albertina, finora considerato da Konrad Oberhuber d'*après* Daniele da Volterra e accostato ad un'altra prova grafica a medesimo soggetto conservata all'Ambrosiana (**tav 10.**).⁵⁸

I due disegni sono studi per lo stesso soggetto: la donazione del Regno di Napoli ad un Papa.⁵⁹ Che sia la medesima scena ripensata da una prospettiva differente lo testimonia il baldacchino allestito in mezzo ad una pianura, la cui cortina di tessuto è sostenuta da alberi, la folla circolare che si stringe attorno alla scena, la posizione del re inginocchiato davanti al Papa che indica la città, e anche il cavallo, ben evidente al centro del foglio dell'Albertina, e appena visibile sul lato destro di quello dell'Ambrosiana. Il soggetto si inserisce all'interno di quel complesso programma iconografico stabilito da Alessandro Farnese e Marcantonio da Mula e volto a celebrare

⁵⁷ La fase relativa alla decorazione ad affresco della Sala Regia, interrotta bruscamente nel 1549, riprese nel 1561. Prima di allora erano stati realizzati da Daniele da Volterra solamente "due di que' Re ne' tabernacoli di stucco sopra le porte" come testimonia Vasari; cfr. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze (ed. critica a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987), V, 1984, p. 543. Nel 1561 il cantiere riprese e, sempre secondo Vasari, il papa si fece consigliare da Pirro Ligorio "nelle cose d'architettura", mentre i cardinali Alessandro Farnese e Marcantonio da Mula furono i consulenti per il ciclo iconografico, di nuovo affidato a Daniele (Cfr. VASARI [1568] 1984, V, pp. 529-530). Alessandro Farnese insistette con il Papa per far decorare metà della sala da Francesco Salviati, mentre dall'altra parte Daniele godeva del sostegno di Michelangelo. Dopo varie controversie raccontateci ancora una volta da Vasari si stabilì che la sala fosse decorata da entrambi gli artisti, metà per ciascuno. Salviati, dando il via ai lavori, commise l'impudenza di distruggere le opere precedentemente realizzate da Daniele inimicandosi Pirro Ligorio che, persa la fiducia "cominciò a dire al papa, che essendo in Roma molti giovani pittori e valent'uomini, che a voler cavare le mani di quella sala sarebbe stato ben fatto allogar loro una storia per uno, e vederne una volta il fine" (VASARI [1568] 1984, V, pp. 530). Dopo una pausa fiorentina, "Arrivato Francesco in Roma, trovò che il cardinale Emulio aveva allagate le storie della sala, e datone due a Taddeo Zuccherò da Sant'Agnolo, una a Livio da Forlì, un'altra a Orazio da Bologna, una a Girolamo da Sermoneta, e l'altre ad altri" (VASARI [1568] 1984, V, pp. 531-532). È proprio in questi 'altri' che va cercata la presenza di Pellegrino Tibaldi.

⁵⁸ V. BIRKE - J. KERTÈSZ, *Die italiechischen Zeichnungen der Albertina*, I, Wien, Köln, Weimar 1992, p. 267.

⁵⁹ Il foglio dell'Albertina, sopra al modellino della città presentata al Papa, riporta infatti la scritta "Napoli".

le conquiste temporali dello Stato della Chiesa, come dimostra anche la sintonia con un disegno di Francesco Salviati per la Sala Regia.⁶⁰

Il confronto stilistico tra i due fogli, inoltre, permette di rilevare alcune tangenze nelle pose dei personaggi che rientrano pienamente in quella congiuntura artistica di inizio del settimo decennio, quando Daniele da Volterra e Pellegrino Tibaldi si confrontavano con il Michelangelo della cappella Paolina e del *Giudizio finale*. Il modo di definire la muscolatura della schiena, con un tratto unico in corrispondenza della colonna vertebrale, e i piccoli tratti sinuosi che tracciano i muscoli delle spalle ritorna in entrambi i fogli e trova rispondenza nel modello milanese di Tibaldi per gli stalli del duomo.

L'attribuzione del foglio e le circostanze della sua realizzazione nelle dinamiche del cantiere della Sala Regia sono state approfondite in un contributo, di prossima pubblicazione, dedicato a questi aspetti.⁶¹ Quello che più interessa in questa sede, insieme allo slittamento dell'attribuzione, è aver individuato, attraverso i due fogli, un momento del percorso figurativo di Tibaldi che va ad arricchire le prove figurative dell'artista a noi note proprio negli anni di formazione di Figino. Riunendo questi fogli ai disegni per gli stalli del duomo e per il cantiere vetriario, si ha così un quadro più completo del linguaggio michelangiolesco veicolato da Tibaldi a Milano che arrivò, anche tramite i disegni perduti, a Lomazzo e a Figino. Soprattutto quest'ultimo, la cui attività rilevante sul piano pittorico percorre per intero il settimo decennio del Cinquecento, mostra la difficoltà di integrare la cultura leonardesca milanese con le novità romane giunte attraverso Pellegrino.

1.3 Lomazzo e Figino nel settimo decennio

⁶⁰ Windsor Castle RCIN 5062 pubbl. in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra [Roma, Académie de France, gennaio - marzo 1998; Paris, Musée du Louvre, aprile - giugno 1998], a cura di C. Monbeig Goguel-P. Costamagna-M. Hochmann, Milano 1998, pp. 171, n. 50.

⁶¹ Cfr. C. COLZANI, *Pellegrino Tibaldi nel cantiere pittorico della Sala Regia vaticana: documenti e disegni*, in «Prospettiva», 2017, 165-166, pp. 96-99.

Un rapido riesame dell'opera pittorica lomazziana del settimo decennio mostra un andirivieni discontinuo tra accenti propriamente manieristi acquisiti durante il viaggio romano e dall'influenza di Tibaldi, da un lato, e l'eredità leonardesca, dall'altro.

La prima opera giunta fino a noi, nella quale Lomazzo era impegnato a metà degli anni Sessanta, è l'*Orazione nell'orto* della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 108), datata 1565 per analogia con il *pendant* in collezione privata.⁶² La critica è solita datare il viaggio a Roma di Lomazzo entro il 1565, sulla base di quanto lui stesso riporta in due passi delle *Rime*.⁶³ Nell'autobiografia a conclusione delle *Rime*, subito dopo il viaggio romano, e prima del 17 marzo 1565, Lomazzo stesso riferisce di aver dipinto il *Sacrificio di Melchisedech*, affresco realizzato per il convento di Santa Maria della Passione; l'opera, oggi distrutta, è stata lodata da Luigi Lanzi come l'opera più riuscita dell'artista,⁶⁴ della quale Ticozzi scriveva:

«dottamente ricercato il nudo, attitudini difficili ma vere, ricca varietà di abiti, vivacità di colorito ed uno sfondo di piccole figure eseguito con perfetta intelligenza della prospettiva»⁶⁵

Da questa breve descrizione si può solo intuire l'effetto che ebbe il viaggio a Roma sulla pittura lomazziana, che certamente nel «nudo ricercato» e nelle «attitudini difficili» doveva fare i conti con l'eredità michelangiolesca. Anche la *Cena Quadragesimale*, realizzata a Piacenza nel 1567, è andata distrutta durante l'ultimo conflitto mondiale ed è oggi nota grazie a due disegni conservati a Windsor (RCIN

⁶² L'opera è siglata "PL" e datata 1565. Cfr. la scheda (con bibliografia aggiornata) in *Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento, II* a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 2006, pp. 161-165.

⁶³ Cfr. G.P. LOMAZZO 1587, p. 533. «Di virtù poi bramoso andai à Roma/ per veder le pitture et anticaglie./ Le qual mirar et osservar giamai/ Non furon gl'occhi et la mia mente satia.»; «[...] E il papa Pio IV di Milano / mi fece degno di baciargli i piei/ in Roma; quando che li falsi Dei vidi, che di ritrar studiai in vano.» (G.P. LOMAZZO 1587, p. 302). Di diverso avviso è Dante Isella che, nella biografia Lomazziana in chiusura del *Rabisch*, data il viaggio a Roma di Lomazzo tra il 1568 e il 1571. Cfr. G. P. LOMAZZO, *Rabisch*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1993, p. 356.

⁶⁴ Il pagamento per l'opera o per parte di essa è riportato in G. BORA, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, 1981, p. 124, nota 52.

⁶⁵ S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano 1818, vol. I, p. 315.

905138), il primo, e alla Christ Church di Oxford (inv. n. 1144), il secondo (**tavv. 11-12**). Le parole di Venturi compensano in parte la perdita, individuando alcuni aspetti per noi interessanti

«[...] ove il Lomazzo mira a dar spettacolo con la folla variopinta, a sfoggiar abilità accademica, rilevando il nudo sotto le tese corazze di stoffa, e dove mette insieme, con sorprendente disinvoltura, in una confusa mescolanza, tipi vinciani, forme di stampo romano e accenti di realismo fiammingo [...]».⁶⁶

Osservando il disegno preparatorio, oggi a Windsor, pare di notare un avvicinamento alle «forme ingrandiosate, gli scenari appariscenti, gli effettoni di maniera»,⁶⁷ dal quale sembra emergere una meditazione sul linguaggio michelangiolesco importato a Milano da Tibaldi.⁶⁸ Ne sono prova le figure di spalle che procedono con disinvoltura verso il fondo della scena, l'allungamento dei muscoli del collo del garzone in primo piano, nonché gli abiti di alcuni personaggi, attillati nel busto e coperti nella parte sottostante da una gonnella svolazzante, che trovano rispondenza nel foglio di Tibaldi raffigurante *S. Ambrogio consegna le insegne*, a sua volta carico di memorie michelangiolesche.⁶⁹ Anche la postura dell'uomo, con in mano un rotolo, che si trova sulla destra in posizione contrapposta, nella *Miracolosa designazione* (un altro episodio degli stalli per il coro ligneo) è ripresa da Lomazzo, di schiena, nel disegno per la *Cena di Piacenza* (**tav. 13 a,b**).⁷⁰

A queste opere giunte fino a noi in modo parziale, seguono invece altre opere come la pala di San Barnaba (1567-70) e la *Natività* di Boffalora d'Adda, firmata e datata 1570, che si inseriscono in modo discontinuo all'interno di questo discorso e sembrano invece fare un brusco salto all'indietro verso Leonardo e Mantegna (**tavv. 14-15**).⁷¹

⁶⁶ Cfr. A. VENTURI 1934, IX, 7, p. 504.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Il legame con Tibaldi compare già in G. BORA 1971, p. 42.

⁶⁹ Il personaggio all'estrema destra, di spalle, è una citazione quasi letterale del soldato a sinistra della *Crocifissione di Pietro* nella cappella Paolina.

⁷⁰ Cfr. A.M. BRIZIO 1973, pp. 102-103.

⁷¹ La pala di San Barnaba è un richiamo evidentissimo a Gaudenzio, *Stigmante di San Francesco*, conservato alla Pinacoteca di Varallo (inv. 669).

Un nuovo entusiasmo nella direzione della maniera centro-italiana si rileva, però, nella *Madonna con il Bambino che consegna le chiavi a San Pietro e i Santi Agostino e Paolo* per la cappella Foppa (**tav. 16**): percorsa da un dinamismo più accentuato e forse memore, nella figura di San Pietro, di alcune figure ricorrenti nei cartoni di Tibaldi per le vetrate del duomo. Da ultimo, emerge negli affreschi della cappella Foppa, secondo Freedberg, «the effect in Lomazzo's form of hollow and abstracting square geometry».⁷² I profeti e le sibille della cupola possono, infatti, essere facilmente iscritti in triangoli con la base in basso o all'interno di forme rettangolari, e lo stesso vale per i personaggi dalle corporature corpulente nell'episodio della *Caduta di Simon Mago*, sulla parete sinistra della cappella (**tav. 17**). La notazione di Freedberg riporta alla mente una nota che Johannes Wilde attribuiva all'ultimo Michelangelo: le figure della *Paolina* possono essere inserite in «rectangular block».⁷³

Quanto alle «cose del cielo», Lomazzo nella cupola della cappella Foppa in San Marco a Milano, affrescata entro il 1571, pare non recepire le spinte campesche degli anni '50-'60, e dialoga ancora con Pordenone a Santa Maria di Campagna a Piacenza.⁷⁴

L'ultima opera di Lomazzo, realizzata nel 1572 prima della cecità – l' *Orazione nell'orto* (**tav. 18**) conservata nel convento di San Carlo al Corso (già Santa Maria dei Servi, cappella Gosellini)⁷⁵ – è stata individuata come il precedente per una delle due opere figiniane ascrivibili con una certa sicurezza agli anni settanta: *L'orazione nell'orto* in collezione Matsvanski (**tav. 19**). Quest'ultimo dipinto è oggi noto solamente

⁷² Cfr. S.J. FREEDBERG, *Painting in Italy: 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971, p. 411.

⁷³ Cfr. J. WILDE, *Michelangelo: six lectures by Johannes Wilde*, Clarendon Press, Oxford 1978, p. 170.

⁷⁴ I profeti e le sibille della cupola, infatti, non poggiano saldamente sulla cornice architettonica come avviene nella cupola con la *Pentecoste* di Giulio Campi a San Sigismondo, ma sulle nuvole. Le figure danno vita a un illusionismo molto più artefatto di quello correggesco della cupola di San Giovanni Evangelista a Parma e si concentrano enormemente sulla resa prospettica delle singole figure, risolte in una sintesi geometrica aspra e razionale. Negli scorcì in prospettiva va forse ricercato un omaggio a Mantegna, che per Lomazzo è anzitutto «campione di prospettiva» cfr. G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 396. Sulla varia compagine di riferimenti presenti nella *Caduta di Simon Mago* della cappella Foppa cfr. FREEDBERG 1971, p. 411.

⁷⁵ Cfr. F. PORZIO in M. KAHN ROSSI - F. PORZIO - C. BERTELLI (a cura di), *Rabisch: il grottesco nell'arte del Cinquecento; l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente Milanese*, Milano 1998, pp. 315-316; sulla datazione dell'opera e il conseguente slittamento dell'avvenuta cecità di Lomazzo cfr. M.C. TERZAGHI, *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstite di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, a cura di E. M. Ronchi, Mondadori, Milano 1997, pp. 57-59.

grazie ad una fotografia in bianco e nero che ha consentito di mettere in luce alcuni punti di tangenza con le opere del maestro. Tra questi, la critica ha evidenziato soprattutto l'ambientazione notturna derivata dal *Cristo nell'orto* di Correggio, ora al Wellington Museum di Apsley house (tav. 20);⁷⁶ su tale opera, affermata presto come riferimento per le opere a soggetto notturno, si era misurato anche Lomazzo nella seconda versione del tema, quella di San Carlo al Corso. Nell'*Orazione Matsvanski* confluisce infatti un' eredità lomazziana, già sottolineata da Venturi e ripresa con una sfumatura diversa da Giovanni Romano,⁷⁷ come l'«interpretazione manieristica di un modello mantegnesco».⁷⁸ Il sentiero che occupa la parte centrale della composizione fortemente bipartita e la posizione del Cristo avviluppato in abiti scuri, in una posa molto meno patetica rispetto a Correggio, ricordano effettivamente Mantegna. Ancora legato a stilemi quattrocenteschi è l'esito luministico raggiunto da Lomazzo, che pur adottando l'idea del notturno, mostra di interpretare in modo differente la provenienza della luce: Cristo ritorna in secondo piano e, molto diversamente da quella fonte luminosa che nasce diffusa tra Cristo e l'angelo di Correggio, Lomazzo sente il bisogno d'individuare in modo inequivocabile l'origine.⁷⁹

⁷⁶ Sulla fortuna dell'opera si veda M. SPAGNOLO, *L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda* in «Arte Lombarda», 136, 3, 2002, pp. 37-52; A. MORANDOTTI, *Milano Profana nell'età dei Borromeo*, Mondadori, Milano 2005, pp. 231-232. Per la copia dell'opera conservata nei Musei Civici di Vicenza (inv. A246) cfr. La scheda di M. LUCCO in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2003, pp. 274-275.

⁷⁷ A. VENTURI, *Storia dell'arte Italiana*, IX, 7, Milano 1937, p. 514, nota 1. Sarà invece Camillo Procaccini nella *Trasfigurazione* realizzata per la chiesa di San Fedele e ora nella Collezione Borromeo all'Isola Bella a rifarsi direttamente al prototipo correghesco, approvato nella collezione di Pirro Visconti intorno al 1590. Sulle vicende collezionistiche legate all'opera e sul confronto con Camillo Procaccini cfr. A. MORANDOTTI 2005, pp. 231-232.

⁷⁸ Cfr. A. VENTURI 1937, p. 514, nota 1. Con le medesime parole si esprime Gianni Romano in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra [Torino, marzo-maggio 1982] a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 252-253. Anche Giovanni Romano sottolinea la trasmissione oltre la metà del Cinquecento e per via di Lomazzo di «quella attenzione particolare ai valori cromatici che era stata la grande scoperta costitutiva della pittura lombarda nella seconda metà del Quattrocento».

⁷⁹ A esiti simili a quelli cui giunge Lomazzo nell'*Orazione nell'Orto* di San Carlo arriva Giulio Campi nell'*Orazione* dell'Ambrosiana (inv. n. 112): la luce disgrega la narrazione in quattro parti invece di unire la composizione.

È giunto il momento di chiedersi come questa congiuntura importantissima della Milano del settimo decennio del secolo influisca sulle opere grafiche e pittoriche di Figino. Il lascito dell'apprendistato con Lomazzo sul Figino dei primi anni è difficilmente ricostruibile a causa dell'assenza di opere riconducibili a quel periodo.⁸⁰ Non giovano certo alla ricostruzione di quegli anni nemmeno gli scritti del maestro, piuttosto avari di notizie dirette riguardanti gli allievi. Lomazzo cita tra le righe alcune loro opere e ricorda i nomi principali, tra i quali quello di Figino figura per primo;

⁸⁰ L'attività pittorica di Giovan Paolo Lomazzo manca ancora di uno studio moderno. Si segnala a proposito: M. PAVESI, *Giovan Paolo Lomazzo pittore milanese (1538-1592)*, tesi di dottorato discussa presso l'Università Cattolica del Sacro cuore, a.a. 2004/2005, dove non figura una specifica ricomposizione della grafica attribuita all'artista. Una prima e fondamentale ricostruzione di un nucleo di fogli è quella di G. BORA, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza 1971, cat. nn. 49-61 dove, tra le altre note, si proponeva l'attribuzione del *Codice Huygens* all'artista. Ai fogli della Biblioteca Ambrosiana e ai due fogli citati in precedenza, vanno aggiunti quelli del Codice Bonola del Museo di Varsavia pubblicati in M. MROZINSKA, *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia*, catalogo della mostra a cura di M. Mrozinska, Venezia 1959, pp. 44-45; il foglio della Biblioteca Reale di Torino (inv. n. 15996) raffigurante *La messa di Bolsena*; cfr. la scheda di G. BORA in M. KAHN ROSSI - F. PORZIO - C. BERTELLI 1998, pp. 313-314; lo *Studio per la cena quadragesimale* di Windsor Castle (inv. n. 5138); la *Madonna col Bambino, San Pietro, Paolo e Agostino* conservato a Londra, British Museum (inv. n. 1972, 0722.7); lo *Studio di Profeta* di Princeton e quello di Carlsbad pubblicati in J. MARCIARI, *A new drawing by Lomazzo for the Foppa chapel in S. Marco, Milan*, in «Master Drawings», L, 2012, 1, pp. 71-78.

seguono Girolamo Ciocca,⁸¹ Pietro Martire Stresi⁸² e un non meglio conosciuto «Gabriello chierico in Santo Barnaba».⁸³

La produzione pittorica degli anni Settanta, che vede Figino già uscito dalla bottega del maestro, potrebbe illuminare il decorso stilistico del periodo precedente, ma le poche opere rimaste consentono solo in parte quest'operazione.⁸⁴ È perciò necessario procedere per ipotesi intrecciando i documenti noti con le opere che, come nel caso di Lomazzo, dialogano in primo luogo con l'eredità leonardesca.

1.2 La bottega paterna

⁸¹ Girolamo Ciocca è menzionato da Lomazzo sia all'interno del *Trattato* [1584, p. 435] cfr. G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano (ed. critica a cura di R.P. Ciardi, *Scritti sulle arti*, 2 voll., Milano 1973-1975), 1975, vol. II, p. 379; che nelle *Rime* G.P. LOMAZZO 1587, pp. 109, 542. È poi ricordato in uno stato d'anime del 1603; cfr. B. BESTA, *Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del Seicento*, in «Archivio Storico Lombardo», LX, 1933, p. 452. La confusione onomastica generata in C. TORRE, *Il Ritratto di Milano*, Milano 1674, p. 160 è stata risolta in B. e G. AGOSTI 1997, pp. 31-32. Su Girolamo Ciocca si rilevano due studi moderni: il primo di C. GORLA, *Per il manierismo lombardo: il pittore Giovan Pietro Gnocchi, con un'appendice sul pittore Girolamo Ciocca*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1993-1994; il secondo, che si cita unicamente per completezza, è E. MUSICCO, *Studi sul pittore milanese Girolamo Ciocca*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2014-2015. Un articolo pubblicato è quello E. VILLATA, *La tela dell' "Assunta al Bigorio": precisazioni e meditazioni sulle opere del convento ticinese*, in «Arte e Storia», VIII, 2010, pp. 58-64. Tra le opere all'artista figurano la *Madonna col Bambino e Santi* del Museo della Certosa di Pavia cfr. B. FABJAN, P. C. MARANI, *Il museo della Certosa di Pavia. Catalogo Generale*, Firenze 1992, pp.184-185. Per l'attribuzione dell'*Adorazione dei Pastori* passata in Asta da Christie's nel 1999 si veda M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Roma 2017, p. 563. Da ultimo si veda la recente attribuzione di un foglio preparatorio per il *Martirio di San Cristoforo* di San Vittore. Louvre, Cabinet des dessins, inv. n. 11532 r.

⁸² Su questo artista manca ancora una ricostruzione moderna. Un primo punto di partenza sono le opere indicate da Lomazzo stesso all'interno dei Grotteschi (pp.181-182, 542) e riprese in B. E G. AGOSTI, *Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, Brescia 1997. Luigi Lanzi lo ricorda come un copista di opere di Raffaello. Cfr. L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, IV, Bassano 1809, pp. 217-218.

⁸³ Gli allievi figurano nell'autobiografia che chiude i Grotteschi. Cfr. G.P. LOMAZZO 1587, p. 542. «Harei ora da dir de i miei allievi, /che molti fur, ma sceglierò i migliori./ De i quai primo è il Figin, e poi il Chiocca,/Pietro Martire Stresi, e Gabriello/ Chierico in Santo Barnaba; e molt'altri/ Ch'essorto tutti ad operar con arte».

⁸⁴ Le opere databili con una qualche certezza agli anni settanta del Cinquecento sono il *Ritratto d'Annona* di collezione privata londinese; segue l'*Orazione nell'orto Matsvanski*, nota solamente grazie a una foto in bianco e nero da cui è impossibile leggere la data del 1577 riportata da Longhi. Tradizionalmente attribuito a Figino è anche il *Cristo e il fariseo* del Museo del Duomo di Monza.

La prima notizia certa sul percorso artistico di Figino è il già ricordato contratto con Lomazzo, stipulato quando Ambrogio aveva circa dodici anni.⁸⁵ Attraverso di esso, il 20 gennaio 1564, il padre Vincenzo affidò per sei anni il figlio alla supervisione dell'artista.⁸⁶ Erano i mesi nei quali il padre di Figino provvedeva, com'era d'uso, a sistemare i primi tre figli (Giovan Battista, Ercole e Agostino) all'interno dell'attività familiare, che godeva di un'importante tradizione risalente a Pietro Figino, ricordato da Morigia come l'inventore dell'arte dell'ageminatura.⁸⁷ Come le numerose botteghe milanesi ruotanti intorno a questo tipo di produzione, anche quella dei Figini era situata nei pressi di Santa Maria Beltrade, dove Giovanni Ambrogio abitò per tutta la sua vita.⁸⁸

⁸⁵ La data di nascita di Giovanni Ambrogio si desume in maniera indiretta da alcuni documenti che riportano approssimativamente l'età dell'artista. Una prima indicazione è contenuta nella risposta di Filippo II (datata 20 novembre 1566) a una supplica di Vincenzo Figino del 23 gennaio 1567 (ASMi, Notarile 11274, not. Gaspare Rejna, alla data). Già pubblicata in M. KAHN ROSSI - F. PORZIO - C. BERTELLI, 1998, p. 330. Nella missiva del 1566 si legge "Ambrosius minor est agens annorum XIII vel circa", datando la nascita nel 1553. Un secondo riscontro datato 31 agosto 1570 recita "Ambrosius minor est agens annorum decem octo vel circa", anticipando la data al 1552 cfr. M. COMINCINI 2010, p. 74, nota 12. A una nascita nel 1552 porta anche il contratto stipulato dal padre il 20 Marzo 1564: «Ambrosius aetatis annorum XII vel circa» (ASMi, *Notarile*, not. Giovan Giacomo Crivelli, 14795). Il registro anagrafico della parrocchia di Santa Maria Beltrade, dove l'artista viveva, in data 3 ottobre 1608 riporta la morte dell'artista, dopo 11 giorni di malattia, all'età approssimativa di 60 anni (ASMi, *Atti di governo*, Popolazione parte antica, 109). Un ultimo documento fino a ora non considerato spinge l'ago della bilancia verso il 1552. In una supplica a Filippo II datata 23 dicembre 1570 Ambrogio è detto "aetatis annorum decem novem completorum vel circa" (ASMi, notarile 14796, not. Giovan Giacomo Crivelli).

⁸⁶ Il 20 gennaio 1564 viene stipulato il contratto tra Vincenzo Figino del fu Giovan Pietro residente nella parrocchia di Santa Maria Beltrade con Giovan Paolo Lomazzo, residente nella medesima parrocchia, perché Ambrogio apprenda l'arte della pittura nella bottega del Lomazzo. "ad discendum artem pingendi et de omn. eexercitio quod exercetur per dictum de Lomatío" [ASMi, *Notarile*, not. Gaspare Rejna, 11271]. Cfr. M. KAHN ROSSI - F. PORZIO - C. BERTELLI 1998, pp. 329-330. Sulla consuetudine di impiegare i primogeniti all'interno della bottega di famiglia cfr. S. LEYDI, *Gli armaioli milanesi del secondo Cinquecento. Famiglie, botteghe, clienti attraverso i documenti* in A. GODOY, *Parate trionfali. Il manierismo nell'arte dell'armatura italiana*, catalogo della mostra [Genève 20 marzo- 20 luglio 2003], Milano 2003, p. 27.

⁸⁷ Cfr. V. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, Milano 1595, p. 493. Molto probabilmente le lodi del Morigia si devono al fatto non tanto di esserne l'inventore, quanto di aver riportato in auge nella Milano cinquecentesca un'arte che esisteva da secoli. Sull'applicazione dell'ageminatura nell'armatura milanese cfr. GODOY 2003, p. 14. L'albero genealogico della famiglia Figino è pubblicato in GODOY 2003, p. 522. Sull'attività della Famiglia Figino cfr. S. LEYDI, *The sword-smiths of Milan, c. 1525-1630*, in T.E. CAPWELL, *The noble art of the sword: Fashion ad Fencing in Renaissance Europe*, catalogo della mostra [Londra 17 maggio-16 settembre 2012], Wallace Collection, London 2012, pp. 179-180. Sulla rimanda alla ricostruzione in M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Aracne editrice, Roma 2017, pp. 103-108.

⁸⁸ Per la ricostruzione della produzione degli armaioli milanesi in periodo manierista cfr. A. GODOY - S. LEYDI - P. GALLERANI, 2003, pp. 9-23. Se lo scambio di competenze tra le diverse botteghe non consente l'attribuzione all'una o all'altra famiglia dei pezzi pervenuti, è da sottolineare l'importanza della manifattura armaiola nella Milano di metà Cinquecento, che consente ad esempio a Matteo Piatti di trasferire una bottega a Firenze tra il 1568-69 su richiesta di Francesco I de' Medici, o alla chiamata a Pamplona di una squadra di dodici armaioli milanesi nel 1595 per volontà di Filippo II; cfr. S. LEYDI 2003, pp. 31-32.

I primi anni di bottega accanto al maestro erano, dunque, affiancati da un ambiente familiare fertile dal punto di vista artistico. Il padre Vincenzo decise di dare in gestione un'autonoma bottega al figlio Agostino, portandone avanti di persona altre due, nominalmente assegnate ad Ambrogio, ancora in giovane età.⁸⁹ Che la madre di Figino, Lucia Grassi, provenisse da una famiglia di orafi è solamente una possibilità remota; quel che è certo è che la bottega paterna, insieme al precoce apprendistato presso Lomazzo, fu per Figino il primo luogo di sperimentazione grafica.⁹⁰ Era infatti consuetudine che giovani garzoni, al pari di quanto avrebbe potuto fare Ambrogio, lavorassero presso la bottega di Vincenzo Figino facendo esercizi grafici con l'obbligo per quest'ultimo di insegnare loro i primi rudimenti del disegno.⁹¹

Se è impossibile ancorare ad un periodo più o meno remoto di lavoro nella bottega paterna alcune prove grafiche, si può tuttavia rilevare una traccia di questo *imprinting* giovanile in molti fogli attribuiti all'artista: la ripetizione quasi ossessiva di cavalli e cavalieri percorre moltissime prove e diventa una caratteristica identitaria all'interno di tutte le fasi della sua produzione grafica.⁹² La prova di questa consuetudine ricorre nel foglio di Windsor RCIN 906963r (**tav. 21a**) e all'interno di alcune prove di Oxford CCO 0700, 0701, 0702. Cavalli e cavalieri sono accomunati da posture tortuose legate ad esiti manieristi, e si distanziano invece da quelli delineati nei fogli AV 1515v e 1516r,

catt. 133,134

cat. 219

catt. 279,
280,281

⁸⁹ Cfr. S. LEYDI 2012, p. 198, nota 27.

⁹⁰ L'ipotesi sostenuta unicamente per corrispondenza di cognome si ritrova in P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano 1996, p. 110. Sulla famiglia Grassi si veda D. ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici di Milano*, Milano 1977, p. 239.

⁹¹ Sappiamo che i fratelli Francesco e Ambrogio Negroli, entrarono nel 1533 nella bottega di Vincenzo "Fatiendis guainas et gladiis et alia designandi dictas guainas" e che nella bottega Vincenzo doveva "docere una ora pro singulo die pro primo et secundo anno designare super palpiro seu tavoreta". Cfr. S. LEYDI, *A 693a. La rotella con la Medusa di Vienna riconsiderata*, in «Rassegna di studi e notizie», 2012, XXXIX, p. 194, note 20-22. Sulla bottega di Vincenzo cfr. S. LEYDI 2003, pp. 35-36. Sarà un suo garzone, Giovan Antonio Marliani che nel 1570 rileverà l'intera bottega di Vincenzo. Cfr. S. LEYDI 2003, p. 52, nota 80.

⁹² Si veda, ad esempio, un esemplare di borgognotta cinquecentesca di fattura milanese nella quale sono presenti figure di centauri e cavalieri in *Armi e armature lombarde*, a cura di L.G. BOCCIA - F. ROSSI - M. MORIN, Milano 1980, p. 137. Alcuni soggetti ricorrenti nella grafica figiniana sembrano avvicinarsi molto alle decorazioni profane di archibugi, scudi e parti di armatura. Nel *corpus* di fogli conservati a Windsor, in particolare, si trovano scene di combattimento tratte da episodi della storia antica presenti anche nella Bergognotta con scene della vita di Traiano e Scipione, conservata a Dresda (Rüstkammer inv. N 149-N 148); ritornano poi soggetti mitologici presenti ad esempio nella Borgognotta on Ercole che lotta con i centauri conservata a Stoccolma, Livrustkammaren (inv. 2631), nella Rotella con il trionfo di Galatea del Musée del l'Armée di Parigi (inv. I. 59); da ultimo nei fogli di Windsor sono presenti anche soggetti sacri come il San Giorgio e il drago.

ripresi da idee leonardesche. Uno dei fogli (RCIN 906965) (**tav. 21b**), databile con una certa approssimazione, dimostra che la consuetudine ad esercitarsi sulle più disparate pose dei cavalli ritorna come un *leitmotif*: figure equine sono, ad esempio, collocate accanto agli studi per il *San Matteo e l'angelo* la cui esecuzione ruota intorno al 1587, quando l'esperienza giovanile di bottega era ormai lontana.

catt. 221

Concretamente legato alla produzione di armature è il foglio di Windsor RCIN 906973 (**tav. 22**), che è stato messo in relazione alla rotella conservata presso la Hofjagd- und Rüst-kammer del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. A693a).⁹³ Il motivo raffigurato, desunto dall'antico, è stato associato ad alcuni fogli attribuiti ad Agostino Busti durante il viaggio romano ed è indicativo del recupero, nel settore armaiolo della Milano cinquecentesca, di motivi tratti dall'antico.⁹⁴

cat. 229

Un ultimo aspetto da inserire in questi primissimi anni, su cui è bene soffermarsi o quanto meno porsi un interrogativo, è l'educazione letteraria di Figino. La mole di scritti contenuta nel MS King's 323 di Londra, di cui si parlerà più avanti, e le scritte che compaiono sul retro di alcuni fogli fanno supporre una competenza in questo senso: l'artista doveva quanto meno saper leggere e forse anche scrivere.⁹⁵ In mancanza di notizie dirette in proposito, si può dedurre che Figino, proveniente dal medesimo contesto socio-culturale di Lomazzo, abbia avuto un'analoga formazione. Nell'autobiografia, a conclusione delle *Rime*, Lomazzo racconta della propria precocissima formazione:

«A mastro me n'andai fino à dieci anni.

Dove apprendei à legger et contare.

⁹³ Cfr. S. LEYDI 2012, pp. 181-195.

⁹⁴ I fogli attribuiti al Bambaja sono i fogli inv. KdZ 1500v e KdZ 101v del Kupferstichkabinett di Berlino. Il riferimento iconografico e la fortuna di questi prototipi di cui è testimonianza il disegno di Figino sono discussi in S. LEYDI 2012, pp. 184-185. Un disegno che potrebbe essere ricondotto allo stesso gruppo è conservato nel codice Resta di Palermo e attribuito dal filippino a Mantegna. Cfr. *I disegni del codice Resta di Palermo*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2007, p. 66, n. 16b.

⁹⁵ A proposito di alcuni appunti scritti sul verso di alcuni fogli di Figino si veda il foglio della Morgan Library di New York inv. n. 1993.400 dove, accanto a diversi studi anatomici è presente la spiegazione del movimento fatto da ciascun muscolo. Altre note a disegni geometrici sono poi presenti in AV 943v.

E'1 maneggiar de i libri, et poi disegno».96

1.3 Gli anni con Lomazzo all'insegna del disegno leonardesco

Sui tavoli della bottega paterna Figino poté sperimentare i primi rudimenti del disegno, ma è con Lomazzo che il giovane entrò in contatto con la teoria e la pratica disegnativa di Leonardo, mediata dall'esperienza del maestro.⁹⁷

Un primo aspetto di cui tener conto riguarda gli studi anatomici che a Milano, da Leonardo in poi, si tramandarono per i primi decenni del Cinquecento grazie alla circolazione dei fogli del maestro e dei trattati teorici.⁹⁸ I lasciti di questa tradizione furono raccolti e rielaborati a livello teorico da Lomazzo nell'*Idea* e nel *Trattato*, tanto che alcuni disegni figiniani conservati a Windsor, sebbene di difficilissima datazione, sembrano rievocare «lo scorticamento de membri umani» riconducibile, come ricorda lo stesso Lomazzo, a Leonardo.⁹⁹ Si tratta di un procedere per aggiunta, evidente nei fogli figiniani di Windsor 906872 e 906873, che mostrano parti di scheletro, anatomie muscolari, studi di gambe e braccia nella loro completezza all'interno di uno stesso

catt. 140,141

⁹⁶ G.P. LOMAZZO 1587, p. 529. La familiarità di Lomazzo con le botteghe armaiole milanesi si evince anche dai suoi scritti dove uno dei suoi fratelli, Pier Francesco Lomazzo, è detto nelle Rime “nelle armi esperto”. Cfr. G.P. LOMAZZO 1587, p. 528.

⁹⁷ Lomazzo, riprendendo un concetto già vasariano, credeva fermamente nell'importanza dell'esercizio grafico, che è detto “il fondamento di tutto, cioè delle parti principali e dei suoi generi, sopra il quale ogni cosa come sopra saldissima base si riposa, et onde deriva tutta la bellezza”. (G.P. LOMAZZO [1590, pp. 43-44] 1973, p. 281. Già Morandotti definiva Lomazzo e Figino come “gli ultimi artisti ‘baciati’ da quell'eredità ‘diretta’ [di Leonardo], difesa accanitamente negli anni in cui la città era continuamente scossa dalle novità che venivano da fuori (da Venezia e Cremona, dal Nord Europa)”. Cfr. A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005, p. 145.

⁹⁸ Prima del ben più noto *Codice Huygens* in Lombardia circolava una sorta di trattato di Vincenzo Foppa, “che scrisse delle quadrature de' membri del corpo umano e del cavallo delle quali fu anco inventore”. Cfr. G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura* [Milano 1590, pp. 16-17], in *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1973, p. 258.

⁹⁹ G.P. LOMAZZO [1590, p. 45] 1973, p. 282. Il concetto è ripreso nel *Trattato*: “[...] come, tra le quadrature de' membri tirate all'occhio in prospettiva, disegnando le ossa nel mezzo e dopo facendogli i muscoli, secondo che ricerca l'arte, ma sempre ritrando alla similitudine del naturale” G.P. LOMAZZO, [1584, p. 337] 1975, p. 293; e ancora “[...] acciocché sapendo il fondamento del corpo, facilmente sigli possano le altre parti aggiungere, secondo quel precetto che già Leonardo lasciò scritto nella sua anatomia del corpo humano, là dove parlando de l'ossa et incatenatura loro dice non essere possibile che'l pittore faccia con ragione un corpo senza sapere come stiano l'ossa principalmente sotto.” G.P. LOMAZZO, [1584, p. 616] 1975, p. 535.

foglio.¹⁰⁰ Gli appigli cronologici forniti dal foglio RCIN 906879 (**tav. 23**) permettono di rilevare come l'attenzione per l'anatomia e per l'«ossa e l'incatenatura loro» non sia da confinare in un esercizio giovanile, ma è presente anche negli anni ottanta del Cinquecento configurandosi come un metodo assodato.¹⁰¹ Oltre all'anatomia umana, rientra in alcuni fogli di Venezia anche lo studio dell'antropometria e della ponderazione del corpo, ancora in continuità con il lascito leonardesco a Milano e, in particolare, con il *Codice Huygens*.¹⁰²

cat. 147

L'impressione, osservando questi fogli conservati in parte a Venezia e in parte alla Biblioteca Ambrosiana,¹⁰³ potrebbe essere quella di un esercizio meccanico votato più ad una diligenza didattica che non all'interiorizzazione delle regole anatomiche. Tuttavia le ripercussioni più significative si vedranno in futuro e saranno la base sulla quale si fonderà la rilettura dei corpi del *Giudizio Finale*.

¹⁰⁰ Sono numerosi i fogli nei quali compare questo modo leonardesco di meditare sulle anatomie, alcuni dei quali a due matite, rossa e nera: RCIN 906875, 906878, 906879, 906884, 906885, 906886, 906889v. Vanno inseriti tra i disegni anatomici i fogli di teschi contenuti nel piccolo album restiano della Morgan Library di Windsor (inv. n. 1964.9) nonché i fogli delle Gallerie dell'Accademia AV 934, 939, 941, 942, 943 r/v., 944, 946, 986, 992v.

Catt. 143, 146, 147, 149-151, 154

Catt. 30-32, 34-36, 38, 64, 70

¹⁰¹ Il foglio, infatti è preparatorio per il *San Matteo e l'angelo*, databile intorno al 1587. Ad esso si può aggiungere con una certa sicurezza il foglio RCIN 906874 dove compare uno studio per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione, opera realizzata intorno alla metà degli anni ottanta del Cinquecento. Che questa sia una caratteristica di Figino lo conferma anche Emanuele Tesauro nel *Cannocchiale Aristotelico*: “però per quanto le figure di Bernardo Zenale paion senz'ombra e senza muscoli, tanto in quelle del Figino, a forza d'ombre, risaltan tutti i muscoli, ossa e vene, quasi protratti di scheletri e non di corpi” Cfr. M. PAVESI 2015, p. 38; G. AGOSTI - J. STOPPA 2017, p. 28; M. PAVESI 2017, p. 122.

cat. 142

¹⁰² Carlo Urbino in questi anni redigeva un manoscritto dal titolo “Le regole del disegno” meglio noto come *Codice Huygens*. La sua importanza si deve al fatto che sia una meditazione sui disegni di proporzione e moto delle figure di Leonardo andati perduti. Considerando alcuni fogli di Figino risulta certamente sensata la considerazione di Erwin Panofsky, il quale prendeva in seria considerazione il nome di Ambrogio Figino come l'autore del “Codex Huygens”, la cui paternità a Carlo Urbino si deve a Giulio Bora. Cfr. E. PANOFSKY, *The codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory*, London 1940. Per la ricostruzione delle vicende attributive del codice si veda S. MARCONI, *La proiezione della figura umana nelle regole del disegno del codice Huygens*, in *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, Atti del convegno... a cura di R. Sinisgalli, Firenze 1998, p. 188, note 2-3. Cfr. G. BORA, *Carlo e Vittoriano Urbino e la stampa del 'Quinto libro della prospettiva delle regole del disegno' (codice Huygens)*, in *Storia dell'arte come impegno civile*, Roma 2014, pp. 291-296.

¹⁰³ In particolare, i fogli veneziani che risentono dell'applicazione sulle proporzioni del corpo umano sono AV 934, 939, 941-946, 985-986, 1041. Vi sono poi i fogli dell'Ambrosiana che non vanno dimenticati.

catt. 30-32, 34-38, 63, 64, 90

A Leonardo e ad un perduto trattato sul moto umano e animale va poi associata l'attenzione di Figino per l'anatomia dei cavalli,¹⁰⁴ nonché la tendenza ad unire concettualmente, quindi sul foglio anatomie umane ed equine come avviene in RCIN 906878 (**tav. 24**).¹⁰⁵ I fogli dell'*Accademia di Venezia* inv. n. 1515 r/v, 1516 r/v, 1517 r/v, invece, sono influenzati dai disegni di Leonardo per il monumento equestre a Francesco Sforza di cui costituiscono una copia. La derivazione leonardesca è chiara osservando il foglio di Windsor RCIN 912342 (**tav. 22**), nel quale viene studiata la posizione del cavallo «in ambio»; così nei fogli 906965 r/v e 906974 r/v di Windsor anch'essi derivati da alcuni studi di cavalli.¹⁰⁶

La datazione di queste prove derivate da Leonardo risulta ardua, anche se è probabile che molte di esse siano state realizzate, come ipotizzato da Annalisa Perissa Torrini, in questa prima fase di formazione.¹⁰⁷ Le vicende collezionistiche non agevolano particolarmente la datazione: nonostante i fogli leonardeschi siano rimasti in gran parte presso Francesco Melzi fin oltre la metà del secolo, la loro circolazione tra

cat. 31 ¹⁰⁴ In AV 939 r. invece, Figino studia la muscolatura e le articolazioni di una lepre. Cfr. C. PEDRETTI, *Studi vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi; in appendice: saggio di una cronologia dei fogli del "Codice Atlantico"*, Genève 1957, pp. 171-173. Lo studioso prova ricostruire l'ipotesi di un libro dedicato ai cavalli, visto molto probabilmente anche da Lomazzo, cui sembra accennare anche Vasari "Enne anche smarrito un modello piccolo di cera c'hera tenuto perfetto, insieme con un libro di notomia di cavagli tratto da lui per il suo studio" cfr. G. VASARI [1568], 1976, IV, p. 27. Le tracce che ha lasciato nella letteratura questo libro di cavalli sono ripercorse in C. PEDRETTI 1957, p. 171.

¹⁰⁵ Lomazzo nel trattato sottolinea in vari passaggi l'importanza di saper disegnare cavalli, per la quale "bisogna in gran parte servirsi delle fatiche già fatte da gli altri, così in pittura, et scoltura, come in scritto, per più facilmente investigare gl'atti"; a questo proposito cfr. G.P. LOMAZZO [1584, p. 171] 1975, p. 153. Il concetto è ripreso nelle pagine seguenti: "acciò che si conoscesse in qual modo sopra tutto sia hanno da dare à Cavalli i moti convenienti, et corrispondenti à gl'atti che fanno, si come Leonardo principalmente ne disegnò gran parte, il quale in questa parte è stato principale fra i moderni...". E ancora i cavalli "così vogliono essere rappresentato in atto che paia che annitriscano, saltino, et grillino al suon delle trombe; et ne gli spaventi, et pericoli si gli ha da dare sembante, et moto di paura, et spavento...". Cfr. G.P. LOMAZZO [1584, p. 177] 1975, p. 155.

¹⁰⁶ A questo gruppo di fogli vanno ricondotte le parole di Giuseppe Bossi a margine di alcune pagine del Libro F delle Gallerie dell'accademia: "nei disegni posti in questo libro alla p. 126 fino alla pagina 129 scorgonsi un gran numero di bellissimi cavalieri che evidentemente sono stati schizzati dietro disegni di Leonardo. La prontezza loro, la verità estrema de' loro movimenti, la natura di tali movimenti che nulla sente di ciò che trova da se solo l'artificiosa immaginazione del Pittore, la quale si scorge quasi sempre nelle opere di Figino, assicurano a Leonardo gli originali di tali schizzi. Era poi costume del Figino schizzare quanto gli veniva alle mani purché fosse d'egregio maestro." Cfr. A. PERISSA TORRINI 1987, p. 27. Per la posizione di 'ambio' si veda in particolare il f. 149r del *Codice di Madrid II*. Il cavallo in ambio continuerà ad essere tradotto in disegno anche da Cerano. Cfr. il foglio della Biblioteca Ambrosiana Cod. F 235 INF n. 1018 in *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri e stampe*, a cura di G. Bora, A. Scotti, Milano 1973, p. 23.

¹⁰⁷ cfr. A. PERISSA TORRINI, *Disegni del Figino*, Milano 1987, p. 15.

gli artisti è accertata e testimoniata dallo stesso Lomazzo.¹⁰⁸ È lui stesso ad informarci che Figino ebbe accesso diretto ai disegni di Leonardo, «il quale insegnò l'anatomia de i corpi humani, et de i cavalli, ch'io ho veduta appresso à Francesco Melzi, designata divinamente di sua mano».¹⁰⁹

Quello che qui interessa, senza cadere in speculazioni difficilmente risolvibili, è ricostruire quanto Leonardo e la sua eredità lombarda influirono sulla grafica e sulle opere di Figino. A tal riguardo si possono individuare due direzioni lungo le quali cogliere la ricezione di Leonardo: la prima riguarda lo stile grafico, mentre la seconda un certo modo d'intendere il disegno quale espressione dell'intelletto da cui deriva il modo di disporre i disegni sul foglio.

Riguardo al primo aspetto, vale la pena porre l'attenzione su alcuni fogli di teste delle *Gallerie dell'Accademia* (AV 994 v e1108 r/v),¹¹⁰ dove il tratto leonardesco del segno si unisce all'attenzione per i moti dell'animo. Di matrice leonardesca è anche la

catt. 67, 122

¹⁰⁸ Figino potrebbe aver studiato fogli di Leonardo proprio attraverso la mediazione di Lomazzo dal momento che lui stesso è ricordato come 'imitatore' di Leonardo: cfr. G. A. MAZENTA, *Le memorie su Leonardo da Vinci. Ripubblicate ed illustrate da d. luigi Gramatica*, Milano 1919, p. 35. "De più studiosi d'imitarlo [Leonardo] fu Gio. Paolo Lomazzo detto il Brutto. Questi accolse molte sue pitture, disegni e scritture: ne arricchì le gallerie e Museo di Rodolfo Imperatore. Pinse ed alzò la pittura tanto, che, se ben giovane, non restava cieco avrebbe lasciato addietro ogn'altro." E rinalza: "Altre [opere di Leonardo] n'ebbe Rodolfo II Imperatore e furono delle migliori, e più certe, per essere state conservate da Gio. Paolo Lomazzo, intelligentissimo pittore, studiosissimo di Leonardo primo padre della pittura, e che da filosofo, ne trattò theoreticamente, praticandola eminentemente". Alcuni dei fogli di Leonardo posseduti da Lomazzo sono stati identificati da Carlo Pedretti nei due fogli di Oxford (inv. nn. 0034-0037) per i quali si rimanda alle schede in J.B. SHAW, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, vol. I, Oxford 1976, cat. 17-18, pp. 36-37. Figino stesso, sempre secondo Giovanni Ambrogio Mazenta possedeva dei fogli di Leonardo "Un altro ne donò ad Ambrosio Figgini pittor nobile di que' temi, quale con il restante del suo studio lo lasciò all'erede suo Ercole Bianchi" (*ibid.* p. 39). Oltre a questi disegni è poi ricordato il foglio raffigurante *Nettuno* ora conservato all'Accademia Carrara (inv. 2003), creduto di Michelangelo ma oggi riconosciuto come una copia da Leonardo. A proposito di questo foglio si veda: C. GOULD, *Leonardo's 'Neptune' Drawing*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 595, 1952, p. 293; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 16; *I grandi disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, a cura di F. Rossi, Milano 1985, p. 71. Vi era poi presso a Leone Leoni, "un cavallo di rilievo di plastica, fatto di sua [Leonardo] mano, che ha il Cavallier Leone Aretino statovario" cfr. G.P. LOMAZZO [1584, p. 177] 1975, p. 115.

¹⁰⁹ G.P. LOMAZZO [1590, p. 17], 1973, p. 258. Lomazzo, aveva poi contatti diretti con Francesco Melzi: "come mi ha raccontato il signor Francesco Melzo suo discepolo grandissimo miniatore", G.P. LOMAZZO [1584, p. 106] 1975, p. 96.

¹¹⁰ Chissà se la testa dai caratteri maggiormente leonardeschi presente nel foglio dell'Accademia AV 994 non sia una meditazione sulla "testicciuola di terra di un Cristo, mentre ch'era fanciullo, di propria mano di Leonardo Vinci, nella quale si vede la semplicità, et purità del fanciullo, accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto, et maestà et l'aria che pure è di fanciullo tenero, et pare aver del vecchio savio, cosa veramente eccellente" ricordata da Lomazzo nel *Trattato* come in suo possesso. Cfr. G.P. LOMAZZO [1584, p. 127] 1975, p. 113.

catt. 67

consuetudine a tracciare con poche ma precise linee le parti che non interessano direttamente il viso come alcuni dettagli dei capelli o dei copricapo. I tratti accostati e paralleli che si intensificano nelle zone d'ombra si osservano anche nelle idee dell'artista per l'*Orazione nell'orto* Matsvansky (AV 974 r) e in alcuni fogli tratti dalla volta Sistina (AV 1009 r). Soffermandosi sui disegni di teste realizzati da Figino, alcuni studi per composizioni, come il volto per il San Pietro della cappella della Guastalla, ritratto nel piccolo album della Morgan Library di Londra (inv. n. 1964.12), e le teste del Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco (inv. n. B 913. 2539) hanno un'intensità tale nello sguardo da trovare un riferimento proprio in un'altra fondamentale eredità leonardesca: l'adesione alla natura fenomenica.

Il secondo aspetto riguarda il modo d'intendere il disegno quale espressione dell'intelletto. Il concetto aveva radice nel dibattito sul disegno di fine '400 ed emerge dagli scritti di Leonardo in reazione al disegno abbozzato «perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni».¹¹¹ Figino, in fase ideativa, annota continuamente nei suoi fogli molte composizioni a penna, ma ancor più riporta alla mente opere memorizzate in altri momenti. Fissandole sul foglio, l'artista prende distanza da esse, per poi valutarne l'effettiva implicazione con l'opera in fase di elaborazione.¹¹² Se è vero, come notato da Roberto Ciardi e da Annalisa Perissa Torrini, che lo schizzo multiplo viaggia in parallelo con quanto sperimentato in quegli anni da Veronese, è pur vero che Figino compie un'operazione di origine leonardesca.¹¹³ Pur

¹¹¹ LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, a cura di C. Pedretti, C. Vecce, vol. I, p. 178. Quest'idea del disegno fu poi sviluppata da Lomazzo, Armenini e Federico Zuccari. Cfr. G.C. SCIOLLA, 'Schizzi, macchie e pensieri': il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di A. Petrioli Tofani - S. Prospero Valenti Rodinò - G.C. Sciolla, Torino 1991, pp. 20-27.

¹¹² Prova di questo procedimento è il foglio di Windsor 906956 dove compaiono studi per la *Madonna del serpe* in San Fedele e studi per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione. L'ordine e la logica non sono i principi guida di questa serie di schizzi che si configurano piuttosto come salti rapidi della mente. Partendo dal ricordo della *Visione di San Girolamo* di Parmigianino, in basso a destra, Figino studia una molteplicità di soluzioni, intrecciandole con studi di volti, studi di posizioni per gli apostoli e dettagli anatomici (il piede in alto a destra) e di draghi (ancora una volta desunti da Leonardo). Su quest'ultimo punto si veda B. AGOSTI, *Draghi nella Milano di San Carlo*, in «Prospettiva», CXIII-CIV, 2004-2005, pp. 162-166.

¹¹³ I due studiosi citano anche Luca Cambiaso insieme a Veronese, anche se mi pare che le tangenze più evidenti siano con il disegno di Veronese. Si veda in particolare il confronto con il foglio in collezione privata con *Il martirio di S. Giorgio* pubblicato in R. COCKE, *Veronese's drawings*, Oxford 1984, pp. 132-133, n. 54.

non raggiungendo la forza del “disegno macchiato e brumoso”¹¹⁴ tipico di Leonardo, egli ne segue infatti il procedimento mentale, operando per scomposizione: non ritrae i moti l’uno sull’altro, ma li dissemina sul foglio, procedimento questo ereditato ancora una volta da Lomazzo.¹¹⁵ Tra i rari fogli pervenuti del *corpus* lomazziano, resta testimonianza di questo metodo nei due studi per la *Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Paolo e Agostino* realizzata per la cappella Foppa in San Marco a Milano. Il primo è il disegno a penna della Biblioteca Ambrosiana (inv. n. Cod. F 282 inf. n. 53),¹¹⁶ che mostra le esitazioni e i ripensamenti della fase ideativa (**tav. 25**), mentre il secondo, il foglio a matita del British Museum (inv. n. 1972,0722.7) per la stessa composizione, studia l’andamento delle ombre (**tav. 26**).¹¹⁷

La prospettiva tutta lombarda nella quale fino ad ora è stato inquadrato Figino nei primissimi anni di esercizio dovette avere, da subito, una finestra aperta sull’arte centro-italiana e nord europea. La collezione di disegni e stampe che Lomazzo possedeva, ricordata nell’autobiografia delle *Rime*, è stata molto spesso chiamata in causa per spiegare alcuni studi da Michelangelo e dall’Antico, andando talvolta a sostituirsi ad una visione diretta delle opere.

Quest’ipotesi non è più percorribile, né tanto meno è possibile spiegare alcuni esercizi grafici solamente alla luce di ciò che le incisioni di riproduzione potevano veicolare. Certamente a Milano circolava molto materiale, anche di derivazione

¹¹⁴ G. ROMANO, s.v. *Disegno*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Arte*, 2/1, a cura di G. Previtali, Milano 1971, p. 144.

¹¹⁵ Un’altra consuetudine che emerge dai fogli figiniani e che rimonta a Leonardo è quella di inserire alcuni profili di teste tra altri schizzi, come avviene nel foglio del Metropolitan Museum 61.179.2 v.; lo fa in modo compulsivo e il foglio assume uno spirito molto diverso da quanto realizzato da Leonardo nel foglio del British Museum 1860.6.16.100.

¹¹⁶ Il foglio è pubblicato in M. KAHN - ROSSI - F. PORZIO - C. BERTELLI 1998, pp. 315-316; G. BORA 1976, n. 118; G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980, p. 21, n. 21.

¹¹⁷ Il concetto è espresso da Lomazzo nel libro VI, capitolo LXV del *Trattato: Composizione delle forme nella idea*; cfr. G.P. LOMAZZO [1584, p. 481] 1975, pp. 415-419.

micelangiotesca,¹¹⁸ ma prima di convocare ad ogni barlume di aggiornamento l'esercizio su disegni o incisioni della raccolta di Lomazzo, vale la pena richiamare alla mente alcuni passi del *Trattato* recentemente messi in evidenza da Teresa Fiorio.¹¹⁹ Lomazzo esprime una riserva nell'utilizzare «forme immaginate da altri», cioè «quella gran quantità di invenzioni, disegnate sopra le carte poste in stampa [...] le quali sono propriamente una confusione degli animi nostri i quali senza dubbio se fossero privi di questi esempi, più sottilmente investigarebbero, e non risparmiando fatiche produrrebbero da sé sempre alcuna bella invenzione, secondo la natura e genio loro».¹²⁰ La condanna delle stampe come accessibile e comoda fonte compositiva è una «maledizione che confonde e leva forza allo spirito».¹²¹

¹¹⁸ Disegni dal *Giudizio Universale* di Michelangelo erano presenti anche tra i materiali in uso da parte dei maestri vetrai che lavoravano nel cantiere del Duomo di Milano. Cfr. S. BUGANZA, *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetrario*, in Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie, atti del convegno [2010], a cura di F. Repishti, G. Benati, Milano 2011, p. 176.

¹¹⁹ *Lombardia Manierista*, a cura di T. Fiorio, Milano 2009, p. 46.

¹²⁰ G.P. LOMAZZO [1584 p. 101] 1975, p. 92.

¹²¹ G.P. LOMAZZO [1584 p. 482] 1975, p. 416. Lo stesso scetticismo rispetto all'utilizzo di stampe era condiviso dall'Armenini che pure si esprime molto severamente sui "maestri pigri e avari" che in Lombardia saccheggiavano le Stampe di Raffaello e Parmigianino. Un'idea questa che rimonta a Vasari nel suo giudizio negativo sull'esercizio del disegno di cui si serviva Biagio Pupini. Cfr. *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, a cura di V. Romani, Ed. dell'aurora, Verona 2010, p. XII.

2. Figino negli anni Settanta del Cinquecento: interrogativi e proposte

«Il tessuto della storia dell'arte *stricto sensu*, e cioè come storia delle opere, non è composto da semplici 'no', che da soli non sono che il segno dell'ignoranza crescente, ma solo e sempre di proposte che in qualche modo facciano procedere i problemi per approssimazioni successive, fino a quietarsi in un'affermazione durevole.»

R. Longhi

In continuità con quanto messo a fuoco nel primo capitolo, si può immaginare che la formazione di Ambrogio Figino proseguì nell'orbita di Lomazzo fino agli inizi dell'ottavo decennio del secolo, continuando a misurarsi, da un lato, con l'eredità leonardesca e, dall'altro, con le novità provenienti da Cremona e dalle opere di Pellegrino Tibaldi.

Gli anni Settanta del Cinquecento sono indubbiamente i più problematici per la ricostruzione del percorso figiniano, per quanto riguarda sia la scansione cronologica delle pochissime opere pervenute sia il tema che qui più interessa: l'assimilazione del michelangiolismo da parte dell'artista. Figino concluse, infatti, il periodo di apprendistato con Lomazzo nel 1570.¹²² Da questo momento e fino agli inizi degli anni Ottanta, che lo videro impegnato nell'importante commissione della cappella della Guastalla in San Fedele a Milano, gli appigli cronologici e le opere cui fare riferimento per determinare il suo percorso stilistico sono pochi, tanto che gli anni che corrispondono all'età anagrafica di Figino tra i 18 e 28 anni trascorsero, ai nostri occhi, in sordina. Gli studi sulla grafica di Figino di Annalisa Perissa Torrini l'hanno spinto ad ipotizzare, proprio per la scarsità di opere di questi anni, che l'artista si trovasse fuori Milano impegnato nel viaggio di studio a Roma. Dieci anni è un periodo di tempo decisamente lungo, di cui è necessario render conto e, data la scarsità di opere ricollegabili con certezza a questo periodo, l'operazione più ragionevole è quella di

¹²² Cfr. Regesto documentario.

affiancare ad esse la scansione cronologica dei documenti. Questi, letti nella loro stringente consequenzialità possono aiutare alla ricostruzione di un quadro più definito.

2.1 Le opere dell'ottavo decennio

La fisionomia artistica di Figino al principio degli anni Settanta si legge attraverso il *Ritratto di Giovan Angelo Annoni* (**tav. 27**), firmato e datato 1570:¹²³ data particolarmente significativa perché coincide con il termine del contratto di apprendistato con Lomazzo.¹²⁴ L'immagine che emerge è quella di un ritrattista di altissima qualità: la precisione fiamminga di alcuni dettagli come i ricci della barba, la resa delle sopracciglia e il polsino ricamato si intrecciano ad un gusto lombardo di matrice leonardesca che conferisce allo sguardo dell'effigiato un'intensa austerità.¹²⁵ La persona di Giovan Angelo Annoni è stata inquadrata da Alessandro Morandotti, che ha ricostruito gli intensi rapporti intrattenuti dalla famiglia originaria di Annone Brianza con le Fiandre. Sono emersi anche i collegamenti diretti con Giovan Paolo Lomazzo che, in un processo del 1564, compare in veste di testimone dell'Annoni.¹²⁶ Il ritratto, pur essendo testimonianza fondamentale di un ambito, quello della ritrattistica, nel

¹²³ Sulle vicende collezionistiche dell'opera si rimanda a M. PAVESI 2017, pp. 384-386; le vicende della famiglia Annoni, a partire dalla committenza del Polittico della Passione di Annone Brianza, sono state delineate in M. T. BINAGHI OLIVARI, *Annone Brianza: il polittico anversese nella chiesa di San Giorgio*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, a cura di D. Pescarmona, atti della giornata di studi (2000), Milano, pp. 201-219.

¹²⁴ Il ritratto è l'unica opera dell'artista firmata e datata insieme al *Giove, Giunone ed Io* della Pinacoteca Malaspina di Pavia; cfr. M. PAVESI 2017, pp. 447-450.

¹²⁵ I riccioli riflettenti della barba richiamano gli apostoli dell'*Ultima cena* di Gaudenzio Ferrari del Duomo di Novara.

¹²⁶ Cfr. F. FRANGI - A. MORANDOTTI 2002, p. 84. Secondo Morandotti fu proprio il legame con Lomazzo a consentire a Figino di entrare in contatto con la famiglia Annoni. La medesima tesi è ripresa in M. GREGORI - A. BAYER, *Pittori della realtà. Le ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Milano 2004, p. 222. Di diverso avviso è Comincini che ritiene il legame di Figino con gli Annoni legato piuttosto al cognato dell'artista: Giovan Battista Bianchi. M. COMINCINI 2010, p. 54.

quale Figino era molto celebre,¹²⁷ costituisce un appiglio visivo del livello raggiunto dall'artista subito dopo gli anni di bottega; ma resta un dipinto isolato e di marginale utilità per ricostruire il seguito del percorso stilistico di Figino rispetto al quale si cerca di stabilire la data del viaggio a Roma e il confronto con Michelangelo.¹²⁸

A tal fine, risulta invece più utile la seconda opera ricondotta dalla critica agli anni '70: la già ricordata *Orazione nell'orto*, un tempo nella collezione Matsvansky di Vienna (**tav. 33**), passata in asta da Christie's nel 1907 e oggi non più rintracciabile. Nonostante Roberto Longhi, seguito da Venturi, scriva che l'opera era datata 1577, non restano prove di questa affermazione e l'unica immagine in bianco e nero pubblicata nel 1913 purtroppo non consente una verifica.¹²⁹ La struttura della composizione ancora fortemente bipartita, la figura di Cristo inginocchiato e l'autorevolezza degli studiosi

¹²⁷ Lomazzo tesse le lodi ritrattistiche dell'allievo all'interno del *Trattato*: "[...]Ambrogio Figino, come si vede nel bellissimo & artificiosissimo ritratto c'ha dipinto dell'eloquentissimo padre Panigarola minore osservante di Santo Francesco"; cfr. G.P. LOMAZZO [1584], 1975, p. 379. Anche Paolo Morigia, quando Figino era ancora vivo, ricordava gli "stupendi ritratti che rapresentano il vivo" cfr. P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano divisa in sei libri*, Milano 1595, p. 279. La sua fama di celebre ritrattista è poi ricordata dall'Orlandi: "Ambrogio Figino insigne Pittore Milanese in quadri istoriati, ed anco in ritratti; questi condusse a tanta perfezione, che le Dame, i Cavalieri, ed i Principi vollero da lui essere effigiati. Il mastro di Campo di Casa Foppa ritratto interamente al naturale, fu in pubblico Senato, dai Pittori più celebri stimato mille scuri; fece il ritratto dell'Altezza Reale di Savoia di quei tempi, e per quello fu lodato nei suoi versi dal Marino: fiori circa il 1590. e fu scolaro di Gio: Paolo Lomazzo"; cfr. P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente Notizie de' Professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto*, Napoli 1753, p. 52. A queste note vanno aggiunti i numerosissimi ritratti menzionati nel *Manoscritto king's 323* della British Library, nonché quelli ritrovati in casa di Ercole Bianchi, erede dell'artista. Nel primo gruppo rientrano: il *Ritratto del duca e della duchessa di Sora* (componimento datato 6 agosto 1589) (f. 2r); il *Ritratto della duchessa di Sora* elogiato da Gherardo Borgogni (f. 8r); nuovamente il *Ritratto di Mons. Panigarola* (elogiato da Tasso) f. 9r, 24r, 44v, 69v, 115r, 148r; il *Ritratto di Muzio Sforza marchese di Caravaggio* (ff. 16r; 21r; 22r; 89r); il *Ritratto del Connestabile di Castiglia Juan Fernandez de Velasco* (f. 33r; f. 86r; f. 88r, f. 145r, 160r, 162r, 168 r/v-169r,); un *Ritratto di dama* (f. 56r; f. 104r); il *Ritratto del conte di Fuentes* (f.90r-91r). Nel secondo gruppo rientrano: il *Ritratto di Giovanni Battista Bianchi* (M. COMINCINI 2010, p. 12); un *Ritratto di S. Carlo* in tela; il *Ritratto del padre Comanini* (M. COMINCINI 2010, p. 15); il *Ritratto d'un frate della Passione del Comanini* (M. COMINCINI 2010, p. 15); un *Ritratto di Filippo III* (M. COMINCINI 2010, p. 15); Il *Ritratto del signor Grasso* (M. COMINCINI 2010, p. 15). Sui ritratti perduti si veda anche Pavesi 2017, cat. P1-2; P. 15-16; p. 18; P. 32-P. 41.

¹²⁸Alcuni dei disegni di Figino aiutano, seppure parzialmente a darci un'idea delle sue capacità ritrattistiche. Sono costantemente ricordati il celebre *Autoritratto* e il *ritratto di Caterina Figino* conservati a Brera (cfr. catt. 353, 354); il *Ritratto di Giovan Giacomo Resta* a Capodimonte (cfr. cat. 341); il volto del *San Pietro* della cappella della Guastalla (cat. 244); i *Volti di vecchio* del Castello Sforzesco (cfr. cat. 357); AV 1052 (cat. 94).

¹²⁹ In T. FRIMMEL, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, vol. I, Wien 1913, p. 25, tav. IV, dove l'opera fu pubblicata, non vi è precisazione della data. L'anno 1577 compare per la prima volta in R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*. II. *I precedenti*, in «Pinacotheca», 5-6, 1929, ripubbl. in Id., *'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi*, Firenze 1968, p. 133.

che hanno ritenuto plausibile la data del 1577 hanno spinto la critica a mantenere valida la datazione dell'opera, che risulta essere l'unica testimonianza visiva della seconda metà degli anni Settanta, ed è quindi da prendere in considerazione per questa fase stilistica.¹³⁰ I riferimenti ad una cultura centro-italiana appaiono ancora fiochi, tanto che Longhi si soffermava, in particolare, sulle consonanze del dipinto con il trittico di San Marco realizzato da Antonio Campi nel medesimo anno evocando il notturno consimile.¹³¹

Gli studi preparatori e il gruppo di fogli che si possono riunire intorno ad essi mostrano due fasi consequenziali di elaborazione dell'opera e consentono alcuni confronti con il contesto lombardo del tempo, più che con esperienze romane. La prima fase, che compare sul *verso* del foglio AV 1510, riguarda lo studio dei due apostoli di destra ed è realizzata a penna e inchiostro bruno, sopra un sottile tratto a matita rossa (tav. 28). Nella seconda fase l'artista studia gli apostoli uno ad uno, come accade nel caso della figura all'estrema destra ripreso nei fogli AV 960r e 974r e in modo ravvicinato in AV 1040r (tavv. 29-31).

A questi disegni preparatori per l'*Orazione nell'orto* di Vienna sono legati alcuni schizzi per altre due composizioni che, trovandosi sul *verso*, condividono una datazione prossima e un momento stilistico simile. Si tratta di alcuni schizzi per un *San Sebastiano* che compare sul *recto* del foglio AV 1510 (tav. 33), e anche due studi per un *San Rocco*: il primo sul *verso* del medesimo foglio (tav. 32a) e il secondo raffigurato in AV 974v (tav. 32b).¹³² Come già accennato dalla critica,¹³³ il *San Sebastiano* deve il ginocchio rialzato e la torsione della testa nell'incavo delle braccia allo scomparto del

¹³⁰ A. PERISSA TORRINI 1987, p. 102; M. PAVESI 2017, pp. 176-177.

¹³¹ R. LONGHI 1968, p. 133.

¹³² Sia del *San Sebastiano* che del *San Rocco* non sono state rilevate altre notizie oltre a questi schizzi. Ciò ha spinto Paola Venturelli in P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi: storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 105-108 a ipotizzare che gli schizzi raffiguranti *San Sebastiano* e *San Rocco* siano legati alla produzione orafa del tempo. Non avendo prove certe o altri disegni che siano testimoni di un legame con il mondo dell'oreficeria, mi pare che la questione vada posta con più cautela, o quantomeno, alla luce della vicinanza dell'artista al mondo armaiolo, supporre un legame con quel tipo di manifattura; tanto più che il foglio dell'Accademia di Venezia AV 384 chiamato in causa mostra un'attenzione luministica che fa pensare ad una trasposizione pittorica della composizione.

¹³³ M. PAVESI 2017, p. 179. Non mi sembra di cogliere, invece, l'aggiornamento di cui parla Pavesi su Raffaello e Michelangelo.

Polittico di San Rocco, raffigurante il medesimo soggetto, commissionato a Cesare da Sesto nel 1523 dalla confraternita di San Rocco a Milano (**tav. 34**).¹³⁴ Allo stesso prototipo sembra guardare anche il *verso* del foglio AV 974, dove una figura maschile è semi-seduta in bilico. Tra i fogli qui considerati, una posizione così precaria si ritrova nella figura di San Rocco studiata nel foglio AV 1510v (**tav. 32a**) che, in analogia con il *San Sebastiano*, ha come riferimento la pala centrale del *Polittico* oggi alle Raccolte Civiche del Castello sforzesco. Le tavole di Cesare da Sesto, quando furono realizzate, erano «una miscela aggiornatissima di fatti figurativi, che non rinnegando la fedeltà a Leonardo e alla diligenza dei lombardi più antichi» guardava «a Raffaello, e un poco anche a Michelangelo, come con gli occhi di un ‘romanista’ anzitempo».¹³⁵

cat. 57

cat. 129v

I disegni preparatori dell’*Orazione nell’orto* Matsvanski, insieme alle caratteristiche del dipinto già esplicitate nel capitolo precedente,¹³⁶ sembrano riguardare esclusivamente esperienze lombarde. Ciardi definiva l’opera «l’estremo omaggio dell’allievo a certe predilezioni del suo maestro»,¹³⁷ notando un deciso cambiamento di stile dopo il 1580. Ma questo aspetto verrà trattato nel prossimo capitolo.

Al fine di completare la lettura dell’opera, va riportato il parere di Annalisa Perissa Torrini che in essa vedeva l’influenza di Michelangelo, considerandola un termine *ante quem* per il viaggio a Roma. L’argomentazione fa perno sul foglio delle *Gallerie dell’Accademia* AV 1040, di notevole impatto plastico (**tav. 31**). Il disegno, secondo la studiosa «presuppone un’assimilazione michelangiotesca evidente, tale da indurre a datare il disegno dopo il viaggio romano per la struttura possente e massiccia e

cat. 89

¹³⁴ Cfr. M. CARMINATI, *Cesare da Sesto (1477-1523)*, Milano-Roma 1994, pp. 221-227.

¹³⁵ G. AGOSTI, - V. FARINELLA, *Qualche difficoltà nella carriera di Cesare da Sesto*, in «Prospettiva», LIII-LVI, 1988-1989 (1990), pp. 325-333. Il *San Sebastiano* di Figino si avvicina, nel dettaglio della bocca semi-aperta che accentua il patetismo anche al disegno di Cesare da Sesto (RCIN 990063) per il *Martirio di San Sebastiano* che l’artista aveva affrescato sulla facciata della chiesa della pieve di Rosate (oggi perduto); si veda in proposito M.R. PIZZONI in *Le postille di Padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti - S. Prosperi Valenti Rodinò, Città del Vaticano, 2015, pp. 112-113, nota 220. Il dipinto murale era ricordato da Morigia nella *Nobiltà di Milano* (P. MORIGIA 1595, p. 277), che lo ricordava “in una villa chiamata Noviglio (nella pieve di Rosate, la quale è delli signori Resta); cfr. G. AGOSTI - V. FARINELLA 1988-1989, p. 332, nota 7; M. CARMINATI 1994, p. 11;

¹³⁶ Cfr. cap. I, paragrafo 1.4.

¹³⁷ R.P. CIARDI 1968, p. 37.

l'impianto costruttivo della figura».¹³⁸ Il foglio risente sì di una decisa attenzione per la muscolatura, che Figino aveva avuto modo di studiare nei molti fogli anatomici, ma la composizione vista nel suo insieme e le posture dei personaggi non paiono essere espressione di un'assimilazione profonda dei moti e delle anatomie michelangiottesche che si vedrà, invece, al principio degli anni '80. A questo proposito Mauro Pavesi non prende una posizione netta: sottolinea i riferimenti prevalentemente lombardi dell'*Orazione nell'orto* Matsvansky, pur rintracciando al suo interno il debito nei confronti di un'opera romana: il *Sogno di Giuseppe* di Muziano a Santa Caterina della Rota.¹³⁹

Purtroppo non aiuta a determinare l'incontro con Michelangelo la terza opera, ancora non pacificamente accolta nel catalogo dell'artista, che è stata datata dalla critica – ma senza appigli cronologici – intorno alla prima metà degli anni Settanta: il *Cristo e il fariseo* oggi conservato al Museo del Duomo di Monza in pessime condizioni conservative (**tav. 35**).¹⁴⁰ All'opera non sono stati finora ricondotti studi preparatori: motivo questo che, insieme a quelli citati sopra, spinge ad inserirla con molta cautela nel percorso artistico di Figino. È da notare, tuttavia, che i volti degli uomini che compongono la scena rispondono ad un momento di dialogo con volti e espressioni leonardesche. L'uomo in secondo piano con cappuccio blu ricorda, ad esempio, un volto studiato da Figino nel foglio AV 1108v (**tav. 36a**), che si accompagna, sul *recto*, ad un

cat. 122

¹³⁸ A. PERISSA TORRINI 1987, p. 17.

¹³⁹ M. PAVESI 2017, pp. 176-181.

¹⁴⁰ Il dipinto è inserito da Ciardi “solo cautamente” nel del catalogo dell'artista. Lo studioso mette in luce l'“insistita ricerca fisiognomica” che ha le radici nel *Cenacolo* di Leonardo e “l'uso del colore, usato in funzione compositiva” tipico di Figino. cfr. R.P. CIARDI 1968, p. 36. Lo studioso, nella scheda dell'opera propende per una datazione precoce “prima dell'*Agonia* Matsvansky”. cfr. R.P. CIARDI 1968, p. 93. L'opera non è commentata da Annalisa Perissa Torrini, mentre la recentissima monografia di Pavesi (si veda anche per bibl. precedente) la colloca tra gli autografi; cfr. M. PAVESI 2017, p. 386, n. 3. Alcune perplessità sull'attribuzione a Figino si rilevano in G. AGOSTI - J. STOPPA - M. TANZI, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra [Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, ottobre 2010-gennaio 2011], Milano 2010, p. 255.

volto dalla fisionomia leonardesca (**tav. 36b**).¹⁴¹ Difficile, per ora, aggiungere altri elementi utili per la comprensione del dipinto.

2.2 I documenti

Conclusasi in pochi paragrafi e con parecchi dubbi la rassegna delle opere di Figino riferibili agli anni '70, si può cercare di ricomporre le vicende che riguardano l'artista attraverso i documenti relativi a questa fase.

Secondo quanto ricostruito da Silvio Leydi, il padre dell'artista – Vincenzo Figino – sul finire degli anni '60 del Cinquecento, era proprietario di tre case e tre botteghe nella parrocchia di Santa Maria Beltrade e di altre due case e due botteghe nell'area di Porta Comasina, nella parrocchia di San Simpliciano.¹⁴² Queste, come già ricordato, erano spartite tra i figli Ercole, Agostino e Giovan Battista finché, nell'estate del 1570 la morte di Agostino costrinse il padre a far stimare la bottega del figlio defunto a Giovan Paolo Sadini e Giovan Battista Castano.¹⁴³ Il 16 agosto dello stesso anno morì anche Ercole, causando un secondo contraccolpo all'attività di famiglia.¹⁴⁴

Nei primi anni dell'ottavo decennio del secolo un altro evento segna il declino progressivo delle botteghe: la morte dello stesso Vincenzo Figino in data 15 aprile

¹⁴¹ Il recto del foglio ora citato, (**tav. 36b**) mostra un viso leonardesco, raffigurato di tre quarti. Figino studia la fisionomia di un uomo anziano riconducibile al foglio di Leonardo del GDSU inv. 424 E (**tav. 37**). Ricorrono infatti in modo molto puntuale alcuni dettagli anatomici come il rigonfiamento innaturale al di sotto dell'orecchio, e il consueto profilo con il mento rialzato e la punta del naso vicina al labbro inferiore. La figura mostra però alcune sostanziali varianti come la resa della capigliatura, assente nel prototipo leonardesco, e la bocca ancora più piegata verso il basso. Queste caratteristiche avvicinano il disegno dell'Accademia di Venezia ad una piccola tavola conservata alla Pinacoteca Ambrosiana. Si tratta del *Profilo di vecchio* (**tav. 38**) che è parte della seconda *Serie di sei ritratti* su tavola (inv. n. 1036/f). Le vicende attributive di questa serie di piccoli ritratti in origine autonomi e poi uniformati nelle misure e assemblati tra loro sono molto complesse e hanno spinto la critica a spaziare cronologicamente tra il terzo e quarto decennio del XVI secolo e il secondo-terzo decennio del Seicento: cfr. *Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, a cura di L. Caramel - S. Coppa, Milano 2006, vol. II, pp. 304-307 (con bibl. precedente). I ritratti, pur dimostrando in vari casi una stessa attenzione per le fisionomie leonardesche, sono stilisticamente autonomi e vanno letti autonomamente, o a coppie. In questa sede ci si limita a segnalare la vicinanza foglio raffigurante *Ritratto di un vecchio monaco* (inv. 1036f), opera che pur di chiaro stampo leonardesco tradisce un'esecuzione in anni più tardi, dopo la metà del secolo.

¹⁴² cfr. S. LEYDI 2012, p.198, nota 32.

¹⁴³ Cfr. ASMi, Notarile, 14794 in S. LEYDI 2012 p. 198, nota 34.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

1572.¹⁴⁵ Dopo questi eventi, dei sei figli di Vincenzo ne rimasero in vita quattro: Caterina Figino, futura madre di Ercole, erede dell'artista, si era sposata con Giovanni Battista Bianchi dal quale ebbe tre figli e sappiamo che morì nel 1601.¹⁴⁶ Non conosciamo la sorte che toccò a Giovan Battista, ma certamente Giovanni Ambrogio e Francesco, forse il più giovane dei due, ereditarono l'attività e continuarono a gestire le botteghe, i terreni e gli immobili: per tutti gli anni '80 numerosi atti testimoniano vendite e affitti di immobili di cui Francesco e Ambrogio congiuntamente erano titolari.¹⁴⁷ È quasi sempre Francesco, tuttavia che stipula il contratto anche a nome del fratello, segno che, da un certo punto in poi – tuttora ignoto – fu lui ad occuparsi prevalentemente dei beni.

Al vuoto lasciato dal padre e dalla morte dei fratelli se ne aggiunse, nel 1572 un altro altrettanto importante: proprio quell'anno Lomazzo diventò cieco tanto da dover abbandonare del tutto l'attività pittorica. Ci si aspetterebbe che da questo momento in poi Figino ereditasse le commissioni lasciate dal maestro per far fronte alla domanda dei committenti e un conseguente aumento delle richieste, ma il numero esiguo di opere sembra provare il contrario. Viene da supporre, piuttosto, che la cecità del maestro e i lutti familiari spinsero l'artista ad occuparsi prevalentemente di altro, forse proprio delle botteghe di armi o a occuparsi di altre mansioni che lo allontanarono dall'attività pittorica. Resta dunque da spiegare questo periodo meno produttivo dell'artista, anche se proprio una delle ultime opere realizzate da Lomazzo, il *San Francesco riceve le stigmate* della chiesa di San Barnaba a Milano apre la strada ad un contesto di committenze che dovette interessare anche Figino.

¹⁴⁵ S. LEYDI 2012, p. 179

¹⁴⁶ M. COMINCINI 2010, p. 74, nota 10.

¹⁴⁷ Cfr. Regesto documentario.

Gli anni nei quali Paolo Maria Omodei¹⁴⁸ fu preposto generale dell'ordine dei Barnabiti (1570-1575) videro modificarsi l'assetto della chiesa di San Barnaba a Milano e contemporaneamente si avvicendarono numerose commissioni agli artisti più noti del tempo che lavorarono alla decorazione pittorica.¹⁴⁹ Fu proprio in quegli anni, infatti, che vennero assegnate le concessioni delle cappelle e fu presa la decisione di decorare il presbiterio.¹⁵⁰ Nel 1573 Simone Peterzano ricevette l'incarico di realizzare le due grandi tele del presbiterio, ancora *in situ*: *San Paolo e San Barnaba a Listri* (a destra dell'altare) e la *Separazione di San Paolo e San Barnaba* (alla sinistra).¹⁵¹

A ridosso del 1570, e certamente prima della cecità, anche Lomazzo era stato coinvolto nella realizzazione della pala per la prima cappella di destra, dedicata da Basilio Ferrari al fratello Bartolomeo, uno dei primi fondatori dell'ordine dei Barnabiti

¹⁴⁸ Paolo Maria Omodei (al secolo Fabrizio) (Milano 1523-11 febbraio 1584) entra nell'ordine dei Barnabiti il 31-12-1547; viene professato il 29-9-1554; ordinato nel 1556. Nel 1557 fonda il collegio dei Barnabiti di Pavia; Nel 1560 viene chiamato a Milano, a San Barnaba, dove si occupa della formazione dei novizi (p. 417). Torna poi a Pavia come vicario. Diventa preposto generale dell'ordine dal 1570 al 1575.

¹⁴⁹ Inoltre, dagli *Acta Capitularia* del collegio si desume che la decorazione delle cappelle della Chiesa ebbe impulso proprio in quegli anni. Il 19 aprile 1573 viene concessa una cappella a Lattanzio Balbo, in particolare “quella di meggio verso la sacristia” (cioè a destra) con la promessa di finire l'ornamento di quella cappella e cioè di fare una ancona conveniente, dorare il cornicione, i capitelli e dipingere i pilastri, offrendo un livello di entrata di 80 lire l'anno in perpetuo. Il 4 maggio del 1574 fu concessa la cappella della passione a Giovanni Bombello che si offriva di “finirla et ornarla come le altre” dotandola con un legato di 100 lire annue. *Acta Capitularia collegii Ss. Apostoli Pauli et Barnaba Maediolani ab 1571 ad annum 1579. vol I. (Acta capitularia 1565-1610, alla data)*

¹⁵⁰ Dagli *Acta Capitularia collegii Ss. Apostoli Pauli et Barnaba Maediolani ab 1571 ad annum 1579. vol I. (Acta capitularia 1565-1610)*, sappiamo che il 19 aprile 1573 fu concessa a Lattanzio Balbo gentiluomo milanese “quella [la cappella] di meggio verso la sacristia [a destra] con promettere di finir l'ornamento di quella capella cioè far una ancona conveniente et indorar il cornisono, capitelli con il resto dove va dorata detta capella con depingere le pilastrate et essa capela dove va depinta con farvi davanti la sua sepultura, offerendo un livello o intrata di 80 lire l'anno in perpetuo”. Gli viene risposto dal capitolo che sarebbe stata concessa la cappella, ma senza alcun obbligo da parte della congregazione e, inoltre, non avrebbe potuto mettere all'interno nessuna “arma” di famiglia, come si conviene nelle chiese. Il 26 aprile dello stesso anno, tuttavia, il capitolo concede al signor Lattanzio di “mettere la sua arma purché fusse una cosa modesta non troppo apparente et in loco non molto notabile”. Ancora il 4 maggio del 1574 “fu concessa la cappella della passione che è nella nostra Chiesa al sig. Gio. Bombello, qual si offeriva di finirla et ornarla come le altre dottandola con legato di 100 lire l'anno senza alcun obbligo della Congregazione.” La pala della cappella verrà realizzata da Aurelio Luini.

¹⁵¹ Cfr. O. PREMOLI, *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Roma 1913; PEVSNER 1928-29, pp. 285-286.

ancora oggi *in situ*.¹⁵² Negli anni di poco successivi al 1574, quando fu data in concessione a Giovanni Bombello la cappella della passione, va poi collocata la *Pietà* di Aurelio Luini, recentemente retrodatata entro il 1580.¹⁵³

Anche Figino realizzò un'opera per la chiesa dei Barnabiti. Essa è ricordata da Lomazzo nelle *Rime*:

Nel tempio di San Barnaba in Milano
vedesi in una icona à mano stanca,
San Francesco con l'alma accesa e franca.
E'l Serafin per l'aria humil e piano.
Affissa gl'occhi à lo splendor sovrano
bartolomeo in piedi, et alla manca
stà Bernardin, con fede intatta e bianca.
Questa opra fù già di mia indotta mano:
A lato à cui poi pinse il mio Figino
il divo Ambrogio, e due Vergini à canto
con beltà tolta da i celesti scanni.¹⁵⁴

L'opera, raffigurante *Sant'Ambrogio tra le Sante Caterina e Lucia*, oggi non è più reperibile, ma era collocata, secondo quanto testimoniato da Lomazzo, nella seconda cappella a sinistra, che doveva pertanto essere quella dedicata a S. Ambrogio.¹⁵⁵ Alcuni disegni del fondo di Venezia, su cui si ritornerà più avanti, restituiscono in parte questa perdita, e se l'iconografia della tela e la sua collocazione sono stati chiariti da subito, resta incerta la datazione. Annalisa Perissa Torrini si è per prima sbilanciata in favore di una sua collocazione intorno alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento. Il foglio RCIN 906977 di Windsor (**tavv. 39a-b**), mentre sul *recto* riproduce numerosi studi per

cat. 232

¹⁵² Su Basilio Ferrari cfr. M. ROMANELLO, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1996, vol. 46, *ad vocem*. Sulle donazioni dello stesso alla chiesa di San Barnaba in data 8 gennaio 1557 si veda O. PREMOLI 1913, p. 190, nota 3. Su le *Stigmate di San Francesco con San Bartolomeo e San Bernardino* di Lomazzo e la sua datazione si veda la scheda di F. Porzio (con bibl. precedente) in M. KAHN ROSSI - F. PORZIO - C. BERTELLI 1998, p. 314. Data la cecità di Lomazzo sopraggiunta nel 1572, certamente l'opera non può essere datata nel 1574 come sostenuto in M. G. BALZARINI, T. MONACO, *Lombardia rinascimentale*, Milano 2007, p. 256.

¹⁵³ Cfr. *Bernardino Luini e i suoi figli*, a cura di G. Agosti - J. Stoppa, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, aprile-luglio 2014], Milano 2014, pp. 332-334.

¹⁵⁴ G.P. LOMAZZO 1587, p. 108.

¹⁵⁵ L'opera fu comprata da Giuseppe Bossi nell'ottobre del 1810. Il 26 di quel mese, infatti, egli scrive nelle sue *Memorie*: "Quattro giorni fa acquistai il bel Figino di S. Barnaba, di cui parla il Lomazzo" (*Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica*, a cura di C. Nenci, Milano 2004, p. 38; Perissa Torrini, *Disegni...* cit. [nota 2], pp. 21, 123) Per la ricostruzione dei successivi passaggi di mano che subì l'opera cfr. M. PAVESI 2017, p. 419, n. 18.

la pala di San Barnaba, sul *verso* raffigura vari studi per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione, databile, secondo la studiosa, intorno al 1586. La prossimità fisica dei disegni per le due composizioni (una sul *recto* e l'altra sul *verso*) ha così spinto la studiosa a dedurre una vicinanza cronologica delle due opere, che cadrebbero così entrambe intorno alla metà degli anni '80 del Cinquecento. Dello stesso parere è anche Mauro Pavesi.¹⁵⁶

Alcuni documenti trascritti da Roberto Ciardi, e oggi non più reperibili, sembrano tuttavia anticipare il momento della realizzazione dell'opera intorno alla metà degli anni '70 in consonanza, del resto, con quanto avveniva nel programma di rifacimento della Chiesa e per le opere realizzate nel presbiterio e nelle altre cappelle.¹⁵⁷

L'11 novembre 1574, Giovan Battista Omodei del fu Bernardo, abitante della parrocchia di San Giovanni in Conca presso porta Ticinese, nella città di Milano, fa testamento. Stabilisce che la cappella di S. Ambrogio situata nella chiesa di San Barnaba della stessa città, per la quale decorazione (*ornatum*) i suoi genitori avevano donato ogni anno 100 imperiali ad arbitrio di Paolo Maria Omodei, preposto di detta chiesa, dispone, secondo il loro volere, che sia rifatta l'icona del detto altare a spese dei suoi eredi e, dopo la loro morte, ad arbitrio del preposto e dei chierici regolari della chiesa e toglie dall'obbligo di pagare i suoi eredi con una donazione di duemila imperiali.¹⁵⁸ Roberto Ciardi riporta anche la trascrizione di un secondo documento del 1576 (a data imprecisata) che pare essere un termine *ante quem* per la realizzazione del *S. Ambrogio tra due Sante*:

«dom. Paulus Maria Homodeorum, obiens anno MDLXXVI testamento ligavit; quae parentum benefacta majoribus etiam accumulavit meritis Johannes Baptista Juris consultus

¹⁵⁶ M. PAVESI 2017, p. 419-420.

¹⁵⁷ Alle già ricordate commissioni a Giovan Paolo Lomazzo intorno al 1570, a Simone Peterzano a partire dal 1573 si aggiungono quella ad Aurelio Luini dipinta tra il 1575 e il 1580 (cfr. G. RENZI in G. AGOSTI - J. STOPPA, *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio 2014], Milano 2014, pp. 332-334).

¹⁵⁸ (ASMi, *Archivio Generale del fondo di religione*, San Barnaba, 1046). Lo stesso documento è ricordato nell'*Archivio della Chiesa di San Barnaba* nella "Rubrica generale dell'Archivio del Collegio de' Santissimi Paolo e Barnaba di Milano ossia repertorio delle scritture del medesimo" ASBmi, vol. II, f. 94.

collegii mediolanensis, qui sacellum s. Ambrosi egregio plastico opere, auro ac picturis et in parietibus necnon in anchona decoravit». ¹⁵⁹

Da questo secondo documento sembra, dunque, che all'intenzione esplicitata l'11 novembre del 1574 di far decorare nuovamente le pareti della cappella di S. Ambrogio e di dotarla di una nuova ancona sia effettivamente seguita la decorazione della cappella. ¹⁶⁰

La conferma che il sacello dedicato Sant'Ambrogio fosse già decorato all'inizio degli anni '80 proviene da un secondo documento relativo alla chiesa di San Barnaba, anch'esso trascritto da Ciardi e fortunatamente rintracciabile. Isabella Giussani ottiene il permesso di avere sepoltura nel sarcofago degli Omodei, davanti al sacello di S. Ambrogio, «quod propinqui sui meritis religiosae virtutis mirifice picturis ornaverunt». ¹⁶¹ La decorazione pittorica era quindi già realizzata nell'aprile del 1580.

Tra il 1574, anno in cui Giovanni Battista Omodei esprime l'intenzione di decorare nuovamente la cappella di S. Ambrogio e il 1576, quando, secondo il documento trascritto da Ciardi, le pitture delle pareti e l'ancona erano realizzate (decoravit), va dunque inserita la realizzazione della pala d'altare raffigurante il *Sant'Ambrogio tra le Sante Lucia e Caterina*. Nel 1576 un'importante modifica di ampliamento strutturale interessò tutte le cappelle di sinistra, che furono allargate in

¹⁵⁹ L'antica collocazione indicata da Ciardi (R.P. CIARDI 1968, p. 119) è ASBMi, *Liber benefactorum*, vol. V, a carte 19. Un *Liber Benefactorum* dell'archivio di S. Barnaba è nel vol. VI, ma il documento non è oggi reperibile sotto questa collocazione.

¹⁶⁰ Alla lettura dei due documenti sopra citati è necessario posporre una premessa metodologica. Nella stesura del regesto, infatti, i documenti via via riportati dalla critica sono stati verificati nelle odierne collocazioni. Tuttavia non è stato possibile recuperare alcuni documenti trascritti da Ciardi nella monografia del 1968 poiché oggi risultano dispersi. In particolare, per quanto riguarda gli anni presi in esame in questo capitolo, non è stato possibile controllare i documenti relativi alla commissione della pala di San Barnaba di cui si parlerà più avanti. Forse proprio perché l'opera è andata perduta, essi sono stati trascurati quando invece, se calati nel contesto e affiancati dalle debite precisazioni stilistiche, assumono una luce nuova che consente di avanzare alcune proposte verosimili sul contesto della sua realizzazione. I documenti, resi noti da R.P. CIARDI 1968, p. 119 non sono menzionati in M. PAVESI 2017, p. 419, n. 18.

¹⁶¹ ASBMi, *Liber benefactorum*, vol. VI, f. 19.

profondità grazie all'acquisto di una parte del suolo pubblico che confinava con la strada.¹⁶²

Resta da spiegare la presenza degli studi per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione sul *verso* degli schizzi per la pala di San Barnaba, costituendo la compresenza di questi studi su un medesimo foglio prova di una loro contiguità cronologica. Osservando il foglio con attenzione (**tav. 39b**), non è facile stabilire se gli schizzi raffigurati siano da riferirsi all'*Orazione nell'Orto* di Santa Maria della Passione oppure alla versione *Matsvansky*, del 1577. Il foglio è suddiviso in due parti: la metà superiore è dedicata allo studio del gruppo del Cristo e l'angelo, mentre nella parte inferiore coesistono studi relativi agli apostoli (a destra e all'estrema sinistra) e alla scena nella sua interezza, quest'ultima individuabile grazie ad un uso più marcato della matita rossa rispetto alla penna (**tav. 40a**). Prendendo in considerazione proprio quest'ultima porzione del foglio, probabilmente si converrà che il dialogo dell'angelo con Cristo dalle braccia aperte si avvicina maggiormente alla versione degli anni '80 (**tav. 40b**). Tuttavia, l'impostazione della scena – con i tre apostoli sullo stesso piano, il personaggio centrale semi-sdraiato, i tratti a penna che ricordano un sentiero e quelli, in alto a destra, che con movimenti arrotondati sembrano delineare la luna – richiama certamente la versione *Matsvansky* (**tav. 40c**).

Se fossero gli unici dati su cui basarsi per la datazione del disegno, queste notazioni non sarebbero dirimenti in un senso o nell'altro. Ma se considerati insieme ai documenti che portano a retrodatare la Pala di San Barnaba alla metà degli anni Settanta non sembrano lasciare molti dubbi sul fatto che siano da riferirsi alla prima versione. Gli altri fogli preparatori sono studi su carta cerulea per le figure delle due sante (cat. AV 1013, 1015, Lisbona inv. 145) (**tavv. 41-43**) e per la composizione d'insieme (cat. AV 949) dai quali è difficile trarre elementi utili alla datazione dell'opera (**tavv. 44**).

cat. 84, 85,
257

cat. 40

¹⁶² Acta Capitularia collegii Ss. Apostoli Pauli et Barnaba Maediolani ab 1571 ad annum 1579. vol I. (Acta capitularia 1565-1610) in data 27 gennaio 1578: "Dopo l'essersi già ottenuta licentia di allargare le capelle della nostra chiesa verso la strada in esclusione del ordine fatto dal reverendissimo Famagosta visitator apostolico tratandosi in capitolo del modo di trovar danari per tal effetto per essere la casa molto povera fu racurdato che Dna Ambrosina la qual lasciava lib. 1000 dopo sua morte per far depingere li choro facilmente per opera del reverendo Padre Don Battista si saria acumentata di aplicar dette 1000 lib. alla fabrica di dette capelle [...]"

cat. 71 Certamente va notato che, rispetto ai fogli per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione (cat. AV 995), la versione degli anni '80, gli studi superstiti per le due Sante lasciano intravedere l'anatomia delle figure al di sotto del panneggio.

2.3 Le lettere

Alla luce di queste considerazioni è necessario discutere un altro nodo problematico che riguarda gli anni Settanta del Cinquecento e che ha visto la critica schierarsi su posizioni opposte. La controversia riguarda tre lettere indirizzate a Paolo Maria Omodei Barnabita, nelle quali si menziona un certo Giovanni Ambrogio Figino. La prima è proprio firmata da questa persona, talvolta considerata un omonimo, mentre nelle altre due, datate 1575, viene menzionato questo nome associato alla carica di «maestro di casa Sauli», riferendosi ad Alessandro Sauli allora vescovo di Aleria in Corsica. Se Annalisa Perissa Torrini nel 1987 ha cercato di inserire queste lettere, e le implicazioni che ne derivano, nel percorso dell'artista, recentemente Mauro Pavesi ha ritenuto la presenza del nome dell'artista un caso di omonimia, motivato dal fatto che Figino, nel 1571 aveva solamente diciassette anni e non poteva essere, ad un'età così precoce, maestro di casa.¹⁶³ La lettura attenta delle lettere, impone tuttavia alcune considerazioni.

La prima lettera, risalente al 29 maggio 1571, quando l'artista aveva tra 18 e 19 anni, è firmata Giovanni Ambrogio Figino e non si menziona alcun ruolo di «maestro di casa». L'artista scrive da Genova a Paolo Maria Omodei, preposito di San Barnaba in Milano, e al suo interno fa riferimento a precedenti rapporti intercorsi tra i due, per i quali il mittente ringrazia sentitamente. Nello scritto viene indicato il giorno preciso in cui Figino sarebbe arrivato a Genova presso Francesco Sauli: il 7 maggio.¹⁶⁴ Sebbene non si abbia altra notizia di un rapporto diretto con casa Sauli, il nome di Francesco

¹⁶³ Cfr. M. PAVESI 2017, p. 108, nota 19; M. PAVESI 2009, pp. 204-205, nota 43. Secondo la data di nascita che oggi appare la più consolidata, tuttavia, nel 1571 Figino aveva diciannove anni.

¹⁶⁴ La lettera è interamente trascritta in M.L. GATTI PERER 1974, pp. 11-12, nota 8 ed ha la seguente collocazione: ASBMi, Cartella Gialla XXXX, fasc. III.

ricorre nell'autobiografia che chiude le *Rime* di Lomazzo, autore proprio di un suo ritratto:

De i cavalieri oltre i nomati sopra
Pinsi Pauol Visconte in lettere et armi
Illustre, et il mio buon Francesco Sauli.¹⁶⁵

Il maestro di Figino era dunque in rapporto con Francesco Sauli e dagli aggettivi amichevoli che precedono il nome, pare fosse una conoscenza stretta.

La lettera spedita da Genova si conclude con l'indicazione del prosieguo del viaggio: l'artista era diretto a Viareggio e da lì in Corsica. Il viaggio in Corsica collega a questa lettera le altre due occasioni nelle quali viene menzionato un Giovanni Ambrogio Figino presso Alessandro Sauli. Il 22 maggio del 1575 si registra una lettera di Gaspare Magno a P. Paolo Maria Omodei, preposto di S. Barnaba, che raccomanda di affidare al Signor Gio. Ambrogio Figino «maestro de caxa de sua R.S.» in partenza per la Corsica, a Bastia, per recarsi da mons. Alessandro Sauli una raccomandazione per suo figlio Giulio Cesare «presso detto monsignore vescovo». In entrambe le lettere è menzionato Figino: nella prima è detto «Giovanni Ambrogio Figino maestro de caxa sua», mentre nella seconda «maestro de caxa de sua R.S.».¹⁶⁶

Il ruolo del 'maestro di casa' dovette avere un accrescimento di prestigio tra XVI e XVII secolo, quando cominciarono a fiorire i trattati sull'argomento dedicati a questa professione e quello di Figino non sarebbe l'unico caso registrato.¹⁶⁷ Anche Bernardo

¹⁶⁵ G.P. LOMAZZO 1587, p. 541.

¹⁶⁶ Archivio di S. Barnaba, Cartella gialla XXXX, fasc. 1. Lettere del 16 maggio 1575 e del 22 maggio 1575. (M.L. GATTI PERER 1974, p. 11).

¹⁶⁷ La trattatistica sul tema risaliva almeno al XV secolo come nel *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti o nel *De magnificentia* di Giovanni Pontano; cfr. N. GOZZANO, *The maestro di casa and the role played in the art market by the professionals of the Roman court*, in *Kunstmärkte zwischen stadt und hof*, a cura di A. Tacke, Paderborn 2017. Il trattato che ebbe più successo e fu riedito più volte fu il *Dialogo del maestro di Casa di Cesare Evitascandalo romano*, Roma 1598. Per gli altri trattati cfr. N. GOZZANO, *Lo specchio della corte; il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma 2015, pp. 114-117.

Strozzi, all'età di 28 anni, si era trasferito a Milano, presso la famiglia spagnola dei Manriquez, dove svolgeva l'attività di precettore guadagnandosi da vivere.¹⁶⁸

Alla luce della commissione del *Sant'Ambrogio tra le sante Caterina e Lucia*, caduta, se la ricostruzione regge, tra il 1574 e il 1576, alla luce poi della rarità di opere riferibili a questi anni e dei rapporti che Lomazzo aveva con la famiglia Sauli, è doveroso non accantonare del tutto questi documenti come un caso di omonimia. Tenuto conto dei rapporti che correavano tra la famiglia Sauli e l'ordine dei Barnabiti, ma più in generale dei forti rapporti Milano-Genova, è quasi più macchinoso spiegare che si tratti di coincidenze più che di relazioni cercate e legate tra loro. Se non si crede che l'Ambrogio Figino che invia la lettera sia il nostro artista, bisogna spiegare queste coincidenze: il legame con i l'ordine e in particolare con gli Omodei, cui Figino indirizza la lettera e che erano i proprietari della cappella di S. Ambrogio per la quale l'artista realizzò un'opera, nonché questa seconda coincidenza: il rapporto di Lomazzo con la famiglia genovese dei Sauli.

Annalisa Perissa Torrini collegava la permanenza in Corsica dell'artista col suo viaggio a Roma, che sarebbe avvenuto al seguito di ad Alessandro Sauli, forse in occasione del Giubileo del 1575. Alessandro Sauli si recò diverse volte a Roma e sappiamo che aveva molti e importanti rapporti con la Chiesa romana. Nel 1572, in occasione della morte di Pio V, egli si recò da Aleria a Roma, passando per Genova e Milano.¹⁶⁹ A Roma incontrò Gregorio XIII e anche il suo caro amico Carlo Borromeo, stringendo amicizia con Filippo Neri. Un secondo viaggio a Roma avvenne in occasione del giubileo del 1575¹⁷⁰ quando Sauli tenne un comizio pubblico su invito di Filippo Neri e del Papa. Egli poi tornò a Roma nel mese di maggio, questa volta via mare, proprio quando il nostro Giovanni Ambrogio Figino era, secondo la lettera sopra citata,

¹⁶⁸ Cfr. M.C. TERZAGHI, *Per il caravaggismo a Genova e in Liguria: arrivi e partenze tra Roma e Napoli, in I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano 2010, vol. I, pp. 110-111.

¹⁶⁹ Cfr. *Memorie dell'origine, fondazione, avanzamenti, successi, ed uomini illustri in lettere, e in santità della congregazione de' chierici regolari di S. Paolo chiamati volgarmente Barnabiti descritte da D. Francesco Luigi Barelli da Nizza chierico regolare della medesima congregazione, Penitenziere nella Chiesa metropolitana di Bologna*, vol. I, Bologna 1707, p. 344.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 346-347.

in partenza da Milano per la Corsica.¹⁷¹ Lì Sauli si ammalò gravemente e ottenne di ritornare nel gennaio 1576 a Milano, per godere dell'amicizia di Carlo Borromeo e della vicinanza dei fratelli Barnabiti. Nel 1579 si recò nuovamente a Roma, passando per Genova e Milano, ma giunto a Milano ebbe notizia di una violenta carestia diffusasi in Corsica che lo indusse a rientrare senza prolungare il viaggio ulteriormente. Nel 1585, la morte di Gregorio XIII rappresentò per Sauli la terza occasione per recarsi a Roma. Da lì Alessandro passò per la Santa Casa di Loreto per poi recarsi a Venezia.

Le date dei viaggi di Alessandro Sauli a Roma cui il giovane Figino poté prendere parte furono dunque tre: la prima nel 1572, la seconda nel 1575, mentre la terza nel 1585. Stando alle lettere sopra riportate nel maggio 1575 Figino non si trovava a Roma ma a Milano, in partenza per la Corsica, forse di rientro da Roma; i dati in nostro possesso sono però ancora troppo scarsi per ipotizzare un soggiorno romano precedente agli anni tra il 1580 e il 1583, anni nei quali, come si cercherà di dimostrare nel prossimo capitolo, l'artista si misurò con Michelangelo in uno stretto corpo a corpo.

¹⁷¹ Questo significa che quell'Ambrogio Figino, almeno in questa occasione, non si recò con lui in Corsica nel 1575, perché se no sarebbe rientrato sull'isola con Sauli via mare.

3. Il dialogo con Michelangelo negli anni Ottanta del Cinquecento

3.1 *Prima e dopo il viaggio a Roma: l'Incoronazione della Vergine, la Madonna del serpe, la Pietà di San Vittore al corpo*

Negli anni Ottanta del Cinquecento, la scansione cronologica delle opere di Figino si infittisce e il percorso stilistico dell'artista prende una direzione ben precisa. A partire dalla decorazione della cappella della Guastalla in San Fedele, le commissioni si susseguono a ritmo cadenzato per tutto il decennio, fino a culminare nel prestigioso incarico delle ante d'organo del duomo di Milano nel 1590. Il nono decennio del secolo non è per Figino solo quello più prolifico, ma anche il più significativo per l'evoluzione del suo stile, che prende una irreversibile direzione michelangiotesca, non riscontrabile in modo così palese negli anni Settanta.¹⁷²

La commissione del ciclo di opere per San Fedele segnò per Figino un momento importante: essa fu la prima impresa pubblica dell'artista e fu realizzata per un cantiere voluto fortemente da Carlo Borromeo e guidato da Pellegrino Tibaldi, a cui probabilmente mise mano anche Leone Leoni.¹⁷³ Le personalità allora in città che più avevano avuto rapporti con Michelangelo si trovarono, così, a lavorare insieme nel nuovo cantiere della Milano di San Carlo.¹⁷⁴

¹⁷² Ringrazio Barbara Agosti per aver indirizzato la ricerca verso l'approfondimento di questi anni cruciali per il rapporto di Figino con Michelangelo. Sono moltissimi gli spunti e le idee condivise che verranno esposte nel corso del capitolo.

¹⁷³ D.A.R. MOORE 1996, p. 510. Il 6 ottobre 1574 Michele delle Scale riceve 8549 scudi da Giovanni Battista Bertazolo gesuita da parte della fabbrica e del rettore. La lista dei pagamenti realizzati da mastro Michele riguarda una serie di pagamenti tra i quali 75 scudi dati il 13 gennaio a "M.co d. Leoni aretino de comisse. Ipsius m.ri Michaelis". Secondo D.A.R. MOORE 1996 p. 512 potrebbe trattarsi di Leone Leoni anche se i suoi lavori per la fabbrica non sono specificati. I pagamenti allegati riguardano alcuni elementi decorativi, come la "manifattura delle teste", "preda e manifattura delli cherubini".

¹⁷⁴ Sui rapporti di Carlo Borromeo con Michelangelo cfr. R. DE MAIO, *Carlo Borromeo e Michelangelo*, in *San Carlo e il suo tempo*, II, 1986, pp. 995-1011. Figino e Tibaldi lavorarono in altri due cantieri milanesi: nella chiesa di San Raffaele e nel cantiere di Palazzo Ducale, di cui oggi non resta nulla. Pellegrino risulta ingegnere anche della fabbrica della chiesa di San Vittore al Corpo in un contratto del 26 marzo 1568 che contiene un suo capitolato autografo (ASMi, Notarile 14348, alla data), ma gli affreschi e tele di Figino per la chiesa sono troppo tardi per supporre un legame diretto tra i due artisti.

Figino, come stabilito dal contratto, fu scelto dai membri dell'ordine gesuita, e forse un ruolo in questa scelta lo ebbe lo stesso Tibaldi, il quale aveva selezionato gli scultori che dovevano occuparsi della decorazione plastica della cappella della Guastalla¹⁷⁵. Quello che sappiamo con certezza è che Figino fu il primo pittore sulla scena milanese ad essere incaricato di realizzare le pitture di San Fedele. E non è un caso se, proprio a contatto con queste personalità, avvenne la svolta in senso michelangiolesco che caratterizza le opere di Figino del nono decennio.

Una tale svolta non può essere spiegata solamente alla luce dell'importantissima lezione di Pellegrino Tibaldi e attraverso gli spunti visivi già interiorizzati da Figino negli anni precedenti (le pose e le muscolature buonarrobiane spesso riproposte dagli artisti lombardi come citazioni di modelli a lungo reiterati)¹⁷⁶. Essa risulta, invece, facilmente comprensibile se letta alla luce del viaggio a Roma in cui l'artista ebbe l'occasione di studiare direttamente il *Giudizio*, come testimonia una lunga serie di suoi disegni.

L'opera in cui più è visibile la svolta stilistica, compiuta da Figino a seguito degli studi romani, può essere datata ai primissimi anni Ottanta del Cinquecento e riferita al cantiere di San Fedele a Milano: è la *Madonna del serpe* realizzata per la cappella della

¹⁷⁵ La regia di Tibaldi era determinante non solamente rispetto al progetto dell'altare, ma anche riguardo alla scelta degli scultori: "li termini e le altre figure" dovevano essere "lavorati da eccellenti scultori che piacciono al architecto" (cfr. S. DELLA TORRE - R.V. SCHOFIELD, p. 222).

¹⁷⁶ Cfr. cap. I.

Guastalla, ricordata (ed elogiata) da Lomazzo nel *Trattato* edito nel 1584.¹⁷⁷ Certamente il viaggio di studio a Roma – quello decisivo per l’evoluzione del suo stile – avvenne prima di questa data.

L’analisi dello stile, come si vedrà, diventa decisiva per datare l’opera, a fronte delle incertezze relative ai documenti. Le notizie documentarie in nostro possesso,

¹⁷⁷ cfr. G.P. LOMAZZO [1584, p. 438] 1975, p. 382. Per la trascrizione del passo cfr. cap. III, nota 213. Le ragioni che spingono a collocare l’opera all’interno della commissione della cappella della Guastalla, sono legate in primo luogo ai documenti oggi verificabili e in secondo luogo agli scritti lomazziani. Lomazzo nel 1584 fornisce un termine *ante quem* per la realizzazione dell’opera, dandone una descrizione entusiasta nel *Trattato*. I documenti oggi verificabili, inoltre, sono chiarissimi nell’indicare (per ben due volte) che le opere realizzate per la cappella della Guastalla furono sei (cfr. Regesto documentario). Se da un lato è difficile immaginare l’ubicazione simultanea di due pale d’altare (gli altri quattro dipinti minori sono ancora oggi *in situ* ai lati dell’altare), non si può trascurare l’indicazione fornita dal resoconto delle spese della cappella, che per altro collima con l’indicazione di Lomazzo: la *Madonna del serpe* fu per qualche tempo sull’altare e, per ragioni che non conosciamo, rientrò poi in possesso dell’artista. L’*Incoronazione della Vergine* fu invece l’opera che rimase sull’altare fino ai primi anni dell’Ottocento (cfr. M. PAVESI 2017, p. 396) e che è ancora oggi nell’anti-sacrestia della Chiesa. Scartando l’ipotesi non supportata da fonti e documenti di due versioni della *Madonna del serpe* (ipotizzata per la prima volta in A. PERISSA TORRINI 1987, p. 20 e ripresa in S. COPPA, *Due opere di Ambrogio Figino in una donazione del 1637*, in «Arte lombarda», 1977, p. 144, S. PIERGUIDI 2009, p. 39; M. PAVESI 2010, pp. 206-207, nota 57, poi smorzato in M. PAVESI 2017, pp. 390-391) e non potendo sapere se le due tele fossero alternate a seconda delle esigenze dell’anno liturgico (come ipotizzato da Palmieri in E. PALMIERI, *Anawim. Ambrogio Figino/ Lena Liv*, catalogo della mostra [Milano, Galleria San Fedele, 13 ottobre-11 novembre 2005] a cura di A. dall’Asta, A. Madesani, E. Palmieri, s.p.) oppure se sulla *Madonna del serpe* pesarono problemi legati all’iconografia dell’immacolata concezione (come ipotizzato da S. PIERGUIDI 2009, pp. 41-43), è necessario, per datare l’opera e con essa stabilire quando avvenne il viaggio a Roma dell’artista, affidarsi ai dati stilistici.

infatti, non consentono di giungere a una lettura critica che spieghi tutte le incongruenze relative al cantiere della cappella della Guastalla.¹⁷⁸

I nodi problematici che i documenti non consentono di sciogliere sono essenzialmente due: in primo luogo, come mai vennero realizzate due pale per lo stesso altare (*l'Incoronazione della Vergine* e *la Madonna del serpe*)¹⁷⁹ e, in secondo luogo, perché *la Madonna del serpe* tornò, a un certo punto, nelle mani dell'artista.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Le origini del giuspatronato della cappella della Guastalla risalgono al 2 ottobre 1569 quando Paola Torelli, fondatrice dell'ordine delle Angeliche, dispose nel suo testamento un lascito di 1000 scudi per la realizzazione di una cappella dedicata a S. Paolo, da farsi "nel modo arbitrario alli Reverendi Clerici della Compagnia di Jesu". Il 10 luglio 1570 avvenne un primo versamento di 1500 scudi da parte del Collegio della Guastalla ai gesuiti di San Fedele, mentre il 25 novembre dello stesso anno Pellegrino Tibaldi stilò il capitolato (la trascrizione completa del capitolato è trascritta in D.A.R. MOORE 1996, pp. 508-509 e parzialmente ripresa in S. DELLA TORRE - R.V. SCHOFIELD 1994, p. 222. L'originale si trova in ASMi, Notarile, 14795, not. Gio. Giac. Crivelli, alla data) che descrive nei dettagli le modalità e i materiali adatti alla costruzione. Gianangelo Paranchini e Gerolamo da Quadrio ricevono il 6 giugno 1571 un altro acconto per l'altare (cfr. D.A.R. MOORE 1996, p. 510). In data 22 ottobre 1574 Gianangelo Paranchini riceve 60 scudi d'oro per l'acquisto dei marmi di Carrara "pro capella III. Con.sse Guastalle", consegnati alla fabbrica tre mesi dopo, ma sul finire del novembre del 1577 la realizzazione è ancora in alto mare ed è necessario porre un limite temporale: i responsabili dei lavori Domenico Scala e Bernardino Paranchino promettono di finirla "entro il mese di agosto prossimo futuro 1578 sotto pena di ogni refettione danno e interesse" (D.A.R. MOORE 1996, pp. 542-543.) Il 1 febbraio 1580, infine, venne celebrata la prima messa da parte di Carlo Borromeo all'interno della chiesa, solo da quel momento fruibile da parte della popolazione. Le vicende dell'altare, ancora incompiuto nel 1577 fanno cadere, a mio avviso, l'ipotesi riportata da M. PAVESI 2017, pp. 390-391 che la *Madonna del Serpe* sia realizzata per San Fedele tra il 1570 e il 1573. La cappella della Guastalla, infatti, era stata la prima ad essere dotata di un altare marmoreo che si concluse a ridosso degli anni Ottanta, poco prima della commissione a Figino dell'apparato pittorico. La chiesa fu aperta al pubblico nel 1580 e non si avverte pertanto l'urgenza di collocare un'opera all'interno della chiesa quasi dieci anni prima.

¹⁷⁹ Cfr. nota 177.

¹⁸⁰ Ad una data imprecisata l'opera rientrò in possesso di Figino e, passando dalle mani degli eredi, fu donata alla chiesa di S. Antonio Abate nel 1637 per poi essere trasferita in anni recenti nella chiesa di San Nazaro dove si trova ancora oggi. Essa è poi ricordata nel *Figino* di Comanini, edito nel 1591, come ubicata in casa dell'artista. Cfr. G. COMANINI, *Il Figino* ovvero il fine della pittura, Mantova 1591 [Ed. critica *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1962, pp. 237-379], p. 246. Diversamente dalle "ambizioni enciclopediche" di Armenini e Lomazzo, il fine di Comanini ne *Il Figino* è quello di portare gli artisti, analogamente ai poeti, ad affermare "una autonomia stilistica e tecnica capace di assimilare anche le esigenze tridentine" (cit. BAROCCHI 1962, vol. III, pp. 397-398) e non è detto che non si sia servito di un espediente letterario per descrivere l'opera più dell'artista più celebrata da Lomazzo. Nell'impossibilità di spiegare l'inconsueto spostamento dell'opera avvenuto forse dopo pochi anni e la sua collocazione nel percorso artistico di Figino, a partire dagli studi di S. COPPA 1977, pp. 143-144 e ripresa in A. PERISSA TORRINI 1987, p. 20 (che tuttavia non era a conoscenza dei conti della cappella della Guastalla), in M. PAVESI 2010 e S. PIERGUIDI 2009, si fa strada l'idea (tutta speculativa e non sostanziata da fonti e documenti e in definitiva poco probabile) che esistano due versioni della *Madonna del serpe*: una ricordata da Lomazzo in S. Fedele e oggi dispersa e una seconda versione che era nella casa di Figino menzionata da Comanini e poi pervenuta a S. Antonio Abate e giunta fino a noi. Secondo Pierguidi un'altra *Madonna del Serpe* (oggi non pervenuta) è l'opera realizzata al principio degli anni Ottanta, sostituita dall'*Incoronazione della Vergine* per problemi iconografici legati al culto immaculista.

Per quanto riguarda la datazione delle opere realizzate per la Guastalla, i documenti trascritti da Ciardi nel 1968, non più verificabili¹⁸¹, chiariscono per lo meno una finestra di tempo nella quale il cantiere pittorico fu eseguito. A questo proposito risulta, in particolare, che: il primo acconto per la cappella della Guastalla risale al 1581, quando fu «pagato al sig. Gio Ambrogio Figino per il quadro dell'ancona, compreso qualche altro piccolo ornato L. 718 a conto»¹⁸²; un altro pagamento di L. 203,8 «per pitture nella cappella della Madonna» al 1583; mentre i pagamenti riprendono solo nel 1586 (L. 846,8), prima del saldo finale di L. 197,16, versato nel 1587 dal padre gesuita Bertazolo.¹⁸³ A partire da questi elementi si evince quindi che l'arco temporale in cui Figino operò nella cappella della Guastalla è compreso tra il 1581 e il 1587.

Un secondo elemento chiarito dai documenti è, poi, il numero dei dipinti presenti nella cappella: «sei quadri dipinti» sono nominati, infatti, nella lista di spese stilata nel 1588 per la seconda cappella di destra.¹⁸⁴ Questo dettaglio è importante per confermare che sia l'*Incoronazione* sia la *Madonna del Serpe*, seppure in un modo che è per noi difficile immaginare, erano presenti sull'altare, insieme ai quattro *santi* nei riquadri laterali ancora oggi *in situ*.

¹⁸¹ Cfr. Regesto documentario.

¹⁸² R.P. CIARDI 1968, pp. 94-95.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Il resoconto delle spese, in forma di elenco, è datato 7 maggio 1588 ed è inserito all'interno di un atto relativo alle pendenze di natura economica tra la Casa Professa di S. Fedele e il Collegio della Guastalla (cfr. Regesto documentario). Nella parte relativa alle decorazioni pittoriche: “Nella fattura delli sei quadri dipinti 1680 L”; “Per color azuro ultramarino et lacha fina 255,6 L”; “Nela luna, corona et stelle d'argento nello scudo sopra il quadro 66L”; “Per la pittura delli significati della Madonna sopra li pilastri 53,2 L”; “Nelle cortine di sendale per coprire li sei quadri 79,10 L”. Sicuramente la cappella in cui erano collocate le opere di Figino era la seconda sulla destra dove oggi, insieme all'*Apparizione del sacro cuore* di Lucio Fontana restano ancora *in situ* i quattro riquadri laterali di Figino, raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo*, *Santa Maria Maddalena* e *Santa Marta*. A conferma della posizione della cappella, di cui sono registrati tra il 1571 e il 1577 i pagamenti per la realizzazione (marmorea) dell'altare, è un documento del 22 dicembre 1587: “Magister Michael de Scalis filius q. domini Francisci...a magistro Hyeronimo Quadrio dicto de Millis suo nomine proprio et etiam nomine magistris Bernardini Paranchini qui omnes erant socii in fabrica capelle denominate pii collegii q. comitisse Guastalle fabricate in ecclesia S. Fidelis Mediolani que est a manu dextra intrando portam dicte ecclesie [...]” (S. DELLA TORRE - R.V. SCHOFIELD, 1994, pp. 383-384).

La datazione delle due opere maggiori va dunque collocata nell'arco di tempo indicato dai documenti. Resta, tuttavia, il problema, ampiamente dibattuto dalla critica, di stabilire quale delle due sia stata realizzata per prima.¹⁸⁵

Lo scarto stilistico tra di esse, si diceva, è notevole e i riferimenti culturali che esprimono sono altrettanto diversi. *L'Incoronazione della Vergine* (tav. 45) è un'opera nella quale l'esigenza di chiarezza della scena costruita su un triangolo rovesciato e le posture paralizzanti dei protagonisti non lasciano alcuno spazio all'espressione viva dei sentimenti. La scena è ossequiosa e allineata, e all'austerità dei tre personaggi fa da sfondo un'altrettanta introversa compagine di nuvole scure, turbate da lampi visionari e da cineree teste di putti spaesati.

Sebbene sia difficile trovare riferimenti precisi a un'iconografia piuttosto canonizzata, come quella dell'*Incoronazione della Vergine*, la figura femminile instaura un dialogo diretto con la *Madonna della Ghiara* di Lelio Orsi, disegno eseguito nel 1569 per Ludovico Pratissoli,¹⁸⁶ e noto a Figino probabilmente attraverso l'affresco, da esso derivato, che Giovanni de' Bianchi, detto Bertone da Reggio, realizzò nel convento

¹⁸⁵ Un commento di Lomazzo nell'*Idea* (cfr. G.P. LOMAZZO [1590, p. 153], 1974, p. 361) ha suscitato in alcuni studiosi il sospetto che *L'incoronazione della Vergine* sia stata realizzata dopo la *Madonna del serpe*. Riferendosi alla chiesa di San Fedele il maestro di Figino scriveva che la fabbrica "viene accresciuta da gli ornamenti delle tavole che vi si pongono, e s'accrescerebbe maggiormente, se alcuno degli artefici di quelle andasse seguitando la prima buona maniera, e non la cangiasse in peggiori". Considerando gli elogi spesi per la *Madonna del Serpe* nel *Trattato*, la seconda e peggior maniera coinciderebbe, secondo la lettura della critica (M. BONA CASTELLOTTI 1989, p. 105), con l'*Incoronazione della Vergine*, confermando la posteriorità dell'opera alla prima e ben più riuscita. La lettura del passo, tuttavia, non è così chiara sul fatto che il cambiamento in senso negativo sia avvenuto all'interno della medesima chiesa; a questo bisogna aggiungere la rottura nei rapporti tra allievo e maestro (cfr. B. e G. AGOSTI 1997, p. 53, nota 302). In questo caso il discorso va poco oltre alcune congetture critiche difficilmente risolvibili, ed forse è bene provare a leggere lo stile delle opere e ad inserirle in continuità con il percorso artistico di Giovanni Ambrogio. Il commento di Lomazzo, sebbene potesse essere verosimilmente riferirsi a Figino, potrebbe però riguardare due fasi diverse della sua produzione all'interno della chiesa e in particolare alla *Crocifissione* (oggi perduta) che Figino dipinse per l'altare della Crocifissione (come già ipotizzato in M. BONA CASTELLOTTI 1989, p. 106) di cui non è rimasta documentazione diretta. Il *Sant'Ignazio* e *San Francesco* nei due laterali della cappella, restituiti all'artista da Mauro Pavesi (2017, pp. 527-528) mostrano uno stile differente rispetto alla cappella della Guastalla: più cupo e introverso, certamente riferibile ad anni più tardi. Una descrizione della cappella della Crocifissione, ancora con il dipinto di Figino *in situ* si deve a Carlo Torre: "La quarta cappella poi ha nella dipinta sua Tavola un Cristo in croce fra due angeli volanti, ed un S. Francesco Saverio ginocchioni, accorgomi bene, che voi sapete, essere stata colorita da due pittori, cioè non vi so negare, il già nominato Figini operò il Cristo con gli Angeli, e Giulio Cesare Procaccini fece l'Apostolo dell'Indie." (C. TORRE 1674, p. 277).

¹⁸⁶ Ringrazio Vittoria Romani per l'indicazione di questo confronto.

dei Serviti di Reggio (**tav. 46**).¹⁸⁷ Il lento avvicinarsi di Figino a Michelangelo non passa dunque solo per il linguaggio tibaldesco; ma anche attraverso un artista della «generazione dei protagonisti della grande maniera»¹⁸⁸ che, dopo un esordio padano che guardava a Correggio e una potente svolta manierista, approda ad un ‘michelangioloismo riformato’. Per dirlo con le parole di Vittoria Romani

Nel disegno [...] la posizione della figura è atteggiata in modo da eliminare qualsiasi effetto di contrapposto: il busto si volge nella medesima direzione delle ginocchia e, descrivendo una morbida curva, si ricollega senza interruzione, né scarti al profilo delle gambe che, a loro volta, si intrecciano descrivendo un ovale. [...] Mentre nel disegno tormentato del panneggio resta qualche traccia di complicazioni manieristiche, nella espressione dolce e stereotipa del volto della Vergine si riconosce quella tendenza tipica della Contro-maniera a reprimere e convenzionalizzare i sentimenti.¹⁸⁹

La *Madonna del serpente* (**tav. 47**), invece, denota un cambiamento irreversibile nella pittura di Figino, non rintracciabile né nell’*Incoronazione della Vergine*, né tanto meno nell’*Orazione nell’orto* di Vienna. Lo spazio della tela è occupato in quasi tutta la sua altezza dalla Vergine, che irrompe in primo piano con una fisicità imponente. Gli sguardi di madre e figlio convergono sul piede che schiaccia il serpente, ed è lì che si concentra la tensione fisica delle due figure, entrambe sbilanciate sulla gamba destra. Qualcosa di nuovo si fa strada nel movimento concitato delle braccia del Bambino, contrapposto al volto sereno e ai modi pacati della Vergine che trasmettono distensione e sicurezza.

Le prime considerazioni sull’opera si devono, come già ricordato, a Giovan Paolo Lomazzo, che nel *Trattato* ne elogiava le ombre e i lumi leonardeschi, la maestà armonica di Raffaello, i vaghi colori di Correggio e il disegno di contorno di

¹⁸⁷ Per le note tecniche e le vicende di realizzazione e traduzione del disegno in affresco si rimanda a V. ROMANI, *Lelio Orsi*, Modena 1984, p. 82, nota 21.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 82.

Michelangelo.¹⁹⁰ Il maestro, avaro di elogi nei suoi scritti, sembra apprezzare l'opera dell'allievo, ritenendo la *Madonna del serpe* come un punto di arrivo: un dipinto nel quale è rintracciabile un equilibrio tra quelli che Lomazzo considerava grandi maestri (e sui quali si basava il 'tempio della pittura') e che rivela il raggiungimento di una certa maturità. Queste parole non sarebbero spendibili per l'*Incoronazione della Vergine* o per l'*Orazione nell'orto* Matsvansky, ma descrivono bene il momento di svolta principiato nella cappella della Guastalla e continuato nel *San Matteo e l'angelo* in San Raffaele a Milano. Una svolta che è data dal viaggio romano, dallo studio intenso del *Giudizio* e del monumento funebre di Giulio II nonché dalle suggestioni della maniera romana.

Ad una datazione della *Madonna del serpe* che segue di qualche anno l'*Incoronazione della Vergine* conduce la sequenza delle opere lette alla luce del confronto con Michelangelo: un impatto pregnante che poi va ad affievolirsi e ad equilibrarsi nel corso degli anni Ottanta. Osservando il decorso stilistico di questi anni (**tav. 48**), l'antiorità cronologica dell'*Incoronazione* sulla *Madonna del serpe* permette di tracciare un percorso lineare dove alla possanza scultorea della seconda, proseguita nel *San Paolo* di San Raffaele, segue l'affievolirsi del gigantismo nella figura più strutturata e composta del *San Matteo e l'angelo*.

¹⁹⁰cf. G.P. LOMAZZO [1584, p. 438], 1975, p. 382 "[...] e come parimenti appresso de gl'altri il Ficino nostro discepolo il quale con simile prudenza, et industria di molte altre parti le sue rare pitture vā componendo con parte de l'ombre lumi, et d'accuratezze di Leonardo, con le maestà armoniche di Raffaello, con i vaghi colori del Coreggio, e co'l disegno d'intorno di Michel' Angelo perseverando così con tali parti à disporre in opera quello che secondo il suo genio particolare concepisce nella mente, come si vede trà le altre in una tavola dove hà dipinto la Vergine co'l figliuolo appresso che calca con un piede il colle dell'antico serpente, la quale si ritrova nella Chiesa di Santo Fedele di Milano, Tempio per bellezza, et vaghezza d'architettura, et d'inventione singolarissima frà le fabbriche moderne, uscito dal divino ingegno di Pelegrino Pelegrini, et altri che à questa sono esperti, ma diciamo hora de gli Ieroglifici".

Restando ancora un momento sulla *Madonna del serpe*, i disegni preparatori per la composizione permettono di precisare alcune interferenze in senso centro-italiano.¹⁹¹ A proposito di quest'opera, Roberto Longhi notava in «quel piede sul piede, quasi ad esprimere una trasmissione di energia da corpo a corpo», un «motivo da non dispiacere a Michelangelo, che lo suggeriva fors'anche nella *Madonna* di Bruges, o in un gruppo del *Diluvio*». ¹⁹²

A valle del foglio RCIN 906880, che studia nel dettaglio le mani della Vergine e di quello dell'Ambrosiana per il volto, il foglio di Cambridge (Fitzwilliam Museum inv. 2959) e un disegno di Windsor (RCIN 906956) mostrano il prototipo di partenza e le prime idee per la composizione. Rispetto al primo punto il foglio di Windsor (**tav. 49a-b**), in particolare, chiarisce che Figino aveva in mente la *Visione di San Girolamo* di Parmigianino (**tav. 49c**), opera originariamente legata al culto dell'immacolata concezione.¹⁹³ Sulla falsariga di questo paradigma prendono vita le varianti, ben presto autonome dal modello, nelle quali la Vergine si trova a metà strada tra la posizione eretta e quella seduta. Anche il Bambino cambia posizione varie volte, fino ad assestarsi alla destra della madre, con la gamba protesa in avanti.

cat. 144

cat. 367

cat. 212

A queste prove segue il foglio del Fitzwilliam Museum di Cambridge (**tav. 50**), dove l'elaborazione dell'opera è più vicina alla versione dipinta: il Bambino è tra le ginocchia della madre e assume la posizione delle braccia che avrà nella tela, e

cat. 367

¹⁹¹ Poche, infatti, sembrano le interferenze di opere lombarde sulla genesi dell'opera. La fontana raffigurante l'*Immacolata concezione* un tempo presso il chiostro di Brera e oggi perduta, cui recentemente Susanna Zanuso (cfr. S. ZANUSO, *Un contesto per il drago di Annibale Fontana*, in «Nuovi Studi», 2008 [2009], XIV, pp. 107-119) ha provato a ricondurre il *Drago* di bronzo restituito ad Annibale Fontana da Barbara Agosti (cfr. B. AGOSTI, *Draghi nella Milano di San Carlo*, in «Prospettiva», 2005, pp. 162-166), che avrebbe potuto esserne il prototipo non è oggi riconducibile ad alcuna opera confrontabile. Il dipinto a medesimo soggetto di Lomazzo, del quale è visibile una copia oggi nella chiesa di Santa Maria in Piazza a Busto Arsizio, certamente chiaro all'artista, mostra posture completamente diverse.

¹⁹² R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in 'Pinacotheca', 5-6, 1929, ripubbl. in id., 'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi [Opere complete, IV], Firenze 1968, p. 133.

¹⁹³ L'opera era lo scomparto centrale di un polittico dedicato al culto dell'immacolata concezione (cfr. M. VACCARO, *Parmigianino. I dipinti*, Torino, Londra, Venezia, New York 2002, p. 156, nota 4), opera che non venne mai completata negli altri scomparti per via del sacco di Roma (cfr. VASARI [1568], 1976, IV, pp. 538-539). L'opera fu portata nel 1558 a Città di Castello per volere dei committenti; cfr. M. VACCARO 2002, p. 155. Figino probabilmente si accostò al prototipo o attraverso la visione dell'opera (vista a Città di Castello, del resto non lontana da Urbino, dove sappiamo da Borgogni che l'artista si recò e conobbe Torquato Tasso), oppure attraverso un disegno dell'artista. Difficile che il prototipo possa essere l'incisione di Bonasone (Bartsch XV. 127.62), dove si perde lo slancio della figura, mantenuta invece da Figino nel piccolo schizzo di Windsor (**tav. 9**).

parallelamente il drago (mutuato dalla versione lomazziana del tema, oggi nota grazie ad una copia in Santa Maria in Piazza a Busto Arsizio)¹⁹⁴ lentamente si tramuta in un serpente. Lo schizzo in alto a destra mostra il gruppo lateralmente, facendo pensare che Figino, mentre studiava la composizione, avesse in mente una scultura; lo fa pensare, nell'opera finita, anche la forza scultorea della Vergine e l'andamento del panneggio sul fianco destro che non trova appoggio su un sostegno fisico.

Il confronto con la *Madonna del parto* di Jacopo Sansovino (**tav. 51**) è ad un primo impatto molto suggestivo per la posizione della mano destra della Vergine, per lo sporgere del piede dal vestito, per la posizione delle gambe del Bambino e per il rigonfiamento del panneggio sul lato sinistro, che fanno pensare ad una possibile derivazione dalla scultura presente in Sant'Agostino a Roma. Alla stessa opera rimandano il taglio del vestito sotto il seno, il panneggio che passa sotto il braccio sinistro e, attraversando il ventre, si rigonfia sul fianco destro della Vergine.

Altri dettagli, invece, sembrano ricordare il confronto con Michelangelo nella postura del Bambino, simile al putto reggi-libro al di sotto del *Profeta Daniele* (**tav. 52**), mentre riaffiora un dettaglio del *Giudizio* studiato in un foglio di Windsor (inv. 906909) (anche se in controparte) nella posa della mano sinistra della Vergine (**tav. 53**).

catt. 172

Per completare la lettura dell'opera, ancor più che a Sansovino, è necessario guardare a Genova, la città dalla quale Figino scrive al principio degli anni Settanta, e in particolare nella cappella Lercari del duomo di San Lorenzo, dove Luca Cambiaso aveva raffigurato l'*Adorazione dei Magi* (**tav. 54**) e i due laterali con *San Gioacchino* e

¹⁹⁴ Dell'opera, oggi considerata dalla critica una copia tarda di un dipinto disperso di Lomazzo (cfr. G. ROMANO, *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra a cura di G. Romano [Torino, marzo-maggio 1982], Torino 1982, p. 253; D. ISELLA, *Rabisch. Giovan Paolo Lomazzo e i facchini della Val di Blenio*, Torino 1993, p. 356; R.P. CIARDI, *G.P. Lomazzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2005, alla voce), si può ricostruire l'impostazione lomazziana e l'iconografia della Vergine che schiaccia il drago, certamente conosciuta da Figino.

Sant'Anna.¹⁹⁵ La dinamica tra i due personaggi, che guardano verso il basso, il lenzuolo con cui la Vergine regge il Bambino sotto l'incavo ascellare e l'alternarsi di blu, arancione e rosso degli abiti sono riferimenti puntuali a Cambiaso, così come gli accenti serali del crepuscolo, quasi notturni, che avvolgono entrambe le scene. Su tutti questi riferimenti, domina l'inclinazione personale dell'artista, «notevole nella filosofia delle invenzioni»,¹⁹⁶ che riesce a dar vita, complice anche la rara iconografia, ad un'invenzione che avrà lunga fortuna. È proprio in quest'opera, ancor più che nel *San Matteo e l'angelo*, che gli elementi tratti dalla cultura centro-italiana si fondono in modo armonico con la cultura figurativa lombarda su cui, non bisogna dimenticare, vegliava il rigore carliano.

Lo studio dei disegni preparatori per la *Madonna del serpe* consente di avanzare una nuova ipotesi, che retrodata un'opera fino ad ora confinata agli ultimi anni della vita di Figino: la *Pietà* di San Vittore al Corpo (**tav. 55**).¹⁹⁷ Inespugnabilmente è passato inosservato che alcune prove grafiche riconducibili alla *Pietà* si trovano sul medesimo foglio di Cambridge con gli studi per la *Madonna del serpe* (**tav. 50**). L'associazione delle due composizioni, pur non garantendo una simultaneità cronologica delle due opere, non si può trascurare e induce a chiedersi se l'opera, anche in forza dei debiti verso Michelangelo, possa essere eseguita nel medesimo torno di anni della tela per San Fedele.

Uno degli schizzi in particolare, collocato verso il bordo sinistro del foglio, sebbene mostri la figura di Cristo tagliata all'altezza del busto, è certamente da riferirsi

¹⁹⁵ Cfr. B. MANNING - W. SUIDA, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano 1958, p. 34, tav. CXXVII; L. MAGNANI, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova 1995, pp. 196-197. L'opera fu realizzata tra il 1567 e il 1569. Lo sguardo di Figino verso Luca Cambiaso va oltre questo confronto ed è testimoniato da Lomazzo nelle *Rime* [1987, p. 294] “ [...] e andai per sorte/ in Sant'Eufemia, ove sentii lodare/Dal singlar Suardo del Cangiaso/ La Circoncision di Giesù Christo/. Alla cui somiglianza una di novo n'ha ha fatto nel gran tempio de la Rosa il mio Figin, con sì gran studio ed arte.” Figino aveva dunque realizzato un'opera 'a somiglianza' della Circoncisione di Luca Cambiaso che non è detto fosse una copia (cfr. M. PAVESI 2017, pp. 575-576).

¹⁹⁶ R. LONGHI [1929] 1968, p. 133.

¹⁹⁷ A collocare l'opera negli anni estremi della vita dell'artista fu per primo J.H. TURNURE 1965, pp. 44-45, seguito da M. PAVESI 2017, pp. 532-534. Di quest'opera manca qualsiasi appiglio documentario e le considerazioni si sono mosse su un piano stilistico, reso molto scivoloso a causa del cattivo stato di conservazione dell'opera, aggravatosi negli ultimi anni.

alla composizione che si trova oggi nella casa parrocchiale di San Vittore al Corpo, in pessime condizioni conservative. La superficie pittorica abrasa rende la lettura dell'opera estremamente difficile ed è per questo che essa è stata confinata, anche negli studi più recenti, agli anni estremi della vita dell'artista. Già Turnure nel 1965, pur legando l'opera allo stile tardo di Figino, la definiva «an exception among Figino's San Vittore paintings»¹⁹⁸, mettendone in luce i forti contatti con l'esperienza romana.¹⁹⁹ Ad una datazione anticipata agli anni ottanta conduce anche lo stile degli altri studi preparatori presenti nel fondo di Venezia (**tav. 56**) (AV 374, 375, 377, 385, 386), molto distanti dalla grafica degli ultimi anni, e invece vicini al foglio di Cambridge tanto nel segno rapido e spezzato dei muscoli del torace quanto più fluido sui panneggi e lungo i contorni. Figino immagina dapprima una composizione nella quale Cristo ha le braccia distese lungo il busto; poi modifica la postura, adagiando le braccia sopra le ginocchia della Vergine in una posa di chiara memoria michelangiolesca.

catt. 12-14,
17,18

Non a caso, il primo e più importante riferimento a Michelangelo riscontrato da Turnure in quest'opera è quello della *Pietà* realizzata per Vittoria Colonna (**tav. 57**), oggi conservata all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (inv. 1.2.0/16) e conosciuta, secondo lo studioso, attraverso le incisioni di Beatrizet e Cavalieri.²⁰⁰ La Vergine a braccia aperte che guarda verso l'alto, il corpo di Cristo adagiato in grembo con le braccia abbandonate sulle ginocchia, ma anche la posizione delle ginocchia e dei piedi, uno nascosto e l'altro visibile, si ispirano al disegno di Michelangelo così come la croce che sovrasta il capo della Vergine.

¹⁹⁸ J.H. TURNURE 1965, p. 44.

¹⁹⁹ Lo studioso, in particolare, si sofferma su alcune differenze rispetto alle opere tarde dell'artista: la cura con cui sono delineati i ricci dei capelli degli angeli e l'andamento sinuoso dei panneggi, che hanno la medesima funzione del serpente del *Laocoonte* nel legare tra loro le figure.

²⁰⁰ Sull'opera e le sue derivazioni si veda B. AGOSTI, *Michelangelo, amici e maestranze*, Firenze 2007, p. 365-368; si veda anche *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti - A. Rovetta - C. Salsi, Venezia 2015, pp. 302-310. Sul rapporto tra Vittoria Colonna e Michelangelo cfr. M. BIANCO - V. ROMANI, *Vittoria Colonna e Michelangelo in Vittoria Colonna e Michelangelo* a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 145-164. Sull'incisione di Giulio Bonasone cfr. *Ivi.* pp. 172-173. Vasari stesso cita nella biografia di Marcantonio Raimondi la traduzione a stampa immediata dei disegni di Michelangelo ad opera di Antonio Lafrery: "Sono poi da altri state intagliate molte cose cavate da Michelangelo a requisizione d'Antonio Lanferri, che ha tenuto stampatori per simile esercizio, il Tizio, il Ganimede, i Saettatori, la Baccanaria, il Sogno, la Pietà, il Crocifisso fatti da Michelagnolo alla marchesana di Pescara [...]; cfr. VASARI [1568], 1984, V, pp. 19-20.

La composizione michelangiotesca in realtà dovette essere nota a Figino, più che attraverso le incisioni, tramite le innumerevoli rielaborazioni successive del soggetto, legate ad una composizione che ebbe larghissima fortuna. Anche in questo caso il foglio di Cambridge dà degli indizi: in basso, al centro del foglio, lo schizzo meno rifinito ricorda, nella posizione squadrata delle braccia e nella figura imponente dietro le spalle di Cristo, il *Cristo in pietà sorretto da Dio Padre e angeli con simbolo della passione*, affrescato da Federico Zuccari, probabilmente su disegno di Taddeo, sopra l'arcata laterale della cappella Pucci a Trinità dei Monti (**tav. 59a-b**).

La postura della testa di Cristo che si abbandona di lato ricorda, invece, un'altra fortunatissima scultura michelangiotesca, la *Pietà Bandini* (**tav. 58**), mentre le gambe, completamente appiattite a terra e con i piedi accavallati, danno la stessa sensazione di abbandono del corpo adagiato lungo la cornice del pennacchio della *Volta sistina* raffigurante l'*Adorazione del serpente di Bronzo* (**tav. 60**).²⁰¹ Figino aveva ben chiaro questo dettaglio, abbozzato sul verso del foglio AV 1009 durante il suo viaggio romano (**tav. 61**). Questi riferimenti vanno a formare una composizione ben studiata dove Giovanni Ambrogio, come nella *Madonna del Serpe*, inserisce la sua personale impronta stilistica nell'accasciarsi delle membra di Cristo che, prolungando la linea curva formata dalle braccia, vanno a formare un cerchio quasi perfetto. Con la Madonna di San Fedele, la Vergine della *Pietà* condivide il velo che scivola lungo la parte destra del volto e circonda la spalla sinistra, il taglio dell'abito sotto il seno e l'andamento del lenzuolo, sotto le braccia di Cristo, che va a coprirne l'inguine.

cat. 80

Rispetto alle esacerbate muscolature del ciclo di San Vittore al Corpo, ben lontane dalla rielaborazione creativa di spunti michelangioteschi, la *Pietà* trova dunque una collocazione più lineare, provata anche dal foglio di Cambridge, in prossimità delle opere realizzate per San Fedele, andando ad arricchire il percorso del nono decennio.

L'*Incoronazione della Vergine*, la *Madonna del serpe*, la *Pietà* di San Vittore al Corpo: sembra insomma questa la scansione cronologica suggerita dallo stile, letto attraverso l'impatto con Michelangelo. Il viaggio a Roma di Figino, in particolare, trova

²⁰¹ Cfr. J.H. TURNURE 1965, p. 45.

la sua collocazione più plausibile tra le prime due tele, rendendo ragione dell'aggiornamento stilistico riscontrato nella Vergine col Bambino di San Fedele e nella *Pietà* di San Vittore. E cioè due opere nelle quali i riferimenti michelangioleschi diventano palesi: nel primo caso emerge la maestosità e la plasticità della figura corpulenta, mentre nel secondo caso la composizione ripropone un prototipo noto, probabilmente mediato dalla maniera romana, ma certamente che guarda al centro Italia.

Un'ultima opera da avvicinare al periodo della Cappella della Guastalla è la tela raffigurante il *Compianto su Cristo morto*, oggi conservata al Collegio Borromeo di Pavia (**tav. 122**), recentemente attribuita a Figino da Mauro Pavesi, sulla base di un'incisione di Raphael Sadeler il vecchio, che la riproduce interamente (**tav. 123**). Nell'incisione, in basso a sinistra, è dichiarata l'invenzione figiniana del soggetto, che probabilmente ebbe una certa diffusione proprio grazie alla sua traduzione a stampa. Per quanto il dipinto corrisponda nell'impostazione della scena e nella postura dei personaggi all'incisione che dichiara la paternità figiniana, sorgono alcuni dubbi sul rapporto tra l'opera e la sua riproduzione a stampa, a fronte delle caratteristiche tipiche della pittura di Figino che emergono maggiormente in quest'ultima rispetto al dipinto.

Ne è un esempio il volto di Cristo, che nell'incisione, si avvicina alle fisionomie di alcune delle suonatrici delle ante d'organo del duomo e anche l'andamento dei panneggi che nella traduzione a stampa segue più distintamente le pieghe tubolari della *Madonna del Serpe* e del *San Paolo*, mentre la piega sul fianco sinistro della Vergine, molto appiattito nella versione dipinta, richiama lo stesso dettaglio della *Santa Maria Maddalena* della cappella della Guastalla. Al di là di queste notazioni quasi morelliane, si hanno notizie della tela solo a partire dall'Ottocento e il complessivo appiattimento dei panneggi e la semplificazione del paesaggio pongono qualche dubbio da cui è necessario partire per le ricerche future.²⁰²

I disegni preparatori (**tavv. 124-125**), ai quali va aggiunto il foglio emerso dal Fondo Peterzano delle Raccolte Civiche de Castello Sforzesco (inv. 4875/33 B 1802/

²⁰² Cfr. M. PAVESI 2017, pp. 400-401

13) (**tav. 127**), mostrano qualche fase della genesi di questo dipinto, che coinvolge varie esperienze legate alla cultura figurativa centro-italiana.

Al di là dei dubbi attributivi, come prospettato da Mauro Pavesi, la composizione appare coeva alle opere della cappella della Guastalla, e più precisamente a quelle realizzate dopo il viaggio a Roma, e in particolare ai quattro *Santi* di San Fedele.

3.2 Il viaggio a Roma nelle fonti e nella critica

Figino, dunque, nei primi anni Ottanta dimostra di far convergere i suoi sforzi sull'assimilazione di Michelangelo ed è a ridosso della *Madonna del Serpe* che dev'essere avvenuto il soggiorno romano. Del resto anche le fonti hanno considerato gli anni Ottanta del Cinquecento come il momento in cui avvenne la formazione centro-italiana, benché essa sia stata diversamente collocata dalla critica a causa della mancanza di notizie documentarie certe, nonché dall'assenza di opere che oltrepassino il confine milanese. Nei primi scritti di Ciardi²⁰³ e Turnure²⁰⁴ si ipotizzavano due finestre temporali nell'arco delle quali inserire il viaggio, una durante gli anni Settanta e una nei primi anni Ottanta, mentre Annalisa Perissa Torrini²⁰⁵ lo collocava nella prima delle due decadi. Il tirocinio romano ha poi perso d'importanza negli studi, ritornando

²⁰³ La necessità di supporre un viaggio a Roma di Figino era accennata in R.P. CIARDI, *Disegni di Ambrogio Figino*, in «Critica d'arte», VIII, 1961, pp. 32-55; ripresa con maggiori argomentazioni in R.P. CIARDI 1962, pp. 73-84; e ancora in R.P. CIARDI 1968, pp. 39-43.

²⁰⁴ J.H. TURNURE, *The late style of Ambrogio Figino*, in «The Art Bulletin», LVII, 1965, p. 40, nota 16.

²⁰⁵ Una proposta di datazione del viaggio romano si trova in A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 17-18 ed è ripresa dalla studiosa in A. PERISSA TORRINI, *Tre disegni inediti di Giovan Ambrogio Figino*, in «Prospettiva», XL, 1985, p. 80, nota 8. Annalisa Perissa Torrini propende per una data anteriore al 1577; A. PERISSA TORRINI, *op. cit.*, p. 17. La datazione ante 1577 si deve, secondo la studiosa, a due motivi. Il primo riguarda un ipotetico viaggio di Figino a Genova e in Corsica e da lì a Roma, documentato nel 1571 e nel 1575 (Cfr. M. L. GATTI PERER, *Un ciclo di disegni inedito per la beatificazione di Alessandro Sauli*, in «Arte lombarda», 19, 1974, pp. 11-12). Per questa ipotesi cfr. cap. II, paragrafo 2.3. ma smentito da Pavesi che ricostruisce come si trattasse di un caso di omonimia. Cfr. M. PAVESI, *op. cit.*, 2009, p. 204, nota 43. Il secondo è legato a motivazioni stilistiche: secondo la studiosa nell'*Agonia nell'orto* appartenuta alla raccolta Matsvansky (Vienna) e oggi perduta, si riscontrano influssi michelangioleschi riconducibili ad un viaggio romano già avvenuto. L'opera, datata 1577, costituirebbe dunque un termine *ante quem* per il viaggio romano.

per l'arco di un decennio ad essere un'ipotesi poco dimostrabile,²⁰⁶ per poi essere ribadito, anche se non precisamente contestualizzato, nell'ultima monografia sul tema, dove i disegni tratti dal *Giudizio* e dalla *Volta sistina* sono ritenute frutto di un «precoce lavoro su disegni e stampe possibile anche a Milano».²⁰⁷ Vale per questo la pena riprendere la questione per aggiungere qualche nuova precisazione e ipotesi documentaria, a partire dalle notizie dichiarate dalle fonti.

Sebastiano Resta, sul *verso* del foglio 122 della *Galleria Portatile* da lui attribuito a Figino, riporta, come di consueto, le notizie in suo possesso sull'artista. Dopo aver ricordato il discepolato presso Lomazzo e i pittori milanesi per lui di riferimento, tra cui «Gaudentio, Lovino, Scoto e più Leonardo e Bramantino con tutti i migliori Patriotti», egli avverte che l'artista «haveva anco studiato à Parma et à Roma. E fu questo prima della venuta in Milano de Procaccini».²⁰⁸ Una seconda notizia fornita dal padre filippino attesta la presenza di Figino a Roma alla fine del secolo, anche se non è chiaro se sia una rettifica o un'aggiunta dell'informazione precedentemente riportata:

«Enea Salmeggia da Bergamo studiò assai in Roma insieme col Figino sul fine del secolo

²⁰⁶ Il viaggio a Roma diventa nuovamente ipotetico in P. JOANNIDES, *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra, a cura di P. JOANNIDES, Washington 1996, pp. 180-181 e in M. PAVESI, *Una flagellazione di Ambrogio Figino al Museo del Prado*, in «Nuovi studi», XIV, 2009 (2010), p. 192; non è citato in M. PAVESI, *Una 'fuga in Egitto' di Ambrogio Figino*, in «Paragone», ser. 3, CXXII, 2015, pp. 36-45. Diversa la posizione in M. PAVESI 2017, p. 128: ritiene valida l'ipotesi di Annalisa Perissa Torrini che il momento più plausibile per il viaggio a Roma sia durante gli anni Settanta quando si affievoliscono le notizie documentarie, viaggi che però «restano abbastanza enigmatici». Il viaggio a Roma, secondo lo studioso, «va accettato più pacificamente, quasi, verrebbe da dire, senza riserve»

²⁰⁷ M. PAVESI 2017, pp. 131-132.

²⁰⁸ Per la trascrizione completa del testo si veda *I disegni del Codice Resta*, a cura di G. Bora, Credito Italiano, Bologna 1976, p. 276, n. 122. Nella lettera del 4 ottobre 1710 indirizzata a Francesco Maria Gabburri e allegata al libro di disegni conservato alla Morgan Library di New York, Resta non dà altre informazioni riguardo alla formazione e alla vita di Figino. Chiede tuttavia che il suo interlocutore «[...] tenga cura di quei pochi studij d'Ambrosio Figino, degnamente celebrato dal Lomazzo, perché anco in Milano sono rari e radi». La notizia contrasta con l'incredibile quantità di disegni di Figino a noi pervenuti. Data l'attendibilità della conoscenza collezionistica restiana anche in ambito milanese, è da chiedersi se i fogli lasciati da Figino a Ercole Bianchi fossero ancora irreperibili sul mercato a quella data. Sulle vicende avventurose di questo libro e sulla cartellina di disegni figiniani appartenuti a Sebastiano Resta si rimanda a: S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *'Bagatelle' sparse d'Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta*, in «Paragone», LXIV, 2013, pp. 64-89.

1500 venendo il 1600.»²⁰⁹

Secondo le indicazioni restiane, dunque, i viaggi a Roma furono almeno due: uno precedente al 1587, anno in cui Camillo Procaccini giunse a Milano per decorare a mosaico il ninfeo di Villa Visconti Borromeo Litta a Lainate, e uno a ridosso del nuovo secolo.²¹⁰

Un'altra voce che, dalla monografia di Ciardi in poi, è stata tenuta in considerazione a proposito dei viaggi di studio di Figino, è quella di Luigi Pellegrino Scaramuccia. L'autore de *Le finezze dei pennelli italiani* ricorda, infatti, in due occasioni il viaggio a Roma, che va a suo parere collocato dopo la realizzazione del *San Matteo e l'angelo* in S. Raffaele a Milano:

«la sua più bell'Opra posta al publico, havendola egli espressa avanti andasse a Roma à studiare le cose di Michel'Angelo Buonarroti, quali per la lor troppa profondità riuscirono, in riguardo alla capacità del Figino anzi peritiose che altrimenti.»²¹¹

E ancora:

«Del Figini pure viddero molte fatighe in questo luogo [San Vittore al Corpo], mà non già di quel peso (come disse il Genio) dell'altre fatte prima della sua andata in Roma.»²¹²

²⁰⁹ Cfr. la nota restiana sul verso di un disegno raffigurante *Cristo in casa di Marta e Maria*, ora nella Coll. Mond, pubblicato in T. BORENIUS - R. WITTKOWER, *Catalogue of the Collection of Drawings by the old masters formed by Sir Robert Mond*, London 1938, p. 57, n. 235. Ricordato anche in U. RUGGERI, *Enea Salmeggia detto il Talpino*, Bergamo, 1966, nota 50, pp. 15-16, che escludendolo dal catalogo di Enea Salmeggia, lo considera di artista lombardo prossimo al cremasco Carlo Urbino.

²¹⁰ Sulla decorazione di Camillo Procaccini per Villa Visconti Borromeo Litta si veda A. MORANDOTTI, *Nuove tracce per il tardo rinascimento italiano: il ninfeo-museo della villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1985, ser. III, vol. XV, 1, pp. 129-185 e anche A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Electa, Milano 2005. Sulle circostanze e le date dell'arrivo di Camillo Procaccini a Milano si veda G. BERRA, *Appunti per le biografie di Camillo Procaccini e Panfilo Nuvoione*, in «Paragone», LIII, 2002, pp. 64-65.

²¹¹ L. P. SCARAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674, p. 144.

²¹² *Ivi*. p. 139.

Il soggiorno romano, per Scaramuccia, sarebbe quindi avvenuto dopo il 1587, data in cui si tende a datare il *San Matteo e l'angelo*.²¹³

A voler dar fede sia a Resta che a Scaramuccia, si incorrerebbe in una contraddizione: il primo colloca il viaggio romano prima del 1587, mentre il secondo dopo quella data. La voce del perugino va, tuttavia, contestualizzata: secondo la sua lettura, le opere migliori furono realizzate dall'artista prima del viaggio a Roma, mentre quelle che tradiscono il peso del confronto con Michelangelo dopo. Indubbiamente lo stile di Figino diventò via via più faticoso esasperando i gigantismi derivati dallo studio del *Giudizio*, ma bisogna ridimensionare le notazioni di Luigi Pellegrino, tenendo conto che esse sono dovute anche a una generale ostilità mostrata dal trattatista, da un lato, nei confronti Michelangelo, dall'altro, verso l'eccessiva dedizione di Figino nel copiare i grandi maestri. Il che porta a ritenere non del tutto obiettive le valutazioni del primo sullo stile del secondo e, quindi, sulla datazione del viaggio a Roma.²¹⁴ Tra le voci di Luigi Pellegrino e Sebastiano Resta, sembra dunque più affidabile quella di quest'ultimo, supportata peraltro anche dalle evidenze stilistiche, considerando che il *San Matteo e l'angelo* risente enormemente del viaggio a Roma e dello studio del *Mosè* di San Pietro in Vincoli e del *Giudizio*.

Una terza voce tenuta in conto dalla critica per datare il viaggio a Roma di Figino poi è quella di Gherardo Borgogni, sulla quale è necessaria qualche precisazione: nel

²¹³ La datazione del *S. Matteo e l'angelo* si sposta di qualche anno a seconda dell'interpretazione di un passo delle *Rime* di Lomazzo, uscite nel 1587 nelle quali si legge: "In Santo Rafael entro Milano/ Disse il Figin che pingere volea /il buon Matteo che detti il vangel santo." Cfr. G.P. LOMAZZO 1587, p. 109. Roberto Longhi in R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, in «Paragone», V, 1954, 55, pp. 36-38, soffermandosi sull'espressione "pinger volea" e quindi sul fatto che l'opera non fosse ancora realizzata, proponeva il 1588. Ciardi sostiene invece che l'espressione rientra nella consuetudine di G.P. Lomazzo all'interno delle *Rime* di descrivere fatti realmente accaduti come se fossero delle profezie. Propende dunque per il 1586 in R.P. CIARDI 1968, p. 97.

²¹⁴ Non è un caso che anche Scaramuccia citi proprio Figino come esecutore di questa cattiva pratica: "Aggiungiamo che l'istesso Michel'Angelo hebbe à dire, in proposito del suo meraviglioso Giudizio Universale dipinto in Roma nel Vaticano, che quell'Opera sarebbe per partorire la rovina, e l'ingoffimento di molti, e ben ciò fu vero pronostico, poiché non pochi che hanno cercato d'imitare quella maniera si sono precipitati nella confusione, e per il mare di quel suo tanto sapere si sono trovati nelle secche, e persi miseramente ne duri scogli. Uno di questi, che fu il Figino Milanese ne può far amplissima fede, senza tant'altri, che dir ti potrei, onde per questi, ed'altri rispetti, e più per quello del ritrovarsi essere la tua una complession diversa, non mi son preso impaccio d'affrettarti ad un cotale studio." L. P. SCARAMUCCIA 1674, p. 48.

1598, quando l'artista era ancora in vita, il letterato scrive che Figino e Torquato Tasso «[...]s'erano con la presenza in Urbino conosciuti».²¹⁵ Giacomo Berra ha cercato di stabilire le date in cui Tasso era a Urbino per ipotizzare il passaggio di Figino, e da lì datare il viaggio a Roma.²¹⁶ La nota di Borgogni è interessante, però, non tanto allo scopo di inquadrare cronologicamente il viaggio nell'*Urbe* (non necessariamente si passava da Urbino per recarsi a Roma e, soprattutto, potrebbe trattarsi di due viaggi caduti in momenti differenti), ma soprattutto per segnare un'altra tappa nella geografia dei luoghi toccati da Figino che si spostò molto più da Milano rispetto a quanto finora immaginato. Forse, piuttosto che servirsi dell'incontro a Urbino con Tasso per datare il viaggio a Roma, è più utile chiedersi cosa portasse l'artista ad Urbino: forse possibili committenze legate (dal 1574 in poi) alla corte di Francesco Maria II della Rovere,

²¹⁵ G. BORGOGNI, *La fonte del dipinto. Dialogo del Sig. Gherardo Borgogni l'errante academico inquieto di Milano. Nel quale si raccontano alcuni bellissimi, e morali avvenimenti, e si leggono nuove, e diverse poesie, et altre materie curiose*, Bergamo 1598, pp. 251-252.

²¹⁶ Incrociando le date nelle quali il letterato è stato a Urbino, escludendo il 1571 perché Figino era troppo giovane (18 anni), mentre indica la data del 1578 come plausibile. Cfr. G. BERRA, *Contributo per la datazione della 'natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, in «Paragone», XL, 1989, pp. 9-19, nota 9. Lo studioso, commentando il passo di Borgogni, avverte tuttavia che i rapporti di Tasso con Urbino potrebbero essere avvenuti facilmente anche in altre date. Sul rapporto tra Tasso e Urbino cfr. Cfr. A. TORTORETO, *Urbino nella vita e nell'arte di Torquato Tasso*, in «Aevum», XLIV, 1970, pp. 337-346.

peraltro amico di Tasso e di Federico Barocci, oppure qualche contatto milanese, dati i rapporti reciproci intrattenuti tra le personalità delle due città.²¹⁷

Ritornando al viaggio romano di Figino, la cui datazione rimane, come si è visto, incagliata tra le incertezze della critica, un'ultima fonte da considerare è il *Sonetto di un nobile bergamasco in lode del Signor Gio. Ambrosio Figino famosissimo pittore da Milano*, contenuto nel Manoscritto King's 323 della British Library di Londra.²¹⁸ All'interno di esso si legge:

I su figur, ch'al n'ha fag'ottomia
in Roma tutt'el temp cha l'e sta via
ma mudem fantasia,
e disem' pur' un po' de quij capritij,
ch'a la fai su i palpè²¹⁹ di edefitij,
de fris, e frontispitij,
triangol, architrav' e capitij,
e nicch' e prospetiv, e fantesij,

cat. 80

²¹⁷ Il tramite con la corte di Urbino e con Tasso molto probabilmente non fu il Borgogni stesso, dato che quest'ultimo lamenta il fatto che non pare che non incontrò mai Tasso di persona (G. BORGOGNI 1598, p. 252: "il che mai non è venuto a me fatto"). Il Borgogni pare che sia entrato in rapporto epistolare con Tasso grazie a Giovan Battista Licino a partire dal 1587. Tra Milano e Urbino c'era una fitta corrispondenza. A partire dal 1575 si era trasferito a Milano l'urbinate Guidubaldo Vincenzi, figlio primogenito di Vincenzo Vincenzi, decapitato il 1° luglio del 1573 per aver preso parte alla ribellione degli urbinati contro Guidubaldo della Rovere. Guidubaldo Vincenzi ricoprì in Milano ruoli importanti: fu presidente del collegio universitario Borromeo di Pavia e confessore di Carlo Borromeo e fu destinato alla carica di primo parroco e curato del Duomo di Milano, carica che mantenne fino alla sua morte avvenuta l'8 dicembre 1612. Cfr. G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, versione anastatica a cura di G. Polesani, Urbino, 2011, p. 17.

Anche Giovan Battista Clarici mantenne vivi i contatti tra le due città, tenendo, in particolare, i contatti con Federico Barocci: Cfr. F. SANGIORGI 1973, pp. 15-16. "Credo che il signor Clarici gli (a Federico Barocci) ne habbi scritto lui, et datali informatione del luoco ove ha da stare: se non l'ha fatto, quando il signor barocci potrà farlo, si farà subito". Lettera di Guidubaldo Vincenzi al fratello Ludovico in Urbino, Milano, 27 gennaio 1593 ABUU, *Fondo della Congregazione di Carità*, bb. 37-38. Spesso Clarici si recava ad Urbino e per la Pianura Padana: "il signor Clarici tornò l'altra sera da Cremona et mi ha detto haver inteso là che la comedia recitata in Urbino con gl'intermedii è stata cosa bellissima", *Ivi* p. 20. Da una lettera di Guidubaldo Vincenzi (3 giugno 1595) sappiamo che Clarici si era occupato anche di forniture d'armi per il Duca d'Urbino, dal quale era tenuto in molta considerazione. Tra coloro che si recarono a Urbino ci fu anche Guido Mazenta che vide la *Circoncisione* di Barocci ora al Louvre. *Ivi* pp. 24-25. Un altro urbinato che in quegli anni era a Milano era Pietro Antonio Lonato, arrivato a Milano nel 1598 e collezionista di disegni.

²¹⁸ L'edizione critica di questa fonte importantissima per gli studi su Figino, tutt'ora inedita, è in corso di elaborazione da parte di chi scrive.

²¹⁹ Vedi *palpée*, (probabilmente dal lat. *papyrus*): *carta*, in F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano 1839, alla voce.

che no's' ved i piu bij.//²²⁰

Questi versi suggeriscono che Figino abbia trascorso parecchio tempo a Roma, avendo avuto modo di «fare» molte figure e – aspetto finora mai considerato – di realizzare anche disegni di edifici, fregi e frontespizi, insieme a disegni architettonici.²²¹

3.3 Note attributive: le copie dal Giudizio e dall'Antico

I fogli oggi attribuiti a Figino che possono essere riferiti al soggiorno romano, divisi per lo più tra i fondi di Venezia e Windsor, hanno messo in luce un *corpus* difforme per stile, tecnica e supporti, che non ha mancato di suscitare dubbi attributivi e difficoltà d'inquadramento nel percorso dell'artista, dovuti principalmente allo *status* di copia dei disegni.²²² Pochi, in particolare, sono gli appigli stilistici che avvicinano i disegni per composizioni note di Figino, e quindi attribuibili con certezza all'artista, agli studi dal *Giudizio Universale* e dall'Antico. Il problema attributivo, strettamente saldato

²²⁰ Il sonetto occupa i ff. 63-74 del manoscritto King's 323 della British Library. Si tratta di un volume di mm. 318x233 nel quale sono numerati 211 fogli manoscritti; la rilegatura in cuoio rosso riprende le decorazioni stampigliate in oro del codice smithiano di Windsor. Sul dorso compare la scritta "Poesie in lode di Gio. Ambr. Figino".

²²¹ Ringrazio Silvia Ginzburg per avermi indirizzato nella comprensione di questi versi. Non è questa la sede per una disamina puntuale del sonetto, né tanto meno per commentare le aperture riguardanti la grafica in esso contenute. Mi sembra invece utile soffermarsi sull'affidabilità di questo testo, verosimilmente scritto poco prima della morte di Figino, come molti degli scritti presenti nel King's 323. Nei versi che precedono quelli sopra riportati vengono ricordati il *Ritratto di Padre Panigarola*, la *Natura morta di pesche*, un ritratto di uomo in piedi, forse il noto *Ritratto di Francesco Giussani detto il Tappa*, segno che l'autore conosceva bene non solo le opere accessibili al pubblico, ma anche quelle di destinazione privata. Procedendo nel sonetto si parla ancora di disegni: "un desegn d'una casca pastoral" e "un'olter pu d'unarmada naval,/dove ghe un temporal/" e ancora gli eserciti "in cento milla guis", cento mill'at/ deventariscu'mat/guardand'a una, a una, com'a i stan/ e a caval, e a pè, e in terra al pian,/ mort'e fer/, e san/.

²²² Da questo punto di vista i cataloghi sui due grandi fondi figiniani di Venezia e Windsor, rispettivamente di Annalisa Perissa Torrini (1987) e Popham - J. Wilde (1949) sono stati piuttosto inclusivi rispetto alle copie da Michelangelo; la schedatura delle opere presente al cap. IV della tesi, e in particolare la parte dedicata ai fogli di paternità dubbia, prova a dar conto dei fogli che presentano una qualità minore. Va precisato che alcuni spunti michelangioleschi ricorrono anche in alcuni fogli ricchi di appunti su cui sono annotati da parte dell'artista le suggestioni visive raccolte durante il viaggio a Roma. Nel foglio AV 1516 r Annalisa Perissa Torrini (1987) aveva già notato i riferimenti al *Cristo risorto* di Santa Maria sopra Minerva e alla *Pietà* michelangiolesca. A queste notazioni va aggiunto il preciso riferimento alla *Colonna Santa* in San Pietro, utile a individuare, anche per questo foglio, una possibile realizzazione durante il soggiorno romano dell'artista.

ad un soggiorno di studio romano, era del resto già stato messo in luce da Ciardi nella prima monografia sull'artista:

«o si esclude l'appartenenza di questo gruppo grafico al Figino, o si ammette un suo viaggio a Roma che giustifichi il possesso di una cultura michelangiotesca di questo tipo, non esteriormente e supinamente accettata, ma rivissuta, interpretata, internamente discussa.»²²³

Se non sono scontati i punti di tangenza dei grandi fogli su carta azzurra tratti dal *Giudizio* con le minute annotazioni a penna che trattengono gli spunti visivi e le prime idee dell'artista, il divario stilistico tra i disegni si accorcia a fronte della diversa finalità con la quale essi furono concepiti: i primi sono copie e riprese meditate delle opere michelangiotesche, i secondi schizzi funzionali all'ideazione artistica. I due gruppi di disegni correrebbero stilisticamente paralleli, se gli studi di figura per le composizioni pittoriche non si posizionassero a mezza via, sostanziando le tangenze stilistiche.

Osservando gli studi di figura per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione (cfr. AV 996, 997), ad esempio, se da un lato essi costituiscono un esempio prezioso del procedimento creativo dell'artista,²²⁴ dall'altro costituiscono anche il *trait d'union* stilistico con i fogli dal *Giudizio* e dalla *Volta sistina*. In essi, oltre alla linea di contorno «costituita da due segni paralleli ed accostatissimi, l'uno più marcato, l'altro assai tenue» e «il modo di tratteggiare le ombre e gli sfondi»²²⁵ individuati da Ciardi, ritroviamo la medesima esitazione di Figino a concentrarsi sulla definizione di mani e

²²³ R.P. CIARDI 1968, p. 129.

²²⁴ Cfr. cap. III, paragrafo 3.5.

²²⁵ *Ivi*.

pedi²²⁶, oltre alle medesime caratteristiche tecniche: l'uso della matita nera con rialzi di gessetto bianco.

Alle note stilistiche, va aggiunta un'evidenza esteriore che riguarda la storia collezionistica dei fogli. Sebbene i fondi di Venezia e Windsor abbiano preso strade diverse, essi hanno una conformazione omogenea²²⁷ grazie alla quale si può ipotizzare una provenienza, senza molte interferenze, direttamente dall'erede di Figino: Ercole Bianchi.²²⁸ In altre parole, il fatto che in entrambi i fondi sia presente un gruppo coerente di studi dal *Giudizio Universale* e dalla *Volta sistina* (identici per stile, supporto, tecnica) è un argomento a favore di una provenienza comune e, se non di autografia dell'artista, sicuramente pertinente al suo lascito di disegni.²²⁹ Come accade in molti casi, anche nell'insieme dei disegni appartenuti a Figino potrebbero rientrare fogli di bottega eseguiti da suoi prototipi, oppure fogli di studio ereditati da Lomazzo al fine di esercitarsi su tali composizioni. Tuttavia, da un esame del *ductus*, siamo portati

cat. 114 ²²⁶ Sono molti i disegni figiniani in cui si nota questa caratteristica. A fronte di un'attenzione quasi maniacale per la descrizione dei muscoli e delle parti del corpo come il busto, le braccia e la schiena, Figino tralascia spesso di soffermarsi sulle mani e sui piedi. Questo accade sia nelle copie dal *Giudizio* che nei disegni funzionali. Se si osserva il foglio inv. n. 1085 delle *Gallerie dell'Accademia*, questa tendenza è particolarmente evidente: la mano sinistra dell'angelo è accennata con tratti svelti e approssimativi, ma anche la destra manca di precisione rispetto all'affresco, per non parlare del piede destro che, seppur nell'affresco sia in ombra, rileva una forte approssimazione che ritorna anche in inv. AV 1103, 1042, 1060.

catt. 91,
101, 121

²²⁷ I due fondi sembrano essere uno lo specchio dell'altro: in entrambi si ritrovano studi dal *Giudizio*, dalla *cappella Paolina*, i fogli ricolmi di annotazioni veloci prese dal vivo e quelli di studio per le composizioni.

²²⁸ Sulla storia collezionistica dei fondi di Venezia e Windsor si veda il cap. IV paragrafo 4.1, 4.2

²²⁹ Le fonti settecentesche ricordano i disegni da Michelangelo realizzati dall'artista, avendone probabilmente notizia dalle collezioni di disegni che andavano formandosi sul finire del secolo. Luigi Lanzi scriveva che Figino "di quest'ultimo [Michelangelo] specialmente è stato un degli imitatori più felici ne' suoi disegni, che perciò sono ricercatissimi". Cfr. L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-96, vol. II, I, p. 435. Prima di lui nell'edizione fiorentina dell'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi si leggeva a proposito dei disegni collezionati dal Console Smith: "Quelli del Figino son tanto esatti quanto quelli di Michelangelo da esso imitato." Cfr. P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Firenze, 1763, p. 52. Un accenno a Figino come imitatore di Michelangelo (insieme a Tibaldi) era presente anche in una lettera di Giacomo Carrara a Giorgio Bottari datata 19 giugno 1768: "Questo si è di un Nettuno tirato da quattro spumanti bizzarrissimi cavalli marini, il quale, a mio credere, fu fatto per eseguire un marmo in qualche fontana; e certamente messo in opera riuscirebbe una rara cosa, poiché la terribilità della mossa di quella figura non può essere più animata ed espressiva, dote speciale di Michelagnolo, alla quale nessuno s'accostò più di Pellegrino Tibaldi ed Ambrogio Figino, come del primo lo danno a dividere le sale dell'Istituto di Bologna e la Loggia de' mercanti in Ancona; e del secondo le opere pubbliche e private, che veggonsi in Milano, non meno che lo studio di disegni dello stesso, che pochi anni sono erano presso il sig. Giuseppe Smith in Venezia." Cfr. M.G. BOTTARI - S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla scultura, pittura ed architettura*, vol. VI, Milano, 1822, pp. 247-248.

ad escludere che i fogli da Michelangelo possano essere di paternità lomazziana, sebbene il maestro di Figino si recò a Roma nei primi anni sessanta del Cinquecento.²³⁰

Alcune ragioni spingono poi a pensare che Figino abbia dedicato molto tempo allo studio del maestro proprio durante il suo viaggio romano e che, come si è cercato di dimostrare nella prima parte della tesi, sia arrivato preparato alla ricezione michelangiotesca. Lomazzo, nel *Trattato*, riserva a Michelangelo una posizione di primato che, per quanto di chiara ascendenza vasariana, perde di ovvietà di fronte agli estremi cronologici e geografici all'interno dei quali fu teorizzato: lo scritto lomazziano uscì infatti nel 1584, quando l'imposizione delle norme tridentine a Milano era già operativa, e non va altresì trascurata la lontananza della Lombardia dalle dirette esperienze michelangiotesche.²³¹

Qualche altra considerazione spinge ad accogliere, senza alcun dubbio, i fogli tra le prove dell'artista. Figino, che in patria era certamente entrato in contatto con le opere milanesi di Pellegrino Tibaldi, che si era formato sotto l'ala di Lomazzo il quale credeva fermamente nella necessità di recarsi a Roma,²³² che possedeva un disegno creduto di Michelangelo²³³ e che arrivava a Roma con questo bagaglio, non poteva esimersi dal recarsi davanti al *Giudizio* e alle altre opere michelangiotesche.

3.4 Studi da Michelangelo, Raffaello, Polidoro e studi dall'Antico

²³⁰ Il viaggio a Roma di Lomazzo durante il pontificato di Pio IV (1560-65) si deve, secondo Pavesi ad una nota di Lomazzo stesso che, nelle *Rime*, afferma: «[...] E il papa Pio IV di Milano / mi fece degno di baciargli i piedi». G.P. LOMAZZO 1587, p. 302. Cfr. M. PAVESI, *Giovan Paolo Lomazzo pittore milanese (1538-1592)*, tesi di dottorato discussa presso l'Università Cattolica, a.a. 2004/2005. Sul viaggio a Roma di Lomazzo cfr. cap. I, nota 86.

²³¹ Questi concetti sono ripresi da A. SQUIZZATO, *Michelangelo negli scritti di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari 2004, pp. 61-96.

²³² Sul metodo didattico di Lomazzo si veda R.P. CIARDI 1968, pp. 35-38.

²³³ Si fa riferimento al disegno raffigurante *Il carro di Nettuno* citato in nota 28 e conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. n. 2003) considerato oggi una copia dall'originale di Leonardo attualmente a Windsor. Una scritta incollata sulla parte superiore del foglio recitava: "Questo Nettuno, disegno originale di Michelangelo Bonarrota, pervenne in mano di Gio. Paolo Lomazzo: fu poi l'anno 1578 conservato da Gio. Ambrogio Figino lasciato l'anno 1608 al signor Hercole Bianchi suo erede".

Una volta chiariti i dubbi attributivi ed esaminati gli accenni delle fonti rispetto al viaggio a Roma, si possono ora analizzare i disegni di Figino relativi a questo periodo. Essi mostrano che, una volta nell'*Urbe*, Giovanni Ambrogio si recò certamente in due luoghi: nella chiesa di San Pietro in Vincoli e nella cappella Sistina. Furono probabilmente gli anni di formazione milanese che spinsero Figino, da un lato, a studiare il Michelangelo scultore (visto di riflesso a Milano grazie alle opere dell'amico Annibale Fontana) e, dall'altro, a concentrarsi sul *Giudizio* e sulla *Cappella Paolina*, più che sulla *Volta*, in continuità con le novità portate da Pellegrino Tibaldi a partire dalla metà degli anni Sessanta del Cinquecento.

Un gruppo di fogli omogeneo per caratteristiche tecniche e stile costituisce il nucleo delle prove realizzate a Roma intorno al quale si possono ricostruire gli interessi di Figino nella Città Eterna. Il foglio AV 1072 (**tav. 62**) mostra, in particolare, che egli vide da vicino le mani della *Rachele* di Michelangelo, studiandole da una prospettiva che dalla sinistra della scultura va a cogliere la posizione delle mani giunte, delle quali si notano perfino i dettagli più nascosti.²³⁴ Questa visuale sulla scultura e l'attenzione per i dettagli presuppone, come anticipato, uno studio non mediato da incisioni, mettendo un primo punto fermo su ciò che Figino vide a Roma. Approfondendo le caratteristiche tecniche, si possono riunire intorno a questo foglio altre prove grafiche che con esso condividono il supporto su carta azzurra, la tecnica esecutiva e la medesima filigrana a due frecce incrociate. Si tratta dei fogli conservati all'Accademia di Venezia raffiguranti copie dal *Giudizio Universale* (**tavv. 63-66**) (cfr. cat. 1049 r/v, 1084, 1085, 1087, 1103) dalla *Cappella Paolina* (**tav. 67**) (cfr. cat. 1099) e dall'Antico (**tavv. 68-74**) (cfr. cat. 1058, 1062, 1063, 1067, 1071 r/v, 1074, 1097). A questo nucleo strettamente orientato all'esperienza romana vanno poi aggiunti, per motivi stilistici,

cat. 109

catt. 92, 113,
114, 116,121

catt. 99, 102,
103, 106,
108, 111, 117

cat. 118

catt. 104, 95

²³⁴ Altri fogli realizzati dal medesimo gruppo sono un dettaglio del volto del *Mosè*, (Cfr. cat. AV 1065) il cui volto si comprime nei limiti del foglio e un disegno della *Rachele* a figura intera (cfr. cat. AV 1055).

svariati altri fogli dei fondi di Venezia e Windsor, i quali segnalano un momento fondamentale di confronto con il *Giudizio* e con l'Antico.²³⁵

Sembra dunque che, davanti all'affresco sistino, Figino abbia fatto un duplice esercizio: da un lato, quello di studiare le pose degli ignudi una ad una, concentrandosi quasi ossessivamente sulle muscolature, dall'altro, quello di isolare alcune parti anatomiche, potenziando i passaggi luministici.²³⁶ Ed è peraltro possibile notare che entrambe queste attitudini trovano riscontro sia nei disegni preparatori sia all'interno dei dipinti realizzati da Figino negli anni Ottanta: alcuni fogli per il *San Matteo e l'angelo* conservati a Windsor, ad esempio, mostrano questa stessa propensione a studiare le parti del corpo in modo autonomo, per poi assemblarle tra loro in una maniera che può risultare, ad uno sguardo d'insieme, poco armoniosa.

Le copie figiniane lasciano emergere poi un carattere interpretativo personale che si manifesta nell'arrotondamento dei muscoli in forme quasi sferiche e nell'attenzione insistita per l'anatomia del torace, delle braccia, della schiena. Questa ricerca, effettuata in gran parte sul *Giudizio*, cattura anche qualche dettaglio dalla *Volta*, come nel caso delle braccia della *Sibilla Eritrea* (**tav. 76**) (cat. 1060) e del volto della *Sibilla Libica* (cat. 1009 r), che ha sul verso un dettaglio del pennacchio con l'*Adorazione del Serpente di Bronzo* (**tavv. 75-61**) (cat. 1009 v).

cat. 101

cat. 80r

cat. 80v

L'interpretazione figiniana passa altresì attraverso un'altra operazione, compiuta anche da diversi artisti che si misurarono con il *Giudizio*: l'eliminazione degli interventi

²³⁵ In particolare si segnalano i ff. AV 1009 r/v, 1010 r/v, 1054, 1059, 1060, 1065, 1066, 1079 (cfr. catt. 80, 82, 96, 100, 101, 104, 105, 112) che, pur non avendo la filigrana, afferiscono al gruppo; e anche i fogli conservati a Windsor, ancora incollati sull'album Smithiano: RCIN 906897, 906909, 906912, 906903, 906898, 906894, 906896 e probabilmente 906919, 906920, 906921, 906899, 906900 (cfr. catt. 159, 161-165, 167, 172, 174, 177-179).

²³⁶ Per gli studi di figure intere cfr. cat. AV 1049 r/v, 1054, 1079, 1084, 1085, 1087, 1103, (cfr. cat. 92, 96, 112-114, 116, 121 RCIN 906903, 906909, 906912; per studi di dettagli cfr. cat. AV 1066, RCIN 906894, 906895, 906896, 906897, 906898, 906899, 906900 (cfr. cat. 159-165).

di censura cui fu sottoposto l'affresco dal 1565 in avanti.²³⁷ Sebbene questa caratteristica dei fogli sia stata interpretata come prova del fatto che Figino studiò Michelangelo a partire dalle incisioni, la riproposizione fedelissima all'affresco, accompagnata dalle peculiarità sopra individuate e il legame con i fogli tratti dalla *Tomba di Giulio II*, sono invece conferma di un confronto diretto con l'affresco sistino. Ciò è lampante se si tiene conto che, all'interno della frase spesso ripetuta meccanicamente 'tratto da incisioni', si nasconde una realtà di fatto che allontana parecchio il disegno dal suo prototipo. Un primo disegno veniva infatti realizzato a partire dall'opera, in genere in controparte; questo veniva poi inciso, molto spesso da un altro artista; l'incisione, poi, veniva utilizzata come mezzo di studio e ne veniva tratto il disegno. Tutto questo procedimento porta ad escludere che disegni così definiti e vicini nei particolari al prototipo possano essere tratti da stampe.²³⁸

Nella chiesa di San Pietro in Vincoli, Figino si soffermò, oltre che sul monumento funebre di Giulio II, sulla facciata dipinta da Polidoro raffigurante le *Storie di San*

²³⁷ La derivazione dei fogli dall'affresco è stata messa in dubbio da Paul Joannides nel 1996 a seguito di un ragionamento iconografico che riguarda, in particolare, i fogli dal *Giudizio*; cfr. *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra, a cura di P. JOANNIDES, Washington, 1996, pp. 180-181. Le copie di Figino, infatti, non riportano le note braghe sopraggiunte sull'affresco nella campagna di censura che lo coinvolse. Tuttavia nel suo viaggio romano Figino deve aver visto il *Giudizio* già censurato, prima di tutto perché nel 1565 aveva solo dodici anni, e in secondo luogo perché i disegni rivelano una padronanza tecnica già abbastanza matura, inspiegabile a quella precoce età. Secondo lo studioso, dunque, rimane una questione aperta se Figino nei suoi disegni abbia ripristinato, immaginandole, le parti sottostanti le censure, oppure abbia studiato Michelangelo da rappresentazioni di seconda mano. Sembra propendere per questa seconda opzione: una copia dalla replica di Marcello Venusti o da disegni di seconda mano raccolti dal suo maestro Lomazzo durante il suo soggiorno romano, se non addirittura da incisioni. Il viaggio a Roma di Lomazzo durante il pontificato di Pio IV (1560-65) si deve, secondo Pavesi ad una nota di Lomazzo stesso che, nelle *Rime*, afferma: «[...] E il papa Pio IV di Milano / mi fece degno di baciargli i piei». G.P. LOMAZZO, *op. cit.*, 1587, p. 302. Cfr. M. PAVESI, *Giovan Paolo Lomazzo pittore milanese (1538-1592)*, tesi di dottorato discussa presso l'Università Cattolica, a.a. 2004/2005.

Il caso dei disegni di Figino non è l'unica testimonianza di copie che non riportano le censure realizzate sul *Giudizio*. Escludendo i rami di Niccolò della Casa, Giorgio Ghisi, Bonasone, Nicolas Beatrixet e Giovanni Battista de' Cavalieri, realizzati prima del 1564, si fa riferimento ad una seconda versione di Battista de' Cavalieri (1567), all'incisione di Ascanio don. Guido (1567), Mario Cartaro (1569), Martino Rota (1569) e Cherubino Alberti. Cfr. *D'après Michelangelo*, a cura di A. ALBERTI - A. ROVETTA - C. SALSI, Milano 2015, II, pp. 80-105.

²³⁸ Il discorso sulla riproduzione e divulgazione dei modelli michelangioli per mezzo dell'incisione è stato lungamente affrontato a partire dall'imprescindibile testo *La sistina riprodotta*, a cura di A. Moltedo, Roma 1991.

Pietro e alcuni *Profeti*, ricordata da Giorgio Vasari nelle *Vite* e presto deterioratasi.²³⁹ Il foglio cat. AV 1096 (**tav. 77a**) è ripreso proprio da uno dei profeti lì affrescati, del quale conosciamo l'iconografia grazie alle numerosissime copie.²⁴⁰ L'attenzione dell'artista si concentra sulla singola figura di un *Profeta* e in particolare sulla luce che individua le pieghe del panneggio e sulla postura. Il foglio è in stretto rapporto stilistico con le copie dal *Giudizio* fino ad ora esaminate ed è un indizio importantissimo sugli interessi di Figino nell'*Urbe* poiché attesta un momento di riflessione non circoscritto a Michelangelo e Raffaello, ma inclusivo, invece, di Polidoro. Altri quattro disegni tratti dai fregi di Polidoro e conservati al British Museum, invece, destano qualche dubbio in più rispetto alla loro autografia figiniana. La penna, usata in modo lineare e l'attenzione ai dettagli più particolareggiati come le armature, gli elmi dei soldati e il tratto molto sciolto, sono caratteristiche che, paragonate alle copie dai grandi maestri, non rientrano nella grafica figiniana.

cat. 115

cat. 432-435

Un'altra tappa nel percorso di Figino a Roma va ricercata nella chiesa di San Pietro in Montorio dove l'artista studiò un dettaglio della *Trasfigurazione* di Raffaello come dimostra il foglio delle Gallerie dell'Accademia AV 1243 (**tav. 78**).

cat. 128

Oltre a ricercare le opere dei grandi maestri, Giovanni Ambrogio ebbe una predilezione per l'Antico, studiato a Roma in tutta la sua potenza espressiva. Analogamente a quanto avvenne per il confronto con Michelangelo, anche l'interesse per l'antichità era stato assimilato dall'artista in terra lombarda, ben prima di giungere a Roma. Oltre ai motivi decorativi tratti dall'Antico e largamente utilizzati nel Rinascimento milanese, vi erano anche che quelli in uso all'interno della bottega paterna, ricordati nel primo capitolo.

²³⁹ Vasari cita 'alcuni profeti grandi' nella facciata di San Pietro in Vincoli; cfr. G. VASARI [1568] 1976, IV, p. 462; la facciata è ricordata da Giulio Mancini come ormai guastata dalle piogge e dal vento; G. MANCINI [1620] 1956, I, p. 311. Cfr. A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969, vol. I, p. 353, n. 4.

²⁴⁰ *Polidoro Caldara da Caravaggio*, a cura di L. Ravelli, Cinisello Balsamo 1978, pp. 295-297, n. 478.

Di fondamentale importanza in questo senso dovette essere poi la collezione di antichità di Leone Leoni che a Milano aveva raccolto un repertorio di calchi in gesso tratti da sculture e bassorilievi antichi e da Michelangelo. L'entità della collezione dell'aretino, realizzata a partire dai calchi creati da Primaticcio per Francesco I tra il 1540 e il 1545 e visitata da Francesco Salviati e Giorgio Vasari, è oggi ricostruibile grazie alle numerose citazioni di alcune statue in essa presenti. Non mancavano, ad esempio, il *Laocoonte* e alcuni rilievi dalla *Colonna Traiana*, oggi alla Pinacoteca Ambrosiana, una *Venere di Knido* ricordata da Lomazzo,²⁴¹ l'*Apollo* e l'*Antinoo* del Belvedere citati nel *Musaeum* di Federico Borromeo come acquistati dalla collezione Leoni, così come il *Pasquino*, l'*Ercole Farnese*, un *Commodo a mo' di Ercole*, e la *Venere Felice*.²⁴² A questi si aggiungeva il calco del *Marco Aurelio*,²⁴³ posto al centro del cortile della Casa degli Omenoni e vari calchi da sculture di Michelangelo: la *Pietà* vaticana,²⁴⁴ l'*Ercole e Anteo* citato da Vasari nella *Vita di Michelangelo*,²⁴⁵ e probabilmente il *Cristo risorto* della Minerva.²⁴⁶ Non è facile stabilire se ci fossero stretti rapporti tra Leone Leoni e Figino, tanto da consentire a quest'ultimo di accedere agevolmente alla sua raccolta con lo scopo di studiarla, né tanto meno quale fosse l'impatto della collezione di antichità sulla città di Milano. Se fosse, cioè, consuetudine per gli artisti recarvisi a fini di studio oppure fosse un luogo accessibile a pochi, vista anche la relativa solitudine che circondava l'aretino, stretto amico di Ferrante Gonzaga nei suoi anni di governatorato proprio quando si acui l'ostilità delle élites cittadine nei suoi confronti.²⁴⁷ A far pensare ad una sorta di isolamento è ad esempio Paolo Morigia

²⁴¹ Cfr. G.P. LOMAZZO [1584, VII, p. 565], 1975, pp. 490-491.

²⁴² Cfr. F. BORROMEO, *Museum*, a cura di P. Cigada, Verona 1987, pp. 74-77.

²⁴³ Il calco del *Marco Aurelio* è ricordato *in primis* in G. VASARI [1568] 1987, VI, p. 203; nel Settecento è ricordato dal Torre; Cfr. C. TORRE, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri colorito da Carlo Torre*, Milano 1714, p. 276.

²⁴⁴ Il gesso della *Pietà* è ricordato da Carlo Torre nel Settecento. Cfr. C. TORRE 1714, p. 276.

²⁴⁵ Cfr. G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, Milano 1962, vol. 1, p. 109.

²⁴⁶ Cfr. K. HELMSTUTLER DI DIO, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of Renaissance*, Farnham 2011, p. 218, nota 63.

²⁴⁷ Cfr. B. AGOSTI, [recensione di] *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna. Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 25-26 settembre 1993*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1995, in «Dialoghi di storia dell'arte», 1997, 4/5, p. 295.

nella *Nobiltà di Milano divisa in sei libri* pubblicata nel 1595, dove, sebbene Leoni sia citato come scultore famosissimo, nulla si dice della sua collezione.²⁴⁸

Se di un rapporto diretto con Leoni non è dato sapere, un altro passo della *Nobiltà di Milano divisa in sei libri* informa di una familiarità di Figino con la scultura e, in modo particolare con quella antica. Si legge infatti:

«Si come ancora nella casa del virtuoso e lodato Giovan Ambrogio Figino si veggono molte anticaglie di teste, corpi, gambe, ginocchi, et altre figure tutte degne d'esser vedute.»²⁴⁹

Questo aspetto della personalità di Figino quale collezionista di antichità va certamente approfondito, anche perché un ruolo di diffusore di modelli antichi venne esercitato dall'artista anche in pittura: grazie ad un componimento presente nel manoscritto King's 323 della British Library sappiamo che Figino riprodusse in pittura le sculture sulle quali si esercitò nei disegni. Un sonetto, infatti, riporta la seguente dedica: «All'eccellente sig. Gio. Ambrosio Figino, sopra le pitture di Laocoonte, d'Apollo, di Marsia, e di Venere, cavati da gli antichi marmi di Roma in Belvedere.»²⁵⁰

Il legame stilistico e materiale con le copie da Michelangelo spinge a datare anche parte dei fogli dall'Antico, quelli su carta cerulea, negli stessi anni e durante il viaggio a Roma.²⁵¹ Ciò che dovette impressionare di più Giovanni Ambrogio furono le sculture del Belvedere. In primo luogo il *Laocoonte*, studiato nella sua dirompente fisicità, della quale Figino cattura da un lato tutta la tensione muscolare in tre fogli oggi a Windsor (**tavv. 79-81**) (RCIN 906919, 906920, 906921), mentre dall'altro l'espressione del

catt. 177-179

²⁴⁸ Dati i rapporti che Figino intratteneva con i nobili e i letterati del tempo, si possono tuttavia supporre delle relazioni in comune con Leoni tra le quali Giuliano Gosellini, segretario di Ferrante Gonzaga nonché committente di Lomazzo e di cui Figino eseguì un ritratto.

²⁴⁹ Cfr. V. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, Milano 1595, p. 336. Nell'inventario degli eredi di Figino stilato il 12 marzo 1633 a San Zenone Lodigiano sono ricordate "tredici teste di gesso", forse appartenenti all'antica collezione dell'artista.

²⁵⁰ Londra, British Library, MS King's 323, ff. 14v-15v.

²⁵¹ Il gruppo è accomunato dalla medesima filigrana che caratterizza anche alcuni studi da Michelangelo dal *Giudizio*, dalla *Rachele* e dalla *Crocifissione di Pietro* citati precedentemente, ma è accomunato anche da caratteristiche stilistiche assai prossime che vedono alternarsi un uso meditato di tratti accostati e dello sfumato. Queste note spingono a considerare i fogli un gruppo fortemente omogeneo da leggersi nel suo insieme.

catt. 1, 75 volto, nei disegni su carta bianca di Venezia (AV 340, 999) (**tavv. 82-83**).²⁵² Di grande interesse per l'artista furono poi l'*Apollo del Belvedere* (AV 1010, 1071r, 1074),
catt. 107, 335 l'*Antinoo* (AV 1068, CB 2-3137) e il *Torso* (AV 1059, 1062, 1097), da cui trasse vari disegni percorsi, si direbbe, esclusivamente da una volontà accademica. Se ad un primo sguardo, queste sculture sono riprodotte nella loro interezza e da diversi punti di vista con l'intento di registrarne la posa e di coglierne i dettagli, in alcuni fogli si riscontrano
catt. 111, 103 tuttavia scorci arditi (AV 1074)(**Tav. 71**) e reintegri di fantasia (AV 1063) (**Tav. 69**). Tra gli altri studi dall'Antico appartenenti al gruppo ricorre una testa barbata (AV 1058)
cat. 99 (**Tav. 68**) e un torso maschile (AV 1067) (**tav. 72**) il cui prototipo non è identificabile con sicurezza.²⁵³
cat. 106

catt. 82, 108,
111

catt. 100,
102, 117

Nell'ambito della ricontestualizzazione di questi fogli preme sottolineare come Figino studiò l'antico in modo consapevole, da collezionista di antichità e con lo sguardo di chi era interessato a tradurre in pittura il *Laocoonte*, l'*Apollo*, e altre sculture. Probabilmente parte del confronto avvenne a Roma e parte a Milano, nella collezione di Leone Leoni, ma ciò che importa è che questo dialogo avvenne in un momento preciso, al principio degli anni '80, ossia appena prima che il nome dell'artista fosse associato ad una certa notorietà e prima di produrre, nel nono decennio, le opere considerate più importanti per lo sviluppo dell'arte lombarda e per gli esordi del giovane Caravaggio. Parafrasando Vasari furono le sculture antiche nelle caratteristiche della loro dolcezza e nelle loro asprezze con termini carnosì e cavati dalle maggior bellezze del vivo, con certi atti, che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo e si mostrano con una graziosissima grazia, e che fecero in modo di levare via una certa maniera secca e cruda e tagliente ad affascinare Figino. Per Vasari, grazie allo studio dell'Antico, si poteva superare la durezza dei modi quattrocenteschi per approdare alla bella maniera

catt. 25, 45,
75, 117

²⁵² I fogli su carta bianca e doppia matita (AV 920, 956, 999, 1097) furono molto probabilmente realizzati in una fase successiva. Resta il fatto che questi fogli costituiscono un *corpus* eccezionale di studi dal *Laocoonte* che si allontanano dalle consuete riproduzioni accademiche dell'Antico divulgato tramite le incisioni.

catt. 68-70,
119, 206

²⁵³ Altri studi dall'antico che non possono inserirsi con sicurezza nel gruppo di fogli realizzati a Roma ma riprendono busti antichi molto studiati nel Cinquecento sono AV 990 r/v, 991r, 992 r/v, 1100, RCIN 906950v.

moderna ed è in questo sguardo verso l'Antico, attento all'intensità delle passioni, che l'artista esprime il suo più autentico spirito manierista.

3.5 Dopo Roma: opere e disegni fino all'inizio degli anni '90

Il tempo trascorso a Roma e lo studio dei grandi maestri, come già anticipato, segna abbondantemente la *Madonna del Serpe* e la *Pietà* di San Vittore al Corpo. Prima di proseguire con la scansione cronologica delle opere, va inserito, al ritorno dal soggiorno romano, il probabile coinvolgimento di Figino nel cantiere decorativo di Palazzo Ducale, diretto da Pellegrino Tibaldi. Di questa impresa non si può in alcun modo misurare l'entità dell'intervento dell'artista, ma il fatto che, secondo quanto indicato, prese in qualche modo parte al cantiere, è sintomo di un certo livello di fama raggiunta già a partire dalla prima metà dell'Ottavo decennio.²⁵⁴ Dopo il lavoro accanto a Tibaldi l'opera di Figino che manifesta i più scoperti riferimenti michelangioteschi è il *San Matteo e l'angelo*.

Prima di approdare con essa al 1587, grazie ad un'attenta analisi dei disegni, si può anticipare di qualche anno la realizzazione di un'altra tela fino ad oggi datata tra il 1587 e il 1591: l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione.²⁵⁵ Come già anticipato da Annalisa Perissa Torrini, però, i disegni preparatori legano l'opera ad una data di qualche anno anteriore a quella proposta dalla critica, che la studiosa identifica nel 1586.²⁵⁶

Una prima indicazione sulla data di esecuzione dell'opera emerge dal foglio di Windsor (RCIN 906956) (**tav. 49a**), già preso in considerazione per la lettura della *Madonna del Serpe*, dove sono presenti anche schizzi per gli apostoli dell'*Orazione*

cat. 212

²⁵⁴ Cfr. Regesto documentario.

²⁵⁵ Cfr. M. PAVESI 2017, pp. 416-417. I documenti che Ciardi riferiva all'opera (R.P. CIARDI 1968, pp. 105-106) e legati alla decorazione della cappella Dugnani, dedicata a San Francesco, erano già messi in dubbio da Annalisa Perissa Torrini che supponeva la realizzazione di due opere per la chiesa, sono oggi stati correttamente ricondotti da Mauro Pavesi a un'opera oggi perduta per cui Figino venne a contenzioso e che nel 1602 era ancora presso l'artista (cfr. Regesto documentario). La datazione, tuttavia, è rimasta sul confine degli anni '80 e i primi mesi degli anni '90.

²⁵⁶ A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 21-22.

nell'orto di Santa Maria della Passione: si notano infatti, al centro, studi per l'apostolo in secondo piano che, nella tela, appoggia il gomito al ginocchio, mentre nella figura abbozzata in posizione semi-sdraiata sembrano riemergere ancora alcune meditazioni sulla figura di Cristo per la *Pietà* di San Vittore. La figura, infatti, se capovolta in controparte, è alla base dell'apostolo in primo piano.

Una secondo spunto utile a datare la cronologia dell'opera riguarda un altro foglio, cat. 224 sempre a Windsor (RCIN 906968v) dove convergono studi per l'*Orazione nell'orto* con quelli per il *San Matteo e l'angelo* (**tav. 84**); anche in questo caso la compresenza di schizzi per le due composizioni è un indizio del fatto che queste erano in cantiere nello stesso periodo.

Il legame da una parte con la *Madonna del Serpe* e dall'altra con il *San Matteo* spingono a datare l'*Orazione nell'orto* tra le due composizioni, probabilmente a ridosso della seconda, proprio per quell'«atmosfera più vicina al linguaggio del *San Matteo*, controllata, pacata, con brani di livello poetico» sottolineata da Annalisa Perissa Torrini.²⁵⁷ I disegni riconducibili all'opera mostrano una lunga fase ideativa composta da schizzi preparatori e studi, spesso ripetuti, per le singole figure.²⁵⁸ L'apostolo in primo piano ha richiesto maggior attenzione ideativa, soprattutto nel processo di cat. 71-73, 185 definizione della postura all'interno (AV 995, 996, 997, RCIN 906929) (**tavv. 84-86**) della quale fanno interferenza da un lato alcuni ricordi lomazziani presenti nel *San Giuseppe della Natività* di Boffalora d'Adda (**tav. 15**), e dall'altro lato alcune memorie cat. 67 michelangelolesche riprese dal foglio di Venezia AV 994r (**tav. 87**).²⁵⁹

L'ambientazione notturna e il debito nei confronti di Tiziano (da cui è ripreso il motivo della staccionata a metà della tela)²⁶⁰ fanno prevalere gli accenti lombardi dell'opera che comunque, se messa a confronto con la versione viennese del soggetto,

²⁵⁷ A. PERISSA TORRINI 1987, p. 21.

cat. 223, 224, 136, 184,21 ²⁵⁸ Tra gli schizzi: (cfr. 906968 r/v, 906967 r e AV 1514v). Gli studi per il Cristo (906928, AV621; cfr. cat. 180, 21) e quelli per l'apostolo in primo piano (906974, 906928, AV 995, 996, 997; cat. 71-73, 180, 226).

²⁵⁹ Annalisa Perissa Torrini notava l'«indubbia matrice michelangelolesca» del foglio. cfr. A. PERISSA TORRINI 1987, p. 140, n. 121.

²⁶⁰ Cfr. M. SPAGNOLO, *L' "Orazione nell'orto" di Correggio e la sua precoce fortuna in area lombarda*, in «Arte lombarda» CXXXVI, 2002, 3, pp. 50-52.

cat. 71-73, 184, 230

mostra un sensibile ingrandimento delle figure non riscontrabile nell'opera degli anni Settanta. All'origine degli schizzi preparatori c'è probabilmente il foglio di Windsor RCIN 906968r (**tav. 88**) nel quale l'artista sperimenta diverse varianti compositive tra le quali pare rientrare la fortunata *Orazione nell'orto* di Correggio (**tav. 20**), giunta nel 1584 nelle collezioni di Pirro Visconti.²⁶¹ I contatti con l'opera si esplicitano nel volo dell'angelo, inizialmente molto simile al prototipo correghesco nonché nell'impostazione inizialmente orizzontale della scena con l'episodio principale del Cristo e l'angelo a sinistra e gli apostoli relegati sulla destra, poco visibili. A partire da questo spunto l'iconografia si irrigidisce, l'angelo si canonizza in un profilo ingessato (RCIN 906968v) e gli apostoli, studiati nelle varie posizioni (RCIN 906967 r) invadono il primo piano. cat. 224

Nello stesso torno di anni dell'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione dovettero essere ultimati anche i quattro piccoli *Santi* (**tavv. 89-92**) dei pilastri laterali della cappella della Guastalla, la cui datazione tuttavia, va più prudentemente inserita all'intero arco temporale coperto dai pagamenti (1581-1487). Neanche i disegni preparatori, purtroppo, sono utili a circoscrivere la realizzazione delle opere ad un arco più ristretto di tempo, anche se il foglio preparatorio per la *Santa Marta* (AV 1000), nel quale l'ampio panneggio è studiato interamente a matita rossa, mostra una grafica forse più acerba rispetto al volto per il *San Pietro*, delineato a due matite e conservato nel piccolo album restiano della Morgan Library.²⁶² cat. 223, 224

Procedendo nell'analisi delle opere collocabili intorno alla metà degli anni ottanta, tra la *Madonna del Serpe* e il *San Matteo e l'angelo*, dovette essere realizzato, come già sostenuto da Annalisa Perissa Torrini e da Francesco Frangi,²⁶³ il *San Paolo* oggi in San cat. 76

²⁶¹ Sulla fortuna dell'opera si veda M. SPAGNOLO 2002,

²⁶² Tra i disegni rimasti per i riquadri laterali della cappella della Guastalla lo schizzo per la *Santa Marta* (cfr. AV 1000; cat. 76), a matita rossa, mostra una certa rigidità nella definizione del panneggio che ha fatto pensare a una realizzazione precoce dell'opera (cfr. A. PERISSA TORRINI 1987, p. 113, n. 89); dall'altro lato l'unico disegno per il *San Pietro* è un ritratto del volto a due matite di incredibile forza espressiva ma purtroppo difficilmente comparabile a quello della *Santa Marta*.

²⁶³ Cfr. A. PERISSA TORRINI 1987, p. 20; F. Frangi in *Pittura tra Ticino e Olona*, a cura di M. Gregori, 1992, p. 267. cat. 248

Raffaele (**tav. 93**). La sfortuna dell'opera si misura con il silenzio (o la confusione nell'identificazione del soggetto e dell'attribuzione) delle maggiori guide milanesi dovuto probabilmente al ben più riuscito *San Matteo e l'angelo* presente nella medesima chiesa.²⁶⁴ Lo scoperto michelangioloismo dell'opera sovrappone all'impostazione statuaria del *Mosè* e al volto quasi identico (**tavv. 94**) alcuni dettagli presi dalla *Volta sistina*, come la postura delle gambe tratte da uno degli ignudi (**tav. 95b**) e l'idea del braccio tra esse con le due dita che stringono il mantello (**tav. 95a**).

Tra le opere figiniane il confronto più eloquente è forse con la *Madonna del serpe*, per l'accentuata statuarietà del Santo, caratteristica che si affievolisce invece nel *San Matteo*, realizzato probabilmente qualche anno dopo. Il *San Paolo* è più maestoso rispetto alla Vergine, ma analogamente percorso da un movimento improvviso, reso visibile dallo scatto della spalla destra all'indietro e modellato nella sua staticità dal soffio di vento che rigonfia il panneggio sopra la spalla sinistra e arriccia la barba scompigliata. Purtroppo non sono rimasti disegni preparatori per l'opera, anche se il verso del foglio con gli schizzi per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione (RCIN 906967 v) (**tav. 96**), se da un lato contiene studi per una *Madonna col bambino*, un *Ecce homo* e un'*Adorazione dei Magi* di cui oggi non abbiamo alcuna notizia, dall'altro è testimonianza di un momento in cui l'artista sta meditando su una postura

cat. 223

²⁶⁴ Cfr. A. PERISSA TORRINI 1987, p. 20. La studiosa considerava il *San Paolo* un *pendant* del *San Matteo* e, nonostante l'attestazione della presenza in San Raffaele di una cappella dedicata a San Paolo faccia cadere quest'ipotesi (cfr. M. PAVESI 2017, pp. 445-446), è corretto pensare che l'opera sia realizzata nello stesso periodo del *San Matteo e l'angelo*. Di diverso avviso sono J.H. TURNURE 1965, p. 41, R.P. CIARDI 1968, p. 98 che datano l'opera all'inizio degli anni Novanta del Cinquecento e anche M. PAVESI 2017, pp. 445-446, che la fa slittare nella seconda metà della medesima decade. Le motivazioni stilistiche che hanno spinto gli studiosi a datare l'opera nell'ultimo decennio del Cinquecento riguardano proprio il confronto con il *San Matteo e l'angelo*, rispetto al quale il *San Paolo* emerge in tutta la sua corpulenza quasi caricata e più vicina alle ante d'organo del duomo (cfr. M. PAVESI 2017, pp. 445-446). Collocare l'opera nell'ultimo decennio del secolo, tuttavia, significherebbe allontanarla da quelle opere (*San Matteo* e *Madonna del Serpe*) anzitutto, che come il *San Paolo*, risentono fortemente della vicinanza del viaggio a Roma.

L'assenza di documenti o menzioni da parte delle fonti coeve rende difficile capire la collocazione originaria dell'opera, oggi concepita come *pendant* del *San Matteo e l'angelo* sulla parete opposta della medesima cappella. Probabilmente l'opera è quella che Torre ([1674] 1714, p. 338) definisce un "San Marco" e solo Turnure (1965) notando la spada ai piedi del santo, ha identificato il soggetto corretto. Per le altre menzioni dell'opera da parte delle guide milanesi si rimanda a M. PAVESI 2017, pp. 445-446 (con bibl. prec.). Una cappella dedicata a San Paolo, probabilmente in seguito soppressa, è ricordata in una visita pastorale seicentesca, segno che le due opere, seppur di dimensioni identiche, erano pensate per due cappelle diverse.

che è propria anche del *San Paolo*: il braccio destro che, analogamente all'apostolo in primo piano nella tela di Santa Maria della Passione, passa davanti al busto per proseguire verso il fianco destro. Il procedimento creativo che l'artista manifesta nel *San Paolo* è analogo a quello del *San Matteo*: una giustapposizione di meditazioni su Michelangelo mescolate al rigore post-tridentino e all'estro tipico di Figino, che qui appare tuttavia più smorzato e raggelato rispetto al suo collega di San Raffaele.

Con il *San Matteo e l'angelo* (**tav. 97**) l'infatuazione per Michelangelo assume toni più cerebrali, complici probabilmente anche gli studi anatomici riscontrati in alcuni fogli (RCIN 906875, 906879 ,906889v) che indussero l'artista a studiare i personaggi nelle singole membra, perdendo la visione d'insieme.²⁶⁵ Quanto alla fase ideativa, gli schizzi preparatori mostrano un primo importantissimo spunto da cui prende vita la composizione: il *Profeta Isaia* di Raffaello nella Basilica di Sant'Agostino in Campo Marzio (cfr. RCIN 906969) (**tavv. 98-99**). A partire da questo prototipo, anch'esso strettamente legato ai *Profeti* della *Sistina* e alla svolta dello stile di Raffaello in senso michelangiolesco, prendono vita una serie di infinite soluzioni compositive dove, di volta in volta, muta la posizione delle gambe. In un primo momento esse ruotano lateralmente rispetto all'*Isaia* nei fogli RCIN 906970r, 906937 (**tavv. 100-101**), mentre in altri casi sono incrociate in una posa memore della versione peterzanesca del Santo nella Certosa di Garegnano (**tav. 102-103**); la postura degli arti inferiori si assesta quindi nella posizione frontale, che risente indubbiamente dell'influenza del *Mosè*.²⁶⁶ Anche la posizione dell'angelo è soggetta a notevoli variazioni sia nella gestualità sia nel rapporto prossemico con il Santo. A questo proposito il foglio di Windsor 906970r (**tav. 102**) mostra molte varianti: in alto a sinistra Figino sembra ricordare il *Profeta* di Polidoro visto a San Pietro in Vincoli nel putto reggi-libro (**tav. 77a**); l'angelo si

catt. 143,
147, 154

cat. 225

catt. 226, 193

cat. 226

²⁶⁵ Figino dimostra di mantenere viva l'applicazione grafica sull'anatomia delle singole parti del corpo, di chiara derivazione leonardesca, anche durante gli anni Ottanta. Per quanto riguarda gli studi per il *San Matteo* cfr. cat. AV 981, AV 998, RCIN 906889, 906875, 906879.

cat. 61, 74,
154, 143, 147

²⁶⁶ Dalla scultura in San Pietro in Vincoli Figino riprende la postura delle gambe e l'abbondante pannello che copre il ginocchio, nonché la posizione frontale su cui ritorna nei fogli RCIN 906965v, 906074r, 906965r (cfr. cat. 217, 226).

cat. 221,230

avvicina molto al San Matteo posando il dito sul libro e avvicinando la testa in modo interlocutorio.

Oltre al prototipo del *Mosè*, visto e studiato nella chiesa di San Pietro in Vincoli, sembra rientrare nella composizione anche la figura del San Giovanni Battista del *Giudizio*, da cui Figino riprende lo scatto verso sinistra del Santo, il volto affilato di profilo e l'anatomia del torace, sulla quale viene cucita la maglia attillata di colore blu intenso (**tav. 104**).

Tra gli altri possibili rimandi a composizioni viste e studiate dall'artista che confluiscono nella genesi del *San Matteo* è stata recentemente proposto un debito di Figino nei confronti di due opere di Girolamo Muziano: la *Predica di San Girolamo* all'interno della *Cappella gregoriana* in San Pietro e il *San Matteo e l'angelo* realizzato per la cappella Mattei in Santa Maria in Aracoeli.²⁶⁷ Il confronto con la prima delle due opere (**tav. 105**) è particolarmente suggestivo per la posizione delle gambe e del panneggio analogamente derivate dal *Mosè*, mentre la vicinanza con la seconda, sebbene accentuata dalla medesima iconografia, è data dalla posizione del busto, dalle braccia ugualmente atteggiare e dal dialogo con l'angelo (**tav. 106**). Entrambe le opere, tuttavia, hanno vicende esecutive intricate e, allo stato degli studi, è difficile ipotizzare

²⁶⁷ Cfr. M. PAVESI 2017, pp. 204-205.

che Figino le abbia viste e studiate prima di realizzare il *San Matteo*.²⁶⁸ La datazione dell'esemplare oggi in San Raffaele a Milano, è in genere inserita nel corso del 1587 (o qualche mese dopo) a seconda dell'interpretazione di un passo delle *Rime* di Lomazzo, edite quell'anno.²⁶⁹ Se l'opera è stata effettivamente eseguita nell'arco di tempo individuato dalla critica, è molto probabile che l'artista l'abbia realizzata autonomamente e senza un debito netto verso le composizioni di Muziano. Alla scarsa probabilità che Figino abbia visto le opere muzianesche *in situ* (cfr. nota 98) si aggiunge l'accurata e meticolosa elaborazione del soggetto, testimoniata da numerosi fogli e

²⁶⁸ La pala per la cappella Gregoriana, infatti, fu commissionata nel 1582 e probabilmente cominciata qualche anno dopo, nel 1584, data in cui sono registrate le spese dei pigmenti per i due quadri (P. TOSINI 2008, p. 432). Borghini nel 1584 ricorda le tavole non ancora concluse all'interno dello studio dell'artista dove rimasero fino alla sua morte, nel 1592, data che va ben oltre la realizzazione del *San Matteo* di Figino.

Quanto al *San Matteo e l'angelo* di Muziano pubblicato recentemente da Andrea G. De Marchi (cfr. A. G. DE MARCHI, *Muziano: il San Matteo Contarelli e altro*, Roma 2016), per ipotizzare che Figino possa averne effettivamente tratto spunto, le questioni da chiarire sono maggiori. Anzitutto le occasioni in cui l'artista di origini bergamasche può aver realizzato l'opera possono essere due: procedendo cronologicamente la prima rientra nella tormentata vicenda della cappella Contarelli, commissionata all'artista il 13 settembre 1565 da Mathieu Cointrel (Cfr. P. TOSINI, *Girolamo Muziano dalla Maniera alla Natura (1532- 1592)*, Roma 2008, p. 475), mentre la seconda occasione è quella della decorazione della cappella Mattei in Santa Maria in Aracoeli, il cui contratto di allogazione risale al 1 settembre del 1586 (cfr. P. TOSINI 2008, p. 448), data molto prossima alla realizzazione del *San Matteo* figiniano. Nel caso in cui venisse confermata l'ipotesi di A.G. De Marchi secondo la quale il *San Matteo* di Muziano era realizzato per la cappella Contarelli, sappiamo che dopo la commissione del 1565, il contratto con l'artista venne riconfermato nel 1571, ma nel 1580, di fronte all'inadempienza di Muziano, questo venne sciolto, a causa del mancato compimento dell'impresa; cfr. F. NICOLAI, *La committenza Contarelli per San Luigi dei francesi: nuovi documenti sulla cappella di San Matteo e sulla fabbrica della chiesa*, in «Paragone», CV, 2012, pp. 61-62. Fino a quella data, dunque l'opera non era realizzata e l'altare non ancora dedicato. L'opera, secondo questa ricostruzione entrò senza essere mai esposta (e pertanto non poté essere stata vista da Figino) nella collezione di Matteo Contarelli, dove nel 1585 ricorre un "San Mattheo grande" di Muziano. In definitiva per ipotizzare un debito di Figino nei confronti di Muziano è necessario ipotizzare che l'artista avesse visto le opere nello studio dell'artista e allo stato degli studi non è possibile propendere per quest'ipotesi.

²⁶⁹ La datazione del *S. Matteo e l'angelo* si sposta di qualche mese a seconda di come viene interpretato un passo delle *Rime* di Lomazzo, edite nel 1587 nelle quali si legge: "In Santo Rafael entro Milano/ Disse il Figin che pingere volea /il buon Matteo che detti il vangel santo." Cfr. G.P. LOMAZZO 1587, p. 109. Roberto Longhi in R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, in «Paragone», V, 1954, pp. 36-38, soffermandosi sull'espressione "pinger volea" e quindi sul fatto che l'opera non fosse ancora realizzata, proponeva il 1588. Ciardi sostiene invece che l'espressione rientra nella consuetudine di Lomazzo all'interno delle *Rime* di descrivere fatti realmente accaduti come se fossero delle profezie. Propende dunque per il 1586 in R.P. CIARDI 1968, p. 97.

moltissimi schizzi, i quali spostano l'ago della bilancia verso una messa a punto autonoma del soggetto.²⁷⁰

La genesi dell'opera letta attraverso i disegni, il dialogo da un lato con Michelangelo e Raffaello studiati a Roma e dall'altro lato con Muziano, consente di chiudere il cerchio rispetto al ruolo di Figino in questo decennio cruciale per la sua opera e per il decorso della storia dell'arte che ha le sue radici in Lombardia proprio in questi anni. Individuare una prossimità stilistica con Muziano significa, per Figino, essersi allineato con gli esiti romani del crepuscolo della maniera e aver raggiunto una certa autonomia espressiva nella rielaborazione di spunti tratti dai grandi maestri. La sua importanza per la storia dell'arte lombarda, risiede proprio nell'aver portato il Michelangelo del *Giudizio* e della *Cappella Paolina* a Milano. Da un lato ciò fu possibile grazie all'indispensabile mediazione di Pellegrino Tibaldi e dall'altro grazie al suo personale temperamento che ha consentito di riadattare gli esiti della tarda maniera al contesto della Milano carliana, dall'altro. I due dipinti identificati da Roberto Longhi come indispensabili per la giovinezza Caravaggio – la *Madonna del serpe* e il *San Matteo e l'angelo* – sono le opere in cui più si manifesta il confronto con Michelangelo nonché quelle che più risentono del viaggio a Roma e degli studi grafici sul *Giudizio*.

Dopo il *San Matteo e l'angelo* Figino riceve alcune delle commissioni pubbliche più importanti della città di Milano il cui apice fu la vittoria del concorso per le ante d'organo del duomo nel 1590.

Prima di analizzare le opere pubbliche realizzate sul finire degli anni Ottanta, occorre soffermarsi su un'altra opera che risente direttamente del viaggio a Roma e soprattutto degli studi dall'antico: la *Testa del Salvatore* oggi alla pinacoteca del Palazzo Arcivescovile di Milano (**tav. 107**). A quest'opera vanno probabilmente riferite

cat. 78 ²⁷⁰ Alla fase ideativa, fin qui considerata, seguono una serie di studi per alcuni dettagli della composizione: il foglio AV 1002 è un raro studio per l'angelo appollaiato in basso a sinistra della tela; tre fogli conservati nella a Oxford (Christ Church inv. 0050, 0049, 0786) studiano le pieghe del pannello e, in particolare, la cadenza della luce; mentre il foglio del Musée des Beaux Arts di Besançon (inv. D3011) e quello dell'École des Beaux Arts di Parigi (inv. 18038 bis) sono due studi, i più rifiniti, per i due personaggi principali, il San Matteo e l'angelo.

cat. 271,
283, 293

cat. 341

le parole di Comanini che nel *Figino* del 1591 ricordava a Venezia una copia dell'opera «nella quale veggonsi tremar le labbra e gonfiarsi, ritraersi le narici, aprirsi la bocca, languire il lume degli occhi, scolorarsi i capelli, rincresparsi tutta la fronte, rimaner chiuso il fiato nel petto, per maniera che chi la mira sente corrersi il freddo per l'ossa et agghiacciarsi dentro le vene il sangue». ²⁷¹ Come già notato da Ciardi il prototipo ben chiaro a Figino è il Laocoonte, studiato nei fogli di Venezia AV 340, 999, 1053, e riproposto in tutta in tutta la sua pateticità. ²⁷²

cat. 1, 75, 97

Ritornando alle opere pubbliche cui si accennava in precedenza, nel 1588, Giovanni Ambrogio aveva realizzato la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Evangelista e Michele* (o *Pala dei dottori*) per il Collegio dei Giureconsulti (**tav. 108**), opera ricordata anche da Comanini nel *Figino* del 1591. ²⁷³ Nonostante lo stato conservativo molto compromesso, già rilevato all'inizio dell'Ottocento da Giuseppe Bossi, è possibile riscontrare nell'opera una certa prossimità con il *San Matteo*. In particolare la fisionomia del San Giovanni Evangelista e il panneggio, che copre la spalla sinistra scendendo abbondante sul lato destro, ricordano la tela in San Raffaele, mentre la postura del San Michele dialoga con il celebre prototipo raffaellesco del Louvre (**tav. 109**) e, in alcuni dettagli come la posizione del braccio sinistro e la parte inferiore della veste spostata verso destra, pare ricordare la ripresa perinesca del soggetto, affrescata all'interno della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo (**tav. 110**). I disegni preparatori appartengono ad una fase già avanzata di elaborazione dell'opera, raffigurando alcuni dettagli per il braccio destro del San Michele (**tav. 111**) (cfr. cat. AV

cat. 79

²⁷¹G. COMANINI [1591, p. 226] 1962, p. 358.

²⁷² Cfr. R.P. CIARDI 1968, p. 99. Ben lontani dalla lettura di Venturi che definiva Figino 'accademico' contribuendo all'isolamento dell'artista tra la mancanza di invenzione e la riproposizione stanca di modelli da Michelangelo e dall'antico, i fogli di Figino dal Laocoonte, quelli citati nel testo, ma anche i fogli di Windsor RCIN 906904, 906905, 906906, 906919, 906920, 906921 (Cfr. cat. 164-166, 173-175), dimostrano un'attenzione per le pose dinamiche, per la pateticità dell'espressione del volto che emerge con forza nella *Testa del Salvatore* dell'Arcivescovado. Ancora da capire è il rapporto tra quest'ultima e la tavola delle medesime dimensioni e soggetto oggi in collezione privata (cfr. M. PAVESI 2017, p. 450) che sembra indicare uno stile più tardo rispetto a quella milanese.

²⁷³ Cfr. Regesto documentario. G. Comanini [1591, p. 63] 1962, p. —: “ e alla quale [la figura del Diavolo] voi Figino vi siete accostato nella pittura, che fatta havete di Lucifero sotto i piè dell'angel Michele sù la tavola della cappella del Collegio de' Dottori di questa Città: dove per meglio esprimere la grandezza della superbia Satanica, Havete fatto quella figura d'ampie membra, nerboruta, horrenda d'aspetto, negra nel volto, di chiome hispide, con le corna in fronte, et nelle parti da basso somigliante ad un Satiro [...]”

cat. 19, 51 1003), per il demone (**tav. 112-113**)(cfr. AV 554 r/v) e per il Bambino (cfr. AV 962) e, pur consentendo un approfondimento di alcuni dettagli dell'opera, non aiutano a comprendere la genesi della composizione.

cat. 190 Gli altri fogli recentemente considerati come preparatori all'opera, poi, pongono ancor più problemi.²⁷⁴ Un primo dubbio riguarda il foglio RCIN 906934 (**tav. 114**), che, pur raffigurando un San Michele che scaccia i demoni, mostra una composizione con un numero maggiore di personaggi, incompatibile con la *Pala dei dottori*; la preparazione scura della carta, inoltre, richiama le opere tarde dell'artista, allontanando il foglio al momento stilistico nel quale fu realizzata l'opera.

catt. 191, 202 Un secondo nodo problematico è evidenziato da alcuni schizzi che sono parte di uno stesso taccuino oggi smembrato, i cui fogli sono raccolti all'interno dell'album di Windsor. Alcuni studi di figura, come lo schizzo in alto a sinistra del foglio RCIN 906935r (**tav. 115**), ricordano il *San Michele*, mentre la una figura maschile rannicchiata presente in RCIN 906946 (**tav. 116**) richiama il demone della tela. Sebbene questi collegamenti siano pertinenti, prima di legare questi due studi all'opera è necessario sviscerare tutte le problematiche stilistiche e iconografiche legate a questo gruppo di disegni riconducibili ad un unico momento della produzione dell'artista, ma di cui sappiamo ancora troppo poco.

Un anno dopo la realizzazione della *Pala dei dottori*, nel 1589, all'interno di una lettera scritta da Figino a Federico Borromeo si accenna ad una «tavola del Colegio, che si degnò comandarmi», già eseguita da parte dell'artista e collocata nel suo studio.²⁷⁵ Nella lettera non compare il soggetto dell'opera, né la specificazione del collegio di destinazione, anche se la commissione da parte di Federico Borromeo fa pensare immediatamente al Collegio di Pavia.²⁷⁶ L'opera in questione è molto

cat. 180

²⁷⁴ Cfr. M. PAVESI 2017, p. 422.

²⁷⁵ Cfr. Regesto documentario.

²⁷⁶ Il collegio Elvetico, nella cui chiesa il Torre ricorda una «tavola in Pittura, che rappresenta un Cristo in Croce con la Vergine e San Giovanni dai lati, e S. Carlo in abito Pontificale, ed un'altra Santa, ambedue ginocchioni» (cfr. C. TORRE 1674, p. 279) è la medesima opera commissionata all'artista nel 1595 per l'altare di Santa Prassede nel duomo di Milano, sistemata dall'artista nel 1602, e venduta al Collegio Elvetico nel 1613 a causa di forti problemi conservativi. (Cfr. M. PAVESI 2017, pp. 440-442).

probabilmente la perduta *Vergine in trono tra i santi Giustina e Ambrogio*, ricordata nel 1591 da Gregorio Comanini nel *Figino*: «nella tavola del Collegio Borromei in Pavia...dall'una delle parti havete effigiata S. Giustina, dall'altra S. Ambrogio, ma in guisa che ambedue fanno un'attione medesima d'adorazione alla Beata Vergine».²⁷⁷ Purtroppo si aggiunge alla perdita dell'opera l'assenza di disegni preparatori ad essa riconducibili: una doppia mancanza che non consente di avanzare valutazioni su un'opera che dovette fungere da cerniera tra la *Pala di Brera* e l'altra importante commissione per la Città di Milano, il *Sant'Ambrogio che scaccia gli ariani*, commissionato il 25 gennaio 1590 da parte del Tribunale di Provvisione (**tav. 117**).²⁷⁸

In quest'altro caso, invece, sono molti i fogli rimasti a testimoniare di una fase di elaborazione complessa, della quale rimangono studi preparatori su carta azzurra e carta bianca. Le prime prove dell'artista, su carta azzurra, sono oggi dei piccolissimi schizzi a penna, in origine parte di un unico foglio poi smembrato. L'artista studia dapprima il cavallo che si impenna, (cfr. AV 364), aggiungendo poi la figura del S. Ambrogio (cfr. AV 372, 373, 374 365) e infine completando la composizione con gli Ariani presenti sulla scena (cfr. AV 367, 370, 371, 366, 372). Il foglio di Windsor RCIN 906922, e quello di Venezia AV 368r, (**tav. 118**), piuttosto rovinato, riprendono la composizione nel suo insieme, studiando a parte alcuni particolari dei panneggi, mentre nel foglio RCIN 906922 Figino si concentra sugli effetti luministici (**tav. 119**).²⁷⁹ Altri disegni, meno frammentari e su carta bianca (cfr. AV 1511 r, 1512 r/v) studiano soprattutto la variazione delle posture degli ariani e in alcuni casi si concentrano sulla definizione dell'ambiente circostante, mentre il foglio 369 r/v (**tav. 120a-b**) prova a ribaltare la scena in controparte. L'analogia che proponeva Adolfo Venturi con la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* di Raffaello resta un riferimento piuttosto tenue, nonostante alcune

²⁷⁷ Cfr. G. Comanini 1591, p. 205.

²⁷⁸ Per le vicende relative alla realizzazione della pala e al pagamento della stessa cfr. M. PAVESI 2017, p. 424 (con bibl. precedente). I documenti relativi alla cappella del Tribunale di Provvisione sono ricapitolati in C. BARONI 1968, p. 352.

²⁷⁹ Il foglio di Rotterdam (cat. 339) riferibile anch'esso alla composizione del *Sant'Ambrogio a cavallo* è un raro esemplare di foglio su carta rossa che, per il modo, quasi metallico, di definire la luce, potrebbe essere una ripresa autografa tarda del soggetto (**tav. 120**).

cat. 131

meditazioni sulla composizione raffaellesca sembrano emergere dal foglio di Venezia AV 1512 r/v (**tav. 121 a-b**). L'opera, frutto di tre restauri e fortemente compromessa nella valutazione, segna tuttavia un allontanamento dalle più fervide rielaborazioni dell'esperienza romana dell'artista, concludendo il decennio con una ritirata verso una pittura che privilegia la «grandiosità di carattere» e la «fredda ferocia michelangiolesca».²⁸⁰

Prima di chiudere l'esame del decennio in cui più è rilevante l'influsso di Michelangelo, merita un cenno un'ultima opera, probabilmente riferibile a questo arco temporale, sebbene la loro datazione non possa basarsi su alcun appiglio documentario: il celebre *Ritratto di Francesco Giussani detto il Tappa* che costituisce, come il *Ritratto di Giovan Angelo Annoni*, un *unicum* nell'ambito del decennio di riferimento. Benché quest'opera sia importante per il decorso della ritrattistica lombarda, essa non offre spunti di riflessione per il nostro discorso.²⁸¹

Nel 1590 viene bandito il concorso per le ante d'organo del duomo cui parteciparono anche Aurelio Luini, Camillo Procaccini e Simone Peterzano e che Figino vinse come segno tangibile di una fama acquisita negli anni Ottanta. Da questo punto in poi comincia un'altra fase stilistica per l'artista che si trascinerà per i decenni successivi, dove le spinte più creative dell'impatto con Michelangelo lasciano il posto ad una pittura (e ad una grafica) più sciolta nelle linee di contorno e meno strutturata, ma certamente più pesante e artificiosa nella resa delle pose e delle muscolature.

²⁸⁰ R. LONGHI 1956, p. 133.

²⁸¹ per il quale si rimanda alla scheda redatta da Alessandro Morandotti (2002) e all'ultima di M. Pavese (2017)

4. Schede delle opere

4.1 Il fondo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia

Alle Gallerie dell'Accademia di Venezia è conservato, com'è noto, il fondo più consistente di disegni di Figino, giunto tra le mura dell'Istituzione grazie al lascito, da parte dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, della collezione di Giuseppe Bossi. Le vicende che riguardano l'acquisto, da parte di Leopoldo Cicognara, dei disegni della collezione di Bossi, passate nel 1818 per le mani di Luigi Celotti, è stata ricostruita da Giovanna Nepi.²⁸²

Quanto alla figura di Giuseppe Bossi collezionista di disegni, il tema andrebbe affrontato con una certa sistematicità perché certamente ebbe un peso molto rilevante sul piano del collezionismo di disegni di inizio Ottocento a Milano.²⁸³ Egli acquistò e sistemò i disegni dell'artista in tempi diversi. Ripercorrendo le notizie raccolte nelle sue *Memorie*, sappiamo che un primo grande nucleo di fogli era di provenienza De Pagave: Bossi il 9 dicembre del 1807 riceveva, dopo averla a lungo desiderata, la collezione di disegni che era di Venanzio De Pagave dopo aver pagato L. 6300 a suo figlio Gaudenzio.²⁸⁴ I fogli, compreso un «libro con molti piccoli disegni raccolti dal padre Sebastiano Resta» provenivano, secondo l'iscrizione dello stesso De Pagave, dalla

²⁸² G. NEPI SCIRÉ, *Storia della collezione dei disegni*, Milano, 1982.

²⁸³ Un avanzamento degli studi sull'artista e sulla sua collezione di dipinti si deve, in anni recenti a Silvio Mara, all'interno del seguente contributo: S. MARA, *L'allestimento della quadreria di Giuseppe Bossi nel palazzo milanese di via Santa Maria Valle secondo il primo inventario topografico*, in «Arte Lombarda», CLXIV, 2012, pp. 57-98. Sul collezionismo di disegni di Bossi si veda G. BORA, *Artisti collezionisti in Italia del Nord: dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in *L'artiste collectionneur de dessin. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, a cura di C. Monbeig Goguel, vol. II, pp. 52-53.

²⁸⁴ G. BOSSI, *Le Memorie, con una lettera a Luigi Milano di Giorgio Nicodemi*, 1925, pp. 32-33. Sulla raccolta di Venanzio de Pagave, morto quattro anni prima della redazione di questa nota, cioè nel 1803, ci dà alcune notizie F. Predari nella sua *Bibliografia enciclopedica Milanese*, 1857, pag. IX e p. 487. A p. 438 si legge che Venanzio de Pagave aiutò Luigi Lanzi nella stesura della *Storia Pittorica* per quanto riguarda alcune notizie relative all'arte milanese. Per il nesso De Pagave-Lanzi si veda P. BAROCCHI, *Sulla edizione lanziana della «Storia pittorica della Italia»*, 1975-76, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali. Siena, Università degli Studi, dicembre 1998. Napoli, Università degli Studi «Federico II», febbraio 1999*, a cura di F. Caglioti, Pisa 2000, pp. 293-294, 300-306.

raccolta di Cesare Monti.²⁸⁵ Bossi, insieme ai disegni, acquistò anche alcuni manoscritti, tra i quali vi erano gli appunti di Gian Anton Francesco AlbuZZi per le *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, grazie al quale il futuro segretario dell'Accademia di Brera avrebbe proseguito nell'intento di scrivere la storia dei più noti artisti lombardi.²⁸⁶ La predilezione di Giuseppe Bossi per Figino, tuttavia, non si limitò ad una raccolta di informazioni per redigere le memorie patrie, ma coinvolse molte delle sue energie, grazie alle quali raccolse un numero assai cospicuo di fogli. Sempre dalle *Memorie* sappiamo che un album di disegni di Figino fu assemblato e corredato da appunti nel maggio del 1808, e, in seguito vennero acquistati altri fogli dell'artista in due momenti diversi.²⁸⁷

Dall'inventario redatto da Gaetano Cattaneo alla morte di Bossi, avvenuta nel 1818, e da quello dell'Accademia di belle arti redatto nel 1830, vengono ancora menzionati il «libro F» di disegni di Figino, e altri nuclei separati.²⁸⁸ Nel 1870, però, i disegni attribuiti a Figino sembrano calati notevolmente di numero, così come la quantità dei fogli conservati nell'Istituzione: la raccolta era infatti destinata all'esercizio

²⁸⁵ Cfr. F. PREDARI, *Bibliografia enciclopedica milanese*, Milano, 1857, pp. 552-553. "*Pictorum insignium Protographia - quae nobilissimae artis cultor eximius-Cardinalis S.R.E. Caesar Montius-diuurna conquisitione collegerat -Anna Loaysia comitissa Montia familiae superstes-Venantio Pagavio amico et affini -dono dedit anno 1770- Hanc collectionem ego Venantius De Pagave -auxi et perfeci.*"

²⁸⁶ A partire dal 1810, infatti è attestato il permesso concesso a Giuseppe Bossi di poter raccogliere le notizie degli artisti milanesi; cfr. Si veda A.F. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, a cura di S. Bruzzese, Milano, 2015, p. XLVI. Il 12 agosto del 1812, poi Bossi comincia "a dar ordine alle memorie degli artefici milanesi".

²⁸⁷ Il 7 settembre del 1811, Bossi acquista a Bellagio, dal duca di Lodi, un libro di disegni appartenente al Marchese Mazenta con una gran quantità di disegni di Figino, e il 10 agosto del 1812, altri disegni di Figino vengono aggiunti al libro del Mazenta. *Ibid.* p. 81.

Tra le altre raccolte di disegni confluite nella collezione di Giuseppe Bossi, l'8 maggio 1809 si registra l' "Acquisto della collezione de' disegni del Padre Fontana per 200 scudi da pagarsi in tre mesi". L'8 febbraio del 1810 Bossi, grazie alla mediazione di Giocondo Albertolli, acquista per 100 scudi alcune carte "che facevano insieme un libro", ritenute di Raffaello.²⁸⁷ Cfr. G. BOSSI, *Le Memorie, con una lettera a Luigi Milano di Giorgio Nicodemi*, 1925, pp. 67-68. Un viaggio di Bossi nel Centro-Italia informa poi di quanto fosse attento al collezionismo di disegni: "Se la fortuna mi è propizia, la mia raccolta di disegni avrà notabili soccorsi da questa mia spedizione. Gli eredi di Michelangelo a Firenze, e il Marchese Antaldi di Pesaro saranno attaccati con tutte le regole di guerra. Spiacemi che non ho gran giuoco a corrompere coll'oro perché, sebbene non manchi di credito, mi trovo con pochissimi denari". ²⁸⁷ *Ibid.* p. 71.

²⁸⁸ L'inventario di Gaetano Cattaneo è edito in: *Sommario della Collezione di Disegni Originali di Autori diversi delle varie Scuole, formata dal fu Cav. Giuseppe Bossi, la vendita della quale verrà fatta all'incanto nel p. v. febbraio 1818, in seguito alla vendita della Libreria. Tip. Bernardoni*. Per la riproduzione anastatica cfr. G. NEPI SCIRÉ, *Storia della collezione dei Disegni*, 1982, pp. 26-28. Anche l'inventario del 1830 è pubblicato in versione anastatica nel medesimo volume.

grafico degli studenti e i fogli furono spostati dalle cartelle, maneggiati, sporcati, incisi, ripassati e molti andarono dispersi. A parte l'album «F», conservato ancora integro nella biblioteca dell'Istituzione, sappiamo che parte dei disegni di Figino erano conservati in cornici affisse alle pareti della «sala delle sedute» all'interno dell'Accademia veneziana. In particolare sono menzionati dodici disegni dell'artista, alcuni dal *Giudizio Universale*, e «quattro teste, due dal vero e due dall'antico».

Alla raccolta delle Gallerie dell'Accademia giunse a fine Ottocento il libro dei disegni riuniti da Bossi, segnato con la lettera «F», e altri fogli sparsi di cui è difficile stabilire soggetto e quantità. Ad una data imprecisata il volume messo insieme da Bossi, denominato «libro F» fu smembrato, comportando la dispersione dei fogli ora non più riconoscibili e causando l'impossibilità di associare le note del collezionista presenti nel volume (e trascritte da Annalisa Perissa Torrini) ai singoli fogli.

Rispetto al nucleo originario, che doveva contare oltre 350 disegni dell'artista, già Byam Shaw, nella recensione al catalogo delle Gallerie dell'Accademia,²⁸⁹ segnalava l'esigenza di spiegare una cospicua riduzione del numero, ulteriormente ridotto (secondo lui con troppa facilità) dalla catalogazione di Annalisa Perissa Torrini.

La catalogazione del fondo veneziano qui proposta parte dall'indispensabile lavoro degli anni Ottanta, senza il quale sarebbe difficilissimo orientarsi all'interno del lascito bossiano. Se di una bottega legata a Figino non si è mai parlato, alcuni fogli, specialmente alcune copie dal *Giudizio* e dalla *Volta Sistina*, attribuite dalla studiosa a Figino, hanno una qualità decisamente inferiore rispetto al nucleo individuato come sicuramente autografo. Alcuni fogli di paternità dubbia sono stati così catalogati, non tanto con l'intento di escluderli dal catalogo, ma di identificare un nucleo forte di disegni autografi intorno al quale ricostruire la grafica certa.

²⁸⁹ J.B. SHAW, *Disegni del Figino [recensione di]*, in «The Burlington Magazine», CXXX, n. 1028, 1988, pp. 862-864, nota 5.

1.

Studio dal *Laocoonte* e testa di fauno

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 340
152x202 mm. - matita nera e matita rossa

Stato di conservazione: varie macchie di collante agli angoli e lungo i bordi. Si notano anche piccole macchie sparse su tutta la superficie del foglio; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 91, n. 64; M. PAVESI 2017, p. 131, fig. 2.30.

Non incluso nel catalogo da Ciardi (1968), il foglio è strettamente connesso, sia per l'uso delle due matite nera e rossa, sia per motivi stilistici a cat. 75. L'uso delle due matite per i fogli dall'antico ricorre, nel *corpus* di Figino anche in cat. 25, 45, 75, 117.

2.

Studio di cavallo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 364
54x41 mm.- inchiostro bruno, carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio cui apparteneva questo disegno è stato ritagliato in più parti. Presenta macchie di collante lungo i margini superiore e inferiore. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso al centro, in grafia antica, "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino; inventario ante 1948: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 167, n. 173; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 150, n. 134.

Questo studio di cavallo è il primo di una lunga serie di disegni preparatori per il *Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli Ariani*. Probabilmente in origine gli schizzi si trovavano su uno stesso foglio, poi diviso in tanti piccoli studi. Appartengono a questa serie cat. 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12.



3.

Studio per il *Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 365

29x52 mm. - inchiostro bruno, carta cerulea

Stato di conservazione: segni di collante agli angoli; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in alto a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: inventario 1910 (L. Venturi): Figino; inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 166, n. 172; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 149, n. 131.

Su questo foglio cfr. cat. 2. L'artista sembra concentrarsi sulla concitazione del movimento della figura, resa grazie ai tratti a penna che dipartono in varie direzione dal disegno principale.



4.

Studio per il *Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 366

77x54 - inchiostro e acquerello bruno, biacca, carta cerulea.

Stato di conservazione: presenta una lacuna nell'angolo superiore destro, reintegrata dal restauro. La biacca è in parte ossidata. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), libro F: Figino; Inventario 1910 (L. Venturi): Figino; inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 167, n. 174; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 149, n. 130.

Lo schizzo preparatorio per il *Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani* è riquadrato dall'artista al fine di isolare la scena dagli altri schizzi un tempo presenti sul medesimo foglio, oggi smembrato. Figino sembra concentrarsi sulla resa luministica della figura. Per gli altri studi legati a quest'opera si veda cat. 2.



5.

Studio per il Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 367

92x67 - inchiostro bruno, gesso bianco su carta cerulea.

Stato di conservazione: buono; nella parte inferiore del foglio, verso destra, è stato decurtato dell'angolo. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in alto a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino; inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 167, n. 175; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 148, n. 128.



Anche in questo caso il disegno era delimitato da un riquadro che chi lo ha tagliato ha cercato di seguire. Per il nesso con altri fogli simili cfr. cat. 2.



6.

recto: studio per il Sant'Ambrogio a Cavallo che scaccia gli ariani

verso: tracce di matita rossa

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 368r/v

154x127 mm. - matita nera, tracce di matita rossa e biacca su carta cerulea; verso a matita rossa.

Stato di conservazione: il segno grafico è molto sbiadito, tanto che la parte inferiore risulta scarsamente leggibile. Presenta macchie scure di collante; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), libro F: Figino; Inventario 1910 (L. Venturi): Figino; Inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 166, n. 168; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 147, n. 126.



Il foglio è ripartito in tre riquadri. Nella zona centrale, più grande, è raffigurato il S. Ambrogio a Cavallo. Il riquadro in basso a sinistra raffigura, più in piccolo, la stessa scena, mentre quello superiore mostra l'uomo in piedi che nella composizione definitiva (tav. 117) si trova alla sinistra del Santo. La stessa figura è schizzata anche a destra del foglio. Nella parte inferiore del foglio, poco leggibile, si notano diversi studi di panneggio. Risultano ancora evidenti soprattutto i rialzi di biacca, in alcune parti ossidata.



7.
recto: cinque Studi per il Sant' Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani

verso: studio per la medesima composizione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 369 r/v
204x151 mm. - matita rossa, inchiostro e acquerello
bruno.

Stato di conservazione: discreto: presenta molte macchie sparse e tracce di collante lungo i margini. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in alto a destra, a inchiostro bruno "51" ? (ora si fatica a leggere bene il numero); sul verso, in basso a destra, a matita "369".

Marchi: Lugt 2,

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), libro F: Figino; Inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 166, n. 169; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 146, n. 125.



Il *recto* del foglio raffigura tre composizioni per il s. Ambrogio a cavallo voltato verso sinistra e uno studio, non riquadrato, per la medesima figura mentre incede in direzione opposta. Figino delinea la figura prima a matita rossa, con tratti molto leggeri; in un secondo tempo definisce la figura a penna, per poi completare la resa luministica tramite acquerello.

Sul *verso*, a matita nera, viene ripreso lo schizzo del *recto*, in controparte.

8.
Studio per il Sant' Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 370.

81x62 mm. - inchiostro bruno su carta cerulea.

Stato di conservazione: tagliato ai margini; presenta una macchia di inchiostro che ha creato una lacuna nel disegno; restaurato nel 1986

da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso al centro, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2, poco visibile, in basso lungo il bordo inferiore.

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino; Inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 167, n. 176; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 149, n. 132.

Questo schizzo per il *S. Ambrogio a cavallo* è anch'esso riquadrato originariamente dall'artista. A differenza degli altri schizzi per questa composizione, ritagliati dal medesimo supporto (cfr. cat. 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11), in questo caso l'artista sembra dare particolare attenzione ai personaggi che affiancano il Santo.



9.

Studio per il Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 371

75x50 mm. - inchiostro bruno su carta cerulea.

Stato di conservazione: il disegno è stato profilato ai bordi; si notano segni di collante nella parte inferiore sinistra; Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica a inchiostro molto sbiadito, "Figino"

Marchi: Lugt 2 (traccia nell'angolo inferiore destro)

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino; inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 145, n. 124.

Rispetto agli altri studi per la composizione che erano parte dello stesso foglio (cfr. cat. 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11) l'artista modifica la posizione della testa del cavallo, che in questo caso è girata verso destra.



10.

Studio per il Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 372

56x41 mm. - inchiostro bruno su carta cerulea

Stato di conservazione: buono, come gli altri ritagliato; presenta alcune macchie di collante lungo i bordi. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso al centro, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino" (poco visibile)

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino; inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 167, n. 177; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 150, n. 133.

cfr. cat. 2

11.

Studio per il Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli Ariani

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 373.

56x37 - inchiostro bruno, carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio presenta varie macchie agli angoli e lungo il bordo superiore; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: al centro, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino;

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 167, n. 178; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 148, n. 129.

Studio della figura di Sant'Ambrogio a cavallo vista lateralmente. Per gli altri schizzi per la medesima composizione cfr. cat. n. 2.



12.

Studio per il Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 374

34x32 mm - inchiostro bruno su carta cerulea

Stato di conservazione: l'inchiostro risulta molto sbiadito tanto che il foglio è difficilmente leggibile; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino; inventario ante 1948: Figino.



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 167, n. 179; A. PERISSA TORRINI, 1987, p. 148, n. 127.

Cfr. cat. 2.



13.

Studio per la Pietà di San Vittore al Corpo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 375

72x66 mm - inchiostro e acquerello bruno, biacca su carta cerulea

Stato di conservazione: il disegno è in buono stato conservativo, sebbene sia stato estrapolato dal foglio originario e concepito come un frammento; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 178, n. 255 , n. 165; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 132, n. 111.

Lo studio, di piccolissime dimensioni, potrebbe essere una delle prime idee per la *Pietà* di San Vittore al Corpo a Milano. Con quest'opera, infatti, la composizione condivide l'impostazione della scena, la posizione delle braccia del Cristo e la postura arretrata del San Giovanni e della Maddalena. Idee più acerbe per la medesima composizione sono raffigurate in catt. 14, 17, 18. Alcuni studi per la medesima composizione ricorrono nel foglio della Kunstsammlungen Veste di Coburgo (cat. 367), affiancati da alcuni schizzi per la *Madonna del serpe*.

14.

Studio per la Pietà di San Vittore al Corpo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 377

62x31 mm - inchiostro bruno su carta cerulea

Stato di conservazione: il disegno è in buono stato conservativo, sebbene ritagliato dal foglio originario; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 178, n. 258; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 133, n. 112.



Si tratta probabilmente di un primo studio legato alla *Pietà* di San Vittore al Corpo a Milano, come catt. 13, 17, 18.

15.

Studio per un trasporto di Cristo al sepolcro

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 376
65x74 mm - inchiostro bruno e nero su carta bianca,
tracce di matita nera

Stato di conservazione: l'angolo superiore destro e parte del margine sinistro risultano tagliati; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), libro F: Figino; Inventario 1910 (L. Venturi): Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 179, n. 259; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 131, n. 110.



Come correttamente notato da Annalisa Perissa Torrini, il foglio va messo in relazione con RCIN 906941r (cfr. cat. 197) dove la medesima composizione è studiata in diverse varianti e affiancata a studi per un *Ecce homo*. Il foglio, la cui corrispondente opera non è oggi pervenuta, è datato da Annalisa Perissa Torrini intorno al 1586, per prossimità stilistica con il *San Matteo e l'Angelo* e l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione.

16.

Studio di martirio di San Sebastiano

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 384.
215x137 mm - acquerello bruno, matita rossa
Stato di conservazione: buono; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso al centro, in grafia diversa dalle altre, a inchiostro bruno "figino", in alto a destra si legge "132"

Marchi: Lugt 2, Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 183, n. 278; A. PERISSA TORRINI, 1987, p. 110, n. 86; P. VENTURELLI 1996, p. 108.

Al centro del foglio è raffigurato il martirio di San Sebastiano. Intorno alla scena principale sono presenti studi di figura per la composizione stessa: due raffigurazioni del Santo, quattro studi per l'arciere e uno per la figura salvifica che cerca di slegare le mani del martire. Il foglio è stato considerato da Venturelli (1996) come preparatorio, insieme a cat. 129 (AV 1510r), per prodotti di oreficeria. La cura con cui è indagata la resa della luce e la forma del riquadro portano piuttosto a supporre che l'opera sia destinata ad una trasposizione pittorica (cfr. cap. II, paragrafo 2.1). I prototipi per la figura del San Sebastiano vanno ricercati nell'anta inferiore sinistra del *Polittico di San Rocco* di Cesare da Sesto, ma anche nel *San Sebastiano* di Cristoforo Solari realizzato per il cantiere del duomo di Milano.



17.

Studio per la *Pietà di San Vittore al Corpo*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 385

84x78 mm - inchiostro e acquerello bruno, biacca su carta grigio-azzurra

Filigrana: parte di corona, a metà del margine superiore

Stato di conservazione: non ottimale. I rialzi di biacca risultano in parte ossidati; restaurato nel 1985 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino.



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 178, n. 256; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 134, n. 114.



18.

Studio per la *Pietà di San Vittore al Corpo*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 386

73x55 mm - inchiostro bruno su carta cerulea

Stato di conservazione: il disegno è stato ritagliato da un foglio con altri schizzi dell'artista; la carta sembra piuttosto ingiallita e macchiata su quasi tutta la superficie. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso verso il centro, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: inventario 1910 (L. Venturi): Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 178, n. 257; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 133, n. 113.

Si tratta di uno dei primi studi per la *Pietà di San Vittore* a Milano. Certamente, come già notato da Annalisa Perissa Torrini, il foglio raffigura uno tra i primi pensieri dell'artista, e probabilmente precede catt. 13,14, 17, fogli che si avvicinano maggiormente all'opera finita.

19.

recto: studio per il demone della *Pala di Brera*

verso: studio di figura per la *Pala di Brera*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 554 r/v

267x218 mm - matita rossa e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; il margine inferiore e quello destro non sono profilati; presenta qualche macchia lungo i bordi. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra a inchiostro bruno, "139"; sul *verso*, a matita, numero di inventario "554".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Scuola veneta del principio secolo XVII

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 139, n. 120.

Gli studi, entrambi a matita rossa, raffigurano il demone in basso a destra della *Pala di Brera* (tav. 108), studiato in diverse posizioni. La posa tortuosa risente degli studi effettuati da Figino sul *Giudizio finale* di Michelangelo. L'artista riprende, sia sul *recto* che sul *verso*, la posizione del braccio destro, prima teso verso l'alto e poi piegato in una posa più vicina alla realizzazione finale.



20.

Studio di Madonna col Bambino, San Francesco, santa Chiara e Santa Prassede

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 585
341x230 mm - inchiostro nero e bruno, acquerello bruno, biacca su carta cerulea
Filigrana: croce greca; intera, al centro
Stato di conservazione: buono; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): tarda scuola di Paolo Veronese; Inventario ante 1948: Figino; Inventario: tarda scuola di Paolo Veronese

Bibliografia: U. RUGGERI 1977, p. 111, n. 13; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 160, n. 149.

Il foglio è attribuito da Ruggeri (1977) all'artista sulla base del confronto stilistico con le opere tarde, come le *Storie di S. Benedetto* in San Vittore a Milano. Annalisa Perissa Torrini ha avanzato la proposta che il foglio sia preparatorio per la pala d'altare della Chiesa di Santa Prassede a Milano, così come lo schizzo presente nel foglio dell'Accademia AV 950 (cat. 41) e il foglio conservato al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona (inv. 350, cfr. cat. 270). L'opera non va confusa, come accade in Perissa (1987, p. 160) con la pala dell'altare di Santa Prassede realizzata da Figino per il Duomo di Milano, che raffigurava una *Crocifissione*.



21.

Studio di Cristo per l'Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 621
305x240 mm - matita nera, gesso bianco, carta verde-marrone.

Stato di conservazione: il disegno è ben conservato; la lacuna presente all'angolo inferiore destro è stata integrata dal recente restauro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador
Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco generale (1832 c.), libro F: Figino; inventario 1910 (L. Venturi): stile di Federico Barocci; inventario: stile di Federico Barocci

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI, 1987, p. 119, n. 99.

Restituito a Figino da Annalisa Perissa Torrini, il disegno è preparatorio per il Cristo dell'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione. È in relazione con RCIN 906928 (cat. 184) dov'è studiata la medesima figura e dove appaiono più vistosi, complice anche il miglior stato di conservazione, i risalti luministici. Il foglio, in quanto preparatorio a tale composizione, è databile al 1586 ca.



22.

Studio per un'Annunciazione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 628
352x236 mm - inchiostro bruno, carboncino, olio bianco, grigio verde, arancione, carta avorio tinta verde

Stato di conservazione: buono; restaurato nel 1983 da Loretta Salvador

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: inventario 1910 (L. Venturi): Scuola toscana secolo XVI; Inventario: Scuola toscana secolo XVI.

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1985, p. 79, n. 11; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 172, n. 162.

Il foglio è stato restituito all'artista da Annalisa Perissa Torrini che l'ha messo in relazione con altri disegni a medesimo soggetto per un'opera oggi dispersa. Le due figure sono riprese singolarmente in cat. 189 dove ricorrono due studi per la Vergine e uno per l'angelo. In cat. 195, sono presenti alcuni schizzi per la composizione così come in catt. 200 e 211, dove compaiono altri studi per un'annunciazione. Secondo la studiosa il foglio va datato negli anni estremi della vita dell'artista (1606-1608).



23.

Studi per il *Compianto su Cristo morto*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 658

147x252 mm - inchiostro bruno su carta cerulea

Stato di conservazione: buono; le decurtazioni agli angoli sono state reintegrate dal recente restauro; sono presenti alcune macchie specialmente lungo il margine inferiore e agli angoli. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno "figino"; in basso a destra nuovamente "Figino", ma con diversa grafia; a matita "658".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario 1910 (L. Venturi): Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 179, n. 260; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 135, n. 115.

Questo foglio è stato messo correttamente in relazione da Mauro Pavesi con un'opera entrata recentissimamente nel catalogo figiniano (cfr. M. PAVESI 2017, pp. 399-401). Si tratta del *Compianto su Cristo morto* conservato al Collegio Borromeo di Pavia, un dipinto che dovette godere di una certa fortuna cinquecentesca poiché (caso raro per Figino) fu tradotta a stampa. L'opera fu infatti incisa da Raphael Sadeler. Il disegno qui considerato studia la posizione del Cristo sdraiato, ma a destra compare anche la Vergine con le braccia aperte in segno di dolore, analogamente a quanto avviene nella tela del Collegio.



24.

Studio per una Crocifissione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 733
360x227 mm - inchiostro nero, gesso bianco, carta verde, preparata bruno scuro

Stato di conservazione: buono; restaurato nel 1985 da Loretta Salvador

Scritte: in alto a sinistra, a inchiostro bruno "P. 124"

Marchi: Lugt 2, Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: L. Venturi (1910): Scuola Bolognese del secolo XVII; Inventario: Scuola Bolognese secolo XVII.

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1985, p. 78, n. 6; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 169, n. 159.

Il foglio è stato restituito a Figino da Annalisa Perissa Torrini (1987) che ne ha sottolineato la relazione con le opere e le prove grafiche tarde dell'artista. Lo stile tardo del foglio lo accomuna a RCIN 906951 (cfr. cat. n. 207), anch'esso raffigurante il medesimo soggetto. Un altro studio per una *Crocifissione* è AV 951 (cat. 42) dove però la croce è più arretrata e in primo piano compaiono altri due Santi. Altre due versioni completamente diverse del soggetto, figurano nei fogli RCIN 906869 e RCIN 906870 (cfr. cat. nn. 137-138). Una *Crocifissione tra due angeli* si trova nel foglio dell'Albertina inv. 2217 (cfr. cat. n. 346), in un foglio di Oxford, Christ Church inv. 1877 (cfr. cat. n. 290) e nel foglio di Coburgo Kunstsammlungen Der Veste Coburg, inv. Z3288-K91 (cat. 347). Nessun'opera dell'artista a questo soggetto è giunta fino a noi, anche se Figino dovette misurarsi in più di un caso con questo soggetto (cfr. A. Perissa Torrini 1987, p. 169).



25.

Quattro studi di volti: due dall'antico e due ritratti (auto?)

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 920
256x200 mm - matita rossa e nera

Filigrana: stemma intero al centro con tre lune in obliquo (affine a Briquet n. 1233: Salerno 1601)

Stato di conservazione: buono; sono presenti macchie di collante agli angoli e lungo i bordi; le lacune presenti nei due angoli destro del foglio sono state colmate dai recenti restauri. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino" e un segno non ben identificato che potrebbe essere un "51" o un "71".

Marchi: non presenta alcun marchio

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 171, n. 211; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 103, n. 78.

Nell'"Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al 31 dicembre 1870 nella R.a Accademia di Belle Arti in Venezia", è ricordato, all'interno della sala IV delle sedute, nella cornice n. XXXI, un disegno: "Disegni a due matite - m- 0,20x 0,27- Quattro teste due dal vero e due dall'antico- sud.to".

Le statue dall'antico sembrano richiamare, più che l'*Apollo del Belvedere* (A. Perissa Torrini 1987, p. 103), i volti dei *Dioscuri*, mentre per i due studi interamente a matita rossa è stato ipotizzato da Mauro Pavesi che possa trattarsi di due autoritratti dell'artista, poiché simili all'*Autoritratto* di Brera (cfr. cat. 357).



26.

Studi di angeli in volo per la *Natività*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 921
274x209 mm - matita nera, gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: parte di mano con fiore, quasi a metà del margine sinistro; non identificata

Stato di conservazione: il foglio presenta segni di collante agli angoli e lungo il bordo superiore. Le macchie si intensificano nell'angolo inferiore destro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino" e "179"; in alto a destra "H" e "X"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), fasc. XXIV: Figino; Inventario 1910 (L. Venturi): A. Figino; Inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1961, p. 51, n. 41; R.P. CIARDI 1968, p. 173, n. 227; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 155, n. 141.

Il foglio raffigura in modo puntuale gli angeli in volo dell'anta dell'organo perduta raffigurante la *Natività*. Altri due angeli ricorrono in catt. 44 e 149 dove si nota, però, la presenza di alcuni bracieri in mano ai cherubini.



27.

Studio di angeli in volo per la *Natività*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 922
237x214 mm - matita nera, gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: sono presenti macchie di collante lungo il bordo destro e altre nella zona inferiore; il margine inferiore e quello destro non sono profilati; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino", "154" e "A"; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), fasc. XXIV: Figino; Inventario 1910 (L. Venturi): A. Figino; Inventario ante 1948: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1961, p. 51, n. 42; R.P. CIARDI 1968, p. 174, n. 228; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 154, n. 140.

Il primo angelo è delineato a matita nera e risulta ancora abbastanza leggibile. Alla sua sinistra, verso il bordo destro del foglio, si scorge a luce radente, grazie alle parti di gesso, una seconda figura panneggiata, scarsamente leggibile. Per i confronti cfr. cat. 26, 262.



28.

recto: studi di figure virili sedute e studi di gambe

verso: studi di figure virili incedenti

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 932

275x190 mm - matita nera

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; presenta segni di collante agli angoli superiori; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a matita "932"

Marchi: Lugt 2 (sul verso)

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 148, n. 43; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 51, n. 13.

Già ricondotto da Ciardi all'artista, il foglio comprende disegni anatomici e alcuni degli *Ignudi* della volta Sistina: l'ignudo in alto a destra, sul *recto*, è studiato anche in AV 1043; subito al di sotto è ripreso un altro nudo situato accanto all'episodio del *Sacrificio di Noè*. Da ultimo, in basso a sinistra, quello posizionato accanto al medesimo episodio, oggi compromesso dalla caduta dell'intonaco. A differenza degli altri fogli della *Volta* e del *Giudizio* su carta azzurra, in questo caso si può supporre che i prototipi dell'artista siano disegni di altra mano o incisioni. La figura maschile raffigurata sul *verso* è ripresa puntualmente in diverse occasioni: AV 945 (cfr. cat. 37), RCIN 906889 r (cfr. cat. 154). Altri studi analoghi per il modo di disporre la materia nello spazio e per i soggetti sono: AV 941, RCIN 906871 (cfr. catted. 32, 139).



29.

Nudo femminile stante, di profilo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 933

235x130 mm - matita nera

Filigrana: metà mano con polso e fiore, a metà del margine destro

Stato di conservazione: molto buono, presenta macchie di collante agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 156, n. 107; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 56, n. 16.

Lo studio di questa figura femminile, probabilmente tratta da una scultura antica, ricorre anche in AV 947 (cfr. cat. 39); nel foglio di Oxford CC 0785 (cfr. cat. 287).



30.

Studi di muscolatura degli arti inferiori

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 934

268 x 191 mm - penna e inchiostro bruno e tracce di matita rossa su carta cerulea

Filigrana: parte di una scala, a metà del margine sinistro

Stato di conservazione: presenta segni di collante agli angoli e lungo i lati; parzialmente restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno, con un tratto più spesso rispetto alla penna usata nel disegno "figino"; in alto a sinistra, a inchiostro bruno "il sesto muscolo / fa la..la/ che copre/ tutta la cosa/ fin soto lla/ spatella del /ginogio".

Marchi: Lugt 2, Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 142, n. 4; A. PERISSA TORRINI 1987, p.45, n. 7.

È l'unico disegno su carta cerulea realizzato a penna, nonché l'unico disegno anatomico realizzato con questa tecnica. Tuttavia il modo di accostare diversi studi anatomici, la numerazione dei muscoli "di leonardesca memoria" (A. PERISSA TORRINI 1987, p. 45, n. 7) e la vicinanza con alcuni fogli di Windsor (cfr. catt. 140, 144, 147) portano a mantenere questo foglio all'interno del catalogo figiniano.



31.

Recto: studi di proporzioni di figura intera, studi di movimenti di animali

Verso: braccio destro per una Pietà

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 939 r/v

270x188 mm - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in un buono stato conservativo; si rileva solo una piccola decurtazione nell'angolo inferiore destro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in alto destra, nell'angolo, a matita "X2". Sul verso, in basso a destra, a inchiostro bruno "Figino" e, a matita, "n. 939".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 144, n. 16; A. PERISSA TORRINI 1987, p.48, n. 10.

Il *recto* del foglio raffigura studi anatomici, ma anche – in alto a destra e in basso a sinistra – studi di arti di animali. I due schizzi di un uomo in piedi sono affini a catt. 34, 37, 28r/v, 35 per il modo di studiare la ponderazione del corpo umano. Sul *verso* è raffigurato un braccio a matita rossa, che appare piuttosto sproporzionato, specialmente nella definizione della spalla. Probabilmente si tratta di uno studio per (o da) una *Pietà*.



32.

Studi di figura intera maschile e studi di gambe

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 941

270x187 mm. - matita nera

Filigrana: serpente; intera, al centro; affine a Briquet n. 13678; Milano 1570.

Stato di conservazione: foglio è in buono stato conservativo; le lacune degli angoli sono state integrate dal restauro. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno, "Figino"; in alto a destra, a matita molto sbiadita, "13" o "73".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 144, n. 18; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 47, n. 9.

I due studi presenti nell'angolo superiore sinistro (gamba retta e gamba piegata) appaiono delineati in modo più curato e con un tratto diverso rispetto agli altri. Per la figura di profilo cfr. cat. 28.



33.

Studio di nudo e studio di figura dalla Scuola di Atene

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 935

Matita nera, carta bianca; 238x168 mm.

Stato di conservazione: Il foglio si presenta in buono stato di conservazione; si notano tracce di sanguigna a metà del foglio, verso sinistra. restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "Gio° Amb° Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 156, n. 109; A. PERISSA TORRINI, 1987, p. 58, n. 18.

Il disegno è realizzato con una grandissima cura per i passaggi luministici grazie all'uso di tratti molto sottili e vicinissimi. In basso, la figura di uomo incedente e panneggiato, come ha notato Annalisa Perissa Torrini, è ripreso dalla Scuola di Atene. È proprio questo piccolo schizzo della parte inferiore che assicura il foglio al catalogo figiniano nel confronto con AV947r (cfr. cat. 39) dove compaiono altre figure panneggiate tratte dal medesimo affresco.

34.

Studio di braccio di uomo con in mano un bastone, studio di proporzione umana, studio di gamba

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 942

330x227 mm - matita nera

Stato di conservazione: buono, si notano macchie di collante agli angoli; margini sinistro ed inferiore non rifilati; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: sul verso, lungo il margine inferiore, si legge il numero di inventario, a matita "942".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 144, n. 19; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 49, n. 11.

Sia lo studio anatomico dell'uomo a braccia aperte che quello di ginocchio, sono completati da due schizzi a matita molto sottile che ne riprendono la struttura ossea. Il foglio è parte del gruppo che studia alcune componenti anatomiche e la ponderazione del corpo (cfr. cat. 28 r/v, 31r, 32, 35r).



35.

recto: studio di figura maschile vista di schiena; studi di teschi e ossa

verso: studi geometrici

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 943

235x142 mm - matita nera

Stato di conservazione: presenta macchie di collante lungo i bordi destro e sinistro e agli angoli; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: sul verso in alto al centro: "A trovare il pondo dun/ cirquillo avendo/ dil deto cirquolo se non/ poccia parte, più/ dae parte di deto circolo/ et forma dui mezzi circhi/ dove si in crocerano.

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 145, n. 25; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 52, n. 14.

Sul recto sono presenti alcuni studi di teschi che ricorrono anche nell'album restiano della Morgan Library (cfr. cat. 254). Per altri studi anatomici di scheletri e figura umana cfr. cat. 28 r/v, 31r, 32, 34.



36.

Studio di gambe tese

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 944.

266x188 mm - matita rossa

Filigrana: serpente; intera al centro; non identificata (affine a Briquet n. 13678: Milano 1570)

Stato di conservazione: buono; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno "Gio Amb figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 142, n. 5; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 43, n. 4.

Studi di gambe ricorrono anche in cat. n.38, 63, 90, 243, sebbene in questo foglio, rispetto agli altri, prevale l'attenzione per i muscoli.



37.

Studio di figura maschile in varie posizioni

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 945.

345x225 mm - matita nera

Stato di conservazione: presenta vistose macchie di collante lungo i margini e agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali:

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 50, n. 12.

La figura in basso a sinistra, secondo Annalisa Perissa Torrini è liberamente ispirata a uno dei figli del *Laocoonte* ed è studiata in altri due fogli: catt. 244, 287. La figura in basso a destra, come quella maggiore in alto a sinistra, sono studiate in catt. 28, 154. Studi anatomici simili ricorrono in catt. 32 e 31.



38.

Due studi di gamba sinistra, due studi di nudo maschile

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 946
226x260 mm - matita nera

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; presenta solamente lievi ingiallimenti agli angoli; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno, "Figino".

Marchi: Lugt 2, Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 46, n. 8.



Per altri studi di gamba cfr. cat. 36. Il foglio è parte del medesimo gruppo di studi che raffigurano parti anatomiche e figure virili in piedi con posture delle braccia diverse tra loro (cfr. catt. 32, 31 r/v, 34, 37, 28r/v, 29).

39.

recto: studi dalla Scuola di Atene, studi di figure femminili stanti, parti di scheletro

verso: nudo virile sdraiato

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 947 r/v

415x258 mm - matita nera, acquerello e inchiostro bruno

Filigrana: mano intera nella zona centrale; non identificata (affine a Briquet n. 10701: ms del 1558)

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; presenta delle macchie di collante lungo i margini e un segno di piegatura orizzontale al centro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno, "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 54, n. 15.



Non considerato da Ciardi, il foglio è stato correttamente restituito a Figino da Annalisa Perissa Torrini. Insieme agli studi delle ossa di un braccio che punta l'indice in alto, ne sono presenti due per una figura femminile stante studiata anche in catt. 29, 287. I profeti sono liberamente ispirati alla figura di Parmenide della *Scuola di Atene* di Raffaello. La prossimità di questi studi fa pensare che anche lo scheletro anatomico che punta l'indice in alto sia legato alla figura di Platone, al centro della scena. Altri studi dall'affresco raffaellesco sono conservati alla Morgan Library (cfr. catt. 252, 253) Sul verso del foglio si trova uno schizzo per un uomo sdraiato che secondo Pavesi (2017) è preparatorio per la *Pietà* del Collegio Borromeo di Pavia. Cfr. anche cat. 235. Il foglio condivide la filigrana di AV 1078 (cfr. cat. 385).

40.

Studio per il S. Ambrogio tra le sante Caterina e Lucia

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 949

244x190 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: buono; si notano alcune macchie di collante agli angoli e altre macchie sparse; lacuna all'angolo inferiore destro colmata dal restauro. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in alto a sinistra, a inchiostro bruno "Figino"; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco generale (1832 c.), libro F: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 168, n. 182; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 123, n. 103.

Ciardi (1968) individua correttamente questo studio come preparatorio per la perduta pala in S. Barnaba, ricordata da Lomazzo nelle *Rime* (p. 117). Lo studioso data il foglio in prossimità del *Sant'Ambrogio a cavallo* poiché gli schizzi di entrambe le composizioni compaiono sui medesimi fogli. Osservando meglio, ad esempio il f AV 1512r (cfr. cat. 131), lo schizzo in basso mostra un santo in trono con accanto due figure maschili, non identificabili con le sante Lucia e Caterina della pala di San Barnaba. La posizione di Ciardi contrasta anche con quanto lui stesso riferisce a commento dei documenti che portano a datare la Pala di San Barnaba alla seconda metà degli anni Settanta del Cinquecento (Ciardi 1968, p. 119). Per una proposta di datazione dell'opera cfr. cap. II. Altri studi per la medesima composizione sono RCIN 906977 (cfr. cat. 232), che raffigura una fase di elaborazione precedente al foglio qui analizzato. Vi sono poi AV 1013 e 1056 (catt. 84, 98), che insieme al foglio di Lisbona (cat. 257) sono studi più accurati per le due Sante.



41.

Studio per la Madonna col Bambino, San Francesco, Santa Chiara e Santa Prassede; studio di una gamba e muscolatura, studio di scheletro di braccio.

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 950

277x212 mm - matita nera

Stato di conservazione: buono, si notano delle tracce di collante agli angoli del foglio; l'angolo inferiore destro presentava una lacuna ed è stato reintegrato dal restauro. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in alto a sinistra, a inchiostro bruno "figino"; in basso a destra "109" e "A"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 182, n. 275; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 159, n. 148.

Il foglio è un primo studio per una *Madonna tra Santi*, identificata da Annalisa Perissa Torrini (1987) con la *Madonna col Bambino, San Francesco, Santa Chiara e Santa Prassede*, oggi perduta. Si tratta di un primo pensiero per la composizione, rielaborata nel foglio di Lisbona (cat. 270) e studiata nel dettaglio in cat. AV 585 (cat. 20).



42.

Studio per una *Crocifissione con Santi*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 951
436x276 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio è in discreto stato conservativo, presenta alcune grinze e segni di piegatura e il segno è molto attenuato; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno sbiadito "figino", in alto a destra "46"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.): Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 169, n. 197; A. PERISSA TORRINI 1985, p. 78, n. 7; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 168, n. 158.

Il foglio, a motivo della tecnica e dello stile utilizzati, potrebbe essere la versione di una *Crocifissione* realizzata in anni precedenti rispetto a quella presente in AV 733 (cfr. cat. 24). È difficile, dunque, che il disegno raffiguri la *Crocifissione con Sant'Antonio Abate e san Bruno* realizzata per la Certosa di Garegnano nel 1604 (sull'opera cfr. Pavesi 2017, p. 453, n. 36). Potrebbe forse trattarsi della versione in San Fedele a Milano, di cui non si conosce la datazione certa, oppure della *Crocifissione con San Carlo e Santa Prassede* destinata all'altare omonimo all'interno del duomo di Milano e realizzata tra il 1595-1600 (sull'opera cfr. M. Pavesi 2017, p. 440, n. 28).



43.

Studio di angelo per un'Annunciazione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 952
275x165 mm. - matita nera su carta bianca tinta nocciola;

Filigrana: parte di mano a metà del margine sinistro

Stato di conservazione: buono; i bordi inferiore e superiore sono tagliati irregolarmente. Restaurato nel 1985 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso verso sinistra, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, pp. 168-169, n. 188; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 159, n. 147.

Come indicato da Annalisa Perissa Torrini (1987) il foglio è in relazione con AV 953 (cfr. cat. 44). Si tratta molto probabilmente di un angelo annunciante poiché anche negli altri fogli a medesimo soggetto conservati a Lisbona (catt. 256, 258) l'angelo, sebbene sia in una postura differente, ha sempre il braccio alzato che indica verso l'alto. Il confronto più vicino è il foglio dell'Accademia inv. 628 (cfr. cat. 22).



44.

Studio di angelo annunciante, studi di braccia e gambe per la medesima figura

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 953

278x218 mm - carboncino, matita, gesso bianco, carta bianca tinta nocciola

Filigrana: parte di corona (o mano?) con fiore, a metà del margine sinistro

Stato di conservazione: il foglio è ben conservato; le lacune agli angoli sono state reintegrate dal restauro; il margine inferiore presenta pieghe dovute a imperfezioni della carta. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a sinistra in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"; a destra "167" e a matita "A".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 169, n. 189 (con numero di inventario errato); A. PERISSA TORRINI 1987, p. 154, n. 140.

Il foglio è stato messo correttamente in relazione da Annalisa Perissa Torrini (1987) con altre figure annuncianti presenti nel fondo veneziano. In particolare si veda AV 965v, 1683, 952 (cfr. catt. 53v, 136, 42).



45.

Studio di testa (dal Laocoonte?)

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 956

280x205 mm - matita nera e rossa

Filigrana: colomba inserita in un cerchio; intera al centro; (affine a Briquet nn 12212: Ferrara 1599; 12211: Roma 1599)

Stato di conservazione: i margini destro e inferiore non sono ben rifilati; sono presenti alcune macchie scure in basso a sinistra e nell'angolo in basso a destra; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 84, n. 26; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 95, n. 69.

Il disegno è parte di un gruppo di studi dall'antico a doppia matita rossa e nera e si può accostare, proprio per queste caratteristiche a inv. n. 920 (cat. 25).

Le due teste in basso sono delineate a doppia matita, che permette una resa del chiaroscuro molto accurata. La testa visibile nella parte superiore del foglio è interamente a matita rossa, mostra uno scorcio più accentuato ed è stata identificata da Annalisa Perissa Torrini (1987) come uno dei due figli del *Laocoonte*. Figino pare concentrarsi sull'espressione di pateticità, caratteristica che si ritrova anche in alcuni studi a due matite dal medesimo gruppo: cfr. cat. 1, 75, 97.



46.

Studio dall'*Apollo del Belvedere*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 957

273x215 mm - matita rossa

Stato di conservazione: buono; le lacune agli angoli sono state reintegrate dal recente restauro; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 155, n. 99; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 106, n. 81.

L'artista riprende il dettaglio del volto dell'*Apollo del Belvedere*, studiato nella sua interezza nei fogli AV 1010; 1071; (cfr. catt. 82, 108). L'uso della matita rossa e della carta bianca, rispetto alle prove tratte dall'antico e realizzate a matita nera su carta cerulea, spingono a includere il foglio in un gruppo di disegni tardi, realizzati allo scadere del XVI secolo.



47.

Volti virili di vecchi

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 991

223x179 mm - matita rossa e nera

Stato di conservazione: buono, le lacune presenti agli angoli sono state colmate dal recente restauro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno "Gio'. Ambrogio Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832c.), libro F: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 213; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 114, n. 92.

L'importanza di questi due volti di vecchio, uno a matita rossa e l'altro a doppia matita sta nel fatto che essi, insieme a cat. 361, ai fogli della Morgan catt. 239, 241, 242, 248, e al *Ritratto di Giovan Giacomo Resta* conservato a Capodimonte (cat. 345) risarciscono in parte la perdita della gran parte dei ritratti realizzati da Figino, notissimo in questo campo. Soprattutto nel volto in basso a destra si coglie, nella precisione dei pochi tratti a matita rossa, l'abilità dell'artista nel rendere le fisionomie e gli affetti. Il profilo del volto realizzato nella metà superiore del foglio, marcato con forza, ricorda i molti volti di profilo studiati dall'artista e ricorrenti, anche come piccoli schizzi, in alcuni fogli (cfr. AV 1515 r, 1516 r, 1517; cat. 133-135).



48.

Studio di madonna inginocchiata per la Natività

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 959

278x210 mm - carboncino, gesso bianco, carta cerulea

Stato di conservazione: segno grafico davvero leggero, difficilmente leggibile; le lacune presenti agli angoli, sono state reintegrate durante il restauro.

Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno, "Figino", "156" e "A"

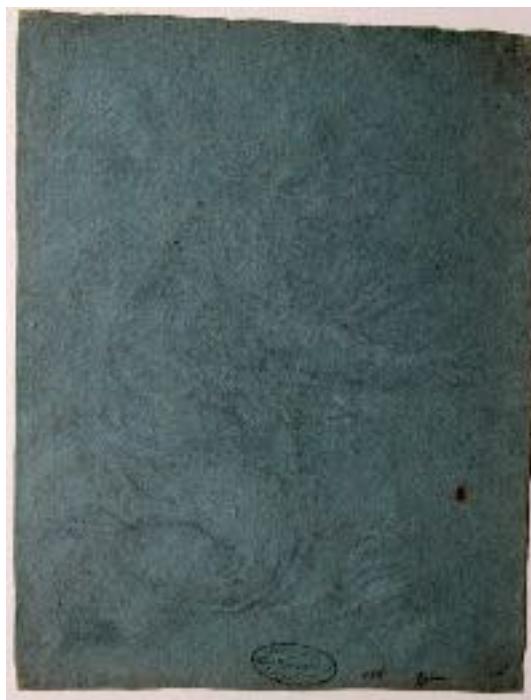
Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), fasc. XXIV: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 173, n. 226; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 154, n. 139.

La lettura del segno grafico appare fortemente compromessa. Tuttavia il foglio è uno studio preparatorio per la *Natività* di una delle ante d'organo del duomo di Milano. Per gli altri studi riguardanti la medesima composizione cfr. AV 967 (cat. 55).



49.

Studio di apostolo per l'Orazione nell'orto Matsvansky

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 960

230x182,187 - matita rossa e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: parte di mano; nella metà superiore del margine destro

Stato di conservazione: margine sinistro e margine inferiore tagliati irregolarmente; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino" e "164"; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 173, n. 225; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 106, n. 82.

Dopo aver studiato le diverse pose degli apostoli nel foglio cat. 1510v (cat. 129), l'artista si concentra in questo caso su uno degli apostoli, ripreso anche in cat. 57 che è una versione più rifinita. Qui Figino si concentra sul panneggio e con il gesso bianco va a individuare la cadenza della luce.

50.

Studio di uomo inginocchiato che guarda verso l'alto

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 961
275x170 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: si riscontrano numerose macchie di umidità lungo tutti i bordi, soprattutto lungo quello destro; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino" e "L55"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832c.), libro F: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 165, n. 165; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 118, n. 97

Annalisa Perissa Torrini (1987) accosta questo foglio agli altri due disegni dell'Accademia, catt. 85, 21 con tutta evidenza preparatori per il Cristo dell'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione. Il personaggio qui raffigurato, tuttavia, delineato prima inginocchiato e poi in piedi, è quasi di schiena più che di profilo. È forse più prudente considerarlo uno studio per un'opera non giunta fino a noi, probabilmente uno dei Santi ai piedi di

una delle *Crocifissioni* realizzate dall'artista. Anche le pieghe del mantello sono diverse rispetto al Cristo di Santa Maria della Passione, studiato sempre in modo molto puntuale.



51.

Studio di Bambino benedicente per la pala di Brera

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 962
200x219 mm - matita rossa su carta cerulea

Stato di conservazione: ottimo; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro nero "L46"; in alto a destra, a matita "in Brera"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 169, n. 195; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 137, n. 118.

Annalisa Perissa Torrini collega correttamente questo studio alla *Pala di Brera* (tav. 117), appoggiandosi probabilmente alla scritta, ora non più visibile, che era posta in alto a destra. L'artista studia la postura del Bambino per poi riprenderne solamente il volto. Lo stretto legame con il dipinto permette di datare questo foglio interamente a matita rossa a ridosso del 1589, anno in cui venne commissionata la pala. Altri studi per la medesima composizione sono AV 1003 e 554 r/v (cat. 79, 19).

52.

Studio per una *Caduta dal Calvario*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 964

272x361 mm - carboncino

Filigrana: mano con fiore, intera al centro

Stato di conservazione: discreto, si notano segni di piegatura e grinze oltre a qualche macchia sparsa; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Manierista lombardo del secolo XVI tardo



Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 170, n. 160.

Di questo studio, incluso nel catalogo dell'artista da Annalisa Perissa Torrini, non si conosce la trasposizione pittorica, né tantomeno il soggetto viene menzionato dalle fonti. Il tratto spezzato e sciolto, sebbene non consenta una lettura precisa del segno, può riferirsi al periodo tardo dell'artista.

53.

recto: studio di *Giustizia*

verso: studio di due figure incedenti

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 965r/v
220x297 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea piuttosto sbiadita

Stato di conservazione: discreto; presenta un forte indebolimento del segno grafico e rotture lungo i margini; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: sul verso in basso a sinistra, a inchiostro bruno "Figino" e a destra "106"; in alto a sinistra "49"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.): Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 160, n. 137; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 157, n. 144.

Sul *recto* sono raffigurate due figure femminili in scorcio, riprese probabilmente da una cupola. Ciardi (1968) e Perissa Torrini (1987) la identificano con l'immagine di una giustizia poiché tiene nella mano sinistra una bilancia. Lo stato fortemente compromesso non permette di proporre un'iconografia per la seconda figura femminile nell'angolo in basso a destra, ormai invisibile. Il *verso* anch'esso poco leggibile, sembra raffigurare un'*Annunciazione*.

54.

Studio di suonatrici per il *Passaggio del Mar Rosso*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 966
291x376 mm - matita nera e gesso bianco
con tracce di carboncino su carta cerulea

Stato di conservazione: segno grafico in buona parte molto attenuato; macchie di collante; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: non presenta alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), fasc. XXIV: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1961, p. 44, n. 36; R.P. CIARDI 1968, p. 175, n. 235; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 152, n. 136.

Sul foglio si trovano tre studi di figura per l'anta dell'organo del duomo raffigurante il *Passaggio del Mar Rosso*, opera realizzata tra il 1590 e il 1595. L'episodio comprendeva la parte esterna delle due ante dell'organo che, chiuse, andavano a formare una scena unica. L'anta sinistra, per la quale si vedono qui studiate due figure femminili (le due ai lati) è andata distrutta. La figura centrale del disegno, invece, è ancora visibile nel primissimo piano dell'anta superstite. L'immagine presente nel catalogo delle Gallerie dell'Accademia, più leggibile rispetto allo stato attuale, fa pensare a un generale peggioramento conservativo di questo foglio, leggibile quasi unicamente nella figura di sinistra. Altri studi per le figure di suonatrici si trovano a Windsor (inv. 906932, cat. 187) e a Oxford (inv. 0693, cat. 286).

55.

Studi per la *Natività* e studi di panneggi per la medesima composizione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 967
275x202 mm - matita nera, gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: disegno di difficile lettura a causa del segno grafico molto debole; due bordi smarginati; qualche piccola macchia sparsa; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica a inchiostro bruno "figino" e "151" con inchiostro ossidato; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), fasc. XXIV: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1961, p. 45, n. 38; R.P. CIARDI 1968, p. 173, n. 224; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 153, n. 138.



Il foglio era incollato a p. 187 dell'album F, di provenienza Bossi. La composizione per l'anta d'organo del duomo è studiata in uno stadio intermedio; due fogli di Lisbona (catt. 260-261), infatti, mostrano la prima fase ideativa: non tenendo ancora conto della forma fortemente allungata della tavola, l'artista crea una composizione più riuscita, con alcune figure di astanti ai lati. Anche nel foglio di Rotterdam (cat. 343) viene ripreso il gruppo della Vergine con il Bambino e San Giuseppe. Figino, nel foglio qui analizzato, si concentra invece sullo studio della Vergine e del panneggio, riprendendolo più nel dettaglio in cat. 48.

56.

Studio di Vergine in gloria

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 969

273x214 mm - carboncino e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: grossa macchia verso il basso e altre più piccole sparse. I bordi di tonalità più azzurra inducono a credere che il foglio fosse incorniciato. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"; o "L30" e "A"; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), fasc. XXIV: Figino; Inventario 1910 (L. Venturi): A. Figino; Inventario ante 1948: Figino;

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 189, n. 305; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 161, n. 150.

Ciardi considerava questo studio come preparatorio all'*Incoronazione della Vergine* di San Vittore al Corpo, posizione giustamente messa in discussione da Annalisa Perissa Torrini (1987). La studiosa propende comunque per una datazione tarda, vicina al *Padre Eterno* di San Vittore (cat. 59). La posizione delle gambe con la destra più in basso, l'ampia piega del panneggio che sovrasta le ginocchia e la direzione della luce ricordano la figura della Madonna nell'*Assunzione della Vergine* dipinta da Giuseppe Meda per una delle ante d'organo del Duomo, ripresa e conclusa da Pellegrino Tibaldi.

57.

recto: studio di apostolo per l' Orazione nell'orto Matsvansky

verso: studio di uomo in piedi, vestito

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 974

360x284 mm - matita rossa e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: mano con fiore, intera verso il centro

Stato di conservazione: due margini inferiore e sinistro non sono stati rifilati; presenta due piccole macchie scure: una nell'angolo in alto a sinistra e l'altra lungo il bordo sinistro, verso il basso. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in alto a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino" e a matita "974"; in alto a destra "55" e "H"; in basso a sinistra "4". Sul verso, in alto a sinistra "35"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 165, n. 163; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 107, n. 83.

Individuato già da Ciardi (1968) e da Perissa Torrini (1987) come uno studio preparatorio per l'*Orazione nell'orto* Matsvansky, questo foglio completa la figura che in cat. 49 era in stato di abbozzo (i due fogli condividono anche la medesima filigrana). Lo studio, collegato con il foglio cat. 1510 r/v (cat. 129), che raffigura alcuni schizzi per gli apostoli della medesima composizione, mostra sul verso una figura semi-seduta in posizione precaria, forse ispirata, al pari del *San Sebastiano* del recto, al *Polittico di San Rocco* di Cesare da Sesto (cfr. cap. II, par. 2.1).



58.

Studio di Padre Eterno per l'Incoronazione della Vergine di San Vittore

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 975

222x147 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: margine inferiore irregolare, con grinze e segni di piegature; segno grafico molto attenuato, macchie di collante agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.): Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 189, n. 304; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 163, n. 152.

Collocabile tra gli studi più tardi dell'artista, il foglio è preparatorio all'*Incoronazione della Vergine* in San Vittore al Corpo, di cui è un'idea più vicina all'esito finale rispetto a cat. 59. Il segno leggero e molto consunto si ritrova negli studi realizzati a partire dagli anni novanta del Cinquecento in poi. Sulla destra si nota una figura con le mani giunte che guarda verso l'alto, probabilmente preparatoria per la Vergine. L'intera composizione è studiata in un foglio del Bowdoin College pubblicato da Annalisa Perissa Torrini (1987, p. 202, n. 144).

59.

Studio di padre eterno per l'Incoronazione della Vergine di San Vittore

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 976

190x245 mm - carboncino e gesso bianco su carta grigia

Stato di conservazione: il segno grafico risulta molto indebolito, le decurtazioni agli angoli sono state reintegrate dai recenti restauri; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso verso destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"; più in alto "fi"; sul margine sinistro "125" o "L25"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 162, n. 151.

Per questo foglio si veda cat. 58.

60.

Studi di suonatrici per il *Passaggio del Mar Rosso*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 977
262x205 mm - carboncino e gesso bianco su carta
cerulea

Stato di conservazione: è presente qualche macchia
di collante lungo i bordi; il segno grafico è quasi
scomparso; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno
"figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832
c.), fasc. XXIV: Figino; I. Toesca: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 174, n. 234; A.
PERISSA TORRINI 1987, p. 152, n. 137.

Il foglio raffigura la suonatrice di flauto studiata
anche in cat. 54 (inv. 966). Per altre precisazioni si
veda quest'ultima scheda.



61.

Studi di braccia e gambe per il *San Matteo e l'Angelo*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n.
981

416x275 mm - matita rossa e nera

Stato di conservazione: buono, le
decurtazioni agli angoli sono state integrate
durante il recente restauro; restaurato nel
1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a
inchiostro nero "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 161, n.
145; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 116, n.
94.

Annalisa Perissa Torrini ha messo questi
studi per il *San Matteo e l'angelo* in
relazione con numerosi altri fogli presenti in
vari fondi. Due di questi sono conservati
all'Ambrosiana (catt. 303, 306) e riprendono
il braccio e la mano del San Matteo che
stringe la penna. Il braccio sinistro, studiato
a matita rossa, è raffigurato in diverse pose
anche in cat. 74 e raggiunge una forma
pressoché definitiva nel foglio dell'École
des Beaux Arts di Besançon (inv. D 3011,
cat. 342). La gamba a matita rossa è studiata
nei dettagli della muscolatura nei fogli catt. 143, 148, 154.



62.

Studi di mani e braccia per il Sant'Ambrogio che scaccia gli ariani e studio di gamba sinistra

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 983

270x215 mm. - carboncino, matita rossa e nera, gesso bianco su carta bianca tinta nocciola

Filigrana: parte di mano con fiore, a metà del margine destro

Stato di conservazione: il foglio è in ottimo stato di conservazione. Si notano tracce di collante agli angoli; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: non presenta alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 145, n. 24; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 151, n. 135.

Come correttamente notato da Annalisa Perissa Torrini (1987) il foglio contiene tre studi di mano che impugna il flagello tenuto da Sant'Ambrogio. Il braccio al centro è quello dell'ariano scacciato dal cavallo, che torce la testa in modo improvviso, mentre il braccio nell'angolo in alto a destra appartiene all'uomo sdraiato a terra. A matita rossa e tratto molto sottile è delineata una gamba con una sola linea di contorno.



63.

Studio di gamba sinistra tesa

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 985

404x121 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: segno di piegatura lungo tutto il margine sinistro; sono presenti due grosse macchie in basso verso il centro e altre più piccole in alto; tagliato irregolarmente il margine destro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafica antica, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 144, n. 17; A. PERISSA TORRINI 1987, p.44, n. 6.

Studio di gamba sinistra molto accurato, specialmente nell'ombreggiatura esterna. Le dita dei piedi, come spesso accade nelle prove figiniane, non sono delineate con accuratezza. La finitezza del foglio porta ad individuare in questo studio il punto d'arrivo dei molti studi di gamba sinistra: cfr. catt. 90, 36, 38.

64.

Studio di gambe piegate

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 986
236x198(113) mm - matita nera

Filigrana: mano con fiore, quasi intera, nel quarto inferiore sinistro

Stato di conservazione: il foglio è in ottime condizioni conservative anche se l'angolo inferiore destro è stato decurtato; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso al centro, a inchiostro bruno "figino"; in alto a sinistra, a matita 43.

Marchi: Lugt 2, Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 142, n. 6; A. A. PERISSA TORRINI 1987, p. 43, n. 3.

Il tratto sottilissimo e molto accurato ricorda cat. 33. Lo studio di gambe, anche piegate, ricorre anche in catt. 143, 154.



65

Studio di metà destra di un torso virile

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 987
Matita rossa, carta bianca; 408x262 mm.

Stato di conservazione: buono, il foglio presenta solo qualche macchia di ingiallimento agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 51, A. PERISSA TORRINI 1987, p. 87, n. 58.

Il soggetto è ripreso in modo analogo nel in Cod F 245 Inf. n. 39 (cfr. cat. 294).

Annalisa Perissa Torrini considera il foglio delle Gallerie dell'Accademia un originale autografo di Figino, mentre quello dell'Ambrosiana una variante. Bora sostiene invece che l'esemplare dell'Accademia sia una "copia fedele e incompleta, quasi certamente di altra mano" del foglio dell'Ambrosiana. Pur nell'errore anatomico delle dita della mano questo foglio di Venezia è eseguito con un tratto più curato e maggior attenzione in alcuni dettagli come lo sfumato nella zona del torace e la definizione del capezzolo.



66.

Studio di braccio destro dalla Crocifissione di S. Pietro nella Cappella Paolina

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 988
Matita nera e rossa, carta bianca; 202x256 mm.

Filigrana: stemma con tre lune crescenti sormontato da un giglio; simile a Briquet n. 1233: Salerno 1601.

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo. La carta è molto sottile; presenta delle macchie scure agli angoli; restaurato nel 1985 Mara Guglielmi

Scritte: in basso al centro, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 149, n. 49; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 68, n. 31.

Per quanto riguarda le indicazioni inventariali, il soggetto e la storia critica di questo disegno si veda cat. n. 118. Rispetto a quest'ultimo risulta meno preciso ed è probabilmente una ripresa in tempi successivi del foglio sopra citato. Resta ottima la qualità del chiaro-scuro, reso attraverso tratti prevalentemente dall'alto in basso. Interviene la matita rossa nel disegno della mano aperta, del capezzolo, e su alcune sfumature dell'avambraccio. L'uso della doppia matita nera e rossa richiama altri disegni dell'artista come cat. AV 45, 25, 75, 1.

67.

recto: studio di nudo virile e studio di Sant'Ambrogio

verso: tre teste di bambini

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 994 r/v
205x145 mm - matita rossa

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; presenta tracce di collante lungo i bordi inferiore e superiore e destro. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra "74"; al centro, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"; in alto a sinistra "73"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 148, n. 45; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 140, n. 121.

La qualità dello studio virile al centro del foglio, inferiore rispetto ad altre prove dell'artista, spingerebbe ad escludere questo foglio dal *corpus* figiniano. Tuttavia lo schizzo in basso a destra avvicina il disegno a cat. 131r dove si ritrova la figura di un vescovo in trono con due Santi.

I volti, interamente a matita rossa, sono delineati con grande maestria nella resa del passaggio luce-ombra sulle guance. Il volto a sinistra ha tratti fisionomici leonardeschi.

68.

recto: studio di torso di Venere dall'antico

verso: studio di torso maschile

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 990

140x105 mm - matita rossa

Stato di conservazione: il foglio presenta evidenti macchie lungo i margini; l'inchiostro della scritta 'figino' risulta in parte ossidato. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in alto a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno: "figino"; sul verso, in basso a destra "990"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 158, n. 124; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 100, n. 75.

I disegni di Figino, Michelangelo e Girolamo da Carpi che raffigurano questo stesso busto di Venere erano, secondo G. Agosti (1987, pp. 33-34) tratti da un torso di Venere presente a Roma. La Venere effigiata in questi fogli non va confusa né con la scultura disegnata da Michelangelo su un foglio giovanile ora a Chantilly (inv. DE 35), né con quella posseduta da Prospero Santacroce e ora alla Glyptothek di Monaco. Vi era dunque un prototipo antico, visto a Roma e studiato da:

- Michelangelo nei fogli del British Museum e di Casa Buonarroti. Poi rielaborato dall'artista nel disegno di Chantilly e nel bozzetto in terracotta di Casa Buonarroti (Cfr. *Michelangelo. Studi di antichità dal Codice Coner*, a cura di G. Agosti, V. Farinella, Torino 1987, p. 36, nota 1)
- Girolamo da Carpi nel Taccuino romano (Cfr. N.W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, London Leiden 1976, n. R 62, T 47, T 73)
- Poppi in diversi punti di vista nei fogli del GDSU invv. 14797, 4274F, 4273F, 4275F, 4277F
- Domenico Beccafumi nel foglio del Cabinet des Dessin du Musée du Louvre, inv. 255
- Bartolomeo Passerotti (cfr. D. Di Castro, S. P. Fox, *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra [Villa alla Farnesina alla Lungara, 28 febbraio-5 aprile 1983], Roma 1983, p. 81, n. 26. In questa sede si cita anche un tipo simile di statua che ricorre nel Codice di Fossombrone (fol. 81) in più vedute)



69.

recto: studio di torso di Venere visto di fronte

verso: bacio tra due amanti

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 991

141x99 mm - matita rossa

Stato di conservazione: qualche macchia lungo il margine sinistro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in alto a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"; sul verso, in basso a destra "991"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 156, n. 108; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 101, n. 76.

Per lo stile e il tratto a matita rossa si veda cat. 68. Il soggetto compare già negli studi di Michelangelo dall'Antico. Al maestro fiorentino sono stati attribuiti cinque fogli che ritraggono questo soggetto. Uno, probabilmente il più antico, conservato a Chantilly (Cfr. Tolnay n. 24r); due conservati a Casa Buonarroti (inv. nn. 41 F r; 16 F r); e altri due al British Museum (inv. nn. 1859-6-25-570, 1859-6-25-571). Tolnay (1976) aggiunge un sesto disegno, conservato al Louvre (inv. n. 725 v). Questi disegni sono ricondotti da Wilde, seguito da Paola Barocchi e da Tolnay, al periodo in cui Michelangelo lavorava alla cappella medicea (1524-25), in un momento in cui l'artista meditava su figure allegoriche femminili da porsi nelle nicchie laterali.



70.

recto: studio di torso maschile dall'antico

verso: studi anatomici

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 992

136x84 mm - matita nera

Stato di conservazione: il margine destro è tagliato in forma irregolare; si notano tracce di matita rossa in alto a sinistra, e di inchiostro bruno nella metà superiore destra; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: sul verso, in basso a destra, a matita "992"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 146, n. 32; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 98, n. 73.

Il torso studiato in questo foglio ricorre anche in cat. 68v, 206. Sul verso studi di muscolatura di braccia.

71.

Studio di apostolo per l' Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 995

279x426 mm - matita nera, gesso bianco, carta cerulea.

Stato di conservazione: margini destro, sinistro e inferiore non rifilati; segni di usura e di ripetuti tocchi nell'angolo in basso a sinistra; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso verso destra, a inchiostro bruno "Figino"; sul verso, a matita, c'è il numero di inventario "995".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 122, n. 102.

Si tratta di uno studio per l'apostolo in primo piano dell'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione; il foglio, rispetto a cat. 72, 73 anch'essi studi per la medesima figura, è una prima elaborazione della figura, ancora mancante dei panneggi e concentrata sulla resa anatomica della muscolatura.

72.

Studio di apostolo per l' Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 996

271x415 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio presenta macchie di collante molto vistose agli angoli e a metà dei lati; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"; in basso al centro, a matita "996".

Marchi: Lugt 2, Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 165, n. 162; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 120, n. 100.

Lo studio si unisce a cat. 71, 73 nello studio dell'apostolo in primo piano per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione. Rispetto agli altri due fogli l'artista mette in risalto i punti di luce, sottolineati dall'insistenza del gesso bianco su alcune parti del panneggio.

73.

Studio di apostolo per l' *Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 997

272x402 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: sono presenti numerose macchie su tutta la superficie del foglio. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno, diversa dalle altre "Figino".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Figino



Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 121, n. 101.

Versione intermedia tra cat 71, 72, Figino cambia la posizione della testa, provando a orientarla di profilo. Rispetto al foglio pubblicato da Annalisa Perissa Torrini sembra che il segno sia leggermente compromesso e meno leggibile.

74.

Studi di mani, braccia e gambe per il *San Matteo e l'Angelo*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 998

425x290 mm - matita rossa e nera, carta bianca tinta nocciola

Filigrana: stella in un rombo inserito in un cerchio (Zonghi n. 1732; Fabriano 1574; Briquet n. 6097; Lucca 1566-67).

Stato di conservazione: segni di grinze lungo il margine destro; alcune decurtazioni lungo i bordi sono state integrate dai recenti restauri. Restaurato nel 1985 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, pp. 161-162, n. 146; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 115, n. 93.

Il foglio contiene numerosi studi di dettagli per il *San Matteo e l'angelo*. Oltre alla mano destra dell'angelo, ripresa per tre volte nella parte superiore del foglio, in basso a sinistra si notano quattro studi per la mano sinistra della stessa figura, come risulta dal foglio del Musée des Beaux Arts di Besançon (cat. 342). Lungo il bordo sinistro c'è uno schizzo per l'angelo reggi-calamaio, studiato nel dettaglio in cat. 78. La matita rossa, utilizzata con una punta piuttosto sottile, conferisce a questi studi una forza particolare, mettendone in risalto i passaggi chiaroscurali che emergono con particolare intensità.



75.

Studio di volto e busto del *Laocoonte*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 999
347x245 mm - matita nera e rossa

Filigrana: stella in un rombo inserito in un cerchio; intera, al centro (Briquet n. 6097: Lucca-Roma 1566-72; Zonghi n. 1732: Fabriano 1574)

Stato di conservazione: ottimo; i margini sono irregolari e non rifilati; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: non presenta alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 76, n. 4; R.P. CIARDI 1968, p. 158, n. 123; A. PERISSA TORRINI 1985, p. 78, n. 8; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 90, n. 63.

Figino sfrutta a pieno le possibilità coloristiche delle due matite rossa e nera e del contrasto con la carta bianca per accentuare il patetismo del volto. Il foglio è una delle prove più vigorose e patetiche dell'artista che, pur studiando il *Laocoonte* in diversi fogli (cfr. catt. 1, 97, 168-170, 177-179), raggiunge in questo caso un livello altissimo di espressività.

76.

Studio per la *Santa Marta* della Cappella della Guastalla in San Fedele

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1000
275x214 mm - matita rossa e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: ottimo stato conservativo, non presenta particolari macchie o decurtazioni; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra e in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"; in alto a destra "50"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 168, n. 186; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 113, n. 89, M. BONA CASTELLOTTI 1989, p. 106.

Si deve a Bona Castellotti (1989) la corretta individuazione di questo studio nella *Santa Margherita* dipinta nei primi anni '80 nella Cappella della Guastalla in San Fedele a Milano. Annalisa Perissa Torrini vedeva nel disegno una certa rigidità nei tratti che denotano una datazione precoce. Il triangolo che il panneggio va a formare sul ventre della Santa, studiato due volte, si ritrova in modo puntuale nel dipinto, fuggendo ogni dubbio sull'identificazione di Ciardi (1968) e Annalisa Perissa Torrini (1987) della figura femminile con una delle due sante per la *Pala di San Barnaba*.



77.

Studi di braccia

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1001

278x222 mm - matita nera

Filigrana: parte di mano, a metà del margine destro

Stato di conservazione: buono; le decurtazioni agli angoli sono state colmate dal recente restauro; margine inferiore irregolare e macchie dovute all'utilizzo lungo il margine sinistro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso verso destra, in grafia antica e inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 118, n. 96.

Annalisa Perissa Torrini avvicina questi studi di braccia che tengono una stoffa al *San Paolo* in San Raffaele a Milano, pur sottolineando il riferimento solo "vicino e non puntuale". In realtà la torsione del braccio all'indietro ricorda puntualmente la figura all'estrema sinistra in secondo piano della *Natività della Vergine* oggi in Sant'Antonio Abate. Così anche gli altri studi sono probabilmente delle varianti per la medesima figura.



78.

Studi preparatori per il *San Matteo e l'angelo*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1002

151x203 mm - matita rossa e nera su carta cerulea.

Filigrana: parte di mano con fiore; all'angolo superiore sinistro

Stato di conservazione: margine superiore non rifilato; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso verso destra, a inchiostro bruno "L38"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 162, n. 147; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 117, n. 95.

Si tratta di due studi a matita rossa per l'angelo in basso a destra del *San Matteo e l'angelo*; la figuretta era solamente abbozzata in cat. 74.

79.

Studio di braccia per la pala di Brera

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1003

275x214 mm - carboncino e gesso bianco, carta cerulea

Filigrana: parte di dita di una mano e fiore, a metà del margine destro

Stato di conservazione: due margini non rifilati; segni di piegatura nell'angolo inferiore sinistro e lungo il margine superiore; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: senza alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: anonimo lombardo del secolo XVI; Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 145, n. 23; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 138, n. 119.

Annalisa Perissa Torrini ha correttamente ricondotto questi studi alla *Pala di Brera* (Cfr. tav. 117), e in particolare al braccio alzato del San Michele che tiene la spada. I due studi di braccio e di mano più a destra sono invece per la mano sinistra del medesimo Santo.



80.

Recto. Studio del volto della Sibilla Libica

Verso. Particolare dal pennacchio della *Volta* raffigurante l'Adorazione del serpente di Bronzo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1009 r/v

246x218 mm - carboncino e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: tagliato irregolarmente, ma in buono stato conservativo; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: non presenta alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 76, n. 5; R.P. CIARDI 1968, p. 150, n. 59; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 81, n. 50.

Rispetto alla precisione di AV 1060 (cat. 101), questo dettaglio dalla *Volta* risente maggiormente della distanza dall'affresco, con qualche imprecisione rispetto al prototipo nel profilo troppo dritto della figura. Tuttavia i tratti rapidi e accostati e l'uso sapiente del gesso bianco avvicinano indubitabilmente il foglio alla grafica certa di Figino. Il verso, anch'esso delineato molto rapidamente richiama le schematizzazioni tipiche dell'artista di AV 1049 v (cat. 92).



81.

Studio di ginocchio e di spalla destra

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1008

107x140 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: tagliato irregolarmente, presenta macchie di collante agli angoli; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 85, n. 56.

Difficile individuare per quale opera siano pensati questo studio di ginocchio visto di profilo e di spalla destra. Non mi sembra che si possa vedere in essi, come ipotizzato da Annalisa Perissa Torrini una "robustezza" michelangiolesca.



82.

**Recto Studio dall'Apollo del Belvedere
Verso Minerva e volto di figura femminile**

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1010
435x290 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: buono; ricorrono alcune macchie scure in particolare lungo il bordo destro. La lacuna presente lungo il margine sinistro e lungo il margine superiore è stata colmata dal restauro. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino"; in alto a destra, "i" "0" e "H". Sul verso, lungo il margine destro "31"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 104, n. 79.

L'*Apollo del Belvedere* è studiato dall'artista anche in cat. 108, sebbene in quest'ultimo foglio la scultura sia ripresa con il volto frontale, in una posizione che presuppone lo studio dal vero della statua e non una ripresa da stampe. Il volto è studiato anche a matita rossa in cat. 46 e con uno scorcio dall'alto verso il

basso in cat. 111.

Sul verso vi sono studi di due levrieri, delineati molto rapidamente a matita nera. Per Altri studi di animali cfr. catt. 230, 208.

83.

Studio di figura maschile panneggiata

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1012

279x197 mm. - matita nera, carta cerulea

Stato di conservazione: buono stato conservativo. Si riscontra qualche macchia lungo il margine sinistro e lungo quello superiore; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso verso destra, a inchiostro bruno "figino" e "96"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, pp. 175-176, n. 241; A. A. PERISSA TORRINI 1987, p. 112, n. 88.

Ciardi riferiva il disegno a uno degli apostoli della perduta anta del duomo raffigurante la *Resurrezione*. Tuttavia la figura non trova riscontro nell'immagine della tela distrutta. Annalisa Perissa Torrini (1987) riscontra uno stile ancora precoce, vicino alla cappella della Guastalla in San Fedele. Il modo di modulare il panneggio molto ampio e la posizione della mano destra ricordano anche la postura della Santa Caterina per il *Sant'Ambrogio tra le Sante Caterina e Lucia* (cfr. cat. 40).



84.

Studio della Santa Lucia per il *Sant'Ambrogio tra le sante Caterina e Lucia*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1013

260x173 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: tracce di umidità in basso a destra; le lacune all'angolo inferiore sinistro e superiore destro sono state colmate dal recente restauro. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "fi" e "99"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: inventario: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 168, n. 183; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 124, n. 104.

Figino studia l'intera composizione in cat. 40 e passa poi alle singole figure in questo studio per la figura della santa Lucia e in cat. 98. Qui, con la medesima intenzione di studiare soprattutto il panneggio, ritrae la *Santa Caterina*. Annalisa Perissa Torrini spinge la datazione dell'opera intorno al 1586, vicina, cioè, all'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione. L'opera, a quanto risulta dai documenti trascritti da Ciardi, va invece spostata nella seconda metà degli anni '70, come argomentato nel cap. II paragrafo 2.1.



85.

Studio di pannello per l' *Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1015
215x164 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il lato sinistro è tagliato irregolarmente; imperfezione verticale della carta nella metà sinistra del foglio; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino" e "76". sul verso compare il n. "78".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), libro F: Figino;

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 165, n. 160; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 119, n. 98.

Il foglio, diversamente da quanto indicato da Ciardi (1968) non è opistografo e va messo in relazione con cat. 21, anch'esso preparatorio per la figura di Cristo. Rispetto a quest'ultimo foglio tuttavia è tracciata una fase precedente dove l'attenzione di Figino ricade sul pannello e sull'incidenza della luce. Il medesimo studio di pannello ricorre anche in RCIN 906926 (cfr. cat. 183).



86.

Studio di *Ignudo dalla Volta sistina*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1029
280x215 mm - matita nera, carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio presenta segni di collante lungo i bordi le lacune agli angoli sono state restaurate; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "24"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali:

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 158, n. 128 (non corrisponde con il catalogo di Venezia); A. PERISSA TORRINI 1987, p. 76, n. 44.

Questo studio di Ignudo sopra il *Profeta Geremia*, pur essendo, a differenza degli altri studi dalla *Volta*, eseguito a matita rossa su carta bianca, va inserito nelle prove autografe dell'artista ed è raffigurato con la consueta attenzione all'anatomia e alla muscolatura.

87.
Studi di figure per l'anta dell'organo del Duomo raffigurante l'Ascensione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1033
275x215 mm - carboncino e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: croce greca, intera verso il centro a destra
Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; presenta qualche macchia lungo il bordo inferiore, dove si nota anche qualche grinza. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino", "16" e "A"; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 175, n. 237; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 156, n. 142.

Il disegno raffigura uno stesso personaggio che guarda verso l'alto ed è un primo studio, poi non eseguito puntualmente sulla tela, di uno degli apostoli dell'Ascensione. Anche in questo caso, come in altri fogli dell'artista riferibili alle opere realizzate per il duomo, il segno grafico non è del tutto leggibile anche se certamente va inserito nel *corpus* dell'artista. Un secondo foglio con il medesimo soggetto, sebbene ruotato maggiormente di spalle, è cat. 93.



88.
Studio di San Pietro per la Cappella della Guastalla

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1035
273x160 mm - carboncino e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: macchie molto evidenti di collante agli angoli e lungo i margini; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino" e "133"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 169, n. 194; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 111, n. 87.

Il foglio è commentato da Giuseppe Bossi a pagina 213 dell'album F: "Questo disegno rap.te S. Pietro servì al Figino per il quadro da lui fatto per uno degli scomparti della seconda cappella alla dritta della chiesa di S. Fedele, la quale cappella dipinse dal coronaz.e della Vergine". Secondo i documenti trascritti da Ciardi (cfr. Regesto p. 9, nota 1) i pagamenti per la cappella della Guastalla iniziarono nel 1581 e proseguirono fino al 1587. Nella scansione interna dei "sei dipinti" ricordati nel libro dei conti dei gesuiti è probabile che i riquadri minori, tra i

quali figura anche questo *San Pietro*, furono realizzati per ultimi, dopo il riquadro dell'ancona. Il disegno è una delle prime idee per l'apostolo, sebbene l'artista non manchi di delineare la luce che arriva frontalmente, lumeggiata con il gesso bianco. Per il volto del Santo si veda cat. 228.

89.
Studio di apostolo per l'Orazione nell'orto Matsvansky

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1040

Matita rossa, carta bianca; 135x187 (nei punti maggiori) mm.

Filigrana: tre cerchi, con inserita falce di luna, uniti tra loro da croce intera, al centro

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione, ma ritagliato irregolarmente; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: non è presente alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: manierista secolo XVI



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 165, n. 164; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 108, n. 84.

Questo foglio di grande impatto è stato correttamente messo in relazione con *l'Orazione nell'orto* un tempo il collezione Matsvansky da Annalisa Perissa Torrini (1987). La studiosa vede nel disegno l'assimilazione di una forza muscolare michelangiotesca che giustifica un viaggio a Roma durante gli anni Settanta del Cinquecento. Sulla datazione del viaggio a Roma cfr. cap. III, paragrafo 3.2. Pur mostrando effettivamente una muscolatura possente, nell'opera pittorica non sembra trasparire un'assimilazione profonda dell'opera michelangiotesca paragonabile alla svolta stilistica del principio degli anni '80. Figino, la cui mano è riconoscibile nel doppio tratto di contorno dell'avambraccio, dà prova di saper usare con maestria la matita rossa, alternando alcune parti dalla colorazione più intensa, come il braccio, a parti più tenui, come la testa comunque anatomicamente precisa.



90.
Studio di gamba sinistra

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1041

267x77 mm - matita nera su carta cerulea

Filigrana: parte di mano con fiore, a metà del margine sinistro;

Stato di conservazione: il disegno è in buono stato conservativo; le lacune ai due angoli inferiori e all'angolo superiore destro sono state integrate dal restauro; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso al centro, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 44, n. 5.

Lungo il bordo sinistro ci sono tracce di un altro disegno, probabilmente dell'anca di un'altra gamba sinistra. Anche a destra, all'altezza del piede, si scorge la parte sinistra di un altro piede. Per altri studi di gamba cfr. catt. 63, 36, 38, 145, 274, 307, 309, 310, 336.

91.

Studio di nudo dalla volta Sistina

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1042

267x225 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: buono; presenta lievi ingiallimenti lungo i bordi e lievi macchie agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno, in parte tagliata è presente la scritta "figino" e "25"; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 77, n. 45.

Non considerato da Ciardi nella monografia del 1968, il disegno è stato attribuito all'artista da Annalisa Perissa Torrini (1987). L'ignudo si trova accanto all'episodio dell'*Ebbrezza di Noè* ed è studiato in questo foglio con molta cura e meticolosità del tratto a matita, molto sottile. Il soggetto è ripreso a grandezza minore anche in cat. cat. 28 r. La resa della spalla sinistra è leggermente inesatta a livello anatomico. Per la fortuna del medesimo soggetto cfr. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv. n. 850; pubblicato in P. Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes*, n. 309, p. 342.



92.

recto. Nudo di schiena dal Giudizio Universale verso. Medesima figura

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1049 r/v
426x278 mm - matita nera, gesso bianco su carta cerulea. Il foglio si presenta in buono stato di conservazione; si notano due segni di piegatura orizzontale e macchie agli angoli e lungo i margini. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"; in basso a sinistra è presente un segno a penna a forma di "X"; in alto a destra "9" e "H". Sul verso in alto a sinistra, a inchiostro bruno: "33".

Filigrana: due frecce incrociate, al centro del foglio.

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 80, n. 16; E. SPINA BARELLI 1966, p. 77; R.P. CIARDI 1968, p. 150, n. 62; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 64, n. 25.

Il disegno è parte di un gruppo di studi dal *Giudizio Universale*, tra loro omogenei per supporto, tecnica e stile (Cfr. catt. 121, 112, 114, 118). La carta è piuttosto sottile, di colore azzurro, forse corrispondente alla "carta grigia da imballaggio", associata da Briquet alla filigrana presente nel foglio. Sulla filigrana di questo foglio si veda C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, vol. II, p. 361. Questa filigrana a due frecce incrociate si ritrova prevalentemente in Italia, su carta grigia da imballaggio, ma anche su carta bianca, di maggior valore. Briquet circoscrive il periodo di diffusione di questa carta alla fine del XV secolo. Tuttavia questo tipo permane anche nel XVI secolo inoltrato: la filigrana n. 38 che compare in E. Heawood, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum, 1950 ne è un esempio. Le due frecce incrociate con sopra una stella a sei punte si ritrova sulle incisioni di A. Lafreri, ed è circoscritta alle zone di Roma e Venezia, tra il 1553 e il 1561.

Il segno grafico leggero non impedisce di rendersi conto che si è davanti a una tra le migliori prove grafiche dell'artista: i passaggi di luce-ombra sono resi sia attraverso lo sfumato (come nella definizione della coscia) sia tramite l'utilizzo di tratti incrociati molto ravvicinati, come si nota nella muscolatura della schiena e del fianco destro. Si notano anche alcune caratteristiche specifiche alla grafica figiniana: le linee esterne alla figura e perpendicolari a essa, la mettono in risalto rispetto allo sfondo e richiamano RCIN 906880 e RCIN 906874 (cfr. catt. 148, 142). Ricorre inoltre la tendenza a non delineare precisamente le estremità degli arti.

Sotto la segnatura Cod F 262 inf. n. 4 della Biblioteca Ambrosiana si conserva un disegno (Cfr. cat. 321) a medesimo soggetto, sempre attribuito a Figino, che tuttavia, non presentando le caratteristiche 'interpretazioni' figiniane dell'affresco, è stato inserito tra i disegni dubbi. Il medesimo soggetto si riscontra anche in ML 797 (Cfr. P. JOANNIDES, *Michel-Ange, Élèves et copistes*, n. 359, pp. 362-363 e C. MONBEIG-GOGUEL, *Inventaire général des dessins italiens, I : Vasari et son temps, Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600*, Réunion del Musées Nationaux, Paris 1972, p. 91.).

Sul verso è delineata la medesima figura del recto, sebbene mostri solo il contorno.



93. Studi di figure per l'anta dell'organo del Duomo raffigurante l'Ascensione

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1051
240x150 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il disegno è in buono stato di conservazione; presenta alcune macchie lungo i margini; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "107"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), fasc. XXIV: Figino; Inventario 1910 (L. Venturi): A. Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 175, n. 238; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 156, n. 143.

Per l'analisi stilistica di questo foglio si veda cat. 87 (AV 1033).

94.

Figura virile panneggiata

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1052

265x206 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: ottimo; non presenta particolari macchie o piegature, solo qualche grinza lungo il bordo destro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno "figino" e a destra "L59"; in alto a destra "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 168, n. 184; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 114, n. 91.

Il tratto molto rapido e lo stato di abbozzo che contraddistingue questo foglio ne rende difficilmente identificabile il soggetto. La postura dell'uomo effigiato, con un braccio che tiene la veste e il colletto alto che si scorge al di sopra del mantello fanno pensare che si tratti di un rarissimo studio per un ritratto a figura intera.



95.

Studio della Rachele di Michelangelo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1055

426x260 mm matita nera e gesso bianco su carta color azzurro-verde

Stato di conservazione: segni di collante lungo i margini; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"; in alto a destra "6" e "H".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 154, n. 94; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 84, n. 53.

Ciardi (1968) riconosce la *Rachele* di Michelangelo realizzata in San Pietro in Vincoli per la tomba di Giulio II. Figino si misura con il soggetto della *Rachele* in altri due disegni (cat. 109, 378), ma questo è lo studio di maggiori dimensioni e più dettagliato.

I fogli sono ricordati nell'inventario dell'Accademia di Venezia del 1832 ca. come "Studi della Beata Vergine colla matita nera lumeggiati. Studi di mani matita nera lumeggiata."

Il foglio, come cat. 109 è molto probabilmente realizzato dall'artista durante il viaggio a Roma (cfr. cap. III).

96.

Nudo di schiena dal giudizio universale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1054

416x230 mm - matita nera, gesso bianco su carta cerulea;

Stato di conservazione: Nonostante l'angolo superiore sinistro sia stato tagliato, il foglio si presenta in ottimo stato conservativo. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno leggermente sbiadito "figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 80, n. 17; R.P. CIARDI 1968, p. 150, n. 63; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 63, n. 24.

La figura è uno dei dannati che, nella parte destra del *Giudizio finale* cerca di sfuggire alla caduta verso gli inferi. In basso a destra si scorge un profilo, probabilmente il medesimo di cat. 80r. Originariamente la gamba sinistra era leggermente spostata; questa consuetudine a perfezionare di qualche millimetro la posizione di alcune parti del corpo si nota anche in altri disegni dell'artista, in particolare nelle copie.

La medesima figura è studiata in un altro disegno conservato a Windsor (Cfr. cat. 174) che, a un primo sguardo, potrebbe sembrare una ripresa più fedele del modello perché più slanciata e proporzionata. In realtà il confronto con l'originale avvicina il disegno qui analizzato all'affresco proprio nell'esasperazione della muscolatura, rendendo il foglio di Windsor una prova più accademica e meditata. La fortuna del soggetto è attestata anche dal foglio del Louvre ML 790.



97.

Testa del Laocoonte

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1053

235x188 mm - matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo; presenta qualche macchia scura agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso sia a destra che a sinistra, a inchiostro bruno "figino" e "270". Sul verso, in alto a inchiostro bruno: "57"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 157, n. 120; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 92, n. 66.

Tra le raffigurazioni del *Laocoonte* (cfr. cat. 75, 1, 371, 384; 168-170, 177-179) questa prova è la più abbozzata e consente di apprezzare la capacità di Figino di rendere in pochi tratti di contorno la pateticità dell'espressione.



98.

Studio di Santa Caterina per la pala di San Barnaba

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1056
267x210 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; si notano varie grinze e segni di pieghe lungo il lato destro e macchie agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino" e "98"; in alto a destra "H".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 168, n. 185; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 125, n. 105.

Per l'analisi del foglio e la sua datazione cfr. cat. 84.



99.

Studio dall'antico

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1058
280x212 mm. - carboncino e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: parte di due frecce incrociate, a metà del margine sinistro; affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464.

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; sono presenti delle macchie agli angoli e grinze lungo il margine destro; la lacuna all'angolo inferiore sinistro è stata colmata dal recente restauro. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 81, n. 19; R.P. CIARDI 1968, p. 156, n. 110; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 92, n. 65.

Annalisa Perissa Torrini identifica questo volto con quello del *Laocoonte*, anche se il naso schiacciato e l'espressione seria del volto non coincidono del tutto. Si può pertanto indicare solamente un generico riferimento a un volto antico, forse ispirato a Socrate.



100.

Due studi dal *Torso del Belvedere*, visto di schiena

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1059

285x439 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in un buono stato di conservazione, presenta delle macchie scure lungo i bordi destro e sinistro e a metà del bordo superiore; gli angoli mancanti sono stati reintegrati dal restauro. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in alto a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 82, n. 21; R.P. CIARDI 1968, p. 155, n. 101; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 89, n. 60.

Per gli altri studi del *Torso* cfr. catt. 117, 102, 103, 126-128, 151. In tutti questi fogli l'artista si concentra sulla resa anatomica dei muscoli, ma rende anche conto della variazione della superficie del marmo, nei punti corrispondenti al panneggio più ruvida.



101.

Studio di braccia dalla *Sibilla Eritrea*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1060

427x276 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo. Si nota il margine superiore tagliato irregolarmente; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 150, n. 56; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 80, n. 49.

Insieme a cat. 80 (AV 1009r/v) è uno studio di dettaglio dalla *Volta* della *Cappella Sistina*. Della *Sibilla Eritrea* Figino sceglie i particolari anatomici più visibili e scoperti dai panneggi. Le ombre intorno al braccio, così fitte, si avvicinano molto a cat. 160. Il foglio costituisce un importante confronto con gli altri dalla *Volta* attribuiti fino ad ora a Figino (cat. 91, 373-377), che, se confrontati con questo, paiono percorsi da uno spirito completamente diverso. Il contorno spezzato e insicuro, l'imprecisione nello scorcio e l'approssimazione dei volti sono difficilmente ascrivibili alla medesima mano che ha realizzato prove di questo livello.



102.

Due studi dal Torso del Belvedere, visto dal fianco sinistro

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1062

438x295 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: due frecce incrociate; intera al centro; affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464.

Stato di conservazione: i margini del foglio non sono rifilati e sono leggermente irregolari; presentano grinze lungo i lati; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: non compare alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 82, n. 22; R.P. CIARDI 1968, p. 155, n. 102; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 89, n. 61.

Cfr. cat. 100, 102, 103, 117, 155, 330-332.

103.

Studio del Torso del Belvedere visto frontalmente

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1063

240x165 mm - carboncino su carta cerulea

Filigrana: parte di due frecce incrociate, a metà del margine sinistro; affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464.

Stato di conservazione: leggera macchia nell'angolo inferiore destro; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 83, n. 25; R.P. CIARDI 1968, p. 155, n. 103; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 90, n. 62.

Per i disegni tratti dal medesimo soggetto cfr. cat. 100. A differenza delle altre prove grafiche dal *Torso*, il tratto grafico di questo foglio sembra diverso: è molto più sfumato e morbido. L'artista integra con fantasia la testa della statua, con tratti molto leggeri.

104.

Volto del Mosè di Michelangelo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1065
415x278 mm - carboncino e gesso bianco su carta
cerulea

Filigrana: figura di animale, forse un agnello,
inserita in un cerchio; intera; non identificata

Stato di conservazione: buono; presenta grinze
lungo il lato sinistro del foglio e varie
imperfezioni della carta lungo il lato destro;
restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno
"Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 86, n.
57.

Non compreso nel catalogo da Ciardi, è correttamente ricondotto a Figino da Annalisa Perissa Torrini e va ad aggiungersi agli altri studi dalla sepoltura di Giulio II (cfr. cat. 109, 95, 1057). Il grado di precisione con cui il volto di Mosè è raffigurato presuppone una visione dal vero della scultura; per questo motivo il foglio è in relazione con le mani giunte della Rachele (cat. 109). Il volto, pur ripreso frontalmente in tutta la sua maestosità viene riutilizzato dall'artista, al limite della citazione, nel volto del *San Paolo* conservato nella chiesa di S. Raffaele a Milano.



105.

Studio di braccio dal Giudizio finale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1066
275x215 mm - carboncino e gesso bianco su
carta cerulea

Filigrana: la filigrana è tagliata a metà e risulta
pertanto poco leggibile; secondo Annalisa
Perissa Torrini si tratterebbe di metà agnello
inserito in un cerchio, non identificata.

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato
di conservazione; presenta macchie gialle lungo
il bordo inferiore e grinze lungo il margine
destra; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in alto a sinistra, rovesciata, in grafia
diversa dalle altre: "Figino"

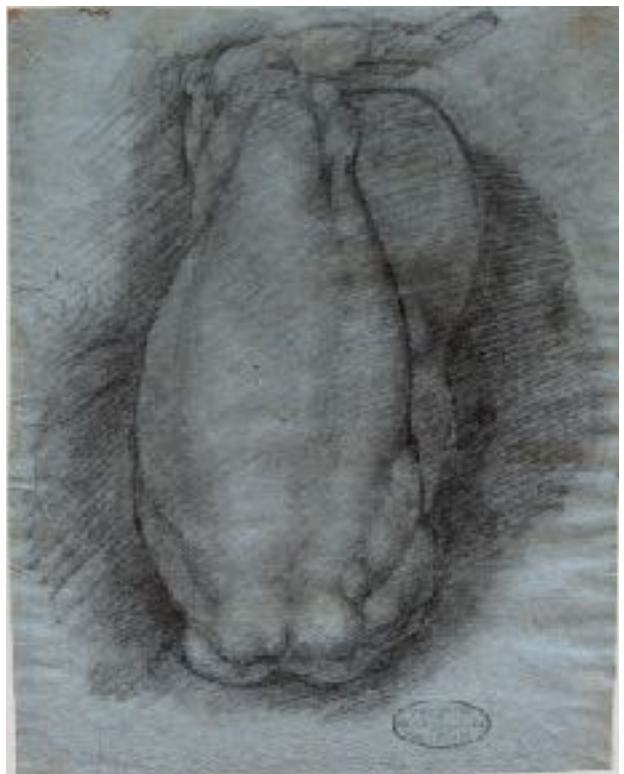
Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 76, n.
43.

Attribuito all'artista da Annalisa Perissa Torrini (1987), il foglio si inserisce tra i numerosi studi di braccia dal *Giudizio* anche se stilisticamente è più vicino a cat. 109 con cui condivide la fitta ombreggiatura e tratti marcati. Lo studio del gruppo raffigurato nell'angolo in basso a destra dell'affresco ritorna in un foglio di Windsor (Cfr. cat. 400), scartato dal *corpus* figininano.



106.

Nudo maschile visto frontalmente

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1067
441x290 mm - carboncino e gesso bianco su carta
cerulea

Filigrana: due frecce incrociate, intera, al centro
(simile a Briquet n. 6272: Treviso 1464)

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono
stato di conservazione. Si nota un segno di piegatura
orizzontale al centro del foglio; margine inferiore
destro con grinze e piccole mancanze; restaurato nel
1986 da Loretta Salvador

Scritte: in alto a destra, a inchiostro bruno, "39"

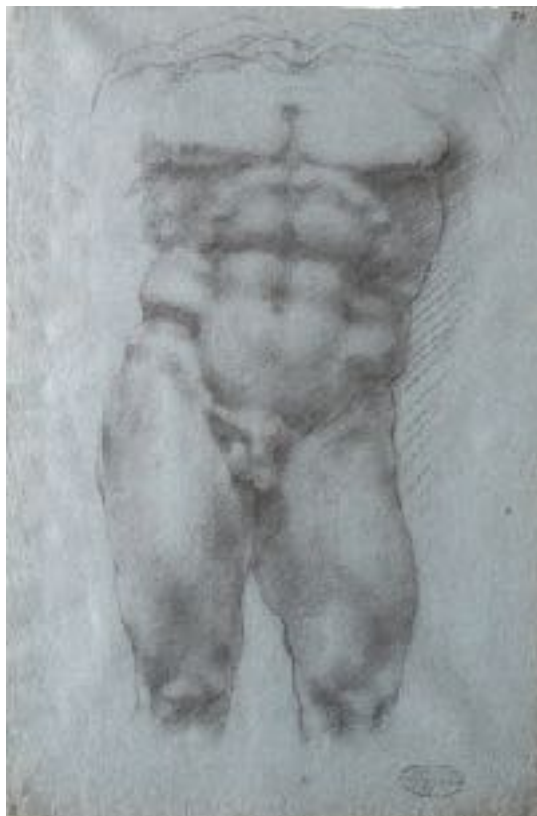
Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 97, n. 72

Il torso ricorda, in controparte, l'*Ercole del Foro Boario* o *Ercole Capitolino*, che era collocato all'interno del palazzo dei Conservatori già dal 1510. Corrisponde, nell'alzarsi dell'anca destra, all'*Ercole del teatro di Pompeo*, anch'esso in bronzo e oggi ai Musei vaticani che tuttavia venne ritrovato nel 1864 e non può dunque costituire un prototipo per Figino.



107.

Studio dell'Antinoo del Belvedere

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1068
448x285 mm - Matita rossa, gesso bianco, carta cerulea;
Filigrana: Lettera M sormontata da un giglio iscritto in
uno scudo, intera, al centro (Zonghi n. 1843: Fabriano
1598; Briquet n. 3025: Roma 1577)

Stato di conservazione: buono; le lacune agli angoli a
destra (superiore e inferiore) sono state colmate dal
recente restauro. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro
bruno "Figino"; in alto a destra "52"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 102, n. 77.

Ciardi esclude questo disegno dal *corpus* figiniano. In realtà, pur non essendo ripresa esatta dell'Antinoo del Belvedere (la mano sinistra continua reggendo il mantello), l'anatomia del collo, ridotto in lunghezza e i tratti del volto meno aggraziati rispondono *in toto* al modo figiniano di interpretare le statue classiche.

I passaggi chiaroscurali, così come l'ombra che diparte dal polpaccio vengono messi in luce grazie all'accostamento di tratti molto ravvicinati tra loro e senza l'uso dello sfumato. Accanto all'ombelico si nota un ripensamento della posizione dello stesso, in origine collocato più a sinistra.

A uno sguardo attento si nota l'uso di gesso bianco sulla spalla destra della figura e sul panno tenuto sulla spalla sinistra. Un disegno attribuito a Figino e raffigurante l'*Antinoo* è conservato a Varsavia, nel codice Bonola cfr. cat. 359.



108.

**Recto. Studio dall'Apollo del Belvedere
Verso. Studi di figura con toga e
mantello**

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n.
1071

437x292 mm - matita nera e gesso bianco
su carta cerulea

Filigrana: due frecce incrociate; intera,
al centro; affine a Briquet n. 6272:
Treviso 1464.

Stato di conservazione: margini non
profilati regolarmente; il foglio presenta
ingiallimenti e segni di usura data dal
tempo, soprattutto agli angoli. Restaurato
nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica,
a inchiostro bruno "figino"; in alto a destra "i s" e "H". Sul verso in basso a destra è presente il
numero di inventario "1074" mentre in alto verso destra "In."

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 155, n. 98; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 105, n. 80.

Si tratta di uno studio molto accurato dall'Apollo del Belvedere, dal quale risultano in modo particolare i passaggi di luce evidenziati dall'uso del gesso bianco. Per altri studi dall'*Apollo* cfr. catt. 82, 111. La figura sul verso del foglio ricorda, nella postura delle braccia, la *Santa Margherita* oggi in S. Fedele e databile tra il 1580 e il 1585. Se si trattasse di una prima idea per quella figura, il foglio diventa importante per una conferma della datazione del viaggio a Roma ipotizzato appena prima della realizzazione della serie di santi per San Fedele.



109.

Studio di mani giunte dalla Rachele di Michelangelo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1072

416x276 mm. matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: due frecce incrociate, al centro; affine a Briquet
n. 6272: Treviso 1464

Stato di conservazione: segni di grinze e pieghe lungo i
margini; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso verso il centro, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 154, n. 96; A. PERISSA
TORRINI 1987, p. 85, n. 55.

Il punto di vista sulle mani giunte della Rachele, non esattamente frontale ma con una prospettiva leggermente di sbieco, consente di fuggire ogni dubbio sulla visione dal vero della *Tomba di Giulio II* da parte di Figino. È impossibile, infatti, che un disegno di precisione tale sia ripreso da incisioni. A questo foglio vanno associati gran parte dei disegni tratti da affreschi e sculture di

Michelangelo e in particolare quelli su carta azzurra, che hanno la medesima filigrana a due frecce incrociate. Essi costituiscono un gruppo omogeneo (cfr. cap. III, paragrafo 3.3)

110.

Studio di Cristo dal *Giudizio finale*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1073

422x266 mm - matita nera

Stato di conservazione: il foglio presenta macchie agli angoli dovute al collante utilizzato, è particolarmente evidente una macchia lungo il margine superiore; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 152, n. 72; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 59, n. 20.

L'attenzione di Figino si concentra su alcune parti anatomiche della figura di Cristo del *Giudizio finale*: la mano sinistra e il braccio destro lasciando tuttavia incompleti i piedi e le mani, delineati in modo molto approssimativo, così come le proporzioni del viso. La gamba destra, qui trascurata, è studiata in cat. 163.



111.

Studio dell'*Apollo del Belvedere*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1074

433x200 mm - carboncino e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: due frecce incrociate, intera, al centro; affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464.

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; la lacuna presente nell'angolo inferiore destro è stata colmata dal recente restauro. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: non presenta alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 157, n. 114; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 97, n. 71.

Il potente scorcio dal sotto in sù dell'*Apollo del Belvedere* dimostra la padronanza di Figino nel rendere l'anatomia della figura umana.

Come di consueto l'artista si concentra sui fasci muscolari, tralasciando la testa e le estremità degli arti. In questo caso però emerge una grande attenzione, oltre che per lo scorcio della figura, per la resa del chiaro-scuro in corrispondenza del ventre e del petto grazie all'uso del gesso bianco.

112.

Studio di angelo che suona la tromba dal *Giudizio universale*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1079

285x220 mm. - matita nera su carta cerulea

Stato di conservazione: buono. Il margine inferiore non è rifilato e il foglio presenta grinze e pieghe all'angolo inferiore destro; le lacune agli angoli sono state colmate dal recente restauro. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 78, n. 10; R.P. CIARDI 1968, p. 151, n. 67; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 66, n. 29.

Il confronto di questo foglio con il prototipo michelangiolesco consente di valutare il meccanismo di reinterpretazione posto in atto da Figino davanti al *Giudizio*. I muscoli della spalla sinistra dell'angelo tubicino si gonfiano in modo innaturale, andando a creare muscoli decisamente più arrotondati e bombati. Per un altro studio dal medesimo gruppo cfr. cat. 114.



113.

Dannato dalla barca di Caronte del *Giudizio Universale*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1084

207x207 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: parte di due frecce incrociate, al margine superiore, affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464.

Stato di conservazione: buono; sono presenti lievi macchie nell'angolo inferiore destro e nell'angolo superiore sinistro. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 78; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 75, n. 42.



Come già sottolineato da Annalisa Perissa Torrini (1987) e da Ciardi (1968) il foglio va messo in relazione con RCIN 906907 (Cfr. cat. 401) con cui condivide il soggetto. Non è facile stabilire il rapporto che intercorre tra questi disegni: se ce ne sia, cioè, uno tra essi che possa considerarsi realizzato direttamente dall'affresco e altri che siano riprese successive, o esercizi giovanili tratti da incisioni. Pur rendendo in modo molto fedele all'affresco la muscolatura del dannato, il foglio perde forza nell'espressività del volto, meno patetico e più ingessato rispetto all'originale. Tuttavia la filigrana lo accomuna ad altri disegni su carta azzurra, ascrivibili al periodo romano (cfr. cap. III). Il foglio cat. 401, citato da Ciardi e dalla Perissa Torrini in relazione a questo foglio, sembra da escludere dal *corpus* Figiniano per motivazioni stilistiche: è una prova molto debole e realizzato piuttosto grossolanamente a tratti incrociati.

114.

Angelo dal Giudizio finale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1085
290x215 mm. - matita nera e gesso bianco su carta
cerulea

Filigrana: parte inferiore di due frecce incrociate, a
metà del margine sinistro; affine a Briquet n. 6272:
Treviso 1464.

Stato di conservazione: Buono stato di
conservazione: grinze lungo i margini e macchie
ingiallite, specialmente intorno alla scritta a
inchiostro bruno. Restaurato nel 1986 da Loretta
Salvador

Scritte: in basso al centro, a inchiostro bruno "Figino
da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 67, n. 30.

Il disegno, non preso in considerazione da Ciardi, è
inserito correttamente nel catalogo dell'artista da
Annalisa Perissa Torrini (1987) per analogia a AV
1079 (cfr. cat. 112) anch'esso raffigurante il gruppo
degli angeli del *Giudizio Universale*. Riecheggiano
le parole di Lomazzo, che nel Trattato scriveva:

"Dipingendo alcuno che suoni stromento da fiato,
come angeli, non si dipinga in atto che non paia
gonfiar più le mascelle, come se non desse allo
stromento alcun fiato, ma veggasi in atto che
rapresenti ciò che fa, come ben osservò Michel Angelo
nel suo Giudizio, negli angeli che sonano le trombe".

Figino sembra ricordarsi di queste parole e questo
studio nella perduta *Ascensione* per la parte interna
delle ante dell'organo del duomo di Milano.



115.

Studio di Profeta da Polidoro

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n.
1096

420x278 mm. - carboncino e gesso bianco
su carta grigio-cerulea

Stato di conservazione: il foglio è in buono
stato di conservazione; restaurato nel 1986
da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a
inchiostro bruno "Figino"; in alto "31" o
"21"? e "H"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 169, n.
196; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 59, n. 19.

Annalisa Perissa Torrini indica il
"michelangiolo forzato e caricato" di
questo foglio, da ricondursi, secondo la
studiosa, a un'opera vista durante il
soggiorno romano dell'artista. Il riferimento
può essere ora circostanziato meglio: si
tratta di uno dei *Profeti* dipinti da Polidoro
in una 'facciata' di San Pietro in Vincoli,
come ricorda Giorgio Vasari.



116.

Studio di nudo dal giudizio universale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1087

354x162 mm - matita nera e carboncino, gesso bianco, carta grigio-azzurro

Filigrana: due frecce incrociate, al centro; (affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464)

Stato di conservazione: il foglio è in un buono stato conservativo. Alcune lacune dovute all'incollaggio sono state colmate dal restauro; risulta decurtato dell'angolo inferiore destro. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2; Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 82; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 65, n. 27.

Il foglio riprende la figura del *Giudizio Universale* già studiata in catt. 380 322, questa volta studiata singolarmente, come accade anche in cat. 392. Rispetto al prototipo michelangiotesco e ad altri studi dalla medesima figura si nota una certa sproporzione nella parte del collo e il busto è più massiccio: caratteristiche di 'gigantismo' che si confanno ai modi figiniani.

La zona delle gambe sono definite in modo sommario, mentre la sfumatura è data da tratti sottilissimi di matita. Rispetto alla resa del volto, questa volta accurata, mani e piedi sono ancora una volta le parti più trascurate dall'artista



Questo nudo è studiato anche in fogli non pertinenti al catalogo figiniano, conservati al *Cabinet des dessins* del *Musée du Louvre*, (inv. nn. 830 e 817 Cfr. P. Joannides, *Michel-Ange: élèves et copistes*, Paris, 2003, pp. 358-359, nn. 354, 355). L'attribuzione del primo ad Alessandro Allori da parte di Philippe Costamagna in un'annotazione sul montaggio è mantenuta da Joannides. Secondo Joannides i disegni facevano probabilmente parte di un album su cui Allori aveva copiato tutti, o quasi tutti i personaggi del *Giudizio Universale* in occasione di un soggiorno a Roma, nella seconda metà degli anni '50. Ritornato poco dopo a Firenze, Allori dipinse un *Giudizio Universale* per la cappella Montauto nella chiesa della *Santissima Annunziata* a Firenze, dove però questo nudo non figura. Il secondo, corrispondente a inv. n. 817, molto grande (507x235 mm.), riporta un'annotazione dei Charles de Tolnay: *Cunego (estampe)*. Tolnay credeva che il disegno fosse la copia di una stampa di Cunego, e da datare quindi alla fine del XVII secolo. Joannides (2003) considera improbabile questa interpretazione per motivi stilistici e la data al XVI secolo.

Tra gli altri fogli a medesimo soggetto cfr. inv. n. 1496r del Louvre dove si può riconoscere uno spirito simile, con un non finito digradante. Si veda poi inv. n. 1935, 0911.6 del British Museum: si tratta di un foglio attribuito a Denys Calvaert e datato 1574, sulla base di una scritta posta in calce al foglio sotto il disegno. Anch'esso come il foglio di Figino non presenta le censure dei nudi che riguardarono il *Giudizio*, segno che l'approccio degli artisti all'affresco era consapevole e tentava di restituire l'aspetto originario dell'opera.

117.

Due studi dal Torso del Belvedere

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1097

Matita nera e rossa e gesso rosa su carta cerulea; 217x272 mm.

Filigrana: parte di due frecce incrociate a metà del margine superiore; affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464.

Stato di conservazione: margine inferiore indebolito e con piccole mancanze; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso verso destra, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 82, n.

23; R.P. CIARDI 1968, p. 155 n. mancante (102 bis); A. PERISSA TORRINI 1987, p. 88, n. 59.

Per gli altri studi dal *Torso del Belvedere* si veda cat. 100, 102, 103. Il foglio si distingue dagli altri per l'uso della doppia matita nera e rossa. Il gesso rosa, insieme alla matita rossa, dà un fortissimo impatto cromatico al disegno che è tra le prove meglio conservate dell'artista.

118.

Studi di aguzzini dalla Crocifissione di S. Pietro nella Cappella Paolina

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1099

213x282 mm - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Filigrana: parte di due frecce incrociate, verso la metà del margine superiore; affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464.

Stato di conservazione: il foglio presenta vari segni di piegature al margine inferiore; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro seppia "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 149, n. 50; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 68, n. 32.

Il disegno è strettamente connesso a AV 988 (cat. 66), di cui costituisce uno studio più accurato e completo. Roberto Ciardi (1968) prima e Annalisa Perissa Torrini (1987) poi, lo ricollegano al *Giudizio Universale*, indicando genericamente uno dei beati a sinistra di Cristo; quest'uomo è però uno degli aguzzini a sinistra della croce di San Pietro, nella *Cappella Paolina*. Al braccio di quest'ultimo si aggiunge un volto di giovane, sempre tratto dall'affresco, anche se più debole nella resa.

Il tratto più deciso della linea di contorno e il prolungamento del braccio destro della figura a tratto molto più debole portano a credere che cat. 66 sia una prova successiva, tratta dal medesimo disegno. Gli affreschi della *Cappella paolina* furono incisi probabilmente quando Michelangelo era ancora in vita ad opera di Gian Battista Cavalieri, mentre Beatrizet incise la *Conversione di Paolo* e Michele Lucchese la *Crocifissione di Pietro* (in controparte); cfr. *La Sistina riprodotta*, a cura di A. Moltedo, 1991, pp. 27-28. Difficilmente il foglio è tratto da una di queste riproduzioni, imprecise nell'anatomia dei muscoli e nella resa dei volti.

119.

studio di busto dall'antico

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1100

237x85 mm - matita nera

Stato di conservazione: macchie agli angoli dovute al collante con cui è stato attaccato al supporto; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a grafia antica e inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 146, n. 33; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 99, n. 74.

Il busto raffigurato in questo foglio, probabilmente tratto dall'Antico, è studiato anche in cat. 70r. 68v.



120.

San Cristoforo (?)

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1101

Inchiostro bruno, carta cerulea; 192x70 mm

Stato di conservazione: discreto, presenta una parte scolorita tendente al grigio; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno molto sbiadito "figino" e "X"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), libro F: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 136, n. 116.

La lettura del foglio è parzialmente compromessa dallo stato conservativo e dal sottilissimo segno a penna. Non sono menzionate dalle fonti opere dell'artista che hanno per soggetto un *San Cristoforo* e l'unica altra traccia nel *corpus* dell'artista si trova in cat. 228.



121.

Studio del Sant'Andrea dal *Giudizio Universale*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1103
425x260 mm - matita nera su carta cerulea
Filigrana: due frecce incrociate; affine a Briquet n. 6272: Treviso 1464
Stato di conservazione: ottimo; si nota qualche piega nell'angolo superiore sinistro; le lacune agli angoli sono state colmate dal restauro effettuato nel 1986 da Loretta Salvador.
Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino"; in alto a destra "20" e "H"
Marchi: Lugt 2
Provenienza: Bossi, Celotti
Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 77, n. 8; R.P. CIARDI 1968, p. 151, n. 70; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 61, n. 22.

Il foglio, di straordinario impatto, è una delle copie dal *Giudizio* in cui la figura è ripresa interamente e permette di apprezzare in modo particolare la visione dal basso, che ne amplifica lo scorcio. Il tratto di contorno molto accentuato si perde nella definizione della mano sinistra, come di consueto nei disegni figiniani. Il tratto è sicuro: veloce nella definizione dei capelli e della testa, delle dita dei piedi e delle mani, mentre più meditato e pastoso nella definizione sfumata della muscolatura.



122.

Due studi di volto virile

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1109
420x263 mm - matita nera e gesso bianco su carta grigio-marrone
Stato di conservazione: discreto; si nota qualche macchia concentrata lungo il lato sinistro; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.
Scritte: secondo la Perissa Torrini in basso a destra ci sarebbe la scritta "Figino", ma non è visibile al verso.
Marchi: Lugt 2
Provenienza: Bossi, Celotti
Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 158, n. 125; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 42, n. 2.

Ciardi (1968) riconosce nel volto qui effigiato uno studio da una statua antica non meglio identificata, mentre Annalisa Perissa Torrini vi ravvisa un'influenza leonardesca, vicina alle teste per la *Battaglia di Anghiari*. L'espressione ricorda quella del Profeta Daniele della *Volta* sistina nell'aggrottarsi delle sopracciglia e nella definizione dei tratti della guancia.



122.

recto: volto d'uomo di tre quarti

verso: volto d'uomo di profilo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1108 r/v

264x205mm - carboncino e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il disegno presenta macchie di collante agli angoli e lungo il margine; incollato sul supporto invertendo recto/verso. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno si legge "8"; sul verso, in basso a destra, a matita si legge "1108"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 156, n. 106; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 41, n. 1.



Per quanto riguarda il volto sul *recto* si veda la somiglianza con il profilo leonardesco che fa parte della *Serie di sei ritratti* conservati alla pinacoteca ambrosiana (inv. 1036); immagine in Rossi-Rovetta, Milano 1997, pp. 98-99; per il commento a questa somiglianza cfr. cap. II, paragrafo 2.1. Sul *verso* del foglio, il ritratto di profilo potrebbe anch'esso essere parte di una serie di ritratti ma ricorda anche uno all'uomo con il cappuccio in secondo piano che assiste alla scena del *Cristo e il fariseo* del Duomo di Monza.



123.

Studio per un *Compianto su Cristo morto*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1192

207x283 mm - inchiostro bruno e nero, biacca, carta nocciola tinta ocra

Stato di conservazione: buono; due lacune nella zona superiore sono state reintegrate dal restauro recente; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in alto a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino", lungo il margine sinistro "L77"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: anonimo secolo XVII

Bibliografia: G. BORA 1971, pp. 55-56; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 171, n. 161.

Il foglio è stato correttamente collocato da Bora (1971) e Annalisa Perissa Torrini (1987) nella fase tarda dell'artista quando le preparazioni della carta prendono toni scuri e intensi. Un colorazione simile, infatti, si nota nei fogli con le *Storie della vita di San Benedetto* (catt. 125, 124, 126) nel foglio di Venezia con l'*Annunciazione* (cat. 22) e nel foglio di Windsor raffigurante l'*Arcangelo Michele* (cat. 190). Non si conosce il dipinto di cui questo foglio è preparatorio.



124.

Studi per San Benedetto riceve Mauro e Placido

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1193

294x210 mm, inchiostro bruno e nero, biacca, carta tinta ocra

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; ha subito delle decurtazioni agli angoli, integrate dal restauro; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.): Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 188, n. 300; A. A. PERISSA TORRINI 1987, p. 165, n. 155.

Il foglio è uno studio intermedio tra cat. 127 e cat. 125, entrambi preparatori per la medesima scena del ciclo dedicato a San Benedetto in San Vittore al Corpo. Secondo il dettagliato resoconto di Delfinone basato su atti notarili originali (cfr. G.A. DELFINONE, *Copioso ed esatto registro del grande Archivio dell'insigne Monastero di San Vittore al Corpo*, [ms] ASMi, Fondo Religione, p.a., Registri, 43/A [1679]), i lavori del presbiterio e della Cappella di San Benedetto furono realizzati per volere di Barnaba Reina, abate del monastero negli anni 1605-1607. In particolare la fonte citata circoscrive i lavori della Cappella di San Benedetto nel solo anno 1606 (cfr. Pavesi 2017, p. 516). Intorno a questa data vanno dunque datati anche questi studi preparatori.



125.

Studio per San Benedetto riceve Mauro e Placido

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1194

211x187 mm - inchiostro bruno e nero, biacca, carta tinta ocra scuro

Filigrana: due torri entro scudo; intera, a metà del margine destro

Stato di conservazione: il disegno si presenta in buono stato conservativo, è stato decurtato l'angolo inferiore destro in modo regolare, ora reintegrato dal recente restauro; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro appena leggibile, "figino"

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.): Figino; Inventario: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 188, n. 301; G. BORA 1971, p. 56; U. RUGGERI 1977, p. 115; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 164, n. 154.



Il disegno rappresenta l'esito dei due studi a medesimo soggetto (cfr. catt. 127, 124). Il Santo, infatti, ha il capo coperto e un'età nettamente superiore a quella mostrata negli altri fogli, elemento che lo avvicina molto di più all'opera pittorica. Tra la folla alle spalle del santo, verso destra, si nota una figura incappucciata, di tre quarti, che è ripresa anche nella tela. Per la datazione delle *Storie della vita di San Benedetto* si veda cat. 124.

126.

Studi per *San Benedetto che scaccia Riggio*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1195

176x211 mm - inchiostro bruno e nero, biacca, carta tinta ocra scuro

Filigrana: due torri entro scudo; intera, a metà del margine inferiore

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; presenta qualche lacuna al centro, in alto; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino". In alto, a penna, si intravede il numero "119" o "110"

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.): Figino; Inventario: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 188, n. 303; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 166, n. 156.

Le differenze con l'opera pittorica sono evidenti anche in questo foglio dove San Benedetto e gli altri frati sono tutti notevolmente più giovani. La posa contorta dell'uomo steso a terra, già in questo foglio piuttosto naturale, assume nel dipinto un'anatomia completamente scomposta.

127.

Studi per *San Benedetto Riceve Mauro e Placido*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1196.

Inchiostro bruno, biacca, carta nocciola tinta giallo-ocra; 130x141 mm.

Stato di conservazione: il foglio, come gli altri due simili a questo, si presenta in buono stato di conservazione; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno (mi sembra mano diversa dalle solite) "figino"; in alto a sinistra "99"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.): figino; Inventario: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 188, n. 302; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 163, n. 153.

Tra i fogli per il medesimo episodio (catt. 124, 125) questa è la versione più lontana dal dipinto: i due giovani al cospetto del Santo sono inginocchiati entrambi alla sua destra e non uno per parte. La folla è ancora poco definita e così anche l'ambiente circostante. L'artista delinea comunque con grande accuratezza le pieghe dei panneggi e i punti di luce che illuminano le vesti. Per la datazione cfr. cat. 124.

128.

Studio dalla Trasfigurazione di Raffaello

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1243

295x217 mm - matita nera su carta cerulea
Stato di conservazione: margini sinistro e superiore con pieghe, grinze e piccole mancanze; presenta macchie di color marrone lungo il margine sinistro e destro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino"; si legge, inoltre, un numero a penna "24"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Derivazione ottocentesca del giovane della *Trasfigurazione* di Raffaello

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 87; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 57, n. 17.

Il foglio è una dei pochi studi dettagliati di Figino da Raffaello giunti fino a noi. Figino deve aver visto l'opera, qui studiata in un dettaglio, nella chiesa di San Pietro in Montorio.



129.

recto: studi per un Martirio di San Sebastiano verso: studi per un San Rocco e per l'Orazione nell'orto Matsvansky

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1510

215x145 mm - inchiostro bruno e matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo, non presenta particolari macchie, solo gli angoli superiore e inferiore sinistro risultano tagliati; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: in basso al centro, a matita "1510"; in alto a sinistra, segni a inchiostro non decifrabili "n. 7" e "Cr". Sul verso in basso a sinistra, in grafia antica e inchiostro bruno, diversa dalle altre "Figino" con aggiunta del punto di domanda

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 183, n. 277; R.P. CIARDI 1971, p. 272, n. 11; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 109, n. 85; P. VENTURELLI 1996, p. 107.

Il foglio è da mettere in relazione con cat. 16 dove ricorrono studi per il *San Sebastiano*, qui studiato sette volte in una fase di elaborazione che precede il foglio sopra citato. Sul verso uno studio per un *San Rocco* compare insieme ad alcuni schizzi per l'*Orazione nell'orto* di Vienna, notazione che permette di datare il foglio intorno al 1577. Entrambe le composizioni non sono giunte fino a noi e non sono citate dalle fonti. Per la derivazione di entrambe le figure dal *Polittico di San Rocco* di Cesare da Sesto cfr. cat. 16.



130.

recto: studio per il *Sant'Ambrogio a Cavallo che scaccia gli ariani*

verso: studio per un' *Adorazione dei magi*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1511 r/v

204x152 mm. - matita rossa, inchiostro e acquerello bruno

Stato di conservazione: buono; si nota qualche macchia lungo il bordo sinistro. Due pieghe sulla parte inferiore destra dovute ad imperfezioni della carta; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador

Scritte: sul verso in alto a destra, a inchiostro bruno "48"

Marchi: Lugt 2, Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 166, n. 170 e p. 182, n. 276; A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 143-144, n. 123.

Il *recto* testimonia una fase di studio molto fervida e legata alla realizzazione del *Sant'Ambrogio a cavallo*. Numerosissimi schizzi a matita rossa e penna e inchiostro bruno si affastellano in modo disordinato sul foglio, che raccoglie anche il punto di arrivo di queste meditazioni nel riquadro in alto a sinistra, rifinito ad acquerello. Il *verso* raffigura invece un raro studio per un' *Adorazione dei magi*, anch'esso riquadrato. La scena principale, in primo piano, è ripresa anche in alto al centro del foglio, mentre a destra si nota lo schizzo di una folla, con anche animali esotici come cammelli. Come già notato da Annalisa Perissa Torrini due incisioni, una conservata all'Accademia Carrara di Bergamo e l'altra alle Gallerie dell'Accademia con la firma "P. De Jode sculp" documentano un' *Adorazione dei magi* e, sebbene la composizione risulti più semplificata, il foglio potrebbe essere una prima idea, poi ridimensionata nel numero dei personaggi. Per altri studi per questa composizione cfr. catt. 249, 223.





131.

recto: studio per il *Sant'Ambrogio a Cavallo che scaccia gli ariani* e *Sant'Ambrogio tra due Santi*

verso: studio per il *Sant'Ambrogio a Cavallo che scaccia gli ariani*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1512 r/v

204x152 mm. - matita rossa, inchiostro e acquerello bruno

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; presenta una macchia di inchiostro scuro, parzialmente ossidato, lungo il bordo destro, verso il basso. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in alto a destra, a inchiostro bruno "49"; in basso a destra, a matita "1512"

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 166, n. 171; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 141, n. 122.



Gli studi presenti sul *verso* di questo foglio si differenziano dagli altri realizzati da Figino per il *Sant'Ambrogio* poiché mostrano una composizione più allargata e affollata, forse una delle prime idee. Per quanto riguarda il *recto*, insieme ai riquadri per il *Sant'Ambrogio* ci sono gli studi per un'altra composizione, individuata da Annalisa Perissa Torrini con il *Sant'Ambrogio tra le Sante Chiara e Caterina*, realizzato per la chiesa di San Barnaba. Se lo studio a sinistra, al centro, potrebbe ricordare la composizione citata, quello in basso al centro non lo è certamente: i Santi sono due uomini. Data la consuetudine di Figino di ritornare più volte su composizioni già realizzate, e data la lontananza cronologica che separa le due composizioni, si può ipotizzare che lo schizzo per il *Sant'Ambrogio tra due Sante* sia una base da cui partire per una seconda composizione, con due santi uomini. In alternativa la scena con il *Sant'Ambrogio* che scaccia gli ariani potrebbe essere non tanto preparatoria per l'opera ora al Castello Sforzesco, quanto per le pitture delle pareti della Cappella di *Sant'Ambrogio* in San Barnaba, di cui non sappiamo nulla, ma che forse Figino in una prima fase realizzò.

132.

recto: studio per l'orazione nell'orto, di unicorno e altri studi

verso: studi per una cacciata dal paradiso, un'annunciazione, una Resurrezione di Lazzaro e altri studi

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1514 r/v

228x277 mm. - matita rossa, inchiostro e acquerello bruno

Stato di conservazione: grosse macchie d'inchiostro verso il centro a destra; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"; in alto a destra "134".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 163, n. 152; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 126, n. 106.

Ciardi (1968) individua i vari episodi.

recto: 1) quattro schizzi per l'*Orazione nell'orto* (gruppo del Cristo con l'Angelo); 2) sedici schizzi per la stessa, ma gruppo degli apostoli dormienti; 3) schizzo per una colonna tortile; 4) studio di gamba; 5) schizzo per un *Marsia*; 6) tre schizzi per un ritratto di un gentiluomo armato; 7) due schizzi per un cavallo; 8) schizzo per una sfinge; 9) due schizzi per un leone.

verso: 10) tre schizzi per una *Cacciata dall'Eden*; 11) uno schizzo per un'*Annunciazione* (Cfr. Windsor 906933); 12) due schizzi per una *Resurrezione di Lazzaro*; 13) uno schizzo per il *S. Matteo*; 14) uno schizzo per la pala di S. Barnaba (Cfr. Windsor 906077 e Venezia 38, 1013, 1056); 15) uno schizzo per l'*Agonia dell'orto*; 16) due schizzi per un *Ecce homo* (Cfr. Windsor 906941).

Questo foglio, come cat. 133-135 è una vera e propria miniera di studi e di soggetti, alcuni dei quali ricorrono nell'opera pittorica dell'artista, mentre di altri non abbiamo alcuna notizia. Annalisa Perissa Torrini (1987) propende per una datazione di questi fogli intorno al 1586 per la presenza, in particolare, di studi per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione. Le sfingi, i leoni e la colonna tortile che corrisponde alla *Colonna Santa* in San Pietro insieme alle numerose e ignote composizioni sul *verso* spingono a ripensare con più cautela la datazione di questo foglio. Sul *verso* c'è infatti uno studio per l'*Annunciazione*, opera che oggi riteniamo tarda, insieme con uno studio per il *San Matteo e l'angelo* e per il *Sant'Ambrogio tra due Sante*, che riteniamo di molto precedenti.



133.

recto: studi di soggetti profani, per un battesimo di Cristo e un San Giorgio e il drago

verso: studi di cavalli e cavalieri

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1515

206x275 mm. - matita rossa, matita nera, inchiostro bruno e blu, acquerello bruno

Stato di conservazione: il margine superiore risulta tagliato in modo leggermente irregolare; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi

Scritte: in alto a sinistra, a inchiostro bruno "135"

Marchi: Lugt 2; Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 183, n. 279; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 130, n. 109.

Dei soggetti raffigurati sul *recto* di questo foglio, che Giuseppe Bossi nelle note all'album F descrive come "Venere con Marte in un luogo e nello stesso foglio in altro luogo la Dea con Adone che parte per la caccia", non abbiamo nessun'altra traccia documentaria e visiva. Tra i fogli dello stesso tipo, ricchissimi di schizzi (catt. 132, 134, 135) lo stile appare qui più sciolto e compare l'acquerello nella definizione delle ombre.

Rispetto al *verso* del foglio, nelle note al libro F delle Gallerie dell'Accademia, Giuseppe Bossi riporta:

"Nella vita di Leonardo da Vinci scritta da Raffaello da...si legge che un libro di disegni di Leonardo venne alle mani di Ambrogio Figino. Io penso che un tal libro possa essere questo che trattava dell'anatomia natura e moti de' cavalli, poiché ne' i disegni porti in questo libro alla p. 126 fino alla p. 129 scorgonsi in gran numero de' bellissimi cavalieri, che evidentemente sono stati schizzati dietro disegni di Leonardo. La prontezza loro, la verità estrema de' loro movimenti, la natura di tali movimenti che nulla sente di ciò che trova da se solo l'artificiosa immaginazione del Pittore, la quale si scorge quasi sempre nelle opere del Figino, assicurano a Leonardo gli originali di tali schizzi. Era poi costume del Figino di schizzare quanto gli veniva alle mani purché fosse d'egregio maestro".



134.

recto: schizzi di opere romane e altri studi

verso: studi di cavalli e cavalieri e altri studi

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1516 r/v
205x275 mm - matita rossa, inchiostro blu, bruno e seppia, carta bianca

Stato di conservazione: buono, solo l'inchiostro di Lugt 188 risulta ossidato e ha compromesso la zona intorno al marchio. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso al centro, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"; in alto a destra "136"; in alto a sinistra "n°6" e F e sotto un simbolo poco comprensibile (già visto in altro disegno)

Marchi: Lugt 2; Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Elenco Generale (1832 c.), fasc. XXIV: Figino; inventario: Figino

Bibliografia: CIARDI 1968, p. 188, n. 299; PERISSA TORRINI 1987, p. 128, n. 108; VENTURELLI 1996, p. 125.

Il *recto* del foglio si distingue dagli altri fogli ricchi di minuti schizzi (AV inv. 1514, 1515, 1517; catt. 132, 133, 135) per un fatto preciso: molti delle opere raffigurate, come la *Pietà vaticana*, il *Cristo risorto della Minerva*, la *Colonna Santa*, il *Marco Aurelio*, hanno unità di luogo: Roma.

Ricorre, in basso a sinistra, ancora uno studio per il *San Matteo e l'angelo*. Il verso mostra studi di cavalli e cavalieri, alcuni studi per un *San Giorgio e il drago*, per un *Nettuno con i cavalli marini*, per un *Battesimo di Cristo*, per un Santo in trono tra due Sante.



135.

recto: schizzi per varie composizioni

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1517 r/v
205x275 mm - matita rossa, inchiostro blu e bruno,
carta bianca;

Stato di conservazione: buono; restaurato nel 1986
da Loretta Salvador

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a
inchiostro bruno "figino"; in alto a destra "133".

Marchi: Lugt 2; Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: Figino

Bibliografia: CIARDI 1968, p. 163, n. 153; PERISSA
TORRINI 1987, p. 127, n. 107.

Ciardi individua sul *recto* 1) tre schizzi inquadrati
per l'*Agonia nell'Orto* (gruppo del *Cristo con
l'Angelo*); 2) sei schizzi per la stessa, di apostoli
dormienti e di teste del Cristo; 3) uno schizzo per
una *Resurrezione di Lazzaro* (Cfr. cat. 132); 4) tre
schizzi per un *David che uccide Golia* (?) Cfr.
Windsor 906972; 5) uno schizzo per *S. Giorgio e il
Drago*; 6) sette schizzi per figure di cavalli e di
cani.

Sul *verso*: 8) quattordici schizzi di teschi e di
articolazioni scheletriche di piedi; 9) uno schizzo di
paesaggio; 10) uno schizzo inquadrato per le *Nozze di Cana*; 11) due schizzi inquadrati di cavalli al
galoppo; 12) tre schizzi di teste e altre varie figure.

Pavesi (2012) vede nei volti un altro degli autoritratti di Figino, uno cancellato mentre l'altro è
ancora visibile.



136.

Studio di donna danzante

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1683
248x136 mm - carboncino, gesso bianco, carta grigio-azzurra;

Stato di conservazione: segni di piegature dovute alla fattura
della carta; segno grafico attenuato; restaurato nel 1986 da Mara
Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno sbiadito "figino" e
"100"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Fondo Accademia-Raccolta Salvotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: CIARDI 1968, p. 160, n. 139; PERISSA 1987, p. 158,
n. 145.

Il foglio è stato messo correttamente in relazione da Annalisa
Perissa Torrini (1987) con altre figure annuncianti presenti nel
fondo veneziano. In particolare si veda AV 965v, 1683, 952 (cfr.
catt. 53v, 44, 42).



4.2 Il fondo della Royal Collection di Windsor Castle

I disegni di Figino conservati a Windsor sono tuttora raccolti nell'album riordinato dal Console Joseph Smith durante la sua permanenza a Venezia.²⁹⁰ La prima schedatura dei fogli si deve ad Arthur Popham che, nel 1949, includeva tutti i disegni tra gli autografi di Figino e dava conto della suddivisione per soggetto secondo la quale essi erano disposti nel volume.²⁹¹ Dopo questa catalogazione non è stato condotto alcuno studio sistematico sul fondo di Windsor e, solo recentemente, nell'inventario online della collezione, è stata operata una distinzione tra i disegni considerati dell'artista e quelli 'attribuiti a' Figino.²⁹²

Lo studio di questo nucleo di fogli ha consentito, da un lato, di approfondire più di quanto fatto in passato i legami iconografici e stilistici con il fondo veneziano e con gli altri fogli dell'artista e, dall'altro, di individuare alcuni problemi attributivi. Riguardo al primo punto si troveranno riscontri all'interno delle singole schede, mentre è necessario ora sollevare qualche quesito a proposito di un gruppo di fogli che un tempo erano le pagine di un taccuino e oggi risultano invece incollati insieme agli altri alle pagine del codice smithiano.

²⁹⁰ Il codice si presenta rilegato in marocchino rosso ed è decorato da motivi floreali dorati stampigliati in oro. Al centro è presente un ovale con motivi di varia natura. Sul dorso il codice presenta tre diverse indicazioni: partendo dall'alto, in un quadrato verde smeraldo, si legge il n. 143; al di sotto, in lettere capitali: "AMBRO./ FIGINI/MEDIOLA-/NENSIS/SCHED. Nella parte inferiore, in un rombo, sempre in oro, si legge chiaramente un "3" preceduto, mi pare, da un segno non comprensibile, forse la lettera 'lambda'. Aprendo il codice, la carta del risguardo è rossa-blu con parti in giallo e verde. Sulla prima pagina del codice compare una scritta: "This Volume consists of one hundred leaves or pages/(Exclusive of the title-Page) and contains one hundred/ and eighteen (118) (116) original sketches. n° 97 on f. 75 and n°103 on f. 79 are missing in reducing the number to 116. Il frontespizio è realizzato da Antonio Visentini (1688-1782) e compaiono, tra le decorazioni, lo stemma della casata Smith, e un altro stemma non individuato che non è quello della famiglia Figino (come ipotizzato da mentre quello superiore raffigura nella metà di destra un cane bianco azzurro, mentre la parte sinistra è suddivisa in bande orizzontali di colore bianco e azzurro.

I fogli sono incollati solo nella pagina di destra, e mai sul verso delle pagine. Ciascun foglio è profilato; i bordi sono delineati da una sottile linea d'oro e incorniciati. Coprono le pagine fino alla n. 92. La p. 99 del codice è stata tagliata per inserirla tra il frontespizio e la p. 1. Tra la p. 34 e la p. 35 c'è una pagina tagliata, che però non fa saltare la numerazione.

²⁹¹ Cfr. A.E. POPHAM - J. WILDE, p. 222.

²⁹² Il lavoro di studio e catalogazione online dei fogli è stato realizzato nel corso dell'anno 2017 da Natalie Zimmer.

I fogli centrali del taccuino sono facilmente individuabili grazie ai fori presenti in corrispondenza dell'antica rilegatura: corrispondono ai numeri di inventario RCIN 906949 r/v, 906952 r/v e 906954 r/v. Essi, nonostante siano stati profilati lungo i bordi per essere adattati alle pagine del codice, misurano all'incirca 200x280 mm. e hanno anche le medesime caratteristiche stilistiche e iconografiche. Sia sul *recto* che sul *verso*, infatti, l'artista abbozza piccole figure dapprima a matita rossa, per poi ripassarle a penna e inchiostro bruno, alternando i soggetti più vari, in prevalenza mitologici (studi di centauri, satiri con strumenti musicali, studi per un nettuno, per una Lucrezia, per le fatiche di Ercole, per una scena di sacrificio).

Sono proprio queste caratteristiche comuni a consentire di riunire intorno al nucleo di fogli sopra individuato altri disegni del codice smithiano, tutti opistografi e omogenei tra loro per stile: RCIN 906935, 906839, 906942, 906943, 906945, 906946, 906955, 906959, 906960, 906961, 906966 (cfr. catt. 187, 191, 194, 197, 198, 207, 211-213, 218). Solo una parte di questi fogli poteva rientrare nello stesso taccuino (sono compatibili con le dimensioni solo cat. 187, 198), ma certamente essi sono in relazione tra loro e inscrivibili all'interno di un momento stilistico unitario, sebbene esso sia di difficile collocazione cronologica. Lo stile di questi schizzi, dove l'artista non sembra copiare composizioni altrui, ma misurarsi con una serie di invenzioni per questi soggetti, si avvicina agli studi per il *San Matteo e l'angelo* che affollano i fogli RCIN 906970r, 906937, 906889, 906875, 906879 (catt. 222, 198, 217). Lo stile sembra quello della metà degli anni Ottanta, ma questa è un'ipotesi di datazione indicativa, sulla quale ci si riserva di ritornare.

A questo gruppo di disegni, inoltre, sembrano collegarsi anche altri studi di *Vergini con il Bambino* la cui fisionomia si allontana da quelle figiniane. Anche in questo caso, come per i fogli precedentemente individuati, la catalogazione fin qui compiuta si configura come un punto di partenza per ricerche future che approfondiranno l'attribuzione di questo gruppo di fogli.

137.

Studio per una Crocifissione

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906869.

203x137 mm - matita rossa, penna e inchiostro bruno e acquerello bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; incollato nella pagina n. 1 del codice

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 1; CIARDI 1968, p. 170, n. 200; PERISSA TORRINI 1985, p. 80, fig. 13.

Il foglio condivide il medesimo soggetto di cat. 134 e, rispetto a quest'ultimo è una seconda versione, definita con maggiori dettagli. I due fogli, così come cat. 135 non erano parte del codice originario, ma furono inseriti in un secondo momento, quando il volume entrò a far parte delle Collezioni reali. Ne è prova la pagina tagliata dalla fine del codice e aggiunta al suo inizio. La composizione, rispetto agli altri studi per *Crocifissioni* (cfr. cat. 24, 42, 290, 291, 346, 347), si basa su una visione sghemba, inconsueta per l'artista. Lo stile sciolto e la posa della figura di spalle, spingono a collocare il foglio tra le ultime prove dell'artista. La perdita di tutte le opere che Figino realizzò con questo soggetto rende difficili altri confronti.



138.

Studio per crocifissione

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906870

204x135 mm - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; incollato a pag. 1 del codice insieme a 906869

Scritte: nello stendardo a metà del foglio, verso destra si legge a lettere capitali "SPQR"

Provenienza: Console Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 2; CIARDI 1968, p. 170, n. 201; PERISSA TORRINI 1985, p. 81, fig. 14.

Per l'analisi stilistica e i confronti con altri fogli dell'artista cfr. cat. 133.



139.

recto: studi per due figure di Apostoli

verso: apostolo che tiene un libro in mano

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906871

199x110 mm - penna e inchiostro bruno, acquerello
bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo; sono presenti alcune macchie. Incollato insieme a cat. 6869, 6870 a pag. 1 del codice.

Provenienza: Console Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 3; CIARDI 1968, p. 177, n. 251.

L'uomo incedente, sulla destra del foglio, ricorda nella postura alcuni studi di ponderazione del corpo presenti nel fondo di Venezia e in particolare cat. 37. La presenza studi per San Pietro e San Paolo, invece, richiamano i *Santi* della cappella della Guastalla in San Fedele a Milano tanto che si può ipotizzare che si tratti di alcune prime idee per questa commissione. Dei tre schizzi meno definiti, in basso, quello centrale è quello che più si avvicina al *San Paolo* di San Fedele.



140.

Studi di gambe e ginocchia

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906872

260x190 mm - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buone condizioni conservative. Si nota qualche macchia sparsa di collante.

Scritte: in basso a sinistra "N°1"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 4; CIARDI 1968, p. 143, n. 12.

La gamba distesa, di profilo, ricorda quella a penna conservata alle *Gallerie dell'Accademia* (cat. 32). Lo studio va ad aggiungersi agli altri studi anatomici presenti nel fondo di Windsor e di Venezia, a matita nera, nei quali ricorre una certa meticolosità del tratto. cfr. catt. 28, 36, 38, 64.



141.

Tre studi di braccio sinistro, studi di piede sinistro, studi di busto semi-sdraiato, artigli

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906873
224x181 mm - matita nera

Stato di conservazione: ottimo, si nota qualche traccia di collante lungo il margine destro, incollato alla p. 2 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna "N°2"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 5; CIARDI 1968, p. 164, n. 157.

Gli studi presenti sul foglio sembrano preparatori per una composizione: lo fanno presumere le varianti nelle posizioni del braccio e i molteplici studi di piede sinistro. Non sono tuttavia riconducibili con sicurezza ad opere a noi note.



142.

Studi di piede sinistro, studio per l'Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione, torso maschile

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906874
246x188 mm - matita nera su carta cerulea

Stato di conservazione: buono, riporta alcune macchie gialle lungo su diverse parti del foglio e qualche grinza dovuta all'incollaggio del foglio sul supporto. Incollato a p. 3 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "figino" e, in altra grafia "n°3"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino69

Bibliografia: POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 6; CIARDI 1968, p. 164, n. 158.

Popham individua correttamente la figura dormiente con uno degli apostoli per un' *Agonia nell'orto* per la quale vi sono numerosi altri studi nell'album smithiano.

In particolare il foglio è preparatorio per l'apostolo in primo piano dell' *Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione. Per gli altri studi per l'opera si veda anche cat. 21, 71, 72, 73, 85; RCIN 183-184, 223, 224, 232. Il torso maschile, poco visibile, è tracciato in matita molto leggera, ma particolarmente simili ad altri busti maschili studiati nei fogli di Venezia: cfr. cat. 68v, 70, 119.



143.

Studi di muscolatura di gambe e piedi

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906875

260x166 mm - matita rossa

Stato di conservazione: buono; si nota qualche macchia sparsa e un segno di piegatura nell'angolo inferiore destro. Foglio incollato alla p. 4 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna "N° 4" e in altra grafia a inchiostro chiaro "Michel Ang^o"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 7; CIARDI 1968, p. 162, n. 149.

Popham indica un generico riferimento a Michelangelo per gli studi di questo foglio. Lo studio nella parte superiore potrebbe effettivamente ricordare uno degli *Ignudi* della *Volta* sistina, ma non corrisponde precisamente a nessuno di questi. La metà inferiore della gamba sinistra, sulla quale poggia un pannello, ricorda quella del *San Matteo e l'angelo*. Analogamente a quanto avviene nel foglio cat. 141, in basso a sinistra compare lo studio per un artiglio. Un foglio del fondo veneziano (cat. 28) a matita nera riporta lo studio centrale di gamba piegata, con la medesima attenzione per la muscolatura e la postura.



144.

recto: studi di gambe e ginocchio

verso: studi di ginocchia

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906876

257x185 mm - matita nera

Stato di conservazione: ottimo, si nota un bordo più scuro, forse corrispondente al collante con cui il foglio è attaccato al supporto. Foglio incollato alla pagina n. 5 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "n° 5"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 8; CIARDI 1968, p. 143, n. 13.

Del foglio, opistografo, è visibile solo il *recto* poiché incollato alla pagina del codice. Tuttavia, del *verso*, si intravedono studi anatomici di gambe e ginocchia. Il foglio è strettamente legato a cat. n. 140, 145 con i quali condivide gran parte delle posture.



145.

Studi di gambe piegate e muscolatura

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906877

272x197 mm. - matita nera

Stato di conservazione: buono; si notano tracce di collante lungo il bordo destro.

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno "N° 6" e in altra calligrafia, al centro, sempre a inchiostro bruno "Figino". Foglio incollato alla p. 6 del codice.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM-WILDE 1949, p. 223, n. 9; R.P. CIARDI 1968, p. 143, n. 14.

Il foglio presenta i medesimi studi anatomici di cat. 140, 144. Riporta la consueta scritta che ritorna in molti fogli di diversa



146.

Studi di gamba (una di profilo e una da dietro), di zampe e busto di cavallo

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906878

262x196 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato di conservazione

Scritte: in basso, verso sinistra, a penna e inchiostro bruno "figino"; sotto, a grafia diversa "n° 7"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 223, n. 10; R.P. CIARDI 1968, p. 144, n. 15.

Popham indica, per questi studi anatomici, un riferimento a Leonardo, citando in particolare i fogli di Windsor RCIN 912633 e 912634. Anche la presenza di studi di animali richiama la grafica leonardesca.

147.

recto: sette studi di gamba sinistra verso

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906879

229x290 mm. - matita rossa e matita nera

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione. Incollato alla pag. n. 8 del codice.

Scritte: in basso verso sinistra, a penna e inchiostro bruno "n° 8"; accanto, ad altra grafia "figino"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 223, n. 11; R.P. CIARDI 1968, p. 162, n. 148.



Le due gambe viste frontalmente, analogamente a cat. 143, sono preparatori per il *San Matteo e l'angelo* e consentono di datare questo studio intorno al 1587. Anche l'anatomia di profilo in alto a destra ricorre nel medesimo foglio. Lo studio a matita nera in alto a sinistra, invece, ritorna in catt. 140, 144, 145. Due studi, uno a matita rossa di gamba e il secondo a matita nera di ginocchio sono stati sovrapposti dall'artista.

148.

Studi di mani e panneggi

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906880

236x184 mm. - matita nera su carta azzurra

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione: non presenta macchie o piegature o grinze.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno “n° 9”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 223, n. 12;

Il foglio raffigura alcuni studi di braccia e mani per la *Madonna del Serpe*. In alto a destra è presente uno studio di panneggio, probabilmente per la stessa composizione, anche se non trova riscontro preciso nel dipinto. Un altro studio di dettaglio per la *Madonna del Serpe* è il volto dell’Ambrosiana (cat. 295), mentre altri due fogli di schizzi studiano la composizione nel suo insieme (catt. 212. 367).



149.

recto: studi di braccio destro alzato da diversi punti di vista, studi di musculature e di ossa

verso: studi per un evangelista seduto

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906884

230x330 mm. - matita nera e matita rossa

Stato di conservazione: buono; nell’angolo in basso a destra sono presenti alcune macchie di umidità. Il foglio è incollato alla p. 12 del codice.

Scritte: lungo il bordo destro del disegno, in basso, a penna e inchiostro bruno: “n° 13”; più in alto, in grafia non ancora riscontrata “figino”.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 16; R.P. CIARDI 1968, p. 143, n. 11.

Lo studio di braccio alzato visto frontalmente, presente sul *recto* del foglio potrebbe ricordare il San Michele della *Pala dei dottori*, oggi alla Pinacoteca di Brera (Tav. 117). Tuttavia i diversi punti di vista, lo studio dei muscoli e alcune parti anatomiche, come la scapola, disegnata anche nella componente ossea, fa pensare che si tratti di uno studio anatomico, non pensato per una precisa composizione. In alto a sinistra vi è un mezzo busto del quale è messa in evidenza la musculatura. Sul *verso* è delineato, in modo piuttosto affrettato, un profeta o un apostolo visto di tre quarti.



150.

Studi di braccia e di muscolatura

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906885

334x226 mm. - matita nera e matita rossa

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; presenta qualche macchia, forse di un pregresso collante, lungo i bordi e agli angoli. Foglio incollato alla p. n. 13 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "figino"; in basso a sinistra, a diversa grafia "N° 14"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 17; R.P. CIARDI 1968, p. 143, n. 10.

Il foglio contiene gli stessi studi di braccio semi-teso presenti in catt. 141, 151. Il pannello che taglia il petto dello studio a matita nera, in alto a sinistra, fa pensare che questi studi siano pensati in vista di una loro trasposizione pittorica. La metà inferiore del foglio, invece, è dedicata allo studio delle muscolatura delle braccia nelle diverse posizioni. Non si nota una ricerca di effetto grafico differente nell'uso della matita nera e di quella rossa.



151.

recto: otto studi di braccia e studi di ossa

verso: studio di braccio destro

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6886 r.

273x191 mm. - matita rossa e matita nera

Stato di conservazione: ottimo, si notano macchie di collante agli angoli superiore e inferiore destro. Incollato alla p. 14 del codice

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno: "figino" e "N° 15"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 18; R.P. CIARDI 1968, p. 143, n. 9.

Per altri studi analoghi cfr. (catt. 141, 151). Lo scheletro del dito che punta in alto ricorre anche in un foglio di Venezia (cat. 39). Gli studi di braccio destro del verso ricordano, nella postura della mano, quello della *Madonna del serpe* realizzata per la Chiesa di San Fedele a Milano. Il busto è tuttavia chiaramente maschile ed è difficile ritenerlo uno studio preparatorio. Probabilmente questo foglio, come gli altri dello stesso tipo, sono esercizi di posture e studi anatomici poi riutilizzati dall'artista all'interno di alcune composizioni di cui, purtroppo, non si ha traccia.



152.

Studio dalla Cappella Paolina

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906887

267x190 mm. - matita rossa e matita nera

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione. Disegno incollato a p. 15 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N°16"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE, 1949, p. 224, n. 19;
R.P. CIARDI 1968, p. 148, n. 42.

Popham per primo ha individuato il prototipo di questa figura nell'uomo che tiene una lancia in secondo piano sulla sinistra della *Crocifissione di S. Pietro* di Michelangelo nella cappella Paolina. Il foglio condivide con alcuni disegni del fondo di Venezia l'uso della doppia matita e di un tratto meditato e sottile; cfr. cat. 66. Come ipotizzato per quest'ultimo foglio, il disegno potrebbe essere una ripresa tarda di uno studio più preciso tratto dall'affresco.



153.

recto: quattro studi di torso maschile e studi anatomici

verso: studi di torso maschile

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906888

248x180 mm. - matita nera

Stato di conservazione: si notano alcune macchie giallastre nell'angolo in alto a sinistra e in basso a sinistra. Il foglio è incollato alla p. n. 16 del codice

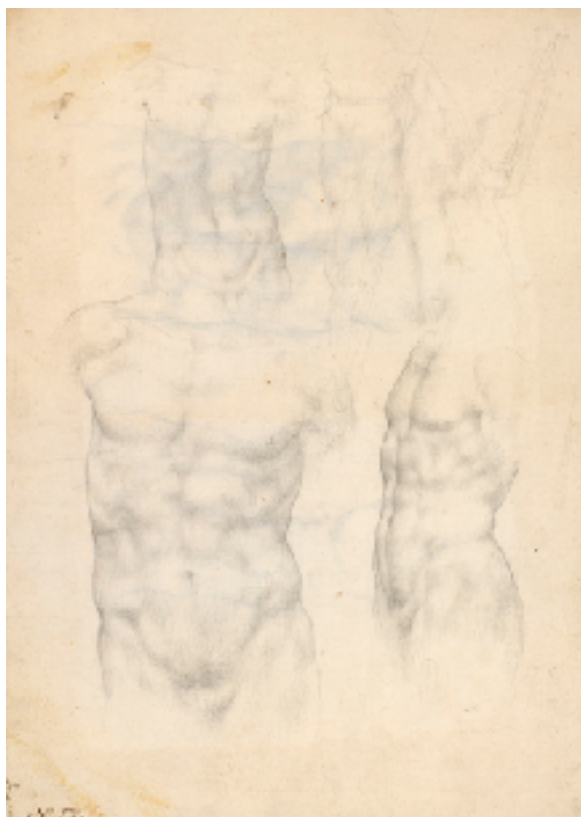
Scritte: in basso lungo il bordo sinistro del disegno, a matita e inchiostro bruno "figino"; in basso a sinistra a grafia diversa "N°7".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 20.

Un torso maschile analogo a quello raffigurato è studiato da Figino in diversi fogli: cfr. catt. 68v, 70, 119, 142. Oltre ad esso si intravedono uno studio di gamba e studi di ossa, probabilmente di un braccio.



154.

recto: studio di gambe viste frontalmente e di profilo, studio di figura maschile

verso: studio di gamba sinistra per il *San Matteo e l'angelo*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906889

259x180 mm. - matita nera

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione, si notano alcune macchie di ingiallimenti lungo il bordo destro e una visibile striscia di collante lungo il bordo sinistro. Incollato alla p. 17 del codice, insieme a inv. n. 906890.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 18".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 21.

Il foglio, oltre a essere in relazione con gli altri studi anatomici presenti nel fondo di Windsor, condivide la figura in basso a destra, con cat. 37. L'uomo a braccia aperte in basso verso sinistra, invece, è ripreso anche in cat. 31r. Sul *verso*, poco visibili, ricorrono alcuni studi di gamba su cui poggia il pannello, preparatori per il *San Matteo e l'angelo* e presenti anche in catt. 143, 147.



155.

Studio dal Torso del Belvedere

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906890

183x238 mm. - matita nera e matita rossa.

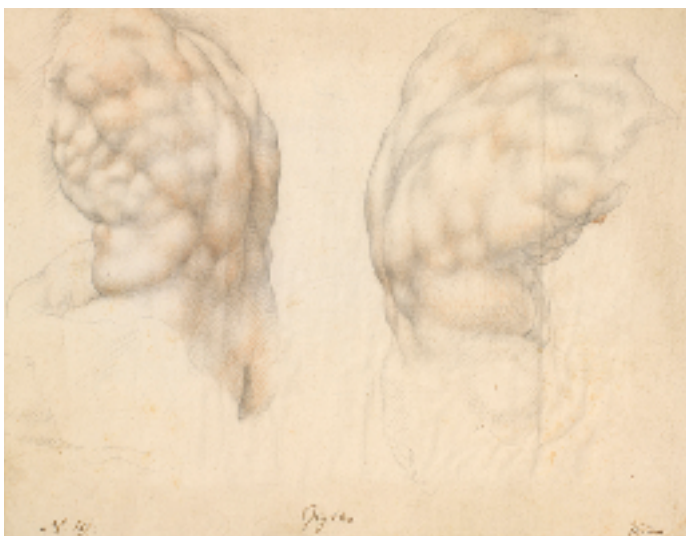
Stato di conservazione: buono, incollato a p. 17 del codice, insieme a inv. n. 6889

Scritte: in basso al centro e a destra, due volte "figino"; nell'angolo in basso a sinistra, "N.19".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 82, n. 24; A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 22.



Per altri studi con il medesimo soggetto cfr. cat. 100, 102, 103, 117, 126-128.

A differenza dei fogli presenti nel fondo di Venezia, dove il torso è studiato prima dal lato destro (per due volte) da quello sinistro (sempre due volte), in questo foglio le due figure sono contrapposte. Si distinguono bene le due matite che vanno a fondersi nella parte bassa della schiena del torso di sinistra. L'uso delle due matite è completamente diverso rispetto a cat. 117. Forse il foglio si può considerare, in analogia agli altri soggetti tratti dall'Antico a due matite su carta bianca, una prova tarda dell'artista, ripresa dagli altri fogli su carta cerulea (in particolare dal torso a destra di cat. 102 e da quello a destra di cat. 100.

156.

recto: studio di nudo maschile con il braccio destro sopra la testa, sei studi di gambe o parti di gambe della stessa figura e tre studi dalla Notte di Michelangelo

verso: testa della Vergine, nudo maschile, piede sinistro, pannello, gambe di bambino da Barocci.

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906891
230x164 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il disegno è in buono stato di conservazione. Manca di una piccola parte di angolo inferiore destro e presenta qualche ingiallimento agli angoli. Il foglio è incollato a p. 18 del codice. insieme a inv. n. 6892

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno, abbastanza chiaro, si legge "Michel Ang." e "N°20". Inoltre, tra le due scritte, sembra che fosse presente anche la solita scritta "figino", che però è stata tagliata.

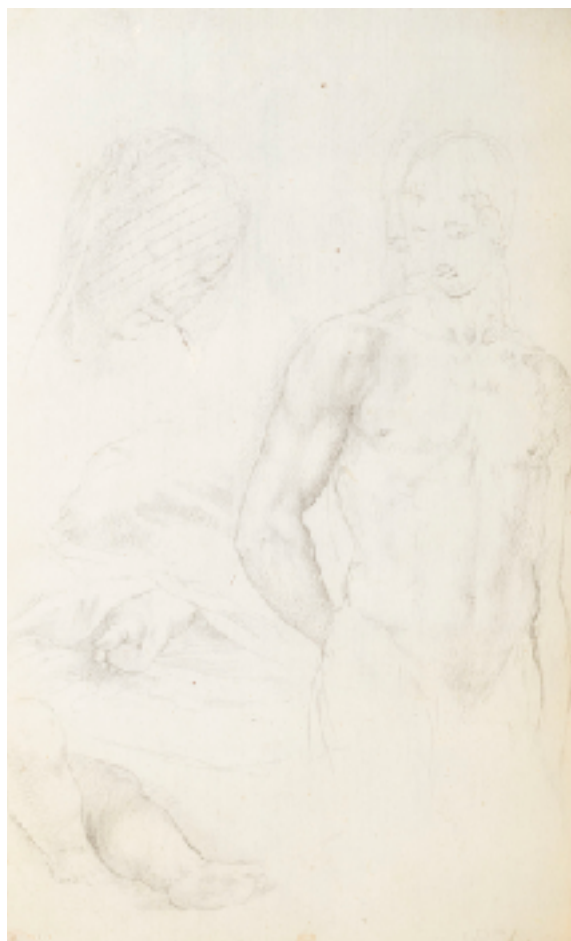
Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 23; M. PAVESI 2009, p. 201.

Secondo Popham la figura con il braccio destro alzato è ripresa dai *Prigioni* di Michelangelo. Effettivamente lo studio delle gambe corrisponde, così come il braccio sollevato, al cosiddetto *Schiavo morente* del Louvre, sebbene la figura sia in controparte. La derivazione da Michelangelo è avvalorata dalla presenza di tre studi dalla *Notte* per la *Tomba di Giuliano de Medici* nella Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze.

Sul *verso*, come già indicato da Popham, gli studi di piede e di gambe sono riprese dal *Riposo durante la fuga in Egitto* di Federico Barocci, così come il volto della Vergine. Anche questi schizzi riprendono l'opera in controparte. Probabilmente dunque, questo foglio registra un importante momento di studio dei maestri, avvenuto su riproduzioni di seconda mano o su incisioni. Mauro Pavesi, sviluppando un'intuizione di Popham, (Cfr. M. PAVESI 2009, p. 201, nota 27) ha ricollegato lo studio di nudo maschile e altri presenti nel fondo di Windsor con la *Flagellazione* di Figino conservata al Prado. Tuttavia il modo di definire la muscolatura del busto maschile al centro è totalmente differente, così come il volto di Cristo voltato dall'altro lato. Gli altri schizzi presenti sul foglio spingono piuttosto a pensare che si tratti di un altro spunto preso da composizioni altrui.



157.

Studio per una *Flagellazione*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906892

230x138 mm. - matita nera su carta preparata nocciola

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; è stato decurtato di una notevole parte in basso a destra, poi reintegrata in fase di incollaggio sul supporto. Incollato alla p. 13 del codice insieme a inv. n. 6891.

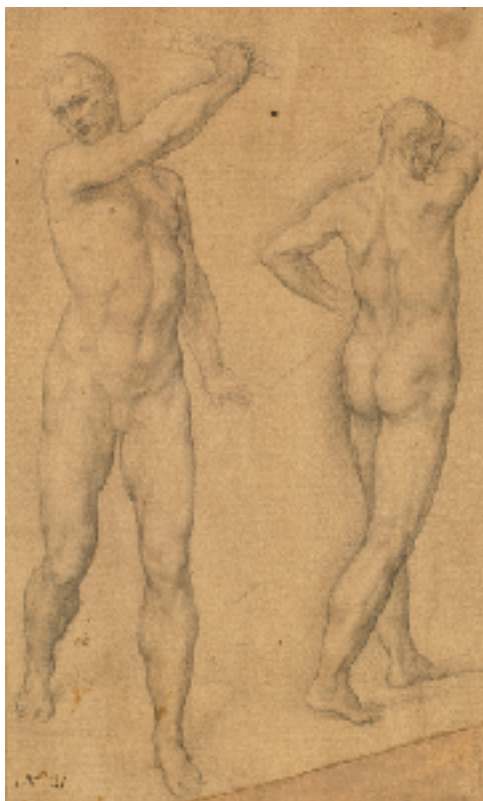
Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 21".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE, 1949, p. 224, n. 24; M. PAVESI 2009, p. 201.

Lo studio è in stretta relazione con cat. 158, con il quale condivide il soggetto e la tecnica. Secondo Pavesi (2009, p. 201, nota 27) questo foglio e il successivo sono preparatori per la *Flagellazione* del Prado.



158.

Quattro studi di uomo nudo per una *flagellazione*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906893

Matita nera su carta nocciola (come inv. n. 6892 non capisco se sia preparata); 425x275 mm.

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; il bordo sinistro presenta qualche macchia in più e lungo il bordo destro, nella zona superiore, si notano varie grinze.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 22"; in basso a destra, a inchiostro bruno "figino".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 25; M. PAVESI 2009, p. 201.

Popham mette in relazione questo studio con cat. 157. La figura a sinistra di quest'ultimo foglio è ripresa al centro verso sinistra, con il braccio meno teso e più vicino allo sgherro di destra della *Flagellazione* del Prado, come notato da Popham. Anche lo studio dell'uomo di profilo corrisponde, per la parte delle gambe, allo sgherro di sinistra della medesima composizione. Molto bella e ardita è la figura dell'uomo piegato in avanti, con il braccio sinistro in avanti e il destro piegato sotto il petto.



159.

Studio del braccio sinistro di San Pietro dal *Giudizio Finale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906894

192x263 mm. - matita nera e gessetto bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: ottimo; è incollato alla p. 20 del codice smithiano, insieme a inv. 906895.

Scritte: lungo il bordo sinistro, a penna e inchiostro bruno “figino” e, a diversa grafia “N° 23”.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham, Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J.

WILDE 1949, p. 224, n. 26; R.P. CIARDI 1968, p. 147, n. 40.

Come già notato da Popham (1949) Figino studia qui il braccio sinistro del San Pietro del *Giudizio* e accenna anche la descrizione della mano destra che tiene una seconda chiave, proprio sotto l'avambraccio. Il foglio è incollato, nel codice smithiano di Windsor, sulla stessa pagina di RCIN 906895 (cfr. cat. 160) con cui il disegno condivide il soggetto, dandoci alcune indicazioni sul modo nel quale è stato assemblato il codice: privilegiando una disposizione per temi e soggetti.

160.

Studio di braccio sinistro

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906895

149x305 mm. - matita rossa su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; si notano delle grinze verticali dovute all'incollaggio della carta al supporto e al suo adattamento all'umidità. Il foglio si trova alla p. 20 del codice smithiano insieme a inv. n. 6894.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno “figino”.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 27; R.P. CIARDI 1968, p. 148, n. 41.

Il foglio ha caratteristiche stilistiche diverse rispetto agli altri studi dal *Giudizio*: al tratto sostanzialmente perpendicolare che in alcuni passaggi diventa sfumato, l'artista sostituisce un tratteggio incrociato senza arrivare alla delicatezza dei passaggi chiaroscurali presenti, per esempio, in cat. 159. L'analogia di tecnica e tratto con alcuni dei primi fogli dell'artista per l'*Orazione nell'orto Matsvanski* fanno pensare a uno studio, forse precoce, per un dipinto disperso. In particolare potrebbe ricordare il braccio del Cristo del *Compianto* conservato nel Collegio di Pavia (tav. 122), sebbene in controparte.



161.

Studio di braccio destro da un dannato del *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906896
275x190 mm. - matita nera e lievi tracce di gesso bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato di conservazione ed è incollato alla p. 21 del codice smithiano.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "figino" e "N° 25"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali:

Popham: Figino



Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 28; R.P. CIARDI 1962, p. 78, n. 11; R.P. CIARDI 1968, p. 147, n. 37.

L'indicazione di Popham per l'individuazione del soggetto nel braccio del San Biagio del *Giudizio* sembra imprecisa se confrontata con il braccio del dannato che, a testa in giù, viene fatto cadere dalla barca di Caronte. Il foglio si aggiunge così ai dettagli tratti dalla parte inferiore dell'affresco, più accessibile allo sguardo dell'artista che voleva studiarne alcuni dettagli.

162.

Braccio destro di Minosse dal *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906897
279x205 mm. - matita nera su carta azzurra

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; il foglio è incollato alla p. 22 del codice smithiano.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "figino"; a sinistra "N° 26".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949 p. 224, n. 29; R.P. CIARDI 1968, p. 149, n. 55; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 80.

Il foglio è stilisticamente vicino a inv. nn. 906894 e 906896 (schede nn. 159, 161), fogli che esprimono la ricerca figurativa di studio dell'anatomia e dei passaggi chiaroscurali sulle braccia.



163.

Studio di gamba destra dal Cristo del *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906898
278x176 mm. - matita nera, carboncino e gessetto bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; si nota qualche traccia di ingiallimento lungo il bordo superiore e lungo il lato destro del foglio. Il foglio è incollato alla p. 27 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Figino"; a destra "N°27"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 30; R.P. CIARDI 1968, p. 152, n. 71.

Altro dettaglio ripreso dall'affresco michelangiolesco, questo foglio sembra uno studio più affrettato rispetto ad altri dettagli tratti dal *Giudizio*. Si riconosce, a ogni modo, il tratteggio obliquo accostato e il caratteristico modo di definire approssimativamente il piede. La figura intera di Cristo è già studiata dall'artista in AV 1073 (cfr. cat. 110).



164.

Studio di braccio dalla parte inferiore destra del *Giudizio*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906899
266x378 mm. - matita nera, carboncino e gesso bianco su carta grigio-verde

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; presenta qualche macchia di ingiallimento nella parte destra del foglio. Incollato alla p. 28 del codice con senso opposto.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: "N° 28"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

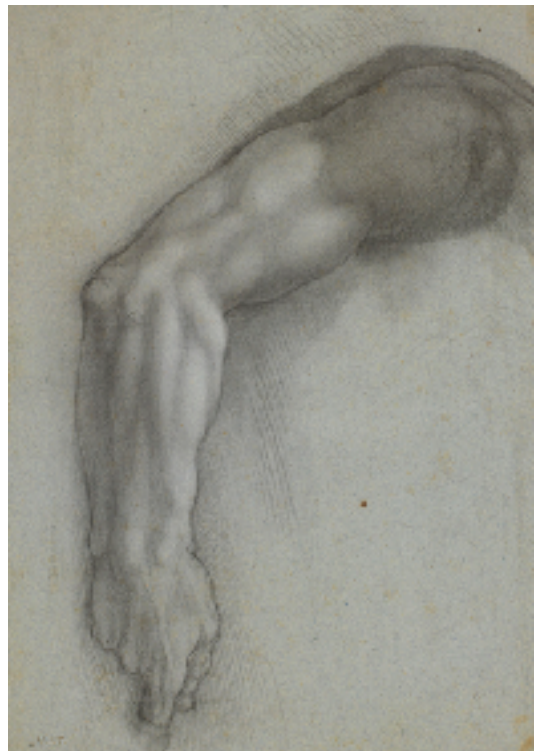
Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 31; R.P. CIARDI 1962, p. 78, n. 12; R.P. CIARDI 1968, p. 147, n. 38.

Si tratta della copia del braccio di uno dei beati che esce dalla pietra tombale e deve la sua precisione probabilmente alla posizione particolarmente favorevole alla copia (in basso a sinistra nell'affresco).

La zona più scura sopra il braccio ricorda in modo puntuale l'ombra presente in cat. 101 (AV 1060):

l'artista delimita una zona d'ombra in modo netto per poi riempirla con tratti di diverso genere. Il foglio ha la stessa carta di inv. n. 906900. Il dettaglio del braccio è forse riutilizzato, con alcune varianti, per il braccio di Cristo nel *Compianto su Cristo morto* del Collegio Borromeo di Pavia (tav. 122).



165.

Studio di braccio destro da uno dei 'salvati' del *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906900
415x266 mm. - matita nera e gesso bianco su carta grigio-verde

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; il foglio presenta un visibile ingiallimento lungo i bordi e alcune ondulazioni della carta dovute all'incollaggio del foglio sul supporto. Incollato alla p. 29 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N°29"

Provenienza: Joseph Smith

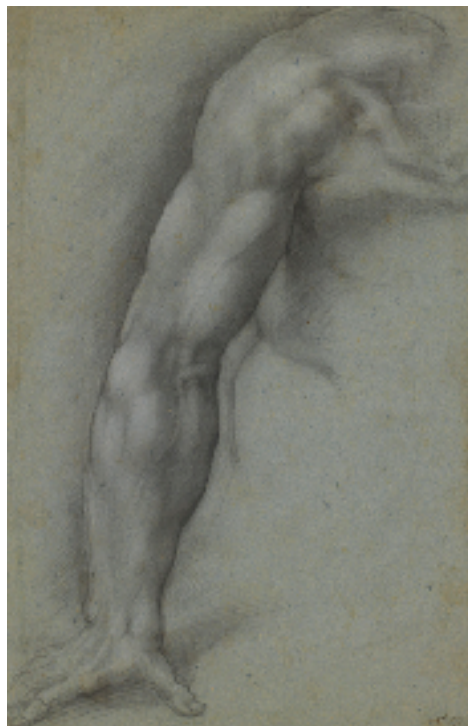
Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 32; R.P. CIARDI 1968, p. 147, n. 39.

Già identificato da Popham come il braccio di uno dei nudi che sta risalendo dalla terra in basso a sinistra del *Giudizio finale*, questo foglio si configura come una delle più belle copie dell'artista. Il dettaglio della vena del braccio, che lo percorre in verticale riconferma la visione dal vivo dell'affresco, ed è ripreso anche nel braccio destro del *San Matteo e l'angelo* in San Raffaele a Milano.

Il buono stato di conservazione del foglio consente di apprezzare lo studio della luce e i passaggi di luminosità. Stilisticamente vicino a RCIN 906899 (cfr. cat. 164).



166.

Studio di figura dal *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6902
Matita rossa; 186x185 mm.

Stato di conservazione: ottimo.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 32". Incollato alla p. 27 del codice insieme a inv. n. 6903.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 34.

Il foglio è tratto dalla parte inferiore sinistra del *Giudizio finale*. Il nudo qui raffigurato è studiato dall'artista in un altro disegno conservato a Venezia (Cfr. cat. 391).

Lo stile di questo foglio a matita rossa su carta bianca si distanzia parecchio dai fogli a matita nera su carta cerulea: l'artista non fa uso dello sfumato, ma incrocia minuziosamente tratti di matita tra loro, riuscendo a dare una buona qualità al foglio. Sono molto belli i passaggi di luce, che permettono di isolare delle zone in cui la carta rimane intonsa e che sono di grandissimo effetto.

Questo disegno consente, in parte, un confronto con altre copie del medesimo soggetto dal *Giudizio*, come quello conservato al Louvre (inv. n. 803) e attribuito da P. Joannides e Ph. Costamagna (2003) a Alessandro Allori. Confrontando i due disegni si nota come questa copia di Figino corrisponda maggiormente all'affresco rispetto a quella di Allori. Lo si nota soprattutto nei tratti del volto: la bocca semi-aperta e il collo con una sorta di rigonfiamento rendono questo disegno più vicino al prototipo.



167.

Studio di uno dei salvati dal *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906903

210x266 mm. - matita nera e carboncino su carta azzurra

Stato di conservazione: ottimo. Il foglio è stato probabilmente tagliato dal collezionista per essere inserito, insieme a inv. 6902 alla p. 27 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Figino da Michel Ang^o"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 35; R.P. CIARDI 1962, p. 77, n. 6; R.P.

CIARDI 1968, p. 151, n. 65; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 183, fig. 47.



Di questo foglio si notano in particolare i numerosi ripensamenti sui contorni, specie della mano sinistra, ma anche del profilo del volto. Osservando le mani si nota un certo modo squadrato di delineare le dita, riscontrato anche in catt. 172, 161. Per la consuetudine ad abbozzare alcune parti anatomiche in maniera geometrica si veda anche AV 1009 v. Il soggetto è già stato studiato, a figura intera, in AV 1095 (cat. 389).

168.

Studio dal giovane sulla sinistra del gruppo del *Laocoonte*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906904

261x170mm - matita rossa

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; presenta alcune lievi macchie.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N°33"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 36.

Vicino ai fogli su carta cerulea questo studio dal *Laocoonte* potrebbe sembrare di mano diversa ed è stato, infatti, escluso sia da Ciardi che da Annalisa Perissa Torrini dal gruppo figiniano. Il foglio, insieme ad altri tre di Windsor (catt. 169, 170, 176), tuttavia, è strettamente legato al fondo di Venezia e l'esclusione dal *corpus* dell'artista andrebbe motivata tenendo conto anche di questo legame. In particolare cat. 170, molto vicino per stile e soggetto al foglio qui analizzato mostra, in alto a destra, un ritratto dal vero, posizionato di scorcio come il volto di uno dei due figli del *Laocoonte*. È proprio questo ritratto che collega questo e gli altri

due fogli del gruppo a cat. 25 dove, ancora una volta, il medesimo volto è accostato a studi dall'antico. Più che un'esclusione di questi fogli dal *corpus* di Figino va ipotizzata la loro esecuzione in una fase tarda, forse durante un tardo viaggio nell'*Urbe*, indicato da padre Resta a cavallo tra Cinquecento e Seicento.



169.

Studio della stessa Figura del laocoonte, di donna nuda e di un piede

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906905

268x185 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: buono, presenta qualche macchia lungo il lato superiore. Il foglio si trova a p. 29 del codice.

Scritte: in basso a destra, si legge, a inchiostro bruno, molto sbiadito, "Michel Ang."

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM 1949, p. 225, n. 37.

Il foglio va considerato insieme a cat. 168, 170 con cui condivide il soggetto principale e lo stile (per l'analisi stilistica cfr. cat. 168). Allo studio del figlio del *Laocoonte* si aggiunge uno studio di piede dal medesimo gruppo e un busto muliebre tratto dall'antico, di difficile identificazione.



170.

Studio per la stessa figura del Laocoonte e dei due precedenti disegni più uomo di profilo a sinistra

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906906

260x182 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: buono, si notano solo alcune piccole macchie. Foglio incollato alla p. 30 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna "N° 35"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM 1949, p. 225, n. 38.

Condivide il soggetto principale e lo stile con catt 168, 169 (per l'analisi stilistica cfr. cat. 168). Allo studio dal *Laocoonte* si aggiunge un ritratto di profilo che segue lo scorcio della statua. È stato ipotizzato che questo ritratto, insieme ai due presenti in cat. 25 sia l'autoritratto di Figino, per somiglianza con il foglio di Brera (cat. 357).



171.

**Dannato dalla barca di Caronte del
Giudizio Universale e studi di vasi**

Windsor, Royal Collection Trust, inv.
n. 906908

280x207 mm. - penna e inchiostro
bruno, acquerello bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di
conservazione, leggermente scuro
lungo il bordo inferiore. Il foglio si
trova alla p. 31 del codice smithiano
insieme a inv. 6907.

Scritte: in basso a destra, a penna e
inchiostro bruno "N° 37"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham:
Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE
1949, p. 225, n. 40; R.P. CIARDI 1968,
p. 149, n. 54; A. PERISSA TORRINI
1987, p. 75, fig. app. 49.

Il foglio riprende la figura dalla barca
di Caronte del *Giudizio Universale* con
sui Figino si misura nei Fogli W. 6907,
W. 6910, GA 1084. Oltre alla figura
michelangiolesca, questo foglio si
distingue dagli altri perché comprende
numerosi studi per vasi, per un angelo che soffia e una raffigurazione araldica del drago con coda
tagliata, riferibile alla famiglia Boncompagni. Il drago compare anche nel foglio della National
Gallery di Washington (cat. n. 349), disegno con il quale condivide anche lo stile. Ciardi (1968)
mette in relazione il draghetto con cat. 230v nel quale però, pur essendoci effettivamente disegni di
draghi e altri animali, non mi pare che venga ripreso in modo specifico il drago con la coda tagliata
Boncompagni.

Tecnica e stile di questo foglio si allontanano dalle prove attribuibili con certezza a Figino. Lo
stesso stile (insieme a soggetti simili) si riscontra nel foglio di Washington già citato.



172.

Copia dalla parte inferiore del *Giudizio*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906909
270x204 mm. - matita nera su carta azzurra

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "38"; a destra, molto molto sbiadito, a penna e inchiostro si legge "Michel Ang.º"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 41; R.P. CIARDI 1962, p. 79, n. 15; R.P. CIARDI 1968, p. 151, n. 66; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 41, app. 52.

La figura è ripresa anche nel foglio cat. 369, anche se quest'ultimo caso sembra una copia più debole e faticosa. Figino qui studia alcuni particolari della stessa figura (occhi e dettaglio del petto), posizionandoli tutt'intorno a essa. Il tratto veloce con cui è segnata la spalla in ombra ricorre in RCIN 906896 (cat. n. 161). Il dettaglio della mano, ripreso due volte, sembra riutilizzato nella realizzazione della *Madonna del serpe* (cfr. cap. III, paragrafo 3.1).



173.

Studi di dannati dal *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6910

178x274 mm. - matita nera su carta bianca

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato di conservazione; è incollato a p. 32 del codice smithiano insieme a W 6909.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 39"; in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Michel Angº".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 42; R.P. CIARDI 1968, p. 152, n. 74; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 75, fig. app. 50.

In questo foglio di Windsor Figino si misura con una figura studiata anche in catt. 387, 401, 171. La figura di destra, invece è ripresa dal medesimo gruppo di dannati, è lo studio in dettaglio di cat. 369, 402.

Lo stile si allontana sia dai fogli tratti dal *Giudizio* su carta cerulea, sia da catt. 168-170. Interviene una componente misurata, posata, mentale. La sfumatura è accurata e di Figino. Si riconoscono, in particolare, le linee che escono dalla corporatura. Queste notazioni portano ad avvicinarlo a cat. 66, foglio con cui condivide lo stile e la consueta attenzione per la muscolatura. Probabilmente è una ripresa successiva di soggetti studiati durante gli anni '80 a Roma.

174.

Recto. Nudo di spalle dal *Giudizio Universale*

Verso. Minerva e volto di figura femminile

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906912

423x271 mm. - matita nera su carta azzurra

Stato di conservazione: ottimo, una parte in basso a destra è stata tagliata e in seguito reintegrata da una carta di colore analogo; il foglio è stato rimosso dall'album smithiano, per l'esposizione del 1997. Era incollato alla p. 34 del codice Smithiano di Windsor.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N°4"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Esposizioni: Michelangelo and his Influence: Drawings from Windsor Castle, 1997.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 44; R.P. CIARDI 1962, p. 77, n. 7; R.P. CIARDI 1968, p. 151, n. 68; P. JOANNIDES 1996, pp. 180-181, n. 60.

Il foglio condivide con cat. 96 il soggetto sebbene, nell'esemplare qui esaminato, l'artista presti maggior attenzione per la figura sopra le spalle dell'ignudo.

La scheda di Paul Joannides (1996) a commento di questo foglio conservato a Windsor è uno dei contributi più recenti sul tema degli studi figiniani tratti da Michelangelo. Sulle implicazioni iconografiche nate dall'analisi di Joannides si rimanda al capitolo introduttivo (cfr. cap. III, paragrafi 3.2, 3.3).

La figura di *Vittoria*, sul verso, ricorda le figure di Perino a Palazzo Doria e in particolare della *Loggia degli eroi*. Si veda in particolare il foglio GDSU 907 S. Sempre sul verso, a matita nera e acquerello e inchiostro bruno, si scorge una figura di donna tratta dal *Parnaso* di Raffaello o da una sua derivazione.



175.

Studio per l'Ascensione per una delle ante d'organo del duomo

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906913
418x265 mm. - matita nera e gesso bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: il disegno è molto poco leggibile. Incollato alla p. 35 del codice.

Scritte: in basso verso destra, a penna e inchiostro bruno "N° 42" e "figino".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 45.

Lo stato di conservazione fortemente compromesso di questo foglio consente di fornire solamente una descrizione del soggetto raffigurato, ancorché approssimativa. La composizione raffigura la parte superiore dell'anta d'organo del duomo di Milano raffigurante l'Ascensione, realizzata da Figino e oggi perduta. In alto si intravede Cristo che sale al cielo affiancato da due angeli inginocchiati, mentre nella parte inferiore sono presenti gli altri due angeli presenti sulla scena, a circa metà della composizione. Lo stato conservativo problematico



di questo foglio, riguarda molti dei disegni

176.

Studio da un'antica statua di vittoria

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906914
265x187 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; angoli tagliati ora reintegrati.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 43"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 46.

Il foglio, come catt. 168-170 è stato escluso dal corpus dell'artista sia da Ciardi che da Annalisa Perissa Torrini per motivi stilistici, ma è parte dei fogli sopra citati, che riprendono sculture antiche. La figura femminile indicata da Popham come possibile studio da una Vittoria, ricorda uno dei reggi-ceri agli angoli della Cappella Paolina.

La figura è studiata anche da Francesco Morandini da Poppi sia in un foglio del Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi (inv. 4271 F) che nel *Ritratto di Vincenzo Borghini* oggi a Karlsruhe.



177.

Studio dal Laocoonte

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906919
277x214 mm. - matita nera, carboncino e
gessetto bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: buono, sono presenti un
paio di macchie di color marrone in basso verso
destra. Incollato alla p. n. 38 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro
bruno “N°48”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p.
226, n. 51; R.P. CIARDI 1962, p. 75, n. 1.

Il foglio, come catt. 178, 179, è uno studio della
figura centrale del gruppo del *Laocoonte*.
L'artista in questi tre fogli lo studia da diversi
punti di vista e scorci differenti, concentrandosi
in modo particolare sulla zona del busto e del
volto. Alla pateticità del volto studiato nei fogli
del fondo veneziano (catt. 1, 75, 97) si
aggiungono questi studi del torace e della gamba
sinistra, che riescono a rendere con forza la

tensione fisica della figura. Gli scorci del foglio qui
analizzato e di cat. 179 sono del tutto originali,
non mediati da incisioni. Per altri studi dal medesimo
gruppo, ma appartenenti con tutta probabilità a
un momento diverso della produzione grafica dell'artista
cfr. catt. 168-170.



178.

Altro studio dal Laocoonte

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906920
414x254 mm. - matita nera e gesso bianco su carta
azzurra

Stato di conservazione: ottimo, sono presenti alcuni
ingiallimenti lungo il bordo destro. Incollato alla p.
39 del codice

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro
bruno “N°49”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM- J. WILDE 1949, p. 226,
n. 52; R.P. CIARDI 1962, p. 75, n. 2.

Il foglio, di dimensioni notevoli, è una prova di
altissima qualità, da leggersi insieme a catt. 177,
179. Nel manoscritto King's 323 della British
Library alcuni versi dedicati all'artista riportano la
seguente didascalia: “All'eccellente sig. Gio.
Ambrosio Figino, sopra le pitture di Laocoonte,
d'Apollò, di Marsia, e di Venere, cavati da gli
antichi marmi di Roma in Belvedere”. Di queste
traduzioni pittoriche non è rimasta alcuna
testimonianza, ma lo sguardo dell'artista sull'antico
doveva essere quello di chi era interessato a
tradurre in pittura gli antichi marmi (cfr. cap. III,
paragrafo 3.2).





179.

Altro studio dal *Laocoonte*, visto dal basso

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906921

413x245 mm. - matita nera su carta azzurra

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato di conservazione

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno si legge: "N° 50"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 53; R.P. CIARDI 1962, p. 75, n. 3.

Per l'analisi del foglio cfr. catt. 177, 178.

180.

Studio per il *S. Ambrogio che scaccia gli Ariani*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906922

124x90 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e biacca su carta cerulea

Stato di conservazione: buono stato conservativo; presenta alcune macchie negli angoli destri e ossidazione della biacca nel bastone che tiene il Santo.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 51"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 54.

Le dimensioni piuttosto grandi di questo studio rispetto agli altri fogli realizzati da Figino per la medesima composizione e lo stato di conservazione ottimo, rende questo foglio la prova grafica più vicina alla versione dipinta, oggi conservata alle Raccolte Civiche del Castello Sforzesco di Milano. Sia le figure a sinistra e a destra del Santo che gli ariani, a terra sotto le zampe del cavallo, sono ormai nella posizione definitiva e riproposta nella tela. Per gli altri, numerosissimi, studi per questa composizione cfr. catt. 2-12, 131.



181.

Quattro angeli danzanti per la Natività dell'anta d'organo del duomo

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906924

233x269 mm. - matita nera e gesso bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: pur essendo la carta in buono stato, il disegno risulta praticamente illeggibile. Incollato a p. 42 del codice

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 53"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 56.



Le coppie di angeli studiate separatamente in catt. 26-27, sono qui raggruppate insieme, e, analogamente alla versione dipinta, sono disposte una a destra e una a sinistra. Per altri studi riguardanti la medesima composizione cfr. catt. 48, 55 e il foglio del Louvre cat. 339.

182.

S. Veronica

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906925

185x205 mm. - Olio su carta preparata marrone scuro

Stato di conservazione: è stato tagliato l'angolo in alto a destra.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 54"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 57; R.P. CIARDI 1968, p. 177, n. 243; R.P. CIARDI 1971, p. 272, n. 13.



Il foglio è stato incluso nel catalogo dell'artista da Ciardi (1968) che riconosce nelle pieghe tubolari della veste della Veronica e nella carta preparata di colore molto scuro una prova tarda dell'artista, collocabile cronologicamente tra gli studi per le ante d'organo del duomo e i tardi dipinti di San Vittore al corpo. A livello stilistico il foglio è vicino alla grafica tarda, e in particolare, a cat. 337.

183.

Studio di Panneggio per l' Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6926
198x141 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: ottimo; presenta una macchia di colore rosso a metà del foglio, sulla destra, accanto al mantello del personaggio. Incollato alla p. 44 del codice insieme a inv. n. 906927

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 56"; in basso a destra, a inchiostro bruno "figino".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 58; R.P. CIARDI 1968, p. 175, n. 240.

Il medesimo studio di panneggio si ritrova in un altro foglio di Venezia, cat. 85. La medesima figura sembra ripresa anche in cat. 21.



184.

Studio di Cristo inginocchiato per l' Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6928
296x195 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione. Il foglio è incollato alla p. 45 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna "N° 57"; si notano inoltre tre lettere "ino", parte finale del nome dell'artista tagliato.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 60; R.P. CIARDI 1968, p. 165, n. 159.

Il foglio è una prova meno accurata di cat. 21. L'uso della carta azzurra mette in risalto le pieghe dei panneggi e i passaggi di luce in modo molto suggestivo. Per altri studi di figura inginocchiata cfr. catt. 184, 85.

185.

Quattro studi di apostolo che dorme e gruppo di combattenti

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906929

227x173 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: buono, si notano macchie di colore ocra disseminate su tutto il foglio. Incollato alla p. 46 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 58"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 61; R.P. CIARDI 1968, p. 164, n. 156.

Il foglio raffigura quattro studi per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione, e, in particolare, per l'apostolo in primo piano, studiato anche in catt. 71-73. Lo studio più completo e rifinito è il secondo a destra dall'alto, soprattutto per quanto riguarda il panneggio. Lo schizzo in alto a sinistra sembra tratto da un episodio di guerra, probabilmente ripreso da un bassorilievo antico.



186.

Tre studi di corpo drappeggiato incedente con la mano destra alzata

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6930
228x376 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: discreto, si nota un ingiallimento del bordo superiore e destro. Il segno grafico è poco leggibile. Incollato alla p. 47 del codice

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 59"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 62; R.P. CIARDI 1968, p. 168, n. 187.

Ciardi (1968) ipotizza che gli studi di questa figura incedente siano preparatori per una flagellazione, mentre Popham suppone la derivazione da un prototipo antico. Osservando i fogli catt. 43-44, per i quali Annalisa Perissa Torrini ha indicato il riferimento a un'*Annunciazione*, anche la figura incedente qui disegnata tre volte, potrebbe essere preparatoria per tale composizione. Osservando cat. 185, preparatorio proprio per questo soggetto, si ritrova lo studio per questo angelo annunciante, a destra. Il panneggio, più disteso nella figura di destra, diventa sempre più elaborato nelle altre due, dove si moltiplicano le pieghe.



187.

Suonatrice di liuto per il *Passaggio del Mar rosso*.

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6931

245x135 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea
Stato di conservazione: discreto; nella parte superiore del foglio si nota una fascia ingiallita sul disegno; il segno è poco leggibile. Incollato alla p. 48 del codice, insieme a inv. n. 6932.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno “N° 60”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 63;
R.P. CIARDI 1968, p. 174, n. 233.

Il foglio, sebbene non molto leggibile, raffigura la medesima suonatrice di liuto studiata anche in cat. 54, 60.



188.

Due Studi di figura femminile panneggiata

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906932

208x207 mm. - matita nera e gesso bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: buono; presenta alcuni segni di ingiallimento nella parte bassa del foglio e macchie color ocra al centro, verso sinistra. Foglio incollato alla p. 48 del codice insieme a inv. n. 906981.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: “N°61”; in basso a destra, nell’angolo a penna e inchiostro bruno “figin”, con ultima lettera tagliata.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 64.



La figura femminile di destra ha il volto rivolto alla sua sinistra e le mani potrebbero tenere in mano un flauto analogamente a cat. 187 La figura di sinistra, invece, è studiata anche in cat. 54.

189.

Studio per un'Annunciazione

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906933

240x380 mm. - matita nera e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: buono anche se la lettura del disegno è piuttosto difficoltosa. Incollato alla p. 49 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 62"; verso sinistra a penna e inchiostro bruno ma con diversa grafia "figino".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 65.

Si tratta dello studio per un'Annunciazione, di cui si conoscono vari pensieri dell'artista, ma non l'opera pittorica per i quali sono stati eseguiti. Legati a questo foglio, in particolare, sono i fogli catt. 43, 44, 186, preparatori per l'angelo annunciante. Infine il foglio di Venezia cat. 22 consente di avere un'idea di come doveva essere la composizione finita. Il foglio è stilisticamente affine agli studi per le ante d'organo del duomo, anche per il suo aspetto difficilmente leggibile e può essere collocato cronologicamente negli anni immediatamente successivi a queste composizioni.



190.

L'arcangelo Michele espelle gli angeli ribelli

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906934

413x285 mm. - penna, inchiostro e tracce di biacca su carta preparata marrone scuro

Stato di conservazione: buono; presenta alcune parti mancati, specialmente sul lato sinistro. L'angolo inferiore sinistro è stato tagliato e reintegrato. Incollato alla p. 50 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 63".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 66.

A livello stilistico il disegno si avvicina, per la preparazione scura della carta, ai fogli del ciclo di San Vittore, databili al 1606 ca. è difficile pertanto che questo foglio sia preparatorio per la *Pala dei dottori* oggi a Brera, dove compare il medesimo soggetto, ma la composizione è del tutto differente (cfr. cap. III, paragrafo 3.5).



191.

recto: cinque studi di soggetti profani (Lucrezia?)

verso: vari studi per soggetti profani (Plutone e Proserpina?)

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906935

196x128 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato di conservazione. Incollato alla p. 61 del codice insieme a inv. n. 906936

Scritte: in basso a sinistra a penna e inchiostro bruno "N° 64"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 67; R.P. CIARDI 1968, p. 180, n. 265.

Popham individua il soggetto presente sul *recto* in cinque studi per una Lucrezia, mentre del *verso* in vari studi per il *Ratto di Proserpina*. Per questo, come per altri fogli conservati a Windsor, non abbiamo nessuna idea di quale fosse la destinazione pittorica. Essi hanno il medesimo stile e lo stesso modo di disporre gli studi sul foglio e potrebbero essere stati realizzati nello stesso torno di anni e, forse, per una medesima decorazione che richiedeva più scene e più soggetti.



192.

Cinque studi completi per una Vergine con il Bambino e studi separati di Vergine

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906936

130x197 mm. - penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; in alto a destra si nota l'antica presenza di una scritta tagliata, ora non più leggibile. Foglio incollato a p. 51 del codice insieme a inv. n. 906935.

Scritte: in basso al centro, a penna e inchiostro bruno "Gio Ambr figino"; a destra, nell'angolo, sempre a inchiostro bruno "N°65".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 68.

Il foglio è, a livello stilistico, un *unicum* nel catalogo di Figino, sia per il modo di gestire lo spazio, sia per il tratto velocissimo e talvolta squadrato. Inusuale è anche la mancanza della matita rossa sotto il segno a penna. L'opera raffigurata non è oggi pervenuta.



193.

Studi per il S. Matteo e l'angelo e studi di figura

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906937

124x180 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta bianca

Stato di conservazione: il foglio è il risultato dell'assemblaggio di due parti.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: "N° 66"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali:

Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 69.

Nella parte destra sono raffigurati alcuni studi per il *San Matteo e l'angelo* in San Raffaele a Milano. Alcuni di essi, ancora lontani dall'esito finale, mostrano l'angelo, alla destra del Santo, con il braccio alzato. La parte sinistra del foglio, raffigurante un uomo che porta entrambe le braccia verso sinistra, riporta sul *verso* una scritta ed è stata aggiunta al foglio probabilmente quando è stato creato l'album di disegni. Per gli altri studi del *San Matteo e l'angelo* cfr. catt. 221, 225, 226, 230.

194.

Foglio di studi con un ritratto di donna e molte piccole figure di nudi, due dei quali sono per il S. Michele

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906938

204x200 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta bianca

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; il foglio è stato tagliato seguendo il bordo e tagliando gli angoli. è presente un segno di piegatura orizzontale a 3/4 del foglio verso l'alto; incollato alla p. 52 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 67"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 70; R.P. CIARDI 1971, p. 270, n. 9.

Tra i vari soggetti presenti sul foglio si nota, in particolare, un ritratto di donna e numerose figure maschili in movimento. In basso a sinistra sono presenti, invece, due studi di mano tesa verso chi guarda; essi sono due dettagli dell'uomo che tende la mano sinistra, appena sopra. Lo schizzo di uomo in alto a sinistra sembra ricordare uno degli uomini della *Flagellazione* del Prado.

195.

recto: numerosi studi, tre dei quali per un'Annunciazione
verso: studi vari tra cui uno per il cavallo di Nettuno

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906939

276x198 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta bianca

Stato di conservazione: ottimo; sono stati tagliati, forse a fini collezionistici, gli angoli superiori del foglio. Qualche ingiallimento è presente nella parte inferiore del foglio.

Scritte: in basso verso il centro, a penna e inchiostro bruno piuttosto sbiadito "Michel Ang"; nell'angolo in basso a sinistra: "N° 68".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 71; R.P. CIARDI 1968, p. 179, n. 261.

Il *recto* raffigura tre studi per un'Annunciazione mentre gli altri non sono identificabili tra le opere a noi note. Sul *verso*, invece, è raffigurato in basso il carro di Nettuno, mentre nella parte superiore sono delineati studi per figure maschili. Il foglio è stilisticamente vicino a cat. 191, per il modo di usare la matita rossa e di disporre le figure sul foglio. Anche le misure e il fatto che siano entrambi opistografi collega questi due disegni tra loro.

196.

recto: studi per una sepoltura

verso: studio per una Maddalena

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906940

236x198 mm. - matita rossa e penna e inchiostro nero

Stato di conservazione: buono stato di conservazione, presenta una macchia ingiallita con aloni nella parte bassa del foglio. Il foglio è incollato alla p. 54 del codice. insieme a inv. n. 6941.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Michel Ang."; in basso a destra "N° 69".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 72; R.P. CIARDI 1968, p. 177, n. 252.

L'artista si serve, nel disegnare *recto* e *verso* di questo foglio, di una matita rossa che ha un gamma cromatica particolare, quasi aranciata e diversa da quella utilizzata per gli studi dal *Giudizio*. L'uso di questa matita ricorre anche in altri fogli, come catt. 191, 195 e, più in generale in vari fogli dell'album Smithiano. Il tratto a penna, molto fluido, delinea tratti ondulati e morbidi, soprattutto nella figura della Maddalena.



197.

recto: studi per una *Pietà*, uno studio di *Ecce homo* e uno per una *Flagellazione*

verso: quattro studi per un *Ecce homo*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906936

215x270 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; si nota un ingiallimento sul lato sinistro del foglio. Il quadrato in basso a destra è stato tagliato e reintegrato con una composizione in origine su un altro foglio. Incollato alla pag. 54 del codice, insieme a inv. n. 906940.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno “N° 70”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 73; R.P. CIARDI 1968, p. 178, n. 254.

Lo schizzo al centro del foglio, raffigurante una *Pietà* e caratterizzato da un uso più marcato della matita rossa, è ripreso anche in un foglio di Venezia (cat. 15) con cui condivide in particolare, l'ala a punta dell'angelo alla destra di Cristo. Gli studi per un trasporto di Cristo al sepolcro sono presenti su tutto il foglio, accompagnati, sul lato destro, da due raffigurazioni di una *Flagellazione*, che si distanzia, per la posa degli sgherri, dall'unica opera nota attribuita a Figino con un soggetto simile, quella del Museo del Prado. Il *verso* del foglio mostra invece quattro studi per un *Ecce homo*, opera dell'artista oggi non nota. Per altri studi per questa composizione cfr. cat. 223.



198.

recto: tre studi per una *vestale tuccia*, cinque studi di figure che corrono e due figure sedute

verso: Sei studi di madonna con San Giovannino, e studi di cavaliere annunciante incedente

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906942

270x198 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; si nota un ingiallimento lungo il lato sinistro, dove il foglio è incollato al supporto. Alcune macchie sparse nell'angolo in alto verso destra. Incollato alla p. 55 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno “N° 71”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 74; R.P. CIARDI 1968, p. 180, n. 266.

Gli schizzi raffigurati sul *verso* sono stati individuati da Ciardi come studi per una *Vestale Tuccia*, generalmente raffigurata con in mano un bacile. Anche questo foglio, per dimensioni, tecnica e stile è strettamente legato a cat. 191, 195. Il *verso* mostra alcuni schizzi per una sacra famiglia, mentre all'estrema sinistra compare un uomo con elmo e spada, presente anche sul *recto*. Al di là dei soggetti è difficile ipotizzare la destinazione di questi studi preparatori per composizioni dell'artista oggi non rintracciabili.



199.

recto: uomo a cavallo con una lancia preceduto da un uomo con una torcia, vestale tuccia

verso: studi per una vestale tuccia e per Amore e psiche.

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906936

277x209 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono; si notano alcune macchie lungo i bordi e in particolare lungo il bordo sinistro, dove il foglio è incollato al supporto. Incollato alla p. 56 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: "N° 72"; a destra "Michel Ang"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 77; R.P. CIARDI 1968, p. 185, n. 291.

Il foglio è parte di un gruppo omogeneo per stile e tecnica di fogli opistografi cui appartengono anche catt. 195, 198, 191. Ricorrono anche gli stessi studi, come quelli per una *Vestale Tuccia*, presenti sia sul *recto* che sul *verso* del foglio. Sul *recto* compare lo studio di un cavaliere e di altre figure profane, e sul *verso* si distingue uno studio per *Psiche che sveglia amore*, al centro del foglio.

200.

Foglio con tre studi per un'Annunciazione

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906944

238x185 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta cerulea

Stato di conservazione: buono stato di conservazione, presenta qualche macchia lungo i bordi; l'angolo inferiore sinistro è stato tagliato in forma rettangolare e reintegrato dal collezionista. Incollato alla p. 67 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 73"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 76.

Sono noti numerosissimi studi per una *Annunciazione*, e, sebbene l'opera pittorica non sia pervenuta, siamo in grado di ricostruire con una certa precisione il percorso ideativo dell'artista. Insieme a cat. 195, il foglio qui analizzato mostra numerosi schizzi per la composizione, nei quali variano le posture di entrambi i personaggi e viene abbozzato anche l'interno della stanza in cui si trovano. I fogli catt. 43-44 e catt. 192, 189, sono invece studi più dettagliati delle due figure. Infine il foglio di Venezia cat. 22, dà un'idea di come doveva risultare la composizione finita.

201.

recto: studio per una mano destra che tiene un vaso, quattro gruppi di *Nettuno*
verso: psiche e cupido, due studi per un *Cristo Ecce Homo*, una donna nuda, cupido che vola via da Psiche e una figura seduta.

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6945

280x211 mm. - matita rossa, matita nera, penna e inchiostro nero

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; presenta due macchie di forma tonda lungo il bordo destro del foglio.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno “Michel Ang.”; a sinistra, in un angolo “N°74”.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 77; C. GOULD 1952, p. 295, n. 27; R.P. CIARDI 1968, p. 181, n. 269.

Il *Nettuno* del *recto* ricorre anche in catt. 195, 205 mentre lo studio di mano a due matite, che tiene un vaso di vetro, non ha altri confronti nel *corpus* dell'artista. Altri studi di vasi sono presenti in cat. 167. Gli studi per il *Nettuno* riprendono in modo puntuale il prototipo leonardesco di Windsor Castle, di cui Figino possedeva una copia al tempo attribuita a Michelangelo (cfr. C. GOULD 1952). Lo schizzo per il *Nettuno* raffigurato nella parte bassa del foglio (verso destra), invece, si avvicina molto al disegno del Louvre di Perino del Vaga raffigurante il *Naufragio di Enea* (Louvre, cat. 636), affresco già danneggiato ad inizio '600 e ricoperto nel Settecento con una mano di calce. Sul foglio cfr. B. DAVIDSON 1966, pp. 24-26.

Sul *verso* uno studio per *Amore e psiche* collega il foglio a cat. 195. Nonostante le dimensioni leggermente diverse dovute probabilmente all'adattamento del foglio all'album da parte del collezionista, il foglio è parte sia per i soggetti raffigurati che per lo stile al gruppo catt. 187, 191, 194, 195.

202.

recto: sette studi di centauro e di una donna seduta

verso: studi di centauri

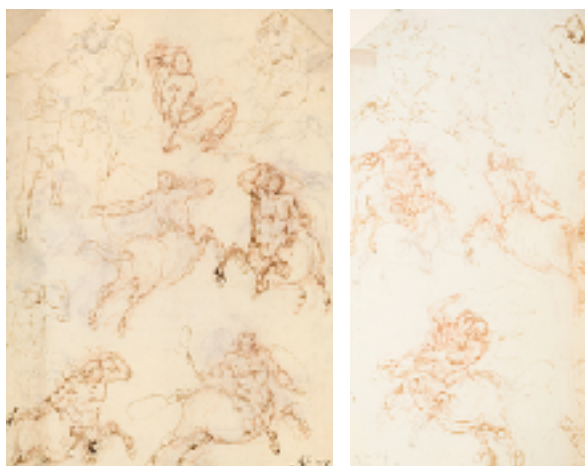
Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906946
190x134 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo; gli angoli tagliati sono stati reintegrati; lungo il bordo sinistro si notano i segni dell'incollaggio al supporto. Incollato alla p. 59 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno “N°75”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 78; R.P. CIARDI 1968, p. 181, n. 270.

Anche questo foglio può essere collegato per stile e soggetti ai fogli catt. 191, 195, 198, 199, 201. Figino studia il soggetto con grande libertà e con un tratto molto sciolto e distante dai fogli di Venezia carichi di schizzi.

203.

Tre studi per un *Battesimo di Cristo*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906947

234x180 mm. - penna e inchiostro bruno.

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione. Non presenta particolari macchie o lacune. Incollato alla p. 59 del codice, insieme a inv. n. 6946.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N°76"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 79; R.P. CIARDI 1968, p. 182, n. 274.

Il foglio è stilisticamente vicino a cat. 188 dove, analogamente a questo foglio, non è presente alcuna traccia di matita. Uno studio per un *Battesimo di Cristo* è presente in cat. 133r, e, specialmente nello studio alla sinistra del foglio, a circa metà della sua altezza, sembra richiamarsi notevolmente. Le figure sono piuttosto sottili e allungate per le consuetudini figiniane.



204.

Studio per una *Lucrezia* e per una *Maddalena*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906948

128x200 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; il foglio è composto da due parti separate da uno strappo e incollate su un medesimo foglio di supporto. Incollato alla p. 60 del codice, insieme a inv. n. 906949.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 77"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 80; R.P. CIARDI 1968, p. 179, n. 264.

In basso a destra è presente uno studio che richiama, in controparte, la *Maddalena* di Tiziano oggi alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti. Sul foglio si trovano due figure di donna voltate verso sinistra. Ciardi (1968) indica per la *Lucrezia* un riferimento al foglio degli Uffizi attribuito a Domenico Campagnola (GDSU inv. 697 E) che tuttavia è piuttosto vago. Il foglio si aggiunge, come molti del fondo di Windsor, ai soggetti non rintracciabili in opere note dell'artista.



205.

recto: sei studi di centauro, un *Nettuno con il carro*, un *Evangelista* e una *Lucrezia* e altre composizioni

verso: tre studi di centauro che galoppa, due studi per una *Lucrezia*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906949
198x280 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; si nota una live piega dove il foglio è incollato al supporto. Il foglio è una delle pagine centrali di un taccuino smembrato. Incollato alla p. 60 del codice, insieme a inv. n. 906948.

Scritte: in basso al centro, a penna e inchiostro bruno "N° 78" e, a inchiostro molto sbiadito "Michel Ang°"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 81; R.P. CIARDI 1968, p. 179, n. 264.

Il foglio è importantissimo, insieme a catt. 208 e 210, per identificare, all'interno dell'album smithiano di Windsor un gruppo di studi provenienti da un medesimo taccuino. I fori presenti lungo la metà del foglio non lasciano dubbi sul fatto che fosse parte di un gruppo rilegato di disegni. Si può ipotizzare che anche i fogli catt. 191, 202 fossero parte del medesimo taccuino, sia per i soggetti raffigurati che per la misura del foglio. Per altri studi di *Nettuno* cfr. catt. 195v, 201r.



206.

Recto: studi di due busti maschili

verso: copia in controparte da Federico Barocci

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906950

285x242 mm. - matita nera su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 79", sul verso, a penna e inchiostro bruno "Figino"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 227, n. 82; R.P. CIARDI 1968, p. 146, n. 34.

Il busto maschile sul *recto* del foglio è studiato anche in cat. 153; per altri studi di busti maschili cfr. 68v, 70, 119, 142.

Il *Riposo durante la fuga in Egitto* raffigurato sul verso del foglio è una copia in controparte da Barocci, di cui Figino ha studiato, in cat. 156v, alcuni dettagli, sempre in controparte.

207.

Cristo in croce con la Vergine Maria e S. Maria Maddalena

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906951

240x180 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; si nota qualche macchia di colore azzurro, forse dovuta al contatto con altri fogli di questo colore. Incollato a p. 62 del codice insieme a inv. n. 6952.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 80"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 228, n. 83; R.P. CIARDI 1968, p. 170, n. 202.

Il foglio può essere avvicinato a cat. 24. Lo stile del foglio di Venezia, su carta preparata scura, conduce a una datazione tarda. Per gli altri studi per una *Crocifissione* si veda cat. cat. 42, 133, 134. Una *Crocifissione* tra due angeli compare nel foglio dell'Albertina cat. n. 342, in un foglio di Oxford, Christ Church inv. 1877 (cfr. cat. 291) e nel foglio di Coburgo cat. 347.



208.

recto: due studi per una Lucrezia, vari satiri e tre studi per un Nettuno

verso: tre studi per una Lucrezia e altri studi per composizioni profane

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906952

204x285 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo, presenta dei fori di rilegatura al centro, in corrispondenza della metà del foglio. Incollato a p. 62 del codice, insieme a inv. n. 906951

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno: "Michel Ang." e "N°81".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 228, n. 84; GOULD 1952, p. 295, n. 23 R.P. CIARDI 1968, p. 180, n. 268.

Il foglio è parte del medesimo taccuino di disegni di catt. 205, 210 a cui vanno probabilmente aggiunti cat. 202, 191, tagliati e profilati forse dal medesimo taccuino. Per altri studi per una *Lucrezia* cfr. catt. 191, 204, 205 r/v. Per altri studi di *Nettuno* cfr. 195, 205, 201.

209.

recto: studi per una *Lucrezia, Perseo e Andromeda, un uomo a cavallo, allegoria della reputazione (?)*

verso: ritratto di donna, profilo di uomo, studi di putti, testa di elefante.

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906953

279x218 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; in parte ritagliato, presenta alcune macchie lungo il bordo sinistro del foglio.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 82"; a destra, in parte tagliata "Michel Ang^o".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 228, n. 85; R.P. CIARDI 1968, p. 186, n. 292.

Questo foglio, come molti del *corpus* di Windsor è difficilmente collocabile nel catalogo figiniano per l'assenza di appigli a opere realizzate dall'artista. L'uomo semi-sdraiato con la figura annunciante con la tromba è ripreso, secondo Ciardi (1968) dalla *Creazione di Adamo* della Volta sistina.



210.

recto: vari studi, incluso uomo a cavallo, *Lucrezia, Ercole e altre figure*

verso: studio per una sepoltura e altri studi

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906954

200x283 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; sono presenti strappi al centro, lungo la linea verticale di metà, che indicano l'appartenenza del foglio a un taccuino. Incollato alla p. 64 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N°83"; a penna e inchiostro molto sbiadito: "Michel Ang^o".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 228, n. 86; R.P. CIARDI 1968, p. 186, n. 293

Da confrontare con cat. 205r/v e 209 r/v in quanto parte di uno stesso taccuino. Uno studio per una sepoltura ricorre anche in cat. 196, anche se la composizione è differente. L'Ercole con la testa di cinghiale è messo in relazione da Ciardi con cat. 222 studio per un ciclo completo di storie di Ercole.

211.

recto: studio per un'annunciazione, due studi per S. Michele e altre figure

verso: studio di varie figure, maschili e femminili e una figura di cavallo, studio di donna

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906955

278x207 mm. - matita rossa, penna inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono, presenta una macchia ad alone nella parte bassa del foglio. La parte del disegno a sinistra che è incollata al supporto ha dei chiari segni di ingiallimento. Incollato a p. 65 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 24"; a destra, a inchiostro molto sbiadito "Michel Ang^o"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 228, n. 87; R.P. CIARDI 1968, p. 186, n. 294.

Sul *recto* il primo studio è presente uno studio per un'Annunciazione, sebbene essa sia diversa dalle altre presenti nel *corpus* dell'artista (cfr. cat. 200). Al centro del foglio la *creazione del sole e della luna* è ripresa dalla *Volta* sistina, anche se il corpo di Dio padre è più reclinato. Vi sono poi ancora studi per la *Vestale Tuccia* e per un *San Michele* per cui si veda cat. 190. Ciardi (1968) indicava per le figure presenti sul *verso* un'evidente ispirazione michelangiotesca. La figura femminile è ispirata alla *Sibilla Delfica*.

212.

Dodici studi per la Madonna del serpe e per Apostoli per l'Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6956

405x270 mm. - matita nera, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; presenta qualche macchia sparsa. Incollato alla p. 66 del codice

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 85"; nell'angolo in basso a destra a inchiostro sbiadito "Michel Ang^o".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 228, n. 88; R.P. R.P. CIARDI 1968, p. 159, n. 134.

Popham, seguito da Ciardi, riconosce gli studi di questo foglio preparatorio per la *Madonna del serpe* oggi nella Basilica milanese di San Nazaro in Brolo. Lo studio in basso a destra riprende la *Visione di San Gerolamo* di Parmigianino, e diviene un importante riferimento per comprendere la direzione in cui guardava Figino in questo momento chiave del suo percorso artistico (cfr. cap. III, paragrafo 3.1).

Osservando gli studi per gli apostoli presenti nel foglio cat. 223r, foglio indubbiamente preparatorio per l'*Orazione dell'orto* di Santa Maria della Passione, si nota la presenza dello stesso studio di postura per l'apostolo che appoggia il braccio al ginocchio. In alto a destra c'è un insolito studio per una figura pannelgiata e di un uomo che si protende verso essa.



213.

Studio per una Vergine con il bambino e S. Giovanni

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906957
170x136 mm. - matita nera, matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 86"; all'interno del riquadro del disegno, in basso verso destra, a inchiostro molto sbiadito: "Michel Ang°". Incollato alla p. 67 del codice.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 89; R.P. CIARDI 1968, p. 184, n. 283.

Secondo Ciardi il foglio appartiene alla stessa serie di catt. 214-217. Diversi dipinti che hanno per soggetto una *Madonna con Bambino* sono citati nell'inventario degli eredi dell'artista, ma nessuna è a oggi rintracciata.



214.

recto: studio per una Vergine e il bambino con S. Giovanni

verso: studio per una Maddalena penitente

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906958

272x200 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N°87"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 90; R.P. CIARDI 1968, p. 184, n. 284.



Per il *recto* del foglio cfr. catt. 213, 215-217. Il *verso* richiama alcuni fogli presenti nell'album smithiano: cat. 204 (da Tiziano), 196.

215.

recto: la Vergine e il bambino, S. Michele, due ignudi

verso: donna ignuda seduta che si protende verso un bambino, studio di figura maschile

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906959

269x200 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo; il foglio presenta alcune macchie scure su tutto il foglio. Incollato alla p. 68 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 88"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 91; R.P. CIARDI 1968, p. 184, n. 285.

Ciardi notava a proposito degli studi per la *Madonna col bambino* degli accenti salviateschi.

216.

recto: due studi per la Vestale Tuccia e uno studio per Psiche che sveglia Amore

verso: studio per la Madonna col Bambino e san Giovanni.

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906960

274x205 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; alcuni aloni di macchie sparse; ingiallimento laddove il foglio è attaccato al supporto.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 89"; a destra a inchiostro molto sbiadito "Michel Ang^o".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 92; R.P. CIARDI 1968, p. 184, n. 286.

217.

recto: Studi per Amore e Psiche, studio dalla Venere di Tiziano degli Uffizi, due studi di uomini incedenti

verso: studio per una sacra famiglia con san Giovanni

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906961
280x214 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; qualche macchia agli angoli e ingiallimento lungo il bordo sinistro.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N°90".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 93; R.P. CIARDI 1968, p. 185, n. 287



Il *recto* del foglio è legato a cat. 216 dov'è raffigurato il medesimo soggetto: *Psiche che sveglia amore*. Anche il *verso* dei due fogli condividono il medesimo soggetto.

218.

Tre studi di uomo al galoppo e un uomo di profilo

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906962
179x142 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione, ma è stato decurtato di un consistente rettangolo di 75x92 mm. in basso a destra.

Incollato a p. 71 del codice insieme a inv. n. 6963 r/v

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 91"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 94; R.P. CIARDI 1968, p. 183, n. 281.



La parte del foglio mancante corrisponde grossomodo nelle dimensioni e nella forma al piccolo foglio degli Uffizi (cat. 329) di proprietà Resta e che potrebbe essere la parte del foglio decurtata. Il soggetto è il medesimo di cat. 220, identificato da Ciardi con un Marco Curzio che si getta in una voragine.

219.

recto: sei studi di cavalli, una leonessa (?), un cavaliere e un uomo che corre

verso: due studi di uomo a cavallo e due studi di cavalli

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906963
195x173 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro marrone "Michel Ang^o" e "N°92".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 95; R.P. CIARDI 1968, p. 183, n. 280.

Ciardi (1968) identifica il prototipo di questi studi di cavalli nei modelli leonardeschi. A differenza di cat. 134r/v, 133v, si nota un modo diverso di disegnare la criniera molto più bombata; probabilmente i due modi appartengono a due momenti diversi della grafica figiniana.



220.

Due studi per Marco Curzio che si getta in una voragine e un cavallo al galoppo

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906964

200x123 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo stato conservativo. Incollato alla p. 72 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: “N°93”; a destra, a inchiostro sbiadito “Michel Ang^o”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: a: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 96; R.P. CIARDI 1968, p. 184, n. 282.

Al pari dei disegni presenti in questa sezione dell'album smithiano, non si ha alcuna notizia dalle fonti di opere con questo soggetto. Cfr. cat. 218.



221.

**recto: studio per una Trasfigurazione, studi per il S. Matteo e l'angelo, S. Michele, e Pietà
verso: studi per il San Matteo e l'angelo, studi per un San Girolamo e studi di satiri, cavalli e cavalieri**

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906965

215x290 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione;

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno “N° 94”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 97; R.P. CIARDI 1968, p. 161, n. 144.



Escludendo il ritaglio posticcio raffigurante sul verso la morte di Socrate (cfr. cat. 277), il foglio raccoglie molteplici soggetti, di cui oggi è noto solamente il *San Matteo e l'angelo*. Il Torre (1674, p. 83) ricorda un *San Girolamo* di Figino nella Cappella Stampa in Sant'Eustorgio, descrivendolo come “vestito da cardinale”, creando un possibile collegamento con il verso del foglio.

222.

recto: Cinque studi di figura di fama seduta su una sfera, studio di composizione di un *Clemenza di Scipione*, figure che corrono

verso: studi per le fatiche di Ercole, Ercole e Idra, la bolla di Lernia

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906966

290x215 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo; presenta alcune macchie lungo il bordo destro e un ingiallimento lungo il bordo sinistro, dove il collante lega il foglio al supporto. Incollato alla p. 73 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N°95"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 98; R.P. CIARDI 1968, p. 187, n. 295.

I soggetti di questo foglio sono stati puntualmente individuati da Roberto Ciardi (1968), sebbene non indichi una possibile destinazione degli schizzi.

223.

recto: studi per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione

verso: studi per un *Ecce homo* e studi per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione, studi per una *Madonna col bambino*, studi per un'*Adorazione dei pastori*.

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906967

276x218 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno

Stato di conservazione: ottimo stato conservativo.

Scritte: in basso a sinistra, nell'angolo "N° 96".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 99; R.P. CIARDI 1968, p. 165, n. 155;

Il *recto* del foglio raffigura una gran quantità di studi di posture per l'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione. Uno di essi, in particolare quello con il ginocchio sinistro alzato e il gomito appoggiato su di esso, ritorna anche in cat. 212, dove compaiono studi per la *Madonna del serpe*. Da qui la conferma di una datazione di quest'ultima opera intorno alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento. Sul *verso*, infatti, nella parte superiore del foglio, sono presenti studi per un'*Immacolata concezione*: la Madonna con il bambino e sotto una mezzaluna. Oltre ad altri studi per l'*Orazione nell'orto* ricorrono vari schizzi per un *Ecce homo* (cfr. cat. 197v) e, in alto a destra, uno studio per un'*Adorazione dei magi* (cfr. cat. 134v).

224.

recto: studi per l'*Agonia nell'orto* di Santa Maria della Passione
verso: studi per il *San Matteo e l'angelo* e per l'*Agonia nell'orto* di Santa Maria della Passione

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906968

290x217 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; presenta qualche macchia lungo il bordo superiore. Il foglio è stato staccato dall'album a causa di un'esposizione.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 97"

Provenienza: Joseph Smith

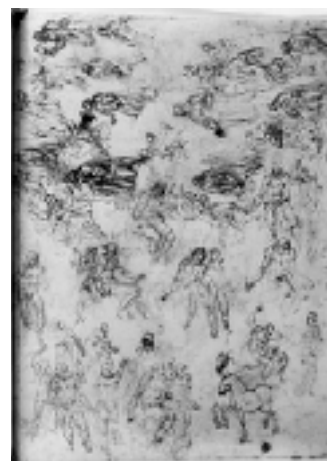
Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Esposizioni: Holbein to Hockney, 2004.



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 229, n. 100; R.P. CIARDI 1968, p. 162, n. 151; M. CLAYTON 2004, pp. 54-55, n. 15.

Sul *recto* compaiono numerosissimi studi per il gruppo di Cristo e l'angelo per l'*Orazione nell'orto*, che esplorano le varie soluzioni compositive pensate dall'artista. A destra in basso l'artista ne riquadra una, dove si nota anche il paesaggio sullo sfondo che prosegue in basso oltre il riquadro stesso. Gli studi precedono probabilmente cat. 223 dove sono già definite le pose degli apostoli dormienti. Il *verso*, oltre ad alcuni studi per la medesima composizione, riporta studi per il *San Matteo e l'angelo*, disposti utilizzando il foglio in verticale.



225.

Studio per il *S. Matteo e l'angelo* e una copia del *Profeta Isaia* di Raffaello in S. Maria della Pace

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906969

233x171 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo; il foglio presenta alcune macchie nell'angolo superiore destro. Il foglio è incollato a p. 76 del codice, insieme a inv. n. 906970.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 98"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 101; R.P. CIARDI 1968, p. 160, n. 140;

Già Popham indica per lo studio in alto a sinistra il *Profeta Isaia* di Raffaello in Sant'Agostino a Roma. Se lo studio di partenza è l'*Isaia*, l'artista rielabora la figura ruotando le gambe e il busto verso destra; questo movimento continua anche in cat. 226, sempre preparatorio per la medesima composizione.

226.

recto: studi per il *San Matteo e l'angelo*

verso: studi per il *San Matteo e l'angelo*, studio per un *battesimo di Cristo* e copia dalla *Giuditta di Parmigianino*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906970
219x330 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; presenta uno strappo di 2 cm in alto a sinistra. Il bordo superiore è notevolmente ingiallito a causa dell'incollaggio del foglio al supporto. Foglio incollato a p. 76 del codice insieme a RCIN 906969

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 99"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 102;
R.P. CIARDI 1968, p. 160, n. 141.

Proseguendo gli spunti delineati in cat. 225, l'artista studia numerosissime posizioni per la composizione. Sul *recto*, il secondo schizzo da sinistra mostra un'ambientazione all'interno di una stanza (si intravede una tenda); sul *verso* invece, sempre in alto a sinistra, si nota uno studio per un *Battesimo di Cristo*, opera oggi non nota. Questi studi e quelli presenti sul foglio precedente sembrano in stretto rapporto con l'opera a medesimo soggetto recentemente attribuita a Girolamo Muziano.



227.

recto: vari studi di singole figure di cavalli, leoni e sfingi e un asino

verso: studio dalla *Sibilla di Raffaello* in *S.ta Maria della pace*, studi di Santi.

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906971
214x200 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno
Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; lungo il lato sinistro si notano ingiallimenti dovuti all'incollaggio del foglio al supporto. Incollato alla p. 77 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 100"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 103; R.P. CIARDI 1968, p. 187, n. 296.

Gli schizzi di questi fogli sono delineati in modo molto rapido e veloce, con grande precisione. Dei soggetti raffigurati nessuno è riconducibile ad opere note dell'artista.

228.

recto: studi di figure che suonano la tromba, di arcieri, S. Cristoforo, Venere e Cupido e uomo in armi

verso: altri studi di uomini che suonano la tromba, tre studi di amanti, studio per una *Visitazione*, per un *Davide con la testa di Golia*, di *Apollo*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906972

274x207 mm. - matita nera, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato conservativo, salvo ingiallimenti lungo il lato sinistro del foglio. Incollato a p. 78 del codice.

Scritte: in basso al centro, a penna e inchiostro bruno “N° 101”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 104; R.P. CIARDI 1968, p. 187, n. 297.

I soggetti di questi fogli, individuati da Popham e Ciardi non corrispondono, in gran parte, ad opere note dell'artista. Sul *verso*, in alto a destra, ritorna uno studio per una *Flagellazione*, che richiama cat. 192v.



229.

Studi per Cammei

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906973
143x214 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; presenta alcune macchie concentrate verso sinistra. Incollato a p. 79 del codice, insieme a inv. n. 6974.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno “N° 102”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 105; S. LEYDI 2012, p. 185.

Il foglio che è stato messo in relazione alla rotella conservata presso la Hofjagdund Rüstammer del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. A693a). Il motivo raffigurato, desunto dall'antico, è inoltre associato ad alcuni fogli attribuiti a Agostino Busti durante il viaggio romano ed è indicativo del recupero, nel settore armaiolo della Milano cinquecentesca, di motivi tratti dall'antico. I fogli attribuiti al Bambaja sono i fogli inv. KdZ 1500v e KdZ 101v del Kupferstichkabinett di Berlino. Il riferimento iconografico e la fortuna di questi prototipi di cui è testimonianza il disegno di Figino sono discussi in S. LEYDI 2012, pp. 184-185. Un disegno che potrebbe essere ricondotto allo stesso gruppo è conservato nel codice Resta di Palermo e attribuito dal filippino a Mantegna. Cfr. S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 66, n. 16b. Il soggetto è un fregio antico. In particolare riprende in modo quasi puntuale alcune figure riprese anche da Dosio Cod. Berol. F 12 v.

230.

recto: studi di cavalli, centauri, singole figure, uno studio per il S. Matteo e l'Angelo, un gruppo dalla Scuola di Atene

verso: Studi di cavalli, di un leone, dell'Ercole Farnese, di un drago studi per una Vocazione di San Paolo

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906974

Matita rossa, penna e inchiostro bruno; 174x234 mm.

Stato di conservazione: buono stato conservativo; presenta alcune macchie in alto a destra e altre in basso verso il centro. Foglio incollato alla p. 79 del codice.

Scritte: in basso a destra, a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 103"; in alto al centro, a inchiostro molto sbiadito: "Michel Ang° Buonarroti"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 106; R.P. CIARDI 1968, p. 160, n. 143



Secondo Popham il drago presente sul verso è ripreso da quello di Federico Zuccari *La Calunnia di Apelle* (probabilmente da una sua incisione realizzata da Cornelis Cort, 1572).



231.

Studi per numerose composizioni, tra cui vari soggetti biblici

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906975

281x420mm - matita rossa, penna e inchiostro bruno e tracce di gesso bianco su carta preparata nocciola

Stato di conservazione: buono stato conservativo; sono presenti tracce di colore rosso e macchie scure in alto, a circa metà del foglio.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 104"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 107; R.P. CIARDI 1968, p. 182, n. 272

Roberto Ciardi (1968) ha individuato gli schizzi presenti sul foglio: sette schizzi dell'*Eterno in atto di creare il mondo*, Cinque schizzi di un *Peccato originale*, uno schizzo per la *cacciata dal paradiso*, cinque schizzi per *Caino uccide Abele*, due schizzi per la *Creazione di Eva*. Lo studioso individua inoltre l'influenza di Michelangelo per alcuni di questi schizzi, senza ulteriormente specificare. A quelli individuati da Ciardi va aggiunto uno studio per una *Natività*, a sinistra del foglio, circa a metà della sua altezza. Il Padre eterno studiato più volte ricorda lo schizzo con la *Creazione del Sole e della luna* presente in cat. 211.

232.

recto: Otto studi per il Sant'Ambrogio in trono tra le sante Lucia e Caterina

verso: studi per l'Orazione nell'orto Matsvansky

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906977

204x276 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo; in basso a destra è stato tagliato un pezzo di foglio a forma rettangolare. C'è un buco nella parte inferiore del foglio, verso destra.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 106"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 109; R.P. CIARDI 1968, p. 163, n. 154.

Il disegno è preparatorio per il *Sant'Ambrogio tra le sante Lucia e Caterina*, opera realizzata dall'artista per la cappella dedicata al Santo all'interno della chiesa di San Barnaba. La datazione dell'opera, e quindi degli studi preparatori, è stata anticipata in questa sede alla metà degli anni Settanta del Cinquecento (cfr. cap. II, par. 2.1), anche in relazione agli studi presenti sul verso del foglio, considerati preparatori per l'*Orazione nell'orto* di Vienna. Per altri studi relativi all'opera di San Barnaba cfr. cat.40); Vi sono poi cat. 84, 85 che insieme al foglio di Lisbona cat. 257 sono studi più accurati per le due Sante.



233.

Studi di quattro figure maschili nude, una delle quali suona una tromba

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906979

242x175 mm. - matita nera su carta cerulea

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione. Incollato alla p. 83 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 108"; in basso a destra, a inchiostro molto sbiadito: "Michel Ang"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 111.

Il foglio è escluso dal catalogo figiniano da Annalisa Perissa Torrini e da Ciardi. Tuttavia trova la sua collocazione all'interno del *corpus* dell'artista, sia per lo stile, a piccoli tratti precisi sia per l'affinità con lo sgherro di sinistra presente nella *flagellazione* del Museo del Prado, recentemente attribuita all'artista da Mauro Pavesi (Cfr. M. PAVESI 2009, pp. 191-215).

234.

Studi per quattro figure maschili nude, un bambino e un leone

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906980

256x179 mm. - matita nera su carta cerulea;

Stato di conservazione: buono stato conservativo, presenta una macchia scura nell'angolo in alto a sinistra.

Foglio incollato alla p. 84 del codice

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 109"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 101.

Il foglio, escluso da Ciardi (1968) e da Annalisa Perissa Torrini (1987), è legato per tecnica, stile e soggetti a cat. 233. Se è vero che le figure di *Giove*, con la loro postura molto movimentata, fanno pensare ad alcune figure di Annibale Fontana pensate per cammei e altri oggetti di arte applicata, lo stile di questi fogli è figiniano. Il foglio insieme a cat. 233 è stato attribuito allo scultore da parte di Mauro Pavesi che tuttavia ha recentemente riproposto l'attribuzione a Figino. (Cfr. M. PAVESI 2017, p. 195, nota 127).



235.

Due studi per un *Compianto su Cristo morto*, tre studi per un *Noli me tangere*, uno studio per una *Deposizione dalla croce*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906981

261x195 mm. - matita rossa e inchiostro bruno

Stato di conservazione: discreto stato conservativo; il disegno era stato piegato in otto parti; si notano alcune macchie gialle al centro del foglio. Il foglio è incollato alla p. 85 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 110"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 113; R.P. CIARDI 1968, p. 177, n. 253.

Ciardi (1968) citava questo studio come documento interessante del culturalismo figiniano, per la quantità di riferimenti contenuti in questi schizzi. La *deposizione* usa un "modello notissimo di consimili elementi romani e fiorentini del maturo Cinquecento, ma non è una copia da nessuno di essi". Il gruppo delle Marie, secondo Ciardi, è tratto dalla *Deposizione* di Salviati in Santa Croce a Firenze, l'impianto della croce con le due scale deriva da Jacopino del Conte in San Giovanni decollato, la figura che si protende sopra Cristo da Daniele da Volterra in Trinità dei Monti, mentre i due apostoli che lo sorreggono vengono dalla deposizione di Vasari ad Arezzo (Chiesa dell'annunciata).

236.

recto: studi per una *Flagellazione*

verso: Copia da una parte della *Madonna di Francesco I* di Raffaello al Louvre

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906987

234x143 mm. - matita nera

Stato di conservazione: ottimo stato conservativo.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 116"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 231, n. 119; R.P. CIARDI 1968, p. 185, n. 289.



Per altri studi di *Flagellazione* cfr. catt. 157, 158, 197, 228, 233.

4.3 L'album restiano della Morgan Library

Il piccolo album restiano, formato da 22 fogli, misura circa 21,5x14,5 cm. ed è rilegato in marocchino rosso. Le vicende collezionistiche di questo gruppo di fogli sono ricapitolate all'interno di una lettera dello stesso Sebastiano Resta, datata 4 ottobre 1710 e indirizzata a Francesco Maria Gabburri. Il fatto che il libretto fosse parte della collezione del Gabburri, è testimoniato anche da una descrizione presente all'interno dell'inventario del 1722, secondo quanto riportato da Popham: "libro sesto in quarto piccolo, coperto di vitello rosso di Smirne tutto dorato di carte 29 contenente n° 24 piccoli disegni". Proprio dall'inventario che, rispetto al numero di fogli indicati dal Gabburri, mancano oggi due disegni: "la testa del Gladiatorio di Borghese, di mano del Figino" e "Una piccola testa con barba lunga di lapis rosso e nero, del Figino".

Le vicende collezionistiche del piccolo volume, i cui fogli sono stati probabilmente disposti nell'ordine attuale da Gabburri, sono state studiate recentemente da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (2013), saggio a cui si rimanda per gli aspetti collezionistici.

237.

Profilo di Carlo Borromeo

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.1

94x75 mm. - matita rossa;

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione;

Scritte: in basso, di mano di Sebastiano Resta "suo famoso panigarola".

Marchi: non presenta alcun marchio

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 270. n. 1; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 215.

L'indicazione fornita da Resta lungo il bordo inferiore della pagina è fuorviante: sebbene il ritratto di padre Panigarola è ricordato come una delle più note e belle opere dell'artista, il personaggio effigiato è indubbiamente Carlo Borromeo. Il confronto con i fogli del British Museum, sempre di provenienza Resta (cat. 240, 241) ne sono la prova.



238.

Profilo di Carlo Borromeo

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.2

104x75 mm. - matita nera;

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; presenta qualche segno più scuro agli angoli.

Scritte: in basso, di mano di Sebastiano Resta (secondo Popham) "Famoso Panigarola"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 271, n. 2; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 216.

Rispetto a inv n. 1 questo ritratto è più rifinito. Si nota anche una strettissima somiglianza nel segno grafico, come nei tratti che definiscono la guancia. Anche in questo caso il confronto con i fogli del British Museum (catt. 240, 241), sembra indicare una somiglianza con Carlo Borromeo di cui i due fogli, insieme a quelli londinesi, costituiscono delle prime prove per un ritratto.

239.

Profilo di uomo con barba che guarda in basso a destra

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.3

104x8 mm. - matita rossa;

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione, è inquadrato da una cornice come gli altri disegni di questo taccuino.

Scritte: in basso a destra, iscrizione leggera: "Figino" con la lettera maiuscola come in alcuni disegni delle *Gallerie dell'Accademia*; sulla pagina, di mano di Sebastiano Resta "suo".

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 271, n. 3; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 217

Rispetto ai due disegni posti all'inizio del taccuino (catt. 237, 238) questo disegno, pur essendo anch'esso a una sola matita è più completo ed espressivo. Lo sguardo intimo che guarda verso il basso conferisce un'idea meditativa. Il profilo ricorda vagamente cat. 122 nel naso pronunciato e nella barba che copre il mento. Il medesimo volto è ritratto in cat. 241.



240.

Profilo di monaco con la barba che guarda in alto

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.4

118x88 mm. - matita rossa e matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione.

Scritte: in basso a destra, iscrizione leggera: "Figino" con la lettera maiuscola come in alcuni disegni delle *Gallerie dell'Accademia* e come cat. 235. Di mano di Sebastiano Resta (secondo Popham) "suo"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 271, n. 4; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 218.

Piccolo ma bellissimo studio a doppia matita. Molto espressivo e con i tratti sulle guance che indicano la sporgenza degli zigomi, analogamente a catt. 237-239. Sono in matita rossa la bocca, l'orecchio e le parti intorno agli occhi, esattamente come per gli studi dal *Laocoonte* cfr. catt. 1, 75, 47.

241.

Testa di uomo barbuto, di tre quarti sulla sinistra, che guarda in basso

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.5

105x71 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione, presenta qualche piccola lacuna lungo il bordo sinistro, in alto.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "a me pare dello Gio Giacomo Resta e dicono i Pittori che à me somiglia"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 271 n. 5; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 219.

L'iscrizione di Padre Resta, che ipotizza che l'effigiato sia Giovan Giacomo, suo nonno, contrasta con l'altra effigie, sempre di mano di Figino, oggi a Capodimonte (cat. 345). Il disegno ritrae lo stesso personaggio presente in cat. 239. Anch'esso è da confrontare con alcuni schizzi delle Gallerie dell'Accademia.



242.

Uomo a cavallo con un lungo mantello, girato verso destra

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.6

123x89 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato di conservazione, non presenta particolari macchie o abrasioni.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "si crede che figgino l'abbia preso da Leonardo l'habito pare senatorio. Presidente del Senato de Guelfi e de Gibellini si fece il Moro quando venne dell'esilio in figura di tutore di Gio Galeazzo et allora pigliò Leonardo al suo servizio e ricevute le chiavi di Genova, cominciò a stabilirsi e prese moglie Beatrice d'Este, il punto si è che somigli a Lod. il Moro"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Esposizioni: New York, 1965.

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 271, n. 6; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 220.

Padre Resta indica il soggetto del disegno in un ritratto di Ludovico il Moro. La matita rossa è utilizzata con un tratto più morbido e sfumato rispetto allo stile di Figino dei fogli precedenti e, in generale, a matita rossa dove l'artista si serve di tratti sottili e precisi incrociati tra loro.

243.

Gamba sinistra

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.7

143x61 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione: non presenta macchie particolari.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "dicono Pittori uscire di sua inventione a me para che venga da M. Ang^o"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia:

A.E. POPHAM 1958, p. 271, n. 7.

Popham e Wilde condividono l'opinione di Resta che questo disegno derivi da Michelangelo. Di disegni di questo tipo attribuiti a Figino ce ne sono moltissimi, soprattutto conservati nel fondo di Venezia; cfr. 90, 63, 38, 36.



244.

Uomo nudo con un serpente attorcigliato al braccio.

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.8

130x88 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione, non presenta particolari macchie o abrasioni.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "dai figli del Laocoonte in Belvedere"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 272, n. 8;

Il nudo a sinistra è molto probabilmente ispirato al *Laocoonte*, figura che l'artista interpreta liberamente. Lo stesso soggetto è presente nei fogli catt. 57, 287.

Popham, oltre ad aver individuato il soggetto, riporta che è da presumere che sia un'invenzione di Figino. Lo studio sulla destra, invece, è anch'esso legato a un foglio di Oxford (cfr. cat. 289).

245.

Nudo da una delle *Tre grazie* della Loggia di Psiche

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.9

126x101 mm. - matita nera e matita rossa forma ottagonale

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione come gli altri fogli del taccuino. In trasparenza si intravedono delle scritte non leggibili.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "Da Raffaele pare di Raffaele, e forse è di Raffaele proprio"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 272, n. 9

Popham ha individuato il soggetto del foglio, ripreso dal pennacchio raffigurante *Amore e le tre grazie* nella Loggia di Psiche della Farnesina. A commento della frase di Resta lo studioso sostiene che non ci siano motivi di pensare che possa essere un disegno autografo di Raffaello. Nell'album di Windsor (cfr. cat. 407) c'è una copia di un'altra delle figure dal medesimo affresco che tuttavia presenta caratteristiche stilistiche differenti: le due matite non sono usate a tratti paralleli obliqui come accade in questo foglio, ma più ammorbidite.



246.

Studio dall'arazzo su disegno di Raffaello raffigurante la *Lapidazione di Santo Stefano*

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.10

123x101 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione, come gli altri del taccuino.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "da Raffaele negl'arazzi del Vaticano"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 272, n. 9.

Lo studio, a livello stilistico, richiama altri fogli presenti nel taccuino di Windsor e, in particolare, i due ritratti di Carlo Borromeo (catt. 237-238) che mostrano il medesimo modo di delineare le ombre sotto gli zigomi. In alto a destra si nota la presenza di un'altra figura, ora difficilmente leggibile.

247.

Profilo di monaco con una lunga barba

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.11

71x52 mm. - matita rossa e matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione, l'angolo destro è rinforzato con una carta che presenta delle scritte sul retro.

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 272, n. 11; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 221.

Sul verso del foglio si trova una scritta che secondo Popham è di mano del Gabburri: "s'incolla sul cartone". Sembrerebbe che questa nota si riferisca a uno dei disegni perduti e annotati nell'inventario del Gabburri, alcuni dei quali vennero messi volanti tra i fogli del libro, quando Resta glielo inviò.



248.

Studio per il volto San Pietro della Cappella della Guastalla

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.12

121x90 mm. - matita nera e rossa;

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione, come gli altri fogli del taccuino.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "o suo o del Fontana cioè Annibale scultore insigne suo amico pure suo pare"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 272, n. 12; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 222;

Giustamente Popham conferma l'attribuzione a Figino; non ci sono ragioni apparenti per confermare l'ipotesi di Padre Resta che possa trattarsi di un disegno di Annibale Fontana. Il confronto con il volto del San Pietro della Cappella della Guastalla toglie ogni dubbio sulla paternità del foglio che si può considerare uno delle prove grafiche più riuscite dell'artista per l'intensità dello sguardo e la caratterizzazione del volto molto realistica. Lo stesso modo di usare le due matite si riscontra nel *Ritratto di Giovan Giacomo Resta* Cfr. cat. 345.

249.

Due profili tratti dall'antico.

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.13

84x107 mm. - matita nera e matita rossa, penna e inchiostro bruno;

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; presenta una piega che con il tempo si è strappata, lungo il centro.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "d'invenzione nell'adorazione dei re"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 272, n. 13; R.P. CIARDI 1968, p. 172, n. 223.



L'indicazione fornita da Padre Resta che destina i due volti a un' *Adorazione dei Magi* è sicuramente da tener conto soprattutto per il volto raffigurato a destra. Tuttavia quest'indicazione non trova riscontro nelle altre due attestazioni grafiche pervenute per una composizione con questo soggetto: l'incisione di Pieter de Jode da un'opera di Figino e il disegno in collezione privata (cat. 366).



250.

Panneggio di figura

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.14

154x101 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "Da Gio. Bellini o Gentile o Scarpaccio ma piu di Gio. Bellini"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 273, n. 14;

Secondo Popham il disegno è stato certamente copiato da un maestro del Nord Italia o da un disegno di seconda mano.

251.

La Sibilla cumana, studio da Michelangelo

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.15

119x84 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione.

Scritte: di mano di Sebastiano Resta "da Michel Angelo nella volta della Cappella Sista"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 273, n. 15.

Tipico dei piccoli schizzi da Michelangelo, con tratti vicini e accostati tra di loro. Forse tratto da riproduzioni di seconda mano. La medesima figura è studiata, in dimensioni maggiori, anche in cat. 376, spostata tra i fogli dubbi dell'artista.



252.

Diogene, dalla scuola di Atene di Raffaello

Pierpont Morgan Library, inv. n.1964.16

65x10 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "da Raffaele della scola d'Atene"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 273, n. 16

Altri piccoli studi dalla scuola di Atene sono in catt. 230, 253.

253.

Quattro studi dalla scuola di Atene

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.17

160x105 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione.

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "da Raffaele della scola d'Atene"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 273, n. 17;

I quattro studi riprendono il gruppo in secondo piano sulla destra della *Scuola di Atene* e sono certamente in relazione con cat. 252 per soggetto e stile.



254.

Tre piccoli disegni di teschi visti dal lato destro, sinistro e frontale.

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.18

53x29 mm. - matita nera, matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione

Scritte: non presenta alcuna scritta

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 273, n. 18.

Altri disegni di teschi sono presenti in cat. 135v, 35r.



255.

Uomo nudo con un pugnale

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1964.19

53x29 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione, si nota qualche traccia di collante lungo il margine destro

Scritte: Di mano di Sebastiano Resta "dalla colonna Traiana"

Provenienza: Padre Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 273, n. 19.

Secondo Popham la figura è estremamente poco classica e non ricorre nella colonna Traiana. Non esclude che possa essere uno studio originale di Figino o una copia di un tardo disegno di Michelangelo.

Mi sembra che questa figura vista da tergo, che incede verso il fondo del disegno, ricorra più volte nei disegni di Figino. Le dimensioni piccolissime del foglio ne rendono difficile la lettura.

4.4 Il fondo del Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona

256.

Studi per un'Annunciazione

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 49
297x230 mm. - matita nera

Stato di conservazione: ottimo stato conservativo, controfondato.

Scritte: in basso al centro "Figino". In basso a destra "49 n.o. 49". A sinistra, in basso "museu-n' 49"

Marchi: Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcogràfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Règia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali: Correggio (Gernsheim Corpus 121550)

Esposizioni: 1958 Desenhos Italiano 17° exposition temporaire Museu Nacional de Arte Antiga, Maio 1958, cat. 14, p. 15- Sconosciuto. 1988-89



Bibliografia:

N. TURNER 2000, p. 290, n. 29.

Il foglio, di notevoli dimensioni, è attribuito a Figino per la consonanza di soggetto con molti dei fogli di Venezia e di Windsor, ma anche in ragione della scritta in basso al centro del foglio, che, con la medesima grafia, caratterizza moltissimi fogli dei due fondi maggiori. Lo stile, molto sciolto, va a delineare con tratti aggrovigliati il panneggio dell'angelo su cui si sofferma l'attenzione dell'artista. Le dimensioni del foglio lo rendono un *unicum* nella produzione figiniana, dove raramente si incontrano studi preparatori di così grandi dimensioni. Per gli altri studi di *Annunciazione* cfr. catt. 200, 195. I fogli cat. 43, 44 e RCIN 186, 189, sono invece studi più dettagliati delle due figure. Infine il foglio di Venezia cat. 22, dà un'idea di come doveva risultare la composizione.

257.

Studio per la Santa Caterina della pala di San Barnaba

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 145

364x232 mm. - matita nera e gessetto bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato conservativo.

Scritte: in basso a destra, a matita nera: "M.A. Buonarroti"; sul verso: n° 372/ Michel Angiolo Buonarroti/ del studio Arconati /#/ 6.

Marchi: Lugt L.1c

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul *verso*); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul *verso*); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcogràfica, Tipoplàstica e Literària do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Michelangelo

Esposizioni: Lisbona 1905, p. 35, no. 11 (come Michelangelo); 1958: 17ª esposizione temporanea "disegno italiano" cat. 6;

Attribuzioni: 1970: Pouncey: Figino, Gere: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 123-124; N. TURNER 2000, pp. 64-65, n. 24.

Per altri studi della *Pala di San Barnaba* cfr. cat. 228, cat. 40. Uno studio per la medesima figura, ma a un stadio precedente di rifinitura è cat. 98. La Santa Lucia, invece, è studiata in cat. 84.



258.

Annunciazione

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 147

263x203 mm. - matita nera e gesso bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo. Si notano alcune macchie di inchiostro scuro lungo la parte destra del foglio e il segno pare abbastanza consunto e non facilmente leggibile.

Scritte: sul *recto*, al centro, a inchiostro bruno "figino" con la solita grafia a penna che vediamo anche nei disegni di Venezia e Oxford.

Marchi: Lugt L. 1d; Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul *verso*); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul *verso*); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcogràfica, Tipoplàstica e Literària do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: N. TURNER 2000, p. 290, n. 30.

Lo stile del foglio è abbastanza sciolto. La Vergine, rispetto agli altri fogli di annunciazione che abbiamo di Figino, è sul lato sinistro della composizione. Il segno, poco leggibile, avvicina il foglio alle prove per le ante d'organo del duomo di Milano, realizzate tra il 1590 e il 1595.



259.

Sant’Ambrogio benedicante

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 148

259x178 mm. - matita nera e gesso bianco su carta grigio-verde

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo.

Sono presenti numerose macchie gialle su tutto il foglio.

Scritte: in basso a destra, con la scritta abituale dei fogli di Venezia e Windsor, a penna e inchiostro bruno “figino”. In basso a destra “n.o. - 148”.

Marchi: in basso a sinistra Lugt L.1d

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul *verso*); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul *verso*); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all’Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali:

Esposizioni: 1905: Museum Nacional de Belas Artes de Lisboa, 1905, cat. 30, p. 57; 2014 Desenhos Manieristas Lombardos da Colecção do MNAA 24 Junho - 12 Outubro 2014, Sala da Mezanino MNAA.



Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 123, app. p. 107; N. TURNER 2000, p. 290, n. 31.

Il foglio studia la figura di Sant’Ambrogio per il *Sant’Ambrogio tra le sante Caterina e Lucia*, opera realizzata dall’artista per la Chiesa di San Barnaba. Il santo benedicante, infatti, è nella medesima posizione di cat. 40, e studia, in modo particolare, la mano sinistra e le decorazioni della veste.

260.

Studio per una Natività

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 152

198x200 mm. - Penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo, controfondato.

Scritte: sul *recto*, a matita, in basso a destra “Amb. Figino”. In basso a sinistra “museu-n 152”, mentre in basso a destra “n.o. 152”.

Marchi: in alto a sinistra Lugt L.1d; Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul *verso*); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul *verso*); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all’Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali: 1972: Pouncey-Gere, Figino

Esposizioni: 2006 Grandes Mastres do Desenho na colecção do MNAA 24 febbraio-30 aprile 2006
2014: Disenhos Manieristas Lombardo da Collecção do MNaa 24 Junho-12 Outubro 2014.



Bibliografia: L. AGNESI 1978, fig. 9; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 153, app. n.134; N. TURNER 2000, p. 290, n. 32.

Rispetto ai fogli noti di Figino per l’anta d’organo del duomo raffigurante la *Natività*, il foglio ha uno stile più sciolto che lo distanzia da altri fogli preparatori come quello di Rotterdam (cat. 343) e di Venezia (cat. 55).

261.

Studio per la *Natività* e l'*Ascensione*

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 153
196x254 mm. - matita nera e bianca su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo. Si notano solamente alcune parti di bianca ossidata.

Scritte: in basso a sinistra "Museu -n° 153"; in basso a destra N.O. 153

Marchi: in alto a sinistra Lugt L.1d; in basso a sinistra Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.



Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 23, 153; N. TURNER 2000, p. 290, n. 33; L. AGNESI 1978, fig. 11.

Nella parte sinistra del foglio si trova uno studio per una *Natività*, mentre lo studio principale, in alto a destra, è preparatorio per l'*Ascensione* delle ante d'organo del duomo. In basso a destra ancora uno studio di apostoli per la medesima composizione, mentre nell'angolo in basso a destra per il Cristo asceso. Il momento stilistico è indubbiamente quello dell'inizio degli anni '90. Il foglio è importante perché rispetto agli altri per le composizioni del Duomo risulta più leggibile. Il formato più largo della scena, che probabilmente non tiene ancora conto delle dimensioni allungate della tela, rende la composizione più bilanciata rispetto alla realizzazione finale.

262.

Studio per le ante del Duomo

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 154
338x218 mm. - matita nera e carboncino

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; si notano alcune macchie ingiallite, soprattutto lungo il bordo destro.

Scritte: in basso a sinistra, "Museu- n° 154" sul recto, al centro "n.o. 154" sul verso, "Ambroggio Figino Imitando Michel / Angiolo del studio Erconati"

Marchi: Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali: Figino

1970 Walter Vitgthum: "Domenico Piola"; Agnesi "Figino".

Esposizioni: "Ineditos Lombardos en Lisboa", 1978, p. 12



Bibliografia: L. AGNESI 1978, fig. 12; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 153; N. TURNER 2000, pp. 66-67, n. 25;

Nel foglio sono studiati i due gruppi di angeli per l'anta d'organo del duomo raffigurante la *Natività*, anche se rispetto all'opera conclusa, questi sono a gruppi di tre. Per altri studi di angeli, analizzati nel dettaglio, cfr. cat. 26-27.

263.

Studio per il Passaggio del Mar Rosso

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 156
245x189 mm. - matita nera e gesso bianco su carta
cerulea

Stato di conservazione: il foglio è in ottimo stato
conservativo, presenta alcune macchie gialle
nell'angolo superiore e inferiore destro.

Scritte: nessuna scritta se non i numeri di inventario: in
basso al centro "Museu n' 156", in basso a destra "n.o.
156"

Marchi: Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul
verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo
(secondo la mano della scritta sul *verso*); Jeronymo de Barros
Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e
Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801;
Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle
Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel
Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: L. AGNESI 1978, fig. 5; G. BORA 1980, pp. 24-25, n. 25; A. PERISSA TORRINI 1987, p.
153, app. 127; N. TURNER 2000, p. 291, n. 34.

Si tratta probabilmente di una prima idea per l'anta d'organo del duomo raffigurante il *Passaggio del
Mar Rosso*. Nella parte inferiore studi per le figure femminili che sono sulla scena. In basso al centro
vi è anche una figura femminile con un bambino in braccio, sembra quasi una Madonna col Bambino.
Molto belle le figure virili di spalle con scudi e lance, che forse poi nella composizione si perdono un
po'. Sia all'estrema sinistra del riquadro a sinistra, sia all'estrema destra di quello a destra.

264.

**Studi per una scena di cattura e altri
studi**

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga,
inv. n. 157
194x254 mm. - matita nera e biacca su
carta cerulea

Stato di conservazione: buono.

Scritte: nell'angolo in basso a destra, a
matita "157" e ancora, a penna "n.o. 157".

Marchi: in alto a sinistra, a secco: Lugt L.
1d; a inchiostro nero L.1c; in basso a
sinistra: Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo
quanto segnato sul *verso*); indefinito
collezionista italiano del 18th secolo (secondo
la mano della scritta sul *verso*); Jeronymo de
Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7
dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto
nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.



Bibliografia: L. AGNESI 1978, fig. 6; G. BORA 1980, pp. 24-25, n. 26; A. PERISSA TORRINI 1987, p.
23, app. 128; N. TURNER 2000, p. 291, n. 35.

Sebbene il foglio sia considerato uno studio per il *Passaggio del mar Rosso*, le scene raffigurate, due
sul lato destro, una sul sinistro e una al centro non sembrano corrispondere ad alcuna parte del
dipinto. La scena a sinistra sembra uno studio per un *Battesimo*, le due di destra raffigurano alcuni
personaggi in riva ad un lago.

265.

Studio di paesaggio e studio di figure

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 159
243x182 mm. - matita nera, gesso bianco, rialzi di biacca
su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato conservativo. In alto a sinistra sono presenti alcune parti di biacca ossidata.

Scritte: in basso a destra "N.O. 159"

Marchi: in basso a sinistra Lugt L.1d, Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Bibliografia:

N. TURNER 2000, p. 291, n. 36.



Il foglio è particolarmente importante perché è l'unico fino a noi giunto che mostra una veduta di paesaggio. Le opere che hanno brani di paesaggio sullo sfondo sono il *Compianto* del Collegio Borromeo di Pavia e lo scorcio presente nell'*Orazione nell'orto* di Santa Maria della Passione, cui tuttavia il foglio non sembra corrispondere precisamente.

Nella parte superiore del Foglio vi sono due figure maschili panneggiate che guardano verso l'alto e due figure femminili all'estrema sinistra una delle quali inginocchiata e con un piccolo vaso.

266.

Cacciata dal Paradiso Terrestre

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 296

210x282 mm. - tracce di matita rossa, penna e inchiostro bruno preparata di blu intenso

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo. Si nota una macchia in basso a destra in corrispondenza della gamba destra di Eva.

Scritte: sul verso, al centro, a inchiostro bruno "Boltraffio scolare di Leonardo Milanese nel studio Erconati/#/4

Marchi: in alto a sinistra Lugt L.1d

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali: Boltraffio. Laura Agnesi (1978) lo ha attribuito a Figino. Antiche attribuzioni: 1970: prof. Walter Hugelshofer, "Ambrogio Figino"; 1973: Philip Pouncey: Figino.

Bibliografia:

L. AGNESI 1978, fig. 1; N. TURNER 2000, p. 292, n. 41.



Il foglio ha una caratteristica che lo distingue dagli altri fogli di Figino e riguarda la preparazione della carta, di un intenso blu scuro. Lo stile è vicino a quello presente in alcuni fogli di Windsor e caratteristico della fase tarda dell'artista.

267.

Studio per Giove e Giunone e Io

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 345
187x126 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo. L'angolo superiore destro è stato decurtato.

Scritte: in basso al centro, con la solita scritta a penna e inchiostro bruno che è presente anche nel fondo di Venezia e Windsor "Figino". In basso a sinistra "Museu- n' 345". Sul verso: "Sonno 13 pezzetti di disegni schizzati da Michel Angiolo Buonarrota erano nel/ studio del Figino poi passarono/ nel studio di Arconati".

Marchi: in basso a sinistra Lugt L.1e; L.4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcogràfica, Tipoplàstica e Literària do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Bibliografia: L. AGNESI 1978, fig. 4; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 23, app. 139; N. TURNER 2000, p. 291, n. 37.



Il foglio è un rarissimo studio per l'opera *Giove, Giunone e Io*, oggi alla Pinacoteca Malaspina di Pavia, ma pensata e realizzata dall'artista per Rodolfo II nel 1599. Il foglio testimonia un momento preciso dell'ultima fase pittorica dell'artista, mostrando uno stile rapido, a tratti sinuoso.

268.

Due studi per il Sant'Ambrogio a cavallo

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 348
69x98 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo, presenta alcune macchie gialle.

Scritte: in basso a destra: "N. a-348"

Marchi: Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcogràfica, Tipoplàstica e Literària do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Bibliografia: L. AGNESI 1978, p. 47; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 141, app. 118; N. TURNER 2000, p. 291, n. 38.



Il foglio raffigura, su carta bianca, due studi per la figura di S. Ambrogio a cavallo ed è uno dei primi studi per questa figura, poiché non sono presenti gli Ariani, che invece compaiono nei fogli di Venezia e Windsor per questo soggetto. cfr. catt. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 130, 131, 180.

269.

Studio per il S. Ambrogio a Cavallo che espelle gli ariani

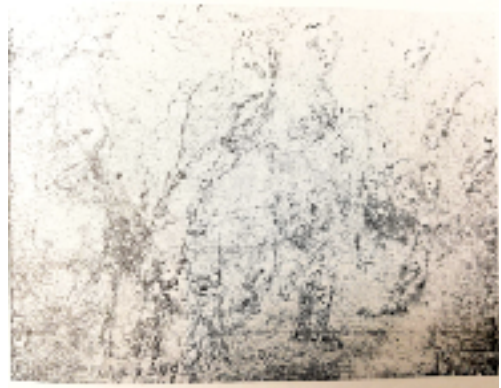
Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 349

136x187 mm. - matita nera e biacca su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo, mostra alcune tracce di biacca ossidata. L'angolo in basso a destra è stato reintegrato con un altro pezzo di carta.

Scritte: non presenta alcuna scritta, se non "Museu-n. 349" in basso a sinistra e "n.o.349" in basso a destra

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.



Bibliografia:

L. AGNESI 1978, fig. 3; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 141, app. 120; N. TURNER 2000, p. 291, n. 39.

Studi per il S. Ambrogio a cavallo, tagliato nella parte superiore. In basso sono presenti altri studi per le figure che circondano la composizione. In alto a sinistra studio di panneggio, forse per una figura femminile.

270.

Studi per la Vergine tra due Santi

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 350

227x160 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in discreto stato conservativo: presenta un'evidente piega a metà del foglio e diverse macchie ingiallite.

Scritte: non presenta alcuna scritta se non, in basso a destra "n.o. 350".

Marchi: non presenta alcun marchio

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.



Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 23, 159, app. 138; N. TURNER 2000, p. 291, n. 40.

Il foglio studia una Madonna col Bambino. In alto si nota la composizione completa con anche tre santi, mentre a sinistra studia solo la Vergine.

4.5 Il fondo di Oxford, Christ Church

271.

Quattro studi di panneggio per il *San Matteo e l'angelo*

Oxford, Christ Church, inv. n. 0050

247x167 mm. - matita nera, gessetto bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato conservativo; tracce di collante lungo i bordi.

Scritte: in basso Lionardo da Vinci n. 1, non sul disegno ma sul controfondo

Marchi: in basso a sinistra L. 2175, sul foglio di controfondo L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Esposizioni: Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle, 1997.



Bibliografia:

C.F. BELL 1914, p. 61, n. B4 (attr. scuola di Leonardo);

P. P. POUNCEY 1968, fig. 17; J.B. SHAW 1976, p. 293, n.

1157; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 192, n. 93.

Il foglio, di grande impatto, raffigura quattro studi di panneggio per un braccio sinistro, allungato verso lo spettatore. Gli studi sono considerati dalla critica come disegni preparatori per l'angelo del *San Matteo e l'angelo* nella chiesa di San Raffaele a Milano. Tuttavia, confrontando il foglio qui in esame con quello conservato all'École des Beaux Arts di Parigi (cat. 341), sembra invece che questo studio riguardi il braccio del San Matteo, che nel dipinto porta avanti il braccio sinistro. Il panneggio, arrotolato sulla spalla e poi più fluido lungo il braccio, corrisponde infatti allo studio in

272.

Studio per la figura di Cristo morto

Oxford, Christ Church, inv. n. 0067

181x269 mm. - matita nera

Stato di conservazione: buono, presenta alcune macchie lungo i bordi superiore e inferiore.

Scritte: "Michelangelo Buonaroti n° 1"

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Sebastiano del Piombo

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 74, n. B. 20 (attr. Sebastiano del Piombo); J.B. SHAW 1976, p. 295, n. 1169.



Il foglio, un tempo attribuito a Sebastiano del Piombo, è stato restituito a Figino da Shaw (1976) ed è preparatorio per il *Compianto su Cristo morto* del Collegio di Pavia, reso noto anche attraverso un'incisione di Raphael Sadeler (cfr. M. PAVESI 2017, p. 186, nota 99).

273.

Uomo che guarda e rivolge le braccia verso l'alto

Oxford, Christ Church, inv. n. 0202

165x112 mm. - matita nera su carta azzurra

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; si notano alcuni ingiallimenti lungo il bordo superiore e quello destro.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Figino"

Marchi: in alto a destra L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 44, n. F. 15 (attr. scuola di Leonardo); J.B. SHAW 1976, p. 295, n. 1173;

La figura potrebbe essere uno studio preparatorio per un'opera oggi non conosciuta. Se il tratto morbido e la postura potrebbero ricordare i *Profeti* dipinti da Lomazzo nella Cappella Foppa, la visione frontale con uno scorcio poco accentuato vanifica tale riferimento.



274.

Studio per una gamba sinistra

Oxford, Christ Church, inv. n. 0201

136x140 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo, presenta alcune macchie.

Scritte: firmato sul verso Ambrosio Figino; in basso "vinci n°3"

Marchi: in alto a destra L. 2176, in basso al centro sul foglio di controfondo L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 44, n. F. 14b (attr. Figino); J.B. SHAW 1976, p. 295, n. 1172;

Altri studi di gamba sinistra; muscolatura: catt. 145, 154; per altri studi di gamba sinistra: catt. 38, 63, 90.

275.

Studi per un soggetto profano (fucina dei ciclopi?)

Oxford, Christ Church, inv. n. 0681

205x134 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno
"Michelangelo Buonarroti N° 1"

Marchi: in basso a sinistra L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 68, n. U.2 (antica attr. Michelangelo); J.B. SHAW 1976, p. 294, n. 1161.

Il soggetto è stato indicato da Shaw come studio per una *Fucina dei ciclopi*. Il foglio, per stile e iconografia, va ad aggiungersi al gruppo di Windsor raffigurante soggetti profani e in particolare con catt. 228 e 236 v.



276.

recto: Cristo morto e tre angeli

verso: Cristo morto con quattro angeli

Oxford, Christ Church, inv. n. 0682

334x229 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno;
verso solo a penna.

Stato di conservazione: buono stato conservativo; il foglio presenta alcune macchie di collante, visibili sul *verso*.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno
"Michel Angiolo N° 3"

Marchi: sul *recto*, in basso a destra L. 2175; sul *verso* L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Michelangelo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 68, n. U.5 (anticamente attr. a Michelangelo); J.B. SHAW 1976, p. 294, n. 1162;

Il foglio, come già indicato da Shaw (1976) è un esempio della più sciolta grafica figiniana. A differenza degli schizzi di piccole dimensioni presenti nell'album smithiano di Windsor, infatti, il foglio è di grandi dimensioni e consente di apprezzare la rapidità e sicurezza del segno. Anche sul *recto* del foglio, lo studio, interamente a penna, è molto suggestivo nell'utilizzo di un tratto morbido ma preciso e anatomicamente corretto. La composizione del *recto* ricorda cat. 210 v.

277.

recto: studi per una scena profana (morte di Socrate?)

verso: studi per la medesima scena

Oxford, Christ Church, inv. n. 0683

99x140 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono.

Scritte: "Michelagnolo Buonaroti n° 2"

Marchi: sul *recto*, in basso a sinistra L. 2175;

sul *recto*, in alto a destra L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 68, n. U.4 (anticamente attr. Michelangelo); J.B. SHAW 1976, p. 294, n. 1165.

I due studi raffigurano momenti diversi di una stessa storia; probabilmente, come indicato da Bell si tratta della morte di Socrate: un uomo disteso a letto riceve un calice e ne beve il contenuto.



278.

Studi per angeli che volano

Oxford, Christ Church, inv. n. 0684

334x229 mm. - matita nera, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono, presenta macchie di collante lungo i bordi.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Michel Angiolo n°3"

Marchi: in basso a sinistra L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 68, n. U.5 (anticamente attr. Michelangelo); J.B. SHAW 1976, p. 294, n. 1163.

Lo studio presenta angeli simili a quelli di cat. 262; gli angeli qui delineati reggono dei bracieri, oggetti che non sono presenti nell'anta d'organo del duomo raffigurante la *Natività* cui si pensava fosse destinato anche il foglio di Lisbona.

279.

recto: studi per il carro di Apollo, studi di cavalli e cavalieri

verso: studio per un Nettuno

Oxford, Christ Church, inv. n. 0700

279x199 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Leonardo da Vinci N° 1"

Marchi: in basso al centro L. 2754; nell'angolo in basso a destra L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Esposizioni: Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle, 1997.



Bibliografia:

C.F. BELL 1914, p. 61, n. U. 19 (Attr. Leonardo); J.B. SHAW 1976, p. 292, n. 1151.

Diversi studi per il *Nettuno* presente sul *verso* sono presenti nel *corpus* figiniano: cfr. catt. 195, 201, 209). I cavalieri presenti sul *recto* ricorrono anche in catt. 276- 278; il medesimo cavaliere ricorre anche in cat. 219.

280.

Studio di cavaliere e uomo a cavallo

Oxford, Christ Church, inv. n. 0701

87x148 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio è in ottimo stato conservativo.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Andrea del Castagno n° 1"

Marchi: in basso a sinistra L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Andrea del Castagno, J.B. Shaw: Figino



Bibliografia:

C.F. BELL 1914, p. 36, n. U. 22 (Attr. Andrea del Castagno); J.B. SHAW 1976, p. 292, n. 1152;

Il medesimo cavaliere, forse pensato per un ritratto in armi, ricorre anche in catt. 219, 281, 282.

281.

Due studi di cavalieri e uno di cavallo

Oxford, Christ Church, inv. n. 0702
90x135-87x65 - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono; presenta alcune macchie e ingiallimenti ai bordi.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Andrea del Castagno n° 3", incollato sul foglio di supporto

Marchi: su ciascuna delle due parti del disegno L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Andrea del Castagno, Shaw: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 36, n. U. 21 (Attr. Andrea del Castagno); J.B. SHAW 1976, pp. 292-293, n. 1153;

Cfr. catt. 280, 282, 219.



282.

Studio per una figura a cavaliere e due studi separati di cavallo

Oxford, Christ Church, inv. n. 0703

65x52; 88x74; 64x54 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: i fogli si presentano in discreto stato conservativo.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Andrea del Castagno n° 3"

Marchi: su ciascuno dei tre studi separati compare la sigla Ridolfi L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Andrea del Castagno, Shaw: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 36, n. U. 21 (Attr. Andrea del Castagno); J.B. SHAW 1976, pp. 292-293, n. 1154.

Cfr. catt. 280, 281, 219.



283.

Studio di pannello per il San Matteo e l'angelo

Oxford, Christ Church, inv. n. 0049
249x185 mm. - matita rossa e matita nera,
gessetto bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: ottimo stato conservativo, presenta solo qualche segno di ingiallimento lungo i bordi.

Scritte: in basso a destra sul foglio di controfondo, a penna e inchiostro bruno "Lionardo da Vinci N° 1"

Marchi: in basso a destra, L. 2175, L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: scuola di Leonardo, Shaw: Figino.

Esposizioni: Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle, 1997.

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 61, n. B3 (Attr. scuola di Leonardo); P. POUNCEY 1968, fig. 16; J.B. J.B. SHAW 1976, p. 293, n. 1156;



Sembra proprio che questo foglio sia stato realizzato a partire dall'esigenza di provare la potenzialità delle due matite. L'attenzione per la resa luministica del pannello rende questo foglio una prova di particolare impatto.

284.

recto: Studi di zampa di cavallo

verso: Studi di zoccoli

Oxford, Christ Church, inv. n. 0679 r/v
182x97 mm. - matita nera

Stato di conservazione: buono: presenta alcune macchie ed è stato montato su una foglio di supporto.

Marchi: in alto a destra L. 2175; in basso a sinistra, sul foglio di supporto, L. 2754.

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 67, n. UIa (Anticamente attribuito a Michelangelo); J.B. SHAW 1976, p. 296, n. 1178.

Cfr. cat. 285.



285.

recto: Studi di zampa di cavallo

verso: Studi di zoccoli

Oxford, Christ Church, inv. n. 0679 r/v

182x103 - matita nera

Stato di conservazione: buono, presenta alcune macchie ed è stato montato su una carta di supporto

Marchi: in alto a destra L. 2175; in basso a sinistra, sul foglio di supporto, L. 2754.

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 67, n. UIa (Anticamente attribuito a Michelangelo); J.B. SHAW 1976, p. 296, n. 1179;

Cfr. cat. 284.



286.

Donne che suonano strumenti musicali: violini, cimbali...

Oxford, Christ Church, inv. n. 0693

348x229 mm. - matita nera

Stato di conservazione: discreto, il segno grafico è piuttosto leggero.

Marchi: in basso a sinistra L. 2175; in basso a destra, sul foglio di supporto L. 2754.

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Michelangelo, Shaw: Figino

Bibliografia:

C.F. BELL 1914, p. 80, n. T19Aa (attr. Raffaello); J.B. SHAW 1976, p. 293, n. 1155.

Il foglio, di notevoli dimensioni, raccoglie studi per l'anta d'organo del duomo di Milano raffigurante il *Passaggio del mar Rosso* e in particolare per le donne in primo piano, che suonano vari strumenti. Probabilmente si tratta di uno dei primi studi per la composizione poiché la folla si sviluppa in orizzontale, creando un effetto di corteo che nell'opera finale si perde totalmente. Per altri studi per la medesima composizione cfr. cat. 54, 60, 187, 188.

287.

Due studi da una Venere, uno studio di uomo nudo e sei studi di braccio destro

Oxford, Christ Church, inv. n. 0785

184x170 mm. - matita rossa e matita nera

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo.

Marchi: in basso a destra L. 2175, in basso a sinistra L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 51, n. X.14 (attr. scuola italiana, 1500-1550); J.B. SHAW 1976, p. 294, n. 1167.

La figura in alto a sinistra, tratta dal gruppo del *Laocoonte*, è presente anche nell'album restiano di New York (cat. 1564, 1, 8). La figura di *Venere* tratta dall'antico, invece, ricorre in altri due fogli: (cfr. catt. 29, 39). In basso studi di muscoli del braccio sinistro, cinque a matita rossa mentre l'ultimo è a matita nera.



288.

Tre studi di gamba braccia e studi geometrici

Oxford, Christ Church, inv. n. 806

164x238 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio è in ottimo stato conservativo, è stato incollato su un foglio di supporto.

Marchi: in basso a sinistra L. 2754

Provenienza: Guise

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 54, n. X. 35 (artista italiano 1500-1600); J.B. SHAW 1976, p. 295, n. 1174.

Un altro studio geometrico associato a studi anatomici è presente nel fondo di Venezia (cat. 35v) e raffigura, analogamente a quanto si vede sul foglio qui presente, un fiore iscritto in un cerchio.

289.

Studi di figura maschile nuda

Oxford, Christ Church, inv. n. 0786

160x138 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio è in ottimo stato conservativo.

Marchi: in basso a destra L. 2175; in basso a sinistra L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 55, n. Z. 15 (attr. scuola italiana 1500-1600); J.B. SHAW 1976, pp. 294-295, n. 1168.

Shaw propone per questi studi una derivazione dall'Antico, anche se non specifica ulteriormente. Il foglio raffigura un personaggio in pose concitate che ricorda due fogli conservati a Windsor: catt. 233, 234.



290.

Schizzi di Cristo sulla Croce con angeli che volano

Oxford, Christ Church, inv. n. 1877

236x217 mm. - matita nera

Stato di conservazione: buono, l'angolo inferiore destro è stato decurtato e in seguito reintegrato; presenta segni di collante agli angoli e lungo i lati.

Scritte: in basso a destra sul foglio di supporto, a penna e inchiostro bruno "Michelangelo Buonarroti N° 1"

Marchi: in basso a sinistra L. 2175, L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Michelangelo.



Bibliografia: J.B. SHAW 1976, p. 293, n. 1159; A. PERISSA TORRINI 1985, p. 75, fig. 1.

Schizzi preparatori per una *Crocifissione con due angeli che volano*, probabilmente la medesima di Vienna Albertina inv. 346.

291.

Studi per Cristo in croce, adorato da s. Antonio Abate e vescovo benedicante

Oxford, Christ Church, inv. n. 0686

230x166 mm. - tracce di matita nera, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono, presenta solo dei segni di collante lungo i bordi.

Scritte: in basso a destra, sul foglio di supporto a penna e inchiostro bruno "Michelangelo Buonarroti N° 1"

Marchi: in basso a destra a penna L. 2175; sul foglio di supporto, in basso L. 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino



Bibliografia:

C.F. BELL 1914, p. 68, n. U7 (attr. Michelangelo); J.B. SHAW 1976, p. 293, n. 1160; A. PERISSA TORRINI 1985, p. 79, n. 10.

Il tratto è molto sciolto, compatibile solo con una fase stilistica molto tarda. A differenza di cat. Vienna Albertina cat. 346, con cui il foglio condivide il soggetto della *Crocifissione tra due angeli*, il foglio presenta due Santi in adorazione, identificati da Shaw in S. Antonio Abate e un altro vescovo benedicante. Nell'inventario della vendita all'asta della collezione di Giuseppe Bossi è citato un "Crocifisso con S. Antonio Abate e S. Brunone sopra la tela 92-96" (Cfr. A. PERISSA TORRINI 1985, p. 77) oggi non più rintracciato, che però pare corrispondere all'iconografia qui raffigurata. La pala acquistata da Giuseppe Bossi si trovava, prima di entrare nella sua collezione, nella Certosa di Garegnano, come ricordato da lui stesso nelle note al libro F delle Gallerie dell'Accademia.

292.

Progetto per il gonfalone di Milano

Oxford, Christ Church, inv. n. 0916

188x136 mm. - matita nera e gessetto bianco su carta azzurra

Stato di conservazione: buono.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "Leonardo da Vinci N° 1"

Marchi: in basso destra L. 2175.

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: J.B. SHAW 1976, p. 294, n. 1164.



293.

Studi per il *San Matteo* e altri studi geometrici

Oxford, Christ Church, inv. n. 0786

302x204 mm. - matita nera e matita rossa

Stato di conservazione: buono stato conservativo.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno sul foglio di supporto "Leonardo da Vinci N° 1"

Marchi: in basso a destra L. 2175; in basso a sinistra 2754

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia:

C.F. BELL 1914, p. 61, n. B4 (attr. scuola di Leonardo); P. POUNCEY 1968, fig. 14; J.B. Shaw, 1976, p. 293, n. 1158.

Alcuni studi geometrici ricorrono anche in cat. 35v. Gli studi a matita rossa sono preparatori per il *San Matteo e l'angelo*. L'artista studia due posizioni differenti, non ancora frontali come risulterà nell'opera pittorica.

4.6 Il fondo della Biblioteca Ambrosiana di Milano

294.

Torso virile, metà destra

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 39

432x285 mm. - sanguigna su carta bianca

Stato di conservazione: buono, qualche macchia scura

Scritte: lungo il bordo sinistro "F.245.inf"; in basso a destra "39"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 51, n. 79; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 87 n. 58; p. 185, fig. 204.

Il foglio, di dimensioni notevoli, raffigura la parte destra del busto di un uomo. Lo studio si rivela particolarmente accurato nella definizione del braccio mentre risulta più approssimato rispetto all'incidenza della luce sul torso. Bora ritiene il disegno un originale di Figino, mentre giudica una copia il disegno conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 65). Perissa Torrini sostiene invece il contrario. Il disegno a sanguigna presenta una prevalenza di tratti lunghi verticali, incrociati obliquamente laddove l'ombra viene meglio definita (nella parte sotto le ascelle o nell'incavo del gomito). Sul busto il tratteggio diventa prevalentemente orizzontale, si allarga nello spazio tra una linea e l'altra e diventa molto più approssimativo rispetto a quanto realizzato nel braccio destro.



295.

recto: volto di donna di tre quarti

verso: scena di investitura (visibile dal recto)

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 40 r/v

109x130 mm. - matita nera

Stato di conservazione: buono, il foglio è incollato alla pagina di supporto del codice e rende impossibile la lettura del verso.

Scritte: non presenta alcuna scritta; in basso a destra è presente il numero di inventario "40"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 54, n. 89; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 34, nota 105; p. 190, fig. 79.

Secondo Bora (1971) si tratta di uno studio per la *Madonna della serpe*. Effettivamente l'inclinazione della testa e le palpebre abbassate sono analoghe al volto della Vergine, anche se lo studio se ne distanzia per la capigliatura e le sopracciglia aggrottate. Analogamente a quanto accade nel foglio con cat. 228, anch'esso legato alla medesima commissione di San Fedele, il tratto è morbido e sfumato sul volto, mentre utilizza linee parallele più approssimate nelle altre parti. Sul verso pare di intravedere un disegno a penna poco leggibile. Sul lato destro del foglio sono raffigurati due uomini di tre quarti, che guardano verso sinistra. Più vicino al bordo è l'uomo in piedi, togato con barba e capelli, mentre il secondo, a un livello più basso, è forse inginocchiato e sta ricevendo un'investitura. Dietro ai due uomini si scorgono due insegne: la prima è tenuta tra le braccia dell'uomo in piedi e culmina con una statuetta maschile; la seconda sembra più uno stendardo anche non si vede il bastone che la sostiene.

296.

Studio per un S. Sebastiano

Biblioteca Ambrosiana, F 245 inf. n. 41

197x140 mm. - matita nera

Stato di conservazione: buono; è presente una macchia scura nell'angolo in basso a destra.

Scritte: non presenta alcuna scritta. Nell'angolo in basso a destra si vede il numero di inventario "41".

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 53, n. 84; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 109, n. 85.

Bora propone delle analogie con il *S. Sebastiano* dell'Accademia di Venezia cat. 129 (cfr. Ciardi, 1968, fig. 187). Per l'ideazione di questa figura è probabile che il Figino avesse presente qualche disegno di Michelangelo (cfr. in particolare quello del Louvre n. 691 b in GOLDSCHIEDER 1951, fig. 77).

Rispetto agli altri studi per il *San Sebastiano*, il foglio è diverso in primo luogo per la tecnica. Cat. 16 sembra riferirsi a un diverso momento stilistico dove prevale l'uso della matita rossa e dell'acquerello bruno. Lo stesso si può dire di cat. 129, dove i vari studi per la figura non contemplano mai una prospettiva sul corpo del santo preso dal lato sinistro. Anche i tratti d'ombra dietro all'albero sul terreno sono piuttosto insoliti per Figino.



297.

Studio dal San Michele di Raffaello

Biblioteca Ambrosiana, Cod. D 145 inf. n. 43

274x193 mm. - matita nera

Stato di conservazione: buono, incollato al foglio di supporto; presenta un'evidente macchia scura in basso a destra e una verso sinistra.

Scritte: nell'angolo in basso a destra si legge il numero di inventario "43". Sul foglio di supporto, in inchiostro bruno, si legge: "Dal quadro del S. Michele di Raffaele esistente a Parigi".

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 53, no. 85; A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 18, 32, note 70; J.C. PORTER 1990, p. 495, n. 26, fig. 8.

Più volte (Bora 1971, Perissa Torrini 1987) è stato indicato questo studio come preparatorio all'angelo Michele della *Pala dei dottori* oggi a Brera (cfr. tav. 125). In realtà il prototipo della figura deriva sì dal San Michele di Raffaello, ma attraverso la mediazione che del soggetto ne derivò da Perino del Vaga nella Sala Paolina in Castel S. Angelo. Il

foglio, nel quale si riconosce solo in parte lo stile figiniano, pone qualche incertezza sulla sua autografia.

298.

recto: figura femminile alata e due studi di braccia

verso: studio anatomico di tibia e numeri arabi

Biblioteca Ambrosiana, Cod F 245 inf. n. 44

123x183 mm. - matita nera, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono, il foglio è tagliato irregolarmente e presenta alcune macchie lungo il margine destro.

Scritte: si notano alcune lettere a penna e inchiostro bruno lungo il lato destro del foglio; sono visibili inoltre vari calcoli a penna e inchiostro bruno e a matita nera. Nell'angolo in basso a destra è presente il numero di inventario "44".

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: G. BORA 1971, p. 51, n. 78.

Il disegno comprende tre studi differenti. Al centro, a matita nera, si nota la figura intera di una donna alata a seno scoperto. Il tratto è leggero, svelto, e approssimativo in varie parti del disegno, diventa più definito nello studio del braccio sinistro, ripreso in più tratti. A Figino doveva interessare soprattutto questo particolare, se lo riprende in scala maggiore, a penna, nella parte destra del foglio. Lo schizzo a sinistra, invece, ricorda il braccio del *San Matteo e l'angelo* in San Raffaele a Milano. Secondo Bora (1971) il disegno è legato a cat. 304. Il *recto* del foglio non è visibile, poiché il disegno è incollato alle pagine del codice. Grazie alla lampada di wood si riesce a vedere il disegno di una tibia, a matita nera, e diversi calcoli in numeri arabi scritti a penna.

299.

Studio di braccio destro dal Giudizio Universale

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 49

276x207 mm. - matita nera

Si nota una piega orizzontale che divide il foglio in due parti.

Stato di conservazione: buono; il foglio è incollato sulla pagina di supporto. I segni della colla non sono troppo visibili.

Scritte: non presenta alcuna scritta

Marchi: senza alcun marchio

Provenienza: dal foglio non si possono dedurre informazioni particolari rispetto alla sua provenienza

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: G. BORA 1971, p. 54, n. 87.

Il foglio si avvicina, per stile, ad alcuni fogli dal *Giudizio finale* presenti nel fondo veneziano, come catt. 379, 381, anch'essi a matita nera. I fogli sono inseriti tra le prove dubbie perché il tratto è più convenzionale e didattico, a piccoli segni accostati, rispetto ai fogli su carta azzurra di qualità molto maggiore e nei quali ricorre l'uso dello sfumato.

300.

Studio dal Giudizio di Michelangelo

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 50

242x190mm - matita nera

Stato di conservazione: buono. Il disegno è incollato al foglio di supporto; presenta un'evidente macchia scura di color marrone.

Scritte: nell'angolo in basso a destra si legge il numero di inventario "50"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 54, n. 88.

Come già notato da Bora, il disegno è molto simile a cat. 299 per stile e tecnica.



301.

recto: studi di figura umana maschile

verso: studi di gambe in movimento

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 53 r/v

228x172 mm. - penna e inchiostro bruno, matita nera

Stato di conservazione: segni di collante lungo i bordi; l'angolo superiore destro è ripiegato in avanti e l'inferiore destro manca di un pezzo. Sono inoltre presenti varie macchie sul foglio.

Scritte: in basso a destra si legge il numero di inventario "53"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 52, n. 81; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 48;



Sul *recto* sono raffigurati studi di proporzione umana che ricorrono anche in cat 31. Il *verso* del foglio richiama cat. 29v nella posizione delle gambe.

302.

Tre studi di uomo seduto

Biblioteca Ambrosiana, Cod F 245 inf. n. 54

194x72 mm. - penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: evidenti segni di collante lungo i bordi; il foglio è stato tagliato nella parte sinistra. Incollato sul supporto a pagina 73 del codice (ora 37).

Scritte: in basso a destra, nell'angolo, è segnato il numero di inventario: "54"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

G. BORA 1971, p. 50, n. 74;

Il braccio destro di questo schizzo ricorda quello del *San Biagio del Giudizio Universale*, anche se la postura delle gambe sembra differente. Secondo Bora (1971) il disegno è una copia da Michelangelo se confrontata con il foglio del British Museum, 1886-5-13-5 verso (Wilde cat. no. 63). Il foglio pone dei problemi poiché, oltre a essere tagliato senza rispettare l'integrità del segno, risulta piuttosto diverso dai fogli del *Giudizio* a matita. Potrebbe trattarsi di appunti presi dal vero, poi rielaborati più accuratamente nei fogli su carta azzurra.



303.

Studio di braccio sinistro

Biblioteca Ambrosiana, Cod F 245 inf. n. 56

149x65 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il disegno riporta macchie di collante lungo i bordi, dovuto all'incollaggio del foglio sul supporto.

Scritte: in basso a destra è riportato il numero di inventario "56".

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 115, 116; G. BORA 1971, p. 50, n. 75.

A differenza di cat. 61 il foglio studia il movimento di un braccio sinistro anche se l'inclinazione del polso è molto simile.

304.

Uomo nudo semisdraiato

Biblioteca Ambrosiana, Cod F 245 inf. n. 57

50x78 mm. - penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: carta ingiallita e varie macchie sparse.

Scritte: in basso a destra, nell'angolo è presente il numero di inventario "57"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

G. BORA 1971, p. 50, n. 73;



Giulio Bora (1971) nota la vicinanza di questo studio con uno studio (in controparte) dalla medesima figura, probabilmente da Michelangelo. cfr. cat. 28.

305.

Due studi di uomini nudi

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 58
71x106 mm. - penna e inchiostro bruno
Stato di conservazione: foglio incollato al supporto presenta numerose macchie sparse.
Scritte: in basso a destra è presente il numero di inventario "58".

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 51, n. 77; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 31, nota 37, p. 48.



Giulio Bora (1971) propone la derivazione di questi due studi dall'antico. Il modo di delineare i tratti del volto la muscolatura mi sembrano più vicini alle prove grafiche di Carlo Urbino.



306.

recto: studio di braccio sinistro per il *San Matteo e l'angelo*

verso: studio di braccio proteso

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 59 r/v
109x80 mm. - penna e inchiostro bruno su carta bianca
Stato di conservazione: il foglio è incollato sul supporto; lo stato di conservazione non è buono: parti del disegno, verso il margine destro, sono 'mangiate'.
Scritte: in basso a destra è presente il numero di inventario: "59"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, pp. 115,116; G. BORA 1971, p. 51, n. 76.

Il foglio è preparatorio per il *San Matteo e l'angelo* ed è collegato con catt. 298, 303, 316, 318. Un altro studio per il braccio si trova in cat. 61r.

307.

Studio di gamba sinistra

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 145 inf. n. 60
145x83 mm. - penna e inchiostro bruno e matita nera
Stato di conservazione: il disegno è incollato insieme ad altri dieci alla pagina 38 del codice cod. F. 145 inf.
Scritte: non è presente alcuna scritta. Nell'angolo in basso a destra è però indicato il numero di inventario "60" come per tutti gli altri fogli della pagina.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: BORA 1971, p. 49, n. 66; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 31 nota 37; p. 44.

Il foglio si presenta come uno studio di gamba sinistra vista di fronte, a matita nera. A sinistra, per metà tagliata, è raffigurata un'altra gamba, questa volta disegnata a penna con inchiostro bruno. *Per altri studi di gamba* cfr. cat. 63, 36, 38, 90, 145, 309, 313, 274.



308.

Ercole

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 145 inf. n. 61

173x131 mm. -matita nera

Stato di conservazione: il bordo del disegno risulta ingiallito a causa del materiale con cui il disegno è stato incollato al foglio.

Scritte: non è presente alcuna scritta. In basso a destra è indicato il numero di inventario "61"

Marchi: non presenta alcun marchio di collezione

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 51, n. 80.

Il disegno è stato attribuito a Figino da Giulio Bora (1971). Raffigura Ercole, riconoscibile dalla pelle di leone che tiene sul braccio destro. Una linea verticale è stata tracciata dall'artista per indicare la linea mediana del corpo. Cfr. cat. 34, 37. La testa della figura è solamente abbozzata, e tagliata dal margine superiore del disegno. L'andamento della matita appare molto veloce, ma preciso nell'individuare la muscolatura del personaggio in pochi tratti. Più difficoltosa appare invece la delineazione delle mani e dei piedi. La velocità di esecuzione della figura è indicata anche dai tratti obliqui che definiscono la gamba sinistra.



309.

recto: studio di gamba sinistra

verso: due volti

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 145 inf. n. 62 r/v

127x50-45 mm. - matita nera

Stato di conservazione: ingiallimento nelle zone del bordo corrispondenti all'incollaggio; il foglio presenta inoltre un foro in alto al centro.

Scritte: non presenta alcuna scritta. In basso a destra è visibile il numero di inventario "62"

Marchi: non presenta alcun marchio.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 49, n. 67; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 31, n. 37; p. 44.

Cfr. cat. 307.

310.

Studio di gamba e piedi

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 145 inf. n. 63

Penna e inchiostro bruno; 164x64 mm.

Stato di conservazione: è presente una vistosa macchia scura nell'angolo in alto a destra e numerose macchie più piccole su tutto il foglio.

Scritte: non è presente alcuna scritta; in basso a destra il numero di inventario 62.

Marchi: non è presente alcun marchio.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: BORA 1971, p. 48, n. 62.

Il disegno sembra un ulteriore studio per gamba sinistra, affiancato da tre altri schizzi di piede destro. La penna è usata con molta scioltezza, e la resa della muscolatura e delle varie parti della gamba è realistica e quasi di maggior impatto rispetto ai disegni a matita. Lungo il bordo destro del foglio è presente un'imperfezione della carta (pare) che provoca uno scalino sul foglio.



311.

recto: studio di proporzione umana

verso: studio non leggibile

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 145 inf. n. 64

141x74 mm. - matita nera

Stato di conservazione: nessuna nota particolare.

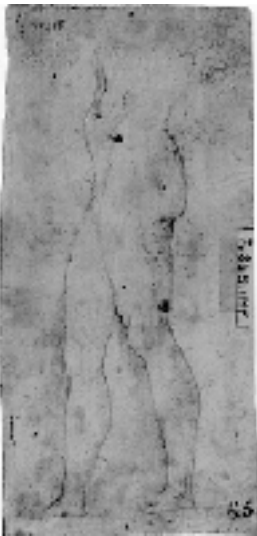
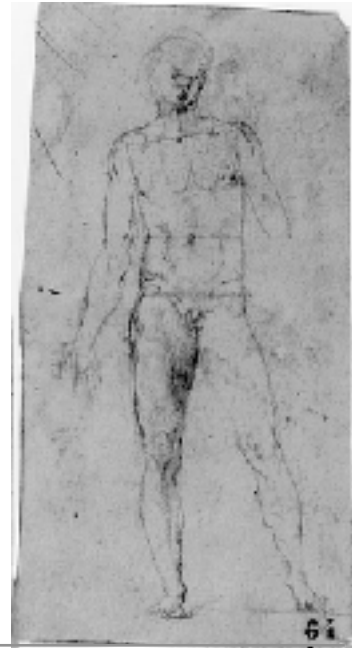
Scritte: non presenta alcuna scritta; in basso a destra è presente il numero di inventario "64"

Marchi: non è presente alcun marchio di collezione.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 48, n. 63; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 15, e p. 31, nota 37.

Il foglio di supporto rende illeggibile il verso del foglio. Il *recto* raffigura uno studio di ponderazione umana analogo a cat. 301 e i fogli di Venezia catt. 34, 35.



312.

Studio di corpo umano di profilo (parte inferiore)

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 145 inf. n. 65

136x68 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il disegno è incollato insieme ad altri dieci alla pagina 38 del codice cod. F. 145 inf.

Scritte: in alto, a sinistra in matita rossa "mfaF". Nell'angolo in basso a destra è indicato il numero di inventario "65".

Marchi: non è presente alcun marchio di collezione

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 49, n. 64; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 15, nota 37; p. 176, fig. 8.

313.

Studio di gamba sinistra

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 145 inf. n. 66

127x44 mm. - matita nera

Stato di conservazione: molte macchie sparse; il disegno è incollato insieme ad altri dieci alla pagina 38 del codice cod. F. 145 inf.

Scritte: in alto, a sinistra in matita rossa "mfaF". Nell'angolo in basso a destra è indicato il numero di inventario "66".

Marchi: non è presente alcun marchio di collezione

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 49, n. 65; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 15 nota 37; p. 44; p. 176, fig. 8.

Cfr. cat. 307.



314.

Studio di gambe

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 245 inf. n. 67

80x80 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: il disegno è incollato insieme ad altri dieci alla pagina 38 del codice cod. F. 145 inf.

Scritte: in alto, a destra in matita rossa "mfaF". In alto, negli angoli dextro e sinistro, sono presenti due segni a penna e inchiostro bruno non identificati. Nell'angolo in basso a destra è indicato il numero di inventario "65"

Marchi: non è presente alcun marchio di collezione

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 49, n. 68; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 31, n. 37.



Studio di gambe leggermente divaricate, a matita rossa.

Lungo tutto il bordo sinistro del foglio sono presenti dei tratti orizzontali a matita rossa. Lungo il margine superiore, invece, due linee parallele sempre a matita rossa.



315.

Studio di gamba destra; altro studio identico appena accennato

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 245 inf. n. 68

119x80 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il disegno è incollato insieme ad altri dieci alla pagina 38 del codice cod. F. 145 inf., è presente una vistosa macchia scura all'altezza del ginocchio.

Scritte: in alto, a sinistra in matita rossa "mfaF". Nell'angolo in basso a destra è indicato il numero di inventario "65"

Marchi: non è presente alcun marchio di collezione

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 49, n. 69; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 31, note 37.

Gamba destra semi inginocchiata. Sulla sinistra del disegno, sempre a matita, ma con un tratto molto più leggero si nota la stessa sagoma di ginocchio. Sul verso, nel senso opposto a quello del disegno, è raffigurata una gamba destra non piegata, con un maggior chiaro-scuro.

316.

recto: studio di gamba

verso: anatomia non determinabile

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 245 inf. n. 69

90x43 mm. - penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: varie macchie sparse; sono visibili i segni della colla che fissa il disegno al supporto.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 50, n. 70.

Disegno di gamba destra. Sul verso, trasversalmente, è raffigurata un'altra parte del corpo molto chiaroscurata. A differenza di cat. 310, disegno a penna incollato sullo stesso foglio, presenta un tratteggio incrociato.



317.

Studio di nudo virile - mano destra

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 245 inf. n. 70

137x60 mm. - matita rossa su carta ingiallita

Stato di conservazione: Varie macchie sparse, bordo non ben rifinito.

Scritte: lungo il margine destro, si legge la lettera "m", del tutto simile alle scritte presenti sugli altri disegni "mfaF"

Marchi: non presenta alcun marchio

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 50, n. 71.



318.

uomo nudo di schiena

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 73

82x92 mm. - penna e inchiostro bruno, carta bianca

Stato di conservazione: molte macchie sparse.

Scritte: in basso a destra, nell'angolo, si legge il numero di inventario: "73"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 50, n. 72

Lo studio è ispirato alla figura del *Giorno* nella *Sagrestia Nuova*, anche se non è una derivazione puntuale.

319.

Tre dannati dal *Giudizio Universale*

Biblioteca Ambrosiana, Cod F 262 inf. n. 2

396x280mm - matita nera

Stato di conservazione: molte macchie sparse; analogamente a Cod F 262 inf. n. 5 il foglio è stato incollato su una tela di colore chiaro.

Scritte: in basso a destra, lungo il bordo inferiore si legge una scritta poi cancellata: "Michel Angelo". La scritta è inserita in un binario a matita.

Marchi: in basso a destra, nell'angolo: marchio della Biblioteca Ambrosiana

Provenienza: non pervenuta

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: E. SPINA BARELLI 1966, p. 77; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 32, n. 68; p. 73.



Il tratto molto meticoloso e attento alla resa del chiaroscuro, si avvicina a cat. 387, foglio con cui condivide anche il raggruppamento di più figure su un medesimo foglio. Analogamente a cod F 262 inf. n. 5 le figure, pur essendo ben delineate in tutte le loro parti, perdono di descrizione nei dettagli nei piedi e nelle mani. Le zone d'ombra sono ben individuate dall'infittirsi dei tratti a matita; i passaggi verso le parti di luce sono rese dall'artista per mezzo di un incrocio obliquo dei tratti. Le dimensioni, la storia materiale del foglio e il soggetto sembrano confermare che i due fogli abbiano la stessa provenienza e l'esecuzione in un arco di tempo prossimo.

320.

Aman crocifisso, dalla Volta Sistina

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 262 inf. n. 3

377x155 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: presenta le stesse caratteristiche fisiche di Cod F 262 inf. n. 4. Il foglio è stato piegato quattro volte in orizzontale e una in verticale in modo non molto accurato. Presenta varie macchie superficiali nella parte inferiore destra.

Marchi: marchio della Biblioteca Ambrosiana

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: E. SPINA BARELLI 1966, p. 77; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 29 nota 5 e p. 32, nota 68.

L'*Aman* è un soggetto molto ripreso dalla grafica cinquecentesca. Tra questi il foglio del British Museum (inv. n. 1895,0915.497), proveniente da Casa Buonarroti è da alcuni studiosi considerato originale, mentre da altri una copia da disegno perduto di Michelangelo.

Un'altro esemplare è conservato a Windsor (inv. n. RCIN 045), e considerata da Joannides (1996) una copia francese (la filigrana è francese) dell'originale conservato al British Museum. Altra copia si trova a Boston (ill. in de Tolnay, p. 120). Probabilmente la fortuna di questo soggetto si deve alla sua traduzione a stampa: Antonio Lafrery nel 1555 pubblica un'incisione del soggetto di 390x263 mm. che tuttavia non potrebbe considerarsi un valido prototipo per il disegno qui considerato: nell'incisione il chiaroscuro è molto più accentuato. Altra incisione del soggetto, in controparte, è quella di Cornelis Cort (85x52 mm), realizzata indicativamente tra il 1530-1556. Nel 1550 anche Melchior Lorck, riprende il soggetto variando vistosamente l'andamento dei panneggi e il luogo su cui poggiano i piedi della figura.



321.

Studio di nudo da Michelangelo

Biblioteca Ambrosiana, Cod F 262 inf. n. 4

40x187mm - matita nera e gesso bianco

Stato di conservazione: buono

Marchi: in basso a destra è presente il marchio della Biblioteca Ambrosiana.

Provenienza: il foglio non presenta indicazioni riguardanti la sua provenienza. Sul retro, in matita moderna si legge Br 75022.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: E. SPINA BARELLI 1966, p. 77; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 18; p. 29 nota 5 e p. 32, nota 68; p. 64 (scorrettamente citato come F 263 inf. n. 4).

Figura studiata dall'artista in cat. 92 r/v; il confronto con il foglio di Venezia aiuta a mettere in luce le peculiarità di quest'ultimo che, nella larghezza che pare quasi sproorzionata del torace, si avvicina maggiormente all'affresco sistino rispetto alla prova milanese che appare, grazie al maggior chiaroscuro, più proporzionata. Il foglio della Biblioteca Ambrosiana è maggiormente rifinito, anche nella zona delle

mani dove quello di Venezia sembra più approssimato. Difficile stabilire se si tratta di una ripresa autografa del soggetto oppure di un disegno altrui.

322.

Due studi da Michelangelo

Biblioteca Ambrosiana, Cod F 262 inf. n. 5

450x278 mm. - matita nera su carta bianca

Stato di conservazione: molte macchie scure sparse; alla metà circa del foglio, all'altezza del bacino della figura sono presenti due tagli orizzontali che bucano la carta.

Scritte: in basso a destra, lungo il bordo inferiore si legge una scritta poi cancellata: "Michel Angelo". La scritta è inserita in un binario a matita.

Marchi: in basso a destra, nell'angolo è presente il marchio della Biblioteca Ambrosiana.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: E. SPINA BARELLI 1966, p. 77.

Emma Spina Barelli (1966), ha proposto per prima l'attribuzione di questo foglio, insieme a inv. nn. 2, 3, 4, 10 a Figino, poiché effettivamente i soggetti corrispondono agli studi dell'artista da Michelangelo, presenti anche nel fondo di Venezia. I fogli dell'Ambrosiana si distinguono da quelli di Venezia e di Windsor per l'accostamento su uno stesso foglio di più figure, cosa che in genere non avviene.

Il foglio gioca il paragone più stringente con il foglio dell'Accademia di Venezia (Cfr. cat. 380), anche se il soggetto si trova anche in catt. 392 e 120. Sulla minor completezza di questo foglio rispetto al suo prototipo si veda la scheda n. 380. Nel foglio veneziano si notano due tratti di matita che collegano il piede sinistro del dannato che si allunga verso l'altro con il fianco di quello inginocchiato. Difficile stabilire se il gruppo sia da riferirsi alla mano di Figino o a qualcuno a lui vicino.



323.

Biblioteca Ambrosiana, F 262 inf. n. 10

270x140 mm. - matita nera su carta bianca

Stato di conservazione: il foglio presenta diverse macchie sparse.

Scritte: in basso a destra, a penna "Figino". In alto a destra, nell'angolo 7.6

Marchi: in basso a destra c'è il marchio della Biblioteca Ambrosiana

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 29 nota 5 e p. 32, nota 68.

Il disegno è stato erroneamente considerato da Annalisa Perissa Torrini come uno dei disegni dell'Ambrosiana pubblicati da Emma Spina Barelli nel 1966. Per la precisione, i disegni attribuiti a Figino in questo articolo corrispondono all'inventario Cod. F 262 inf. nn. 2, 3, 4 e 5 (catt. 319- 322), escludendo il n. 10 qui in esame. Il disegno è citato da Giuseppe Bossi all'interno degli appunti conservati all'Ambrosiana (S.P. 6/13 sez. B f. 152recto) nei quali, accanto al testo, compare uno schizzo di questa figura, attribuita proprio a Figino.

324.

Cavaliere e uomo inseguito

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 231 inf. n. 30

140x120 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio presenta alcune macchie sparse.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "scuola romana"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: E. ARSLAN 1960, p. 90, nota 41; R.P. CIARDI 1961, p. 168, n. 181; G. BORA 1971, p. 55, n. 91; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 28, nota 3; A. POGGI 2007, p. 188, n. 54.

Il foglio si lega stilisticamente e per soggetto a molti degli schizzi presenti nell'album smithiano di Windsor e in particolare a 205 r/v. Ciardi (1968) lo identifica con uno studio per il Sant'Ambrogio che scaccia gli ariani, anche se stilisticamente è distante dalle numerosissime prove di Venezia realizzate dall'artista per l'opera (cfr. cat. 3,4,5 8, 9, 10, 11, 12.)



325.

Annunciazione

Biblioteca Ambrosiana, Cod F 235 inf. n. 990

152x120 mm. - penna e inchiostro bruno, biacca su carta preparata in grigio scuro

Stato di conservazione: buono stato di conservazione. Lungo il margine superiore e inferiore si nota un bordo scuro, forse a carboncino, lungo cui è tagliato il disegno.

Scritte: in alto, verso sinistra a penna "Figino"

Marchi: in alto a destra marchio della Biblioteca Ambrosiana

Provenienza: Federico Fagnani

Attribuzioni inventariali: Ercole Procaccini (inventario a cura di Gilda Rosa, 1967); Procaccini o Figino (inventario di Antonia Falchetti, 1970); Ambrogio Figino (Pietro Nurchi, 1976)

Bibliografia: MODENA 1959, pp. 114,118; R.P. CIARDI 1968, p. 188, no. 298; G. BORA 1971, p. 56, n.93; A. PERISSA TORRINI 1985, p. 79, n. 12; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 24; p. 28, nota 3; p. 37, nota 176; pp. 127, 157, 171; p. 204, fig. 153.

Il disegno era parte del codice Cod F 235 inf. in cui si trovava incollato alla pag. 5.

Giulio Bora (1971) riconduce il disegno agli ultimi anni di attività dell'artista, pur negando l'ipotesi di Ciardi (1968) secondo cui il disegno sarebbe una prima idea per la *Nascita della Vergine* dipinta da Figino nella chiesa di S. Antonio a Milano nei primi anni del Seicento. Tuttavia, secondo lo studioso, nel disegno si riconoscerebbero le tipologie dei dipinti di S. Vittore a Milano, eseguiti dal Figino poco prima della sua morte e nei disegni all'Accademia di Venezia per alcuni particolari di quel ciclo pittorico. Annalisa Perissa Torrini riprende l'indicazione di Bora, associando il disegno a cat. 326 anch'esso a penna e biacca su carta grigio scuro (427x273 mm).

326.

Risurrezione di Cristo

Biblioteca Ambrosiana, F 254 inf. n. 1348

427x273 mm. - penna e inchiostro bruno, biacca su carta preparata marrone e grigia

Stato di conservazione: il foglio è smarginato e presenta diverse macchie sparse

Scritte: in basso a destra, in inchiostro seppia "Figino"

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: S. MODENA 1959, pp. 113, 118, fig. 19; R.P. CIARDI 1968, p. 174, no. 230; G. BORA 1971, p. 55-56, n. 92; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 24; p. 37, nota 176; p. 28, nota 4; p. 171.

Perissa Torrini cita il disegno a p. 28, nota 3, come disegno inserito nel catalogo di Figino da Ciardi e già menzionato anche da S. Modena in *Disegni di Maestri dell'Accademia Ambrosiana*. Lo stile del foglio si avvicina alle prove tarde dell'artista, caratterizzate da una preparazione scura, su cui prende vita il disegno a penna. La composizione sembra debitrice del Tibaldi spagnolo.



327.

Figura di profeta o evangelista

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 254 inf. n. 1349

426x273 mm. - matita rossa e gesso bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: presenta due evidenti macchie di collante scure lungo il bordo sinistro.

Scritte: in alto a destra "87"; nell'angolo in basso a destra "Figino"

Attribuzioni inventariali: Ambrogio Figino, Annibale Fontana.

Bibliografia:

G. BORA 1971, p. 55, n. 90; A.P. VALERIO 1973, pp. 38-39, 47 n. 24, 48 nn. 25, 26.

In basso a sinistra del foglio è presente la figura principale, studiata in scala minore; sorregge sempre il libro ed è nella medesima postura. Il foglio riprende in modo puntuale il *San Giovanni Evangelista* di Annibale Fontana in Santa Maria presso San Celso, tanto che anche questo foglio era stato attribuito allo scultore. Due fogli a lui attribuiti, (Cod. F 245 inf. n. 37, 71) evidenziano però la differenza stilistica che intercorre tra i due disegni sicuramente di Fontana e quello qui

esaminato. Quest'ultimo pare essere una copia, probabilmente figiniana: il tratto è più meditato e meticoloso e la figura mostra una certa sproporzione che rende le gambe eccessivamente corte rispetto al busto, senza rendere l'inclinazione di quest'ultimo, evidente in Cod. F 245 inf. n. 37.

328.

Ritratto di bambino

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 282 inf. n. 40
340x257 mm. - matita rossa e nera e gesso bianco
Stato di conservazione: buono.

Scritte: in basso a destra "Ambrogio Figino"

Marchi: marchio della Biblioteca Ambrosiana nell'angolo inferiore destro.

Filigrana: Una mano sormontata da una croce, simile a Briquet 11086.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 54, n. 89; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 20 nota 94, app.fig. 36.

Come già ricordato da Annalisa Perissa Torrini l'attribuzione del foglio si deve alla sua menzione all'interno dell'inventario manoscritto del 1685 (ms. S.Q. + II.35), a carte 57. Il foglio dà l'idea di essere preparatorio per un ritratto poiché la collana suggerisce la destinazione ufficiale dell'immagine. La fisionomia non è lontana dalle teste di putti presenti nell'*Incoronazione della Vergine* di San Fedele.



329.

Studio di cavaliere

Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, inv. 2006 F

75x85 mm. - matita rossa e penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono.

Marchi: Lugt 930

Provenienza: Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 72-73;

F. GRISOLIA 2018, n. 85a.

Le vicende collezionistiche di questo foglio e del gruppo di piccoli disegni di Figino conservati agli Uffizi sono state ricapitolate da Simonetta Prospero Valenti Rodinò (2013). Forse questo gruppo di disegni era incollata sopra a una pagina degli *Intrattenimenti pittorici*. Il foglio, che mostra solo vaghe somiglianze con l'iconografia del *Sant'Ambrogio a cavallo* del Castello Sforzesco di Milano, si avvicina maggiormente ai numerosi fogli conservati a Windsor, e in particolare a catt. 218, 220. Il piccolo schizzo potrebbe essere parte del foglio RCIN 906962 (cat. 218) da cui manca una parte di analoghe dimensioni.



330.

Studio del Torso del Belvedere

Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, inv. 2007 F

104x71 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: buono, presenta qualche lacuna dovuta ad uno strappo lungo il margine sinistro.

Marchi: Lugt 930

Provenienza: Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 72-73; F. GRISOLIA 2018, n. 85b.

Diversi studi dal *Torso del Belvedere* ricorrono all'interno della grafica figiniana, anche se hanno tutti dimensioni maggiori e una più accurata resa del chiaroscuro. Cfr. catt. 100, 102, 103, 117.

331.

Studio del Torso del Belvedere

Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, inv. 2008 F

105x73 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio presenta qualche macchia gialla.

Marchi: Lugt 930

Provenienza: Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 72-73; F. GRISOLIA 2018, n. 85c.

Questa prospettiva del *Torso* riprende quella presente a sinistra di cat. 102. Per altri studi del medesimo soggetto cfr. cat. 330. Per la storia collezionistica cfr. cat. 329.



332.

Studio del Torso del Belvedere

Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, inv. 2009 F

105x72 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: buono, presenta qualche macchia

Marchi: Lugt 930

Provenienza: Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Figino

Mostre: "The genius of the sculptor in Michelangelo's work", Montreal 1992

Bibliografia: S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 72-73; F. GRISOLIA 2018, n. 85d.

Certamente legato a catt. 330, 331, il foglio mostra il *Torso* da una prospettiva frontale. Per gli altri studi a medesimo soggetto cfr. cat. 330.

333.

Madonna col bambino e San Giovannino

Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, inv.

2010 F

72x83 mm. - matita nera, matita rossa, gessetto bianco

Stato di conservazione: buono.

Marchi: Lugt 930

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 72-73;

F. GRISOLIA 2018, n. 85e.

Il foglio riprende alcuni schizzi presenti nel fondo di Windsor, e in particolare cat. 205 dov'è studiata la medesima composizione con alcune varianti. Il foglio qui analizzato è la versione più rifinita della composizione, ambientata all'aperto davanti a un drappo di tessuto. Anche catt. 213, 214 potrebbero essere studi per la medesima composizione.



334.

Ritratto di Carlo Borromeo

London, British Museum, inv. 1986, 1215.4

165x94 mm. - matita nera e rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato conservativo.

Scritte: Grafia di Resta, in alto: “si vede che fu tagliato da un libretto. Io lo tagliai/ Seb.o Resta di Chiesa Nuova 1700”. In basso: “l’altro ritratto di S. Carlo e in vita di mano del Ecc.mo Pittor Milanese A. Figino / io lo levai da un libretto di diversi studi e memorie/ del med.o Pittore che venne a’ Roma quest’anno 1700/ portato da un Pittor Teatino di Fiorenza doppo esser caduto in mare/ e ripescato”.

Provenienza: Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: P. Pouncey: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM 1958, p. 269; G. BORA 1973, p. 17, n. 4; G. WARWICK 1996, p. 247; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 69, fig. 70

Grazie alle preziose note apposte in calce al disegno da Sebastiano Resta e agli studi di Simonetta Prosperti Valenti Rodinò (2013), siamo oggi in grado di ricondurre questo foglio, insieme a cat. 335 alla ‘cartellina’ di disegni di Figino appartenuta a Sebastiano Resta. Alla cartellina appartenevano i fogli sistemati probabilmente da Gabburri nell’album della Morgan Library, i 5 piccoli disegni del GDSU e altri fogli sparsi, riconoscibili grazie alle note del Padre filippino. Il foglio, a due matite, ricorda i due volti virili presenti in cat. 47, ma anche il foglio del Castello Sforzesco cat. 361. Altri due studi per il volto di San Carlo Borromeo, sempre provenienti dalla raccolta di Sebastiano Resta sono i due schizzi della Morgan Library (catt. 237, 238).



335.

Ritratto di San Carlo Borromeo morto

London, British Museum, inv. SL, 5224.57

238x163 mm. - penna e inchiostro nero, rialzi di biacca su carta preparata giallo-bruno

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato conservativo.

Scritte: in alto, mano di Padre Resta: “S. Caroli effigies vera” in basso: Ritratto di S. Carlo di m.o d’Ambrosio figino/ insigne pittore di Mil.o di cui vedi Eccelse lodi da/teli da Gio. Paolo Lomazzo suo Maestro nel suo sapientiss.o/ libro che dei Preceti della Pittura stampò doppo che fù/ cieco. Io lo tagliai da un libretto dei suoi studi. 1700. Numerato in alto a destra “45”.

Provenienza: Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: P. Pouncey: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM 1958, p. 269; G. BORA 1973, p. 17; G. WARWICK 1996, p. 247 S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 69, fig. 71.

Per i confronti con altri fogli dell’artista e la storia collezionistica cfr. cat. 334.

336.

Studio di braccio e di gamba sinistra

London, British Museum, inv. Ff, 2. 101

113x32 mm/ 113x39 mm. - matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato conservativo.

Scritte: mano di Sebastiano Resta: in basso a destra a ciascun disegno: "h. 38", "h. 39". Sul foglio di sinistra "47".

Provenienza: Sebastiano Resta; J. Richardson Senior; J. Somers; Clayton Mordaunt Cracherode

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 71, fig. 72a,b.

Secondo quanto ricostruito da Simonetta Properi Valenti Rodinò (2013) i fogli facevano parte della medesima 'cartellina' di disegni di Figino appartenuta a Sebastiano Resta. Il foglio di sinistra è forse preparatorio per la figura in secondo piano all'estrema sinistra della *Nascita della Vergine* in S. Antonio Abate (cfr. cat. 77). A destra, invece, uno studio di gamba sinistra che ricorre moltissimo nel *corpus* dell'artista: cfr. catt. 39, 63, 36, 38, 90, 145, 307, 309.



337.

Studio per la *Nascita della Vergine*

London, British Museum, inv. 1946,0713.1268

207x324 mm. - penna e inchiostro bruno, rialzi di biacca su carta preparata marrone

Stato di conservazione: evidenti decurtazioni agli angoli.

Provenienza: Thomas Fitzroy Fenwick, Sir Thomas Phillipps, Samuel Woodburn, donato da Antoine Seilern.

Attribuzioni inventariali: Popham-Pouncey: Figino

Bibliografia: non pubblicato.

Il foglio è preparatorio per la *Nascita della Vergine* oggi in S. Antonio Abate a Milano. La corrispondenza pressoché puntuale delle posture ne è la prova: il gruppo centrale corrisponde perfettamente, così come il ruolo della donna alla sinistra della S. Anna che regge il lenzuolo nel quale è avvolta la Vergine. Come accade in altri casi all'interno della grafica figiniana, l'artista studia la composizione senza tener conto della larghezza della tela, allargando la scena sul piano orizzontale. Stringendo la composizione ai lati il numero delle figure rimane le stesse dando vita, nella tela, a una composizione molto affollata.

338.

Trasporto di Cristo al sepolcro

London, British Museum, inv. 1946,0713.340
338x226 mm. - penna e inchiostro bruno, rialzi
di biacca su carta preparata marrone

Stato di conservazione:

Scritte: in alto a sinistra, scritta di difficile
decifrazione "...boldi?"

Marchi: L.2364

Provenienza: Thomas Fitzroy Fenwick, Thomas
Lawrence, Thomas Phillipps, Joshua Reynolds,
Samuel Woodburn, Antoine Seilern, British
Museum.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM 1935, p. 20, n. 11
(XVI, sec. Artista dell'Italia del nord); A.
PERISSA TORRINI 1985, p. 76, fig. 3.

Il foglio è attribuito all'artista da Annalisa Perissa Torrini (1985) che lo mette in relazione con numerosi studi tardi, caratterizzati dalla preparazione scura della carta e dal tratto fluido, che tradisce "una fase di rilassatezza, quasi di scadimento rispetto ai precedenti momenti di felicità espressiva" (A. PERISSA TORRINI 1985, p. 76). Il foglio non è riconducibile a una composizione nota o citata dalle fonti, come spesso accade per alcuni dipinti della fase tarda.



339.

Tre angeli in volo

Louvre, Cabinet des dessins, inv. 11680r
195x310 mm. - penna e inchiostro bruno,
acquerello bruno, rialzi di biacca, carta
preparata marrone.

Stato di conservazione: discreto, presenta

Scritte: in basso a sinistra, a penna e
inchiostro bruno: "Ambrogio Figino
scolaro di Gio. Paolo Lomazzo".

Marchi: L. 1886

Provenienza: citato nell'inventario del
Musée Napoléon. Dessins. Vol. 9, p. 1693.

Attribuzioni inventariali: Anonimo italiano
di fine XVI, attribuito a Figino da P.
Pouncey

Bibliografia:

A. PERISSA TORRINI 1987, p. 205, n. 159.

Il foglio è collocabile nella fase tarda ed è probabilmente preparatorio per una *Crocifissione*. La postura dei due angeli (quello a sinistra studiato per due volte) rispecchia, infatti, quella del foglio inv. 2217 dell'Albertina (cat. 346) che condivide con questo studio anche la preparazione della carta.



340.

Studio per un'Adorazione dei pastori

Louvre, Cabinet des dessins, inv. 6305

358x454 mm. - penna e inchiostro bruno, rialzi di biacca, carta preparata nocciola,

Stato di conservazione: buono.

Scritte: in basso a sinistra, sul foglio di controfondo "Gio. Ambrogio Figino"; a destra "école lombarde"

Provenienza:

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

A. PERISSA TORRINI 1985, p. 77, n. 4.



Il foglio è attribuito da Annalisa Perissa Torrini all'artista e si inserisce perfettamente nella fase tarda della sua produzione dove su una preparazione della carta molto scura il tratto a penna si confonde, lasciando ai tocchi di biacca il compito di delineare la fisionomia e l'andamento dei panneggi.

341.

Studio per il S. Matteo e l'angelo

Parigi, École des Beaux arts, inv. 18038 bis

340x223 mm. - matita nera e rossa e gessetto bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: buono.

Provenienza: Gatteaux, Jacques-Edouard (1788 d.: 1881)

Attribuzioni inventariali: Figino

Esposizioni: *Art italien des XVe et XVIe siècles, dessins, manuscrits enluminés, livres et xylographies*, Parigi, École des Beaux-Arts, 1935.

Bibliografia:

R.P. CIARDI 1968, p. 325, tav. 225; P. POUNCEY 1968, p. 256, fig. 15; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 193, n. 95.

Insieme ai fogli individuati da Philip Pouncey (1968), lo studio presenta una fase già avanzata di meditazione sulla figura del San Matteo, molto vicina alla versione pittorica. A destra si nota uno studio, ancora abbozzato, per l'angelo mentre a sinistra uno schizzo per il bambino che nell'opera osserva la scena. La gamba destra del Santo appare leggermente sproporzionata rispetto al resto del corpo e risente probabilmente degli studi anatomici preparatori (catt. 147, 154) dove le singole parti sono studiate singolarmente, trascurando le proporzioni d'insieme della figura.





342.

Angelo per il *San Matteo e l'angelo*

Besançon, Musée des beaux Arts, inv. n. D 3011

334x226 mm. - matita nera e matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in discreto stato conservativo.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno “Angelo al S. Matteo in S. Raffaele di Milano”; in basso al centro “1 257”; a destra “Regalo del Signor Ambrogio Besozzi”.

Marchi: L. 2364

Provenienza: Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 17; R.P. CIARDI 1968, p. 143, n. 10; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 86, nota 47, tav. 76.

Si tratta dello studio più rifinito per l'angelo del *San Matteo e l'angelo* in San Raffaele a Milano. Un altro studio per le braccia e le mani dell'angelo è cat. 74.

4.7 Altri fondi

343.

S. Ambrogio che scaccia gli Ariani

Rotterdam, Museum Boijmans van beuningen

415x259 mm. - penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, biacca su carta preparata marrone scuro

Stato di conservazione: ottimo.

Provenienza: Adriaan Domela Nieuwenhuis

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 197, n. 122;

Il foglio si aggiunge ai moltissimi studi per l'opera presenti nel fondo delle Gallerie dell'Accademia (cfr. cat. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 130, 131. Confrontando il foglio con cat. 176, che è la prova più vicina all'opera finita, nel foglio di Rotterdam risalta l'effetto metallico nella definizione dei panneggi che richiama le ultime opere dell'artista e in particolare il *San Giorgio a cavallo* del Santuario di Rho. Anche la preparazione scura del foglio richiama la grafica più tarda dell'artista. Forse si tratta di una ripresa tarda del soggetto.





344.

Studio per l'anta d'organo del duomo raffigurante la *Natività*

Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen

415x259 mm. - penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, biacca su carta preparata marrone scuro

Stato di conservazione: buono.

Scritte: di mano di Padre Resta: "del Figino nelle portelle del'organo del Duomo di Milano"

Provenienza: Sebastiano Resta

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 200, n. 131; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 74, note 49-51.

Il foglio è preparatorio per la *Natività*, così come catt. 48, 55, 261, 355. Come ipotizzato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò il foglio faceva parte della 'cartellina' contenente vari studi di Figino appartenuta a Sebastiano Resta.

345.

Ritratto di Giovan Giacomo Resta

Napoli, Museo di Capodimonte, inv. 103

110x91 mm. - matita nera e rossa

Stato di conservazione: ottimo

Scritte: sul verso, di mano di Padre Resta: "Ambrosy Figini opus/Effigies/Io: Jacopo Restae Mediolanensis Avei Sebastiani Restae/ cuius in fastis est/ Ecell.mi D. Gasparis de Haro Dni sui/ Benevolentia. Sul montaggio perduto: Amb. Figino

Provenienza: Sebastiano Resta, Real Museo Borbonico

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R. MUZZI CAVALLO 1987, n. 27; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 74-75.

Come già notato da Muzii (1987), la scritta sul verso del foglio è analoga a quella presente sul recto dell'*Autoritratto* e del *Ritratto della sorella* conservati alla Pinacoteca di Brera (cfr. cat. 359). Oltre al confronto con questi disegni appena citati, il foglio ha stretta vicinanza nel modo di utilizzare le due matite e nello sguardo intenso con cat. 249.





346.

Cristo sulla croce

Vienna, Albertina, inv. n. 2217

295x205 mm. - penna e inchiostro bruno, tracce di matita rossa su carta preparata marrone

Stato di conservazione: buono, presenta una piega a metà dell'altezza.

Provenienza: Herzog Albert von Sachsen-Teschen

Attribuzioni inventariali: Reni, Guido (attribuzione Tradizionale di Wickhoff); Perissa Torrini: Figino.

Bibliografia:

F. WICKHOFF 1891, SB 266; V. BIRKE - J. KERTÉSZ 1992; A. PERISSA TORRINI 1985, p. 76, fig. 2; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 13, nota3; p. 24, note 181-182; app. fig. 149; V. BIRKE 1991, p. 94, nota 112.

Annalisa Perissa Torrini (1987) ipotizza che il disegno sia preparatorio per una *Crocifissione* che si trovava in San Vittore all'Olmo. Purtroppo, essendo perdute tutte le opere ricordate dalle fonti con questo soggetto, è difficile supporre una destinazione di questa composizione che sia verosimile. Il foglio del Louvre

(cfr. cat. 339) raffigura tre studi per gli angeli in volo.

347.

Studi per una Crocifissione

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg inv. n. Z3288-k91

295x205 mm. - penna e inchiostro bruno, tracce di matita rossa su carta preparata marrone

Stato di conservazione: buono.

Scritte: in basso a destra: "Ambrogio Figino [?]"

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 203, fig. 150.

Il foglio sembra molto simile per stile e impostazione della pagina al foglio di Oxford (cat. 291). In alto a sinistra vi è lo studio di una *Crocifissione* con due Santi e due angeli, mentre a sinistra i Santi sembrano essere quattro. Nella parte bassa del foglio sono studiate le singole figure che prendono parte alla scena.





348.

Studi per il *Passaggio del Mar Rosso*

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg inv. Z 2387

295x205 mm. - penna e inchiostro bruno, tracce di matita rossa su carta preparata marrone

Stato di conservazione:

Scritte: in basso a destra: "Figino"

Bibliografia:

A. PERISSA TORRINI 1987, p. 199, fig. 129.

Il foglio richiama cat. 286, anch'esso preparatorio per la medesima composizione. Anche in questo caso, come a Oxford, la scena è più equilibrata nelle tre parti in cui è suddivisa non risentendo ancora della forma allungata della tela. Per altri studi per la medesima composizione cfr. cat. 54, 60, 187, 188.



349.

***recto:* studi di vasi, volti e drago Boncompagni**

***verso:* storia di Polifemo**

Washington, National Gallery of Art, Wolfgang Ratjen Collection, 2007.111.81.a/b

288x222 mm. - matita rossa e penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: ottimo.

Provenienza: vendita Gerd Rosen, Berlino, 1 Dicembre 1959, lotto 298; Herbert List, Monaco; Ursula and Adolf Rathen, Vaduz, Ratjen Doundation, Vaduz, 1976, R 148.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

R.P. CIARDI 1971, pp. 270-271; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 195, n. 109; D. LACHENMANN 1995, n. 11; H. CHAPMAN 2011, pp. 34-35, n. 11.



Il *recto* del foglio contiene i medesimi soggetti del taccuino che si trova a Windsor smembrato. Ricorrono studi per una *vestale tuccia*, per il *Nettuno*, cui si aggiunge un *Ulisse e Polifemo*. Come già notato da Chapman (2011) i due volti ad acquarello in alto a sinistra sono ripresi dall'incisione in chiaroscuro disegnata da Parmigianino dagli arazzi di Raffaello e in particolare dall'episodio raffigurante *San Pietro e San Giovanni guariscono gli storpi alla porta del Tempio* (British Museum).

350.

Studi di braccia e avambracci e studi di volti

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1993.399

430x287 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: Condizioni conservative non ottime. Alcune lacune ai lati e agli angoli. In basso, verso destra, è presente la scritta "Figino", come quelle che siamo abituati a conoscere. Il disegno era piegato in due parti e si nota la piegatura centrale oltre a quelle agli angoli.

Scritte: in basso, verso destra "figino"

Marchi: sul verso in alto a destra, è presente un marchio di colore scuro. Sul recto, in alto a sinistra è presente un altro marchio.

Provenienza: Giuseppe Vallardi (1784-1873), Milano (Lugt 1223); possessore non identificato (marchio sul verso, in alto a destra), Ferruccio Asta (Venezia) dal quale lo comprò Janos Scholz, New York.

Esposizioni: *Pontormo to Greco: the age of mannerism*, Indianapolis 1954, n. 45, *Drawings from Lombardy*, Oakland and elsewhere 1956.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 271, n. 2.

Il foglio è certamente legato a cat. 351, con cui condivide, oltre alla tecnica, allo stile e al soggetto, un modo particolare di disporre gli schizzi sul foglio. Lungo il bordo sinistro del *recto* si intravedono due volti, così come nel volto in basso al centro.

Gli studi sul verso ricordano la posizione del braccio di uno dei dannati del *Giudizio Universale*, studiato anche in cat. 105 sebbene qui sia ripreso lateralmente.



351.

recto: studi anatomici di braccio destro piegato

verso: studi anatomici per varie parti del corpo con didascalie

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1993.400

426x280 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: condizioni conservative non ottime: presenta una zona rovinata e pieghe in corrispondenza dei bordi inferiore e superiore.

Scritte: lungo il lato sinistro, verso il basso "figino" con la solita mano che conosciamo. Sul verso sono presenti numerose scritte, a commento dei disegni anatomici.

Provenienza: Ferruccio Asta, Venezia, comprato a Venezia nel 1950 da Janos Sholz, New York.

Attribuzioni inventariali: Figino

Esposizioni: *Drawings from Lombardy* 1966, n. 37.

Bibliografia: A.E. POPHAM 1958, p. 271, n. 2.

Il *recto* mostra una fittissima compagine di studi di braccio destro piegato in diverse angolazioni. Quasi tutti questi studi mostrano la muscolatura di braccio e avambraccio. Lo stesso modo di ripetere studi anatomici uno accanto all'altro, sebbene non in una così fitta sequenza, si nota in catt. 149, 150; per altri studi di braccio piegato cfr. cat. 151. Sul *verso* del foglio vi sono numerosi studi di braccia, spalle e altre parti anatomiche, ciascuna accompagnata da una didascalia. Al centro del foglio, sopra lo studio della muscolatura della spalla, si nota una delle braccia dal *Giudizio* e in particolar modo cat. 154.

352.

Recto: studi per Apollo e Dafne, Zeus e Giunone

verso: Orfeo e Euridice e altri studi

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 2002.97a

603x425 mm. - matita rossa e penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione, presente qualche ingiallimento e piegatura lungo i bordi e un'ingiallimento della carta dovuto all'esposizione alla luce. Si presenta montato con l'altro disegno su uno stesso supporto. Il verso del foglio è in ottimo stato di conservazione, non essendo stato esposto alla luce

Scritte: in basso a destra, nell'angolo "M.F. n° 10"

Provenienza: Collezione Sagredo, Venezia (17th century); De Boissieu Collection, Lyons (until World War I; Sold Hotel Drouot, December 19,2001, lot 72

Attribuzioni inventariali: Figino

Sia per soggetto che per stile, questi disegni ricordano alcuni fogli dell'album smithiano di Windsor. Cfr. cat. 215, 229; ma anche il foglio di Lisbona (cat. 266). I fogli sono indubbiamente legati con il fondo di Windsor e in particolare con gli studi di soggetti profani che ricorrono nel fondo. Si deve tuttavia notare che le forme allungate delle figure con i piedi e le caviglie molto strette, i soggetti del tutto sconosciuti alla critica e alle fonti, il tratto molto leggero e sicuro, non rispondono del tutto alla grafica figiniana.



353.

recto: per Apollo e Dafne, Orfeo e Euridice, Zeus e Giunone

verso: studi per i medesimi soggetti

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 2002.97 b

238 x 219 mm. - matita rossa e penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; presenta un'ingiallimento della carta dovuto all'esposizione alla luce. Si presenta montato con 2002.97a su uno stesso supporto. Il foglio presenta alcune pieghe nella parte inferiore. Il verso del foglio è in ottimo stato di conservazione, non essendo stato esposto alla luce.

Scritte: in basso a destra, nell'angolo "M.F. n° 9"

Marchi: sul recto non presenta alcun marchio

Provenienza: Collezione Sagredo, Venezia (17th century); De Boissieu Collection, Lyons (until World War I; Sold Hotel Drouot, December 19,2001, lot 72

Attribuzioni inventariali: Figino

Per il commento al foglio cfr. cat. 352.

354.

Ritratto di un architetto

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1977-37
147x117 mm. - matita rossa e matita nera, penna e inchiostro
bruno, gessetto bianco

Stato di conservazione: buono.

Provenienza: acquistato nel 1977

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: L. C. J. FRERICHS 1981, p. 35, n. 65.

Si tratta dell'unico studio per un ritratto a mezza figura, dove il personaggio è inserito nell'ambiente circostante. L'attribuzione a Figino, suggerita dalla scritta del foglio di supporto, non è comprovata da un'opera attribuita all'artista raffigurante questo soggetto. Anche l'uso della quadratura non è riscontrato in altre prove dell'artista.



355.

Studio per la Vergine della Natività delle ante d'organo del duomo

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 2015.792.3

271x215 mm. - matita nera e gesso bianco

Stato di conservazione: buono stato di conservazione. La vergine sulla sinistra appare molto sbiadita, come già successo per altri disegni di Figino. Il foglio sembra tagliato nella parte inferiore e presenta alcune macchie scure.

Scritte: l'unica scritta presente è il numero 18 in alto a destra.

Marchi: sul recto non presenta alcun marchio.

Provenienza: Gift of Roberta J. M. Olson and Alexander B. V. Johnson, 2015.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: non pubblicato.



Altri studi della Vergine per la Natività del duomo cfr. Catt. 48, 55, 261. L'artista si concentra in modo particolare sulla resa delle mani e delle braccia della Vergine.



356.

recto: studio del Minosse dal *Giudizio Universale*, studio per il san Matteo e l'angelo, studi anatomici di gambe.

verso: studi di volti, studi anatomici e per un vescovo in trono.

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 61.179.2

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, matita rossa, 281x215 mm.

Stato di conservazione: ottimo.

Marchi: *recto:* in basso a sinistra L. 1223 ; in basso a destra L. 2044. Sul *verso:* in basso a sinistra L. 1943; a destra L. 2044.

Provenienza: collezione Vallardi, Carlo Prayer, David F. Seiferheld

Attribuzioni inventariali: Figino

Esposizioni: Biblioteca Apostolica Vaticana, "Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito", Marzo-Luglio 1990; Montreal Museum of Fine Arts, "The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work", Giugno-Settembre 1992; J. Paul Getty Museum, Los Angeles, "Taddeo and Federico Zuccaro: Artist-Brothers in Renaissance Rome", Ottobre 2007 - Gennaio 2008; The Metropolitan Museum of Art, "Drawings and Prints: Selections from the Permanent Collection", Gennaio - Marzo 2012.

Bibliografia:

P. POUNCEY 1968, p. 253, no. 3; E.J. OLSZEWSKI - J. GLAUBINGER 1981, n. 46; J. BEAN - L. TURČIĆ 1982, p. 90, n. 80; A. PERISSA TORRINI 1987, app. nn. 89-90; F. MANCINELLI 1990, pp. 239-240, n. 145; P.C. MARANI 1992, p. 432-433, n. 132; F. MANCINELLI 2003, pp. 50-51, n. 36; BROOKS 2007, n. 68; D. LAURENZA 2012, pp. 36-39, fig. 53-55.

Figino utilizza in questo foglio una tecnica insolita per i disegni dal *Giudizio*: penna e acquerello con inchiostro bruno. Il *recto* del foglio si configura come una *summa* della grafica figiniana: ricorrono infatti piccoli volti, schizzi per composizioni (per il *San Matteo e l'angelo*), particolari anatomici e studi da Michelangelo.

Sul *verso*, invece, sono presenti studi anatomici, studio di uomo che vola, studio di santo tra due sante, studio di volti,

studio di ossa. Collocare questo foglio all'interno della produzione di Figino è particolarmente difficile a causa della mancanza di confronti con la grafica nota. Forse si tratta di un foglio nel quale riprende, in anni tardi, molti degli spunti su cui si era misurato nel corso della sua vita.

357.

Autoritratto

Milano, Pinacoteca di Brera, inv. D 257
321x219 mm. - matita nera e rossa su carta originariamente grigio-cerulea

Stato di conservazione: discreto.

Scritte: in basso al centro: "Io: Ambrosij Figini effigies/
Propria Manu Expressa/ Io: Vincentij, et Luciae Crassae
Filij/ Aevi Nostri Ap[ell]is". Sul verso controfondato
scritte a penna: "Inv. Acc. 663", e a matita nera "inv.
258".

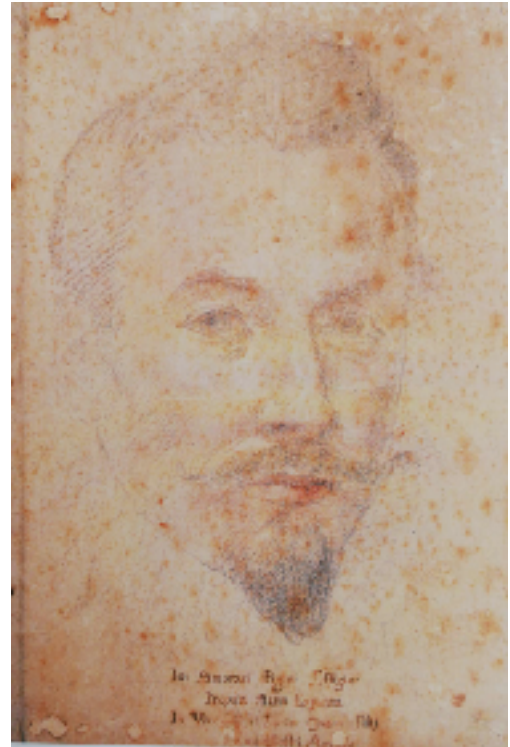
Provenienza: Bossi

Attribuzioni inventariali: Ambrogio Figino

Bibliografia:

G. BOSSI 1806, pp. 27-28; G.A. DELL'ACQUA 1937, p. 137; R.P. CIARDI 1968, p. 170, n. 203; D. PESCARMONA 1986, p. 58, n. 12; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 17; F. FRANGI - A. MORANDOTTI 2002, p. 88, n. 25.

Il foglio, entrato nelle collezioni dell'Accademia di Brera grazie a Giuseppe Bossi, è forse, insieme al ritratto della sorella Caterina, uno dei disegni più noti di Figino e, insieme a quest'ultimo, risarcisce in parte la perdita dei moltissimi ritratti che l'artista eseguì, ma di cui sono giunti fino a noi pochissimi esemplari. Ad un autoritratto di Figino in pittura accenna Girolamo Borsieri (cfr. F. FRANGI - A. MORANDOTTI 2002), opera che forse passò poi nella collezione Trivulzio e fu venduta nel 1764. Tornando ai disegni, alcuni piccoli volti che si avvicinano a quello qui effigiato, ricorrono in alcuni fogli delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, (cat. 139) e di Windsor (cat. 170).



358.

Ritratto di Caterina Figino

Milano, Pinacoteca di Brera, inv. D 258
325x221 mm. - matita nera e rossa e pastelli colori su carta cerulea

Stato di conservazione: buono.

Scritte: in basso al centro "Catharinae Figinae
effigies/Ioannis Ambrosij sororis/
pietate, prudentia, celebris/
Herculis Blanci matris"

Provenienza: Bossi

Attribuzioni inventariali: Ambrogio Figino

Bibliografia:

G. BOSSI 1806, pp. 27-28; G.A. DELL'ACQUA 1937, p. 137, fig. 1; R.P. CIARDI 1968, p. 170, n. 204; D. PESCARMONA 1986, p. 58, n. 13; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 17; F. FRANGI - A. MORANDOTTI 2002, p. 88, n. 25.

La tecnica utilizzata e le buone condizioni conservative del foglio permettono di apprezzare la forza espressiva di questo ritratto che si avvicina, nella forza dello sguardo, al *Ritratto di Giovan Angelo Annoni* (tav. 42).

359.

Antinoo del Belvedere

Santiago del Cile, Museo Nacional de Bellas Artes, inv. n. 2-3137

410x249 mm. – matita nera su carta cerulea

Stato di conservazione: ottimo stato conservativo.

Scritte: in basso a sinistra “95 Fugino”; in basso a destra, a grafia antica comune a quella presente sui fogli di Venezia e di Windsor: “Figino”.

Provenienza: Resta

Attribuzioni inventariali: Ambrogio Figino

Bibliografia:

G. BORA 2008, p. 100, n. 17.

L'*Antinoo*, osservato in uno scorcio dal basso verso l'alto, è stato studiato dall'artista anche in cat. 107, da un punto di vista frontale. Il foglio, di cui non è visibile la filigrana, può confluire, per tecnica e stile, al gruppo di disegni realizzati durante il soggiorno romano dell'artista.



360.

Studio per l'Incoronazione della Vergine di San Vittore al Corpo

Bowdoin College, inv. n. 1932.9

182 x 256 mm. – matita nera e gessetto bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo, è tagliato in modo irregolare e presenta alcuni rialzi di biacca ossidata.

Iscrizioni: in alto a destra “Figino”

Provenienza: Henry Johnson.

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia:

D.P. BECKER 1985, p. 218, n. 163, A.
PERISSA TORRINI 1987, p. 202.



Il foglio studia l'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Figino nel coro della chiesa di San Vittore al Corpo, impresa per la quale non si conoscono altri fogli. Esso costituisce dunque una prova grafica importante per quest'ultima fase stilistica dell'artista, per la quale spesso si è ipotizzata la presenza di aiuti accanto al maestro.

361.

Studi di volto di vecchio

Raccolte grafiche e fotografiche del Castello Sforzesco, inv. n. 2533 B 913

251x192 mm. - matita rossa e matita nera

Stato di conservazione: ottimo.

Scritte: in basso a destra L. 1902, Morelli; scritta a penna "Figino mil."

Marchi: a sinistra: L. 1223, Vallardi

Provenienza: donazione Frizzoni Morelli (1900)

Attribuzioni inventariali: Figino

Esposizioni: Giovanni Morelli Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco [Milano, Castello Sforzesco - Sale viscontee, 1994-1995, n° cat. 34;

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 166, n. 169; G. BORA 1980, p. 25, tav. 27; FERINO PAGDEN 2011, pp. 44, n. 365.



L'eredità Leonardesca a Milano tra resistenze e nuove sollecitazioni

Foglio notevole, che rispecchia le prove più belle di Figino, molte analogie con il ritratto di San Pietro alla Morgan Library per lo stile; La fisionomia è simile a quella dell'apostolo in primo piano a Santa Maria della Passione nell'*Orazione nell'orto*, ma ricorda anche il volto del *San Matteo e l'angelo*. Questo spinge per una datazione intorno alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento.

362.

Studio dalla *Pietà* del Collegio Borromeo di Pavia

Raccolte grafiche e fotografiche del Castello Sforzesco, inv. n. 4875/33 B 1802/ 13

205x227 (base) 260 (max) mm. - matita rossa e biacca ossidata

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo, è tagliato in modo irregolare e presenta alcuni rialzi di biacca ossidata.

Provenienza: fondo Peterzano

Attribuzioni inventariali: Simone Peterzano



Bibliografia: non pubblicato

Il foglio è in diretto rapporto con l'incisione di Raphael Sadeler (tav. 144) raffigurante un *Compianto su Cristo morto*, del quale l'incisore dichiara l'invenzione figiniana. Recentemente (M. PAVESI 2017) all'incisione è stata accostata una tela conservata al Collegio Borromeo di Pavia, ritenuta autografa dell'artista. Il foglio, interamente a matita rossa, richiama nello stile alcuni fogli per la Cappella della Guastalla, come il piccolo schizzo raffigurante la Santa Marta (cat. 76).

363.

Studi per Natività r/v

Collezione Del Pozzo d'Annone

Dati tecnici ignoti.

Il foglio si inserisce tra gli studi tardi dell'artista.

364.

Studi per le ante d'organo

Collezione del Pozzo d'Annone

365.

Studio per un'Adorazione dei Magi

Collezione privata

Misure e tecnica ignote.

Bibliografia: B. AGOSTI - J. STOPPA 2017, p. 256,
tav. XX.



366.

Studi per una Madonna col Bambino

Collezione del Pozzo d'Annone

Misure e dati tecnici ignoti

367.

Studi per la *Madonna del Serpe* e per la *Pietà di San Vittore al corpo*

Cambridge, Fitzwilliam Art Museum, inv. 2959

263x 394 mm. – matita rossa, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono.

Provenienza: W. Young Ottley, vendita, London, T. Philipe, 10 giugno 1814, lotto 539; Sir James Knowles; vendita Christie's, 28 maggio 1908, lotto 232; G. T. Clough

Attribuzioni inventariali: Figino

Esposizioni: 1913, *Mss. List of the Old Master Drawings in the G.T. Clough gift.*



Sul foglio compaiono studi per la *Madonna del serpe* di San Fedele, per la *Pietà* di San Vittore al corpo e altri studi, tra i quali compare anche una *Sacra Famiglia*. Gli schizzi, a matita rossa e penna e inchiostro bruno, indicano un momento stilistico importante di confronto con Michelangelo, collocabile intorno alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento.

368.

Copia dalla *Giove e Io* di Correggio

Cambridge, Fitzwilliam Art Museum,
inv. 2927

174x 195 mm. – matita nera su carta
cerulea

Stato di conservazione: ottimo.

Marchi: L. 2184; L.2983; L. 2997.

Provenienza: Jonathan Richardson
Senior (1665-1745); Jonathan
Richardson Junior; Charles Brinsley
Mray

Attribuzioni inventariali: Figino.

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, n. 328;
A. PERISSA TORRINI 1987, fig. 145.



Attribuito a Figino da Ciardi (1968), il foglio è uno studio di grande impatto dalla *Io* di Correggio. L'attenzione per lo sfumato e la resa dei passaggi chiaroscurali avvicina questo foglio alle copie dell'artista dai grandi maestri e, analogamente agli studi del volto del *Laocoonte*, si concentra sulla resa dell'emotività impressa nella figura dalla bocca semi-aperta.

4.8 Fogli dubbi

369.

Studio di dannati dal giudizio universale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 924

417x277 mm. - matita rossa e nera

Filigrana: mano con fiore; intera, al centro; simile a Briquet n. 10701: sud-sud est della Francia

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione, presenta delle tracce di collante e pieghe agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "Figino da Michel Ang^o". In alto a destra, nell'angolo, si nota una "X".

Marchi: non è presente alcun marchio

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 150, n. 58; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 69, n. 34.

Attribuito a Figino da Ciardi (1968), questo foglio rientra anche nel Catalogo di Annalisa Perissa Torrini (1987). Il disegno ben si adatta alla descrizione "Studj per figure di demonj appresso il suddetto, matita rossa e nera lumeggiata", che risulta dall'inventario del 1832 all'interno del Libro F di Giuseppe Bossi. Le tracce di collante presenti agli angoli del foglio confermano l'ipotesi che il disegno fosse in precedenza incollato su un altro supporto.



Sono raffigurati vari studi tratti dalla parte inferiore destra del *Giudizio Universale*; questi sono accostati dall'artista all'interno del medesimo foglio, anche se la disposizione non corrisponde precisamente a quella dell'affresco. Figino studia in altri due fogli conservati a Windsor i gruppi dei dannati. In uno di questi (cfr. cat. 396), viene ripreso il gruppo centrale, sempre utilizzando matite di due colori, ma in modo completamente diverso sia per quanto riguarda la resa cromatica sia per l'andamento della matita sul foglio. I due dannati sulla destra del foglio sono studiati anche in cat. 379.

Si nota inoltre che queste figure riprese dal *Giudizio Universale* sono studiate dall'artista anche all'interno di un foglio di studio (cat. 139) quasi come sfondo di molteplici altre figure per composizioni pittoriche.

Il foglio rientra tra i disegni dubbi perché la meticolosità del segno con cui le figure sono delineate si allontana dalle prove certe di Figino dal *Giudizio Universale*, rappresentate su fogli a matita nera su carta azzurra che formano un gruppo omogeneo. Inoltre, a differenza di quanto avviene per questi ultimi, l'artista è interessato non tanto alla resa di alcune parti anatomiche, quanto a riportare su carta un modello, con tutte le sue sfumature.

370.

Studio di nudo dall'antico

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 993.

292x158 mm. - matita rossa e nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; presenta qualche macchia; il margine inferiore è smarginato; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 156, n. 113; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 96, n. 70.

Il foglio è inserito tra i dubbi per motivi stilistici: sono infatti molto evidenti, a differenza delle copie sicure dall'antico dell'artista, il tratteggio incrociato obliquo che percorre l'intera figura, senza lasciare spazi bianchi. Anche l'alternanza tra matita rossa e nera generalmente nei disegni sicuri dell'artista va a definire parti anatomiche specifiche (naso, bocca, parti di orecchie) e non percorre in modo diffuso tutta la figura.



371.

Studio dal Laocoonte visto di schiena

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 984.

Matita nera, carta bianca; 435x295 mm.

Filigrana: Lettera M sormontata da un giglio iscritto in uno scudo; intera, al centro (Zonghi n. 1843: Fabriano 1598; Briquet n. 3025: Roma 1577)

Stato di conservazione: il margine inferiore e quello destro non sono rifilati e riportano qualche piccola rottura e mancanza; presenta numerosissime macchioline sparse su tutto il foglio (muffa?); restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 157, n. 117; A. PERISSA TORRINI, 1987, p. 93, n. 67.



Questo studio è strettamente legato a cat. 380, foglio con cui condivide tecnica e stile. Confrontando Questo foglio con gli altri dal gruppo del *Laocoonte* (cfr. catt. 177- 179) si notano le forti differenze stilistiche: il tratto obliquo incrociato molto meticoloso che non lascia spazi bianchi è molto simile a cat. 29, anch'esso individuato come prova dubbia.

372.

Demoni e dannati dal giudizio universale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 923.

281x180 mm. - matita rossa, carta preparata nocciola

Stato di conservazione: pieghe lungo il margine inferiore, macchia nell'angolo inferiore sinistro; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in alto verso destra, a inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali:

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 85; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 72, n. 37.

Il foglio, tratto dalla parte inferiore del *Giudizio Universale*, è stato inserito nel *corpus* dei disegni di Figino da Ciardi (1968); Annalisa Perissa Torrini (1987) ha accolto l'attribuzione.

L'attenzione dell'artista in questo foglio si concentra sul dannato portato in spalla dal demone. Alla maestria dello scorcio, che è certamente *in primis* michelangiolesca, l'artista dedica ogni sforzo e attenzione: i tratti di matita rossa si infittiscono in corrispondenza del torso e del collo, proprio dove la resa anatomica si fa più ardita e si concentrano sulla muscolatura, mentre la figura del demone sottostante è meno precisa, e solo accennata quella del nudo in alto a destra.

La precisione al modello è data probabilmente dal fatto che il soggetto è uno tra i più accessibili alla vista di chi guarda.

Il dubbio attributivo riguarda il modo di raggruppare i dannati su uno stesso foglio; nei disegni certi, infatti, l'artista tende a isolare ciascuna figura, e non propone interi gruppi di personaggi, come invece accade in questo caso. La scritta a penna "figino da Michel Ang.^o" si ritrova con la stessa dicitura anche in cat. 113, ma con la prima lettera maiuscola. Leggermente diversa, ma forse della stessa mano, mi pare la scritta di cat. 383. Per altri studi a matita rossa su carta bianca si veda catt. 382, 392, 386, 385.



373.

Sibilla Eritrea da Michelangelo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1007.

275x193 mm. - matita nera e gessetto bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: Il foglio presenta macchie di collante simili a inv. (1006) negli angoli e a metà di ciascun lato; leggeri segni di grinze della carta al margine inferiore; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno "Figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 148, n. 47; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 79, n. 48.

Il dubbio attributivo di questo foglio e degli altri appartenenti al medesimo gruppo (catt. 374-377) riguarda, *in primis*, la loro scarsa qualità rispetto ai fogli certi dalla *Volta* e dal *Giudizio*. L'attenzione dell'artista si rivolge in questo caso alle figure intere delle *Sibille* e dei *Profeti* e non solo ad alcuni dettagli anatomici, come risulta in cat. 101 dove è raffigurato, a dimensioni imponenti, il braccio della *Sibilla Eritrea* qui raffigurata. Il dubbio deriva anche dal fatto che questi studi ricorrono solamente nel *corpus* di Venezia, ma non in quello di Windsor che è generalmente speculare al fondo veneziano. L'assenza dal fondo di Windsor porta dunque a dubitare dell'autografia di questi studi, forse derivazione di seconda mano da studi figiniani.



374.

Profeta Isaia dalla Volta sistina e studio di panneggio

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1006.

Matita nera, gessetto bianco, carta azzurra; 276x195 mm.

Filigrana: fiore; nella metà superiore del margine sinistro.

Stato di conservazione: Il foglio presenta diverse macchie scure, probabilmente di collante, agli angoli e a metà circa di ciascun lato; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI, 1968, p. 148, n. 46; A. PERISSA TORRINI, 1987, p. 83, n. 52.

Per i dubbi attributivi cfr. cat. 373. La scarsa qualità di questo foglio è data in primo luogo dalle imprecisioni del volto, dell'anatomia del collo totalmente sproporzionata e dalle molte approssimazioni del panneggio.



375.

Studio del Profeta Ezechiele dalla Volta Sistina

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1014.

Matita nera, gessetto bianco, carta grigio-azzurra;
281x202 mm.

Stato di conservazione: il foglio si presenta in un buon stato conservativo. sono presenti macchie ingiallite sparse, e macchie agli angoli e lungo i lati. Lacuna all'angolo inferiore destro, restaurata; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in alto a sinistra, a inchiostro bruno "figino"; in basso verso destra "12" o "52".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 82, n. 51.

Attribuito da Annalisa Perissa Torrini (1987) a Figino, il disegno è copia del profeta Ezechiele dalla *Volta Sistina*.

Insieme agli altri disegni dei profeti dalla *Volta*, anche questo si può rintracciare nell'inventario dell'Accademia di Venezia sotto la dicitura generica "profeti da Michel'Angelo matita nera lueggiati". Per i dubbi attributivi cfr. cat. 365.



376.

Studio della Sibilla Cumana dalla Volta sistina

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1016.

Filigrana: parte di mano nella metà superiore del margine sinistro

Matita nera, gessetto bianco, carta azzurra;
272x198 mm.

Stato di conservazione: buono stato di conservazione, il foglio presenta delle macchie molto scure agli angoli e a metà circa di ogni lato. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino" e "49"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 148, n. 48; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 77, n. 46.

Per i dubbi attributivi cfr. cat. 373. Il medesimo soggetto ritorna, ancor più approssimativo, nell'album restiano di New York (cat. 251).



377.

Studio dalla Sibilla Delfica

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1017.

Matita nera, gessetto bianco, carta azzurra; 392x275 mm.

Stato di conservazione: qualche grinza e piega lungo i margini; qualche lacuna lungo il margine sinistro; smarginato lungo il lato destro. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino"; in alto a destra "34"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 149, n. 51; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 78, n. 47.

Per i dubbi attributivi cfr. cat. 373. Altri esemplari di copie da Michelangelo sono presenti al Cabinet des dessins du Musée du Louvre, inv. nn. 743, 755, RF 6917 fol. 30, 820.



378.

Studio dalla Rachele di Michelangelo

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1057

Matita nera, carta bianca; 315x212 mm.

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in alto a destra, "H", in basso "124"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 154, n. 95; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 84, n. 54.

Si tratta della ripresa dello studio già condotto sulla Rachele di San Pietro in Vincoli (cat. 95) di cui questo foglio, per le dimensioni ridotte e un non evidente miglioramento della resa chiaroscurale e plastica potrebbe essere una ripresa successiva, avvenuta anche una volta rientrato a Milano. Il foglio potrebbe essere anche tratto da altri disegni, magari di Lomazzo, che però non sono giunti fino a noi. Escludendo questa seconda ipotesi, mi pare che lo scorcio e lo studio delle pieghe sia una ripresa fedele del disegno analizzato nella scheda precedente.



379.

Studio di due dannati dal *Giudizio Universale*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1045.

Matita nera, carta bianca; 195x152 mm.

Stato di conservazione: segni di collante agli angoli e a metà dell'altezza del foglio; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 152, n. 76; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 70, n. 35.

Questo foglio riprende due dei dannati studiati anche in cat. 369, spostato tra i fogli dubbi. A questi due fogli conservati alle *Gallerie dell'Accademia* si aggiunge inv. 906911 di Windsor, il più completo dal punto di vista compositivo (si aggiunge ai tre gruppi di dannati anche Minosse) ma di dimensioni ridotte e accuratezza minore rispetto ai due di Venezia.

Escludendo, dunque, il foglio di Windsor come prototipo per gli altri due, il confronto tra quelli veneziani mette in luce piccole ma significative differenze, utili a ipotizzare che esse siano entrambe riprese posteriori di un foglio non giunto fino a noi.



380.

Studi di beati dal *Giudizio Universale*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1047

Matita nera, carta bianca; 410x275 mm.

Filigrana: stella in un rombo inserito in un cerchio; intera, verso il centro (Briquet n. 6097: Lucca 1566-1567; Zonghi n. 1732: Fabriano 1572)

Stato di conservazione: Varie macchie e ingiallimento lungo i bordi, tracce di sanguigna nell'angolo superiore sinistro; piccole macchie gialle diffuse; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2; Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 77, n. 9; R.P. CIARDI 1968, p. 151, n. 69; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 66, n. 28.

Il nudo dal *Giudizio Universale* al centro di questo foglio, attribuito all'artista sia da Ciardi (1968) che dalla Perissa (1987), ritorna in altri fogli attribuiti a Figino. Due di questi sono conservati anch'essi a Venezia (catt. 392, 120) mentre il terzo si trova alla *Biblioteca Ambrosiana* (cat. 322) e costituisce una prova molto vicina al disegno qui analizzato.

Tutte e tre le figure del foglio sono prese dalla metà sinistra del *Giudizio Universale*, anche se, come in altri casi già analizzati, l'artista non segue pedissequamente la composizione originale (cfr. scheda n. 369), ma studia singoli personaggi.

Questo foglio trova la somiglianza più lampante con quello della *Biblioteca Ambrosiana* (cat. 322), escluso dal *corpus* dell'artista da Ciardi e attribuito invece a Figino da E. Spina Barelli (1966). La scritta apposta sul foglio, in basso a destra, sembra simile a cat. 368, che condivide con questo foglio anche la preparazione grigia della carta.

381.

Caronte dal giudizio universale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1088.

265x183 mm. - matita nera, carta bianca

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; presenta qualche leggera macchia agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "figino da Michel A."

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 80; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 72, n. 38.

Il foglio rientra nei disegni attribuiti a Figino sia da Giulio Bora sia da Annalisa Perissa Torrini.

Il foglio non presenta le censure del *Giudizio* e rientra nel gruppo di disegni dal *Giudizio* che ripropongono una maggior approssimazione nella definizione della figura: non si rileva, ad esempio, l'uso dello sfumato rilevato altrove. Probabilmente il foglio è tratto da disegni di seconda mano.



382.

Studio di dannato dal giudizio universale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1069.

Matita rossa, carta bianca; 255x183 mm.

Stato di conservazione: gli angoli del foglio sono compromessi e restaurati; segni evidenti di collante lungo i bordi; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: non presenta alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1962, p. 80, n. 18; E. SPINA BARELLI 1966, p. 77; R.P. CIARDI 1968, p. 151, n. 64; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 73, n. 39.

Il foglio è attribuito a Figino da Ciardi e poi rientra nel catalogo delle *Gallerie dell'Accademia* del 1987. La stessa figura ripresa dal *Giudizio Universale* ricompare, insieme ad altre due del medesimo gruppo di dannati, nel foglio dell'Ambrosiana cat. 322.

Anche se potrebbe rientrare nella dicitura dell'inventario dell'Accademia di Venezia del 1832: "Di ignudi interi colla matita rossa", è difficile rintracciare più precisamente questo disegno all'interno dell'inventario stesso. Le macchie agli angoli indicano che probabilmente il foglio era incollato sull'album F appartenuto a Giuseppe Bossi.

Il foglio appartiene ad un gruppo di studi nei quali luci e ombre sono rese grazie a un tratto incrociato della matita, utilizzata con una punta molto sottile. Di questo soggetto esiste un disegno del Louvre attribuito ad Alessandro Allori (inv. n. 819), ma di minori dimensioni.



383.

Studio di dannato con stoffa in testa

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1070.

205x158 mm. - matita rossa, carta bianca

Stato di conservazione: il foglio risulta decurtato dell'angolo superiore sinistro; sono presenti macchie di inchiostro anche sul disegno a matita rossa; vi sono poi macchie scure agli angoli. Restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 84; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 74, n. 41.

Il foglio riprende il foglio di Windsor RCIN 906909 (cat. 172). Delle piccole differenze (Ad esempio il muscolo del braccio destro qui reso in due muscoli diversi, mentre nell'affresco e nel disegno di Windsor con un unico muscolo) fanno pensare che questa possa essere una ripresa successiva, forse tratta dal disegno londinese, in ragione, soprattutto, della scarsa qualità del disegno.



384.

Recto. Studio dal Laocoonte

Verso. Studio di nudo virile tratto dall'antico

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1077.

Matita nera e matita rossa, penna e inchiostro bruno, carta bianca; 290x204 mm.

Filigrana: parte di filigrana tonda con segni ondulati.

Stato di conservazione: macchie di collante agli angoli; alcune macchie piccole e scure su tutto il foglio. Restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: in basso a destra, lungo il margine sinistro, a inchiostro bruno "figino". Sul verso, in basso a destra, a matita "1077".

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 157, n. 116; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 94, n. 68.

La parte del disegno interessata dal segno grafico è stata preparata con uno sfondo grigio, non rilevato altrove. Il tratto incrociato è molto simile ai disegni dall'Antico come quelli dal Laocoonte, presenti sul fondo di Windsor (catt. 177- 179). A destra, a penna, è studiata la posizione del corpo del nudo.



385.

Studio dal Giudizio finale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1078.

Matita rossa, carta bianca; 274x210 mm.

Filigrana: parte di mano con fiore, a metà del margine sinistro, affine a Briquet 10701

Stato di conservazione: tracce di collanti agli angoli e, in forma di macchie, lungo i margini; lungo il margine superiore antico segno di piegatura o giuntura di carta?; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso al centro, a inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2; Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 79; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 60, n. 21.

Il foglio condivide con. cat. 386 lo stile e il modo di disporre le figure sul foglio, in modo non corretto rispetto all'affresco. Il foglio condivide la stessa filigrana di cat. 39 e si potrebbe facilmente ascrivere a uno stesso periodo di anni della produzione figiniana, probabilmente un periodo giovanile di studio del *Giudizio* tramite riproduzioni di seconda mano. Il dubbio attributivo nasce dalla scarsa qualità nella resa delle anatomie e dei volti.



386.

Studi dal Giudizio finale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1086

273x208 mm. - matita rossa

Stato di conservazione: Buono stato di conservazione; presenta macchie scure di collante lungo i margini; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 152, n. 77; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 62, n. 23.

Già Annalisa Perissa Torrini associava correttamente questo disegno a cat. 385 alla cui scheda si rimanda per i dubbi stilistici. I due fogli, oltre a condividere la tecnica e le misure, sono anche vicini per stile e riprendono la medesima parte dell'affresco. Mi sembra possibile, tuttavia, anche una derivazione da un'incisione, in particolare da quella di Niccolò della Casa, Beatrizet e Ghisi. Queste tre incisioni, comparabili per misure, potrebbero essere state il prototipo. Tutte infatti riportano la medesima suddivisione nelle parti dell'affresco.



387.

Gruppo di dannati dal giudizio universale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1094.

432x290 mm. - matita nera, gessetto bianco, carta bianca tinta nocciola.

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; presenta macchie agli angoli e lungo i bordi; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "Figino da Michel Ang^o"; nell'angolo in alto a destra è riportata la lettera "V"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: A. PERISSA TORRINI 1987, p. 71, n. 36.

Tutte le figure riprese in questo foglio sono demoni e dannati dall'angolo inferiore destro del *Giudizio*. Sebbene la composizione non risponda esattamente alla disposizione reale dell'affresco, l'artista ha voluto studiare un gruppo omogeneo.

Rispetto ai fogli sicuri presi dal *Giudizio*, il tratteggio è evidente e lo sfumato è molto limitato. Come per catt. 385, 386 è difficile stabilire se questi fogli siano di altra mano oppure se siano prove giovanili tratte da incisioni.



388.

Studio per un Profeta

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1130.

Carboncino, gessetto bianco, carta verde-bruno; 534x399 mm.

Filigrana: poco leggibile; animale araldico (leone rampante?) entro scudo; intera, verso il centro in basso.

Stato di conservazione: foglio restaurato. Enorme e con lacune in alto e in basso; segno di antica piegatura al centro; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Anonimo

Bibliografia: U. RUGGERI 1982, p. 12; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 167, n. 157.

Attribuito all'artista da Ruggeri (1982), il foglio è incluso nel catalogo dell'artista anche da Annalisa Perissa Torrini che tuttavia esprime qualche perplessità attributiva. La prospettiva fortemente scorciata impressa alla figura fa pensare alla decorazione di una cupola o di un pennacchio, di cui però non abbiamo alcuna menzione nelle fonti né altri riscontri grafici. Il foglio si avvicina invece di più alle prove di Lomazzo e Carlo Urbino degli anni '70 del Cinquecento.



389.

Studio dal *Giudizio finale*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1095.

Matita nera, carta azzurra; 405x273 mm.

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione; presenta delle macchie scure lungo il bordo superiore e ingiallimenti agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso a destra, in grafia antica, a inchiostro bruno "figino da M.A.B"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 81; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 69, n. 33.



Le tre figure sono tratte dalla parte inferiore sinistra del *Giudizio*. Appartengono al medesimo gruppo di ignudi, sebbene nell'affresco non siano esattamente nella medesima posizione, ma il nudo più a destra è leggermente spostato in basso.

Foglio su carta azzurra. L'andamento della matita è prevalentemente verticale. Molto belli i due nudi, mentre l'uomo a sinistra visto da tergo, panneggiato, è definito meno nel dettaglio e con ombreggiature più approssimative. Nella figura più a destra, il tratto è meno deciso alle estremità: testa, mano destra. Il fitto tratteggio incrociato, molto preciso, richiama certamente alcuni fogli della grafica figiniana come alcuni dei fogli tratti dall'antico. Il modo di accostare le figure e l'attenzione per ogni parte del corpo non combacia del tutto con la grafica certa.

390.

Venere e Marte

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 961.

Stato di conservazione: pessimo; il disegno riporta una prima quadratura a matita, e una seconda, non corrispondente, a penna; restaurato nel 1986 da Mara Guglielmi.

Scritte: non presenta alcuna scritta

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Inventario: manierista secolo XVII

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 177, n. 248; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 136, n. 117.



Attribuito da Ciardi a Figino sulla base del confronto con le figure in alto a sinistra di cat. 132, alle quali tuttavia non corrisponde completamente. Sia lo stile che la tecnica mi paiono molto dubbi.

391.

Studio dal *Giudizio Universale*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1098.
Matita nera, carta bianca; 207x268 mm.

Filigrana: parte di mano con fiore affine a
Briquet n. 10701: Likhatscheff 1579

Stato di conservazione: segno di imperfezione
sulla carta, nel margine inferiore e nell'angolo
superiore destro; restaurato nel 1986 da Loretta
Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a
inchiostro bruno "figino da Michel Angelo"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 150, n. 61; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 74, n. 40.

Il foglio è parte di un gruppo di disegni a matita nera su carta bianca che sembrano ripresi da altri fogli su carta azzurra. Confrontando questo foglio con quello, a medesimo soggetto, conservato a Windsor, le dimensioni leggermente ridotte lasciano anche trasparire una qualità inferiore. Se, per esempio, nella zona dell'inguine e delle gambe, le sfumature sono rese in modo molto simile, è evidente che nella schiena, lungo la linea mediana, l'approssimazione sia maggiore e il tratto non riesce a rendere come in cat. 166 una sfumatura più leggera.

Il disegno conservato al British Museum (inv. n. 1886, 0513.5), è attribuito a Michelangelo fin dal catalogo di Wilde, e non mi sembra possa costituire il prototipo per questo disegno.

392.

Nudo con le mani alzate dal giudizio universale

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 1081.

Matita rossa, carta bianca; 388x220 mm.

Stato di conservazione: Il foglio presenta macchie di collante
lungo i margini e agli angoli; restaurato nel 1986 da Loretta
Salvador.

Scritte: in basso a sinistra, in grafia antica, a inchiostro bruno
"figino da Michel Ang^o"

Marchi: Lugt 2; Lugt 188

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 153, n. 83; A. PERISSA
TORRINI 1987, p. 65, n. 26.

Questo foglio si differenzia dagli altri a medesimo soggetto
(cat. 116) per l'utilizzo della matita rossa.



393.

Studio di quattro figure panneggiate

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 686.

180x218 mm. - matita rossa, carta bianca tinta nocciola

Stato di conservazione: il disegno è in buono stato di conservazione; sono presenti macchie di annerimento agli angoli e lungo i bordi; restaurato nel 1986 da Loretta Salvador.

Scritte: in basso al centro, a inchiostro bruno "Gio Fusius Franciscus"; a destra in grafia antica ma differente "Amb. Figino" e "97"

Marchi: Lugt 2

Provenienza: Bossi, Celotti

Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia: R.P. CIARDI 1968, p. 175, n. 236; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 113, n. 90.

Non conoscendo il dipinto cui questo foglio è destinato, è difficile valutarne anche la paternità. La prossimità maggiore si ha con cat. 76, preparatorio alla *Santa Margherita* della Cappella della Guastalla. La preparazione della carta, insolita a queste date e un'attenzione meticolosa al chiaro-scuro rendono di dubbia attribuzione questi studi.

394.

recto: studi di nudi

verso: studi di nudi

Rennes, Musées des Beaux Arts.
280x176 mm. - penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, tracce di sanguigna.

Stato di conservazione: buono.

Scritte: in basso a destra, sul montaggio "9"

Marchi: sul *recto*, in basso a destra, "Z" L. 2683; L. 622.

Provenienza: passato in asta Sotaby's, 2 luglio 1997, lotto 209; collezione privata parigina; Museo di Rennes dal 2004.



Bibliografia:

F. VIATTE in D. CORDELLIER 2005, p. 141, n. 95.

I soggetti raffigurati sul *recto* e sul *verso* del foglio non ricorrono in altri disegni dell'artista e non hanno collegamenti con opere note. Anche lo stile e le pose ardite delle figure si allontanano dai modi dell'artista, rendendo più prudente inserire il foglio tra i dubbi.

395.

Studio per una Pentecoste

Ubicazione e misure ignote

Bibliografia:

U. RUGGERI 1977, p. 112.

Se di Figino, il foglio va certamente collocato negli ultimissimi anni di produzione dell'artista, vicino alle tele per la cappella di San Benedetto in San Vittore al Corpo.



396.

Diavolo che porta la sua anima dannata

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906989
210x142 mm. - matita rossa e matita nera su carta
bianca;.

Stato di conservazione: buono, presenta alcune
macchie sparse su tutto il foglio.

Scritte: in basso a sinistra a penna e inchiostro bruno
"N°118", un'altra scritta, tagliata a metà, è presente
lungo il bordo inferiore del disegno.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 231, n.
121.

Escluso da A. Perissa Torrini (in forse).

397.

Studio di mano sinistra e di braccio destro

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6881

162x130 mm. - matita rossa, tracce di gessetto bianco, carta preparata rossa

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione. Foglio incollato, insieme a inv. n. 906882 a p. 10 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna: "n° 10"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 223, n. 13; R.P. CIARDI 1968, p. 142, n. 2.

I dubbi attributivi rispetto a questo foglio, così come quelli di cat. 398 riguardano sia la tecnica che lo stile. L'uso della matita rossa su carta preparata del medesimo colore, infatti, è usata nella grafica di Cesare da Sesto, tra le cui prove grafiche anche questi fogli si troverebbero maggiormente a loro agio.



398.

Studio di panneggio di figura e studio di mano che tiene uno stilo

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906882

270x195 mm. - matita rossa e gessetto bianco, su carta preparata rossa

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione, grinze lungo il bordo destro dovute all'incollaggio del foglio al supporto.

Scritte: in basso a sinistra "n° 11"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 223, n. 14; R.P. CIARDI 1968, p. 141, n. 1.

Popham mette in relazione questo foglio che, se dovesse rientrare nel catalogo figiniano, andrebbe collocato tra le primissime prove dell'artista, con alcuni schizzi per una *Lucrezia* presenti nel fondo di Windsor: cfr. catt. 204, 205, 209. Tuttavia questi fogli dalla grafica sciolta e dai soggetti più vari, potrebbero riguardare una fase tarda dell'artista, quando era impegnato nella decorazione, a Torino, della *Grande Galleria* di Carlo Emanuele I.

399.

Studio di braccia e di gambe

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906883

210x286 mm. - matita rossa su carta preparata rossa e tracce di gesso bianco

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione. Foglio incollato alla p. 11 del codice

Scritte: in basso a sinistra, a inchiostro bruno: "Figino"; accanto, a diversa grafia: "n° 12"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 224, n. 15; R.P. CIARDI 1968, p. 142, n. 3.

Per l'analisi stilistica di questo foglio si veda cat. 397.

400.

Studio di due uomini e un demone

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906901

Matita rossa e matita nera su carta azzurra; 266x205 mm.

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; si notano varie macchie sparse. Incollato alla p. 30 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: “N° 30”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. A.E. POPHAM - J. WILDE, 1949, p. 225, n. 33.

Questo disegno presenta uno stile e una tecnica diversa dagli altri visti fino ad ora. I tratti a matita si sovrappongono in modo molto meno fluido, e l'artista delinea le ombre in modo diverso rispetto alla grafica sicura. Il tratto molto marcato e poco fluido indica probabilmente che il disegno non sia l'esito di una meditazione diretta dall'affresco michelangiolesco, quanto una copia da una riproduzione di seconda mano.



401.

Dannato dalla barca di Caronte del *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906907

Matita rossa; 171x96 mm.

Stato di conservazione: il foglio è in ottimo stato di conservazione; si nota una lacuna nel bordo sinistro, all'altezza della spalla del personaggio. È incollato alla p. 31 del codice insieme a inv. n. 6908.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno “Figino da Michel Ang^o”; a sinistra a penna e inchiostro bruno: “N°36”.

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 225, n. 39; R.P. CIARDI 1968, p. 152, n. 73.

Ciardi (1968) metteva in dubbio l'attribuzione di questo foglio a Figino imputando le differenze a motivi esteriori, “riferibili alla diversità della tecnica qui usata”. In altri fogli dell'artista, tuttavia, (cat. 17, inv. 1097) si è notato come l'artista usi le due matite in modo molto simile. Il soggetto è ripreso più volte dall'artista: in catt. 171, 173 anche in AV 1084 (cat. 113). Prova debole di inv. 1084, probabilmente una copia dal medesimo disegno e probabilmente non di Figino.



402.

Studio dal Minosse del *Giudizio Universale*

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906910

243x207 mm. - matita nera su carta bianca

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; gli angoli erano stati tagliati, ma sono stati reintegrati in fase di incollaggio sul supporto. Incollato alla p. n. 40 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna "N° 40"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM-WILDE, 1949, p. 225, n. 43.

Il tratto esitante della matita nera, il fatto che alcuni di questi schizzi siano giustapposti in modo casuale fanno dubitare dell'autografia figiniana che ha dimostrato di essere ben più accurato nello studiare il *Giudizio*. Potrebbe trattarsi di una prova giovanile, tratta da incisioni.



403.

Studi dal *Giudizio Universale* che includono S. Pietro e la figura alla sua destra

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906915

Matita rossa su carta bianca; 190x200 mm.

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione; si nota qualche rara macchia agli angoli e piegature della carta nell'angolo superiore destro. Incollato a p. 36 del codice insieme a inv. n. 6914.

Scritte: in basso a sinistra, a matita e inchiostro bruno "figino da Michel Ang^o"; a destra "N°44"

Marchi: -

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino.

Bibliografia:

A.E. POPHAM-WILDE, 1949, p. 226, n. 47.

Il foglio condivide lo stesso stile di AV 1078 e AV 1086 (catt. 385, 386), fogli spostati tra i dubbi per la qualità minore rispetto agli altri studi dal *Giudizio*. Come per questi ultimi due fogli resta il dubbio che siano disegni tratti da incisioni, forse realizzati in una fase giovanile, prima di un contatto diretto con l'affresco.



404.
Studio dal Gruppo del *Giudizio Universale*
che include S. Caterina

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n.
906916
100x190 mm. - penna e inchiostro su carta
oleata

Stato di conservazione: non ottimale: molte
macchie, inchiostro ossidato, alcuni buchi.
Incollato alla p. n. 37 del codice.

Scritte: in alto a destra, a inchiostro bruno (in
parte tagliata) “figino da Mich”; in basso
verso destra (N°45)

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 48.

Questo sembra un disegno ‘oleato’ che si posizionava sulle incisioni per trasferirvi sopra l’immagine. L’artista ha dunque studiato il *Giudizio* ma la scarsa qualità del foglio fa fortemente dubitare della paternità figiniana.

405.
Altra copia del gruppo che include S.
Caterina

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906917
96x165 mm. – penna e inchiostro su carta
(Oleata?)

Stato di conservazione: lo stato di conservazione
non è ottimale; l’angolo in alto a destra ha una
colorazione diversa. Incollato alla p. n. 37 del
codice insieme a inv. n. 6916 e inv. n. 6918.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro
bruno: “N° 46”

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE, 1949, p. 226, n. 49.

Come il foglio precedente anche questo disegno deriva probabilmente da un esercizio di trasferimento da un’incisione, e risulta di dubbia attribuzione figiniana.

406.

Studio per lunetta con i quattro padri della chiesa e altri Santi

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906927
107x185 mm. - matita nera, penna e inchiostro
bruno su carta preparata nocciola

Stato di conservazione: buono stato di
conservazione; si notano numerose macchie
sparse su tutto il foglio. Incollato alla p. 44 del
codice insieme a inv. n. 906927.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro
bruno "N° 55"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 226, n. 59.

Il foglio, sia per stile che per soggetto, non corrisponde a opere note dell'artista e pertanto suscita dubbi attributivi.

407.

Una delle tre grazie dalla Loggia di Psiche

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906923
334x232 mm. - matita rossa e matita nera su carta
bianca

Stato di conservazione: buono stato di
conservazione; piccolissime macchie sparse e
qualche grinza sulla carta. Incollato insieme a
6922 alla p. 41 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro
bruno "N° 52"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p.
226, n. 55; R.P. CIARDI 1962, p. 79, n. 14.

Il soggetto, già individuato da Popham (1949) è
ripreso dal pennacchio della *Loggia di psiche*
della Farnesina, raffigurante *Cupido e le tre
grazie*. Il dubbio attributivo deriva da motivi
stilistici poiché, a differenza degli altri studi a
doppia matita dell'artista, i tratti molto sottili e
quasi sfumati, sono tutti perpendicolari tra loro e
mai incrociati come generalmente accade per la
grafica certa.



408.

Gruppo in cima al *Giudizio Universale*, con colonna

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906918

Matita nera, penna e inchiostro bruno su carta bianca; 151x235 mm.

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato di conservazione, presenta una lacuna lungo il bordo destro del foglio. Incollato a p. n. 47 del codice insieme a inv. n. 6916 e 6817.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: "N. 47"; a destra, a inchiostro molto sbiadito "Michel Ang."

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino



Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE, 1949, p. 226, n. 50.

Studio della lunetta di sinistra del *Giudizio Universale*. Sembra di altra mano rispetto a quella di Figino nell'assottigliarsi delle estremità dei corpi.

409.

recto: pescatori che trascinano le reti

verso:

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906976

218x175 mm. - matita nera e matita rossa su carta bianca

Stato di conservazione: discreto stato conservativo: presenta molte macchie scure su tutto il foglio. Incollato alla p. 81 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N° 105"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 108.

Popham individua i soggetti del foglio, entrambi tratti da invenzioni di Giulio Romano. Sia Ciardi che Annalisa Perissa Torrini, correttamente, escludono il foglio dal catalogo figiniano. Lo stile, infatti, è molto diverso da quello dell'artista e non depone in favore di un'autografia.



410.

Venere, Cerere e Giunone (dall'affresco di Raffaello nella Farnesina)

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6978

222x171 mm: matita nera su carta bianca

Stato di conservazione: buono stato conservativo, il foglio presenta macchie e ingiallimenti su tutto il foglio. L'angolo in basso a sinistra è stato tagliato e poi reintegrato con carta diversa. Il foglio è incollato a p. 82 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 107"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 110; R.P. CIARDI 1968, p. 159, n. 133

Il foglio è escluso correttamente da Annalisa Perissa Torrini, mentre Ciardi, pur accogliendo l'attribuzione con cautela, inserisce il foglio nel catalogo dell'artista.

411.

Copie da incisioni di Marcantonio Raimondi

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906982
264x195 mm. - matita rossa, penna e acquerello
bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo,
si notano delle parti più scure lungo i bordi.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro
bruno "N° 111"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 230, n. 114; R.P.
CIARDI 1968, p. 158, n. 129;

Popham ha individuato i soggetti di queste copie
di incisioni di Marcantonio Raimondi: *Giuseppe e*
Putifar, una scena mitologica, Cristo tra la
Vergine e San Giovanni con ai piedi San Paolo e
S. Caterina d'Alessandria, copia dalla figura del
console Sergio nell'Accecamento di Elima, di
Agostino Veneziano. La pulizia del tratto e l'uso
molto preciso dell'acquerello fanno dubitare
dell'autografia di questo foglio e di cat. 906983.



412.

**Copia di due incisioni da Marcantonio Raimondi,
martirio di S.ta Felicità**

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906983
265x192 mm. – matita rossa, penna e inchiostro bruno,
acquerello bruno su carta bianca

Stato di conservazione: buono stato conservativo; il
foglio presenta alcuni ingiallimenti lungo i bordi.

Il foglio è incollato alla p. 87 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno
"N° 112"; in alto a destra, a penna e inchiostro bruno
"32"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 231, n. 115; R.P.
CIARDI 1968, p. 159, n. 131.

Il soggetto, tratto da un'incisione di Marcantonio
Raimondi raffigurante il *Martirio di Santa Felicità*, È
stato individuato da Popham (1949). Per il dubbio
sull'attribuzione cfr. cat. 411.



413.

Copie da incisioni di Marcantonio

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6984

264x195 mm. - matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno

Stato di conservazione: buono stato di conservazione: ingiallimento ai bordi. Incollato alla p. 88 del codice.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N°113"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 231, n. 116; R.P. CIARDI 1968, p. 159, n. 132.



Popham ha individuato il soggetto del foglio nell'incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante il *Massacro degli innocenti*. Per i dubbi attributivi cfr. cat. 411.



414.

Copie da incisioni di Marcantonio di Galatea

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906985

409x285 mm. - penna e inchiostro acquerellato

Stato di conservazione: buono stato di conservazione; il foglio presenta macchie sparse su tutta la superficie. L'angolo in alto a destra e un rettangolo lungo il bordo destro sono stati tagliati e poi reintegrati. Incollato alla p. 89 del codice.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 114"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 231, n. 117.

Escluso sia da Roberto Ciardi che da Annalisa Perissa Torrini, il foglio si inserisce nel gruppo di copie da incisioni di Marcantonio Raimondi (cfr. cat. 411).

415.

Trasfigurazione di Cristo

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 906986

380x250 mm. - matita nera, Penna e inchiostro bruno, biacca su carta preparata azzurra

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo. presenta delle macchie lungo tutto il bordo destro del foglio.

Scritte: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno "N° 115"; in alto a sinistra, a penna e inchiostro bruno "05"

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia: A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 231, n. 118.

Escluso da Ciardi e da Perissa Torrini, il foglio è una copia del *Cristo Risorto* di Sebastiano del Piombo in San Pietro in Montorio. Lo stile non corrisponde a quello di Figino, e anche l'uso di preparare la carta di azzurro è un *unicum* nel *corpus* dell'artista.



416.

Copie da incisioni di Marcantonio

Windsor, Royal Collection Trust, inv. n. 6988

215x140 mm. - matita rossa e matita nera

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; lungo tutti i bordi si nota un ingiallimento dovuto all'incollaggio del foglio sul supporto. Incollato alla p. 91 del codice, insieme a inv. n. 906987.

Scritte: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno "N°117".

Provenienza: Joseph Smith

Attribuzioni inventariali: Popham: Figino

Bibliografia:

A.E. POPHAM - J. WILDE 1949, p. 231, n. 120; R.P.

CIARDI 1968, p. 185, n. 288.

Escluso da Perissa Torrini; lo stile è piuttosto diverso dalle prove note che conosciamo. Si differenzia anche dalle copie da incisioni di Marcantonio Raimondi viste in precedenza.



417.

Studio per un San Rocco

Louvre, Cabinet des dessins, inv. RF 42268

240x399 mm. - matita nera, matita rossa, gessetto bianco su carta cerulea

Stato di conservazione: buono.

Scritte: sul verso, a penna, "Figino"

Provenienza: acquistato nel 1990

Attribuzioni inventariali: Ambrogio Figino

Bibliografia: non pubblicato.



Il foglio, entrato nel 1990 nelle collezioni del Louvre ha un'attribuzione ad Ambrogio Figino. Il soggetto ricorre nel foglio dell'Accademia di Venezia cat. 129, ma con un'iconografia differente. Lo stile, con un'attenzione notevole per le lumeggiature a gessetto e l'uso delle due matite, non ricorre, così alternata, in altre prove grafiche dell'artista facendo dubitare dell'attribuzione che potrebbe comunque mantenersi nell'ambito della scuola lombarda.

418.

Uomo togato

Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 245 inf. n. 55

222x159 mm. - matita nera

Stato di conservazione: evidenti segni di collante lungo i margini; incollato sul foglio di supporto. Varie macchie presenti sul foglio. Una macchia più grande comprende anche il foglio di supporto, nella parte alta.

Scritte: in basso a destra si legge il numero di inventario: "55".

Attribuzioni inventariali:

Bibliografia: G. BORA 1971, p. 53, n. 86; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 18, nota 82.

Il foglio è incollato a pag. 37 del codice (già 73) insieme ai nn. 54, 56, 57, 58, 59. Bora scrive che la statua ha fortissime analogie con quella ritrovata di recente e conservata al Civico Museo Archeologico di Milano. Lo stile sembra differire da quello di Figino anche per il modo di delineare i tratti verticali al di fuori della figura.



419.

Ritratto di ecclesiastico con la barba

Pierpont Morgan Library, inv. n. 1997.19

Matita rossa, matita nera e gessetto bianco su carta azzurra, 164x154mm.

Stato di conservazione: buono, macchia in alto verso destra; presenta delle lacune lungo il bordo sinistro. Alcune macchie ricordano i disegni di Venezia.

Scritte: sul retro del foglio, a matita: Ambrogio Figino in scrittura moderna.

Provenienza: Cassini (Venezia). Comprato a Venezia nel 1947 da Janos Scholz.

Attribuzioni inventariali: entra nella collezione della Morgan Library con l'attribuzione a Figino scritta a matita, sul verso del foglio. Attribuzione incerta. Secondo quanto riportato nella scheda tecnica, lo stile è vicino a quello di Giovanni Salvi, detto il Sassoferrato.

Bibliografia: OBERHUBER 1973, p. 86, n. 73.



La qualità di questo foglio è molto alta, ma il soggetto e lo stile non trovano riscontro all'interno della grafica figiniana. L'alternanza della matita rossa e nera non va a mettere in risalto le parti anatomiche che Figino in genere sottolinea di rosso; da qui la conferma che si tratti di un foglio non attribuibile con certezza all'artista.

420.

Studio di figure sedute e in piedi

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 158

181x127 mm. - matita nera su carta cerulea

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; il segno grafico è poco leggibile.

Scritte: Nell'angolo in basso a destra, a matita "157" e ancora, a penna "n.o. 158".

Marchi: in alto a sinistra, a secco: Lugt L.1d; in basso a sinistra: Lugt 4875

Provenienza: Studio Arconati (secondo quanto segnato sul verso); indefinito collezionista italiano del 18th secolo (secondo la mano della scritta sul verso); Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803); Oficina Calcogràfica, Tipoplástica e Literària do Arco do Cego, Lisbon, fino al 7 dicembre 1801; Imprensa Régia, Lisbona; trasferito all'Accademia di Belle Arti di Lisbona, nel 1846 e ceduto nel 1863; trasferito nel Museo Centrale di Belle Arti di Lisbona nel 1884.

Attribuzioni inventariali: Figino; artista ignoto

Bibliografia:

L. AGNESI 1978, fig. 2.

Turner non include questo foglio nei disegni figiniani del fondo di Lisbona ed effettivamente risulta piuttosto problematico. La tecnica a matita nera su carta azzurra è quella spesso utilizzata da Figino e anche il segno molto leggero della matita nera, tuttavia il soggetto non è chiaramente individuabile e non ha altre corrispondenze all'interno della grafica figiniana.



421.

Giudizio Finale

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antigua, inv. n. 664
291x191 mm. - inchiostro bruno, gesso bianco su matita nera

Stato di conservazione: molto danneggiato

Scritte: in basso al centro "Vanegas ao Cardeal D. Henrique".

Attribuzioni inventariali: Vanegas, Figino

Esposizioni: LISBONA 1995(B), n. 77

Bibliografia:

L. AGNESI 1978, fig. 6; G. BORA 1980, pp. 24-25, n. 26; A. PERISSA TORRINI 1987, p. 23, app. 128; N. TURNER 2000, p. 291, n. 35.

Il soggetto e lo stile del disegno non ricorrono in altri fogli attribuiti all'artista e non si inserisce in modo coerente all'interno del corpus grafico di Figino.



422.

Studio per una scena infernale.

Oxford, Christ Church, inv. n. 0685

99x237 mm. - penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: il foglio è in buono stato conservativo; le decurtazioni agli angoli sono state reintegrate.

Attribuzioni inventariali:

anticamente attribuito a Michelangelo, Shaw: Figino

Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 68, n. U.6 (anticamente attr. Michelangelo); J.B. SHAW 1976, p. 294, n. 1166



Il foglio va spostato tra quelli di dubbia attribuzione, in primo luogo per questioni stilistiche e in secondo luogo per mancanza di confronti con le opere note o menzionate dalle fonti.

423.

Deposizione di Cristo

Oxford, Christ Church, inv. n. 0667

66x87 mm. - matita nera, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo.

Scritte: in alto a destra, a penna e inchiostro bruno “n° 14”; sul foglio di supporto, in basso a destra, a penna e inchiostro bruno “Leonardo da Vinci N° 1”.

Marchi: in basso a destra L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali:

Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino



Bibliografia: C.F. BELL 1914, p. 80, n.

T. 17a (antica attr. Raffaello); J.B. SHAW 1976, p. 295, n. 1170.

Il foglio è stilisticamente vicino a cat. 425 con il quale condivide l'inchiostro molto scuro, la punta piuttosto spessa e il ripetersi di brevi tratti vicini per delimitare le linee di contorno. Il tratto molto sciolto, l'uso di tratti paralleli per indicare le zone d'ombra non sono caratteristiche riscontrate altrove nella grafica figiniana.

424.

Studio di uomini nudi

Oxford, Christ Church, inv. n. 1888

93x138 mm. - penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono.

Marchi: alto a destra L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: J.B. SHAW 1976, p. 296, n. 1176

Cfr. Scheda 424.



425.

Sant' Ambrogio scaccia gli ariani

Oxford, Christ Church, inv. n. 1968

95x135 mm. - matita e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono.

Scritte: "Camillo Boccaccino Cremonese n°1"

Marchi: in alto a destra L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia:

J.B. SHAW 1976, p. 296, n. 1175.



Il foglio raffigura una scena di lotta davanti a un vescovo. Shaw propone di identificarlo con l'episodio di *Sant' Ambrogio scaccia gli ariani*, anche se non si ha traccia di un'opera raffigurante questo soggetto che non sia quella della Pinacoteca Civica del Castello sforzesco, di iconografia completamente diversa.



426.

Studi per la conversione di S. Paolo

Oxford, Christ Church, inv. n. 1890

63x138 mm. - matita nera, penna e inchiostro bruno

Stato di conservazione: buono stato conservativo.

Scritte: "Giacomo Palma il Giovane n° 4"

Marchi: in alto a destra L. 2175

Provenienza: Ridolfi

Attribuzioni inventariali: Anticamente attribuito a Leonardo, Bell: Figino

Bibliografia: J.B. SHAW 1976, p. 295, n. 1171.

Cfr. Per stile e tecnica cat. 423, 424.

427.

Studi di centauri e cavalieri che combattono

Harvard Art Museums/Fogg Museum, William C. Heilman Fund, inv. n. 1932.382

282x212 mm. - penna e inchiostro bruno, tracce di matita rossa

Stato di conservazione: il foglio si presenta in buono stato di conservazione; è stato decurtato l'angolo in alto a destra e presenta qualche piega nell'angolo in basso a destra. Presenta qualche macchia verso il basso al centro.

Scritte: in basso a destra, a inchiostro bruno "M.F.ne.4"

Provenienza: Charles A. Loeser, Florence, Italy, Bequest to Fogg Art Museum, 1932.

Attribuzioni inventariali: Giovanni Francesco Rustici; Figinio

Esposizioni:

Unidentified Exhibition, Davison Art Center, 1957, Davison Art Center, Middletown, 01/14/1957 - 02/07/1957; Glorious Horsemen: Equestrian Art in Europe, 1500-1800, Museum of Fine Arts, Springfield, Springfield, 09/27/1981 - 11/29/1981; Speed Memorial Museum, Louisville, KY, 01/11/1982 - 02/28/1982

Bibliografia:

C. LOESER 1928, p. 273; A. MONGAN - P.J. SACHS 1940, pp. 302-303, n. 571

Indubbiamente questo foglio e cat. 428 ricordano alcuni studi di centauri e cavalieri presenti nel *corpus* figiniano, ma lo stile dal tratto molto spezzato, l'anatomia dei cavalli dal collo sottile e allungato, il modo di delineare le ciocche di capelli non è esattamente conforme al suo stile.



428.

Studi di cavalieri che combattono

Harvard Art Museums/Fogg Museum, William C. Heilman Fund, inv. n. 1953.34

Penna e inchiostro bruno, acquerello, tracce di matita rossa; 276x211 mm.

Stato di conservazione: il foglio si presenta in ottimo stato di conservazione. Presenta una macchia ingiallita in alto sul bordo e alcuni strappi lungo il bordo destro.

Scritte: non presenta alcuna scritta

Provenienza: acquistato dal Conte Valentin Zoubov, Parigi.

Attribuzioni inventariali: attribuito a Giovanni Francesco Rustici

Bibliografia: C. LOESER 1928, p. 273; A. MONGAN - P.J. SACHS 1940, pp. 302-303, n. 571.

Per l'analisi di questo foglio cfr. cat. 428.

429.

Testa e busto di Salomé

Milano, museo Diocesano, inv. n. 31

Bibliografia:

D. PESCARMONA 1986, p. 65, n. 16;

430.

Mezza figura virile nuda con il braccio sinistro proteso in avanti

Milano, museo Diocesano, inv. n. 32

Bibliografia:

D. PESCARMONA 1986, p. 63, n. 15;

431.

Testa e busto di Salomé

Milano, museo Diocesano, inv. n. 151

440x296 mm. - matita rossa su carta preparata rossa

Bibliografia:

D. PESCARMONA 1986, p. 60, n. 14; TORDELLA 1996, p. 416.

432.

Copia di fregio da Polidoro da Caravaggio

London, British Museum, inv. 1870,0813.895

209x282 mm. - penna e inchiostro bruno, acquerello bruno

Stato di conservazione: buono.

Provenienza: J. M. Parsons

Attribuzioni inventariali: Figino da Polidoro

Bibliografia: P. POUNCEY - J.A. GERE 1962, I, no. 219, II, pl. 192; RAVELLI 1978, n. 446.



Questo foglio, insieme agli altri tre attribuiti da Pouncey e Gere a Figino (cfr. cat. 433-35), mostra in realtà uno stile piuttosto differente dalle copie di Figino dai grandi maestri. Il tratto a penna, sottile e preciso, si distanzia dai grandi disegni a matita nera realizzati dall'artista durante il viaggio a Roma ed è preferibile, per questo motivo, inserire il gruppo tra i fogli dubbi.



433.

Copia di fregio con soldati che attaccano prigionieri e trionfo, da Polidoro da Caravaggio

London, British Museum, inv. 1870,0813.896

213x284 mm. - penna e inchiostro bruno, acquerello bruno

Stato di conservazione: buono.

Provenienza: J. M. Parsons

Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: P. POUNCEY - J.A. GERE 1962, I, no. 220; RAVELLI 1978, n. 444.

Per il commento stilistico cfr. cat. 432.

434.

Recto Copia di fregio con il *Ratto delle Sabine* da Polidoro da Caravaggio
Verso Studi di panneggi e guerrieri in costume

London, British Museum, inv. 1870,0813.897
203x284 mm. - penna e inchiostro bruno, acquerello bruno
Stato di conservazione: buono.
Provenienza: J. M. Parsons
Attribuzioni inventariali: Figino



Bibliografia:

P. POUNCEY - J.A. GERE 1962, I, no. 221; RAVELLI 1978, n. 445.

Il foglio riprende una parte di fregio della facciata di Palazzo Ricci, tra il primo e il secondo piano. Questa parte di fregio fu in parte incisa da Cherubino Alberti. Per il commento stilistico cfr. cat. 432.



435.

Copia di fregio da Polidoro da Caravaggio
London, British Museum, inv. 1870,0813.898
208x281 mm. - penna e inchiostro bruno, acquerello bruno
Stato di conservazione: buono
Provenienza: J. M. Parsons
Attribuzioni inventariali: Figino

Bibliografia: P. POUNCEY - J.A. GERE 1962, I, no. 222; RAVELLI 1978, n. 445.

Per il commento stilistico cfr. cat. 432.

Bibliografia

1568

- G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze (ed. critica a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987).

1584

- G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano (ed. critica a cura di R.P. Ciardi, *Scritti sulle arti*, 2 voll., Milano 1973-1975).

1587

- G.P. LOMAZZO, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri: nelle quali ad imitatione de i grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di prencipi, di signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti.. con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Milano.
- G.P. LOMAZZO, *Rabisch*, (ed. critica a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1993).

1590

- G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milano (ed. critica a cura di R.P. Ciardi, *Scritti sulle arti*, 2 voll., Milano 1973-1975).

1591

- G. COMANINI, *Il Figino overo del fine della pittura*, Mantova (ed. critica a cura di P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1962, pp. 237-379).

1595

- V. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, Milano (ed. critica a cura di G. Borsieri, Sala Bolognese, 1971).

1598

- G. BORGOGNI, *La fonte del diporto. Dialogo del Sig. Gherardo Borgogni l'errante academico inquieto di Milano. Nel quale si raccontano alcuni bellissimi, e morali avvenimenti, e si leggono nuove, e diverse poesie, et altre materie curiose*, Bergamo.

1620

- GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Galeria del Cavalier Marino distinta in pitture & sculture*, Milano (ed. critica a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova 1979).
- G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, 1620ca. (ed. critica a cura di A. Marucchi - L. Salerno, Roma 1956-57).

1671

- A. SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, Milano (ed. critica a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980).

1674

- L.P. SCARAMUCCIA, *Le finzze de pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia.
- C. TORRE, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri*, Milano.

1763

- P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente Notizie de' Professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto*, Napoli.

1795-96

- L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Bassano.

1806

- G. BOSSI, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella reale accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806 dedicata a sua eccellenza il signor di Breme ministro dell'interno*, Milano (ed. critica G. Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, 1982).

1818

- S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano.

1822-25

- M.G. BOTTARI - S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, Milano.

1839

- F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano.

1844

- C. CANTÙ, *Milano e il suo territorio*, 2 voll, Milano.

1855

- G. VALLARDI, *Disegni di Leonardo da Vinci posseduti da Giuseppe Vallardi*, Milano.

1857

- A. SALA, *Documenti circa la vita e le gesta di San Carlo Borromeo*, 4 voll., Milano.
- F. PREDARI, *Bibliografia enciclopedica Milanese*, 16 voll., Milano.

1877

- *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, 9 voll., 1877-1885, Milano.

- F. Wickhoff, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XII, 1891, pp. CCV-CCXIV.

1901

- F. MALAGUZZI VALERI, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in «Archivio storico lombardo», XXVIII, 1901, pp. 307-350.

1913

- T. FRIMMEL, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, vol. I, Wien.

- O. PREMOLI, *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, 2 voll., Roma.

1914

- C.F. BELL, *Drawings by the old masters in the library of Christ Church*, Oxford.

1919

- G. A. MAZENTA, *Le memorie su Leonardo da Vinci. Ripubblicate ed illustrate da d. Luigi Gramatica*, Milano.

1925

- G. BOSSI, *Le Memorie, con una lettera a Luigi Milano di Giorgio Nicodemi*, Milano.

1927

- N. PEVSNER, *Eine Revision der Caravaggio-daten*, in «Zeitschrift f. bild. Kunst», 1927-1928, pp. 390 ss.

1928-34

- C. LOESER, *Gianfrancesco Rustici*, in «The Burlington magazine», LII, 1928, pp. 260-272.

- R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, ristampa anastatica da "Me pinxit" e *quesiti caravaggeschi* [1928-1934], Firenze 2011.

1934

- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*. Parte VII, Milano.

1933

- B. BESTA, *Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del Seicento*, in «Archivio Storico Lombardo», LX, 1933, pp. 447-471.

1935

- K. SCHWARZELLER, *Giovanni Antonio da Pordenone*, Lübeck.
- A.E. POPHAM, *Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillipps, Bart., F.R.S., now in the possession of his Grandson, T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, London.

1936

- G.A. DALL'ACQUA, *Giovanni De' Mio a Milano*, in «Rivista d'arte», XVIII, 1936, pp. 387-398.

1937

- C. BARONI, *Il Collegio Borromeo: S. Carlo, il Pellegrini e la costruzione del Collegio Borromeo*, in «Bollettino Storico Pavese», I, 1937-38, pp. 145-190.
- G.A. DELL'ACQUA, *Disegni inediti della R. Pinacoteca di Brera*, in «L'arte», XL, 1937, pp. 134-149.

1938

- T. BORENIUS - R. WITTKOWER, *Catalogue of the Collection of Drawings by the old masters formed by Sir Robert Mond*, London.

1940

- E. PANOFSKY, *The codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory*, London.
- A. MONGAN - P.J. SACHS, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, 3 voll., Cambridge.

1945

- S. BETTINI, *La pittura friulana del Rinascimento e Giovanni Antonio Pordenone*, in «Le Arti», I, 1939, n. 5, pp. 464-480.
- G. BRIGANTI, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma.

1949

- A.E. POPHAM, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London.
- L. GOLDSCHIEDER, *Michelangelo drawings*, London.

1952

- C. GOULD, *Leonardo's 'Neptune' Drawing*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 1952, n. 595, pp. 289-294.

1954

- R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, in «Paragone», LV, 1954, pp. 36-38.

1957

- G.A. DELL'ACQUA, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*, vol. X, Milano.

- C. PEDRETTI, *Studi vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi; in appendice: saggio di una cronologia dei fogli del "Codice Atlantico*, Genève.

1958

- B. MANNING - W. SUIDA, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano.
- A. POPHAM, *On a book of drawings by Ambrogio Figino*, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», XX, 1958, pp. 266-276.

1959

- S. MODENA, *Disegni di maestri dell'Accademia Ambrosiana*, in «Arte lombarda», IV, 1959, pp. 92-122.
- M. MROZINSKA, *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia*, catalogo della mostra a cura di M. Mrozinska, Venezia 1959.

1960

- E. ARSLAN, *Le pitture del duomo di Milano*, Milano.

1961

- R.P. CIARDI, *Disegni di Ambrogio Figino*, in «Critica d'arte», VIII, 1961, n. 48, pp. 32-35.

1962

- P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini*, vol. III, Bari.
- R.P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino e la cultura artistica milanese tra il 1550 e il 1580*, in «Arte lombarda», VII, 1962, n. 2, pp. 73-84.
- G. VASARI, *Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli.

- P. POUNCEY, J.A. GERE, *Italian drawings in the British Museum, Raphael and his circle*, 2 voll., London.

1965

- J.H. TURNURE, *The late style of Ambrogio Figino*, in «The art bulletin», XLVII, 1965, pp. 35-55.

1966

- U. RUGGERI, *Enea Salmeggia detto il Talpino. Rassegna e studio dell'opera pittorica e grafica*, Bergamo.
- E. SPINA BARELLI, *Disegni lombardi inediti nella Biblioteca Ambrosiana*, in «Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna», I, 1966, Milano, pp. 75-80.

1967

- R. LONGHI, *Anche Ambrogio Figino sulla soglia della 'natura morta'*, in «Paragone», XVIII, 1967, pp. 18-22.

1968

- C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, 2 voll., Firenze.
- R.P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze.
- P. POUNCEY, *Studies by Figino for his St. Matthew Altarpiece*, in «Master drawings», VI, 1968, n. 3, pp. 253-254.

1969

- A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, 2 voll., Roma.

1970

- A. TORTORETO, *Urbino nella vita e nell'arte di Torquato Tasso*, in «Aevum», XLIV, 1970, pp. 337-346.

1971

- G. BORA, *Disegni di Manieristi lombardi*, Vicenza.
- S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy: 1500 to 1600*, Harmondsworth.
- G. ROMANO, s.v. *Disegno*, in Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Arte, 2/1, a cura di G. Previtali, Milano.

1973

- A.M. BRIZIO, *Sant'Ambrogio in maestà nel coro ligneo del Duomo fra i Santi Martiri e i Santi Vescovi della Diocesi Milanese*, in *Sant'Ambrogio nell'arte del Duomo di Milano*, Milano.
- K. OBERHUBER, *Sixteenth century Italian drawings from the collection of Janos Scholz*, Washington.
- F. SANGIORGI, *Committenze milanesi a Federico Barocci e alla sua scuola nel carteggio Vincenzi della Biblioteca Universitaria di Urbino*, in «Accademia Raffaello-Urbino, collana di studi e testi», X.
- A.P. VALERIO, *Annibale Fontana e il paliotto dell'altare della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso*, in «Paragone», XXIV, 1973, n. 279, pp. 32-53.
- *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri e stampe*, a cura di G. Bora, A. Scotti, Milano.

1974

- R.P. CIARDI, *Addenda figiniana*, in «Arte lombarda», XVI, 1971, pp. 267-274.
- M.L. FERRARI, *La «Maniera de' Campi cremonesi» a Torre pallavicina*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV, 1974, ser. III, pp. 807-816.
- M. L. GATTI PERER, *Un ciclo inedito di disegni per la Beatificazione di Alessandro Sauli*, in «Arte Lombarda», XIX, 1974, n. 40, pp. 9-86.

1975

- C.E. COHEN, *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art*, in «Arte Lombarda», XX, 1975, pp. 74-96.

1976

- G. BORA, *I disegni del codice Resta*, Cinisello Balsamo.
- J.B. SHAW, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, Clarendon Press, Oxford.

1977

- G. BORA, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano, la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, aprile-maggio 1977] a cura di M. Garberi, Milano.
- A. PALESTRA, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo cuore e simbolo di Milano. IV centenario della dedicazione (1577-1977)* in «Archivio Ambrosiano», XXXII, 1977, pp. 157-230.
- D. ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici di Milano*, Milano.
- U. RUGGERI, *Disegni di Oxford*, in «Critica d'arte», XLII, 1977, nn. 154-156, pp. 98-118.

1978

- L. AGNESI, *Inéditos lombardos em Lisboa*, in «Estudos italianos em Portugal», 40/42, 1977/1979 (1979), pp. 41-43.
- G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, Milano.
- G. GODI - G. CIRILLO, *Studi su Giulio Campi*, Milano.
- J. WILDE, *Michelangelo: six lectures by Johannes Wilde*, Oxford.
- *Polidoro Caldara da Caravaggio*, a cura di L. Ravelli, Cinisello Balsamo.

1980

- *Armi e armature lombarde*, a cura di L.G. BOCCIA - F. ROSSI - M. MORIN, Milano.
- G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso.

1981

- G. BORA, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione, in Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, a cura di G. Bora, Milano.
- L.C.J. FRERICHES, *Italiaanse tekeningen: de 15de en 16de eeuw*, Amsterdam.
- E.J. OLSZEWSKI - J. GLAUBINGER, *The Draftsman's Eye: Late Italian Renaissance Schools and Styles*, catalogo della mostra [Cleveland Museum of Art, 6 marzo–22 aprile 1979], Cleveland.

1982

- J. BEAN - L. TURČIĆ, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- G. NEPI SCIRÉ, *Storia della collezione dei disegni*, Milano.
- G. ROMANO, *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola: i cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, Torino.
- F. SANGIORGI, *Committenze milanesi a Federico Barocci e alla sua scuola nel carteggio Vincenzi della Biblioteca Universitaria di Urbino*, Urbino.
- R.J. TUTTLE, *Against fortifications: The defense of Renaissance Bologna*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLI, 1982, pp. 189-201.

1983

- J.K.G. SHEARMAN, *Il Manierismo*, a cura di M. Collareta, Firenze.

1984

- R. COCKE, *Veronese's drawings*, Oxford.
- V. ROMANI, *Lelio Orsi*, Modena.

1985

- D.P. BECKER, *Old master drawings at Bowdoin College*, Brunswick.
- A. MORANDOTTI, *Nuove tracce per il tardo rinascimento italiano: il ninfeo-museo della villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1985, ser. III, vol. XV, 1, pp. 129-185.
- A. PERISSA TORRINI, *Tre disegni inediti di Giovan Ambrogio Figino*, in «Prospettiva», XL, 1985, pp. 75-81.
- *I grandi disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, a cura di F. Rossi, Milano.
- *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Milano.

1986

- R. DE MAIO, *Carlo Borromeo e il suo tempo*, in *San Carlo e il suo tempo*, II, pp. 995-1011.
- D. PESCARMONA, *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, Firenze.

1987

- A. PERISSA TORRINI, *Disegni del Figino*, Milano.
- F. BORROMEO, *Museum*, a cura di P. Cigada, Verona.
- R. MUZZI CAVALLO, *I grandi disegni italiani nella collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, Cinisello Balsamo.

1988

- G. AGOSTI - V. FARINELLA, *Qualche difficoltà nella carriera di Cesare da Sesto*, in «Prospettiva», LIII-LVI, 1988-1989, pp. 325-333.

- C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano.
- J.B. SHAW, *Disegni del Figino [recensione di]*, in «The Burlington Magazine», CXXX, n. 1028, 1988, pp. 862-864.

1989

- G. BERRA, *Contributo per la datazione della 'natura morta di pesche' di Ambrogio Figino*, in «Paragone», XL, 1989, pp. 3-13.
- M. BONA CASTELLOTTI, *Cinque inediti di Ambrogio Figino*, in «Arte cristiana», LXXVII, 1989, pp. 104-109.

1990

- J. C. PORTER, *L'originalità del San Michele di Raffaello (1517-18) e la sua importanza nella pittura italiana del Seicento*, in *Raffaello e l'Europa*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, pp. 491-511.

1991

- E. BOREA, *Michelangelo e le stampe nel suo tempo*, in *La Sistina riprodotta*, a cura di A. Moltedo, Roma.
- V. BIRKE, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, München.
- G.C. SCIOLLA, *'Schizzi, macchie e pensieri': il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo*, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di A. Petrioli Tofani - S. Prospero Valenti Rodinò - G.C. Sciolla, Torino 1991, pp. 20-27.
- *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, a cura di F. Mancinelli, Roma.

1992

- V. BIRKE - J. KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, vol. I, Wien, Köln, Weimar.

- B. FABIAN - P.C. MARANI, *Il museo della Certosa di Pavia. Catalogo Generale*, Firenze.
- *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. Gregori, Milano.
- *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra [Torino, marzo-maggio 1982] a cura di G. Romano, Torino.
- *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, a cura di P.C. Marani - P. Théberge, catalogo della mostra [Montreal, Museum of Art, 12 giugno - 13 settembre 1992] Montreal.

1994

- S. DELLA TORRE - R.V. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano: invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como.
- M. CARMINATI, *Cesare da Sesto (1477-1523)*, Milano-Roma.
- C. GORLA, *Per il manierismo lombardo: il pittore Giovan Pietro Gnocchi, con un'appendice sul pittore Girolamo Ciocca*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1993-1994.
- L. DA VINCI, *Libro di pittura. Edizione in facsimile del codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, 2 voll., Giunti, Firenze. B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il medioevo artistico italiano tra Roma e Milano*, Milano.

1995

- A.M. BAVA, *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino.
- D. LACHENMANN, *Fünfzig italienische Zeichnungen des 16.-18. Jahrhunderts aus der Stiftung Ratjen, Vaduz*, Bern.

1996

- B. DAVIDSON, *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, Firenze.
- C.E. COHEN, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone*, 2 voll., Cambridge.

- P. JOANNIDES, *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra [National Gallery of Art, Washington, 17 ottobre 1996-5 gennaio 1997; The Queen's Gallery, London, 23 gennaio-5 aprile 1998] a cura di P. JOANNIDES, Washington.
- D.A.R. MOORE, *Pellegrino Tibaldi's church of S. Fedele in Milan*, 2 voll., New York.
- P.G. TORDELLA, *Il collezionismo di disegni a Torino e in Piemonte da Emanuele Filiberto all'età napoleonica*, in «... quei leggerissimi tocchi di penna o matita ...», a cura di Gianni Carlo Sciolla, Milano.
- P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi: storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo.
- G. WARWICK, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in «Master Drawings», XXXIV, 1996, n. 3, pp. 239-278.

1997

- B. AGOSTI, [recensione di] *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna. Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 25-26 settembre 1993*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1995, in «Dialoghi di storia dell'arte», 1997, 4/5, pp. 294-297.
- B. AGOSTI - G. AGOSTI, *Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, Brescia.
- S. COPPA, *Due opere di Ambrogio Figino in una donazione del 1637*, in «Arte lombarda», XLVII-XLVIII, 1977, pp. 143-144.
- M. GIULIANI, *Nuovi documenti per la biografia e la formazione culturale di Pellegrino Pellegrini*, in «Studia borromaica», XI, 1997, pp. 50-51.
- V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Padova.
- M. ROSSI - A. ROVETTA, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano.
- M.C. TERZAGHI, *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstite di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, a cura di E. M. Ronchi, Milano.

1998

- G. BORA, *Pittori veneti a Milano nel Cinquecento*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1998, pp. 44-52.

- *Rabisch: il grottesco nell'arte del Cinquecento; L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente Milanese*, a cura di M. Kahn - Rossi - F. Prozio - C. Bertelli, Milano.
- G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *Le «memorie miscellanee riguardanti la fabbrica e le opere della Certosa presso Pavia» nella trascrizione di Vittorio Piccaroli*, in «Bollettino storico della Società Pavese di Storia Patria», N.S., 50, 1998, pp. 61-97.
- S. MARCONI, *La proiezione della figura umana nelle regole del disegno del codice Huygens*, in *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, Atti del convegno internazionale di studi [Istituto Svizzero di Roma (Roma 11 - 14 settembre 1995)], a cura di R. Sinisgalli, Fiesole 1998.
- V. NATALE, *Un quadro di Tibaldi-Peterzano*, in «Paragone», XXXIX, 1998, n. 457, pp. 15-28.
- *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra [Roma, Académie de France, gennaio - marzo 1998; Paris, Musée du Louvre, aprile - giugno 1998], a cura di C. Monbeig Goguel - P. Costamagna - M. Hochmann, Milano.

2000

- *Sculptori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, a cura di D. Pescarmona, atti della giornata di studi (2000), Milano.
- P. BAROCCHI, *Sulla edizione lanziiana della «Storia pittorica della Italia», 1775-76*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali. Siena, Università degli Studi, dicembre 1998. Napoli, Università degli Studi «Federico II», febbraio 1999*, a cura di F. Caglioti, Pisa.
- N. TURNER, *European master drawings from Portuguese collections*, Lisboa.

2002

- G. BERRA, *Appunti per le biografie di Camillo Procaccini e Panfilo Nuvolone*, in «Paragone», LIII, 2002, pp. 64-65
- F. FRANGI - A. MORANDOTTI, *Il ritratto in Lombardia: da Moroni a Ceruti*, Milano.

- M. SPAGNOLO, *L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda*, in «Arte Lombarda», CXXXVI, 2002, n. 3, pp. 37-52.
- M. VACCARO, *Parmigianino. I dipinti*, Torino.

2003

- A. GODOY - S. LEYDI - P. GALLERANI, *Parate trionfali. Il manierismo nell'arte dell'armatura italiana*, catalogo della mostra [Ginevra 20 marzo- 20 luglio 2003], Milano.
- F. MANCINELLI, *Il Giudizio Universale. La storia, la tecnica esecutiva, gli interventi di restauro e la censura in La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, catalogo della mostra a cura di F. Buranelli, [Rimini, Castelsismondo, 2003-2004], Milano.
- *Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. E. Avagnina - M. Binotto - G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI).

2004

- M. CLAYTON, *Holbein to Hockney: drawings from the Royal Collection*, London.
- M. GREGORI - A. BAYER, *Pittori della realtà. Le ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Milano.
- *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica*, a cura di C. Nenci, Milano.
- A. SQUIZZATO, *Michelangelo negli scritti di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari.

2005

- B. AGOSTI, *Draghi nella Milano di San Carlo*, in «Prospettiva», CXIII-CIV, 2004-2005, pp. 162-166.
- G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, Feltrinelli, Milano.
- M. BIANCO - V. ROMANI, *Vittoria Colonna e Michelangelo in Vittoria Colonna e Michelangelo* a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 145-164.

- R.P. CIARDI, *G.P. Lomazzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Acura dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana, alla voce.
- D. CORDELLIER, *De la Renaissance à l'Age Baroque*, Parigi.
- A. MORANDOTTI, *Milano Profana nell'età dei Borromeo*, Milano.
- E. PALMIERI, *Anawim. Ambrogio Figino/ Lena Liv*, catalogo della mostra [Milano, Galleria San Fedele, 13 ottobre-11 novembre 2005] a cura di A. dall'Asta - A. Madesani - E. Palmieri, s.p.).
- M. PAVESI, *Giovan Paolo Lomazzo pittore milanese (1538-1592)*, tesi di dottorato discussa presso l'Università Cattolica del Sacro cuore, a.a. 2004/2005.

2006

- *Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, vol. II, a cura di L. Caramel - S. Coppa, Milano.
- G. BORA, *Artisti collezionisti in Italia del Nord: dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in *L'artiste collectionneur de dessin. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, 2 voll., a cura di C. Monbeig Goguel, Milano.

2007

- B. AGOSTI, *Michelangelo, amici e maestranze*, Milano.
- M.G. BALZARINI - T. MONACO, *Lombardia rinascimentale*, Milano.
- A. POGGI, *I disegni di Carlo Donelli detto il Vimercati: un'esperienza accademica nella Milano tra Sei e Settecento*, in «Nuovi studi», XI, 2006 (2007), n. 12, pp. 171-195.
- *I disegni del codice Resta di Palermo*, a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo.
- *Taddeo and Federico Zuccaro: Artist-Brothers in Renaissance Rome*, a cura di J. Brooks, catalogo della mostra [Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2 ottobre 2007- 6 gennaio 2008], Los Angeles.

2008

- R. DOMENICHINI - I. SACCO, *Pellegrino Tibaldi architetto e pittore. Nuovi documenti dall'Archivio di Stato di Ancona (1561-62)*, in «Rimarcando», III, 2008, pp. 206-209.
- P. TOSINI, *Girolamo Muziano dalla Maniera alla Natura (1532-1592)*, Roma.
- S. ZANUSO, Un contesto per il drago di Annibale Fontana, in «Nuovi studi», XIII, 2008 (2009), n. 14, pp. 107-119.

2009

- G. BORA, *Manierismo cremonese*, in *Lombardia manierista*, a cura di M.T. Fiorio - V. Terraioli, Milano.
- S. PIERGUIDI, *Nascita e diffusione di una rara iconografia dell'Immacolata Concezione: da Figino e Caravaggio a Bourdon e Quellinus II*, in «Arte Lombarda», CLVII, 2009, pp. 39-48.
- P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano.
- *Lombardia Manierista*, a cura di T. Fiorio - V. Terraioli, Milano.

2010

- G. AGOSTI - J. STOPPA - M. TANZI, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra [Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, ottobre 2010-gennaio 2011], Milano.
- M. COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino. La quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta.
- K. HELMSTUTLER DI DIO, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of Renaissance*, Farnham.
- A. NOVA, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 13-17 febbraio 2008), a cura di G. Burzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova, Venezia.
- *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, a cura di V. Romani, Verona.
- M. PAVESI, *Una 'Flagellazione' di Ambrogio Figino al Museo del Prado*, in «Nuovi studi», XV, 2009 (2010), pp. 191-215.

- M.C. TERZAGHI, *Per il caravaggismo a Genova e in Liguria: arrivi e partenze tra Roma e Napoli*, in *I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano.
- E. VILLATA, *La tela dell' "Assunta al Bigorio": precisazioni e meditazioni sulle opere del convento ticinese*, in «Arte e Storia», VIII, 2010, pp. 58-64.

2011

- S. BUGANZA, *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetrario* in «Nuovi Annali», II, 2011, pp. 155-182.
- S. BUGANZA, *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetrario*, in *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie*, atti del convegno [2010], a cura di F. Repishti - G. Benati, Milano.
- M. CALVESI, *Caravaggio: i documenti e dell'altro*, in «Storia dell'arte», CXXVIII, 2011, pp. 22-51.
- H. CHAPMAN, *Italian master drawings from the Wolfgang Ratjen Collection*, London.
- G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, versione anastatica a cura di G. Polesani, Urbino.
- Ferino Pagden,
- F. REPISHTI, *"Et si sa che non è architetto a probato se non nel modo che fanni i principi": gli esordi di Pellegrino Tibaldi architetto*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, a cura di F. Ceccarelli - D. Lenzi, Venezia.

2012

- T.E. CAPWELL, *The noble art of the sword: Fashion ad Fencing in Renaissance Europe*, catalogo della mostra [Londra 17 maggio-16 settembre 2012], London.
- D. LAURENZA, *Art and anatomy in Renaissance Italy: Images from a Scientific Revolution*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 69, no. 3, New York, 2012, pp. 36-39.
- S. LEYDI, *A 693a. La rotella con la Medusa di Vienna riconsiderata*, in «Rassegna di studi e notizie», XXXIX, 2012, pp. 181-195.

- S. MARA, *L'allestimento della quadreria di Giuseppe Bossi nel palazzo milanese di via Santa Maria Valle secondo il primo inventario topografico*, in «Arte Lombarda», CLXIV, 2012, pp. 57-98.
- J. MARCIARI, *A new drawing by Lomazzo for the Foppa chapel in S. Marco, Milan*, in «Master Drawings», L, 2012, n. 1, pp. 71-78.
- F. NICOLAI, *La committenza Contarelli per San Luigi dei francesi: nuovi documenti sulla cappella di San Matteo e sulla fabbrica della chiesa*, in «Paragone», CV, 2012, pp. 61-78.

2013

- S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Bagatelle sparse d'Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta*, in «Paragone», LXIV, 2013, pp. 64-89.
- V. ROMANI, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *Giorgio Vasari e i cantieri delle vite del 1550*, a cura di B. Agosti - S. Ginzburg - A. Nova, Venezia 2013, pp. 105-119.

2014

- G. BORA, *Carlo e Vittoriano Urbino e la stampa del 'Quinto libro della prospettiva delle regole del disegno' (codice Huygens)*, in *Storia dell'arte come impegno civile*, Roma.
- *Bernardino Luini e i suoi figli*, a cura di G. Agosti-J. Stoppa, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, aprile-luglio 2014], Milano.

2015

- A. F. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, a cura di S. Bruzzese, Milano.
- M. PAVESI, *Una 'Fuga in Egitto' di Ambrogio Figino*, in «Paragone», LXVI, 2015, n. 785, pp. 36-45.
- *Le postille di Padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti - S. Prospero Valenti Rodinò, Città del Vaticano.

- *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti - A. Rovetta - C. Salsi, Milano.

2016

- A.G. DE MARCHI, *Muziano: il San Matteo Contarelli e altro*, Roma.
- A. PERISSA TORRINI, *Leonardo's followers in Lombardy: Girolamo and Giovanni Ambrogio Figino*, in *Illuminating Leonardo: a festschrift for Carlo Pedretti celebrating his 70 years of scholarship (1944-2014)*, Leiden-Boston 2016, pp. 183-197.
- *Le postille di Padre Resta alle Vite del Baglione*, a cura di B. Agosti - F. Grisolia - M.R. Pizzoni, Milano.

2017

- N. GOZZANO, *The maestro di casa and the role played in the art market by the professionals of the Roman court*, in *Kunstmärkte zwischen stadt und hof*, a cura di A. Tacke, Paderborn.
- M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Roma.
- G. RENZI, *A margine degli anni milanesi di Bernardino Campi*, in *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti - J. Stoppa, Milano 2017, pp. 182-199.
- *Padre Sebastiano Resta (1635-1714): milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco - F. Grisolia - S. Prospero Valenti Rodinò, Roma.
- *Seminario Lombardia Agosti-Stoppa*.

2018

- *Il giovane Tintoretto*, a cura di R. Battaglia - P. Marini - V. Romani, Milano.
- F. GRISOLIA, *Trattenimenti pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma.



1.



2.

1. G. Meda- P. Tibaldi (?), *Assunzione della Vergine*, Milano, Duomo, anta dell'organo.
2. S. Peterzano, *Madonna del Rosario*, Frassineto Po, chiesa di S. Ambrogio.



3.

Tavole



4.

3. P. Tibaldi, *Il battesimo in carcere dei quattro scultori convertiti; i quattro Santi al lavoro*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
4. P. Tibaldi, *Miracolo di San Rocco*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



5.



6.



7.

7. P. Tibaldi, *La consegna a S. Ambrogio delle insegne consolari delle province di Liguria e Emilia*, Milano, per gli stalli lignei del duomo di Milano, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. Cod F 271 inf. n.88.



8.

8. P. Tibaldi, *Studio per la donazione della città di Napoli a un Papa*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. Cod F 245 inf. n. 14.



9a.



9b.



9c.

9a. P. Tibaldi, *La consegna a S. Ambrogio delle insegne consolari delle province di Liguria e Emilia*, Milano, per gli stalli lignei del duomo di Milano, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. Cod F 271 inf. n.88 (dettaglio)

9b. P. Tibaldi, *Studio per la donazione della città di Napoli a un Papa*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. Cod F 245 inf. n. 14 (dettaglio).

9c. Michelangelo Buonarroti, *Crocifissione di san Pietro*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Paolina, parete destra



10.

10. P. Tibaldi, *Studio per la donazione della città di Napoli a un Papa*, Vienna, Albertina, Grafische Sammlung, inv. 474.



11.



12.

11. G.P. Lomazzo, *Studio per la cena quadragesimale*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 905138
12. G.P. Lomazzo, *Studio per la cena quadragesimale*, Oxford, Christ Church, inv. 1144



13a.



13b.

13a. G.P. Lomazzo, *Studio per la cena quadregesimale*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 905138 (particolare)

13b. *La miracolosa designazione*, stallo ligneo per il coro del duomo di Milano, su disegno di P. Tibaldi.



14.

14. G.P. Lomazzo, *San Francesco riceve le stimmate*, Milano, chiesa di San Barnaba.



15.

15. G.P. Lomazzo, *Natività*, Boffalora d'Adda, chiesa parrocchiale



16.

16. G.P. Lomazzo, *Madonna con il Bambino che consegna le chiavi a San Pietro e i Santi Agostino e Paolo*, Milano, San Marco, Cappella Foppa.



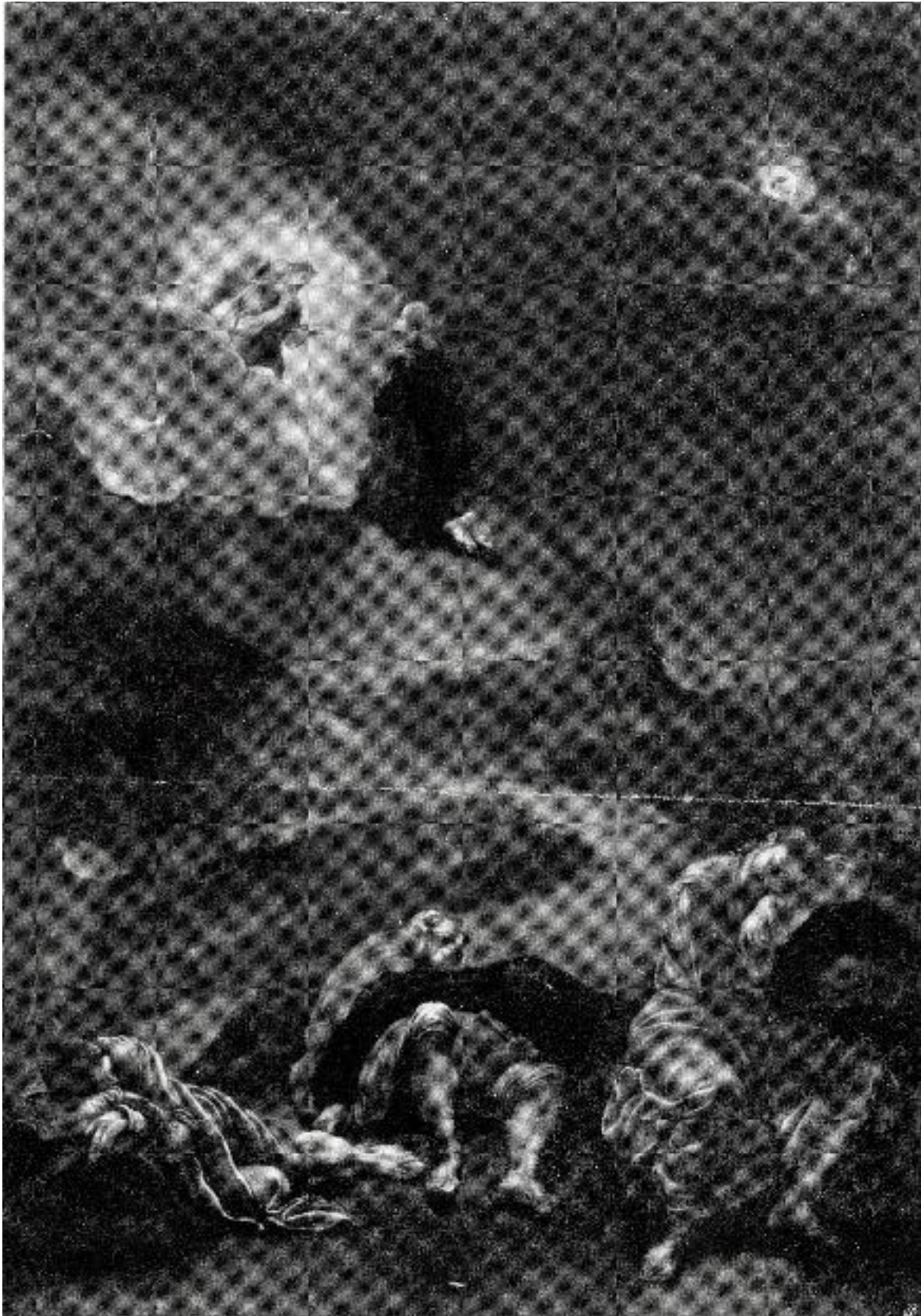
17.



17. G.P. Lomazzo, *Caduta di Simon Mago*, Milano, San Marco, Cappella Foppa.

18. G.P. Lomazzo, *Orazione nell'orto*, Milano, convento di San Carlo al corso.

18.



19.

19. Ambrogio Figino, *Orazione nell'orto*, ubicazione ignota, un tempo in Collezione Matsvansky, Vienna.



20.

20. A. Allegri da Correggio, *Cristo nell'orto*, London, Wellington Museum di Apsley house.



21a.

21a. Ambrogio Figino, *Studi di cavalli*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906963r.

21b. Ambrogio Figino, *Studi di cavalli*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906965r.

22. Leonardo da Vinci, *Studio di cavallo in ambio*, Windsor, inv. 912342.



22.



21b.



22.



23.



24.

22. Ambrogio Figino, *Studi di motivi tratti dall'antico*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906973.

23. Ambrogio Figino, *Studi anatomici di gambe*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906879.

24. A. Figino, *Studi di cavalli*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906878.



25.



26.

25. G.P. Lomazzo, *studio per la Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Paolo e Agostino*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. Cod. F 282 inf. n. 53.

26. G.P. Lomazzo, *studio per la Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Paolo e Agostino*, Londra, British Museum, inv. n. inv. n. 1972,0722.7.



27.

27. Ambrogio Figino, *Ritratto di Giovan Angelo Annoni*, Londra, Collezione privata.



28.

28. Ambrogio Figino, *Studio per l'Orazione nell'orto Matsvanski e per un San Rocco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. inv. 1510v.



29.



30.



31.

29. Ambrogio Figino, *Studio per l'Orazione nell'orto Matsvanski*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. inv. 960r.

30. Ambrogio Figino, *Studio per l'Orazione nell'orto Matsvanski*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. inv. 474r.

31. Ambrogio Figino, *Studio per l'Orazione nell'orto Matsvanski*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. inv. 1040r.



32a.



32b.

32a. Ambrogio Figino, *Studio per l'Orazione nell'orto Matsvanski e per un San Rocco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. inv. 1510v (particolare).

32b. Ambrogio Figino, *Studio per un San Rocco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. inv. 974v.

33. Ambrogio Figino, *Studi per un San Sebastiano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. AV 1510r.

34. Cesare da Sesto, *San Sebastiano*, Milano, Pinacoteca di Brera.

35. Ambrogio Figino, *Cristo e il fariseo*, Monza, Museo del Duomo.



33.



34.



35.



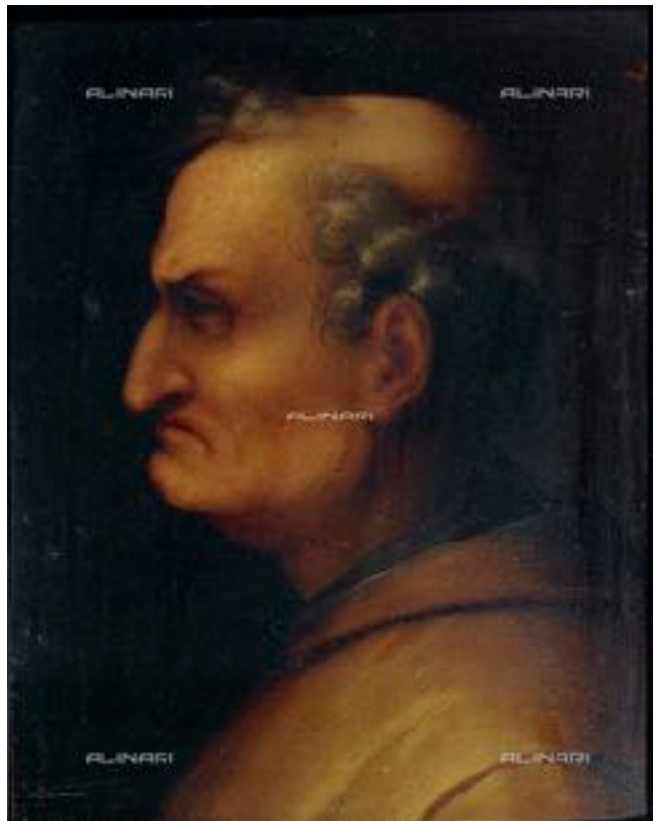
36a.



36b.



37.



38.



39a.



36a. Ambrogio Figino, *Studio di volto virile*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1108v.

36b. Ambrogio Figino, *Studio di volto virile*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1108r.

37. Leonardo da Vinci, *Volto di vecchio*, Firenze, GDSU, inv. 424 E.

38. Artista lombardo della metà del XVI sec., Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. 1036/f.

39a. Ambrogio Figino, *Studi per il sant'Ambrogio tra due Sante*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906977r.

39b. Ambrogio Figino, *Studi per un'Orazione nell'orto*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906977v.

39b.



40a.



40b.



40a. Ambrogio Figino, *Studi per un'Orazione nell'orto*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906977v (particolare).

40b. Ambrogio Figino, *Orazione nell'orto*, Milano, Santa Maria della Passione.

40c. Ambrogio Figino, *Orazione nell'orto*, ubicazione ignota, un tempo in Collezione Matsvansky, Vienna.

41. Ambrogio Figino, *Studi per il sant'Ambrogio tra due Sante*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1013.

42. Ambrogio Figino, *Studi per il sant'Ambrogio tra due Sante*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1015

43. Ambrogio Figino, *Studi per il sant'Ambrogio tra due Sante*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiqua, inv. 145.

44. Ambrogio Figino, *Studi per il sant'Ambrogio tra due Sante*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 949.



41.



42.



43.



44.



45. Ambrogio Figino, *Incoronazione della Vergine*, Milano, San Fedele, antisacrestia.



46.

46. L. Orsi, *Madonna della Ghiara*, Reggio Emilia, Chiesa della Beata Vergine della Ghiara.



47. Ambrogio Figino, *Madonna del Serpe*, Milano, San Nazaro.



48.



49a



49b.



49c.

49a-b. Ambrogio Figino, *Studi per la Madonna del Serpe*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906956.

49c. Parmigianino, *Visione di San Girolamo*, London, National Gallery.

50. Ambrogio Figino, *Studi per la Madonna del Serpe e per la Pietà di San Vittore al Corpo*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. 2959.





51.

51. Jacopo Sansovino, *Madonna del parto*, Roma, Sant'Agostino.

52. Michelangelo Buonarroti, *Profeta Daniele*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina, volta, ottava campata, lato sinistro.

53. Ambrogio Figino, *Studio dal Giudizio finale*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906909.



53.



52.





54.

54. Luca Cambiaso, *Adorazione dei Magi*, Genova, duomo, cappella Lercari (particolare).



55.

55. Ambrogio Figino, *Pietà*, Milano, San Vittore, casa parrocchiale.

56. Ambrogio Figino, *Studi per la Pietà di S. Vittore*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

57. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, inv. 1.2.0/16.

58. Michelangelo Buonarroti, *Pietà Bandini*, Firenze, Museo dell'Opera del duomo.



56.



57.



58.



59a.



59b.

59a. Taddeo e Federico Zuccari, *Cristo in pietà sorretto da Dio Padre e angeli con simbolo della passione*, Roma, Trinità dei Monti, cappella Pucci.
59b. Ambrogio Figino, *Studi per la Madonna del Serpe e per la Pietà di San Vittore al Corpo*,



60.

75. Michelangelo Buonarroti, *Pennacchio con l'Adorazione del serpente di bronzo*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina, volta, undicesima campata, lato sinistro.

76. Ambrogio Figino, *Studio dal Pennacchio con l'Adorazione del serpente di bronzo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1009v.



61.



62.

62. Ambrogio Figino, *Studi per un San Sebastiano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. AV 1072.



63.



64.



65.



66.

63. Ambrogio Figino, *Studio dal Giudizio*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1049.

64. Ambrogio Figino, *Studio dal Giudizio*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1085.

65. Ambrogio Figino, *Studio dal Giudizio*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1084.

66. Ambrogio Figino, *Studio dal Giudizio*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1103.

67. Ambrogio Figino, *Studio dalla cappella paolina*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1099.



67.



68.



69.

68. Ambrogio Figino, *Studio di volto dall'Antico*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1058.

69. Ambrogio Figino, *Studio dal Torso del Belvedere*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1063.



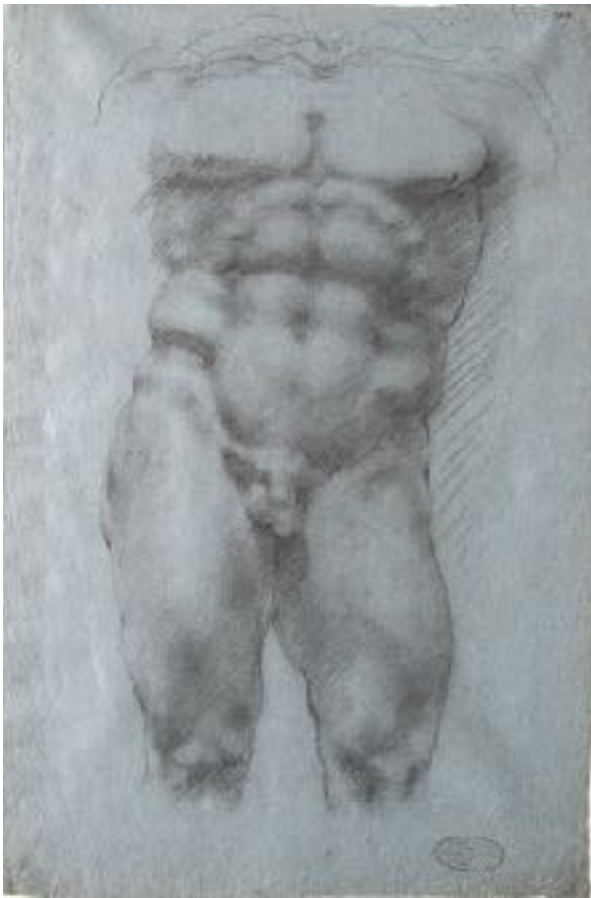
70.

70. Ambrogio Figino, *Studio dal Torso del Belvedere*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1062.

71. Ambrogio Figino, *Studio dall' Apollo del Belvedere*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1074.



71.



72.

72. Ambrogio Figino, *Studio dall' Antico (Ercole?)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1067.



73.

73. Ambrogio Figino, *Studio dall' Apollo del Belvedere*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1071r.



74.



75.



76.

74. Ambrogio Figino, *Studio dal Torso del Belvedere*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1097.

75. Ambrogio Figino, *Studio dalla Volta sistina*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1009r.

76. Ambrogio Figino, *Studio dalla Sibilla Eritrea*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1060r.



77a.



77b.



78.

77a. Ambrogio Figino, *Studio di Profeta da Polidoro*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1096.

77b. C. Alberti (?), *Studio di Profeta da Polidoro*.

78. Ambrogio Figino, *Studio dalla Trasfigurazione di Raffaello*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1234.

79. Ambrogio Figino, *Studio dal Laocoonte*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906915.

80. Ambrogio Figino, *Studio dal Laocoonte*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906921.

81. Ambrogio Figino, *Studio dal Laocoonte*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906920.



79.



80.



81.



82.



84.



83.

82. Ambrogio Figino, *Studio dal Laocoonte*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 999.

83. Ambrogio Figino, *Studio dal Laocoonte e testa di fauno*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 340.

84. Ambrogio Figino, *Studi per il San Matteo e l'angelo e per l'Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906968v.



84.



85.

84. Ambrogio Figino, *Studio per l'Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 995.

85. Ambrogio Figino, *Studio per l'Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 996.



86.



86. Ambrogio Figino, *Studio per l'Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 997.

87. Ambrogio Figino, *Studio da Michelangelo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 994r.

87.



88.

88. Ambrogio Figino, *Studi per il San Matteo e l'angelo e per l'Orazione nell'orto di Santa Maria della Passione*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906968r.

89. Ambrogio Figino, *Santa Marta*, Milano, San Fedele, cappella della Guastalla.

90. Ambrogio Figino, *Santa Maria Maddalena*, Milano, San Fedele, cappella della Guastalla.

91. Ambrogio Figino, *San Paolo*, Milano, San Fedele, cappella della Guastalla.

92. Ambrogio Figino, *San Pietro*, Milano, San Fedele, cappella della Guastalla.



89.



90



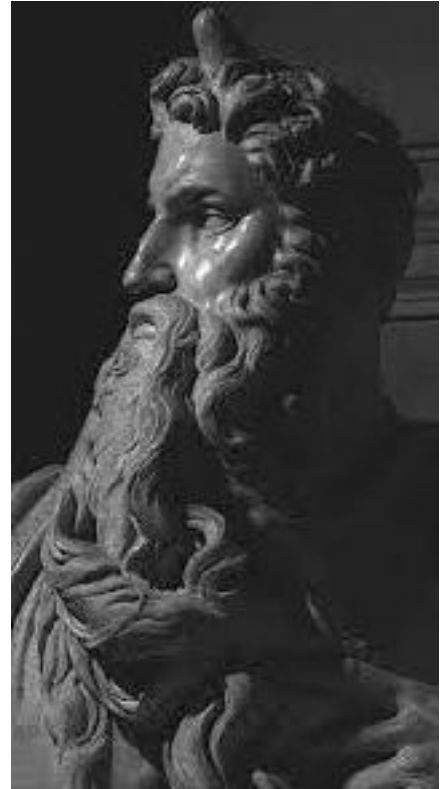
91.



92.



93.



94.



95b.



95a.

93. Ambrogio Figino, *San Paolo*, Milano, chiesa di San Raffaele.

94. Michelangelo Buonarroti, *Mosè*, Roma, San Pietro in Vincoli (dettaglio)

95a. Michelangelo Buonarroti, *Ignudo sopra la Sibilla Delfica*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina, volta, seconda campata, lato sinistro.

95b. Michelangelo Buonarroti, *Ignudo sopra il profeta Isaia*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Sistina, volta, quarta campata, lato sinistro.



96.

96. Ambrogio Figino, *Studio per composizioni*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906967 v.



97.

97. Ambrogio Figino, *San Matteo e l'angelo*, Milano, San Raffaele.

98. Ambrogio Figino, *Studi pre il San Matteo e l'angelo*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906969.

99. Raffaello Sanzio, *Profeta Isaia*, Roma, Sant'Agostino.



98.



99.



100.



101.



102.



103.

101. Ambrogio Figino, *Studi pre il San Matteo e l'angelo*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906937.
102. Ambrogio Figino, *Studi pre il San Matteo e l'angelo*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906970r.
103. Simone Peterzano, *San Matteo e l'angelo*, Milano, Certosa di Garegnano.



104.



105.



106.



107.

105. Girolamo Muziano, *Predica di San Girolamo*, Roma, Basilica di San Pietro, cappella Gregoriana.

106. Girolamo Muziano, *San Matteo e l'angelo*, Roma, deposito della guardia di finanza.

107. Ambrogio Figino, *Testa del Salvatore*, Milano, Museo Diocesano.



108.

108. Ambrogio Figino, *Madonna col Bambino, S. Giovanni Evangelista e S. Michele*, Milano, Pinacoteca di Brera.

109. Raffaello Sanzio, *San Michele*, Paris, Musée du Louvre.

110. Perino del Vaga, *San Michele*, Roma, Castel Sant'Angelo, Cappella Paolina.



109.



110.



111.

111. Ambrogio Figino, *Studio per la Madonna col Bambino, San Giovanni Evangelista e Michele*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1002.

112-113 . Ambrogio Figino, *Studio per la Madonna col Bambino, San Giovanni Evangelista e Michele*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 554 r/v.



112.



113.



114.



115.



116.

114. Ambrogio Figino, *Studio per la Madonna col Bambino, San Giovanni Evangelista e Michele*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906934.

115. Ambrogio Figino, *Studi vari*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906935r.

116. Ambrogio Figino, *Studi vari*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906946.



117.



118.



119.

117. Ambrogio Figino, *Sant' Ambrogio scaccia gli ariani*, Milano, Raccolte Civiche del Castello Sforzesco.

118 . Ambrogio Figino, *Studio per il Sant' Ambrogio che scaccia gli ariani*, Venezia, Gallerie dell' Accademia, inv. 368r.

119. Ambrogio Figino, *Studio per il Sant' Ambrogio che scaccia gli ariani*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906922.

120 a,b. Ambrogio Figino, *Studi per il Sant' Ambrogio che scaccia gli ariani*, Venezia, Gallerie dell' Accademia, inv. 369r/v.

121 a,b. Ambrogio Figino, *Studi per il Sant' Ambrogio che scaccia gli ariani*, Venezia, Gallerie dell' Accademia, inv. 1512 r/v.



120a.



120b.



121a.



121b.



122.



123.

122. Ambrogio Figino (?), *Compianto su Cristo morto*, Pavia, Collegio Borromeo.

123. Raphael Sadeler, *Compianto su Cristo morto*.

124. Ambrogio Figino, *Studio per un Compianto su Cristo morto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 658.

125. Ambrogio Figino, *Studio per un Compianto su Cristo morto*, Windsor, Royal Collection Trust, inv. 906981

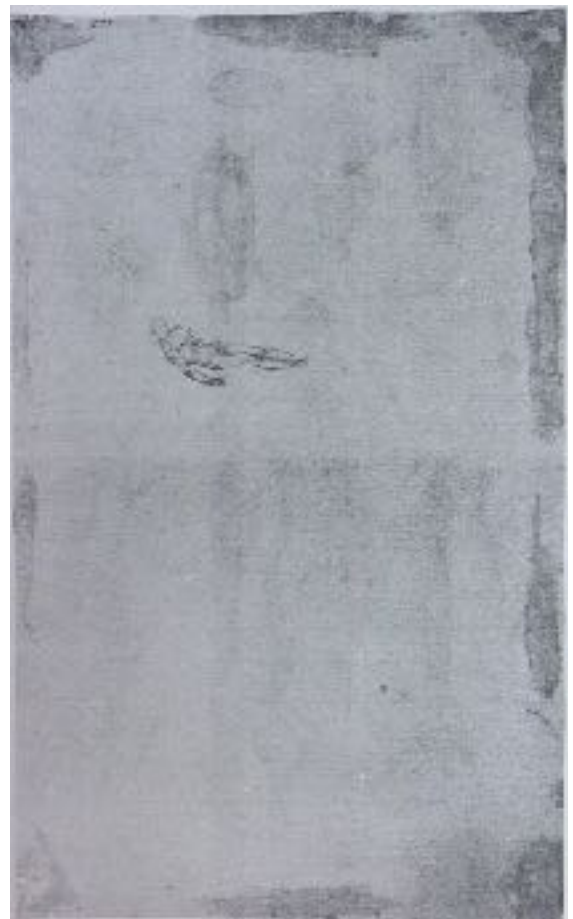
126. Ambrogio Figino, *Studio per un Compianto su Cristo morto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 947v.



124.



125.



126.



127. Ambrogio Figino (?), *Studio per il Compianto di Pavia*, Milano, Raccolte civiche del Castello Sforzesco inv. 4875/33 B 1802/ 13.



