

“L'Erodiade posta nella tavola sull'Altare della Cappella restò copiata da Ambrogio Figini, essendo lo Originale di Cesare da Sesto da' Signori Archinti donato al Cardinal Giulio Mazzarini l'anno 1630”. Tramandata nel 1674 da Carlo Torre¹, tale notizia costituisce attualmente la più antica citazione del perduto dipinto di Ambrogio Figino (Milano 1548-1608), già documentato dalle fonti nella chiesa milanese di San Giovanni decollato alle Case Rotte, edificio che, ristrutturato nel corso del Seicento su progetti elaborati da Francesco Maria Richini nel 1635, venne demolito ai primi anni di questo secolo.² Nel 1681 la desunzione pittorica figiniana appare citata da Filippo Baldinucci nella biografia di Cesare da Sesto, parte delle *Notizie de' Professori del Disegno*, nella quale viene altresì proposta l'identificazione del dipinto sestiano con l'opera menzionata nel *Trattato dell'arte* di Gian Paolo Lomazzo: “[...] e in una cappella della chiesa di San Giovanni decollato, alle Case Rotte, figurò un'Erodiade, la quale essendo stata l'anno 1630 da' signori conti Archinti donata al cardinal Giulio Mazzarini, fu da Ambrogio Figini copiata, e posta la copia in luogo dove era già l'originale; e, a mio credere, fu essa tavola quella che dice il nominato Gio. Paolo Lomazzo, che ne' suoi tempi si trovava appresso un tal Cesare Negruolo”.³ Realizzata in un momento imprecisato, presumibilmente iniziale anche sulla base di successive considerazioni, del percorso figiniano — al 1570 circa riconduce la datazione proposta da Pietro C. Marani⁴ —, l'opera, tratta secondo le fonti antiche da un autografo di Cesare da Sesto, ma che alla luce delle attuali conoscenze è alquanto probabile correlare ad una desunzione da un prototipo sestiano, appare variamente documentata nel corso del Settecento: da Giuseppe Biffi (“L'Erodiade sull'altar maggiore in tavola è coppia d'Ambrogio Figini, cavato dall'originale di Cesare da Sesto che da' Signori Conti Archinti fu donato al Cardinale Giulio Mazzarini l'anno 1630, quando venne a Milano per le differenze fra le due corone a Mantova”)⁵, Serviliano Latuada (“[...] avendo Ambrogio Figini raccopiato dall'originale di Cesare da Sesto il quadro dell'Erodiade”)⁶, Francesco Antonio Albuzzi (“Fra le migliori opere di Cesare da Sesto vuolsi annoverare la famosa Erodiade che fu già di Cesare Negrolo Cittadino Milanese, e poscia de' Signori Conti Archinti, i quali, come asserisce il Torre, nel 1530 [sic] la regalarono al Card. Mazzarino. Di questo quadro, di cui fa autorevole menzione il Lomazzo nel suo Trattato della Pittura a carte 339, se ne conserva una copia di mano di Ambrogio Figino nell'Oratorio aggiacente alla Chiesa di San Giovanni Decollato detto volgarmente San Giovanni alle Case Rotte”)⁷, e Francesco Bartoli (“La tavola dell'Altare con Erodiade, fu copiata da una di Cesare da Sesto del Figino”).⁸ Pressoché coeve, le due ultime fonti tardosettecentesche costituiscono la testimonianza più tarda della presenza dell'opera del Figino nella chiesa milanese, la definitiva dispersione dei cui dipinti ed arredi avvenne nel 1874.

Degna di interesse in questo contesto, benché non direttamente riferibile alla copia figiniana, la notizia riportata negli ultimi anni del Settecento da Luigi Lanzi (“Cita [Vasari] di lui una Erodiade, di cui vidi copia presso il Sig. Consigliere Pagave, e parvemi faccia somigliantissima alla Fornarina di Raffaele”)⁹ e ripresa da Grosso-Cacopardo (“Passato [Cesare da Sesto] da colà in Roma aiutò Baldassare Pieruzzi ne' freschi che dipinse ad Ostia Tiberina, ed ivi ancora lavorò l'incomparabile Erodiade oggi posseduta dal consigliere Pagave [...]”)¹⁰, dell'esistenza di una copia dell'Erodiade sestiana in casa di Venanzio De Pagave, primo segretario della Cancelleria Segreta di Milano nonché erede di una parte della raccolta del cardinal Monti e collezionista di stampe e disegni: tra questi ultimi innumerevoli disegni di architettura e i fogli leonardeschi confluiti in seguito nella collezione Bossi, acquistata nel 1822 dal governo austriaco e destinata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.¹¹

La descrizione operata da Lomazzo, — che di Ambrogio Figino fu maestro, come egli stesso affermò ricordandolo più volte nei suoi scritti —, dell'Erodiade posseduta al tempo della pubblicazione del suo *Trattato dell'arte* (1584) da Cesare Negruolo, descrizione che dell'opera induce a presupporre la conoscenza diretta (“[...] il manigoldo che porge la testa del Battista nella tazza della giovane Erodiade, e lei che con faccia ridente, ma però mesta la piglia”), e l'ulteriore affermazione dello stesso Lomazzo nella successiva *Idea del Tempio della pittura*, edita nel 1590 (“Nel qual parte egli [Cesare da Sesto] è stato rarissimo, come si vede in tutte l'opere sue, e specialmente nella Erodiade, che prima pervenne in man mia e poi fu donata a Ridolfo II imperatore”)¹², portano a condividere l'opinione già espressa da taluni studiosi, tesa a identificare l'opera con il dipinto di analogo soggetto attualmente conservato nel Kunsthistorisches Museum di Vienna (no. inv. 202) (fig. 1).¹³ Appare infatti verosimile ipotizzare che Lomazzo acquisisse da Cesare Negruolo il dipinto donato in seguito a Rodolfo II, la cui collezione pittorica pervenne, ampliata, al museo viennese alla fine del XIX secolo, attraverso la monarchia asburgica.¹⁴ La descrizione offerta da Lomazzo, limitata ai due soli personaggi del manigoldo e della figura muliebre coronata di mirto, si accorda tuttavia anche alla variante del dipinto viennese conservata nella National Gallery di Londra (no. inv. 2485), correttamente riferita da Martin Davies alla bottega di Cesare da Sesto.¹⁵ Singolare fu infatti la fortuna del



1 Cesare da Sesto, Erodiade. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

prototipo sestiano, attualmente identificabile con il dipinto viennese, documentata da una cospicua serie di copie e versioni non autografe (come quella già in collezione Volterra, pubblicata da Carminati che ne propone l'identificazione con la copia figiniana già in San Giovanni alle Case Rotte¹⁶) disomogenee sotto il profilo stilistico nonché qualitativo e diversificate l'una dall'altra dalla presenza di varianti. Significativo ai fini di questa indagine appare, all'interno di tale serie, il nucleo di dipinti accomunati dalla presenza di un terzo personaggio — un vecchio barbuto del quale si intravede unicamente il capo emergere dall'oscurità dello sfondo — cui appartiene, contraddistinta da un più elevato livello qualitativo, la tavola già in collezione Orléans (fig. 2).¹⁷ La fortuna del prototipo viennese come di tale ulteriore variante ("La fortuna di questa sensuale *Salomè*, filiazione della *Leda* vinciana" — scrive Marani — "giunge [...] a lambire le soglie del Seicento lombardo, confermando, se ancora ci fosse bisogno di ribadirlo, la vitalità delle invenzioni leonardesche per buona parte del Cinquecento"¹⁸), si correla in senso più generale all'ampia diffusione che — accanto alla *Testa del Battista mostrata in una coppa* — il tema di *Salomè* con la testa di San Giovanni, accompagnata o meno dal carnefice¹⁹, conobbe nella cerchia di Leonardo da Vinci, dove venne variamente affrontato tra gli altri da Andrea Solario²⁰ e Bernardino Luini²¹, inducendo taluni studiosi a ipotizzarne la derivazione da una invenzione leonardesca, tuttavia mai comprovata. Come rilevato da David Alan Brown²², fu Rogier van der Weyden, nel laterale destro del trittico con *Scene della vita di San Giovanni Battista* della Gemäldegalerie degli Staatliche Museen di Berlino²³, a proporre per la prima volta una lettura del soggetto variata rispetto alla narrazione biblica (Matteo, 14.1-12; Marco 6.14-29), conclusa dall'episodio della presentazione da parte di *Salomè* della testa del Battista alla madre recata dal carnefice su di un piatto, cui si erano più fedelmente ispirati gli artisti gotici. La variante proposta da Rogier van der Weyden, nella quale il carnefice è raffigurato nell'atto di deporre la testa del Battista su di un piatto sorretto da *Salomè*, variamente accolta anche in ambito transalpino, fu ripresa tra gli artisti italiani da Solario che interpretando la scena secondo un primo piano ravvicinato, — altresì privilegiato nelle interpretazioni lionesche del soggetto —, enfatizzò ulteriormente le molteplici potenzialità drammatiche della narrazione, come nelle versioni del Metropolitan Museum of Art di New York (no. inv. 32.100.81) e della Galleria Sabauda di Torino (no. inv. 672).²⁴ Nella tavola del Kunsthistorisches Museum di Vienna (no. inv. 898), datata da Brown agli anni che intercorrono tra il ritorno dell'artista dalla Francia (1510 circa) e il soggiorno romano (1514)²⁵, Solario sviluppa la narrazione introducendo sulla sinistra la figura del carnefice che sta per deporre la testa del Battista, sulla quale si concentra l'attenzione di *Salomè* raffigurata a destra, in un piatto il cui piede poggia sul piano di un tavolo situato al centro. "La *Salomè*" — scrive Brown — "appartiene a un gruppo di dipinti omonimi di aspetto leonardesco, il che ha fatto supporre che l'invenzione risalisse a Leonardo; ma non v'è alcuna prova che il maestro abbia affrontato simile soggetto, e le versioni realizzate dai suoi seguaci derivano piuttosto da Andrea, da questa *Salomè* di Vienna, o da quelle di Torino o di New York [...] il contrasto tra *Salomè* e il carnefice sembra quasi una programmatica dimostrazione dell'affermazione leonardesca che nei dipinti narrativi si dovrebbero mescolare elementi opposti, sì da trarne un contrasto ancora maggiore, tanto più se collocati molto vicini; ossia, il brutto accanto al bello. Solario dovette seguire anche l'altro consiglio di Leonardo, secondo il quale se la figura è luminosa, deve essere posta contro uno sfondo scuro".²⁶ Già Kurt Badt aveva rilevato l'influenza esercitata da Solario, cui non a caso fu ascritta la tavola già Orléans, peraltro già riferita a Luini, sulla serie di dipinti di analogo soggetto attribuiti a Cesare da Sesto e a suoi epigoni²⁷, che se accolgono i suggerimenti leonardeschi riportati da Brown, — il primo dei quali tra l'altro ribadito in un'ulteriore emblematica affermazione del *Trattato della pittura* ("Le bellezze con le bruttezze paiono più potenti l'una per l'altra"²⁸) —, tuttavia si diversificano dai testi pittorici solariani nel diverso e più monumentale taglio della scena sviluppata in senso longitudinale, maggiormente idonea, pur nelle dimensioni piuttosto contenute, alla funzione di pala d'altare rivestita secondo le fonti dal dipinto già Orléans e dalla sua desunzione figiniana; la rappresentazione a figura intera di *Salomè* si accompagna a quella del carnefice a sinistra, celato in parte dalla tavola, parzialmente coperta dal drappo che ne svela i sostegni a forma di arpia, sulla quale poggia il piatto in cui quest'ultimo sta per porre la testa del Battista. Soluzione che secondo Marani introdusse Cesare da Sesto alla "conquista del movimento e del pieno possesso della situazione spaziale".²⁹

La testa del vecchio barbuto, che affiora dall'oscurità dello sfondo, tra i volti del carnefice e di *Salomè*, nella tavola già in collezione Orléans parte della serie sestiana, di recente ripercorsa da Marco Carminati³⁰, introduce un deuterotipo cui è possibile correlare, allo stato attuale delle ricerche, altri tre dipinti di tale gruppo. Accanto alla tavola delle collezioni reali inglesi ad Hampton Court (no. inv. 258)³¹, due opere di ubicazione ignota: la prima già a Londra in collezione Corwall Legh³², la seconda apparsa nel 1966 sul mercato antiquario milanese e pubblicata da Marani nel 1987 e della quale la fototeca della Fondazione Longhi conserva la documentazione fotografica (fig. 3).³³ Particolare l'interesse che viene ad assumere nel contesto del presente contributo la versione documentata a partire dal 1727 nelle collezioni del duca Filippo d'Orléans, e identificata dalla maggior parte della critica con l'opera donata dai conti Archinto³⁴ nel 1630 al cardinale Mazzarino, numerose opere della cui collezione pittorica confluirono nella raccolta ducale



2 Da Cesare da Sesto, Erodiade. Già Parigi, Collezione del duca di Orléans, attuale ubicazione ignota.



3 Da Cesare da Sesto, Erodiade. Ubicazione ignota.



4 Da Cesare da Sesto. Erodiade. Già Parigi, Collezione del duca di Orléans. Incisione di Marchand.

francese. Riferita in antico a Leonardo, la tavola fu in seguito ascritta da Suida (1962) a Bernardino Luini e da Berenson (1968) ad Andrea Solario.³⁵ Pubblicata più recentemente da Annalisa Perissa Torrini³⁶ e da Marco Caminati³⁷, essa rivela una cifra stilistica ed esecutiva superiori rispetto alle versioni ad essa più strettamente collegate, caratterizzate oltre che dalla presenza della testa del vecchio canuto da ulteriori precise corrispondenze iconografiche (e tra queste, l'abito di Salomè e i suoi elementi ornamentali): dal dipinto di Hampton Court proveniente dalla collezione del re Carlo I³⁸, alla tavola pubblicata da Marani nel 1987. Non confermabile, se non per la presenza della testa del vecchio, la corrispondenza iconografica dell'opera presentata a Leeds nel 1868 e a Londra nel 1898 come appartenente alla collezione G. Corwall Legh³⁹, di cui non è stato possibile rintracciare documentazione iconografica.

Se per alcuni disegni autografi di Cesare da Sesto riconosciuti preliminari all'*Erodiade*⁴⁰, non appare esattamente definibile la correlazione con la versione del Kunsthistorisches Museum di Vienna piuttosto che con la tavola della National Gallery di Londra (ed è questo, tra l'altro, il caso del disegno delle Gallerie dell'Accademia di Venezia relativo alle braccia di Salomè (inv. no. 143) (fig. 5)⁴¹, del foglio no. 12559 della Royal Library di Windsor Castle ritraente la mano del manigoldo⁴², dello studio per il piede destro di Salomè al no. inv. 5199v del Kupferstichkabinett di Berlino⁴³), dal dipinto viennese furono invece certamente desunti, dunque nel momento in cui l'opera era in possesso di Gian Paolo Lomazzo, i tre disegni dell'Arcivescovado di Milano (no. inv. 31, 32 e 151), a matita rossa su carta preparata anch'essa rossa, già ascritti allo stesso Cesare da Sesto e correttamente riferiti ad Ambrogio Figino da Pietro Marani⁴⁴, forse preliminari ad una copia pittorica, altra rispetto a quella tratta dal dipinto già in San Giovanni alle Case Rotte. Ad attestare tale preciso collegamento è il foglio raffigurante Salomè coronata di mirto (no. inv. 151) (fig. 6), gli elementi ornamentali del cui abito corrispondono esattamente a quelli della tavola viennese.

La consuetudine con la cultura leonardesca del Figino, ampiamente sottolineata ed indagata dalla letteratura critica⁴⁵, fu notevolmente favorita dal suo alunnato presso il Lomazzo, profondo ammiratore di Leonardo e, per sua stessa asserzione, attivo collezionista nel campo del disegno: "Di mano di pittor vari disegni / Raccolsi, & carte rare e principali, / Si dell'Italia quanto forestiere; / Che à quattro mille giungean tutte scelte".⁴⁶ Tra i fogli riuniti Lomazzo cita nel suo *Trattato dell'arte* "[...] un disegno [di cavallo] con altri diversi di Leonardo", artista del quale afferma di possedere altresì "una testicciola di terra, di un Christo, mentre ch'era fanciullo [...]".⁴⁷ Nella stessa opera, data alle stampe nel 1584, allorché Figino era poco più che trentenne, Lomazzo afferma inoltre che Leonardo "[...] disegnò trenta carte di chiaro e scuro che sono pervenuti nelle mani d'Ambrogio Figino, dove si veggono alcuni molini che macinano con acqua et altri senza, tutti tra sé diversi".⁴⁸ Palese è l'ascendenza leonardesca di alcuni fogli, per lo più ma non unicamente di ambito giovanile, parte del vasto nucleo di provenienza bossiana conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Ad un momento posteriore (1589-1590), assai prossimo alla commissione delle ante d'organo del Duomo di Milano (1590), Annalisa Perissa Torrini ha infatti datato, in base al confronto del recto con il no. inv. 1512r della stessa collezione, il disegno no. 994, il cui verso⁴⁹ presenta la riproposizione della testa del bambino con il cranio calvo del foglio inv. no. 257 delle stesse Gallerie dell'Accademia, ricondotto di recente a Leonardo da Martin Clayton che correttamente reputa copia con varianti il foglio del Musée Condé di Chantilly, già ritenuto autografo da Simon Meller.⁵⁰ Tra gli epigoni di Leonardo l'attenzione di Figino appare orientata in particolare su Cesare da Sesto; nel corpus grafico tale ascendente è attestato, oltre che dai fogli dell'Arcivescovado milanese⁵¹, tra altri innumerevoli esempi, dal disegno no. 6882 di Windsor Castle, per il quale Popham e Wilde parlano infatti di "[...] conscious



5 Cesare da Sesto, Studio di braccia. Venezia, Gallerie dell'Accademia (no. inv. 143).

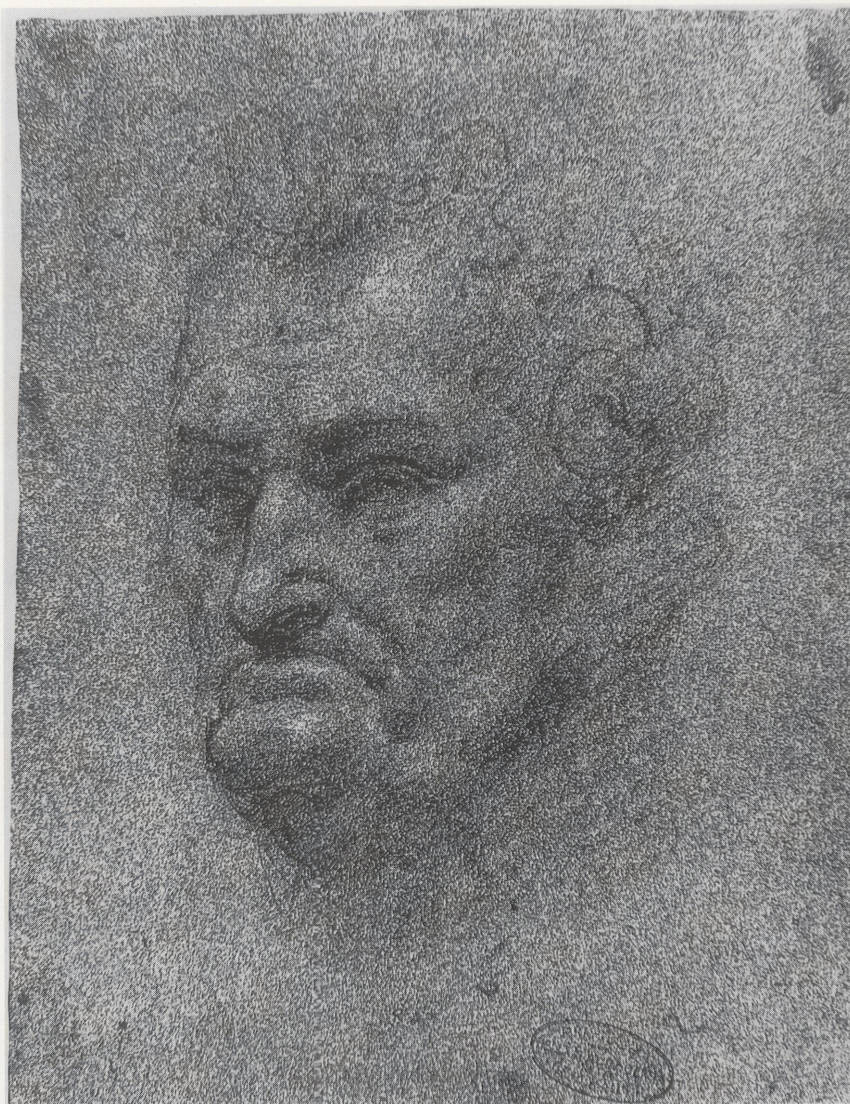


6 Ambrogio Figino, Studio di Salomè coronata di mirto. Milano, Galleria Arcivescovile (no. inv. 151).

imitation of Cesare da Sesto".⁵² Alla copia pittorica figiniana del dipinto confluito tramite Mazzarino nelle collezioni di Filippo d'Orléans, di cui verrebbe a costituire la prima testimonianza grafica sinora rintracciata, appare correlabile un disegno della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (no. inv. q.IV.13/25), raffigurante una *Testa di vecchio*, condotta a matita rossa, lumeggiature a gessetto bianco su carta cerulea piuttosto sbiadita (fig. 7), già riconosciuto e segnalato da chi scrive in una recente pubblicazione.⁵³ La corrispondenza tipologica e iconografica della testa raffigurata nel foglio torinese con quella del vecchio canuto della seconda tra le due principali redazioni conosciute del soggetto sestiano, e dunque con il dipinto già nella collezione del duca d'Orléans, sostituito sull'altare della chiesa milanese dalla copia del Figino, costituisce ulteriore elemento di conferma alla ricostruzione della vicenda della tavola donata a Mazzarino. Se il suggerimento di Annalisa Perissa Torriani volto a identificare dubitativamente la copia figiniana con il dipinto documentato dal 1727 nelle collezioni del duca d'Orléans, non sembra accettabile anche in base alle citate testimonianze dell'Albuzzo e del Bartoli, che in anni prossimi al 1776 attestano ancora la presenza del dipinto del Figino nella chiesa milanese, fondamento potrebbe forse trovare, tra le altre copie conosciute a tre personaggi, l'ipotesi di un collegamento, reso tuttavia problematico dall'attuale impossibilità di una analisi diretta dell'opera, con il dipinto pubblicato da Marani, presente sul mercato antiquario milanese nel 1966 (fig. 3), peraltro di inferiore livello qualitativo, che Marco Carminati identifica con la tavola già Orléans la quale tuttavia se ne differenzia per alcune varianti, evidenti in particolare nella parte sinistra della rappresentazione (tra queste, il drappo che ricopre parzialmente la tavola più vicino alla versione londinese, il profilo dell'arpa, il nodo del tessuto che cinge la vita del manigoldo ecc.).⁵⁴



7 Ambrogio Figino, *Testa di vecchio*. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria (no. inv. q.IV.13/25).



8 Ambrogio Figino, Volto d'uomo. Venezia, Gallerie dell'Accademia (no. inv. 1108 recto).

Il disegno torinese, che si discosta profondamente sotto il profilo stilistico dai fogli dell'Arcivescovado di singolare nitidezza lineare e soffusi trapassi chiaroscurali, si collega ad un momento della vicenda dell'artista di intensa quanto personale meditazione della lezione leonardesca. Ne è tra l'altro prova la stretta correlazione stilistica con due disegni giovanili delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. ni. 1108r-v e 1109)⁵⁵, entrambi caratterizzati da una adesione dichiarata ai modi leonardeschi che nel caso del *Volto virile* al recto del no. 1108 (fig. 8), considerato dalla Perissa Torrini degno parallelo sul piano grafico del *Ritratto di Angelo Dannoni* (già nella collezione Baumgärtner di Lipsia, datato al 1570), si interseca secondo Ciardi ad "una moderna ispirazione *manieristica*".⁵⁶ Manifesta appare a tale proposito la corrispondenza tipologica e fisionomica con il volto di vecchio, ripreso di profilo anziché frontalmente, nel foglio al no. inv. 5160 della collezione Lugt (Parigi, Fondazione Custodia) che attribuito tradizionalmente a Leonardo, fu riferito nel 1937 da Kenneth Clark a Cesare da Sesto, e con tale ascrizione concordemente accolto e variamente pubblicato dalla critica successiva.⁵⁷ Pregnanti appaiono in particolare le corrispondenze sia sul



9 Ambrogio Figino, Studi di testa virile. Venezia, Gallerie dell'Accademia (no. inv. 1109).

piano della resa psicologica (l'espressione torva, lo sguardo intenso e penetrante accentuato dalle forti ombreggiature definite dalle sopracciglia sporgenti) che sotto il profilo tecnico-stilistico, tra il personaggio raffigurato nel foglio di Torino e la testa maschile ritratta nel disegno veneziano no. 1109 (fig. 9) : dal segno di doppio profilo (elemento paradigmatico della grafica figiniana), all'uso duttile della matita (rossa nel caso del foglio torinese, nera nel disegno veneziano) che scandisce con grande sensibilità e ad un tempo vigore i trapassi chiaroscurali attraverso tratteggi per lo più paralleli, talvolta incrociati, talora rilevati dai tocchi leggeri e brevi del gessetto bianco. Da notare inoltre la corrispondente definizione a segni lineari reiterati del cranio sia nel caso del vecchio del disegno torinese che del bambino calvo al verso del foglio al no. inv. 994 (fig. 10) sempre dell'Accademia di Venezia. Ad una fase sicuramente più tarda risalgono altri studi con teste di vecchio, dall'espressione più pacata, se pure non meno intensa, e dalla magistrale resa ritrattistica: dai *Volti virili di vecchi* di Venezia (inv. no. 958), al disegno dei Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano e a quello della Pierpont Morgan Library di New York.³⁸

La presenza del foglio nel nucleo grafico della biblioteca torinese, le fasi della cui formazione appaiono solo parzialmente ripercorribili⁵⁹, potrebbe trovare spiegazione nel soggiorno del Figino a Torino dove, al servizio della corte ducale, l'artista assunse nel 1607, la direzione dei lavori della Grande Galleria, distrutta da un incendio nel 1659, collocata nel braccio architettonico che univa il Castello, l'attuale Palazzo Madama, al Palazzo del Vescovo, poi sostituito dal Palazzo Reale. A tale proposito degna di nota appare nell'*Inventario di Quadri di Pittura di Sua Altezza [il Duca di Savoia] che si ritrovano in Castello fatto oggi il primo settembre 1631*, pubblicato da Giuseppe Campori, la presenza, nella terza camera in fondo alla grande Galleria, di una "Herodiade, del Figino, larg. on. 20, al. 30"⁶⁰, a ulteriore testimonianza dell'interesse dell'artista, in un momento presumibilmente tardo del suo percorso, per un soggetto tanto variamente sviluppato nella cerchia leonardesca e del quale la sua stessa opera è documento ulteriore della fortuna riscossa ancora in età tardocinquecentesca. Nell'*Inventario mobili presso il Sig. Governatore de' Reali Palazzi Allemandi*, stilato a Torino nel 1682, si ritrova infine notizia di un dipinto di analogo soggetto, più dettagliatamente descritto, interessante anche per la definizione a figura intera dei personaggi, del quale viene precisata la desunzione figiniana e quindi leonardesca: "Più altro quadro alto piedi tre e mezzo, e largo piedi uno, e mezzo circa rapp[resentan]te Erodiade, che [ricevve] il capo di San Giambatt[ist]a, che gli viene porto dal Carnefice figure Intiere copiato dal Figino appresso il [...] da Leonardo con cornice Indorata solia"⁶¹.



10 Ambrogio Figino, Volti di bambino. Venezia, Gallerie dell'Accademia (no. inv. 994 verso).

NOTE

- ¹ Carlo Torre, *Il Ritratto di Milano diviso in 3 libri*, Milano 1674, p. 304; cfr. anche James Harvey Turnure, *Ambrogio Figino: A study in eclectic mannerism*, Princeton University Ph.D. 1963, Ann Arbor 1991, p. 159; Roberto Paolo Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze 1968, p. 120; Annalisa Perissa Torrini, *Galleria dell'Accademia di Venezia. Disegni del Figino*, Milano 1987, pp. 16 e 31 (nota 45); Marco Carminati, *Cesare da Sesto*, Milano/Roma 1994, pp. 208, 212, 214.
- ² Sulle vicende della chiesa cfr. Maria Cristina Nasoni, in: *Maria Teresa Fiorio* (a cura di), *Le chiese di Milano*, Milano 1985, pp. 158-159. La chiesa, che nel corso del XVII secolo fu ristrutturata in un edificio a tre vani su progetti elaborati da Francesco Maria Richini nel 1635, venne demolita nel 1906 dopo essere stata ceduta al Comune di Milano nel 1874, data alla quale risale la definitiva dispersione degli dipinti e degli arredi. Alcuni dipinti furono condotti nelle chiese milanesi di San Fedele e di San Bernardino.
- ³ Baldinucci-Ranalli, vol. II, p. 292. Carminati (n. 1), p. 208, nel sottolineare l'incongruenza dell'asserzione baldinucciana che riferisce la copia figiniana ad un momento posteriore alla morte dell'artista, ipotizza che il dipinto di cui parla Baldinucci sia anch'esso una copia: inviata a Mazzarino, confluita nelle collezioni del duca d'Orléans e pubblicata da Berenson nel 1968 (fig. 1436). Scrive Gian Paolo Lomazzo: "Nelle chiese sotterranee, dove per lo più non sono altro che corpi di santi co' suoi altari, medesimamente non quadrebbero altre istorie, se non di quelle che tengono del melancolico e dolente [...]; come s. Gio. Battista, mentre che in pregione gli è troncata la testa. Il qual atto da Cesare da Sesto è stato benissimo espresso, mentre che ci fa vedere il manigoldo che porge la testa nella tazza della giovane Erodiate, e lei che con faccia ridente, ma però mesta la piglia, la qual tavola si trova in Milano appresso Cesare Negrolo [...]", Libro VI, cap. XXII, *Trattato dell'arte, della pittura, scultura et architettura* (1584), in Roberto Paolo Ciardi (a cura di), Gian Paolo Lomazzo. *Scritti sulle arti*, Firenze 1974, vol. II, p. 295. Wilhelm Suida (Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand. III, in: *Monatshefte für Wiss.*, XIII, vol. II, ottobre 1920, p. 257, nota 1; Cesare da Sesto [*ad vocem*] in: *Thieme-Becker*, vol. XXX, 1936, p. 534) propone l'identificazione del dipinto con la tavola della National Gallery di Londra mentre Martin Davies (*National Gallery Catalogues. The earlier Italian Schools*, Londra 1961, p. 109) ne ipotizza l'identificazione con il dipinto donato da Gian Paolo Lomazzo all'imperatore Rodolfo II.
- ⁴ Pietro C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Firenze 1987, p. 49.
- ⁵ Giuseppe Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito*, ms. iniziato nel 1704, ed. a cura di Marco Bona Castellotti/Silvia Colombo, Firenze 1990, p. 151 e n. 221. Il dipinto donato a Mazzarino è identificato da Castellotti e dalla Colombo con quello già in collezione d'Orléans.
- ⁶ Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano, ornata di molti disegni in rame*, Milano 1737-1738, vol. V, p. 429.
- ⁷ Antonio Francesco Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori, e architetti milanesi*, ms. 1776 ca., ed. a cura di Giorgio Nicodemi, in: *L'Arte*, anno LIII, vol. XVIII, n.s., 1954, p. 59.
- ⁸ Francesco Bartoli, *Notizie delle principali pitture, sculture ed architetture, che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici e di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia 1776-1777, vol. I, p. 178.
- ⁹ Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-1796, vol. II, p. 415.
- ¹⁰ G. Grosso-Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX, ornate di ritratti*, in *Messina* 1821, p. 35.
- ¹¹ Su Venanzio De Pagave, cfr. Giuseppe Struffolino Krüger, *Disegni inediti di architettura relativi alla collezione di V. De Pagave*, in: *Arte lombarda*, XVI, 1971, pp. 277-279; AA.VV., *L'arte del novarese*. La collezione De Pagave, Società Storica Novarese, Novara 1976, pp. 5-14; Giulio Bona, *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, in: *Maria Teresa Fiorio/Pietro C. Marani* (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milano 1991, pp. 206-217.
- ¹² Gian Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590, cap. XXVIII, in: *Scritti* (n. 3), vol. I, p. 365.
- ¹³ Tavola, 136,5 x 79,6 cm, inv. no. 202; Kunsthistorisches Museum. Wien. Verzeichnis der Gemälde, Vienna 1973, no. 660, p. 162; Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, a cura di Sylvia Ferino-Pagden/Wolfgang Prohaska/Karl Schütz, Vienna 1991, p. 113, tav. 106 (datata intorno agli anni 1512/1516). Cfr. inoltre Marani (n. 4), pp. 49, 124, 126; Carminati (n. 1), pp. 208-209. In occasione della mostra *Capolavori di arte lombarda. I leonardeschi ai raggi X*, Milano 1972) Mercedes Precerutti Garberi, estensore delle schede critiche, affermava: "La tavola di Vienna è sicuramente identificabile con quella menzionata dal Torre (1674): rimasta sino al 1630 nella Chiesa di S. Giovanni alle Case Rotte, pervenne nelle mani del Cardinal Mazzarino, quale dono degli Archinti, durante il suo viaggio a Milano e successivamente nelle collezioni del Duca d'Orléans, da dove passò

nelle Gallerie di Vienna" (p. 38). L'Albertina di Vienna conserva al no. inv. 14180 una copia a matita nera (737 x 485 mm.) della tavola viennese recentemente pubblicata da *Veronika Birke/Janine Kertész* (Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, Bd. III, Inv. 2401-14326, Wien/Köln/Weimar 1995, pp. 1829-1830).

¹⁴ *Carminati* (n. 1), p. 208.

¹⁵ *Davies* (n. 3), pp. 140-142.

¹⁶ *Carminati* (n. 1), p. 210.

¹⁷ Cfr. oltre note 35 e 36.

¹⁸ *Marani* (n. 4), p. 49.

¹⁹ Sul tema della Salomè cfr. inoltre *Hugo Dassner*, *Salome. Ihre Gestalt im Geschichte und Kunst*, Monaco 1912. Rispetto alla definizione del personaggio biblico sia come Erodiade (cf. le fonti antiche citate) sia come Salomè, cfr. *Kerstin Merkel*, *Salome. Ikonographie im Wandel*, Frankfurt a. M., p. 3 (nota 2): "Zahlreiche Bilder, vor allem die halbfigurigen, erscheinen unter der Bezeichnung «Herodias» in Museen und wissenschaftlichen Arbeiten, was auf eine Namensverwechslung bei Origenes, Matthäuskommentar, 10, 22, zurückzuführen ist: Die Frau des Königs ... hatte eine gleichnamige Tochter geboren, deren scheinbar rhythmische Bewegungen dem Herodes, der alles liebte, was mit Zeugung zusammenhing, gefielen und der Grund dafür wurde, daß es im Wolk kein prophetisches Haupt mehr gibt (ed. Wirth und Gessel) 1983, S. 90".

Figlia di Erode Filippo e di Erodiade, Salomè, a cui alludono senza nominarla i Vangeli (Matteo, 14, 6-11; Marco, 6, 22-28), fu per la prima volta citata con tale nome dallo storico ebreo Flavio Giuseppe nel libro XVIII (5,4) — per il quale è certo l'uso di una fonte romana, Cluvio Rufo — delle *Antichità giudaiche*, storia di Israele dalle origini all'inizio della ribellione contro Roma, concepita ad imitazione delle *Antichità romane* di Dionigi di Alicarnasso e portate a compimento tra il 93 e il 94 d.C.

²⁰ *David Alan Brown*, *Andrea Solario*, Milano 1987.

²¹ *Angela Ottino Della Chiesa*, Bernardino Luini, Novara 1956.

²² *Brown* (n. 20), p. 165.

²³ *Martin Davies*, *Roger van der Weyden*, London 1972, p. 200, tav. 60.

²⁴ *Brown* (n. 20), no. 40 e 41, pp. 207-209, tavv. 124-126, 129.

²⁵ *Ibidem*, no. 56, pp. 279-280, tavv. 161-163.

²⁶ *Ibidem*, p. 127.

²⁷ *Kurt Badt*, *Andrea Solario. Sein Leben und Werke*, Lipsia 1914, p. 218.

²⁸ *Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura* condotto sul cod. Vaticano Urbinate 1270, con prefazione di *Marco Tabarrini*, Roma 1890, § 136, p. 60.

²⁹ *Marani* (n. 4), p. 49. Si vedano inoltre le osservazioni di *Carminati* (n. 1), pp. 123-124.

³⁰ *Ibidem*, pp. 210-214.

³¹ Cfr. oltre n. 38.

³² Cfr. oltre n. 39.

³³ *Marani* (n. 4), p. 49, fig. 45. Dimensioni del dipinto: cm 131 x 84. Al verso della fotografia conservata presso la Fondazione Longhi si leggono alcune considerazioni autografe di Roberto Longhi secondo il quale "[il dipinto rappresentava] una variante certamente autografa del noto quadro di Cesare da Sesto alla National Gallery di Londra. Posso anche rilevare che le varianti, soprattutto nella testa del Battista e nell'abito e nel cammeo sul petto della Salome avvantaggiano il suo esemplare su quello londinese e anche sulla replica di Vienna. Trovo invece incongrua dietro le due figure la testa di vecchio che non ha giustificazione iconografica e potrebbe perciò essere stata inserita alquanto più tardi. Il quadro di Vienna (431) è di 135 x 79 e veniva dal Palais Royal (regalato da Mazarino). Nel quadro di Vienna c'erano un tempo i resti di un'altra testa fra le due, poi scomparsa". In basso a destra l'indicazione del probabile passaggio del dipinto nella collezione Algranti per mano di Antonio Boschetto. Si ringrazia la Fondazione Roberto Longhi per la cortese collaborazione.

La presenza di un terzo personaggio nel quadro viennese asserita da Longhi è confutata dalle analisi radiografiche sul dipinto presentate in occasione dell'esposizione milanese del 1972 (pp. 38-39) citata sopra alla nota 13. Cfr. inoltre *Carminati* (n. 1), p. 214, che identifica l'opera documentata nella foto in oggetto con il dipinto già Orléans.

³⁴ Sulla nobile famiglia milanese degli Archinto, nota per la sua ricchezza sin dagli ultimi anni della dominazione viscontea e durante il principato degli Sforza, cfr. *Alessandro Giulini*, Archinto (*ad vocem*), *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, vol. I, 1928, pp. 416-417.

³⁵ Al tempo in cui si trovava nella collezione Orléans dall'opera, allora riferita a Leonardo, fu tratta una incisione (fig. 4), realizzata da Marchand: *J. Couché/Abbé de Fontenai, La Galerie du Palais-Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent*, Parigi 1786-1806, vol. I, 1786, tav. III, ("III.e Tableau de Léonard de Vinci. Peint sur bois, ayant de hauteur 4 pieds, sur 2 Pied 8 Pouces de large

- [...] Le Dessin de ce Tableau est noble et correct. Les détails sont rendus avec précision. Les carnations sont un peu violettes: défaut ordinaire aux ouvrages de Léonard de Vinci. Les ombres ont tellement poussé au noir dans plusieurs endroits qu'on peut à peine apercevoir les figures du second plan"); *W. Buchanan* (Memoirs of painting, with a chronological history of the emportation of pictures by the great masters into England since the French Revolution, vol. I, Londra 1824, pp. 1-24 sulle vicende della collezione del duca d'Orléans, in particolare pp. 14, 17-19) cita il dipinto (p. 29) tra le opere di Leonardo andate in vendita a Londra nel 1799 in occasione della dispersione dei dipinti italiani e francesi della collezione: "1. Portrait of a Woman - the duke of Bridgewater - at 60 guineas. 2. La Colombine - sold to Robert Udney, Esq. - at 250 guineas. 3. Herodias - valued at 80 guineas. This picture in the English catalogue is given to Andrea Solario - it passed into the possession of the late Mr. Cox of Hampstead, and was again sold at his sale". Cfr. anche *A Catalogue of the Orléans Italian Pictures which will be exhibited for sale by private contract, on Wednesday the 26th of December 1798 and following days, at Mr Bryan's Gallery, n. 88 Pall Mall*. Le opere rimaste invendute furono ripresentate nel 1800 presso la galleria Bryan sotto l'insegna di Peter Coxe, Burrel e Foster. Cfr. anche *C. Stryiowski*, *La Galerie de tableaux du Régent in: Revue Archéologique*, 1912, p. 4 (come Andrea Solario); *idem*, *La Galerie du Régent Philippe Duc d'Orléans*, Parigi 1913, p. 164: "Ecoles Lombarde et Ferraraise. Solario. n. 179 - Fille d'Hérodiad. - G.P.R.: Marchand (sous le nom de Vinci); Dubois, 28. Inv. I,II: 1600 l.; III, 400 l.; Cat. Lyceum, n. 183, Vente 1800: 41 guinées. - Trace perdue"). Presentato a Parigi il 12 febbraio 1857 alla Moret Sale (lotto 42), il dipinto ricomparve nella stessa città il 10 giugno 1931 (lotto 15) alla Henri de la Broise Sale cfr. *Davies* [n. 3], p. 111; *Perissa Torrini* [n. 1], p. 31] e nel 1962 a New York presso Parke-Bernet Galleries (cfr. oltre stessa nota). Sulle vicende delle raccolte pittoriche di Filippo, duca d'Orléans, cfr. anche *Caterina Furlan*, *Tra Giorgione e Pordenone: a proposito di alcuni dipinti già nella collezione del duca d'Orléans*, in: *Paola Ceschi Lavagetto* (a cura di), *Giornata di studio per il Pordenone* (Piacenza 1981), Parma 1982, pp. 12-23, in particolare pp. 12, 20-21 (note 1-3). Sul dipinto cfr. inoltre *Suida*, *Cesare da Sesto* (n. 3), p. 534; *Important Primitives Renaissance and other old master paintings*, Parke-Bernet Galleries, New York 28 novembre 1962, no. 8, p. 14: olio su tavola, 127,5 x 82,5 cm (51 x 33 inches); come Bernardino Luini secondo il parere di Wilhelm Suida); *Davies* (n. 3), p. 111; *Berenson*, *Pictures, C. & N. It.*, vol. I, p. 411; vol. III, tav. 1436 (come Andrea Solario); *Giulio Bora*, *Cesare da Sesto*, *Diz. Biogr. Ital.*, vol. XXIV, 1980, p. 142; *Pietro C. Marani*, in: *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, cat. della mostra a cura di *Daniele Pescarmona*, Milano, Pinacoteca di Brera 1986, Firenze 1986, ni. 14-16, pp. 60-65; *Marani* (n. 4), p. 49.
- ³⁶ *Perissa Torrini* (n. 1), pp. 16 e 31, nota 45, fig. 22 (App., p. 178). "Verrebbe la tentazione di proporre con molta cautela l'identificazione della copia figiniana con il dipinto dell'ex collezione d'Orléans, riprodotta da Berenson, che dall'esame della fotografia, pare non corrispondere agli originali di Cesare da Sesto" (p. 16).
- ³⁷ *Carminati* (n. 1), pp. 212 e 214, fig. p. 212.
- ³⁸ *John Shearman*, *The earlier Italian pictures of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, no. 70, pp. 75-6 ("after Cesare da Sesto") (non illustrato). Cfr. la riproduzione conservata nella Fototeca del KIF, no. 441706. Cfr. anche *Ernest Law*, *The new authorized historical catalogue of the pictures, tapestries and furniture in the King's collection at Hampton Court Palace*, Londra 1926, no. 568, p. 130 ("after Cesare da Sesto"), che segnala come preliminare alla mano del manigoldo un disegno di Windsor Castle, di cui non cita il numero di inventario ma sicuramente identificabile con l'inv. no. 6881, attualmente ascritto al Figino (cfr. oltre n. 52).
- ³⁹ *National exhibition of works of arts at Leeds*. Official catalogue, Leeds 1868, no. 130, p. 19 (come Bernardino Luini); *Catalogues of pictures by masters of the Milanese and allied schools of Lombardy*, Burlington Fine Arts Club, Londra 1898, no. 15, p. 3 (come Scuola di Leonardo da Vinci; "canvas, 51 ½ x 33 ½ inches"). L'opera, non illustrata in alcuno dei due cataloghi, fu riprodotta — secondo quanto riporta *Davies* (n. 3), pp. 141-142 — al no. 72 del catalogo non rintracciato della collezione High Legh, redatto da J.H. Crater (cfr. anche *Carminati* [n.1], p. 210). Nel catalogo londinese viene anche citato, tra altre versioni dell'originale di Cesare da Sesto, un dipinto conservato allora nella collezione scozzese Baillie-Hamilton, in relazione al quale non viene specificata la presenza o meno della testa del vecchio (cfr. anche *Suida*, *Leonardo* [n. 3], p. 257; *Law* [n. 38], n. 568, p. 130). In occasione dell'esposizione londinese fu anche presentato con l'attribuzione a Cesare da Sesto (no. 16, p. 4) il dipinto allora di proprietà di George Salting, donato da quest'ultimo nel 1910 alla National Gallery di Londra (inv. no. 2845).
- ⁴⁰ *Carminati* (n. 1), pp. 123-124, 210 e relative schede.
- ⁴¹ *Matita rossa su carta tintecciata di rosso*, 302 x 261 mm. Cfr. *Luisa Cogliati Arano* (a cura di), *Disegni*

- di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Milano 1980, no. 38, p. 83; *Annalisa Perissa Torrini*, in: Leonardo & Venezia, catalogo della mostra a cura di *Giovanna Nepi Sciré/Pietro C. Marani*, Venezia 1992, Milano 1992, no. 96, pp. 416-417 (con bibl. prec.); *Carminati* (n. 1), D 81, p. 300.
- ⁴² *Kenneth Clark*, *The drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2nd ed. revised with the assistance of *Carlo Pedretti*, Londra 1968-1969, vol. I, p. 105. Il disegno è stato più recentemente commentato da *Perissa Torrini* (n. 41), p. 416; *Carminati* (n. 1), D 96, p. 311.
- ⁴³ *Ibidem*, D 5, p. 232.
- ⁴⁴ Accettando l'ipotesi della provenienza da Cesare Negruolo del dipinto donato da Lomazzo all'imperatore Rodolfo II, i disegni, sui quali si tornerà in seguito (cfr. oltre nota 51), dovrebbero essere riferiti ad un momento posteriore al 1584, anno nel quale la tavola risulta in proprietà Negruolo, e precedente il 1590, l'anno di pubblicazione dell'*Idea del Tempio della Pittura* dalla quale risulta l'avvenuta donazione del dipinto (cfr. sopra n. 12).
- ⁴⁵ *Ciardi* (n. 1); *Perissa Torrini* (n. 1).
- ⁴⁶ *Gian Paolo Lomazzo*, *Rime*, Milano 1587, p. 542; *Arthur E. Popham*, *On a book of drawings by Ambrogio Figino* in: *Bibliothèque d'umanisme et renaissance*, XX, 1958, pp. 266-277, in particolare p. 270; *Bora* (n. 11), pp. 206-217, in particolare p. 206.
- ⁴⁷ *Lomazzo* (n. 3), Libro II, cap. VIII, vol. II, pp. 155 e 113. Cfr. anche *Francesco Rossi*, in: *Grafica del '500*. 2°. Milano e Cremona, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, aprile-giugno 1982), Bergamo 1982, pp. 70-71.
- ⁴⁸ *Ibidem*, Libro VII, cap. XXVIII, vol. II, p. 564; cfr. anche *Annalisa Perissa Torrini*, *Tre disegni inediti di Giovan Ambrogio Figino* in: *Prospettiva*, 40, gennaio 1985, pp. 75-81, in particolare p. 80 (n. 7).
- ⁴⁹ Venezia, Gallerie dell'Accademia: inv. no. 994 verso (*Volti di bambino*; matita rossa su carta bianca, 205 x 195 mm); *Perissa Torrini* (n. 1), p. 15 e no. 121. p. 140. Il recto del foglio presenta *Studi di nudo virile seduto, di Sant'Ambrogio e di un santo*.
- ⁵⁰ *Martin Clayton*, in: *Leonardo & Venezia* (n. 41), no. 25, pp. 250-251 (con bibl. prec.). Cfr. anche *Simon Meller*, *Nachzeichnungen von Cesare da Sesto*, in: *Phoebus*, II, 1948, no. 1, pp. 12-14; *Cogliati Arano* (n. 41), pp. 67-69.
- ⁵¹ Milano, Galleria Arcivescovile: *Testa e busto di Salomè* (inv. no. 151), *Busto di figura virile nuda con il braccio sinistro proteso in avanti* (inv. no. 31), *Testa di San Giovanni Battista sorretta da una mano sinistra sopra una coppa di marmo* (inv. no. 32). Sui disegni, il cui antico riferimento a Cesare da Sesto ("Instrumentorum donationis", 1638, p. 10, ni. 244, 248, 246), era stato in un primo tempo mantenuto da Bona Castellotti (*Agostino Santagostino, L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, 1ª ed.: Milano 1671, ed. a cura di *Marco Bona Castellotti*, Milano 1980, p. 87, n. 95), poi variato nel 1990 a favore del Figino (n. 5), p. 151, sono stati riconosciuti come autografi figiniani da Marani, 1986 (n. 35), ni. 14-16, pp. 60-65 (con bibl. prec.); cfr. anche *Girolamo Mantelli*, *Raccolta di disegni incisi sugli originali esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e de' suoi scolari lombardi dedicata a sua eccellenza Gilberto Borromeo Arese conte e signore di Macagno*, Milano 1785 (pubblicati come originali di Cesare da Sesto); *Bora* (n. 11), p. 211; *Pietro C. Marani*, in: *Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650*. La collezione ricomposta, cat. della mostra, Milano 1994, ni. 103-105, pp. 234-236. Marani data i tre disegni al 1570, allorché Figino doveva ancora trovarsi presso il Lomazzo; cfr. inoltre *Carminati* (n. 1), p. 212.
- ⁵² Windsor Castle, Royal Library: inv. no. 6882. Matita rossa su carta preparata rosso chiaro, 275 x 197 mm. "The style of this and the preceding drawing [inv. no. 6881; cfr. sopra nota 38] seems to imply conscious imitation of Cesare da Sesto. Figino is in fact recorded by Torre [...] to have copied Cesare da Sesto's *Herodias*": *Arthur E. Popham/Johannes Wilde*, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londra 1949, no. 326/14, p. 223 (fig. 66, p. 224).
- ⁵³ Cfr. *Piera Giovanna Tordella*, Torino. La Biblioteca Nazionale Universitaria, in: *Il disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, I, a cura di *Annamaria Petrioli Tofani/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò/Gianni Carlo Sciolla*, Cinisello Balsamo 1993, pp. 19-22, in particolare p. 21 e fig. 16 (a colori). Il foglio, che misura 193 x 141 mm, reca una filigrana, non riportata nei fondamentali repertori di riferimento, raffigurante un'ape (?) entro uno stemma.
- ⁵⁴ *Carminati* (n. 1), p. 214.
- ⁵⁵ *Perissa Torrini* (n. 1), p. 15, no. 1, p. 41 (inv. no. 1108 r-v, *Volto d'uomo* (recto), *Volto d'uomo di profilo* (verso); matita nera, gessetto bianco su carta azzurra, 264 x 205 mm); no. 2, p. 42 (inv. no. 1109, *Studio di testa*; matita grassa, gessetto bianco su carta grigio-marrone, 420 x 263 mm).
- ⁵⁶ *Ciardi* (n. 1), pp. 156, 158.

⁵⁷ *Carminati* (n. 1), D 69, p. 288.

⁵⁸ Cfr. *Perissa Torrini* (n. 1), no. 92, p. 114. New York, Pierpont Morgan Library, *Studio di volto di vecchio* (inv. no. 1564.1/12); Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco, *Studi di volti di vecchio* (inv. no. 913/2539). Cfr. *ibidem*, pp. 20 e 114; App. figg. 37 e 38; sul foglio milanese cfr. anche *Giulio Bora* (a cura di), I disegni della collezione Morelli, Cinisello Balsamo 1988, no. 40, pp. 136-137. *Idem*, Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco, catalogo della mostra a cura di G. Bora (Milano, Castello Sforzesco 1994-1995), Cinisello Balsamo 1994, no. III, 34, p. 136 (fig. p. 303).

⁵⁹ *Tordella* (n. 53), p. 19.

⁶⁰ *Giuseppe Campori*, Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX, Modena 1870, p. 98; cfr. anche *Alessandro Baudi di Vesme*, Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, Torino 1963-1982, vol. II, 1966, p. 472. Vesme che ipotizza l'assunzione da parte del Figino della direzione dei lavori della Galleria dopo la partenza nell'autunno del 1607 di Federico Zuccaro, cita a proposito dei lavori svolti nella Galleria di Carlo Emanuele I due documenti di pagamento datati allo stesso 1607. L'uno "Ad Ambrosio Figino, a bon conto delle pitture fatte da suoi pittori nella Galleria grande di S.A.; L. 828", l'altro "Ad Ambrosio Figini pittore, a bon conto della pittura della Galleria grande di S.A.; L. 394". Tra i dipinti figiniani nell'inventario redatto dal pittore romano Antonio della Cornia nel 1635 viene citata al no. 213 una "*Giudit. in piedi. Vien da Leonardo, copiato dal Figino. Buono. Alt. p. 4; lat. p. 11*" (*ibidem*). Sull'attività torinese del Figino, cfr. inoltre *Perissa Torrini* (n. 1), p. 37 (n. 192). Sulla Grande Galleria cfr. il recente contributo di *Anna Maria Bava*, La grande galleria di Carlo Emanuele I: dalla fase progettuale alla realizzazione finale, in: Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia, a cura di *Giovanni Romano*, Torino 1995, pp. 224-236.

⁶¹ Torino, AS, Casa di Sua Maestà, Inv. 1 (Inventario mobili presso il Sig. Governatore de' Reali Palazzi Allemandi, 1682), c. 35. L'inventario è stato in parte pubblicato da *Michela Di Macco*, Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684, in: *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di *Giovanni Romano*, Torino 1986, pp. 41-138 (in particolare pp. 129-138).

Provenienza delle fotografie:

Kunsthistorisches Museum, Vienna: fig. 1. - I Tatti, Firenze: fig. 2. - P.C. Marani, Milano: fig. 3. - KIF: fig. 4. - Accademia, Venezia: figg. 5, 8-10. - Galleria Arcivescovile, Milano: fig. 6. - Biblioteca Nazionale Univer-sitaria, Torino: fig. 7.