

MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LXIII. BAND — 2021  
HEFT 3



LXIII. BAND — 2021

HEFT 3

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

## Inhalt | Contenuto

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,  
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

**Adresse des Vereins** | Indirizzo del Verein:  
c/o Schuhmann Rechtsanwälte  
Ludwigstraße 8  
D-80539 München  
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

### \_ Aufsätze \_ Saggi

#### \_ 295 \_ Giampaolo Distefano

Il reliquiario con angeli in età gotica: un modello orafico da Parigi all'Italia

#### \_ 325 \_ Laura María Palacios Méndez

¿Flora? de Tiziano. Virtudes y verdadera amistad en el retrato de una reciente esposa

#### \_ 359 \_ Edoardo Rossetti

Il testamento di Aurelio Luini e la sua eredità leonardesca (1593)

#### \_ 377 \_ Stephanie Hanke

Die Kunst der Verkleidung: Giovanni Benedetto Castigliones *Jupiter mit den Vögeln* als Allegorie der Malerei

### \_ Miscellen \_ Appunti

#### \_ 395 \_ Giulio Dalvit

Michelangelo's Florentine Patrons, 1501–1502

#### \_ 401 \_ Maurizio Ricci

Domenico Tibaldi critica Palladio: un parere inedito sulla facciata di San Petronio a Bologna

### \_ Nachrufe \_ Necrologi

#### \_ 409 \_ Wolfgang A. Bulst (*Wolfgang Loseries*)

Deperis in subditis iustis quondam iure 389  
Vobis iustis iure de iustis  
In nomine Domini anno a natiuitate eiusdem  
millesimo quingentesimo nonagesimo tertio Indic-  
tione sexta die mercurij vigesima septima  
mensis Martij  
Cum mors et vita in manu Dei omnipotentis sit  
Adverco Ego Aurelius Luini Petri filius  
mediolanensis filius quondam Bernardini  
I. V. I. Petri supra dictum natus  
sanus mente, et boni intellectus, licet aliquantulum  
exce corpore, noster in ista vita decedere, nec  
bona mea inordinata relinquerem, ne inter  
potens meus sit oratorum procurari facere  
et facio prout meum testamentum quod  
voto valere in iure testamenti marcupatini  
sine scriptis, et ubi eo iure non valeret  
voto valere in iure legatorum, et ubi eo iure non valeret  
voto valere in iure codicillorum, et ubi eo  
voto valere in iure donationis causa mortis

1 Testamento di Aurelio Luini, pagina d'apertura. Milano, Archivio di Stato, Fondo di Religione, 33, commenda di Santa Croce, Libro de' testamenti e legati a favore de' padri di San Gerolamo, fol. 389r

---

# IL TESTAMENTO DI AURELIO LUINI E LA SUA EREDITÀ LEONARDESCA (1593)

---

*Edoardo Rossetti*

I testamenti dei pittori – specie se accompagnati da inventari *post mortem*, cessioni o divisioni dei beni mobili – sono stati da più parti indicati come fonti utili per delinearne lo status, la rete clientelare di appartenenza, la situazione familiare, i gusti, gli interessi culturali e gli orientamenti devozionali, nonché il concetto che un artista aveva del proprio mestiere e del proprio ruolo nella società. Si tratta di documenti importanti anche per tracciare i percorsi degli oggetti presenti in bottega o nelle collezioni dei pittori.<sup>1</sup>

Quanto qui si presenta, il testamento inedito di Aurelio Luini (1530–1593), figlio del più famoso

Bernardino, e la documentazione allegata relativa alla vendita della sua bottega e alla dotazione di una cappellania familiare (1593/94), rappresenta praticamente un unicum nel panorama documentario milanese. Il testo fornisce importanti dettagli per ricostruire la rete sociale dell'artista e, in una prospettiva più ampia, suggerisce considerazioni sulla posizione economica di alcuni pittori milanesi, ma apre soprattutto interessanti piste di ricerca sulla dispersione del materiale grafico di Leonardo da Vinci, conservato – come attestato da Giovanni Paolo Lomazzo – presso il più giovane dei figli del prolifico Bernardino.

<sup>1</sup> Si veda in generale *Der Künstler und sein Tod: Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, atti del convegno Irsee 2007, a cura di Nicole Hegener/Kerstin Schwedes, Würzburg 2012, ma anche, per la peculiare situazione veneziana, Linda Borean, "Inventari e testamenti d'artista nel Cinquecento", in: *Il collezionismo d'arte a Venezia: dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann/Rosella Lauber/Stefania Mason, Venezia 2008, pp. 121–131. Un caso esemplare dell'uso di questa docu-

mentazione, sempre in contesto veneto, in Carlo Corsato, "Dai Dal Ponte ai Bassano: l'eredità di Jacopo, le botteghe dei figli e l'identità artistica di Michele Pietra, 1578–1656", in: *Artibus et historiae*, XXXVII (2016), 73, pp. 195–248. Intrecciano più volte questioni di testamenti ed eredità di artisti i contributi raccolti nel recente *Le collezioni degli artisti in Italia: trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno Roma 2017, a cura di Francesco Parrilla/Matteo Borchia, Roma 2019.

## Testamenti di artisti a Milano

Rintracciare nella documentazione milanese il testamento di un artista è evento abbastanza raro per il Cinquecento, anche perché, salvo qualche eccezione, i patrimoni di pittori e scultori milanesi del XVI secolo erano talmente inconsistenti da rendere superflua la redazione di un apposito documento per disporre la successione dei propri beni. Almeno in apparenza, i pochi testamenti dei pittori milanesi noti risultano fonti avare e di non grande rilevanza;<sup>2</sup> eppure alcuni dati utili si possono leggere in controluce, tra le righe, persino nei documenti più asettici.

Ad esempio, se il testamento ‘giovane’ (1504) di Giovanni Antonio Boltraffio sembra specchio solo di qualche bega familiare e della vita libertina del pittore, il fatto che il documento sia rogato nella casa milanese del padre e degli zii di Francesco Melzi, altro allievo di Leonardo da Vinci, e soprattutto la presenza come testimoni all’atto di Gerolamo Cittadini e Paolo

da Cannobio sono dati che aprono qualche interessante nuova prospettiva per inquadrare la carriera del pittore, le sue amicizie e le sue frequentazioni.<sup>3</sup>

Come ricordato in un mirabile affondo di Carlo Dionisotti, il Cittadini era lettore di una delle prime redazioni del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione; lui stesso poeta, diventò un ricorrente personaggio letterario delle *Novelle* di Matteo Bandello per via del suo impiego come cancelliere di Ippolita Sforza Bentivoglio, ma era anche intermediario del mecenatismo di Isabella d’Este. In generale, i fratelli Cittadini (Gerolamo, Evangelista e Paolo), oltre a costituire una buona entrata per il mondo della cultura milanese, potevano aprire all’occasione agli amici pittori l’agognata via per Roma e la non inutile strada per Venezia.<sup>4</sup>

Lo spessore culturale di Paolo da Cannobio, studioso di Aristotele, si sarebbe delineato con chiarezza solo anni dopo il testamento di Boltraffio, con le indicazioni per la fondazione delle Scuole Cannobia-

<sup>2</sup> Oltre ai casi discussi di seguito, sono noti, ad esempio, i testamenti di Bernardo Zenale (Janice Shell, “Bernardo Zenale: la vita”, in: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, a cura di Gian Alberto Dell’Acqua, Bergamo 1975–1996, II.2, pp. 347–382: 377sg.), del Bergognone (*eadem*, “Regesto”, in: *Ambrogio Fossano detto il Bergognone: un pittore per la Certosa*, cat. della mostra Pavia 1998, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Milano 1998, pp. 427–436: 436, no. 90), di Battista Balduini da Lecco (Carlo Cairati, “Regesto dei documenti”, in: *Bernardino Luini e i suoi figli*, cat. della mostra, a cura di Giovanni Agosti/Jacopo Stoppa, Milano 2014, pp. 361–396: 375, no. 93), di Giovanni Paolo Lomazzo (Marzia Giuliani/Rossana Sacchi, “Per una lettura dei documenti su Giovanni Paolo Lomazzo, ‘istorito pittor fatto poeta’”, in: *Rabisch: il grottesco nell’arte del Cinquecento. L’Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l’ambiente milanese*, cat. della mostra Lugano 1998, a cura di Manuela Kahn-Rossi/Francesco Porzio, Milano 1998, pp. 323–335: 334sg.). Alcuni dati di maggiore interesse, ma a volte poco chiari, si desumono inoltre dalle controversie ereditarie seguite alla morte di vari artisti come Francesco Galli detto Napolitano (Janice Shell/Grazioso Sironi, “Some Documents for Francesco Galli ‘dictus Neapolis’”, in: *Raccolta Vinciana*, XXIII [1989], pp. 155–166), Giacomo Caprotti detto Salai (*idem*, “Salai and Leonardo’s Legacy”, in: *The Burlington Magazine*, CXXXIII [1991], pp. 95–108: 106–108), Marco d’Oggiono (Janice Shell, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, pp. 285–288, no. 143), Gaudenzio Ferrari (Rossana Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano 2015, pp. 162–168), Giovanni Ambrogio Figino (Mario Comincini, *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta 2010; cfr. anche Mauro Pavesi, “Tra mercato, collezionismo e accademia: il caso della Lombardia di Cinque-Seicento”, in: *Le collezioni degli artisti* [nota 1], pp. 139–148) e il

Duchino (Marina Mojana, “Paolo Camillo Landriani detto il Duchino, pittore ‘Carlino’”, in: *Arte Cristiana*, LXXIII [1985], pp. 35–50).

<sup>3</sup> Datato 5 luglio 1504, il documento è preceduto dalla legittimazione di Lucrezia, figlia infante del pittore avuta da una donna coniugata; cfr. Maria Teresa Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano/Roma 2000, pp. 223sg., no. 10.

<sup>4</sup> Per Gerolamo si veda Carlo Dionisotti, recensione a Vittorio Cian, *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione*, Città del Vaticano 1951, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXIX (1952), pp. 37–57: 37; Massimo Danzi, “Gerolamo Cittadini poeta milanese di primo Cinquecento”, in: *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell’Italia settentrionale*, atti del convegno Brescia/Correggio 1985, a cura di Cesare Bozzetti/Pietro Gibellini/Ennio Sandal, Firenze 1989, pp. 293–322; Rossana Sacchi, *Il disegno incompiuto: la politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, I, p. 313. Sulla famiglia, cfr. Letizia Arcangeli, “‘Eligo sepulturam meam...’: nobiles, mercatores, élites viciniali tra parrocchie e conventi”, in: *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, atti del convegno Milano 2011, a cura di *eadem et al.*, Milano 2015, pp. 229–307: 291–296. Che i rapporti tra Gerolamo Cittadini e il Boltraffio fossero concreti sembra attestato anche dal fatto che, pochi anni dopo (nel settembre del 1509), il pittore si avvale della collaborazione di Evangelista Cittadini, fratello di Gerolamo, per gestire i propri affari; cfr. Fiorio (nota 3), p. 224, no. 13. Per qualche nota sulle vaste relazioni culturali della famiglia si veda Edoardo Rossetti, “Libri e uomini in viaggio: ‘imprenditori culturali’ tra Milano e nord Europa nel Rinascimento, alcuni appunti” in: *Rinascimenti in transito a Milano (1450–1525)*, atti del convegno Milano 2019, a cura di Gabriele Baldassari *et al.*, Milano 2021, pp. 253–283.

ne e con la commissione, tra l'altro, del *San Paolo* di Gaudenzio Ferrari per la cappella di Santa Maria delle Grazie (1543).<sup>5</sup> Anche questi semplici testimoni delle ultime volontà di Boltraffio sembrano quindi confermare l'inserimento di questo pittore all'interno di un circuito culturale non secondario e non esclusivamente locale che, come attestato per altre vie, include tra gli altri anche i poeti e letterati Lancino Curzio, Gerolamo Casio, Jacopo Corti e Marcello Filosseno.<sup>6</sup>

In apparenza ancora più disorientante risulta il testamento (1565) di Francesco Melzi, discepolo del Vinci e principale custode dell'eredità e della memoria leonardesca nei decenni immediatamente successivi alla morte del maestro in Francia. Nulla traspare da quelle carte – rese note recentemente da Rossana Sacchi – dell'attività artistica del gentiluomo milanese.<sup>7</sup> Le ultime volontà di Melzi risultano però perfettamente in linea con il suo status sociale, quello appunto di un nobile lombardo preoccupato per la sorte della propria casata, dei molti figli e della gestione del patrimonio familiare: un gentiluomo che aveva fatto della pittura di certo non il proprio mestiere, ma una nobilitante passione.

Nel panorama lombardo Melzi non è per altro un caso isolato. Vicino di casa e quasi coetaneo di Francesco Melzi, Ambrogio Visconti (1494–ca. 1528), fi-

glio di Battista, committente di Bramantino, e fratello di Ermes, mecenate di Bernardino Luini, sembra si diletasse in pittura.<sup>8</sup> Andrea Alciati attribuisce proprio ad Ambrogio Visconti il merito di averlo incitato nella redazione degli *Emblemata*, utile catalogo per i pittori che si apre con un accattivante commento dell'impresa dei Visconti.<sup>9</sup>

Dilettarsi di pittura doveva essere abbastanza comune fra la nobiltà milanese del XVI secolo. Lo conferma Cesare Cesariano, quando nel descrivere l'attività dell'ancora misterioso pittore gentiluomo Niccolò Appiani aggiunge: “Item de nostri Patricii sono molti che non desisteno de pervenire superlativj” nell'arte della pittura su pietra, tela e tavola.<sup>10</sup> In prospettiva, questa situazione – che merita un approfondimento a parte – attesta il grado di penetrazione delle teorie sulla nobiltà della pittura che almeno da Leon Battista Alberti in poi avevano vivacizzato il dialogo rinascimentale sulla dignità delle arti, riecheggia le raccomandazioni fatte da Baldassarre Castiglione al gentiluomo che si appresta a divenire cortigiano, ma soprattutto rispecchia le peculiarità locali nella definizione del concetto di nobiltà.<sup>11</sup>

Certo, la presenza di gentiluomini pittori per diletto, dalla produzione originaria forse parca e nata in un contesto culturale elevato e cerebrale, rende ancora più

<sup>5</sup> Sacchi (nota 2), pp. 39–42, 159sg.; *eadem*, “Su Gaudenzio Ferrari, Tiziano e Giovanni Demio alle Grazie”, in: *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano: una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento*, atti del convegno Milano 2014, a cura di Stefania Buganza/Marco Rainini, Firenze 2017 (= *Memorie Domenicane*, XLVII [2016]), pp. 459–484: 459–462.

<sup>6</sup> Giovanni Agosti, “Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia”, in: Barbara Agosti *et al.*, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 39–93: 55sg.

<sup>7</sup> Rossana Sacchi, “Per la biografia (e la geografia) di Francesco Melzi”, in: *Acme*, LXX (2017), 2, pp. 145–161; cfr. inoltre Alessandro Nova, “Restituzione di Giovan Francesco Melzi”, in: *L'ultimo Leonardo, 1510–1519: Leonardo tra Milano, Roma e Amboise. Committenze, progetti, studi fra arte, architettura e scienza*, atti del convegno Milano 2019, a cura di Pietro C. Marani, Busto Arsizio 2020, pp. 221–233; Rossana Sacchi, “*Acceptante et consentiente*: addende biografiche per Francesco Melzi”, *ibidem*, pp. 235–252.

<sup>8</sup> La fonte è un albero genealogico redatto da Tristano Calco e variamente interpolato nei primi anni del XVI secolo; cfr. Giuseppe Volpi, *Dell'istoria de' Visconti [...]*, Napoli 1737–1748, II, pp. 284sg. Per la committenza vi-

scontea a Bramantino e Luini cfr. Marco Tanzi, in: *Bramantino a Milano*, cat. della mostra, a cura di *idem*/Giovanni Agosti/Jacopo Stoppa, Milano 2012, pp. 278–287, ni. 28sg.; Edoardo Rossetti, *Sotto il segno della vipera: l'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480–1520)*, Milano 2013, pp. 60–74, 84–93; Mauro Natale/Edoardo Rossetti, in: *Bramantino: l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, cat. della mostra Lugano 2014/15, a cura di Mauro Natale, Milano 2014, pp. 238–248, ni. 39sg.

<sup>9</sup> Thomas Penguilly, “Le poète et le patricien: Ambrogio Visconti, premier dédicataire des *Emblemata* d'André Alciati (1522)”, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXXVIII (2016), pp. 67–89.

<sup>10</sup> Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem traducti de latino in Vulgare [...]*, Como 1521, c. 114v. Per Appiani cfr. Sacchi (nota 4), pp. 192–197.

<sup>11</sup> Fin quasi alla metà del XVI secolo, a Milano si ritenevano nobili tutti coloro che appartenevano a determinate parentele, a prescindere dall'attività svolta e dalla situazione patrimoniale; cfr. Arcangeli (nota 4), pp. 244–255; Federico Del Tredici, *Un'altra nobiltà: storie di (in)distinzione a Milano: secoli XIV–XV*, Milano 2017.

spinosi i problemi di attribuzione nel panorama della pittura lombarda dal secondo al quarto decennio del XVI secolo, arricchendolo di ulteriori figure prive di catalogo. Soprattutto, risulta quasi ovvio che i testamenti di molti pittori milanesi del XVI secolo, artisti che di fatto sono anche gentiluomini (tra essi si possono annoverare anche Giuseppe Arcimboldi, Girolamo e Giovanni Ambrogio Figino, Giovanni Paolo Lomazzo), poco trasmettono dell'esercizio della loro arte.

Se ne ricava un quadro parzialmente inedito di una Milano cinquecentesca dove la pittura è ritenuta arte da praticarsi per diletto da gentiluomini, mentre di contrappasso ai pittori, specie quelli autoctoni, l'applicazione anche ad alti livelli nel proprio mestiere sembra non garantire una reale ascesa sociale, tanto meno economica. Questa impressione trova conferma nel caso di Bernardino Luini che, nonostante l'impressionante impegno lavorativo e il prestigio dei mecenati e delle committenze, pare lasciare i propri eredi in una situazione finanziaria instabile, forse proprio perché penalizzato a monte dalla discendenza da una famiglia di fruttivendoli provenienti dalle terre lacuali del Verbano. Il nome del pittore non ricorre nemmeno nell'estimo milanese del 1524, ad attestare che la famiglia non possiede beni per una cifra superiore alla quota minima di 100 ducati.<sup>12</sup>

La situazione economica della famiglia Luini non sembra mutata nemmeno nella generazione seguente, alle soglie del Seicento. Ad attestarlo sono proprio le

ultime volontà di Aurelio, il più giovane e longevo tra i figli di Bernardino. Il pittore fa inserire nel proprio testamento una sorta di implicita ammissione di povertà, ma allo stesso tempo, come si apprende dall'analisi dell'atto, di estrema consapevolezza del valore materiale e immateriale del proprio lavoro e di quanto lascia nella bottega.

### **Il testamento di Aurelio: il documento, la rete familiare e sociale**

Tra le carte milanesi della commenda gerosolimitana di Santa Croce se ne sono conservate diverse afferenti alla soppressa congregazione dei gesuati di San Girolamo.<sup>13</sup> La confusione tra le carte della commenda e quelle dei gesuati è dovuta alle particolari condizioni di soppressione dell'ordine in Lombardia (1668), mediate direttamente in corte pontificia a Roma dall'arcivescovo milanese e cardinale di Santa Croce in Gerusalemme Alfonso Litta. Per volere del presule, a differenza di quanto accadde per i cenobi veneti i documenti dei centri dipendenti da Milano non furono inviati a Roma, ma per la maggior parte confluirono, insieme ai beni immobili dell'ordine, nel patrimonio dell'antica commenda milanese di Santa Croce, in quel momento appannaggio dello stesso cardinale Litta.<sup>14</sup>

In questo contesto si conserva un inusitato, almeno per il quadro documentario milanese, *Libro de' testamenti e legati a favore de' padri di San Gerolamo*, che costituisce un'inedita e preziosa fonte per lo studio dell'inseri-

<sup>12</sup> È stato completamente frainteso il senso del primo estimo (1524) noto per Milano (ASMi, Censo parte antica, 1520) nel commento di Shell 1995 (nota 2), pp. 185, 197, nota 48; i dati in esso contenuti non si riferiscono né alle rendite, né alle sole case in Milano, ma ai beni immobili posseduti nel Ducato superiori a un valore di 100 ducati. Nel documento del 1524 si riconoscono i nomi dei pittori Bernardo Zenale (1000 ducati), Giovita Tizzoni da Caravaggio (800 ducati), Battista Bossi (500 ducati), Bernardino Scotti (500 ducati), Bramantino (400 ducati), Andrea Solario (300 ducati), Giovanni Angelo Mirofoli da Seregno e Giovanni Pietro Rizzoli (250 ducati cadauno), Marco d'Oggiono (200 ducati). L'assenza di altri nomi noti di pittori – manca appunto lo stesso Bernardino Luini che morì *ab intestato* – sta a significare che, degli artisti afferenti alle oltre novanta botteghe cittadine, nessuno raggiunge

la quota minima di 100 ducati di patrimonio richiesta per essere registrato nell'estimo.

<sup>13</sup> Per i gesuati si rinvia almeno a Georg Dufner, *Geschichte der Jesuiten*, Roma 1975; Isabella Gagliardi, *I pauperes yesuati tra esperienze religiose e conflitti istituzionali*, Roma 2004; *Le vestigia dei gesuati: l'eredità culturale del Colombini e dei suoi seguaci*, a cura di eadem, Firenze 2020.

<sup>14</sup> Il ruolo di Litta si ricava dalla *Relazione de' diversi benefici de' gesuati soppressi*, Roma, Archivio Segreto Vaticano, Dataria Apostolica, Congregazione speciale per la soppressione dei tre ordini (gesuati, girolamini, canonici regolari di San Giorgio in Alga), fol. 477r–560r, e dai documenti in ASMi, Culto, parte antica, 1756, varie date. Sul cardinale cfr. ora Eugenia Bianchi, "Alfonso Litta, un arcivescovo tra Roma e Milano", in: *Arte Cristiana*, CVI (2018), pp. 436–447.

mento dei gesuati nella capitale lombarda e sul rapporto tra i frati e gli artisti locali.<sup>15</sup> Il volume si compone di 599 carte numerate, nelle quali sono registrati 170 testamenti rogati tra il 1473 e il 1616. I testatori (50 femmine e 120 maschi) appartennero per la maggior parte al ceto medio-basso ed erano residenti in prevalenza nel quartiere milanese dove sorgeva il cenobio gesuato, il sestiere di Porta Vercellina. Nel *Libro de' testamenti* sono raccolte le ultime volontà di Aurelio Luini (fig. 1) e alcuni documenti relativi all'esecuzione dei legati in esse contenuti: si tratta della vendita del materiale di bottega (28 settembre 1593) e della dotazione di una cappellania di tre messe settimanali presso l'altare di Santa Caterina in favore di Aurelio e della cognata (8 dicembre 1594), nonché di un breve sunto in volgare di tutta la vicenda a promemoria dei frati.<sup>16</sup>

Il testamento del pittore risulta rogato dal notaio Cesare Scotti il 28 luglio 1593, nella casa di Porta Vercellina, parrocchia di San Pietro sul Dosso, abitata dal testatore e dalla cognata.<sup>17</sup> Quest'ultima, Cassandra Migliavacca, vedova di Giovanni Pietro Luini, è nominata erede universale di Aurelio. Il documento è estremamente scarso e contiene pochi legati.

Il pittore ricorda il nipote *ex sorore* Ottavio, figlio di Delia Luini e di un Orazio bresciano "armorum designatori", del quale dichiara di non rammentare il cognome.<sup>18</sup> Si tratta dunque di un legame familiare ormai allentato – i genitori del bresciano risultano entrambi defunti e il matrimonio deve essere avvenuto

molti anni prima, tenuto conto che Giulia, un'altra sorella Luini, si era coniugata nel 1543<sup>19</sup> – ma non del tutto dimenticato e divenuto ora funzionale a un estremo tentativo di fare proseguire la bottega di famiglia. Aurelio dispone che a Ottavio – che già è attivo come pittore ("in ess'arte di pingere qual anche lui esercise") – siano assegnati mobili e biancheria ma soprattutto, senza condizioni, "tutti gl'utensilii che servon a questa mia arte di pittura"; gli esecutori testamentari sono incaricati anche di vigilare sul progresso del bresciano nell'arte del dipingere e abilitati a fornirgli "alcuni disegni" in base alle sue capacità. Si tratta di una prima attestazione della consapevolezza di Aurelio del valore dei disegni che conserva, coscienza che si rileva anche per altri corpus grafici di pittori.<sup>20</sup> A Ottavio sono concessi due anni per poter riscuotere il lascito dello zio, e dopo di questi altri due anni per ricevere, nel caso l'erede avesse già venduto tali beni, la somma forfettaria di 100 lire.

Questi parenti bresciani non possono essere identificati con certezza, ma forse il genere di Bernardino può essere riconosciuto in un Orazio Pozzi, disegnatore d'armi, attivo a Brescia intorno alla metà del XVI secolo.<sup>21</sup> La parentela è comunque interessante per ricostruire i contatti verso est della famiglia Luini, sulla direttrice che porta nelle terre della Serenissima; strada percorsa sicuramente in giovane età dal padre Bernardino ma non estranea probabilmente nemmeno agli interessi dei figli, nonché tracciata in ambo i sensi da molti artisti del XVI secolo.<sup>22</sup>

<sup>15</sup> *Libro de' testamenti e legati a favore de' padri di San Gerolamo*, ASMi, Fondo di Religione, 33.

<sup>16</sup> *Ibidem*, fol. 389r–419v.

<sup>17</sup> L'abbreviatura originale è perduta, ma il riferimento al "testamentum Aurelii Lovini" compare per il giorno 28 luglio 1593 nella rubrica del notaio; cfr. ASMi, Rubriche dei notai, 4388.

<sup>18</sup> Per tutte le citazioni del testamento da qui in poi si fa riferimento al documento trascritto in appendice.

<sup>19</sup> Considerato lo stato economico della famiglia, un sussidio di 100 lire per la dote era stato corrisposto dai confratelli di Santa Corona, già committenti del padre; cfr. Cairati (nota 2), p. 384, no. 170.

<sup>20</sup> Sempre per restare nel contesto lombardo, cfr. ad esempio le vicende del passaggio del materiale di bottega da Gaudenzio Ferrari a Giovanni

Battista della Cerva, così come quello dell'acquisto dei disegni di Camillo Boccaccino da parte di Bernardino Campi e dei passaggi famigliari dell'eredità grafica di Gerolamo Giovenone, come evidenziato in Sacchi (nota 2), pp. 167–169.

<sup>21</sup> Risiedeva nel quartiere di San Faustino, era nato nel 1526 ed è ancora attestato nel 1568; cfr. Bruno Thomas, "Armature e armi bianche", in: *Storia di Brescia*, Brescia 1963/64, a cura di Giovanni Treccani degli Alfieri, III, pp. 791–815: 805, nota 3; Bruno Barbiroli, *Repertorio storico degli archibugiari italiani dal XIV al XX secolo [..]*, Bologna 2012, p. 440.

<sup>22</sup> Per la formazione veneta di Bernardino, cfr. Cristina Quattrini, *Bernardino Luini: catalogo generale delle opere*, Torino 2019, pp. 27–33; su Aurelio e i veneti, cfr. Giovanni Agosti/Jacopo Stoppa, "Una complicata eredità", in: *Bernardino Luini* (nota 2), pp. 295–303: 296sg., 299; Federico

Personaggi fondamentali delle ultime volontà di Aurelio sono però i suoi due sodali, nominati esecutori testamentari: il fonditore Giovanni Battista Busca e il pittore Andrea Pellegrini. Giovanni Battista di Dionisio Busca (attivo dal 1577 al 1600) è celebrato artista impegnato per la fabbrica del duomo e la Madonna di San Celso ed è stipendiato dal re Filippo II di Spagna.<sup>23</sup> Il gesuato e storiografo Paolo Morigia ne tesse le lodi in chiusura del libro terzo della *Nobiltà di Milano*, appena dopo l'encomio a Giovanni Paolo Lomazzo.<sup>24</sup>

I rapporti tra Aurelio e la famiglia Busca sono attestati anche da molti altri documenti. Nel gennaio del 1579, il pittore risulta come testimone alla redazione delle ultime volontà dei fratelli Gabrio (Gabriele) e Giovanni Francesco Busca, zii e colleghi di Giovanni Battista.<sup>25</sup> Quando nel 1585 Giovanni Francesco Busca assume la tutela dei figli del fratello Dionisio, a fare da fideiussore è proprio Aurelio Luini.<sup>26</sup> Inoltre, Giovanni Battista si dichiara abitante in Porta Vercellina, parrocchia di San Pietro sul Dosso, la stessa di Aurelio, ed è quindi possibile che sia per lo meno vicino del pittore, se non coabitante con lui.<sup>27</sup> E come testimone al testamento di Aurelio compare Annibale Busca, figlio naturale di Giovanni Francesco

e successore del cugino Giovanni Battista nella gestione della bottega di famiglia.<sup>28</sup>

Lo stesso Lomazzo in un criptico sonetto affianca Aurelio a uno dei Busca: “doprava terra gialla del Monduino, / per poter ben la barca colorare, / al Busca gittator, il buon Lovino”.<sup>29</sup> Il regista del testamento di Aurelio sembra essere proprio Giovanni Battista Busca: il notaio rogatario Cesare Scotti è quello di fiducia della sua famiglia, come dimostra la ricorrenza del cognome nella sua rubrica.<sup>30</sup>

Come pittore e particolare amico Aurelio ricorda invece Andrea Pellegrini (ca. 1550–1620), figlio di Domenico e cugino del più famoso Tibaldo Tibaldi detto Pellegrino. Andrea è attivo almeno dal 1569 per i Taverna nel castello di Landriano, ma è noto soprattutto per il suo soggiorno madrileno (ca. 1586–1591) e il lavoro svolto con il cugino nel cantiere dell'Escorial.<sup>31</sup> Pellegrini si dice abitante a Milano in Porta Vercellina, parrocchia di Santa Maria alla Porta, la stessa dove poco dopo la morte di Aurelio passa a vivere Cassandra Migliavacca.<sup>32</sup> Con Tibaldi, il cugino di Pellegrini, Luini ha avuto solo saltuari contatti,<sup>33</sup> ma il rapporto con Andrea sembra perfino condizionare le sue scelte di sepoltura. Con le sue ultime

Maria Giani, *ibidem*, pp. 342–345, no. 88; Lucia Tantardini, “‘il che esso Aurelio ebbe a dire che non aveva veduto mai cosa più rara al mondo per paesi’: Aurelio Luini and Titian”, in: *Artibus et historiae*, XXXVII (2016), 74, pp. 195–205. I rapporti tra Lombardia e Veneto nel Rinascimento non mancano, ma certo il bilancio di dare e avere non è sempre a favore della parte veneziana, come dimostrato, solo per fare qualche nome, dalle carriere, specie agli esordi o nella prima maturità, di artisti come Girolamo Romanino (per altro molto vicino ai gesuati bresciani), Giovanni Francesco Caroto (pure coinvolto nelle committenze gesuate veronesi) o Francesco Ricchino.

<sup>23</sup> Silvio Leydi, “I Busca fonditori in bronzo tra Quattrocento e Seicento: fonti e documenti”, in: *Nuovi Annali: rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano*, II (2010), pp. 137–154: 146–151.

<sup>24</sup> Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano* [...], Milano 1595, p. 188. Il gesuato aveva già fatto menzione di Giovanni Battista e dello zio Gabrio in *idem*, *Historia dell'antichità di Milano* [...]: con l'antichità, e nobiltà di molte famiglie, e buomini illustri [...], Venezia 1592, p. 289; cfr. Leydi (nota 23), p. 146, nota 56.

<sup>25</sup> Cairati (nota 2), pp. 389sg., ni. 215sg.

<sup>26</sup> ASMi, Panigarola, Tutelarum, 44, doc. 32, 13 aprile 1585 (ringrazio Silvio Leydi per la segnalazione del documento).

<sup>27</sup> *Libro de' testamenti* (nota 15), fol. 405v.

<sup>28</sup> Su Annibale cfr. Leydi (nota 23), pp. 151–153.

<sup>29</sup> Giovanni Paolo Lomazzo, *Rime divise in sette libri*, Milano 1587, p. 219. Tenendo conto del contesto degli altri componimenti del pittore, Busca si potrebbe identificare con Giovanni Francesco; cfr. Leydi (nota 23), pp. 145sg.

<sup>30</sup> ASMi, Rubriche dei notai, 4388. D'altra parte, la completa assenza di altri documenti rogati per Aurelio Luini sta a indicare come questo non fosse il notaio di fiducia dell'ormai anziano pittore (ammesso che ne avesse uno), che si appoggiò dunque a quello dell'amico Giovanni Battista.

<sup>31</sup> Sulla carriera del pittore cfr. Lara Maria Rosa Barbieri, “L'eredità del Tibaldi nella bottega dei pittori Andrea e Domenico Pellegrini”, in: *Rassegna di Studi e di Notizie*, XXXVII (2014/15), pp. 91–126; Federico Cavaliere, “Domenico Pellegrini (1580 circa–1635 circa): un profilo”, in: *Scambi artistici tra Torino e Milano: 1580–1714*, a cura di Alessandro Morandotti/Gelsomina Spione, Milano 2016, pp. 237–259.

<sup>32</sup> *Libro de' testamenti* (nota 15), fol. 399v, 405v.

<sup>33</sup> Aurelio aveva stimato alcune opere di Pellegrino mentre questi era a Madrid (giugno 1586), giudicandole di valore inferiore a quello preteso da Tibaldi (Cairati [nota 2], pp. 391sg., ni. 235sg.).

volontà, Luini dispone infatti di essere sepolto nella chiesa di San Girolamo dei Gesuati, la stessa affrescata da Andrea Pellegrini probabilmente pochi anni, forse pochi mesi prima, appena dopo il suo rientro dalla corte iberica di Filippo II.

Infine, Aurelio ricorda anche l'assistente Cesare Zonca. Il pittore è personaggio di fatto quasi sconosciuto agli studi, ma lo si può identificare con una buona approssimazione nel Cesare Zonca da Bergamo, figlio di Sebastiano e abitante dagli ultimi anni del XVI secolo a Moncalvo nel Monferrato.<sup>34</sup> Sebbene l'artista manchi di un catalogo di opere, la presenza di questo collaboratore di Luini nel borgo monferrino, dove vive dal dicembre del 1593 il più famoso pittore Guglielmo Caccia detto Moncalvo, è dato sul quale vale la pena di tornare. La possibilità che Zonca sia diventato attorno a queste date – cioè durante la malattia di Aurelio Luini (maggio–agosto 1593) – un collaboratore del Moncalvo può essere elemento utile a confermare i contatti di Caccia con Milano. Proprio attorno al 1593, anno che Giovanni Romano segnalava come momento eccezionale per la quantità di opere portate a compimento dall'artista e di svolta per la rapida evoluzione dello stile, il Moncalvo si dimostra aggiornato alle novità bresciane e cremonesi visibili sulla piazza di Milano, ma si confronta – specie a Candia Lomellina – anche con l'attività dei figli di Luini.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Carlo Prosperi, *Artisti e maestranze in Monferrato nei secoli XVI e XVII: ricerche d'archivio*, Acqui Terme [2019], pp. 435–442.

<sup>35</sup> Sul Moncalvo resta fondamentale Giovanni Romano, *Casalesi del Cinquecento: l'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970, pp. 75–101. Per il pittore – poi attivo tra il 1613 e il 1619 a Milano per i barnabiti, i teatini e gli olivetani di San Vittore al Corpo – e sua figlia si deve fare ora riferimento ai diversi studi di Antonella Chiodo; tra questi, per la congiuntura del 1593 si rinvia almeno ad Antonella Chiodo, "Problemi aperti sul rapporto fra il giovane Guglielmo Caccia detto il Moncalvo e la realtà artistica del Piemonte orientale sul finire del Cinquecento", in: *Monferrato: arte e storia*, XX (2008), pp. 81–115. Non mancano per altro nel catalogo del pittore le suggestioni derivate dalle opere dei fratelli Luini. A Zonca è stata assegnata recentemente una pala con il *Battesimo di Cristo* di scuola spiccatamente moncalvesca conservata nella chiesa di San Giacomo a Sala Monferrato; cfr. Prosperi (nota 34), p. 442, nota 1320.

### Il luogo di sepoltura: San Girolamo dei Gesuati

La chiesa di San Girolamo, distrutta nei primi anni del XX secolo, sorgeva appena fuori Porta Vercellina, lungo la strada dove scorreva il naviglio interno (ora via Carducci), a pochi passi dall'abitazione di Luini nella parrocchia di San Pietro sul Dosso.<sup>36</sup> Lo stesso *Libro de' testamenti* entro cui si conservano le carte di Aurelio, pur nei limiti di un numero relativamente ridotto di atti, suggerisce che a disporre lasciti per i gesuati fossero persone di ceto non elevato legate al quartiere dove si trovava il cenobio; questi documenti permettono infatti di rilevare l'importanza del coagulo sociale creatosi attorno ai gesuati da parte di un gruppo di vicini e amici residenti nel sestiere di Porta Vercellina. Ad esempio, Gaspare Zavattari, notaio e figlio del pittore Giovanni Angelo, già intervenuto molti anni prima in favore di Aurelio e Cassandra Migliavacca nelle discussioni legate all'eredità di Bernardino, e sua moglie Veronica Prato, tutti della parrocchia di Santa Maria alla Porta, dispongono pure la sepoltura in San Girolamo con consistenti lasciti a quei religiosi.<sup>37</sup> Nel 1607, a seguito di queste disposizioni testamentarie, giunge nel cenobio gesuato una *Circoncisione*, che è probabilmente quella presente fino al 1669 in sacrestia e attribuita dalle guide al Bramantino e che si può identificare con la tavola di Bernardo Zenale ora nella collezione PKB di Ginevra.<sup>38</sup> Montata in un anomalo dittico con un *San Girolamo*

<sup>36</sup> Per gli studi su San Girolamo cfr. almeno Dufner (nota 13), pp. 326–334; Edoardo Rossetti, "Uno spagnolo tra i francesi e la devozione gesuata: il cardinale Bernardino Carvajal e il monastero di San Girolamo in porta Vercellina a Milano", in: *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499–1521)*, a cura di Frédéric Elsig/Mauro Natale, Roma 2013, pp. 181–235; *idem*, "Giudizi universali: reti devozionali e tensioni escatologiche attorno ai gesuati milanesi", in: *Le vestigia dei gesuati* (nota 13), pp. 189–225; Rossana Sacchi, *Artisti industriosi e speculativi: Paolo Moriglia e il Quinto Libro della Nobiltà di Milano*, Milano 2020, pp. 13–22, 51–71.

<sup>37</sup> Cairati (nota 2), pp. 385sg., ni. 181–183. Per i testamenti dei due coniugi, datati rispettivamente 10 agosto 1587 e 20 novembre 1590, con codicillo di Veronica dell'8 ottobre 1591, cfr. *Libro de' testamenti* (nota 15), fol. 314r–321r, 328r–331r, 334r–336r.

<sup>38</sup> Per il lascito di Veronica cfr. *ibidem*, fol. 344v–354r, 3 maggio 1607.

*penitente* su tela attribuito a Dürer, “overo di Titiano mentre era giovane”, ancora di difficile identificazione, al momento della soppressione la tavola della *Circoncisione*, insieme al *San Girolamo* e al *Ritratto di Paolo Morigia* realizzato da Fede Galizia e ora alla Pinacoteca Ambrosiana, è ritenuta uno dei pezzi più preziosi conservati nella chiesa dei gesuati.<sup>39</sup>

I gesuati milanesi vantavano una consolidata tradizione di stretti legami con vari pittori e artisti. Anche in altre parti d’Italia (specie a Brescia, Firenze, Siena e Venezia, ma anche a Verona, Bologna e Ferrara) la congregazione svolgeva un ruolo fondamentale – e in gran parte ancora da studiare – nel sistema del mecenatismo rinascimentale italiano. A Milano i frati erano noti come abili fabbricanti di vetrate e si servivano dei cartoni di diversi pittori lombardi fin dalla commissione della vetrata del duomo dedicata a san Giovanni Evangelista.<sup>40</sup> La chiesa di San Girolamo era stata inizialmente decorata con la collaborazione dello scultore Piattino Piatti, degli intagliatori lodigiani Lupi e del pittore Giovanni Pietro Ricci.<sup>41</sup> Durante il XVI secolo, nel complesso milanese si conservavano dipinti – si tratta sempre di due raffigurazioni di *San Girolamo penitente* – di Andrea Salaino, nome dietro al quale si nasconderebbe un altro discepolo di Leonardo da Vinci: Giovanni Giacomo Caprotti da Opreno detto Salai (1480–1524). D’altra parte, lo stesso artista fiorentino ha a che fare

con i frati gesuati almeno per questioni amministrative legate alla gestione della famosa vigna sita fuori Porta Vercellina e donata da Ludovico il Moro, confinante con il complesso di San Girolamo e poi inglobata, almeno in parte, nello stesso giardino dei gesuati.<sup>42</sup> Infine, recentemente si è cercato di collegare la provenienza della *Crocifissione* del Bramantino ora a Brera proprio alla chiesa dei gesuati.<sup>43</sup> Al momento non sembrano reggere altre proposte sulla provenienza dell’enorme tela.<sup>44</sup>

È Paolo Morigia a fornire alcuni preziosi dettagli sulla chiesa di San Girolamo, fondata dopo il 1457 su sovvenzione sforzesca nell’ambito di quel rinnovamento religioso promosso da Francesco Sforza, da Bianca Maria Visconti e dai rispettivi *entourages*; rinnovamento funzionale all’inserimento della nuova dinastia e al mantenimento dei rapporti anche politici tra Lombardia e Toscana.<sup>45</sup> Personaggio non estraneo a esperienze artistiche in proprio (forse era stato in gioventù maestro vetraio, come quasi tutti i frati della congregazione), Morigia è priore per diversi anni del cenobio milanese.<sup>46</sup> Il frate è l’unico a menzionare, nella sua *Nobiltà di Milano* del 1595, a due anni dal testamento di Aurelio, i dipinti realizzati in San Girolamo proprio da Andrea Pellegrini, esecutore testamentario del collega Luini. Morigia vi ricorda infatti la permanenza del pittore “alquanti anni in Spagna a pingere nel Scuriale” e soprattutto

Cfr. Stefania Buganza, in: *Bramantino: l’arte nuova* (nota 8), pp. 310–313, no. 53; ora anche *eadem*, “La *Circoncisione* della collezione PKB Privatbank”, in: *Bernardo Zenale: il San Giovanni ritrovato*, a cura di *eadem*/Marco Voena, Milano 2021, pp. 61–64.

<sup>39</sup> Rossetti (nota 8), pp. 216–220. Per il ritratto di Morigia si veda ora la scheda di Federico Maria Giani, in: *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, cat. della mostra, a cura Giovanni Agosti/Luciana Giacomelli/Jacopo Stoppa, Trento 2021, pp. 204–214, no. 26.

<sup>40</sup> Rossetti 2013 (nota 36), p. 183; Stefania Buganza, in: *Bramante a Milano: le arti in Lombardia 1477–1499*, cat. della mostra, a cura di Matteo Ceriana et al., Milano 2015, p. 192, no. II.7.

<sup>41</sup> Rossetti 2013 (nota 36), pp. 185–189.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 214sg.; Sacchi (nota 36), pp. 55–57. Per la vendita di metà della vigna di Leonardo da Vinci ai gesuati nel 1534, si veda Luca Beltrami, *La vigna di Leonardo da Vinci*, Milano 1920, p. 46, no. I4; ulteriori

precisazioni sulla localizzazione del terreno si trovano in Edoardo Rossetti, “Un diluvio di appunti: Leonardo, l’Archivio Storico Lombardo e qualche nota inedita su personaggi vinciani (Evangelista da Brescia e Pietro Monte)”, in: *Archivio Storico Lombardo*, CXLV (2019), pp. 221–247: 238sg.

<sup>43</sup> Rossetti 2013 (nota 36), pp. 202–212; *idem*, “Con la prospettiva di Bramantino: la società milanese e Bartolomeo Suardi (1480–1530)”, in: *Bramantino: l’arte nuova* (nota 8), pp. 42–79: 61–63; da ultima Corinna Gallori, in: *Bramante a Milano* (nota 40), pp. 201–211, no. V.15.

<sup>44</sup> Roberto Cara, s. v. Suardi, Bartolomeo, detto Bramantino, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XCIV, Roma 2019, pp. 482–489. Sulla provenienza di questa e altre opere del Bramantino alla luce di nuova documentazione si tornerà in un altro studio.

<sup>45</sup> Rossetti 2013 (nota 36), pp. 190–192.

<sup>46</sup> Sacchi (nota 36), pp. 22–25.

le opere realizzate in San Girolamo nel “volto della cappella grande del choro”, dove sono rappresentati “i quattro Evangelisti, e quattro Profeti, con un Christo in scurccio, et alcune prospettive, con Angeli, et altre cose; et anco si vede un giuditio, con la Nontiata, e duoi santi di suo pugno”.<sup>47</sup>

Il *Giudizio universale* di Pellegrini non era altro che la terza replica di un affresco fatto inizialmente realizzare da Bernardino López de Carvajal, cardinale castigliano, nel 1511, durante il concilio di Pisa trasferito poi a Milano. Come ricorda lo stesso Morigia nel *Paradiso de' gesuati*, l'affresco originario era stato rifatto nel 1572 a opera del pittore gesuato Benedetto Marone, che già era intervenuto nel 1556 sulle pitture della cappella maggiore vecchie di quarant'anni e forse iconograficamente non più accettabili.<sup>48</sup> Sempre stando ai dati forniti da Morigia, nel 1586 si avviò una totale ricostruzione della chiesa, probabilmente messa in opera su progetto di Martino Bassi; il rifacimento comportò un'ennesima cancellazione delle pitture e il loro rifacimento a opera di Andrea Pellegrini tra il 1590 e il 1595.<sup>49</sup>

Prima della completa demolizione novecentesca, sotto gli affreschi seicenteschi voluti dai gesuiti che avevano acquistato il complesso di San Girolamo nel 1670, emersero nell'abside tracce di una *Crocifissione* sbrigativamente definita luinesca, che poteva però essere traccia dei lavori di Pellegrini.<sup>50</sup> Inoltre, sembra che nel 1833 Girolamo Luigi Calvi, allora assessore del comune di Milano, avesse scoperto nel refettorio

di San Girolamo un'altra *Crocifissione* attribuita ad Aurelio, che purtroppo si decise di non preservare.<sup>51</sup> Gli affreschi di Pellegrini non fanno che confermare una rete di relazioni strettissima tra i gesuati, Aurelio e l'amico e collega: tutti impegnati nei medesimi cantieri e tutti legati alla medesima chiesa e al medesimo ordine guidato a Milano da Morigia.

Con queste premesse non meraviglia che anche Aurelio Luini fosse particolarmente legato alla chiesa dei gesuati. Le registrazioni di Vincenzo Forcella confermano l'avvenuta sepoltura del pittore in San Girolamo.<sup>52</sup> Come attesta il documento con cui Cassandra Migliavacca istituisce l'8 dicembre 1594 la cappellania di tre messe settimanali per sé e per Aurelio (“cadaver hinumatum fuit in dictam ecclesiam et ante capellam dive Caterine dicatam”; “ad altare parte capelle Sancte Catherine ante quam capellam stat hinumatum cadaver prefati quondam domini Aurelii”), la tomba si trovava davanti all'altare di Santa Caterina, nella terza cappella a sinistra nella chiesa rinnovata da Morigia, già di patronato Arcimboldi, sita di fronte a quella più prestigiosa del Presepe con l'elaborata riproduzione del Santo Sepolcro.<sup>53</sup>

È più difficile trovare un collegamento diretto tra il pittore Luini e la peculiare devozione dei gesuati. Pur restando nell'alveo dell'ortodossia, i frati conducevano una decennale polemica interna alla congregazione nel rifiutare lo status sacerdotale e avevano tentato più volte di ottenere speciali deroghe – legate soprattutto al loro intenso uso di testi in lingua vol-

<sup>47</sup> Morigia 1595 (nota 24), p. 281.

<sup>48</sup> Paolo Morigia, *Paradiso de' gesuati: nel quale si racconta l'origine dell'Ordine de' gesuati di San Girolamo et la vita del beato Giovanni Colombini, fondatore di detto ordine, con parte delle sante vite d'alcuni de' suoi discepoli et imitatori*, Venezia 1582, p. 355. Su Benedetto Marone (al secolo Paolo Marone da Manerbio), che proveniva da una ramificata famiglia di pittori, cfr. Dufner (nota 13), pp. 278–285, 382, e da ultimo Fiorella Frisoni, “Un diverso Rinascimento bresciano: Andrea e Paolo da Manerbio”, in: *Commentari dell'Ateneo di Brescia*, CCXV (2016), pp. 443–489.

<sup>49</sup> Morigia 1592 (nota 24), p. 174. Sul possibile intervento di Martino Bassi con stima del 25 luglio 1590 e i disegni del nuovo coro, cfr. Mariarosa Bascapè, “I disegni di Martino Bassi nella Raccolta Ferrari”, in: *Arte*

*Lombarda*, XII (1967), pp. 33–64: 43sg., no. 26; sul cantiere di questi anni ora Sacchi (nota 36), pp. 51–71.

<sup>50</sup> Giacomo Carlo Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, a cura di Gianni Mezzanotte, Milano/Roma 1968, p. 332.

<sup>51</sup> Cairati (nota 2), p. 396, no. 285; Sacchi (nota 36), pp. 68sg. Al momento della soppressione dei gesuati, nell'inventario si annota: “il refettorio maggiore grande dipinto a fresco nelle volte” (ASMi, Fondo di Religione, I248, 13 agosto 1669).

<sup>52</sup> Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Milano 1889–1893, III, p. 431, no. 565.

<sup>53</sup> *Libro de' testamenti* (nota 15), fol. 403v, 412r. Sulla cappella di Santa Caterina cfr. Rossetti 2013 (nota 36), p. 186, nota 23.

gare – per le proprie letture, gettando un’ombra di ambiguità sul loro percorso religioso.<sup>54</sup> Come Luini considerasse queste posizioni dei gesuati è ignoto. D’altra parte, sebbene il suo catalogo non presenti smagliature iconografiche in direzione eterodossa, Aurelio aveva qualche problema con le autorità religiose locali. Su di lui incombe l’ombra dell’ingiunzione borromaica fatta nel 1581, durante la visita pastorale alla parrocchia di San Pietro sul Dosso. Nell’occasione si impedì al pittore di realizzare figure a soggetto sacro senza previo specifico consenso dell’arcivescovo.<sup>55</sup>

L’anomalia del divieto si deduce dal testo del famoso decreto tridentino sulle immagini (3 dicembre 1563), che prevedeva solo per le raffigurazioni religiose iconograficamente controverse (“*insolitae imagines*”) una specifica approvazione del vescovo, ma anche dalle stesse indicazioni del Borromeo risalenti al suo primo sinodo provinciale (1565): con esse si davano istruzioni ai singoli parroci di sovrintendere al controllo dei pittori residenti nella loro giurisdizione territoriale e si avocavano all’autorità arcivescovile solo i casi più complessi e spinosi.<sup>56</sup> Quindi, in qualche modo, Aurelio diventa un pittore problematico, da sottrarre alla sola maglia di controllo parrocchiale e sottoporre direttamente a quella del presule, sebbene resti difficile capirne la motivazione.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Gigliola Fragnito, “Dichino corone e rosari: censura ecclesiastica e libri di devozione”, in: *Cheiron*, XVII (2000), pp. 135–158.

<sup>55</sup> Cairati (nota 2), p. 390, no. 220. La questione è stata recentemente liquidata in modo frettoloso da Giovanni Agosti/Jacopo Stoppa, “La Sibilla di Panzù”, in: *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di *idem*, Milano 2017, pp. 7–48: 7.

<sup>56</sup> Sul decreto tridentino si vedano le osservazioni di Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984, pp. 17–19. Rispetto alle riflessioni di Prodi, mancano ancora a distanza di diversi decenni studi esaustivi sulle effettive ricadute delle indicazioni borromai che sull’arte lombarda. Che cosa intenda poi il Borromeo con il termine ‘decoro’ è questione ancora complessa e sfuggente al tempo stesso; cfr. Wietse de Boer, *La conquista dell’anima: fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma*, Torino 2004, pp. 118–120.

<sup>57</sup> Si deve tenere conto che il provvedimento può essere stato preso non tanto per le pensioni religiose di Aurelio quanto per il contesto

### La dispersione di una bottega: l’acquisto da parte di Carlo Castaldo e l’ombra lunga di Pompeo Leoni

Aurelio muore il 6 agosto 1593, nove giorni dopo aver fatto rogare il proprio testamento.<sup>58</sup> Non trascorrono nemmeno due mesi e Cassandra Migliavacca si disfa, a quanto pare, di tutto il contenuto della bottega del cognato, contravvenendo alle indicazioni contenute nel legato per il nipote Ottavio e principalmente proprio per sostenere gli onerosi costi di dotazione della cappellania in San Girolamo. Alla presenza del solo Andrea Pellegrini, il 28 settembre Cassandra vende a Carlo Castaldo quanto esistente “*in studio uno predicti Aureli*”.<sup>59</sup> I beni oggetto della vendita sono precisati in quattro voci:

Prima di tutti li relevi cose de figure;

2° tutti li desegni fatti a mano e a stampa;

3° tutti li quadri et altre cose considerevoli a tali quadri et studio; e in soma tutto quello è restato in studio;

4° molte teste coloriti de homini, e done, e cavalli, et altri animali.<sup>60</sup>

L’acquirente è personaggio fino a ora pressoché sconosciuto agli studi: Carlo, figlio illegittimo del defunto marchese Ferdinando Castaldo († 1567) nonché fratellastro di Livia (1564–1609) e Giovanni

socio-culturale entro il quale si muoveva. Restano valide, anche se si debbono un poco attenuare, le osservazioni di Dante Isella (*Lombardia stravagante: testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino 2005, pp. 100sg.) sull’esistenza a Milano di un gruppo di artisti e letterati legati ad Aurelio Luini e Giovanni Paolo Lomazzo e non completamente aderenti alla politica di Carlo Borromeo; il che non significa categorizzare il gruppo riunito nell’Accademia dei Facchini della *Vall de Bregn* come un consesso di eretici, ma tener conto di una specificità culturale radicata in un originale dissenso intellettuale e linguistico pregresso e indipendente dalle categorie di eresia e ortodossia, Riforma e Controriforma. Sull’attività letteraria di Lomazzo cfr. ora Enea Pezzini, “Lomazzo e i *Rabiseh*: status quaestionis e nuove prospettive”, in: *Italianistica*, XLIX (2020), pp. 177–212.

<sup>58</sup> Cairati (nota 2), p. 396, no. 284.

<sup>59</sup> *Libro de’ testamenti* (nota 15), fol. 395r–399r (la citazione a fol. 395v).

<sup>60</sup> *Ibidem*.

Battista († 1571), nati invece da Costanza Borromeo († 1576).<sup>61</sup> Soprattutto, Carlo è il nipote di uno dei principali condottieri di Carlo V, un altro e più famoso Giovanni Battista (ca. 1493–1563): uomo d'armi del Marchese del Vasto, questi aveva catturato il Re di Francia sul campo della sanguinosa battaglia pavese (1525) e partecipato al terribile Sacco di Roma (1527), rubando un Raffaello che destinò a una fondazione olivetana di Nocera Inferiore, prossima alle sue terre di origine.<sup>62</sup> Di fatto con Carlo e la sorellastra legittima Livia, sposata prima con Guido Gallarati (ultimo erede di una famiglia che aveva commissionato opere anche a Gaudenzio Ferrari), poi con il marchese Gian Giacomo Medici di Marignano e in terze nozze con il giurista Carlo Besozzi, si chiude la linea lombarda dei Castaldo.<sup>63</sup>

La storia dei Castaldo a Milano è quindi il racconto di una sontuosa meteora che dura meno di un secolo. L'insediamento di Giovanni Battista in Milano avviene probabilmente negli ultimi anni del governo di Francesco II Sforza con l'acquisto di una proprietà (ora Palazzo Sormani) sita fuori Porta Tosa, a ridos-

so del fossato ed esterna alle mura urbane medievali, in uno spazio che era stato fino ad allora occupato solo da alcuni grandi conventi e monasteri e da casini suburbani. Giovanni Battista senior fa erigere in quest'area periferica una residenza imponente e dotata in origine di un cortile delle fontane simile a un ninfeo verso la fossa del naviglio interno. La dimora è sede di una celebrata festa (1559) descritta da Ascanio Centorio degli Ortensi e diventa contenitore di una collezione di 550 medaglie, un insieme notevole di ritratti e una quantità impressionante di cristalli e argenti lavorati.<sup>64</sup>

La parabola del mecenatismo familiare inizia con la commissione, da parte di Giovanni Battista senior, di una elaborata collana realizzata con l'oro indossato da Francesco di Valois durante la battaglia di Pavia.<sup>65</sup> Il gioiello è ostentato dal committente nel ritratto fatto realizzare da Tiziano – forse nel 1548 ad Augsburgo –, e non solo.<sup>66</sup> Artisti come Leone Leoni, Giovanni Paolo Lomazzo, Bernardino Campi, Anthonis Mor e forse anche il Parmigianino entrano direttamente nella rete di relazioni di Giovanni Battista Castaldo.<sup>67</sup> Un

<sup>61</sup> Quanto noto su di lui si ricava proprio dai documenti dell'acquisto, dai quali risulta già nato nel 1567 e orfano di entrambi i genitori, Ferdinando Castaldo e Giulia Francesca Lioncelli di Reggio Emilia (*ibidem*, fol. 396v).

<sup>62</sup> Gaspare De Caro, s. v. Castaldo, Giovanni Battista, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 562–566; Silvio Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae: immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999, pp. 127–130 e *ad indicem*; Andrea Zezza, “Giovanni Battista Castaldo e la chiesa di Santa Maria del Monte Albino: un tondo di Raffaello, un dipinto di Marco Pino e un busto di Leone Leoni a Nocera de' Pagani”, in: *Prospettiva*, 93/94 (1999), pp. 29–41; Adriano Amendola, “The Warrior Collector: Giovan Battista Castaldo among Titian, Leone Leoni, Annibale Fontana and Raphael”, in: *Journal of the History of Collections*, XXXII (2020), pp. 13–24; Walter Cupperi, *Culture di scambio: medaglie e medaglianti italiani tra Milano e Bruxelles (1535–71)*, Pisa 2020, pp. 74–78.

<sup>63</sup> Per i matrimoni di Livia cfr. il suo testamento in ASMi, Atti dei notai, 22432, notaio Ottaviano Oraboni, 26 agosto 1609.

<sup>64</sup> Irene Giustina, “Un inedito progetto di Francesco Maria Ricchino e alcune precisazioni sulle vicende del palazzo Monti Sormani a Milano”, in: *Palladio*, n. s., VIII (1995), 16, pp. 47–72: 47–50; Leydi (nota 62), pp. 128sg.; Laura Facchin, “I palazzi e le collezioni dei Monti a Milano”, in: *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII–XVIII)*, a cura di Andrea Spiriti, Roma 2013, pp. 125–203: 165–167. Un impressionante

elenco di argenti di casa Castaldo si trova in ASMi, Atti dei notai, 13969, notaio Gerardo Gandini, 2 agosto 1573.

<sup>65</sup> La medaglia che chiudeva la collana rappresentava il Marchese del Vasto; cfr. Giuseppe Toderi/Fiorenza Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000, I, p. 107, no. 228, e ora anche Cupperi (nota 62), p. 76.

<sup>66</sup> Per il ritratto di Tiziano, forse quello ricordato da Vasari, cfr. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Londra 1969–1975, II, pp. 84sg., no. 18; Peter Humfrey, *Titian: The Complete Paintings*, Gand 2007, p. 231, no. 173. Improntato sul modello tizianesco è anche quello di Anthonis Mor, per il quale cfr. María del Mar Borobia Guerrero, in: *Museo Thyssen-Bornemisza: Old Masters*, a cura di eadem, Madrid 2009, pp. 234sg. Numerose le medaglie realizzate per Castaldo. Si segnalano almeno quella di Leone Leoni (post 1555) con sul verso una vittoria alata (cfr. Marina Cano, in: *Los Leoni [1509–1608]: escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, cat. della mostra, a cura di Jesús Urrea Fernández, Madrid 1994, p. 192, no. 44), quella di Tomei per la campagna di Transilvania (1551–1552; cfr. Silvio Leydi/Susanna Zanuso, “Pietro Paolo Tomei detto Romano: la ritrovata identità del medagliante ‘PPR’”, in: *Bollettino d'arte*, 7° s., C [2015], 25, pp. 35–76: 55sg., no. 16); per la medesima impresa militare ne furono coniate altre. Su questi temi anche Philip Attwood, *Italian Medals (c. 1530–1600) in British Public Collections*, Londra 2003, I, pp. 128sg., 142, 154, 350, ni. 103–105, 127, 171, 829; Amendola (nota 62), pp. 16–20; Cupperi (nota 62), *ad indicem*.

<sup>67</sup> Lomazzo dipinge i ritratti di Giovanni Battista, del figlio Ferdinando

network – in parte aderente a quello imperiale – che coinvolge anche Pietro Aretino e Paolo Giovio (dal quale probabilmente deriva la passione per le serie di ritratti famosi) e sfiora il libraio comasco Andrea Calvi, ma apparentemente senza che Castaldo si scotti con le inquietudini religiose che contraddistinguono i commerci editoriali di quest'ultimo.<sup>68</sup>

Per la cappella sepolcrale di famiglia, sempre Giovanni Battista senior si orienta invece verso San Vittore al Corpo di Porta Vercellina (per altro topograficamente prossima a San Girolamo): una chiesa di recente ricostruzione, affidata agli olivetani come quella di Nocera e divenuta in breve il luogo preferito di celebrazione delle famiglie milanesi e forestiere legate agli Asburgo, come ad esempio gli Arese, che commissionano a Bernardino Campi un'ancona per ornare la loro sepoltura in San Vittore.<sup>69</sup> La cappella Castaldo corrisponde al sacello di San Gregorio posto nel capocroce a destra. È scelta da Giovanni Battista senior per la propria tomba provvisoria in attesa del trasferimento a Nocera, avvenuto nel 1575, ma diventa poi luogo di inumazione definitivo dei suoi discendenti. Il per-

e della nuora Costanza, e in più i *Sette pianeti*, mentre Campi gli dona i ritratti di Violante Bentivoglio Sforza e della nuora Faustina Sforza; cfr. Lomazzo (nota 29), pp. 117, 531; Leydi (nota 62), pp. 129sg.; Amendola (nota 62), pp. 13–16.

<sup>68</sup> Zezza (nota 62), p. 29. Su Calvi si rinvia almeno all'articolo di Kevin M. Stevens, "New Light on Andrea Calvo and the Book Trade in Sixteenth-Century Milan", in: *La Bibliofila*, CIII (2001), pp. 25–54. Nuovi documenti su Andrea (committente di Bernardino Luini per la *Madonna già a Menaggio*), tra i quali due inventari che purtroppo non contengono i titoli dei libri ma solo il generico numero di risme e volumi della bottega, sono parzialmente commentati da Massimo Romeri, in: *Bernardino Luini* (nota 2), pp. 249–252, no. 54.

<sup>69</sup> Giovanni Renzi, "A margine degli anni milanesi di Bernardino Campi", in: *Un seminario sul Manierismo* (nota 55), pp. 182–199; 191–197 (con diverse note sul cantiere cinquecentesco).

<sup>70</sup> Le vicende della cappella di San Gregorio in San Vittore, con encomiastica biografia di Giovanni Battista Castaldo senior, sono descritte da Giovanni Agostino Delfinone, *Il copioso et esatto registro del grande archivio dell'insigne monastero di San Vittore al Corpo* (ASMi, Registro del Fondo di Religione, 43a, fol. 172r–174r). Nel volume, Delfinone specifica che Camillo Procaccini è ingaggiato a partire dal 1601 dall'abate Michele Miseroni – fratello degli incisori e lavoratori di cristallo – e pagato dall'eredità Castaldo per l'ancona 200 ducaton, per i due quadri laterali della cappella

corso del mecenatismo familiare sembra concludersi proprio con le pitture di Camillo Procaccini in questa cappella, fatte eseguire nei primi anni del Seicento dagli olivetani in base all'antico legato di Giovanni Battista, probabilmente con il concorso della nipote Livia, unica erede legittima sopravvissuta.<sup>70</sup>

Sono scarse le notizie sui gusti della gentildonna. Non aiuta molto l'inventario dei suoi beni conservati nella casa di Santa Maria Podone, da lei abitata con il secondo marito Gian Giacomo Medici: nel documento si enumerano molti arazzi fiamminghi e diversi quadri descritti in modo sommario.<sup>71</sup> Con il testamento del 1609, Livia Castaldo, oltre a disporre la sepoltura nella cappella di San Gregorio, ricordando che qui è inumato il padre Ferdinando, ordina un legato di 50 scudi d'oro da spendersi in una delle cappelle in costruzione al Sacro Monte di Varese. Dimostra in questo di essere gentildonna parsimoniosa, ma attenta a una delle più importanti iniziative religiose e artistiche del primo Seicento lombardo.<sup>72</sup>

L'illegittimo e più giovane Carlo, acquirente dei beni Luini, si può identificare in uno dei destinatari dei legati

100 ducaton, per i sei angeli del soffitto 55 ducaton, mentre gli stuccatori Giovanni Battista Lezana e Francesco Sala, che lavorano su disegni dello stesso Procaccini, sono stati pagati complessivamente 260 scudi più il vino quotidiano.

<sup>71</sup> ASMi, Atti dei notai, 14191, notaio Giovanni Pietro Merini, 5 maggio 1583. I dipinti rappresentano per lo più paesaggi e "ortaglie", oltre ad alcuni ritratti. Desta una certa curiosità la presenza nel salone, accanto all'effigie del padre Ferdinando, del "retrato di Gratiano da Francolino", da identificarsi con il personaggio letterario dottor Graziano Partesana da Fracolino, o Graziano delle Codeghe, dietro al quale si nascondono i versi faceti di diversi autori editi tra l'ottavo e il nono decennio del XVI secolo tra Venezia e Bologna (Dennis E. Rhodes, "Lodovico Bianchi da Bologna e Giulio Cesare Croce: una storia di fraintendimenti", in: *La Bibliofila*, CXVIII [2016], pp. 363–368); ciò rinvia a un inaspettato contesto burlesco e grottesco di rapporti tra letteratura e pittura simile a quello ricostruito in Marco Tanzi, *In laude del famosissimo Cabalao*, Cremona 2020, in part. pp. 79, 83sg., ma probabilmente anche a un contesto vicino al gusto dell'ambiente culturale entro il quale opera Aurelio, nonché ai soggetti del patrimonio di disegni leonardeschi conservati dallo stesso.

<sup>72</sup> ASMi, Atti dei notai, 22432, notaio Ottaviano Oraboni, 26 agosto 1609. Il legato di Livia si inserisce agli esordi del cantiere varesino, iniziato con la fondazione della prima cappella nel 1605, sul quale cfr. Luigi Zanzi, "Per la storia di una 'Fabbrica del Rosario' in una terra lombarda

che compaiono in un altro testamento d'artista, quello di Leone Leoni. Nelle ultime volontà dell'aretino, risalenti al 1590, lo scultore ricorda infatti, poco dopo il legato destinato a Pomponio Vecellio (figlio di Tiziano), quello a favore del "fratri quondam illustrissimi Iohanne Baptiste Castaldi", al quale lascia 28 scudi.<sup>73</sup> Il personaggio deve essere Carlo, fratello del defunto marchese Giovanni Battista Castaldo iunior.<sup>74</sup>

L'ambiente in cui Carlo era cresciuto lo rendeva idoneo a comprendere il grande valore del materiale gelosamente custodito per anni nella bottega dei Luini in Porta Vercellina. Inoltre, bisogna tenere conto che le entrate di Carlo non dovevano essere abbondanti ed erano dipendenti, come si apprende dalla documentazione allegata all'acquisto, in gran parte da un legato della nonna Mattea Stampa per una rendita complessiva di 100 scudi annui.<sup>75</sup> Questo significa che Castaldo impegnava per l'acquisto della bottega di Luini oltre tre anni del lascito dell'ava.

I contatti con i Leoni e il quadro generale della famiglia di provenienza di Carlo fanno sorgere il sospetto che l'acquisto fosse un'operazione speculativa, un investimento per quello che potenzialmente si presentava come un ottimo affare. In effetti nello stock della vendita tra i vari "disegni" sommariamente menzionati e le "teste coloriti" di persone e animali

dovevano celarsi non solo pezzi che potevano interessare ai colleghi di Luini – disegni di bottega utili per proseguire l'attività – ma anche veri e propri cartoni e disegni ormai divenuti oggetti da collezione. Uno di questi era quasi sicuramente il "libricciuolo" con le circa cinquanta teste caricaturali di Leonardo da Vinci disegnate a sanguigna, più volte ricordato da Lomazzo come di proprietà di Aurelio:

[...] oltre quelle disignate co 'l lapis rosso, che tiene Aurelio Lovino, pittore milanese; ove ne sono alcune che ridono tanto alla gagliarda per forza d'un arte grandissima che appena lo può far l'istessa natura. [...] il quale [Leonardo] perciò si diletto di disegnare vecchi e villani e villane diformi che ridessero, i quali si veggono ancora in diversi luoghi, tra quali forse da cinquanta, designati di sua mano, ne tiene Aurelio Lovino uno libricciuolo.<sup>76</sup>

La proprietà di Aurelio di questi materiali leonardeschi si riflette anche nelle realizzazioni grafiche dello stesso Luini e del circolo di suoi amici, i Facchini della Val di Blenio, particolarmente affascinati dalle caricature leonardesche.<sup>77</sup> Inoltre, come ricorda lo stesso Lomazzo, si trovava nella bottega del più giovane Luini un cartone della *Sant'Anna vinciana*:

all'epoca della Controriforma: il Sacro Monte sopra Varese (Questioni critiche)", in: *Il Sacro Monte sopra Varese*, a cura di Rita D'Alessio Grassi, Milano 1981, pp. 152–256; 236–242 (per i finanziatori dell'impresa); Silvano Colombo, "Per la storia della Fabbrica del Santissimo Rosario, in due fasi distinta (dal 1604 al 1630–31; dal quarto decennio del Seicento al 1680/88–1699)", in: *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Varese 2011, II, pp. 23–77; 31–37.

<sup>73</sup> ASMi, Atti dei notai, 16290, notaio Giulio Corbetta, 20 luglio 1590. L'esistenza del testamento di Leone Leoni è già resa nota in Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, "La herencia de Pompeyo Leoni", in: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLII (1934), pp. 95–121; il documento è ampiamente discusso in Maria Teresa Tronca, "La collezione di Leone Leoni e le sue implicazioni culturali", in: *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, atti del convegno Menaggio 1993, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1995, pp. 31–38; 31 e 36, nota 13.

<sup>74</sup> Non regge l'identificazione proposta da Andrea Zezza (nota 62), p. 41, nota 48, con Giovanni Matteo Castaldo, vescovo di Pozzuoli e fra-

tello di Giovanni Battista senior, già deceduto attorno al 1585 e che forse avrebbe considerato uno sfregio un legato di così limitato valore. Il legato a Pomponio si connette invece ai rapporti non sempre piani tra Tiziano e Leone: per una nuova lettura dell'incidente occorso a Orazio Vecellio in casa Leoni del 1559 cfr. Carlo Corsato, "The Milan Incident", in: *Titian: Love, Desire, Death*, cat. della mostra Londra/Edimburgo/Boston 2020/21, Londra 2020, pp. 196–198.

<sup>75</sup> Si veda lo stralcio del testamento relativo (del 18 ottobre 1567, a rogito di Giovanni Battista Busca) e il sunto finale in volgare a opera dei gesuati, in *Libro de' testamenti* (nota 15), fol. 396r–397v, 419r.

<sup>76</sup> Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze 1973/74, I, p. 290, II, p. 315.

<sup>77</sup> Numerosi su questo argomento gli studi di Giulio Bora, tra i quali si vedano almeno "Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno: Giovanni Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici", in: *Raccolta Vinciana*, XXIII (1989), pp. 73–101; *idem*, "I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione", in:

[...] fece Leonardo Vinci nel cartone della Santa Anna che fu poi trasferito in Francia et ora si trova in Milano appresso Aurelio Lovino pittore e ne vanno attorno molti disegni, dove egli espresse nella Virgine Maria l'allegrezza et il giubilo [...].<sup>78</sup>

La stessa cifra di 325 scudi sborsata nella vendita evidenzia che il materiale presente nella bottega di Luini doveva essere particolarmente pregiato. Per fare solo un confronto, quando alcuni lustri dopo, nel 1622, gli eredi di Pompeo Leoni vendevano a Galeazzo Arconati parte del tesoro vinciano dei Leoni, la somma pattuita è di 300 scudi. Certo, in quell'arco di anni era cresciuta una notevole consapevolezza del valore del materiale leonardesco, ma non è escluso che già sullo scorcio del Cinquecento proprio i conoscenti di Castaldo stessero iniziando a dare la caccia a quei disegni.<sup>79</sup>

La diretta conoscenza tra Castaldo e Leoni e la presenza nelle transazioni di un Andrea Pellegrini da poco rientrato dalla Spagna, dove ormai stabilmente si trovava Pompeo, fanno pensare che Carlo Castaldo

sia stato dunque solo l'intermediario di un'operazione più grande mossa da lontano, sulla quale si allunga l'ombra dell'ormai ricchissimo e potente figlio di Leone Leoni.<sup>80</sup> Si spiegherebbe così come e perché alcuni materiali leonardeschi, tra i quali proprio il cartone della *Sant'Anna* ora alla National Gallery di Londra, nel 1609 si trovassero nella dimora milanese dell'appena defunto Pompeo Leoni.<sup>81</sup> Si viene delineando così un nuovo tassello nella storia del collezionismo dei disegni di Leonardo da Vinci, che coincide con quella della dispersione dell'eredità della bottega di Aurelio Luini. Una vicenda che non si chiude certo con questo contributo e che anzi a partire da questo snodo o meglio ingorgo di personaggi e nomi in parte quasi sconosciuti merita di essere ripresa e approfondita.

*Nel licenziare questo lavoro desidero ringraziare per i suggerimenti e i confronti Marco Albertario, Letizia Arcangeli, Stefania Buganza, Carlo Cairati, Carlo Corsato, Corinna Gallori, Silvio Leydi, Alessandro Nova, Mauro Pavesi, Rossana Sacchi, Samuel Vitali.*

*I leonardeschi a Milano, fortuna e collezionismo*, atti del convegno Milano 1990, a cura di Maria Teresa Fiorio/Pietro C. Marani, Milano 1991, pp. 206–217. Cfr. anche, più di recente, Lucia Tantardini, "On the Grotesque: Aurelio Luini and Leonardo", in: *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia*, atti del convegno Milano 2015, a cura di Alberto Jori/Caterina Zaira Laskaris/Andrea Spiriti, Roma 2016, pp. 215–224. Per un sunto delle vicende collezionistiche di originali e copie delle teste caricate di Leonardo, cfr. Varena Forcione, "Leonardo's Grotesques: Originals and Copies", in: *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, cat. della mostra, a cura di Carmen C. Bambach, New York et al. 2003, pp. 202–224.

<sup>78</sup> Lomazzo (nota 76), II, p. 150.

<sup>79</sup> Sulla questione si veda in generale Alessandro Morandotti, "Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo", in: *I leonardeschi a Milano* (nota 77), pp. 166–182.

<sup>80</sup> Sull'impressionante sistema di collezionismo messo in piedi dai Leoni, padre e figlio, cfr., oltre al già menzionato contributo di Tronca (nota 73), gli abbondanti studi di Kelley Helmstutler Di Dio, "Leone Leoni's Collection in the Casa Degli Omenoni, Milan: The Inventory of 1609", in: *The Burlington Magazine*, CXLV (2003), pp. 572–578; *eadem*, "The Chief and Perhaps Only Antiquarian in Spain: Pompeo Leoni and His Collection in Madrid", in: *Journal of the History of Collections*, XVIII (2006), pp. 137–167;

*eadem*, "Federico Borromeo and the Collections of Leone and Pompeo Leoni: A New Document", in: *Journal of the History of Collections*, XXI (2009), pp. 1–15. Per un recente profilo di Pompeo, che evidentemente grazie alla propria posizione riesce perfino a sfuggire all'Inquisizione spagnola, cfr. Margarita Estella, "Pompeo Leoni: A Sculptor in the Service of the Court of Philip II", in: *eadem*/Rosario Coppel/Kelley Helmstutler Di Dio, *Leone and Pompeo Leoni: Faith and Fame*, Madrid 2013, pp. 24–52.

<sup>81</sup> Per il riassunto delle vicende collezionistiche del cartone conservato ora a Londra, che rischia a questo punto di essere quello appartenuto ad Aurelio, si veda Vincent Delieuvin, in: *La Sainte Anne: l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. della mostra Parigi 2012, a cura di *idem*, Parigi/Milano 2012, pp. 56–59, no. II. Il passaggio in casa Luini di questo cartone non sembra poi così determinante nel dirimere i reali problemi di autografia della *Sacra famiglia* ora alla Pinacoteca Ambrosiana, sulla quale si affannano Giovanni Agosti/Jacopo Stoppa, in: *Bernardino Luini* (nota 2), pp. 312–317, no. 79. I cartoni della *Sant'Anna* dovevano in realtà essere stati almeno tre, tutti con vicende collezionistiche diverse e peculiari; cfr. Francesco Grisolia, "Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari", in: *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta: il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di Maria Rosa Pizzoni, Roma 2018, pp. 107–128.

Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, 33, commenda di Santa Croce, Libro de' testamenti e legati a favore de' padri di San Gerolamo, fol. 389r–394v.

Ogni lettera è stata trascritta fedelmente rispetto al modello originale ad eccezione della 'j', che è trascritta 'i', e la 'u' semiconsonantica, che è resa con 'v'. Sono stati invece rispettati scempiamenti e raddoppiamenti o eventuali scorrettezze grammaticali, di sintassi latina o di non concordanza dei casi. Per quel che riguarda l'uso delle maiuscole, dell'apostrofo, degli accenti, della punteggiatura e della divisione delle parole ci si è conformati a quello moderno. Tutte le abbreviazioni sono state sciolte, mentre sono segnalate in nota eventuali parole o frasi cassate o riscritte in interlinea dal notaio nell'originale. I tre asterischi \*\*\* segnalano uno spazio bianco lasciato nel testo originale. L'abbreviazione (ST) sta per signum tabellionis.

Testamentum conditum per nunc quondam Aurelium Luinum pictorem

Reperitur in imbreuiaturis instrumentorum quorummodo rogatorum in ego notarius infrascriptus iure etc. a scripturis videlicet

In nomine Domini anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo nonagesimo tertio indictione sexta die mercurii vigesima octava mensis iulii.

Cum mors et vita in manu Dei omnipotentis sint etc. idcirco ego Aurelius Luinus pictor civis mediolanensis, filius quondam Bernardini, Porte Verceline parochie Sancti Petri supra Dorsum Mediolani, sanus mente et boni intellectus licet aliquantum eger corpore, nolens intestatus decedere nec bona mea inordinata relinquere ne inter posteros meos lis oriatur ac procuravi facere et facio praesens meum testamentum quod volo valere etc. iure testamenti nuncupativi sine scriptis et ubi eo iure non valeretur etc. volo valere etc. iure legati seu legatorum et ubi etc. volo valere etc.<sup>82</sup> iure codicillorum et ubi etc. volo valere etc. iure donationis causa mortis quam facio tibi notario personae publicae stipulanti etc. nomine etc. infrascriptae heredis et legatariorum et aliorum omnium quorum interest et intererit et interesse potest, posset et poterit quomodo libet in futurum et ubi etiam eo iure non valeretur etc. volo valere etc. iure cuiuslibet meae bonae et ultimae voluntatis et alias omni meliori modo, iure, via, causa et forma quibus magis et melius valere et tenere potest et poterit et ego testari et disponere possum.

<sup>82</sup> "Iure legati seu legatorum et ubi etc. volo valere etc." in interlinea.

In primis commendavi et commendo animam meam suo creatori omnipotenti Deo et gloriosissimae matri Virgini Mariae et toti curiae coelesti triumphanti dignentur misereri etc. et collocare in loco quietis etc.

Item revoco etc. omnia alia mea testamenta etc. et ultimas voluntates etc. si quae et quas etc. etiam quod in eis adessent aliqua verba derogatoria etc. et quorum mentionem facerem si recorderer [sic] etc.

Item volo et mando etc. restitui statim quibus debetur etc. omnia in me illicite, vel indebite, vel contra ius, vel contra conscientiam perventa etc. si quae etc. cum expensis et damnis etc.

Item lego etc. iure etiam institutionis etiam omni meliori modo etc. Octavio Brixienti seu alterius originis cuius cognomen ignoro nepoti meo ex Daelia Luina olim sorore mea nupta nunc quondam Horatio \*\*\* Brixienti armorum designatori res descriptas, videlicet:

Lista delle robe che si lasciano per me Aurelio Luino a Ottavio mio nepote.

Prima un letto di piumma con piumazzo, coscino, un par di lenzuoli, un par di fodrette, una coperta et la lettera secondo la buona coscienza della mia herede;

Item una cassa, ovvero coffino;

Item un par di scabelle di noce;

Item un tavolino di noce;

Item tutti gl'utensilii che servon a questa mia arte di pittura, come sono pietre da macinar gli colori, scudellini, masnini, cavalecti et penelli, et anco alcuni disegni all'arbitrio della mia herede et miei erogatarii quali haverano anco riguardo al buon procedere et governo et spirito di detto mio nepote et però cercherano di portarlo avanti più che potranno in ess'arte di pingere, la qual anche lui esercisse. Sì che secondo che vederano il suo buon spirito et progresso l'avantagiarano circa il darli d'essi disegni et più et meno all'arbitrio de detta mia herede, et erogarii sempre et non altrimenti, sì che detto mio nepote non possi pretendere in giudicio né fuori, né se gl'acquisti actione, né ragione alcuna circa esso sopra più salvo in quanto detta mia herede et erogarii vorranno arbitrare.

Et hoc ubi contingat tempore obitus mei dictum nepotem meum vivere et compareat ac veniat ad infrascriptam heredem meam termino annorum duorum immediate sequutorum meum decessum quia ubi post ipsum tempus compareat et illo medio vendite essent dictae res, tunc ipsa haeres meae teneatur tantum solvere dicto nepoti meo ex bonis dictae meae haereditatis libras centum imperialium, computato lecto et ut supra et

hac termino aliorum annorum duorum tunc post dictum adventum dicti nepotis mei proxime futurorum et hac pro omni et toto eo etc.

Item mando etc. corpus meum post quam erit cadaver humani in ecclesia Sancti Hieronymi extra Portam Vercellinam Mediolani cum exequiis et officiis a mortuis ac missis ad arbitrium et discretionem ipsius haeredis meae, et sic et cum vel absque pompa et seu modica pro ut melius placuerit et videbitur ipsi haeredi meae.

In omnibus autem aliis meis bonis mobilibus et immobilibus, rebus etiam pictis, cartis et scripturis, et aliis quibuscumque quae habeo et die obitus mei relinquam institui et instituo mihi haeredem universalem ore meo proprio nominando et nominavi et nomino Cassandram Meliavaccam sororem meam, uxorem scilicet Iohannis Petri Luini fratris mei et in solidum etc.

Et quoniam ipsa haeres mea non est edocta de valore et importantia huius meae hereditatis que est et consistit pro maiori parte in picturis et figuris et simulachris et similibus et hae sunt apud peritos et expertos in similibus satis notabilis considerationis ut etiam edoctum reputo Ioannem Baptistam Buscam amicum meum ideo rogo dictum Ioannem Baptistam Buscam velit etiam ex hac amicitia et fide interesse distractioni et alienationi ipsarum rerum fiendae ad hoc ut eo maiori lucro et praetio vel eo minori damno quo fieri potest vendantur ad maiorem utilitatem dictae haeredis meae.

Etiam cum interventu Andreae Peregrini pictoris et mei amicissimi quem etiam deputo in errogatarium et exequutorem presentis mei testamenti et voluntatis simul cum dicto Ioanne Baptista Busca.

Et rogo dictam haeredem meam de omni eo quod ex mea hereditate et bonis supererit tempore mortis suae naturalis velit disponere omnino et ita eam aggravo et eius conscientiam ad disponendum in loca pia seu elemosina et mendicantia vel etiam in maritandis puellis pauperibus bonae qualitatis, vocis et famae et hoc pro salute animae meae et quia ita mihi placet non tamen restringo aliquo modo dictae haeredi meae facultatem disponendi et consumendi dictam meam hereditatem pro eius haeredis meae libito et libera voluntate; loquor enim tantum de eo quod supererit ex mea hereditate tempore dictae mortis haeredis meae et etiam hec dispositio dicti supra pluris fiat in illa loca seu persona et puellas et ut supra bene visas ipsi haeredi meae sed cum interventu dictorum errogatariorum, si vivent, quia et si sunt edocti de mea voluntate et similiter rogo dictam haeredem meam ut et ipsa ne intestata decedat quam primum velit vel per testamentum, vel inter vivos disponere saltem sub ipso die mortis suae et ipsa morte sua naturali eveniente disponere in quam de ipso reliquo tunc meae hereditatis in dictas causas pias et ut supra

et in hoc etiam graviter onero conscientiam ipsius haeredis meae ad quam primum declarandum et ut supra sed tamen possit variare et mutare ipsam voluntatem similiter tamen in causas pias et ut supra et in beneficium causarum piarum et ut supra et sic non acquiratur ius aliquod dictis locis piis et ut supra magis uni quam alteri etiam quod declararet ipsa haeres mea nisi post eius mortem et salvo si disponderet inter vivos in causas tamen pias et ut supra quia id sit irrevocabile sed vocatis dictis errogataribus et ut supra si vivent vel in presenti civitate et commode haberi poterunt.

Item lego etc. Cesari Zonchae qui mihi inservit in dicta mea arte pro ipsa eius fidei servitute et amore id quod honestum et decens videbitur dictae haeredi meae et dictis errogataribus meis et quam primum dicto Cesare post obitum meum tradendum pro libito et voluntate et arbitrio ipsius haeredis meae et errogatariorum.

Et de praedictis rogo te Caesarem Scotum notarium publicum mediolanensem et mei notum et cognitorem ut publicum conficias instrumentum etc. explendum dictae haeredi meae pro mercede ducatorum quatuor tantum in gratiam meam sed quoad alias personas qua suis quae voluerint ipsum testamentum eis expleri possis consequi tuam a iure debitam mercedem, idem sit ut tenearis nisi semel pro dicta mercede edere dictam haeredi meae ipsum testamentum quia si iterum egebit teneatur illa ad solutionem et volo quod registres ad officium statutorum me vivente.

Actum in camera dicti testatoris sita ut supra praesentibus<sup>83</sup> Petro Francisco Scoto, filio mei notarii, Portae Ticinensis parochiae Sancti Ambrosii Solarioli Mediolani, et Ioanne Andrea Calvo, filio Francisci, Portae Vercellinae parochiae Sancti Martini ad Corpus foris Mediolani pro notariis etc. ac notis et cognitoribus dicti testatoris.

Testes Georgius Maiochus, filius quondam Gabrielis, Portae Vercellinae parochiae Sancti Petri in Caminadella Mediolani, Galeaz de Bramatiis, filius quondam Iohannis Antonii, Portae Ticinensis parochiae Sancti Laurentii Maioris foris Mediolani, Annibal Busca, filius quondam Francisci, Portae Vercellinae parochiae Sancti Petri supra Dorsum Mediolani, Antonius Maria de Ferrariis, filius quondam Martini, Portae Vercellinae parochiae Sanctae Mariae Pedonis Mediolani, et Ioannes de Tornielis, filius quondam Antonii, Portae Ticinensis parochiae Sancti Ambrosii Solarioli Mediolani, omnes noti et cognitores dicti testatoris ad haec omnia etiam specialiter vocati et rogati etc.

(ST) Ego Cesar de Scotis notarius publicus mediolanensis, Portae Ticinensis parochiae Sancti Ambrosii Solarioli Mediolani, superscriptum instrumentum rogatus confeci et attestor super imbrevisuram eiusdem testamenti adesse subscriptiones ex statutis Mediolanensis requitas et pro fide subscripsi.

<sup>83</sup> Segue "Io" cancellato.

## *Abbreviazioni*

---

ASMi      Archivio di Stato di Milano

## *Abstract*

---

The essay publishes the testament of the painter Aurelio Luini (1593), accompanied by its analysis within the historical and social context of Milan at the end of the sixteenth century. This document allows us to reconstruct the artist's network, in particular his relationship with the congregation of the Gesuati as well as with artists such as the founder Giovanni Battista Busca and the painter Andrea Pellegrini. Moreover, the documentation connected to this testament, preserved in a register of the Gesuati, sheds some light on the dismantling of Aurelio's atelier and the sale of his drawings collection. As Giovanni Paolo Lomazzo records, what made this collection attractive was the presence of some drawings by Leonardo da Vinci. The buyer of the works of art in Aurelio's studio was Carlo Castaldo, almost unknown to scholarship. A member of an important family of soldiers in the service of Charles V, Castaldo seems to have been well established in the coterie of Leone Leoni, whose son Pompeo owned some Leonardo drawings probably coming from Aurelio's estate. In this way, an uncharted collecting path is traced, useful for further studies on the history of collecting in Milan and especially of Leonardo's drawings.

## *Referenze fotografiche*

---

*Autore (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali): fig. 1.*

Umschlagbild | Copertina:

Romolo di Sennuccio, Reliquiar des Heiligen Kreuzes (heute des Schleiers  
der Jungfrau) | reliquiario della Vera Croce (oggi del velo della Vergine).  
Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno  
(Detail aus S. 317, Abb. 22 | particolare di p. 317, fig. 22)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze  
aprile 2022