



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

LM-89 (Storia dell'arte)

Tesi di Laurea

Maestri vetrai renani e fiamminghi nella Milano del XVI secolo.

I casi di Corrado Mochis e Valerio Profondavalle

Relatore

Prof. Walter Cupperi

Correlatore

Prof. Giulio Zavatta

Laureanda

Arianna Galluccio

Matricola 828843

Anno Accademico

2021 / 2022

Sommario

Introduzione	1
CAP. 1 La storiografia sugli artisti di lingua fiamminga e nella penisola italiana	11
La questione dei “fiamminghi in Italia”	12
Provenienze, motivazioni e destinazioni dei loro spostamenti	12
L’inserimento all’interno delle reti sociali e dei cantieri.....	16
Generi e tecniche privilegiate.....	18
Maestri vetrai	20
CAP. 2 Lovanio, Colonia, Milano e la produzione vetraria	23
Breve introduzione alla vetrata. Dalla composizione del vetro ai procedimenti realizzativi	24
Vetriere ed approvvigionamenti da Norimberga ad Anversa nel XVI secolo.....	29
Le zone indagate e i presupposti della produzione vetraria.....	31
I Paesi Bassi meridionali. Il centro di Anversa e l’importanza dei suoi mercati	32
La produzione vetraria a Lovanio e la famiglia dei van Diependale.....	35
La situazione nelle altre città dei Paesi Bassi meridionali e a Liegi	38
I territori germanofoni del Sacro Romano Impero. L’esempio di Norimberga	39
La produzione vetraria a Colonia.....	41
La situazione in altre città germanofone dell’Impero	43
Artisti, regolamenti, corporazioni	47
L’organizzazione degli artisti di vetrate nei Paesi Bassi meridionali.....	47
L’organizzazione degli artisti di vetrate nelle regioni germanofone del Sacro Romano Impero	57
Il Ducato di Milano. I rapporti con le zone a nord delle Alpi e l’arte vetraria	60
L’importazione del vetro	64
La Cattedrale. Maestranze fiamminghe e tedesche specializzate al servizio del Ducato	66
La Cassina.....	69
Ruoli e condizioni di pittori e maestri vetrai all’interno della Fabbrica	70

CAP. 3 Casi Specifici. Maestri vetrai cinquecenteschi al Duomo di Milano	71
Corrado da Colonia	72
Biografia.....	72
La figura di Mochis all'interno del cantiere milanese	74
Le vetrate	79
<i>Vetrata con le Storie dell'Antico Testamento</i>	<i>79</i>
<i>Vetrata con le Storie di Santa Caterina d'Alessandria.....</i>	<i>90</i>
<i>Vetrata di Santa Caterina da Siena</i>	<i>95</i>
<i>Vetrata con Storie di San Giacomo Maggiore</i>	<i>102</i>
<i>Vetrata delle Glorie della Vergine</i>	<i>109</i>
<i>Vetrata dei SS. Apostoli.....</i>	<i>114</i>
<i>Vetrata dei SS. Sebastiano e Rocco</i>	<i>116</i>
<i>Vetrata dei Santi Quattro Coronati</i>	<i>119</i>
Valerio Profondavalle	126
Biografia.....	126
Il cantiere vetrario del Duomo di Milano dopo la morte di Corrado de Mochis	127
Pittore al Duomo	131
Le vetrate presso il Duomo milanese.....	131
<i>Vetrata della Madonna della Neve o Santa Tecla.....</i>	<i>131</i>
<i>Vetrata di Sant'Elena.....</i>	<i>141</i>
<i>Vetrata di S. Martino di Tours.....</i>	<i>149</i>
<i>Vetrata di San Giuseppe.....</i>	<i>156</i>
Oltre il Duomo.....	165
A Palazzo Ducale	165
Il teatro temporaneo "Salone Margherita"	169
<i>Ultima Cena per Andorno.....</i>	<i>171</i>
Conclusioni	175
Bibliografia	181
Sitografia.....	195
Indice delle figure.....	199

Introduzione

Questa tesi si propone di verificare le novità che potrebbe apportare un approfondimento sulla città di Milano quale centro della vetrata nel XVI secolo, considerandola come punto di approdo per maestranze di origine “fiamminga” e tedesca all’interno di una rete di scambi tra il polo ambrosiano, le città germanofone appartenenti al Sacro Romano Impero e quelle dei Paesi Bassi meridionali. Il lavoro di tesi è nato innanzitutto dall’interesse personale per alcune tecniche artistiche, approfondite durante il percorso accademico grazie al corso di Arti Applicate tenuto dal Prof. Walter Cupperi presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia nel 2020. Questa esperienza mi ha condotta alla scelta di un tipo di manufatto artistico a volte meno indagato rispetto ad altri, ovvero la vetrata. Per individuare l’argomento vero e proprio della tesi sono servite però diverse letture. La prima è stata *L’arte vetraria* di Antonio Neri (1612), trattato che poteva offrire spunti anche nel campo della “geografia dell’arte”, seguita dalla monografia di Singer (*Storia della tecnologia*, 2013), che ha aperto il filone di ricerca incentrato sulla materia vitrea e la sua lavorazione, oltre ai trattati in merito, come Agricola (*De re metallica*, 1556)¹, Teofilo (*De Diversis Artibus*, o *Diversarum artium*, scritto nell’XI secolo)², e Biringuccio (*De la pirotechnia*, 1540)³. La questione “tecnica” è sempre stata affiancata ad una ricognizione generale sulla bibliografia delle principali cattedrali delle aree Padana e centro italiana, tramite la quale cercavo di estrapolare i nomi delle figure legate alla realizzazione di vetrate. Le indagini di Nicole Dacos e Giovanna Saporì⁴ sono state un’introduzione al tema degli artisti “fiamminghi” in Italia, così come le *Vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* di van Mander⁵; attraverso questi testi ho potuto registrare l’attività nella Penisola di una serie di figure legate all’attività vetraria: Giovanni de Croxix, Alessandro di Anversa, Arrigo Fiammingo, Gualtieri

¹ G. Agricola, *De re metallica (1530-1556). Un dialogo sul mondo minerale e un trattato sull’arte de’ metalli*, a cura di P. Macini, E. Mesini, CLUEB Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna 2008 [Basilea 1556].

²Theophilus, *De Diversis Artibus*, (ed. e trad. a cura di C.R. Dodwell, *Theophilus: The Various Arts*, Thomas Nelson and sons, London 1961). Il trattato del monaco tedesco Teofilo viene citato anche da: F. Sborgi, *Vetro e sua lavorazione*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Ugo Mursia Editore, Milano 2019 [Milano 1973], p. 400. – E. Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano. Un itinerario di fede e di luce*, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano giugno 2000² [Milano 1998], p. 15 – S. Brown, *The Medieval Glazier at Work*, in *Investigation in Medieval Stained Glass. Materials, Methods, and Expressions*, a cura di E. Carson Pastan, B. Kurmann-Schwarz, Brill, Leiden - Boston 2019, pp. 14-16.

³ V. Biringuccio, *De la pirotechnia*, C. Navò, Venezia, 1540.

⁴ N. Dacos, *Per vedere, per imparare*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995. – G. Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*, Mondadori Electa, Milano 2007.

⁵ Mander van K., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, a cura di R. de Mambro Santos, Apeiron Editori, Roma 2000 [Haarlem 1604].

d'Anversa, Giovanni Vandrecor, Uberto Melchiorre, Arnolfo fiammingo, Hans Smerlis, Teodoro fiammingo, Lucas van Leijden, Corbelio fiammingo, Battista de Puteo (fiammingo), Guglielmo fiammingo, Giovanni de Mochis, Giovanni Pietro de Mochis, Giorgio di Anversa, Miraldo di Fiandra, Giovanni Ottone de Osna, Uberto de Stefanis, Giacomo Tedesco, Hendrik Vroom, Battista da Colonia. La presenza di tutti questi artisti, divisi tra le cattedrali delle regioni centrali e settentrionali italiane, costituiva un sintomo difficilmente trascurabile del sussistere di scambi non episodici e di un *trend*, e ben visibile era la partecipazione di maestranze provenienti da zone di lingua francofona, fiamminga, ma anche tedesca, dettaglio forse poco evidenziato dalla bibliografia più sviluppata sul tema, ovvero quella dei “fiamminghi in Italia”.

Dopo aver visionato *Le vetrate italiane* di Giuseppe Marchini⁶, alcune letture di Ernesto Brivio e una serie di scritti di Caterina Pirina, che di fatto hanno costituito una base per la conoscenza delle vetrate italiane e dei maggiori autori di riferimento in questo campo: essi evidenziano senza tematizzarla una significativa presenza di artisti provenienti dall'area renana o legati ai Paesi Bassi del Sud, elemento che ci ha suggerito di indagare le motivazioni per le quali, in alcune città italiane, si registrasse questa forte partecipazione in ambito vetrario⁷.

Fin dalle prime letture, due nomi erano emersi più degli altri: Valerio Profondavalle (detto anche Profundavalle, Perfundovalle o Perfundavalle), versione italianizzata di Valerius van Diependale (o Diependaele); e Corrado Mochis (o de Mochis), conosciuto anche come Corrado da Colonia, Corrado Much, Corradino da Colonia, Currado de Mocchis, oltre alla versione in lingua tedesca Konrad Much⁸. Questi due individui, accomunati dalla presenza nel medesimo cantiere (quello del Duomo di Milano), dal periodo storico durante il quale lavorarono (il Cinquecento) e dal fatto che nonostante le diverse provenienze (Lovanio e Colonia) facessero parte di ambiti culturali ed artistici correlati, sono stati individuati come casi di studio per la tesi e occasione per approfondire tutta una serie di connessioni tra la città di Milano (e quindi l'area Padana), le zone germanofone situate lungo il Reno (come Colonia) e quelle di lingua fiamminga dei Paesi Bassi meridionali (come Lovanio). Questa rete di scambi, di natura commerciale e artistica, sfocia nella presenza di Mochis e Profondavalle

⁶ G. Marchini, *Le vetrate italiane*, Electa Editrice, Milano 1955.

⁷ C. Pirina, *Il maestro del rosone del monastero Matris Domini a Bergamo*, «Arte Lombarda», n.s., n. 108/109, 1994, pp. 45-51. - C. Pirina, *Antonio da Pandino «magister vitriatarum»*, «Arte Lombarda», n.s., n. 132, 2001, pp. 31-41. - C. Pirina, *Per una storia della vetrata manieristica in Italia: vetrate inedite di Giovanni da Monte*, «Journal of Glass Studies», vol. 41, 1999, pp. 135-145.

⁸ E. Brivio *et al.*, *Valerius van Diependale*, in *Netherlands Institute for Art History, RKD artists & Gerson Digital* <<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=profondavalle&start=3>> (creato 16/11/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 13/10/2021. - S. Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetraio*, «Nuovi Annali» (2011), *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie*, Giornata di studi, (10 giugno 2010, Museo del Duomo, Sala delle Colonne), a cura di G. Benati, F. Repishti, Edizioni Et, Veneranda Fabbrica del Duomo, p. 157. - L. Monciardini, *Konrad Much*, in *Netherlands Institute for Art History, RKD artists & Gerson Digital* <<https://rkd.nl/en/explore/artists/489104>> (creato 03/12/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 25/05/2021.

nella città ambrosiana in qualità di specialisti della vetrata, scelta che questa tesi considera tra le strategie adoperate dalle maestranze di queste zone per inserirsi in uno dei rari cantieri vetrari attivi nel XVI secolo nelle regioni dell'attuale Nord Italia: il Duomo di Milano.

Una delle domande di fondo della tesi è infatti comprendere se la presenza di queste figure, in un campo come quello della vetrata, possa essere spia del fatto che determinate competenze costituissero un presupposto utile per l'inserimento all'interno delle cattedrali italiane.

Il primo capitolo si sviluppa a partire dalla bibliografia esistente sui “fiamminghi in Italia”, aprendo la questione all'area Padana e al caso milanese quali zone finora marginali nella ricerca. Lo studio delle migrazioni degli artisti degli antichi Paesi Bassi verso Roma e le maggiori città del Centro Italia da parte di Nicole Dacos, Bert Meijer e Giovanna Saporì ha infatti consentito un confronto con il centro lombardo⁹.

Il secondo capitolo introduce invece la vetrata dipinta, le cui prime tracce comparvero probabilmente in una regione compresa tra i fiumi Weser, Reno e Senna, e il cui contesto geografico è associato da un lato alla presenza delle grandi cattedrali e alla loro manutenzione, e dall'altro ad una vasta area che fece della produzione vetraria uno dei suoi punti di forza¹⁰. Il discorso si sviluppa partendo da alcuni brevi cenni al vetro, alla sua composizione, alle tecniche di produzione delle lastre e al processo realizzativo e creativo della vetrata stessa. Alcuni paragrafi sono dedicati alle grandi zone di fabbricazione del vetro durante il XVI secolo, soprattutto ai Paesi Bassi meridionali, alla Renania e all'area altodanubiana. Nonostante le più scarse notizie relative ai centri germanofoni, possiamo evincere che numerose vetrerie e botteghe fossero presenti in questi territori, che come Lovanio si distinsero per la notorietà dei maestri vetrai e per l'alta qualità delle opere prodotte. Fu soprattutto la presenza di un'architettura di tipo gotico a far sviluppare l'arte della vetrata, per la quale molti artisti di origine francese, “fiamminga” e tedesca iniziarono a spostarsi e ad andare ad occupare posti di rilievo sia nelle città vicine ai maggiori centri di produzione vetraria, sia nella più lontana penisola italiana, dove riuscirono ad occupare posti anche di grande rilievo.

⁹ B.W. Meijer, *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995. Oltre alle già ricordate N. Dacos e C. Pirina.

¹⁰ F. Dell'Acqua, “...*Mundus habet noctem, detinet aula diem*”: *il vetro nelle architetture di Brescia, Cividale, Salerno, San Vincenzo al Volturno, Farfa; nuovi dati scientifici*, in *Il vetro nell'alto Medioevo*, atti delle VIII Giornate Nazionali di Studio, (Spoleto, 20-21 aprile 2002), a cura di D. Ferrari, Editrice La Mandragora, Imola 2005, pp. 1368-1369. L'autrice riporta come la zona compresa tra i fiumi Weser, Reno e Senna, intorno all'VIII o IX secolo, rappresentasse un *milieu* vivace dal punto di vista tecnico e culturale, dove si praticava un forte sperimentalismo che «[...] portò all'applicazione di una pittura capace di penetrare nel vetro grazie a componenti acide, temprate successivamente a fuoco».

Un'altra sezione del capitolo è invece dedicata all'organizzazione di pittori su vetro e vetrai in queste aree: essa esamina il peso e i regolamenti delle corporazioni per comprendere le suddivisioni di ruoli e competenze cui erano abituati i maestri attivi durante il XVI secolo. La parte rivolta al Ducato di Milano e ai suoi rapporti con le città delle zone a nord delle Alpi, ai suoi mercati e all'importazione vitrea, serve a riflettere sulla presenza e sui ruoli ricoperti dalle maestranze di lingua fiamminga e tedesca all'interno del cantiere della cattedrale del Duomo, e sulla presenza della Cassina, ovvero l'edificio adibito a spazi amministrativi, lavorativi ed abitativi, presso il quale si trovava anche il laboratorio di Corrado Mochis. Il terzo capitolo si offre invece come approfondimento dei due casi di studio scelti: Corrado da Colonia e Valerio Profondavalle, per i quali si propongono biografie, un esame dei ruoli all'interno del cantiere del Duomo di Milano e una rassegna delle opere eseguite. Infine, le conclusioni tenteranno di rispondere ai quesiti posti sull'importanza della vetrata quale genere adoperato da questi artisti nel garantirsi l'inclusione all'interno del cantiere della Fabbrica milanese.

Lo stato dell'arte si presenta disomogeneo. Per la sezione sul Duomo, oltre ai testi già ricordati, un posto di rilevanza occupa sicuramente Ugo Monneret de Villard, che in *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, offre una panoramica di insieme delle opere vitree presenti all'interno della Cattedrale. La sua datazione al 1918 induce ad una riflessione sulla stasi avuta per molti anni negli studi incentrati in questo campo, che solo alla fine del XX secolo hanno trovato, in Ernesto Brivio e Caterina Pirina, due autori capaci di riprendere in mano la situazione. Brivio appare maggiormente legato ad una visione quasi "mistica" delle vetrate, che cerca di analizzare nel loro insieme in testi quali *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano. La fede narrata dall'arte della luce* (1980) e *Le vetrate del Duomo di Milano. Un itinerario di fede e di luce* (1998 e 2000).

Il restauro delle vetrate del Duomo. Storia e attualità (1986) fa parte invece degli scritti proposti all'interno del *Corpus Vitrearum Medii Aevi Italia*, al quale Brivio sicuramente riuscì a dare un grande contributo. Caterina Pirina segue le orme dei precedenti autori, ma apre maggiormente ad un gruppo di vetrate appartenenti al XVI secolo, periodo particolarmente taciuto da altre fonti, con *Vetrate Cinquecentesche nel duomo di Milano: Biagio e Giuseppe Arcimboldo*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio* (2011) e il già menzionato *Per una storia della vetrata manieristica in Italia: vetrate inedite di Giovanni da Monte* (1999). Diverse voci del *Dizionario storico artistico e religioso* del Duomo di Milano riportano inoltre la sua firma.

Il capitolo relativo al tema dei "fiamminghi in Italia" ha invece avuto un fulcro importante nel volume di Giovanna Saponi, che in *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600* (2007) riporta tutta una serie di importanti considerazioni sugli artisti arrivati nelle regioni del Centro Italia, dalla quale

scaturiscono svariate osservazioni utili a sottolineare similitudini e divergenze rispetto al caso milanese. Nicole Dacos e Bert Meijer (*Per vedere, per imparare e Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, entrambi in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*), *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)* (2018) e *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* di van Mander (a cura di Mambro Santos, 2000), hanno completato il quadro delle presenze di lingua fiamminga in Italia. Per il Ducato di Milano e le sue interazioni con mercati ed artisti stranieri, *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)* a cura di F. Elsig e C. Gaggetta (2014) ha ampliato le conoscenze sulle figure di lingua tedesca in città.

La panoramica cinquecentesca sulle produzioni vetrarie negli antichi Paesi Bassi si è invece avvalsa di bibliografia per lo più molto recente: *Exporting Art across the Globe: the Antwerp Art Market in the Sixteenth Century* (1999), *Jan Rombouts. The discovery of an early Sixteenth-Century master in Louvain* di Bruijnen (2019), *Le vitrail et les traités du Moyen âge à nos jours* (2008), *Verre et Fenêtre de l'Antiquité au XVIII^e siècle* (2009), *The Value of Glass and the Translation of Artisanal Knowledge in Early Modern Antwerp* di Dupré (2014), *Les vitraux de la nef de la Collégiale Sainte-Waudru à Mons. Invitation à l'étude de l'art du vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas du Sud et la Principauté de Liège pendant la Haute Renaissance* (1999) e *Le verre plat dans le vitrail monumental des anciens Pays-Bas au XVI^e siècle* (2009) di Lecocq, *Leuvens brandglas. De produktie tijdens de 16de eeuw en de nabootsing van oude brandglasmedaillons in de 19de en 20ste eeuw* (1987), *L'ancienne école de peinture de Louvain* (1870), *Les vitraux voyageurs* (2021). Per le regioni germanofone del Sacro Romano Impero si ricordano: *Die mittelalterlichen glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen* (2011) e *Wohnen, leben, arbeiten: Glaser und Glasmaler in Frankfurt und ihre Beziehungen zu Köln – Überlegungen zur Chroverglasung von St. Leonhard um 1430/1435* (2019) di Uwe Gast, *Lichtgestalten. Zeichnungen und Glasgemälde von Holbein bis Ringler* (2020), *Der Kölner Dom. Glasmalereien in Deutschlands größter Kathedrale* (1968), contributi da *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, methods and expressions* a cura di E. Carson Pastan e B. Kurmann-Schwarz (2019).

Infine, sulle figure di Corrado Mochis e Valerio Profondavalle si trovano alcune notizie all'interno degli *Annali della Fabbrica del Duomo*, o alle voci del *Dizionario storico artistico e religioso* (1986) segnalato in precedenza, specialmente per i contributi di Caterina Pirina. In Bora, con *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V* del 1977. Tornano ovviamente Monneret, Brivio e Pirina, con le proposte sulle vetrate del Duomo milanese, aggiornate in maniera significativa da Stefania Buganza con *San Carlo e l'antico Duomo:*

il cantiere vetraio (2011)¹¹. Si aggiungono anche i contributi *online* forniti dall' RKD, ovvero il Netherlands Institute for Art History, aggiornato prevalentemente sui nomi e le tappe degli artisti indagati.

Sulla produzione di Profondavalle fuori dal cantiere del Duomo, si ricordano *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola* (1995); Damiano ne *Il teatro gesuitico a Milano all'epoca della dominazione spagnola* (1991); Lomazzo *Idea del tempio della pittura* (1600) e *La raffigurazione della Passione di Cristo nel biellese* di Montanera e Riccardi (2015).

Parte importante della ricerca sono state anche la visita al Duomo di Milano, presso il quale ho potuto vedere e fotografare personalmente le opere ancora *in situ*, e quella al Museo del Duomo all'interno di Palazzo Reale, dove un'intera sala è dedicata alle vetrate, e dove è possibile esaminare in maniera ravvicinata dettagli come i tratti della *grisaille*, che all'interno della Cattedrale, data l'oggettiva distanza, vengono negati all'occhio. Un'indagine all'Archivio del Duomo, oltre al rinvio agli *Annali della Fabbrica del Duomo* digitalizzati, è stato un luogo importante per poter visionare delle tesi inerenti alle vetrate cinquecentesche, utili soprattutto per l'individuazione di alcuni riferimenti bibliografici¹². L'Archivio di Stato di Milano non ha invece prodotto i risultati sperati. Diversamente, interessante è stato lo scambio di *e-mail* avuto con alcune istituzioni estere. L'Archivio di Stato del Belgio mi ha indirizzato al Felix Archive per ottenere informazioni sugli artisti di Anversa. Purtroppo la maggior parte degli archivi di questo stato non è stata ancora digitalizzata, ma i documenti dedicati alla Gilda di S. Luca contengono una lista di nomi degli artisti membri. Marika Ceunen, archivista dello Stadsarchief Leuven, ha confermato la presenza di informazioni su alcuni antenati di Profondavalle¹³. Altro contatto è stato quello con il Museum Leuven, presso il quale purtroppo non è conservato alcun lavoro attribuito a Valerius van Diependaele. Per la città di Amsterdam, lo scambio con il Noord-Hollands Archief (centro storico regionale olandese che raccoglie informazioni sulla storia della provincia dell'Olanda settentrionale, della regione di Kennemerland e di Haarlem) e con il Gemeente Amsterdam Stadsarchief, ha portato ad alcuni inventari, non tutti indicizzati, relativi alle

¹¹ Buganza S., *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetraio*, «Nuovi Annali» (2011), Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie, Giornata di studi, (Milano, 10 giugno 2010, Museo del Duomo, Sala delle Colonne), a cura di G. Benati, F. Repishti, Edizioni Et, Veneranda Fabbrica del Duomo, pp. 155-182.

¹² S. Bianchi, *Le vetrate del Duomo di Milano fra il 1555 e il 1667*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1998-1999, relatore G. Bora. - M. Fassera, *I "capituli" vetrari cinquecenteschi dedicati all'Antico Testamento nel Duomo di Milano: ipotesi per un loro ordinamento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1988-1989, relatore P.L. de Vecchi. - L. Monciardini, *Le vetrate di Corrado Mochis da Colonia nel Duomo di Milano dal 1549 al 1569*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1995-1996.

¹³ L'archivista ha indicato quale risorsa bibliografica: Maes P.V., *Leuens brandglas. De produktie tijdens de 16de eeuw en de nabootsing van oude brandglasmedaillons in de 19de en 20ste eeuw. Met een inventaris van het 16de-eeuws brandglas bewaard in het Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens en in de collective van het O.C.M.W. te Leuven*, De Vrienden van de Leuvense Stedelijke Musea, Arca Lovaniensis, Leuven 1987.

gilde. Per le notizie sulla città di Colonia, ho avuto modo di scrivere all'Archivio di Stato della città, allo Historisches Archiv Köln e al Kunst-&Museums-Bibliothek. Quest'ultimo contatto ha portato al reperimento del testo di Herbert Siebenhüner sugli artisti tedeschi presenti al Duomo di Milano¹⁴. Fondamentale è stato poi il Kunsthistorisches Institut di Firenze, dove ho potuto recuperare la maggior parte degli articoli e delle monografie sulla produzione vetraria relativa alle zone germanofone del Sacro Romano Impero e alle regioni degli antichi Paesi Bassi.

Le richieste agli archivi scaturivano principalmente dal desiderio di riuscire a colmare il vuoto di informazioni su alcune figure straniere di maestri vetrai o pittori su vetro, presenti nei maggiori cantieri italiani durante il Cinquecento. Uno dei principali ostacoli stava infatti nel rivelare l'identità di artisti quali Alessandro o Giorgio d'Anversa, i cui nomi italianizzati rendono pressoché impossibile la loro identificazione all'interno delle liste di nominativi delle gilde. Molto spesso i vetrai vengono solamente citati, il più delle volte indicandoli col solo nome di battesimo e un appellativo che ricordi le loro origini. Oppure, come nel caso di Valerio Profondavalle, i loro cognomi subiscono una sorta di traduzione in italiano, cosa che accade soprattutto per le maestranze attive presso il Duomo di Milano. Gran parte del lavoro, specialmente durante la sua fase iniziale, ha convissuto con la presenza di notizie frammentarie, che dovevano essere riunite ed analizzate per riuscire a portare alla luce un problema aggirato dalla bibliografia esistente. Anche per questo, dopo aver stilato una lista di nomi piuttosto consistente, si è deciso di puntare ai casi più gestibili, Corrado Mochis e Valerio Profondavalle, i quali hanno permesso, anche grazie alla posizione gerarchica avuta all'interno del cantiere milanese, di creare un ragionamento che portasse alla luce non solo le competenze acquisite in due dei maggiori centri vetrari del XVI secolo, ma anche di dimostrare quanto la loro specializzazione contasse per il loro inserimento milanese in una cattedrale, quella del Duomo, che si presta a rappresentare uno dei luoghi privilegiati della vetrata per il Cinquecento, elemento che deve ancora emergere totalmente a livello storiografico.

La tesi, volendo proporre un *excursus* della produzione vetraria del XVI secolo avente come perni le tre città di Lovanio, Colonia e Milano, doveva mantenere anche delle scelte lessicali coerenti e rispettose della geografia storica che andava indagando. Non è stato sempre facile riuscire a calarsi in una visione che ha come connettori principali i fiumi e le direttrici di circolazione, e che quindi esula completamente dagli assetti delle nazioni attuali. Inoltre, la bibliografia novecentesca, ed in particolare quella relativa alle vetrate del Duomo di Milano, seguendo quella che possiamo definire

¹⁴ H. Siebenhüner, *Il duomo di Milano e gli artisti tedeschi*, Bestetti, Milano 1945.

la “storia dello stile”, adotta un vocabolario che molto spesso denota una scarsa considerazione per i vetrai, relegandoli a meri esecutori materiali, non partecipanti alla fase creativa dell’opera. Termini quali “artigiano” andavano dunque banditi per la loro esclusione dalle “Arti alte”, oltre che per il loro risultare anacronistici. Infatti, molto spesso, parlando di maestri vetrai abbiamo a che fare con pittori ufficialmente iscritti ad una gilda.

Il lavoro, anche a causa della situazione pandemica che ha pesato sul reperimento del materiale necessario e sull’accesso a biblioteche, archivi ed istituzioni, ha subito una frammentazione che ha più volte complicato il mantenimento di un filone coerente nella trattazione. Tuttavia, una volta superati gli ostacoli, questa moltitudine di informazioni ha trovato un senso e una direzione precisi, arrivando a costituire una possibile apertura verso un settore di indagine, quello dei maestri della vetrata, che per il Cinquecento può ancora offrire novità interessanti.

Molte sono le persone che vorrei ringraziare per avermi dato suggerimenti preziosi e avermi aiutata ad ampliare gli orizzonti argomentativi e a focalizzare le tematiche di questo lavoro di tesi.

Sicuramente Francesca Dell'Acqua, la quale ha letto con interesse le notizie sui maestri vetrai racimolate nell'ancora incerto procedere delle mie prime letture, consigliandomene altre sul tema. Stefania Buganza, per il piacevole confronto avuto online e i riferimenti fornitimi. Roberto Fighetti e l'Archivio del Duomo di Milano, per avermi permesso di interfacciarmi con la struttura della Veneranda Fabbrica e le sue preziose fonti. Gli archivisti di Anversa, Lovanio, Amsterdam e Colonia, per la disponibilità dimostratami, anche se a distanza. Il Kunsthistorisches Institut di Firenze, luogo privilegiato presso il quale ho potuto reperire gran parte della documentazione necessaria alla stesura di un capitolo fondamentale per la mia tesi. Pietro Jr. Bion, Andrea Galluccio, Cornelia Asthalter, Jan Stanzel ed Maria Antonella Cafici, per avermi fortemente supportata nella traduzione delle letture in lingua tedesca.

Giulio Zavatta, per aver accettato di diventare il mio correlatore, e per esserlo rimasto.

Walter Cupperi, per avermi assecondata in questo percorso, per avermi indirizzata, sostenuta e ancora incoraggiata, dopo le grandi difficoltà personali attraversate in questi ultimi anni di studio.

CAP. 1 La storiografia sugli artisti di lingua fiamminga e nella penisola italiana

Il primo capitolo della tesi si pone sulla scia della bibliografia esistente inerente al tema degli “artisti fiamminghi in Italia”, e tenta di carpire quali fossero le motivazioni identificate a giustificazione dei loro spostamenti, quali aree e quali date interessarono tali movimenti e quali casi singoli siano stati approfonditi dagli autori approcciatisi all’argomento. Questo costituirà un punto di partenza per dimostrare quali ambiti siano rimasti ancora, totalmente o parzialmente, inesplorati, approfondendo i medesimi quesiti per gli artisti di origine fiamminga e tedesca, che durante il Cinquecento approdarono a Milano, molto probabilmente utilizzando come strategia di inserimento all’interno del cantiere del Duomo di Milano un elemento di forza della produzione in madrepatria: la vetrata.

La questione dei “fiamminghi in Italia”

Provenienze, motivazioni e destinazioni dei loro spostamenti

«[...] Per tradizione l’artista era sedentario, faceva soltanto alcuni rari viaggi obbligati: Tahiti, il Marocco...il bisogno di esotismo. Bisogna risalire al Rinascimento per ritrovare l’artista che si sposta incessantemente per andare a lavorare a Roma, in Olanda, in tutta l’Europa»¹⁵.

Le parole di Daniel Buren introducono un aspetto che spesso viene poco considerato, ovvero la mobilità degli artisti. Appare forse scontato che nel Cinquecento gruppi di pittori o scultori potessero intraprendere viaggi e cambiare la propria prospettiva. Forse, la nostra abitudine ad essere “cittadini del mondo” ci porta a pensare anacronisticamente a determinate tematiche. L’incessante movimento europeo determinato dalla ricerca di lavoro, vide antichi Paesi Bassi e Roma quali poli protagonisti. La “città eterna” non era però l’unica tappa italiana: Firenze, Venezia, Bologna, Parma, Napoli e la Sicilia furono pure attrattive, e così la città di Milano, che in questo caso ci interessa particolarmente, in quanto luogo ospitante il focus della ricerca qui proposta¹⁶. Tuttavia, per poter comprendere le dinamiche di tali migrazioni, è necessario prendere in esame il maggior caso a livello italiano, cercando di evidenziare similitudini e distanze rispetto al capoluogo lombardo.

Da un punto di vista storiografico, molto si è scritto degli artisti “fiamminghi” in Italia. L’argomento è stato trattato da diversi autori di varie nazionalità, che spesso hanno in comune il riferimento a Karel van Mander (Meulebeke, maggio 1548 - Amsterdam, 11 settembre 1606). All’interno del suo *Schilder-Boeck* (“Libro della Pittura”, 1604), una raccolta di studi biografici e storici, il volume intitolato *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, è risultato utile nella ricerca di notizie su particolari

¹⁵ P. Coessens, *Premessa*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995, p. 13. – D. Buren, M. Parmentier, *Propos délibérés: Daniel Buren, Michel Parmentier entretiens réalisés par Anne Baldassari les 11, 23 et 28 janvier 1990: textes d’artistes*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1990), a cura di A. Baldassari, Art Edition, Lyon – Bruxelles 1991, p. 97.

¹⁶ Dacos, *Per vedere, per imparare*, cit., p. 17.

artisti, scelti per la loro provenienza, per la loro professione o per la loro discesa verso le città della penisola italiana¹⁷. Autori quali Bert Meijer e Nicole Dacos e testi come *Roma e gli artisti stranieri* a cura di Braga e True, hanno offerto un'eccellente panoramica di approfondimento in materia¹⁸. In ambito italiano, Giovanna Saponi ha avuto un ruolo significativo nello sviluppo dello studio proposto, che in *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*¹⁹, ha trovato spunti e paragoni estremamente utili. L'autrice incentra infatti il proprio discorso sugli artisti "fiamminghi", che costituiscono uno dei tre poli qui indagati, e rispetta una cronologia cinquecentesca.

Nella prima età moderna, Roma registrò una massiccia presenza di figure di lingua fiamminga emigrate principalmente per motivi religiosi, di studio e di lavoro. L'infuriare delle guerre religiose (a partire dal 1568) comportò senz'altro grande spinta a lasciare il paese per le genti degli antichi Paesi Bassi, che si diressero verso le regioni circostanti e, più a sud, verso Roma²⁰. Con le rivolte iconoclaste del 1566 infatti, molti artisti avevano perso il lavoro²¹. Tuttavia, in precedenza anche alcuni pontificati, seppur brevi, portarono molti artisti a raggiungere Roma: ad esempio quello di Adriano VI di Utrecht o quello di Paolo III Farnese, durante il quale arrivarono "fiamminghi" dalle città di Anversa e Bruxelles, dove i pittori già erano stati invogliati ad intraprendere il viaggio di formazione. Fra le cause di spostamento va annoverato anche il giubileo del 1575, che vide affluire numerosi pellegrini nei luoghi santi di Roma²². Altra motivazione era lo studio, per il quale si registra, fin dal Medioevo, una presenza non indifferente di studenti provenienti dalle regioni di lingua fiamminga, iscritti alle facoltà di legge, medicina e

¹⁷ van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, cit., pp. 74-78.

¹⁸ Meijer B.W., *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995. - Dacos, *Per vedere, per imparare*, cit. - *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018.

¹⁹ G. Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*, Mondadori Electa, Milano 2007.

²⁰ *Ibid.*, pp. 9, 12.

²¹ P. Cavazzini, *Provenienze e luoghi dei pittori attraverso un secolo: da Raffaello ai «francesi e fiamminghi che vanno e vengono»* in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018, p. 47.

²² B. W. Meijer, *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995, p. 35.

teologia delle università di Padova, Bologna, Ferrara e Siena²³. Per quanto riguarda gli artisti, spiccavano per numero quelli di lingua fiamminga, seguiti da francofoni, tedescofoni ed iberici²⁴. Analizzando l'*academica peregrinatio* dei giovani partiti dalle zone degli antichi Paesi Bassi, sono stati evidenziati alcuni dati comuni agli studiosi e agli artisti: l'età media era di circa vent'anni ed il profilo sociale elevato²⁵. Troviamo figli di artisti e di artigiani, o rampolli di buona famiglia appassionati d'arte. Per gli artisti, un soggiorno in Italia costituiva un periodo di specializzazione e per questo era spesso anche quello finale; altre volte veniva inteso come elemento di promozione per gli inizi di carriera o per l'ascesa sociale. Vi era anche chi, nonostante non fosse più giovanissimo, cercasse il viaggio di istruzione, spesso seguendo un personaggio illustre²⁶. Nel caso dei giovani di buona famiglia, il viaggio rappresentava l'opportunità di completare la propria educazione culturale, come accadde a Karel van Mander; per i discendenti delle famiglie nobili invece, poteva essere l'opportunità di raggiungere parenti già avviati, ad esempio uno zio mercante presso Roma, nel caso di Bartolomeo Spranger²⁷. Esistevano poi artisti con carriere già avviate, come il pittore e incisore Hendrick Goltzius, che decidevano comunque di visitare le maggiori città della penisola italiana²⁸. Se gli studenti avevano per meta le città universitarie italiane, gli artisti raggiungevano quelle d'arte come Venezia, Parma, Firenze e Roma, tappe importanti anche per la presenza di maestri rinomati. Sappiamo infatti che per poter accedere ad alcune committenze, soprattutto quelle legate agli uomini di chiesa, alla corte asburgica e a commercianti con contatti nella penisola italiana (ma non solo), le credenziali richieste sembrano diventare il viaggio in Italia, ovvero un tipo di acculturazione diretta, e la sua forma indiretta, ovvero la conoscenza dei cartoni disegnativi. Scopo primario di questi spostamenti divenne dunque il fatto di voler «vedere ed imparare»²⁹. Dopo il tirocinio svolto all'interno di una bottega in patria, dove erano soliti specializzarsi in un determinato genere pittorico, potevano approfondire lo studio delle opere antiche e moderne, di diverse maniere pittoriche e di

²³ Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 12. I dati rilevati sono significativi se posti in correlazione alla popolazione di origine di questi studiosi; è stato calcolato infatti che un buon 10-15% di studenti di legge avesse trascorso un periodo rilevante presso sedi della Penisola italiana centro settentrionale.

²⁴ C. Conforti, *Prefazione*. «...la grandezza della vaga e vivace pittura e scoltura...», in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018, p. 11.

²⁵ Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 12.

²⁶ Cavazzini, *Provenienze e luoghi dei pittori attraverso un secolo*, cit., p. 47.

²⁷ Altro artista di nobile lignaggio ricordato da Saponi fu Anthonis Blocklandt van Montfoort.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Dacos, *Per vedere, per imparare*, cit., p. 18.

nuove tecniche, soprattutto il buon fresco, genere per il quale la tradizione risultava meno continuativa negli antichi Paesi Bassi e che a Roma, così come in altre città della penisola, stava vivendo un periodo di rinnovamento. Padroneggiare tale tecnica diventò fondamentale, in quanto solo in questo modo si poteva aspirare ad ottenere contratti più lunghi o la possibilità di un lavoro autonomo all'interno delle rapide imprese di decorazione per i grandi cicli di chiese, palazzi e ville, luoghi solitamente caratterizzati dalla presenza di lavoranti a giornata³⁰.

Gli artisti, differenziandosi in questo dagli studenti, tendevano inoltre a permanere nelle regioni italiane per continuare a specializzarsi, e con prospettive di tipo lavorativo. Bartolomeo Spranger, ad esempio, giunto a Roma da Anversa nel 1566, vi permase otto anni dipingendo pale d'altare; Michiel Gast da Anversa, vi restò per vent'anni, dipingendo paesaggi ad affresco; Arrigo Fiammingo (Hendick van der Broeck), vi rimase per tutta la vita³¹.

La "città eterna" funse da polo attrattivo principale. Da qui, poi, molti artisti si spinsero verso altre regioni della penisola. Roma era anche la città della discontinuità nel succedersi dei papi, delle loro famiglie, delle loro clientele; ciò si rifletteva anche sulle architetture e gli apparati decorativi di chiese e palazzi, che subivano un costante rinnovamento, proponendo sempre nuove commissioni agli artisti. Leggere quanto scritto da van Mander può essere utile per riuscire ad interpretare l'idea che gli artisti con la sua provenienza potevano avere dell'arte di alcuni centri italiani. Egli definisce "barbara" la maniera dei suoi connazionali, e spera che riescano ad affermarsi in generi pittorici più riconosciuti: «[...] Perché gli italiani pensano sempre che noi eccelliamo in questo [i paesaggi] e loro nelle figure. Ma io spero che noi riusciremo a rubare anche la loro parte. E mi auguro che la mia speranza non sia vana. [...]»³². L'Italia offriva quindi il modo di studiare le antichità, le opere di artisti in via di canonizzazione; la possibilità di svolgere l'apprendistato diretto all'interno delle botteghe.

Interessante è notare come la ricerca in questo ambito si focalizzi principalmente sulla città di Roma, e quindi sul Centro Italia. Saponi indaga però anche la regione marchigiana, precisando come Ancona mancasse di una comunità artistica "fiamminga" consistente nonostante, data la sua natura di città portuale, non lesinasse certo la presenza di mercanti

³⁰ Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., pp. 18-19

³¹ *Ibid.*, p. 12.

³² Meijer, *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, cit., p. 36. Cfr. nota 15, pp. 49-50. – Cfr. van Mander 1604, f. 234r-v.

“fiamminghi”³³. Al 1588, Francesco Maria II faceva infatti cercare, presso Roma, un pittore «ch’avesse maniera di far paesi come quelli di Fiandria»³⁴. In Umbria la situazione era diversa, tanto che l’anversate Jan Scheper raggiunse Ancona da Perugia³⁵. Dalla seconda metà del Cinquecento, il ruolo di riferimento rivestito dalle commissioni romane moltiplicherà casi simili a quello di Hendrick van den Broeck (conosciuto anche come Arrigo Fiammingo), che per più di vent’anni alternerà la sua attività fra Roma e la regione umbra³⁶. Anche la città di Assisi mantiene memoria di maestri vetrai di origine tedesca o francese. Tra il 1434 ed il 1452 era presente infatti un certo Stefano Alemanno, mentre Leonardo francese pare avervi lavorato tra il 1562 e il 156, e di nuovo nel 1583³⁷.

L’inserimento all’interno delle reti sociali e dei cantieri

Generalmente, una volta arrivati in Italia, gli artisti tentavano di integrarsi all’interno della comunità ospitante, dove avrebbero potuto permanere per periodi più o meno lunghi; non tutti infatti si trasferivano in maniera definitiva, prevedendo il rientro in patria, anche se non mancò chi decise di restare fino alla propria morte ed oltre, come attesta la presenza di numerosi monumenti funebri di artisti non italiani³⁸. Altro aspetto importante è l’assimilazione di questi artisti nel tessuto sociale, che a Roma e in altre città delle regioni centrali della penisola, veniva sigillata tramite frequenti matrimoni. Essi, in gran prevalenza uomini, si sposavano con donne connazionali o appartenenti a famiglie locali³⁹. Anche nei rapporti professionali o di amicizia, venivano predilette la comunanza linguistica e la provenienza da città limitrofe, ma frequenti erano anche i legami con i locali e con altri immigrati di lingua non italiana⁴⁰. Farsi degli amici serviva, almeno inizialmente, ad affermarsi socialmente, ma poteva diventare causa di sfortune improvvise. Alcune vicinanze potevano inoltre riflettersi in percorsi artistici comuni o prossimità di stile, creando cooperazione tra gli individui interessati⁴¹. Gli artisti tendevano ad abitare vicini, a volte con vere e proprie concentrazioni di figure

³³ Sapori, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 53.

³⁴ *Ibidem.* – G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, in *Gli specchi*, vol. 3, Accademia Raffaello, Urbino 2011[Firenze 1936], p. 48.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 57.

³⁷ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. ricerche storiche*, cit., p. 144.

³⁸ Conforti, *Prefazione*. «...la grandezza della vaga e vivace pittura e scoltura...», cit., p. 11.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹ *Ibid.*, p. 132.

appartenenti alla stessa scuola e alla stessa regione d'origine. Essi si trovavano nella posizione di dover entrare in relazione con botteghe locali. Per farsi strada, alcuni viaggiavano portando con sé opere di piccolo formato da proporre alle figure, solitamente altolocate, che avrebbero potuto incontrare. È possibile che si ricorresse a lettere di raccomandazione per l'entrata in *ateliers* ed accademie, utili per presentarsi a persone di un certo calibro⁴². Inoltre, entrando a far parte di *équipes* capeggiate da artisti italiani ai quali venivano commissionati programmi di decorazione più vasti, essi potevano realizzare affreschi di paesaggi in subappalto all'interno di chiese, palazzi e ville⁴³. Le chiese rappresentavano un luogo estremamente importante per gli artisti provenienti dalle regioni settentrionali del Sacro Romano Impero, che potevano accedervi liberamente per “studiarvi” le opere collocate all'interno e raccogliersi in forme associative che potevano coinvolgerli in attività assistenziali ed avvicinarli ai committenti⁴⁴. La forza aggregante della Chiesa aveva la capacità di dare spazio ai cattolici ma, indipendentemente dal credo religioso, ogni artista poteva beneficiare della rete sociale che, per solidarietà comunitaria, vicinanza professionale o amicizia, li riuniva tramite la partecipazione a cerimonie (matrimoni, battesimi, funerali), a vicende giuridiche o notarili⁴⁵.

Anche la scelta dell'alloggio poteva costituire una possibilità per stringere rapporti. Sistemandosi nelle case di nobili, ecclesiastici, connazionali benestanti o colleghi aventi agganci nel settore, potevano tentare la propria entrata nel sistema delle relazioni sociali. Esempio in tal senso è Hendrick Cornelisz Vroom di Haarlem, che venne ospitato prima da un canonico spagnolo e poi dal cardinale Ferdinando dei Medici (Firenze, 30 luglio 1549 – 3 febbraio 1609), granduca di Toscana⁴⁶. Altro caso è quello di Jan Brueghel il Vecchio (Bruxelles 1568 – Anversa 12 gennaio 1625) che, arrivato a Roma nel 1591, si spostò a Milano per volere del suo protettore, il cardinale Federico Borromeo⁴⁷. Brueghel seguì l'*iter* standard di molti altri connazionali, ovvero visse presso l'ecclesiastico,

⁴² *Ibid.*, p. 86.

⁴³ Meijer, *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, cit., p. 45.

⁴⁴ F. Cappelletti, *Strade, palazzi e botteghe. Incontri e circostanze più o meno casuali nelle relazioni artistiche a Roma nel primo Seicento e un quesito per la bottega dei Gentileschi*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018, p. 131.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁶ Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 14. - Mander van, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, cit., p. 337. Né Saporì, né van Mander riportano il nome del canonico spagnolo presso il quale visse Hendrick Cornelisz Vroom.

⁴⁷ G. Saporì, *Bril, Rubens, Elsheimer. Integrazione, centralità, marginalità nella metropoli*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018, p. 176.

trovando ospitalità e protezione, oltre che una fonte di conoscenze e quindi di committenze. L'esempio di Spranger ci è utile per capire alcuni meccanismi di ingaggio. Egli giunse a Milano dopo la tappa lionese, luogo in cui alcuni pittori lo avevano cercato per offrirgli un lavoro. Data l'esperienza, Spranger passò ben tre settimane nel suo alloggio in attesa di essere contattato, per poi comprendere che sarebbe stato meglio trasferirsi presso un nobile milanese ed infine convivere con un pittore di Malines, con il quale imparò a dipingere su tela⁴⁸. La disposizione testamentaria di Federico Zuccari può invece esserci utile per verificare come alcuni personaggi di rilievo mettessero a disposizione i propri appartamenti per ospitare chi arrivava da territori diversi in cerca di istruzione; voleva infatti che alcune stanze della sua casa ospitassero i "poveri giovani studiosi della professione" che spesso arrivavano senza un recapito al quale condursi⁴⁹. Tramite i *Registri delle anime*, è possibile inoltre risalire agli insediamenti degli artisti nella città di Roma, elemento che probabilmente rispecchia la situazione di altre città italiane. Infatti questi personaggi, solitamente non troppo abbienti, si insediavano nelle zone periferiche, solitamente di più recente costruzione, ovvero in aree dove i prezzi dovevano essere meno alti e dunque abordabili⁵⁰.

Generi e tecniche privilegiate

Nelle regioni centrali della penisola italiana, il soggiorno italiano, sia nel caso di artisti già noti in patria per le proprie opere, sia per quelli che lo diventavano eseguendo lavori al loro arrivo in città, tendeva a coincidere con la fase formativa e di prima attività⁵¹. Forte era dunque in loro il desiderio di integrarsi, che sfociava spesso in risultati ben lontani da quelli avuti nel paese natio. Nella prima metà del Cinquecento, la fase iniziale per la maggior parte dei "fiamminghi" e dei tedeschi consisteva nella produzione di vedute, paesaggi e scene di genere. Solitamente, questi pittori non ricevevano commissioni in proprio, e dovevano accontentarsi dell'esecuzione di quadretti di piccolo formato, destinati ad un mercato piuttosto ristretto e dal risvolto economico basso, anche se questa produzione poteva risultare talvolta più raffinata e libera e ben poteva porsi sul mercato,

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 24, nota 13.

⁵⁰ Conforti, *Prefazione*. «...la grandezza della vaga e vivace pittura e scoltura...», cit., p. 12.

⁵¹ Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 23.

attirando l'attenzione di più fasce di clientela⁵². Soluzioni simili potevano ricomparire dopo la fase di debutto, anche per artisti che avessero già raggiunto il livello di maestri affermati. Ciò permetteva loro di sopravvivere e di studiare l'arte locale (soprattutto dal punto di vista tecnico), facilitandosi l'entrata nei cantieri e costruendo rapporti coi colleghi che, spesso, formavano delle *équipes*. Frequentemente, di fatto, questi artisti si sottomettevano ad un secondo apprendistato, che però si distingueva da quello svolto in patria per il suo carattere tecnico. La maggior parte degli artisti tentava, tramite i disegni, un approccio alle forme classiche e a quelle più aggiornate; accumulavano così materiale documentario, che portavano nel proprio paese per poterlo utilizzare, assieme alle stampe⁵³.

I disegni realizzati avevano anche scopo commerciale. A tal proposito si può ricordare l'esempio di Hendrick Goltzius che, ispirandosi alle opere antiche, produsse dei disegni per una serie di stampe che avrebbe poi pubblicato, una volta tornato in patria⁵⁴. Per quanto concerne l'incisione, sappiamo che la città di Roma gestiva un mercato fiorente, grazie ad editori e a mercanti tra i quali si ricordano Antonio Salamanca ed il socio Antonio Lafréry, il successore Claude Duchet e Nicolaes van Aelst⁵⁵. L'incisione era infatti una delle discipline in cui gli artisti di lingua fiamminga spiccavano. Hieronymus Cock, il più grande editore di stampe della sua epoca negli antichi Paesi Bassi, probabilmente aveva preso spunto dalla produzione e dalla vendita organizzate da Lafréry; era infatti presente a Roma già prima del 1550⁵⁶. Altra figura interessante è quella di Cornelis Cort, che si rese protagonista dell'incisione delle opere più celebri di artisti del passato e del suo presente, italiani e "fiamminghi", e della loro diffusione⁵⁷. Possiamo quindi arrivare alla conclusione che anche quella dell'incisore fosse una delle professioni intraprese dai questi artisti in Italia.

Esistevano poi pittori come Rubens e Goltzius, che facevano copiare opere significative ai giovani apprendisti⁵⁸. Un passo di Karel van Mander descrive il lato oscuro di queste "pratiche copiative", ovvero le condizioni lavorative poco felici di alcuni artisti degli

⁵² Meijer, *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, cit., pp. 38, 45. - Spesso le immagini richieste erano di tipo religioso, stereotipato e ripetitivo. Si potevano avere soggetti religiosi o mitologici, che talvolta rientravano in paesaggi. Questa tipologia rispondeva alla domanda di importanti collezionisti e committenti alla ricerca di opere specifiche.

⁵³ *Ibid.*, p. 36. - Saponi, *Bril, Rubens, Elsheimer. Integrazione, centralità, marginalità nella metropoli*, cit., p. 177.

⁵⁴ Saponi, *Bril, Rubens, Elsheimer. Integrazione, centralità, marginalità nella metropoli*, cit., p. 177.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 37.

antichi Paesi Bassi a Roma, ricordando come fossero costretti a replicare immagini per sopravvivere; questa *routine* li portava a riprodurre una serie di soggetti quali la *Vergine* e i *santi*, che dovevano venire eseguiti sempre alla stessa maniera⁵⁹. Tale destino pare fosse destinato maggiormente a quelle figure sprovviste di una specialità in cui eccellere. Forse, data la particolare situazione, Anthonie Santvoort di Malines inventò un nuovo modo di stabilirsi in città, diventando un pittore-mercante ed avviando un negozio di riproduzioni e di dipinti aventi per soggetto la Madonna. Assumeva pittori più abili di lui, e suoi connazionali, producendo e vendendo quadri che consentivano sopravvivenza ed agiatezza oltre a creare, nelle decadi successive, un movimento ancor più articolato di artisti che, precipitandosi a Roma, sapevano di poter trovare lavoro anche senza programinarsi troppo alla partenza⁶⁰.

Infine, tra gli obiettivi maggiori a cui potessero aspirare i pittori, vi era sicuramente la pala d'altare, ovvero un'opera autonoma con destinazione pubblica. Raramente però, essi riuscivano ad arrivare a tanto. Significativo si rivela dunque il caso di Valerio Profondavalle, che a fine carriera realizzò una pala con l'*Ultima Cena* (di cui si parlerà nel capitolo dedicato all'artista).

Maestri vetrai

Uno degli scopi principali della tesi è portare in luce la vetrata quale possibile modalità di inserimento utilizzata da maestri vetrai quali Corrado Mochis e Valerio Profondavalle, per garantirsi un posto all'interno dei cantieri della penisola italiana. Storiograficamente, essa sembra infatti essere stata trascurata da questo punto di vista, e stessa cosa vale per la città di Milano, o meglio per le regioni italiane settentrionali, che nonostante la presenza di maestranze del campo vetrario, non trovano grande spazio all'interno delle trattazioni sul tema dei "fiamminghi in Italia". I maestri vetrai vengono comunque citati, e soprattutto per alcuni cantieri delle regioni centrali. Saponi, ad esempio, riporta come durante il XVI secolo i francesi presenti a Roma fossero soprattutto miniatori, incisori e

⁵⁹ Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 17.

⁶⁰ Cavazzini, *Provenienze e luoghi dei pittori attraverso un secolo*, cit., pp. 47-48. - Dacos, *Per vedere, per imparare*, cit., p. 27. I pittori della generazione successiva infatti, durante gli anni Quaranta del Cinquecento, si recarono a Roma consapevoli di potersi appoggiare agli artisti che avevano compiuto l'esperienza prima di loro e presso i quali, spesso, avevano seguito il primo apprendistato. Altro vantaggio era costituito dal numero crescente di incisioni e copie circolanti all'interno delle botteghe, che permetteva un approccio facilitato al lavoro. Anche la maggiore diffusione della pratica del viaggio rese le singole peregrinazioni difficoltose da seguire, inducendo a preferire spostamenti di gruppo, o comunque più massicci.

maestri vetrai, ma questi ultimi non guadagnarono grande risalto, probabilmente per il fatto che la città non offriva grandi cattedrali in cui farli lavorare⁶¹. Altri furono i centri in cui i vetrai o i pittori su vetro trovarono spazio. Van den Broeck, ad esempio, aveva cominciato a lavorare a Firenze presso Palazzo Vecchio come pittore di vetrate, spostandosi poi a Roma, ad Orvieto, lavorando nel Duomo in corso di rinnovamento, ed infine a Perugia, dove aveva realizzato la vetrata della cappella di San Bernardino all'interno del Duomo e dipinto un' *Adorazione dei Magi* (1564) per la cappella di Adriano Montemelini in San Francesco al Prato⁶². Tra le città di Orvieto, Arezzo e Roma si spostò anche Guglielmo Marcillat, uno dei più famosi vetrai stranieri presenti durante il Cinquecento⁶³. Anche la Toscana rivela dunque una certa densità di vetrai provenienti dalle zone degli antichi Paesi Bassi: a Palazzo Vecchio, insieme ad Arrigo Fiammingo, lavorarono infatti anche Jan Rost e Nicholas Karcher, probabilmente originari di Bruxelles, oltre a maestri arazzieri della nuova manifattura medicea, a Jan van der Straet (conosciuto come Giovanni Stradano) di Bruges e Federico Sustris come cartonisti, e a Gualtieri d'Anversa in qualità di maestro di vetrate⁶⁴.

A Bologna, durante il XV secolo, le vetrate di San Petronio documentano l'attività di Jacopo da Ulma, mentre il secolo seguente contò un'unica solida presenza individuata nella figura di Denys Calvaert, nonostante la città avesse una comunità universitaria fiamminga tradizionalmente numerosa, tanto che Jan Jacobs (orafo, amico di Calvaert e committente di Reni) decise di istituire un collegio per studenti dell'antico ducato di Brabante⁶⁵. La vicina Parma, grazie alla presenza dei Farnese, costituiva infatti la meta preferita dagli artisti originari delle regioni degli antichi Paesi Bassi per quanto riguarda l'Emilia-Romagna. Qui passarono pittori di vetrate come Giovanni Vandrecor, Uberto Melchiorre, Arnaldo Fiammingo, Hans Smerlis e Teodoro Fiammingo⁶⁶. Nonostante la presenza di maestri vetrai e cartonisti nederlandesi e francesi in alcune regioni centrali, Saponi non si concentra sulla possibilità che le competenze nel campo della vetrata potessero costituire una carta vincente per ottenere commissioni.

⁶¹ Cavazzini, *Provenienze e luoghi dei pittori attraverso un secolo*, cit., p. 48.

⁶² Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 57. - Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., pp. 144-145.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 58.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 64. - Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 144.

⁶⁶ Saponi, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 18. - B.W. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Cassa di risparmio di Parma, Parma 1988, pp. 11-31.

CAP. 2 Lovanio, Colonia, Milano e la produzione vetraria

Data la vastità di tematiche che verranno affrontate in seguito, appare utile presentare l'oggetto principe delle prossime considerazioni, la vetrata, tramite una breve introduzione alla materia vitrea, alla sua lavorazione e al procedimento realizzativo. Seguirà poi una panoramica di carattere tecnico-geografico focalizzata sulle aree indagate, ovvero gli ambiti di lingua fiamminga e tedesca, per individuarne i presupposti nelle cattedrali, lo scenario di produzione vetraria, e l'organizzazione degli artisti durante il XVI secolo. Il *focus* verterà su Lovanio e Colonia, città di provenienza dei due artisti individuati quali casi di maestri vetrai attivi presso il Duomo, Corrado Mochis e Valerio Profondavalle. I paragrafi seguenti, pur inquadrando il movimento degli artisti in flussi più ampi, procederanno infatti con una struttura "a dittico", ovvero manterranno una sequenza simile per entrambi gli ambiti individuati, dei quali si andranno ad evidenziare i mercati, la produzione vetraria e le presenze attive nei luoghi in cui operarono, le regolamentazioni corporative e la ripartizione del lavoro, suggerendo il contesto formativo dei maestri vetrai. Un *excursus* simile sulla città di Milano concluderà quindi il capitolo, cercando di offrire le premesse utili alla trattazione proposta. La geografia delineata, che si configura quale "geografia del vetro dipinto", mostra infatti una continuità di produzione e scambio in bacini fluviali che presentavano rapporti di tipo commerciale e politico consistenti con la città ambrosiana, e prettamente commerciali con Venezia. Questo facilitò l'entrata di artisti stranieri all'interno del cantiere del Duomo, dove diverse maestranze di lingua tedesca e fiamminga andarono a colmare il vuoto creato, in un primo momento, dalle particolari esigenze strutturali della cattedrale milanese (per cui si dovette appunto ricorrere a figure che avessero le competenze necessarie in materia di volte e architettura gotica) e, durante il Cinquecento, dall'estinzione di maestri vetrai sofisticati, correlata all'indisponibilità di committenze che potessero favorirne la formazione. La preesistenza di percorsi legati alla produzione vetraria diventa così indispensabile per comprendere le cause a monte di una migrazione che, durante il XVI secolo, portò maestri vetrai tedeschi e "fiamminghi" a ricoprire ruoli di primaria importanza nella continuazione dell'apparato vetrario del Duomo di Milano.

Breve introduzione alla vetrata. Dalla composizione del vetro ai procedimenti realizzativi

La vetrata viene realizzata grazie alla trasformazione del vetro, sostanza che nasce dalla fusione di una miscela composta da un alcalo terroso (ossido di calcio), anidride silicea e carbonato di sodio o di potassio⁶⁷. La sua malleabilità dipende dalla temperatura a cui lo si sottopone; durante il periodo cinquecentesco, la fusione si aggirava intorno ai 1000° / 1300° C a causa del combustibile usato, la legna, che non permetteva il raggiungimento di temperature maggiori⁶⁸. Una volta riportato il vetro a 500° C circa, esso si presentava sufficientemente morbido da poter consentire l'intervento del maestro vetraio, che lo modellava tramite la canna da soffio, a mano libera o fornendosi di uno stampo; la "ricottura" permetteva invece di recuperare la consistenza rigido-solida⁶⁹. Ogni passaggio richiedeva l'utilizzo di particolari forni, entro i quali il vetro fondeva a temperature diverse, raggiungendo differenti stadi di malleabilità e, quindi, di lavorazione. Il modello base subì svariati cambiamenti nel corso del tempo, con modifiche che riguardarono principalmente le camere di cottura, la loro disposizione ed il loro utilizzo.

Ad esempio nelle aree dell'Europa centro-atlantica, tra le quali rientrano anche le città di Lovanio e di Colonia, l'uso della potassa provocò dei risvolti nella progettazione delle fornaci, che presentavano una pianta rettangolare, da due a quattro crogiuoli per lato, ed una parte adibita alla frittura delle materie prime o alla ricottura dei prodotti finiti.

La *soffiatura di cilindri* era invece la tecnica utilizzata per la realizzazione delle vetrate, e consisteva nella creazione di una bolla vitrea, che veniva poi mutata in un cilindro allungato tramite la soffiatura all'interno della canna, e subiva il rotolamento della stessa su una base marmorea, per venire infine aperto longitudinalmente ricavando una lastra rettangolare⁷⁰. I prodotti così ottenuti prendevano anche il nome di "lastre tedesche",

⁶⁷ Sborgi, *Vetro e sua lavorazione*, cit., p. 137.

⁶⁸ A. Cagnana, *Archeologia dei materiali da costruzione*, SAP Società Archeologica, Mantova 2000, p. 177. - Sborgi, *Vetro e sua lavorazione*, cit., p. 137 - D. Stiaffini, *Il vetro nel Medioevo. Tecniche, strutture, manufatti*, Palombi Editori, Roma 1999, p. 27.

⁶⁹ Stiaffini, *Il vetro nel Medioevo*, cit., p. 27.

⁷⁰ *Ibidem.* - Cagnana, *Archeologia dei materiali da costruzione*, cit., p. 185-187 - L.M. Angus-Butterworth, *Vetro*, in *Storia della tecnologia. Il Rinascimento e l'incontro di scienza e tecnica*, a cura di C. Singer, *et al.*, vol. 3, tomo primo, Bollati Boringhieri editore, Torino 2013, pp. 213-251, p. 245 - M. Moretti, *Tecniche di produzione*, in *Glassway Il vetro dall'antichità al contemporaneo nel bacino del Mediterraneo* <<http://www.glassway.vda.it/vetro/index.cfm?glass=1,110,0,0>> s.d., consultato in data 18/06/2022.

poiché la soffiatura a cilindro era divenuta tecnica costante per la zona lorenese e le regioni ad essa vicine, che coincidono con le aree di origine della vetrata e con quelle indagate per i casi studio qui proposti⁷¹.

Il processo creativo di una vetrata prevedeva la realizzazione di una base disegnativa, il “cartone”, divenuto di uso comune nel XV secolo⁷². Durante l’epoca rinascimentale, esso iniziò ad essere trasmesso in eredità all’interno delle botteghe, dove veniva conservato con cura anche in vista di eventuali restauri alle vetrate⁷³. A partire dal Quattrocento, le commissioni di cartoni per vetrate ad artisti famosi divennero sempre più frequenti, creando una distinzione tra il disegnatore (e ideatore) dell’opera ed il suo esecutore materiale⁷⁴. Il disegno iniziale serviva ad impostare le dimensioni della vetrata e a segnalare la separazione tra i pannelli⁷⁵. In seguito, si disponevano i singoli tasselli vitrei

2021 - In alternativa, si procedeva alla creazione di un globo vitreo attaccato alla canna e lasciato pendere per fargli assumere la forma cilindrica, ponendolo all’interno di fosse appositamente create. I cilindri realizzati potevano raggiungere infatti anche lunghezze importanti (127/177 cm), un peso oscillante tra i nove e i diciotto chilogrammi, e diametri dai trenta ai cinquanta centimetri. Le due estremità del cilindro venivano eliminate a caldo tramite il taglio effettuato con un ferro rovente. Il *grossarium*, una sorta di cesoia, serviva a produrre il taglio, creando un profilo affilato che tendeva ad arrotondarsi con l’azione del calore. A questo punto venivano inseriti dei cunei nella fenditura per mantenere aperto il cilindro, riscaldato poi all’interno di un forno portato ad una temperatura di circa 700°C, dove sotto il suo stesso peso e con l’aiuto di alcuni utensili, veniva aperto ed appiattito, formando una grande lastra pronta ad essere cotta nuovamente. A fine procedura, la superficie superiore del pezzo si presentava liscia, mentre quella appoggiata al piano di cottura risultava scabra ed avente piccoli difetti. Nella messa in posa, quando le lastre presentavano dimensioni maggiori rispetto a quelle della cornice che doveva contenerle, si procedeva alla scheggiatura dei bordi con uno strumento metallico ricurvo alle due estremità: il “grisoio”.

⁷¹ Angus-Butterworth, *Vetro*, cit., p. 245.

⁷² G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino [1986] 2018, [Firenze 1550], p. 75. Il cartone era invece costituito da una serie di fogli uniti in un unico e grande pezzo: «Questi cartoni si fanno così: impastansi i fogli con colla di farina e a[c]qua cotta al fuoco – fogli, dico, che siano squadri -, e si tirano al muro con l’incollarli a torno duo dita verso il muro con la medesima pasta, e si bagnano spruzzandovi dentro per tutto acqua fresca, e così molli si tirano acciò nel seccarsi vengano a distendere il molle delle grinze». - C. Roversi Monaco, *Disegni e cartoni. Nascita ed evoluzione dei cartoni preparatori. L’innovazione del cartone*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 28/07/2021.

⁷³ C. Roversi Monaco, *Disegni e cartoni. Nascita ed evoluzione dei cartoni preparatori. La fortuna del cartone*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 28/07/2021.

⁷⁴ *Ibidem*. I cartoni potevano essere acquistati dal loro proprietario, ovvero il disegnatore, il vetraio o il committente dell’opera. Esso permetteva all’artista di controllare l’andamento dell’opera e, al committente, di verificarne l’approvazione in anticipo: evitando ingombranti cambiamenti in opera, i tempi si velocizzavano. Altro vantaggio consisteva nel poter delegare a degli aiuti l’esecuzione della vetrata, nel caso in cui il cartone risultasse abbastanza definito e chiaro da non dover presupporre la presenza dell’ideatore. Il cartone preparatorio poteva inoltre venire riutilizzato per l’esecuzione di nuove vetrate; infatti, alcune palesano la stessa scena e gli stessi personaggi, spesso invertiti nella posizione o diversificati in alcuni particolari.

⁷⁵ Brown, *The Medieval Glazier at Work*, cit., p. 14 – Teofilo ne parla come di una tavola costituita da acqua e gesso, ma un esemplare conservato al *Museu d’Art de Girona* analizzato a luce UV e con riflettografia infrarossa digitale ha evidenziato una miscela resiliente di gesso unito ad un legante (uovo o

sulla tavola e, tramite il gesso, se ne riportavano i contorni⁷⁶. Si passava poi al taglio delle tessere vitree, procedimento svolto, a partire dal XV secolo, da punte di diamante⁷⁷. Il “grisatoio”, o “topo”, serviva infine a livellare i bordi dei tasselli⁷⁸. Ogni sagoma andava montata entro una cornice provvisoria, per controllare l’effetto d’insieme; si procedeva poi alla pittura dei pezzi, posti nuovamente sopra il disegno per poterli dipingere. Una volta riportata la raffigurazione ed ultimata la loro raffreddatura, si procedeva alla ricomposizione del disegno originario. La rete dei piombi poteva venire indicata sul

caseina). – C. Roversi Monaco, *Disegni e cartoni. Cartoni preparatori per vetrata. L’evoluzione dei supporti per i disegni preparatori per vetrata*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 25/07/2021.

Il disegno iniziale veniva riportato con punte di piombo o di stagno su tavole lignee lisce ricoperte di un fine impasto di gesso, poi sostituito da stoffa, pergamena e cartone. La punta metallica veniva poi ripassata a tratti di colore rosso o nero per disegnare le linee e le ombreggiature delle immagini.

⁷⁶ Brown, *The Medieval Glazier at Work*, cit., p. 14. Tracce di fori quadrati hanno evidenziato l’uso di chiodi di vetro per mantenere l’opera in posizione durante la piombatura dei tasselli verniciati e cotti. - Roversi Monaco, *Disegni e cartoni. Cartoni preparatori per vetrata. L’evoluzione dei supporti per i disegni preparatori per vetrata*, cit. <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 25/07/2021.– vedi anche nota n. 4. - Brown, *The Medieval Glazier at Work*, cit., p. 14 – Le tavole di legno, dopo l’uso, potevano essere grattate e riutilizzate, mentre il disegno andava irrimediabilmente perduto (gli esempi noti di disegni per vetrate giunti fino a noi sono infatti quelli realizzati su carta). Il passaggio dalla tavola al foglio avvenne a cavallo tra il XIV ed il XV secolo ma il tavolo bianco, principale strumento di lavoro per la produzione del disegno a grandezza naturale, elemento multifunzionale di progettazione e fabbricazione, divenne oggetto di valore ed iniziò ad essere tramandato all’interno delle dinastie di vetrai. Probabilmente ciò avvenne durante il XIV secolo.

⁷⁷ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., pp. 15, 116. Ernesto Brivio ci parla delle “dime”, pezzi di cartoncino ottenuti dal ricalco del disegno esecutivo, utili per l’esatto taglio delle singole tessere vitree. Ognuna veniva contraddistinta dalla sigla del colore prescelto e segnalata con un numero progressivo, favorendo la creazione della vetrata e l’accostamento dei pezzi in fase di montaggio. Lungo il suo perimetro, la dima era un millimetro più ristretta rispetto alla mezzaria dei piombi, per compensare lo spessore della struttura portante. Teofilo ed Antonio da Pisa, descrivendo il processo, lo ritengono svolto dal vetraio sul tavolo, senza l’aiuto di un modello. Probabilmente i mastri vetrai utilizzavano altri metodi, come porre i pezzi di colore chiaro al di sopra delle linee guida disegnate sul tavolo da lavoro; ai vetri scuri veniva invece ancorato un pezzo di vetro bianco, sul quale venivano marcati i segni, come guida per il taglio. Teofilo descrive due diversi strumenti: un ferro sottile, pesante ed incandescente ma con un’estremità più spessa, ed un ferro piatto e dentellato della larghezza di una mano e curvato alle estremità, simile all’utensile per la saldatura (le cui dimensioni trovano giustificazione nel forte riscaldamento che doveva subire (750°C) e nel mantenimento di temperatura che riusciva ad ottenere durante il processo di taglio). Si è pensato quindi a strumenti interscambiabili. Vedi anche: Theophilus, *De Diversis Artibus*, cit., pp. 48-49. - F. Sborgi, *Vetrate*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Ugo Mursia Editore, Milano 2019 [Milano 1973], p. 400. - Brown, *The Medieval Glazier at Work*, cit., pp. 15-16. Il ferro veniva impiegato per la divisione del vetro in due o più pezzi, senza perdita di materiale. Esso consentiva di raggiungere angoli impossibili perfino per il diamante (come deduciamo da una sperimentazione condotta dallo stesso Antonio da Pisa). Il vetro veniva diviso, generando una crepa tramite le sollecitazioni termiche subite. Ne risultava un bordo più morbido e congeniale, rispetto a quello tagliente del diamante o della più moderna ruota da taglio. Il diamante permetteva comunque un lavoro più pulito e forme più regolari. Antonio da Pisa, descrive l’uso di pietre dure (comprendendo anche il diamante). All’inizio del XVII secolo quest’ultimo venne adottato come strumento principe per il taglio del vetro, nonostante fosse più costoso del precedente ferro dentellato. Rispondendo alla pressione della mano, il diamante risultava più personale. Non essendo molto presente negli elenchi superstiti, esso potrebbe dunque essere stato utilizzato anche precedentemente alla data normalmente indicata.

⁷⁸ Roversi Monaco, *Disegni e cartoni. Cartoni preparatori per vetrata. L’evoluzione dei supporti per i disegni preparatori per vetrata*, cit. <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 25/07/2021. Vedi anche nota n. 2.

cartone, ma altre volte la scelta del tracciamento dei tagli veniva lasciata al maestro vetraio; generalmente, compariva la posizione della griglia⁷⁹. I tasselli venivano inseriti in listelli di piombo con forma ad “H”, poi saldati a stagno, creando la struttura della vetrata, un reticolato irregolare inserito all’interno di un telaio in pietra o in ferro⁸⁰. Il tutto veniva infine collocato nel vano della finestra da decorare.

Con la produzione delle vetrate, fra il XII ed il XVI secolo, si assistette all’utilizzo sempre più quotidiano di coloranti, che inizialmente venivano affidati alle mani esperte dei maestri vetrai⁸¹. Durante la fase di fusione, venivano aggiunti piccoli quantitativi di ossidi metallici, come l’ossido di ferro, l’ossido di rame, l’ossido di manganese e l’ossido di cobalto; mentre altre colorazioni erano ottenute in base alle condizioni termiche con le quali venivano trattate certe sostanze⁸². Ulteriori soluzioni scaturirono da nuove tecniche, quali il *plaqué*, la *grisaille* e il giallo d’argento.

Il *plaqué* consisteva nella sovrapposizione di vetri con colorazioni differenti, permettendo il raggiungimento di una terza tonalità ed ampliando le possibilità cromatiche ottenibili⁸³.

⁷⁹ La griglia serviva ad assicurare la rigidità dei pannelli, e veniva segnata tramite delle linee orizzontali generate a carboncino o a sanguigna.

⁸⁰ Sborgi, *Vetrate*, cit., pp. 403-404. Gli intervalli tra le parti variavano fra i 60 e gli 80 centimetri.

⁸¹ Sborgi, *Vetro e sua lavorazione*, cit., pp. 150-151. Non esisteva una scienza assoluta che precisasse il comportamento di determinate sostanze, e fu solo dalla metà del XVII secolo e con lo sviluppo della chimica, che uno studio sistematico iniziò a porre chiarezza in merito.

⁸² Stiaffini, *Il vetro nel Medioevo*, cit., pp. 34-35. - F. Abbri, *Introduzione*, in A. Neri, *L’arte vetraria*, a cura di F. Abbri, Giunti, Firenze 2001 [Firenze 1612], p. 11. Questi venivano chiamati anche ossidi coloranti o sali metallici. L’azzurro era determinato dall’ossido di cobalto, il blu dall’ossido ferroso e ferrico; il rosso purpureo e l’ametista dall’ossido di manganese, gli altri rossi con ferro e rame; il giallo dal cloruro d’argento o dal carbonio (polvere di antracite, coke, grafite, ecc.), o meglio dallo zolfo contenuto in esse, mentre il giallo brillante voleva l’uranato sodico; il verde dall’ossido di rame, ma il verde brillante dal cromo. - Sborgi, *Vetro e sua lavorazione*, cit., pp. 150-151. - Stiaffini, *Il vetro nel Medioevo*, cit., p. 35. Il solfuro di cadmio ad esempio, se scaldato, determinava una colorazione dall’arancio al rosso; se lasciato a temperatura ambiente offriva il giallo; se immerso in aria liquida rimaneva incolore. Importante era il ruolo svolto dall’atmosfera, che poteva essere ossidante (ricca di ossigeno) o riducente (povera di ossigeno). In un’atmosfera ossidante il rame, entrando in soluzione con la miscela vetrificabile, le conferiva un colore blu trasparente. Nel secondo caso, il rame precipitando formava cristalli di ossido rameoso che conferiva alla miscela l’opacità e la colorazione rossa. L’opacizzazione si otteneva anche con l’aggiunta di piombo (percentuale scarsa, non superiore all’1%) mescolato con stagno o arsenico, con l’aggiunta di cenere di ossa macinata.

⁸³ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 122. Detta anche vetro placcato o placcaggio. Veniva utilizzata una lastra praticamente incolore sopra alla quale, a caldo, venivano stesi uno o più strati molto sottili di vetro colorato, e il cui risultato finale era una lastra rossa da un lato e bianca dall’altro. - F. Crivello, *Le opere: colori, materiali, artefici*, in *Arti e storia nel Medioevo II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, vol. 2, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Einaudi, Torino 2003. Cfr. elenco delle tavole fuori testo, n. 30. - Sborgi, *Vetrate*, cit., p. 401. Con questa soluzione si riuscì a ridare splendore ai vetri colorati nelle tonalità del blu, del verde, del rosso e del viola, che più risentivano di tale problematica, e ad ottenere pezzi più sottili di quelli usati in precedenza. I vetri colorati a pieno spessore infatti erano soliti trattenere molta luce, apparendo quasi neri. In particolare il colore rosso, a causa dei sali di rame impiegati al suo interno come pigmento ed alla conseguente intensa colorazione, tendeva ad opacizzarsi molto con l’aumentare dello spessore della lastra. I sottili strati di vetro colorato si ottenevano immergendo, anche più volte, la canna del soffiatore in diverse paste vitree in fusione. Il *plaqué* poteva infine essere lavorato per abrasione o ad acido. Il chiaro vetro sottostante veniva riportato in luce tramite

La *grisaille* era invece un colore aggiunto che serviva a modificare le tonalità ottenute o ad attenuare il contrasto tra tinte, e permetteva l'esecuzione di tratti disegnativi di volti, panneggi ed altri dettagli; dava volume alle figure (altrimenti piatte) e si prestava alla realizzazione di decorazioni e cornici⁸⁴. Durante la fase di copiatura delle ombreggiature, il cartone non poteva essere posto sotto ai vetri per facilitare la riproduzione, poiché la grisaglia ricopriva interamente il vetro rendendolo opaco, per poi essere asportata nei punti da lasciare chiari⁸⁵. Essa aderiva alle lastre durante la ricottura, ad una temperatura relativamente bassa, tra i 560° e i 650°C circa, all'interno della "muffola"⁸⁶. L'applicazione avveniva nella parte interna e più riparata delle vetrate, allo scopo di poterla conservare al meglio; non mancano però esempi in cui venisse utilizzata esternamente. Il giallo d'argento, un colorante a base di ossidi metallici, venne invece introdotto nel XIV secolo⁸⁷. Solitamente steso sulla superficie esterna della lastra di vetro, assumeva un aspetto giallo dorato con la cottura, che oscillava tra i 540° e i 620° C⁸⁸. A differenza della grisaglia, esso permetteva la realizzazione di colori composti su un unico pezzo di vetro, evolvendo la vetrata dal punto di vista pittorico⁸⁹. La *grisaille* ed il giallo

l'asportazione del lieve strato colorato, regalando particolari effetti di damaschature, filigrane e giochi di trasparenza.

⁸⁴ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 117. - Angus-Butterworth, *Vetro*, cit., p. 248. Tecnica attestata in Inghilterra nel XIII secolo e chiamata anche "bistratura". Solitamente si utilizzavano il bruno o il nero, e la mescolanza era ottenuta da ossidi metallici o coloranti di altro tipo mescolati ad un composto costituito dalla polverizzazione di vetri; il tutto veniva diluito in sostanze liquide, inizialmente nel comune vino, più avanti in resine liquide. La procedura era abbastanza laboriosa: per prima cosa venivano eseguiti gli elementi lineari come occhi, capelli, panneggi; si passava poi alle volumetrie e ai toni, talvolta creando contrasti tramite l'asportazione di zone di colore; infine si rifiniva ritoccando la vetrata. - Angus-Butterworth, *Vetro*, cit., p. 248. Rendevo inoltre possibili effetti particolari, madreperlacei ed opalescenti, particolarmente indicati per disegni geometrici o decorazioni a foglie.

⁸⁵ C. Roversi Monaco, *Disegni e cartoni. Cartoni preparatori per vetrata. Metodi di trasposizione*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 30/07/2021. L'asportazione nella *grisaille* era abbastanza frequente, in quanto bastava disporla in fasce e zone procedendo poi all'eliminazione della parte positiva o negativa del disegno.

⁸⁶ *Ibidem.* - Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 116. Questo veniva portato lentamente a temperatura (a seconda del tipo di vetro) e manteneva lo stesso livello di calore per una quindicina di minuti, per passare infine alla fase di raffreddamento, sempre graduale.

⁸⁷ Sborgi, *Vetro e sua lavorazione*, cit., p. 151. - Angus-Butterworth, *Vetro*, cit., p. 248. - Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 116. Il giallo d'argento era composto da ossido o cloruro d'argento ridotto in polvere finissima e mescolato a vetro incolore e finemente macinato, impastato con acqua e gomma arabica.

⁸⁸ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 117. Il tono di giallo subiva delle variazioni in base alle temperature di fusione cui era sottoposto e alla qualità dell'impasto. Si potevano ottenere sfumature dal citrino chiaro, al vivace arancio, all'oro antico. Serviva così a campire aureole e capigliature, oltre ad elementi architettonici, abiti e paramenti.

⁸⁹ *Ibidem.* - Crivello, *Le opere: colori, materiali, artefici*, cit., elenco delle tavole fuori testo, n. 32. Rese possibile, ad esempio, la colorazione dei capelli biondi senza ricorrere all'unione di due vetri distinti con un listello di piombo, oppure ottenere diverse sfumature di verde o d'arancio, sovrapponendo il giallo d'argento ad un vetro blu o rosso. Se applicato su vetri azzurri, consentiva l'ottenimento di paesaggi

d'argento furono tecniche utilizzate da Corrado Mochis e Valerio Profondavalle, oltre che dalla maggior parte dei maestri vetrai presenti nelle zone di lingua tedesca e fiamminga.

Vetriere ed approvvigionamenti da Norimberga ad Anversa nel XVI secolo

Verre de fougère, o *Waldglas*⁹⁰. La nomenclatura data al vetro prodotto nelle aree linguistiche francofona e germanica, mantiene memoria delle materie prime utilizzate in queste regioni, dalle quali risultava un prodotto di tipo potassico dalla particolare colorazione verdastra⁹¹. Esso si distingueva da quello delle regioni dell'Europa meridionale, di tipo sodico e dal tipico aspetto più bianco e trasparente⁹².

La questione è molto importante se pensiamo agli sviluppi realizzativi delle vetrate, poiché sappiamo che il vetro decolorato veniva spesso importato nelle zone settentrionali; ad esempio, negli antichi Paesi Bassi, la sua qualità era relativamente scarsa. Un cambiamento radicale si ebbe però dalla metà del XVI secolo, quando la sua produzione risulta sicura e registra un *boom* legato specialmente allo sviluppo dell'industria vetraria e all'arrivo di maestranze francesi e soprattutto italiane⁹³. Le vetriere di Anversa e Liegi si distinsero infatti per la produzione di vetro alla maniera di Venezia, seguite più tardi

naturali notevoli, con varietà di verdi che non necessitavano dell'interposizione della sottolineatura scura dei piombi.

⁹⁰ Sborgi, *Vetro e sua lavorazione*, cit., pp. 144-145. "Vetro di felce" e "vetro di bosco".

⁹¹ Cagnana, *Archeologia dei materiali da costruzione*, cit., p. 180 - R.J. Charleston, *Vetro*, in *Storia della tecnologia. Il Rinascimento e l'incontro di scienza e tecnica*, a cura di C. Singer, et al., vol. 3, 1, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 213 - Il vetro centro-atlantico era ottenuto dalla silice ricavata dalle sabbie locali e da un fondente derivato dall'incenerimento delle piante di regioni boschive, perlopiù felci e faggi. La potassa contenuta dalle ceneri delle piante raccolte era dunque l'elemento utilizzato in prevalenza. Il vetro "mediterraneo", soprattutto quello italiano, era costituito dalla silice ottenuta dalla frantumazione dei ciottoli bianchi del letto dei fiumi, e da un fondente (in questo caso un tipo di soda) originato dalla combustione di vegetazione marina. La soda veniva importata dalla Spagna o dai paesi del Levante mediterraneo.

⁹² Sborgi, *Vetro e sua lavorazione*, cit., p. 142. Al colore verdastro si avviava tramite l'aggiunta di biossido di manganese (MnO₂), meno comunemente conosciuto come "pirolusite" o "sapone dei vetrai". Questa sostanza andava ad agire sugli ossidi di ferro presenti nelle sabbie utilizzate, ossidandoli e tramutando il verdastro in giallognolo. La colorazione violetta del biossido di manganese serviva ad annullare otticamente il giallo (essendo a quest'ultimo complementare), facendo risultare il vetro incolore. L'utilizzo in funzione decolorante di tale sostanza divenne sistematico grazie all'arte vetraria veneziana. La lettura di alcune fonti antiche incentrate sulla produzione del vetro inoltre, ha portato alla luce la presenza di due diversi filoni, quello sassone e quello toscano. Georg Bauer (latinizzazione di Georgius Agricola) e Teofilo (monaco tedesco vissuto tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo), ci ricordano una tradizione in cui le ceneri delle piante svolgevano un ruolo essenziale, distinguendo il vetro sassone da quello delle zone dell'Europa meridionale, indagato invece da Antonio Ludovico Neri (Firenze, 29 febbraio 1576-1614) e Vannoccio Biringuccio (Siena 1480-Roma 1537).

⁹³ I. Lecocq, *Le verre plat dans le vitrail monumental des anciens Pays-Bas au XVI^e siècle*, in *Verre et Fenêtre de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Actes du premier colloque international de l'association VERRE & HISTOIRE (Paris-La Défense / Versailles, 13-14-15 octobre 2005), a cura di S. Lagabriele, M. Philippe, Verre et Histoire, Paris 2009, p. 147.

da Bruxelles e da Namur; ma nonostante la nascita di diversi poli di produzione vetraria, il Cinquecento vide la continua importazione verso queste città di vetri colorati provenienti principalmente dalla regione dell'Alto e Medio Reno, dalla Lorena, dalla Normandia, dalle valli della Loira e della Senna, dai ducati di Borgogna, oltre che dall'Italia e addirittura dalla lontana Siria⁹⁴. Il 21 aprile 1569, il vetraio normanno Ferrand de Bonju vendette al mercante di Rouen Jacques Baudet 50 casse di vetri per finestre, da recapitare ad Anversa⁹⁵. Diverse notizie si hanno anche per le vetrerie nate, durante il XVI secolo, negli antichi Paesi Bassi. Stabilimenti per la produzione di vetrate riguardarono la città di Ways, nel Brabante vallone, ove era presente una fornace, così come la confinante zona dell'Hainaut, dove la famiglia Colinet (o Colnet) era specializzata nella gestione delle vetrerie per vetri da finestre e vetri comuni. Armand Colnet era un maestro vetraio di Beauwelz e Macquenoise; il suo diario, ricco di informazioni sulle vendite avute durante il periodo 1567-1613, ci offre una visione del mercato vitreo⁹⁶. I commercianti dei Paesi Bassi meridionali e delle zone francesi adiacenti si resero protagonisti delle transazioni delle produzioni vetrarie, i cui traffici, costituiti dal materiale rimasto invenduto durante il viaggio, ruotavano alternativamente intorno alle città di Mons e Reims. Colnet si fermava presso i piccoli mercanti che incontrava lungo il tragitto, vendendo le lastre realizzate con vetri dalla Lorena ad un prezzo oscillante tra 1 e 2 soldi⁹⁷. Dalla seconda metà del XVI secolo, l'industria del vetro venne messa a dura prova a causa delle guerre e dei risvolti negativi ad esse collegati, che contribuirono a rendere le strade luoghi poco sicuri, e resero più difficile reperire manodopera specializzata. Nel 1550, motivi religiosi e persecuzioni, ad esempio, portarono i vetrai lorenesi, tra i più abili in questo campo, ad emigrare in massa verso la Piccardia e l'Hainaut per raggiungere le zone più a nord⁹⁸. I proprietari di vetrerie come Colnet, in mancanza di figure esperte, iniziarono allora a rivolgersi altrove per reclutare maestri vetrai. Nel suo caso specifico, egli ingaggiò specialisti veneziani, francesi e germanofoni. Si potrebbe dunque pensare che zone quali la Media Renania, luogo della prima attività di Corrado da Colonia, registrassero già la presenza di maestranze in campo vetrario.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 149.

La produzione vetraria interessò infatti anche diverse aree di lingua tedesca fin dal Medioevo, anche se minori sono le attestazioni rispetto alle regioni fiamminghe. A metà del XV secolo, il vetraio di Liegi Johan Naize utilizzò i vetri colorati provenienti da Colonia per realizzare la vetrata del coro della chiesa dell'Abbazia di Val-Saint-Lambert, probabilmente facendo arrivare il materiale tramite la città di Maastricht⁹⁹. Tra i luoghi indicati come importanti per la pittura su vetro, viene segnalata Oppenheim, seguita da Magonza, Worms ed Heidelberg, centri di potere sul Reno, sul Meno e sul Neckar ed interessanti poli di produzione artistica¹⁰⁰. Sicuramente, città come Magonza beneficiarono della posizione favorevole sul Reno, dei collegamenti tra Medio Reno, territori franchi ed aree dell'Assia-Turingia. Spostandosi verso est, anche Norimberga costituì uno dei maggiori poli dal punto di vista vetrario, e la città si presta quale modello per importanti constatazioni che comprendono anche la Renania. Appare dunque necessaria un'apertura alle regioni della Renania-Palatinato, dell'Assia, del Baden Württemberg e Baviera attuali e di alcune città svizzere, per rendere conto di una produzione vetraria molto attiva per tutto il XVI secolo.

Le zone indagate e i presupposti della produzione vetraria

L'architettura cosiddetta gotica è caratterizzata da strutture in cui i muri sono rimpiazzati da finestre occupanti l'intera superficie. Questa peculiarità ha permesso lo sviluppo e la fioritura della vetrata dipinta, che trova la sua dimensione nelle pareti slanciate e sviluppate verso l'alto delle cattedrali¹⁰¹. Non a caso, Corrado da Colonia e Valerio Profondavalle trovarono spazio all'interno di uno dei rari cantieri vetrari attivi nella Penisola italiana durante il Cinquecento: il Duomo di Milano. La cattedrale ambrosiana offrì loro la possibilità di emergere per competenze già possedute e derivate loro dalle esperienze vissute nelle botteghe in patria. I Paesi Bassi meridionali e la Renania, oggetto delle prossime considerazioni, si distinsero infatti per la cospicua produzione di vetrate, che vide in alcuni centri i maggiori casi di impiego di pittori su vetro e maestri vetrai.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰⁰ U. Gast, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen*, in *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland*, vol. III, 1, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 2011, p. 30.

¹⁰¹ A. Prache, *Caratteri edilizi di chiese e monasteri*, in *Arti e storia nel Medioevo II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Einaudi, Torino 2003, p. 142.

I Paesi Bassi meridionali. Il centro di Anversa e l'importanza dei suoi mercati

Il termine “Fiandre” comprende tutta una serie di territori quali una parte della Francia (ovvero i dintorni di Arras, Lille e Valenciennes), il Belgio, il granducato del Lussemburgo ed i Paesi Bassi.

Queste regioni formavano un complesso di principati, i quali erano costituiti da territori aventi specifiche caratteristiche e privilegi, nonostante riconoscessero in buona parte un'unica autorità sovrana, ovvero gli Asburgo¹⁰². Queste terre, difficili da definire già per Lodovico Guicciardini (fiorentino residente ad Anversa) nel 1567, non si consideravano dunque un'entità nazionale. Dall'esterno, questa zona veniva vista come un Paese e prendeva nome da una delle sue parti, ovvero dalla Fiandra, mentre al suo interno risultava molto eterogenea.

Durante il XVI secolo, con il cambiamento degli assetti delle province dei Paesi Bassi, la città predominante fu Anversa, appartenente alla zona del Brabante. Dalla fine del XV secolo divenne la più importante città portuale ed il nodo nevralgico del traffico internazionale negli scambi tra nord e sud¹⁰³. Si presentava come un centro politico sempre più prospero, potente e sicuro (almeno fino al prevalere dei porti più a nord nei secoli successivi al XVI). Il ruolo di artigiani e mercanti andava emergendo per la conoscenza di commerci e mestieri e per la produzione di merci e la loro circolazione internazionale, oltre che per il fatto di costituire la comunità su cui si reggeva l'intera cittadina¹⁰⁴. Con il suo mercato, la città subentrò a Bruges, offrendo una struttura comune ed efficace, una sorta di piazza mondiale per lo scambio di prodotti artigianali locali quali panno, sargia, arazzi di Fiandra e del Brabante, mercerie di Bois-le-Duc, tele olandesi, vasellame, chiodi e munizioni dalla zona di Liegi, pesce salato dalla Fiandra, dalla Zelanda e dalla Frisia¹⁰⁵. Tra i prodotti ricordati anche il vetro, oggetto della nostra discussione. Gran parte della produzione vetraria passava infatti attraverso Anversa, che

¹⁰² C. Billen, *Le Fiandre. Storia e geografia di un paese che non esiste*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995, p. 56.

¹⁰³ Y. vanden Bemden, *Les vitraux voyageurs*, Éditions L'Académie en poche, vol. 144, Bruxelles 2021, p. 18.

¹⁰⁴ S. Dupré, *The Value of Glass and the Translation of Artisanal Knowledge in Early Modern Antwerp*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKT) / Netherlands Yearbook for History of Art», vol. 64 (2014), p. 139.

¹⁰⁵ Billen, *Le Fiandre. Storia e geografia di un paese che non esiste*, cit., p. 59.

tramite le sue navi trasportava diverse opere in altre regioni¹⁰⁶. Le vetrate di Fiandra venivano ritenute migliori e meno costose rispetto, ad esempio, a quelle spagnole, portando all'esportazione di opere gestite da figure quali Teodoro di Olanda, mercante "fiammingo" che gestiva gli spostamenti e proponeva servizi offerti dagli *ateliers* dei pittori vetrai di Anversa, ampliando gli sbocchi di mercato in un periodo già florido per la città¹⁰⁷. Anche i coloranti rappresentavano merce di scambio, soprattutto il cobalto, dal quale si otteneva l'azzurro utilizzato nella colorazione di smalti, vetri ed invetriature per ceramiche. Dopo i veneziani, i "fiamminghi" iniziarono a produrre l'azzurro di smalto a fini commerciali, realizzando il pigmento all'interno delle botteghe vetrarie (non si hanno infatti notizie di officine predisposte per la sua manifattura)¹⁰⁸. L'uso e la produzione del pigmento assunsero grande rilievo nel corso del XVI secolo, soprattutto nelle Fiandre e nel resto dei Paesi Bassi, dove sorsero numerosi *verfmolen* (mulini per colori) e *blauwsemlen* (mulini particolari per lo smalto)¹⁰⁹. Nel Cinquecento, Anversa vantava la disponibilità di coloranti esotici come la cocciniglia, originaria dell'America centrale, e di alcuni pigmenti come il pastello, importato dal bacino del Mediterraneo¹¹⁰. La fabbricazione di coloranti e pigmenti ed il loro commercio vennero infatti elogiati da Guicciardini, che sottolinea l'importanza del vermiglio ("cinabro in italiano") in particolare e la produzione di tessuti ed arazzi e la realizzazione di pitture, di ceramiche e di vetro entrambe collegate ai pigmenti stessi¹¹¹. Lo smalto di Fiandra acquistò una certa rilevanza, tanto che Giovan Paolo Lomazzo (Milano, 1538-1600) lo definì «[...] migliore de gl'altri tutti»¹¹². Lo stesso concetto venne ripreso anche dal *Manoscritto di Padova* (ms. 992 della Biblioteca dell'Università di Padova, XVI-XVII secolo), in cui si legge: «Turchino si prepara con gl'azuri oltramarini et ongari et altri si fa ancora con gli smalti, e smaltini d'ogni sorte, massime con quelli di Fiandra, che sono li migliori, con li Biadetti et simili»¹¹³. Il costo dello smalto era inoltre molto più contenuto rispetto a quello del

¹⁰⁶ Bemden vanden, *Les vitraux voyageurs*, cit., p. 18.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁰⁸ C. Seccaroni, J.P. Haldi, *Cobalto, zaffera, smalto dall'antichità al XVIII secolo*, ENEA Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile, Frascati 2016, p. 214.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ F. Vermeulen, *Exporting Art Across the Globe: the Antwerp Art Market in the Sixteenth Century*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), Netherlands Yearbook for History of Art», 1999, *Kunst Voor de Markt, Art for the market 1500-1700* a cura di A.W. Byvanck vol. 50 (1999), 2000, p. 14.

¹¹¹ Dupré, *The Value of Glass and the Translation of Artisanal Knowledge in Early Modern Antwerp*, cit., p. 139.

¹¹² G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, scultura et architettura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri*, P. Gottardo Pontio, Milano 1584, p. 191.

¹¹³ M.P. Merrifield, *Original Treatises, dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and*

lapislazzuli, e la sua duttilità lo rendeva migliore rispetto all'azzurrite. Inizialmente importati da Venezia, tramite i maestri italiani stabilitisi nelle Fiandre, smalto e zaffera vennero poi prelevati direttamente dai luoghi di reperimento. Dal XIV secolo, *Wahlen, Venezianern, Wallonen, Brabanter e Flandrer*, cercatori di minerali nelle zone di lingua tedesca, portavano nelle Fiandre i minerali di cobalto¹¹⁴. Al 1574 risale la *Descrizione dei minerali* di Lazarus Ercker von Schreckenfels, che riporta a riguardo:

«Inoltre si parla da noi in Germania di tante sorte di grani [...] che sono portati via da stranieri e vagabondi, questi (grani) sono spesso sabbiosi, in parte bruni o neri ... da cui si pretende fare l'oro. Per quello che mi concerne non credo ... che questi grani contengano oro, o che si possa farlo con essi, ritengo invece che con questi i vagabondi, in Italia e in altri luoghi, ricevono una retribuzione, perché da questi ingredienti si possono ottenere dei bei colori e vetro fuso (smalto). Questi colori o vetro fuso sono molto apprezzati da loro, e venduti a gran prezzo, come se fosse oro, ... perché da noi in Germania si trovano tante sorti di minerali che danno vetro e colori»¹¹⁵.

Anche Michelangelo Biondo, in un suo scritto datato 1549, cita lo smalto di Fiandra (al pari di Lomazzo o del manoscritto padovano); il prodotto in questione potrebbe corrispondere allo smalto realizzato da *maistre* Bernard, immigrato tedesco spostatosi ad Anversa e famoso per la qualità del suo preparato¹¹⁶. Un'impressionante provvigione di smalto venne registrata anche in un inventario risalente al 1594, ovvero dopo la morte del mercante di colori veneziano Jacopo de' Benedetti. Qui si trovano descritte differenti qualità del prodotto, che poteva essere: “smalto chiaro, smalto mezan, smalto scuro, smalto scuro sporco, smalto grosso, smalto da Muran e smaltin de Fiandra”¹¹⁷. Durante il XVI secolo, la lavorazione dello smalto era localizzata nelle Fiandre meridionali (l'attuale Belgio) e soprattutto ad Anversa. Il pigmento del cobalto, ed il relativo smalto, costituirono dunque prodotti di alta qualità da esportare anche nella penisola italiana. Probabilmente entrarono a far parte di quei materiali circolanti anche a Milano, città che già aveva tendenza a rifornirsi di specifici prodotti dalle aree a nord delle Alpi, come nel caso del vetro.

Artificial Gems; Preceded by a General Introduction; with Translations, Prefaces, and Notes, vol. II, a cura di J. Murray, London 1849, pp. 648-649. - Seccaroni, Haldi, *Cobalto, zaffera, smalto dall'antichità al XVIII secolo*, cit., p. 187.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 276.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 191-192.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 269.

Altra specialità anversate, sostenuta dall'editoria, era la traduzione di trattati tecnici in diverse lingue, che venivano utilizzate anche per fissare in parole la conoscenza pratica, ovvero per tradurre i "saperi artigianali" riportandoli in libri di ricette e segreti¹¹⁸. Lo studio di tali scritti è significativo per poter comprendere il valore del vetro durante la prima età moderna, che non dipendeva tanto dal costo delle materie prime, quanto dalle laboriose lavorazioni e dalla sapienza artigianale dei vetrai. Importante è anche notare come la lavorazione *à la façon de Venise* fosse stata nelle mani della comunità di maestri e mercanti italiani che operava al di fuori delle organizzazioni corporative. Essi installarono forni e negozi in città, portando con sé i vetrai italiani, che possedevano il *know-how* per realizzare una specie di vetro incolore¹¹⁹. Il vetro *à la façon de Venise* e il cristallo (o vetro decolorato) veneziano rappresentavano due tipologie molto in voga ad Anversa, che attirò a sé diversi vetrai provenienti dalla Penisola, soprattutto dalle fornaci muranesi. Non a caso, Antonio Neri finì per scrivere parte de l'*Arte vetraria* basandosi sull'esperienza presso i forni di vetro di Anversa¹²⁰.

La produzione vetraria a Lovanio e la famiglia dei van Diependale

Lovanio, cittadina della regione del Brabante dalla quale proveniva uno dei due maestri vetrai attivi al Duomo milanese, Valerio Profondavalle, durante il XVI secolo visse il periodo di maggior splendore per la pittura su vetro, almeno fino a circa il 1570. Vetrate monumentali adornavano i monasteri, così come le loro chiese e i loro chiostri. Università e castelli, come quello di Willem de Croy ad Heverlee, ospitavano pitture su vetro e tondi, indicando la presenza della produzione di vetrate e di una domanda piuttosto cospicua ad alimentarla¹²¹. Paul Victor Maes ricorda tre principali famiglie di vetrai presenti a Lovanio tra il XV ed il XVI secolo: i van Scoenenberghe, i Kelderman e i van Diependaal¹²². Tra i vetrai formati nello studio dei Kelderman compare un certo Hendrik

¹¹⁸ Dupré, *The Value of Glass and the Translation of Artisanal Knowledge in Early Modern Antwerp*, cit., p. 140.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹²¹ Y. Bruijnen, *Jan Rombouts. The Discovery of an Early Sixteenth-Century Master in Louvain*, Brepols, Turnhout 2011, p. 101.

¹²² P.V. Maes, *Leuvens brandglas. De produktie tijdens de 16de eeuw en de nabootsing van oude brandglasmedaillons in de 19de en 20ste eeuw. Met een inventaris van het 16de-eeuws brandglas bewaard in het Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens en in de collectie van het O.C.M.W. te Leuven*, De Vrienden van de Leuvense Stedelijke Musea, Arca Lovaniensis, Leuven 1987, p. 39. La famiglia van Diependaal corrisponde ai van Diependale o van Diependael, o ancora Diependal.

van Diependal, che si legò a questa famiglia tramite il matrimonio del 1467 con la figlia di Rombout Kelderman¹²³. In questo modo, Hendrik divenne l'antenato di un'importante stirpe di vetrai rimasta attiva fino alla fine del XVI secolo e presente anche a Milano sotto il nome italianizzato di Profondavalle, dove oltre a Valerio (caso di studio preso in esame ed indagato nel capitolo 3), viene ricordata anche sua figlia Prudentia (Prudenzia), citata tra le pittrici illustri di quel tempo, che potrebbe aver beneficiato della fama del padre per trovare spazio in un ambito solitamente precluso al genere femminile¹²⁴. A Lovanio, pare che Hendrik avesse lavorato per il municipio (1467), realizzando sei finestre per una stanza al primo piano, raffiguranti lo stemma di un duca borgognone, di sua moglie e della città, oltre ad aver provveduto ad alcune vetrate per la chiesa e il monastero dei certosini¹²⁵.

La Certosa di Lovanio rappresenta uno dei luoghi in cui vennero realizzate vetrate durante il XVI secolo, costituendo un'importante testimonianza soprattutto perché vide la presenza di ben due vetrai appartenenti alla famiglia van Diependale, Henrick (Hendrik) e Jan. Le fonti in questo caso sono i certosini Jean Vekenstijl e Jean de Thimo, che scrissero delle cronache latine per il monastero durante il Cinquecento, e Peter de Wal, certosino di Bruxelles che compilò le cronache monastiche di Lovanio in un manoscritto risalente al XVII secolo, oltre ai registri degli assessori cittadini¹²⁶. Nel 1502, Hendrik consegnò una vetrata con la rappresentazione di *Sant'Anna*, donata da Wychmuet Zonneberch di Deventer, suocera del mercante Ghysbert Gillis; si riporta: «Henricum van Diependael, qui et cetera omnia vitra in ecclesia conscripsit»¹²⁷, a testimonianza che l'artista avesse eseguito anche altre finestre per la chiesa. Maes fa infatti risalire al 1501 tre piccole finestre commissionategli dallo stesso mercante. Van Diependaal lavorò anche in collaborazione con Klaas Rombouts, marito di sua sorella, alla grande vetrata della Vrouwkerk di Anversa tra il 1481 ed il 1482¹²⁸. La morte dell'artista viene fissata al 1509, dopodiché si hanno tracce del figlio Jan, che portò a termine quanto iniziato dal padre presso il Chiostro Maggiore del monastero certosino, nonostante alcune difficoltà incontrate intorno al 1517 per una consegna avvenuta in ritardo¹²⁹. Il 19 giugno 1518, egli

¹²³ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

¹²⁶ Bruijnen, *Jan Rombouts. The Discovery of an Early Sixteenth-Century Master in Louvain*, cit., p. 133.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 134. - Maes, *Leuvens brandglas. De produktie tijdens de 16de eeuw en de nabootsing van oude brandglasmaillons in de 19de en 20ste eeuw*, cit., p. 41.

¹²⁸ Maes, *Leuvens brandglas. De produktie tijdens de 16de eeuw en de nabootsing van oude brandglasmaillons in de 19de en 20ste eeuw*, cit., p. 47.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 41.

firmò un accordo con Dierick Perchain (procuratore del monastero) per due finestre donate da un signore di Bergen: «gelasen vynsteren»¹³⁰. Il vetraio si rese nuovamente protagonista della realizzazione di nuove vetrate per i certosini nel 1534, in questo caso ordinate dal procuratore Johannes van Heemstede di Haarlem, e di creazioni per un monastero di Heverlee, per l'abbazia di Santa Gertrude e per un edificio (rifugio) di Averbode, a Lovanio¹³¹. L'abate di Santa Gertrude lo coinvolse ancora nel 1536, facendogli realizzare delle vetrate per la chiesa abbaziale di Vlierbeek, per la chiesa parrocchiale di Aarschot e per quella di Lelie, sempre in centri urbani¹³². La carriera di Jan van Diependaele sembrò essere quindi particolarmente fruttuosa.

Nonostante la documentazione d'archivio riporti i nomi di Henrick e Jan quali fautori di alcune vetrate per la Certosa, risulta difficile attribuire loro delle finestre specifiche. Inoltre, ulteriori problemi attributivi derivano dalla possibilità che cartonista e pittore su vetro fossero due personalità distinte¹³³. Jessie McNab attribuisce le vetrate del Chiostro Maggiore ai due van Diependaele, mentre indica Dirick Vellert quale esecutore del disegno preliminare. Altri studi hanno invece portato alla proposta di identificare i possibili progettisti delle vetrate in Dirick Vellert, Pieter Coecke van Aelst, Bernard van Orley e in un artista denominato "Maestro della Messa di San Gregorio Roundel", appartenente al circolo di Jacob Cornelisz van Oostanen. Molti cartoni per la Certosa di Lovanio vengono anche ascritti ad una bottega della vicina città di Malines¹³⁴. Le questioni attributive vengono riportate con l'ottica di poter ragionare sui maestri attivi a Lovanio in quel periodo, per comprenderne il ruolo e la provenienza. Artisti di Anversa, Bruxelles e Malines vengono infatti proposti con molta enfasi, e si pensa che nemmeno il Maestro di San Gregorio fosse originario di Lovanio. Bruijnen preferisce invece pensare alla figura di un artista locale, Jan Rombouts, introducendo un'opzione legata alla stessa Lovanio¹³⁵. Tra gli artisti ricordati in città abbiamo diversi nomi, ai quali non sempre corrisponde però una vetrata prodotta, poiché la loro opera è sconosciuta, scomparsa o non attribuibile. Indicativamente, essi appartengono al periodo successivo alla fondazione della Confraternita di San Luca, ovvero dal 1495 in poi, e si ricordano: Jan vander Coutheren, Jan Willems, Jan van Aeps, Jan vanden Berghe (figlio di Jan), Jan vanden Berghe (figlio

¹³⁰ Bruijnen, *Jan Rombouts. The Discovery of an Early Sixteenth-Century Master in Louvain*, cit., p. 134.

¹³¹ Maes, *Leuvens brandglas. De produktie tijdens de 16de eeuw en de nabootsing van oude brandglasmedaillons in de 19de en 20ste eeuw*, cit., p. 41.

¹³² *Ibid.*, p. 274.

¹³³ Bruijnen, *Jan Rombouts. The Discovery of an Early Sixteenth-Century Master in Louvain*, cit., p. 141.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 143-144.

di Merten), Jan vander Biest, Jan Bouts, Carel de Cuypere, Arndt van Diependale, Jan van Diependale, Peeter die Voocht (ufficialmente Peeter vander Hoffstadt), Gielis Thuys, Peeteren inden Wyerinck¹³⁶. Poche sono le opere sopravvissute, e molti i nomi di pittori e vetrai conosciuti solamente per il loro nome.

In questo contesto si inserisce la formazione di Valerio Profondavalle, caso di studio prescelto per questa tesi (cfr. cap. 3). Edward van Even ritiene possibile individuare in Valerio il figlio di Adrien van Diependale, che però non sembra comparire nella lista di nomi proposti¹³⁷. Giovanni Paolo Lomazzo invece cita nell'*Idea* Profondavalle come un artista che eccelse nella branca della pittura su vetro e ne ricorda la figlia Prudentia, che seguì le sue orme, segnalata anch'essa a Milano verso la fine del Cinquecento¹³⁸. Indicata quale artista di talento, viene citata anche dal pittore e poeta di Tolosa, Hilaire Pader, che in una pubblicazione del 1658 intitolata *Songe énigmatique sur la peinture universelle*, riporta una lista di pittrici illustri risalente all'epoca di Sofonisba Anguissola in cui compare «*Prudence Profondavalle, de Louvain en Brabant*»¹³⁹. I van Diependale, famiglia di maestri vetrai per generazioni, paiono essere stati degli artisti di vetrate estremamente quotati e attivi a Lovanio. Valerio, avendo alle spalle una tradizione vetraria così importante, potrebbe aver sfruttato la sua posizione in patria e le sue conoscenze per facilitarli l'entrata presso il cantiere del Duomo di Milano dove, al 1572, dopo la morte di Corrado da Colonia, carenti erano le maestranze in tale campo. Egli potrebbe inoltre aver lasciato la città di Lovanio che, dopo il 1570, probabilmente vide diminuire lo splendore dell'arte vetraria che aveva conosciuto in precedenza.

La situazione nelle altre città dei Paesi Bassi meridionali e a Liegi

Altre opere si trovavano in città più o meno vicine a Lovanio. Nel Brabante vallone ad esempio, presso Chaumont-Gistoux, nella chiesa di Saint-Martin de Dion-le-Val, tre vetrate vennero eseguite intorno al 1525-1530¹⁴⁰. La prima metà del XVI secolo rappresentò un'età d'oro negli antichi Paesi Bassi del Sud e per il Principato di Liegi,

¹³⁶ Bruijnen, *Jan Rombouts, The Discovery of an Early Sixteenth-Century Master in Louvain*, cit., p. 195.

¹³⁷ E. van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Muquardt, Leuven 1870, p. 295.

¹³⁸ G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, P. Gottardo Pontio, Milano 1590, p. 163. - P.A. Orlandi, *L'abecedario pittorico. Dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, C. Pisarri, Bologna 1719, p. 412.

¹³⁹ van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, cit., p. 296.

¹⁴⁰ Bemden vanden, *Les vitraux voyageurs*, cit., p. 59.

dove cinque vetrate adornavano l'abside del coro della cattedrale di Saint-Paul (1557-1559); quattro vetrate si trovano nel transetto della Basilica di Saint-Martin (1575 circa); sei vetrate, poi distrutte da un incendio nel 1981, erano nella chiesa di Saint-Servais (1585-1590 circa).¹⁴¹ A queste contemporanee, le vetrate di Mons per la Collegiata di Sainte-Waudru, di cui si ricordano i manutentori generali delle vetture, creatori, restauratori o semplici vetrai. Gli archivi restituiscono il nome, per il XVI secolo, della famiglia degli Eve. Claix (citato dal 1510 al 1523) eseguì cinque vetrate per l'abside nel 1511, basandosi sui cartoni di Nicolas Rombouts, maestro vetraio ufficiale di corte. Nel 1523 gli affidarono invece la creazione della vetrata della *Dormitio Virginis*, per il transetto nord. Seguono Antoine I (deceduto nel 1554-55) e Jacques (citato nel 1558-59). Antoine II (deceduto il 28 marzo 1585) era il vetraio titolare della collegiale e «paraît avoir tenu à Mons le rôle principal dans le domaine de la peinture sur verre pendant la seconde moitié du XVI^e siècle»¹⁴². Nel 1582 gli venne affidata la vetrata dell'*Apocalisse* e dal 1582 al 1585, come voluto dalla città di Mons, realizzò le sette vetrate destinate all'«Escolle dominicale»¹⁴³, nate dai cartoni di Aert de Muysere. Vi erano infine Jean (deceduto il 18 agosto 1594) e Adam (deceduto il 14 febbraio 1641)¹⁴⁴. Anche a Mons si registra dunque la presenza di una tradizione di vetrai e di cartonisti, questi ultimi pittori, come Aert de Muysere. Essi utilizzavano varie fonti, soprattutto le incisioni messe in circolazione da Anversa.

I territori germanofoni del Sacro Romano Impero. L'esempio di Norimberga

La produzione vetraria in quest'area risulta meno indagata rispetto a quella delle regioni di lingua fiamminga o francese, per le quali si trovano maggiori informazioni, ma anche rispetto a quelle di altre regioni di lingua germanofona. Alcuni studi hanno però proposto di vedere in alcune città un modello di riferimento, nonostante siano spesso centri anche molto distanti tra loro. Norimberga, in particolare, viene indicata da Scholz quale esempio per le pratiche lavorative che coinvolgevano pittori, vetrai e pittori su vetro. Le sue attività vetrarie sarebbero state testimoniate anche dall'esistenza di un libro risalente alla fine del

¹⁴¹ I. Lecocq, *Les vitraux de la nef de la Collégiale Sainte-Waudru à Mons. Invitation à l'étude de l'art du vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas du Sud et la Principauté de Liège pendant la Haute Renaissance*, «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 68, 1999, p. 72.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 71-72.

XV secolo (Ms. cent. VI, 89 conservato alla Stadtbibliothek di Norimberga, n.c.), inerente alla produzione del vetro colorato ed appartenente ad una monaca della città¹⁴⁵. Norimberga accoglieva importanti artisti del periodo: Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Hans Schäufolein, Hans Süß von Kulmbach, Sebald Beham ed altri. La loro presenza accentuò la divisione dei ruoli durante la realizzazione delle vetrate, con i pittori in veste di progettisti-disegnatori, e i pittori su vetro per la fase vetraria vera e propria¹⁴⁶. Sicuramente la città non fu la prima ad essere investita da tale suddivisione; lo dimostra l'arrivo, nel 1457, del pittore Hans Pleydenwurff, che aprì una bottega presso la quale eseguiva entrambe le fasi lavorative¹⁴⁷. Un altro artista, Michael Wolgemut, proponeva il medesimo servizio, e il suo *entourage* produsse una porzione significativa delle vetrate del coro della chiesa parrocchiale di S. Lorenzo intorno al 1476-1481 circa¹⁴⁸. Queste botteghe acquistarono un significato importante, poiché al loro interno erano presenti sezioni specialistiche, con personale dotato di peculiari competenze che si rendeva responsabile di specifiche fasi del lavoro. Progettazione ed esecuzione restavano così competenze della stessa bottega, anche se diverse mani potevano intervenire in momenti diversi della realizzazione. Altra bottega famosa a Norimberga era quella del vetraio Veit Hirsvogel, dove Grien, allora apprendista, trovò lavoro e finì per superare in bravura tutti i suoi colleghi come disegnatore di cartoni per vetrate. Egli partecipò inoltre alla pittura su vetro per alcune commissioni esclusive, come la vetrata del Dr. Löffelholz, prima di lasciare la città intorno al 1507 e di stabilirsi a Strasburgo nel 1509¹⁴⁹. Gli successe a Norimberga il pittore Hans Süß von Kulmbach, che viene ricordato quale leader fornitore di disegni per vetrate; cartoni per i quali collaborò con Dürer lavorando nella sua bottega fino al 1511 circa¹⁵⁰. Gran parte delle vetrate cittadine fu eseguita su ordinazione, sulla base di cartoni forniti dai pittori presenti, sino a sfiorare la produzione in serie vera e

¹⁴⁵ H. Scholz, *Design and Execution in Southern German Stained Glass of the Late Middle Ages and the Age of Dürer*, in *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, methods and expressions*, a cura di B. Kurmann-Schwarz, E. Pastan, Reading Medieval Sources, vol. 3, Brill, Leiden - Boston 2019, p. 61. «If you wish to glaze a window with painted glass – whether than is with figures, ornament, architecture or arms – then you must have a design drawn up on paper by a painter that shows exactly how the work should look». Interessantissimo è notare come l'affermazione venga fatta da una monaca, che Scholz descrive come una donna chiaramente autodidatta ed esperta in tale pratica. – Nuremberg, Stadtbibliothek, Ms. Cent. VI, 89, (non consultato).

¹⁴⁶ H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951, p. 79.

¹⁴⁷ Scholz, *Design and Execution in Southern German Stained Glass of the Late Middle Ages and the Age of Dürer*, cit., p. 61.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

propria. Patroni e cartoni venivano copiati e riutilizzati, modificati e combinati ad altri esemplari. La suddivisione del lavoro e la presenza di personalità artistiche di spicco, portò ad una fioritura senza precedenti della pittura su vetro nelle regioni dell'attuale Germania meridionale. Infine, tra la fine del XVI e il XVII secolo, le donazioni di vetrate monumentali andarono calando, riducendo la produzione dei pannelli vitrei¹⁵¹.

La produzione vetraria a Colonia

Colonia viene ricordata come una città capace di assorbire molteplici apporti, di fonderli e di fornirne oltre la Renania¹⁵². Qui la pittura su vetro era strettamente legata alla pittura murale e su tavola, bensì si distinguesse per l'autonomia derivatale dal metodo di produzione e dal collegamento con l'architettura. Le vetrate delle cattedrali paiono aver avuto un rapporto con quelle contemporanee dislocate in altri centri dell'Europa occidentale e settentrionale, nonostante l'evidenza di alcuni elementi specifici della città. Il Duomo di Colonia rappresenta un anello importante nello sviluppo della pittura su vetro del centro renano, data la presenza di un corpo vetrario che copre un periodo di circa trecento anni, dal 1260 al 1562 circa. Durante il XVI secolo, la cattedrale vide la creazione del grande ciclo datato 1508-09, con le cinque vetrate della navata nord. Esse furono sicuramente il risultato di una tendenza nuova, che coinvolse la produzione subito dopo la metà del XV secolo: da questo momento, le vetrate acquisirono l'aspetto di pitture su tavola tradotte in vetro; al contempo si afferma una distinzione tra il pittore disegnatore e il pittore esecutore su vetro. Lo stile e le composizioni della pittura su tavola trovarono riscontro nei vetri della cattedrale per tutto il Cinquecento, e mostrano la contiguità (e forse persino la continuità) con i vicini Paesi Bassi. Il "Maestro della vita di Maria" fu uno degli artisti fornitori di cartoni per vetrate che mostra forme derivate da Dieric Bouts¹⁵³. I cartoni realizzati dai pittori per vetrate non sono sopravvissuti a Colonia, ma esistono alcune ipotesi attributive in merito. Il "Maestro della Sacra Famiglia" e il "Maestro di San Severin", sono stati indicati quali pittori che avrebbero dovuto realizzare i disegni preliminari per il Duomo di Colonia¹⁵⁴. I progetti della *Natività*, datata marzo 1508, e dell'*Adorazione dei Magi*, del novembre 1508, vengono associati al "Maestro

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵² H. Rode, *Der Kölner Dom. Glasmalereien in Deutschlands größter Kathedrale*, Verlag Josef Hanneschläger, Augsburg 1968, p. 101.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵⁴ Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, cit., p. 79.

della Sacra Famiglia”; mentre quelli delle altre vetrate, datate 1509, apparterrebbero al “Maestro di San Severin”¹⁵⁵. Il ciclo, costituito da quasi duecento riquadri, doveva essere stato eseguito in una bottega abbastanza grande, che è stata individuata in quella del pittore vetraio cittadino Hermann Pentelynk «unszer heren glaseworter [unser Herr Glaserwerker]»¹⁵⁶, o forse del figlio Hermann, che gli subentrò nell’aprile del 1508. Il monogramma “LvK” raffigurato in una vetrata starebbe ad indicare la firma di Leo von Keysserswerde, pittore su vetro in qualità di assistente e poi nuovamente attivo tra il 1514 ed il 1544¹⁵⁷. Il fatto che Pentelynk padre fosse il vetraio più rinomato in città ha poi posto il dubbio che anche i cartoni fossero stati realizzati da lui o dalla sua bottega, soprattutto perché la vetrata della *Natività* fu la prima ad essere stata donata dalla città di Colonia¹⁵⁸. Lambert von Luytge (morto nel 1508) ed il suo successore Clais sono stati indicati quali disegnatori delle prime due vetrate della cattedrale; essi potrebbero quindi incarnare, rispettivamente, il “Maestro della Sacra Famiglia” e il “Maestro di San Severin”¹⁵⁹. Ai due pittori di Colonia potrebbero venire attribuiti anche altri progetti per vetrate: l’*Annunciazione* e l’*Adorazione del Bambino* del Berliner Schlossmuseum potrebbero appartenere al “Maestro di San Severin”, su progetto del “Maestro della Sacra Famiglia”; così come al primo viene associato un esemplare a S. Maria in Campidoglio e una vetrata con la *Crocifissione* (sempre in città)¹⁶⁰.

Un secondo ciclo più piccolo venne realizzato in correlazione a quello del transetto nord. Si individua in questo caso Barthel Bruyn il Vecchio, uno dei rappresentanti più rispettati della pittura di Colonia negli anni venti del XVI secolo. Il suo stile, molto vicino a quello del “Maestro di San Severin”, ha portato a pensare che avesse potuto lavorare, almeno inizialmente, nella bottega di Clais. Le vetrate del transetto nord con *Cristo e S. Bernardo*, databili al 1525 circa, devono essere nate dai suoi modelli. Il ciclo rappresentante la *Vita di Cristo* contiene alcuni vetri del 1562 che ricordano in parte Bruyn e Woensam, ma il loro creatore pare sia stato un certo Heinrich Braun il Vecchio, il cui figlio Heinrich Braun il Giovane proseguì nell’esecuzione di vetrate a soggetto sacro, sfociando nel XVII secolo¹⁶¹. Queste vetrate rappresentano la conclusione della realizzazione di vetrate al Duomo di Colonia e la fine del periodo d’oro della pittura su vetro coloniese.

¹⁵⁵ Rode, *Der Kölner Dom*, cit., p. 118.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 122.

In città, altri cicli vetrai seguirono una prassi molto simile a quella della cattedrale maggiore per quanto riguarda il rapporto tra pittori disegnatori e pittori su vetro. Le vetrate della chiesa di Santa Gertrude, inoltre, sebbene più recenti, potrebbero essere state eseguite dalla stessa bottega di quelle del Duomo.¹⁶² Il ciclo di Cristo nella Cappella dei Sacramenti (1460-70 circa), si basa sui modelli di Stephan Lochner seguendo il medesimo *modus operandi* ¹⁶³.

La situazione in altre città germanofone dell'Impero

Oltre alla città di Norimberga, che nonostante la distanza da Colonia si identifica quale modello per la produzione vitrea, altri centri vengono ricordati per la presenza di pittori, pittori su vetro e vetrai. Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, Augusta registrava un alto numero di artisti, tra cui Hans Holbein il Vecchio, Hans Schäufelein, Hans Burgkmair il Vecchio, Leonhard Beck e Jörg Breu il Vecchio, i quali ebbero a che fare con la pittura su vetro¹⁶⁴. Le vetrate legate alla città non sono sopravvissute all'interno della stessa, ma distribuite in vari luoghi (nelle attuali Germania meridionale e Austria). Il patrimonio vetrario era ricco, tanto che si pensa che la domanda per l'esportazione di vetrate fosse alta, e paragonabile all'esempio di Norimberga. Tra le più famose vetrate sacre della zona si ricordano quelle della sala mortuaria della Cattedrale di Eichstätt, per le quali la bottega di Hans Holbein il Vecchio disegnò i cartoni preparatori¹⁶⁵. Gumpolt Giltlinger il Vecchio, pittore e pittore su vetro citato per le vetrate della chiesa dei santi Ulrico e Afra ad Augusta (1496) e nei contratti datati 1506 e 1509 per Schwaz in Tirolo è stato indicato quale possibile realizzatore delle finestre di Eichstätt¹⁶⁶. Allo stesso artista e a Jörg Breu vengono attribuiti anche alcuni disegni per tondi, realizzati in città durante la prima metà del XVI secolo¹⁶⁷. Hans Burgkmair il Vecchio fornì invece i disegni per otto vetrate (oggi perdute) realizzate per la camera del consiglio di Augusta, la cui creazione vitrea risale ad Hans Braun, *Glasschmelzer* pagato nel 1515¹⁶⁸. Augusta, come Norimberga, contava sulla presenza di un circolo di esperti in campo grafico, oltre a

¹⁶² *Ibid.*, p. 110.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶⁴ Scholz, *Design and Execution in Southern German Stained Glass of the Late Middle Ages and the Age of Dürer*, cit., p. 67.

¹⁶⁵ *Ibidem.* – Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, cit., p. 73.

¹⁶⁶ Scholz, *Design and Execution in Southern German Stained Glass of the Late Middle Ages and the Age of Dürer*, cit., p. 68.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ Il termine *Glasschmelzer* viene indicato quale sinonimo storico per “pittore su vetro”.

pittori su vetro di un certo calibro. Le città inoltre dimostrarono di adottare lo stesso approccio riguardo ai disegni, al ruolo dei committenti e al riutilizzo ripetuto di modelli. Le notizie sulla tradizione della pittura su vetro nella regione del Reno superiore sono più scarse, ma sappiamo che Strasburgo, intorno al 1480, visse un periodo di splendore per l'arte vetraria grazie alle figure di cinque maestri indipendenti, tra cui si ricorda Peter Hemmel von Andlau, e alle loro botteghe. La produzione relativa al XV secolo è perlopiù perduta, ma è sopravvissuta una specie di campionario del «Master of the Drapery Studies»¹⁶⁹, conosciuto anche come “il Maestro dei tondi di Coburgo”, i cui disegni sembravano appartenere ad una fase posteriore al lavoro vetrario. Il XVI secolo presenta una situazione completamente inversa, con la presenza di numerosi esemplari di disegni per vetrate in scala 1:1 appartenenti alle botteghe di Hans Baldung Grien ed Hans Weiditz, oltre ad altri pittori collaboratori su vetro¹⁷⁰. Nella città di Friburgo la bottega di Hans von Gitschmann Ropstein viene ricordata per le vetrate del coro della cattedrale e del chiostro della Certosa. A Basilea troviamo invece l'attività di Hans Holbein il Giovane, i cui modelli sono stati associati a tre pannelli nel chiostro dell'abbazia di Wettingen¹⁷¹. Altri pittori su vetro lavorarono alla cattedrale cittadina, come Urs Graf e «Anthoni Glaser»¹⁷², quest'ultimo soprattutto nel primo quarto del XVI secolo, descritto come eccezionale pittore su vetro e disegnatore. Viene anche indicato come, successivamente, i pittori su vetro si siano sempre più affidati ai disegni da loro prodotti. Così fecero Anthoni Glaser, Balthasar e Matthäus Han a Basilea; Lienhard Brun I, Sebastian Lindtmayer, Felix Lindtmayer il Vecchio; la bottega Ropstein a Friburgo¹⁷³. Assemblando motivi e raccogliendo immagini da archiviare, questi artisti contribuirono alla diffusione di modelli che ritroviamo, prima della metà del XVI secolo, negli stemmi cantonali e in quelli dei municipi di Stein am Rhein, Endingen, Pfullendorf e Rheinfelden¹⁷⁴.

Spostandoci lungo Reno verso la zona di Francoforte, Oppenheim, Magonza, Worms ed Heidelberg vengono ricordate per le loro produzioni vetrarie. Magonza e Michelstadt (che è però in un altro bacino) subirono dei rinnovamenti durante il XVI secolo, a causa di alcune vetrate perse già nel XIII secolo (nel primo caso) o per necessari lavori di ristrutturazione che portarono alla realizzazione di una nuova vetrata nel 1543 (nel

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷² *Ibid.*, p. 71. Scholz usa «Glaser» come fosse il cognome dell'artista, ma probabilmente si tratta della locuzione *nome omen*.

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ *Ibidem.*

secondo caso)¹⁷⁵. Nel periodo compreso tra il 1470-75 circa e il XVI secolo, Magonza era il centro del Medio Reno in cui era attiva la produzione di vetrate di piccolo formato, dove particolarmente importanti erano quelle di Hähnlein e quelle ora conservate presso la Cattedrale Vescovile e il Museo Diocesano di Magonza¹⁷⁶. Alcune vetrate venivano consegnate dalla vicina località di Spira, mentre altre si trovavano nella cappella di Ägidius della cattedrale di Worms, nel coro della chiesa parrocchiale di Büttelborn (1500 circa) e presso la chiesa parrocchiale di Beerfelden (una *Crocifissione* datata intorno al 1500-1503)¹⁷⁷. Presso Beerfelden erano presenti botteghe di vetrai, come quella di Jacob Kamberger (Konberger), e del figlio Hans, di cui rimangono alcune vetrate a Ingelfingen, Kleinbottwar, Langenburg (tutte del 1500) e a Backnang (intorno al 1507-1508)¹⁷⁸. Agli anni venti del Cinquecento risalgono invece le vetrate della chiesa parrocchiale di Schönbrunn, e le vetrate raffiguranti gli stemmi del conte palatino Heinrich von der Pfalz (Heidelberg, 15 febbraio 1487 – Ladenburg, 3 gennaio 1552), il principe di Ellwangen (1521-1552) e il vescovo di Spira Giorgio (1513-1529), a Darmstadt e a Spira¹⁷⁹. Nei pressi di Heidelberg, a Neckarsteinach, Hirschhorn, Ersheim e Michelstadt, i governanti avevano accordi con la città per la fornitura di vetrate¹⁸⁰. Heidelberg, residenza dei conti palatini presso il Reno, per il tardo Medioevo e la prima età moderna viene indicata quale centro di cultura intellettuale e luogo di produzione di dipinti su vetro, che probabilmente rifornivano chiese e monasteri sul Neckar e nell'Odenwald, e forse anche destinazioni a maggior distanza¹⁸¹. Tutte queste cittadine, relative alla zona del Medio Reno, erano caratterizzate dal continuo spostamento dei pittori su vetro, che spesso raggiungevano città anche distanti, come nel caso di Werner Störe, che nel 1484 lasciò la bottega di Strasburgo per trasferirsi in questa zona¹⁸². Infine, singolare è il caso della città di Francoforte, dove all'inizio del XV secolo il lavoro del vetraio e pittore su vetro, divenne abbastanza redditizio nonostante un'economia in contrazione e una leggera riduzione del numero di abitanti¹⁸³. Il *boom* costruttivo subito dalla città in questo periodo, a differenza

¹⁷⁵ Gast, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen*, cit., p. 47.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 66.

¹⁸³ U. Gast, *Wohnen, leben, arbeiten: Glaser und Glasmaler in Frankfurt und ihre Beziehungen zu Köln – Überlegungen zur Chroverglasung von St. Leonhard um 1430/1435*, in *Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein, 1400-1500*, a cura di M. Büchsel, H. Droste, B. Wagner, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2019, pp. 115.

di Magonza, includeva sia edifici secolari che edifici sacri. Primo segno dell'impennata edilizia fu la torre della chiesa parrocchiale e collegiata di S. Bartolomeo (1415), seguita poi dal cosiddetto Nürnberger Hof (1410 circa), dalla cappella di S. Pietro (1417-1419), dalla facciata sud della navata della collegiata di Nostra Signora (1420/1430 circa), dal coro della collegiata di S. Leonardo (consacrata nel 1434) e dal coro della chiesa del monastero carmelitano di S. Maria (1430/1440 circa); tutti edifici identificati come opere di Werke Gertheners¹⁸⁴. Oltre alla manutenzione e al rinnovamento delle vetrate di edifici esistenti, molti lavori comprendevano realizzazioni nuove, con progetti per vetrate semplici o ampie e colorate. Intorno al 1420, la situazione lavorativa di vetrai e pittori su vetro era senz'altro ottima a Francoforte, che si stava sviluppando come centro di pittura di vetrate sul Medio Meno. A causa delle molte perdite avute, è quasi impossibile ricostruire un quadro per la produzione locale. Solo le vetrate di S. Leonardo sono sopravvissute in ampi resti, con circa 70 lastre risalenti al periodo di costruzione del coro e alla campagna di ristrutturazione del 1491¹⁸⁵. Daniel Hess, storico dell'arte che ne studiò le vetrate, nel 1999 descrisse la chiesa all'interno del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* della Germania, notando una distinzione tra lo stile del Medio Meno e quello di Colonia¹⁸⁶. Le considerazioni proposte da Uwe Gast vengono descritte come nate da supposizioni e non verificabili, poiché mancano quasi totalmente le fonti scritte, e pochissime sono le vetrate rimaste dopo guerre ed altri eventi che hanno portato alla loro scomparsa. Hess, studiando le opere della chiesa di San Leonardo, individuò però due stili principali, che parevano mischiarsi tra loro. Ciò diede lo spunto per pensare alla cooperazione tra diversi pittori su vetro o diverse botteghe. La parte nord (comprendente la cappella dedicata a Maria) pareva essere stata eseguita da una bottega; la parte sud, da un altro *workshop*. Odiernamente, le vetrate sono cambiate, in quanto non seguono più il *pattern* alternato di blu e rosso che avevano prima¹⁸⁷. Hess pensò che le vetrate potessero provenire da botteghe del Medio Meno. L'individuazione di uno dei committenti, Gelis Rokoch, permise nuove ipotesi in merito. Originario di Colonia, ma trasferitosi a Francoforte nel 1422, egli avrebbe portato ad altre commissioni rivolte ai coloniesi specializzati in materia vitrea¹⁸⁸. Stessa cosa per Johann von Holzhausen, altro mandante avente legami con la città renana. I vetrai di Colonia avrebbero dunque cooperato con le botteghe di

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 116.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 132-133.

Francoforte, sia tramite il loro arrivo spontaneo presso la città del Medio Meno, che grazie alle chiamate dei committenti. Da metà del Quattrocento, svariati vetrai e pittori su vetro trovarono in Francoforte il centro ideale in cui proporsi e lavorare. Essi vivevano nella parte ovest della Saalgasse, definita «Under den Glesern»¹⁸⁹, sottolineando la forte connotazione vetraria della città.

Possiamo dunque dedurre che Colonia fosse un luogo di alta formazione per gli artisti del vetro, ma le sue maestranze fossero solite non rimanere fisse in città e spostarsi in altri centri di lingua tedesca, come Francoforte. Corrado da Colonia, co-protagonista di questa tesi, potrebbe aver avuto un'esperienza simile a quella di tanti altri concittadini, trovando nel Duomo di Milano un cantiere attivo e bisognoso di figure esperte in campo vetrario.

Artisti, regolamenti, corporazioni

Gli artisti coinvolti nella realizzazione di vetrate dovevano rispondere a regolamentazioni e normative date loro dalla corporazione di riferimento. In questa sezione vedremo come erano organizzati nelle regioni di lingua fiamminga e in quelle di lingua tedesca, per tentare di confrontarlo con il *modus operandi* adottato dai maestri vetrai presenti poi, nel XVI secolo, al Duomo di Milano.

L'organizzazione degli artisti di vetrate nei Paesi Bassi meridionali

Tra l'epoca medievale e l'inizio dell'era moderna, negli antichi Paesi Bassi iniziò a svilupparsi una sempre più crescente attenzione verso la qualità del prodotto finito. Questa preoccupazione riguardò anche la sfera artistica e, quindi, la produzione di vetrate. Come altrove, i mestieri vennero organizzati in corporazioni con sede nelle città, e furono queste istituzioni a garantire la qualità della merce. Venne instaurato un sistema di apprendistato per gli artisti, la realizzazione di un'opera di prova per i maestri, ispezioni del lavoro ed alcuni obblighi, tra i quali quello di dover lavorare sul lato della bottega che dava verso la strada. Alcune forme di standardizzazione e i marchi di fabbrica garantivano la qualità dell'opera finita, mentre i blasoni e stemmi delle corporazioni servivano ad evocare l'onestà, l'affidabilità e il prestigio degli artisti.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 136.

Le città di Anversa, Aalst, Bruges, Bruxelles, Gand, Liege e Malines non erano organizzate alla stessa maniera. Nella maggior parte di questi centri, i pittori e i pittori vetrai costituivano un gruppo professionale separato, chiamato “natia”, all’interno della gilda di San Luca; caso a parte è quello di Malines, dove i vetrai facevano parte della gilda dei muratori¹⁹⁰. A Lovanio invece ci si aspettava che i pittori su vetro diventassero membri dell’organizzazione dei pittori; l’atto costitutivo della nascita della Confraternita di San Luca, datato 23 ottobre 1495, riporta infatti che i suoi iscritti erano *hen geneerende metten schilderien* (ovvero “persone che si guadagnavano da vivere con la pittura”), e non esisteva alcuna regola che imponesse loro di doversi attenere al *medium* nel quale si erano formati¹⁹¹. Un documento del 1529 definiva inoltre i pittori quali “coloro che maneggiano il pennello, sia come pittori che come vetrai” (*die ghene hanterende tpinseel als van scilder ende gelaesmakers*), confermando come a Lovanio fosse permesso ufficialmente essere sia pittore su tela, tavola ed eventualmente parete, sia pittore su vetro¹⁹². A prova di ciò anche un testo del 1534 dove il pittore Jan Rombouts il Giovane domandò il pagamento per 10 fiorini e 10 *stuivers* al vetraio Joos vander Balct «gelaesmakere...de pyne ende arbeide, ende scriven op gelas die hy Jan Rombouts hem Joos gedaen ende gewracht hadde» (“per il disturbo ed il lavoro e la pittura su vetro che lui, Jan Rombouts, aveva fatto per lui”); in questo caso il pittore aveva lavorato come subordinato per il vetraio¹⁹³. Rombouts dipinse sicuramente le scene su vetro, probabilmente utilizzando i suoi stessi disegni, mentre Vander Balct fu responsabile della cottura, dell’impiombatura e dell’installazione delle vetrate¹⁹⁴. Altro esempio simile è quello di Herman Jansz Breckerveld (1595/96-1673, vetraio, pittore su vetro ed incisore), che per un periodo di tempo non ebbe a disposizione una bottega completamente attrezzata e si recò a Delft per cuocere il suo vetro dipinto¹⁹⁵. Anche Valerio Profondaville (Profondavalle), caso studio

¹⁹⁰ J. Caen, B. De Munck, *Les métiers entre la qualité des œuvres et l’innovation technologique; recettes et prescriptions techniques pour la production de vitraux dans les Pays-Bas méridionaux du XV^e au XVIII^e siècle*, in *Le vitrail et les traités du Moyen âge à nos jours*, a cura di K. Boulanger, M. Hérol, Lang, Bern 2008, p. 155. – J. Caen, B. De Munck, V. De Laet, *Technical Prescriptions and Regulations for Craftsmen in the Southern Netherlands during the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries. A Confrontation of Archival and Material-Technical Information regarding Glazing and Stained-Glass Windows*, in *Verre et Fenêtre de l’Antiquité au XVIII^e siècle*, Actes du premier colloque international de l’association VERRE & HISTOIRE, (Paris-La Défense / Versailles, 13-14-15 octobre 2005), a cura di S. Lagabrielle, M. Philippe, Verre et Histoire, Paris 2009, p. 160.

¹⁹¹ Bruijnen, *Jan Rombouts. The Discovery of an Early Sixteenth-Century Master in Louvain*, cit., pp. 101, 198.

¹⁹² *Ibid.*, p. 103.

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 129, nota 9.

affrontato nel terzo capitolo, rappresenta una delle altre figure distintesi per la duplicità lavorativa, in quanto pittore e pittore su vetro¹⁹⁶.

I regolamenti della confraternita di Lovanio sopravvissuti, offrono una serie di articoli che ogni associato doveva rispettare. Il secondo precetto prevedeva ad esempio il pagamento obbligatorio di una quota associativa fissata a 12 *stuivers*; eccezione veniva fatta solamente per gli uomini appartenenti all' "Associazione dei Sette Lignaggi della città", o agli "armigeri di nascita" (*goede mannen vanden geslechten van deser stad gecomen, oft anderssins vanden scilde gebuertich*), ovvero a cittadini e patrizi con particolari privilegi¹⁹⁷. Essi potevano infatti dipingere per puro piacere, senza alcun dovere nei confronti della confraternita. Al 1529 risale un evento che coinvolse il pittore Jan vanden Berghe il Giovane, che invocò l'articolo due per obiettare alla convocazione per il mancato pagamento della contribuzione annuale nel giorno della Processione di Nostra Signora. Il consiglio cittadino in questo caso rigettò la sua implorazione affermando che egli aveva dipinto professionalmente e non per piacere. Nonostante l'artista sottolineasse il fatto di realizzare vetrate per vivere (*voir vynster vuythanght ende hem dagelycx geneert metter voirscreven neringen*), gli venne ordinato di pagare il contributo; stessa cosa successe sei settimane dopo¹⁹⁸. Il terzo articolo riguardava invece i pittori che provenivano da fuori Lovanio. Essi dovevano pagare 1 fiorino renano per le commissioni a Lovanio, e 2 fiorini renani per le commissioni ricevute da Lovanio ma svolte nelle loro città natale¹⁹⁹. L'articolo 7 definiva invece l'apparato direttivo della confraternita, gestita da quattro governatori, due dei quali rimpiazzati ogni anno perché servissero un biennio ciascuno²⁰⁰. Il nono ed ultimo emendamento sanciva invece il diritto dei governatori di intraprendere lezioni legali contro i membri della confraternita, soprattutto nei casi di mancato pagamento. Nel 1532, il pittore su vetro Arndt van Diependale (probabile antenato di Profondavalle) venne convocato di fronte al consiglio cittadino per non aver dato la contribuzione di 12 *stuivers*²⁰¹.

Come detto in precedenza, la Confraternita non specificava esattamente quali pittori appartenessero al gruppo. Spesso infatti, i pittori su vetro esercitavano il proprio mestiere

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 199.

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 200.

²⁰¹ *Ibidem.*

al di fuori dell'organizzazione, suscitando la collera dei pittori di Lovanio, che nel 1500 cercarono di porre rimedio alla situazione, domandando che i colleghi aderissero alla confraternita (*souden moeten comen inde voirschreven bruederscap*) e pagassero quindi la contribuzione annuale (*daghelycx gheneeren met diverse glasen vynsteren te schilderen*)²⁰². Inoltre, i pittori su vetro avrebbero dovuto pagare un contributo finanziario durante la processione annuale di Nostra Signora, per le figure di Susanna ed Anna, legate al loro operato. I pittori vetrai si opposero dicendo che il loro numero era esiguo (*cleynen getale*) e che il loro non veniva considerato un mestiere ufficiale. Nonostante ciò, la vittoria spettò ai pittori. Un'ulteriore disputa tra le due fazioni avvenne nel 1531, questa volta perché gli assistenti dei pittori su vetro non avevano consegnato l'annuale libbra di cera, prevista "a beneficio dell'altare di San Luca" (*tot profyte van Sinte Lucas autae*)²⁰³. I pittori vetrai argomentarono dicendo che molti dei loro assistenti provenivano da fuori città, lavorando per brevi periodi di due o tre mesi. Se fosse stato chiesto loro di donare una libbra di cera, avrebbero smesso di venire a Lovanio. In questo caso, il consiglio decise per la contribuzione individuale alla manutenzione dell'altare da parte dei soli pittori su vetro, esonerando da tale obbligo i loro assistenti.

Sicuramente le corporazioni mantenevano un controllo sugli artisti, ed è quindi importante tentare di comprendere come riuscissero ad influenzare la qualità e l'innovazione tecnologica di questi mestieri. L'apprendistato fu l'elemento generalmente più adottato per tale scopo, ed andava oltre al tramandamento dei saperi tecnici o della salvaguardia della qualità del lavoro. Un praticantato obbligatorio pare essere stata una condizione esistente già dalla fine del Medioevo negli antichi Paesi Bassi. Per gli artisti raggruppati all'interno delle gilde, un apprendistato specializzato era necessario per diventare maestro. Inizialmente la durata formativa risultava proporzionale alla complessità del mestiere da apprendere, ma questa condizione sembra non essere più stata rispettata con l'inizio dell'era moderna²⁰⁴. Per quanto riguarda la città di Lovanio sappiamo che, per quanto previsto dagli articoli 4 e 5 della Gildea di San Luca, gli alunni erano obbligati a donare un chilo di cera all'inizio della pratica, che solitamente aveva una durata di almeno tre anni, tranne che per i figli dei maestri pittori e dei pittori su vetro, accettati *vry ende los* ("liberi e senza contratto"), ai quali veniva però richiesto comunque

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Caen, De Munck, *Les métiers entre la qualité des œuvres et l'innovation technologique*, cit., p. 159.

il chilo di cera in donazione²⁰⁵. Possiamo dunque immaginare che Valerio Profondavalle, quasi sicuramente membro di un'importante famiglia di vetrai della città, avesse avuto un apprendistato piuttosto autonomo, o comunque non vincolato da obblighi.

Esistevano altre normative riguardanti gli alunni. Se si fossero dimostrati apprendisti insoddisfacenti o se avessero deciso di lasciare il proprio maestro prima della fine del contratto, sarebbero incorsi nel pagamento di 2 fiorini renani entro il primo anno, e di 4 fiorini renani entro il secondo. Nel caso in cui l'alunno avesse abbandonato l'apprendistato dopo il secondo anno, avrebbe dovuto ricevere il permesso del maestro per poter lavorare indipendentemente. Esistono due esempi a questo proposito. Nel 1507, il pittore Gielis Thuys ebbe un apprendista, al quale avrebbe dato vitto e alloggio "in maniera adeguata e corretta" (*den cost gevene tamelyck soe dat behoirt*) ed un contratto *eenen termyn van vyffjaeren...om hem te leeren de conste van scilderen* (per "un termine di cinque anni...per insegnargli l'arte della pittura")²⁰⁶. Nel caso in cui l'apprendista lo avesse lasciato anticipatamente, la madre dell'allievo ed altri due individui avrebbero fatto da garanti, pagando la multa prevista e compensando il maestro stesso. Questo fu il caso di Jan van Aeps e del suo allievo Jacoppe le Pouly, il cui contratto venne stipulato nel 1501. Il padre di le Pouly pagò 15 fiorini renani per compensare l'abbandono prematuro del figlio²⁰⁷.

Per quanto concerne la prova del capolavoro, le testimonianze più antiche risalgono al XV secolo, ma in generale, pare sia stata introdotta nel *beau XVI^e siècle*, probabilmente in risposta alle trasformazioni economiche dell'epoca, durando poi per tutto il Cinquecento²⁰⁸. L'esame era destinato a testare i lavoratori sconosciuti, ad esempio gli artisti che volevano lavorare in città senza aver prima completato il periodo di apprendistato, in vista di promuovere i futuri maestri. Veniva dettato dalla bottega in cui l'apprendista aveva imparato il mestiere, seguendo la prassi adottata per l'arte cui apparteneva²⁰⁹. Le prescrizioni delle gilde di pittori vetrai e vetrai per i capolavori, denotano una certa imprecisione. Il documento più antico risale al 1600 e riguarda la città di Gand, dove venivano proposti tre test per il settore vetraio: la realizzazione di una

²⁰⁵ Bruijnen, *Jan Rombouts. The Discovery of an Early Sixteenth-Century Master in Louvain*, cit., p. 199.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Caen, De Munck, *Les métiers entre la qualité des œuvres et l'innovation technologique*, cit., p. 159. - Caen, De Munck, De Laet, *Technical Prescriptions and Regulations for Craftsmen in the Southern Netherlands during the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries*, cit., p. 163.

²⁰⁹ *Ibidem*. - Questo elemento deriva dal caso della corporazione degli ebanisti di Anversa, datata 1497.

lanterna di vetro; la creazione di un tondo ovale con elmi, stemmi araldici e panneggi/drappeggi; la realizzazione di un pannello di vetro con una rete di piombi di forma geometrica: *eenen teerlinck pandt*²¹⁰.



Fig. 1 Tondello ovale con elmo, stemma e mantello. Inizio XVII secolo, collezione privata.

²¹⁰ Caen, De Munck, *Les métiers entre la qualité des œuvres et l'innovation technologique*, cit., p. 160. - Caen, De Munck, De Laet, *Technical Prescriptions and Regulations for Craftsmen in the Southern Netherlands during the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries*, cit., p. 163.

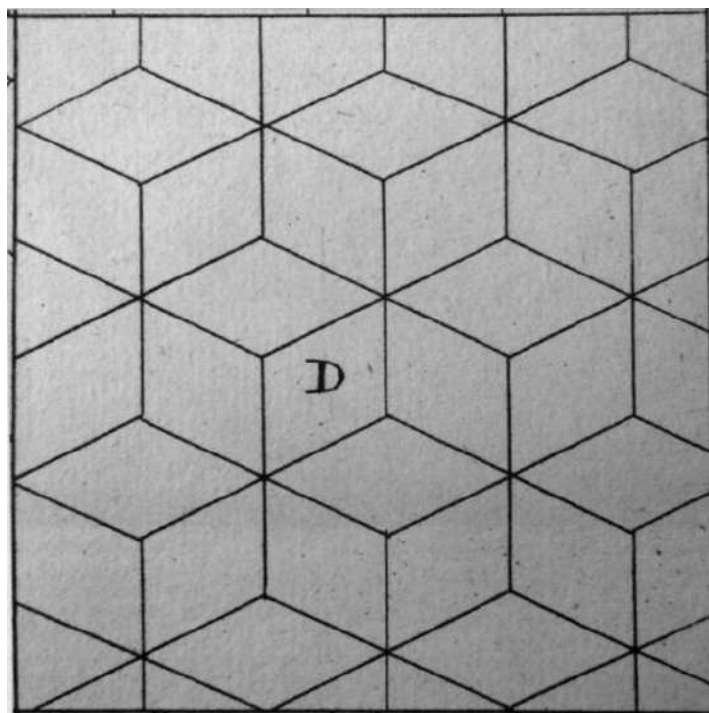


Fig. 2 Schema di caricamento a dadini. Félibien, *Des principes de l'architecture*....p. 199.

Le tre diverse tipologie d'esame rimandavano a tre differenti discipline caratterizzanti l'artigianato vetrario: la fabbricazione di lanterne, la realizzazione di vetrate e la smaltatura. Manca però una descrizione precisa delle opere da realizzare e dei criteri valutativi impiegati. Assistevano e giudicavano l'esame i decani o i rappresentanti del mestiere (*oudermannen, keurmeesters, etc.*)²¹¹. Il taglio del vetro secondo forme complesse e la realizzazione del capolavoro costituivano le capacità maggiormente richieste. La città di Lier basava i propri test di padronanza su quelli di Anversa, la cui più antica testimonianza risale al 1660 e prevedeva la realizzazione di un pannello piombato a sei angoli retti con capolavoro blu (*gegaet*)²¹².

²¹¹ Caen, De Munck, *Les métiers entre la qualité des œuvres et l'innovation technologique*, cit., p. 160.

²¹² *Ibid.*, p. 161. - Caen, De Munck, De Laet, *Technical Prescriptions and Regulations for Craftsmen in the Southern Netherlands during the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries*, cit., p. 163.

La composizione rappresentava solitamente lo stemma della gilda di San Luca, come nel caso di Aalst e dei modelli conservati al *Cabinet Steinmetz* di Bruges all'interno di due libri databili all'inizio del XVII secolo, i quali propongono anche una composizione "a barre angolari" (fig. 4); il modello veniva conservato presso la gilda (*den patroon ter tresorije*) e un modello equivalente, datato 1790, si trova presso il museo della città di Lovanio, ricordando come la prassi fosse la stessa in diverse città di lingua fiamminga²¹³. Lo stemma della gilda, elemento centrale nel pannello di Lovanio, doveva essere creato partendo da un pezzo di vetro di colore blu, entro il quale inserire alcuni piccoli pezzi di vetro bianco, senza rompere l'elemento più grande. Una disputa avvenuta a Malines, inerente alla prova del maestro (1782) riporta come fosse tradizione utilizzare un elemento decorativo centrale blu, chiamato *loof ofte cieraerd*, realizzato con una tipologia di vetro piuttosto costoso e poco facilmente reperibile in quel periodo²¹⁴.

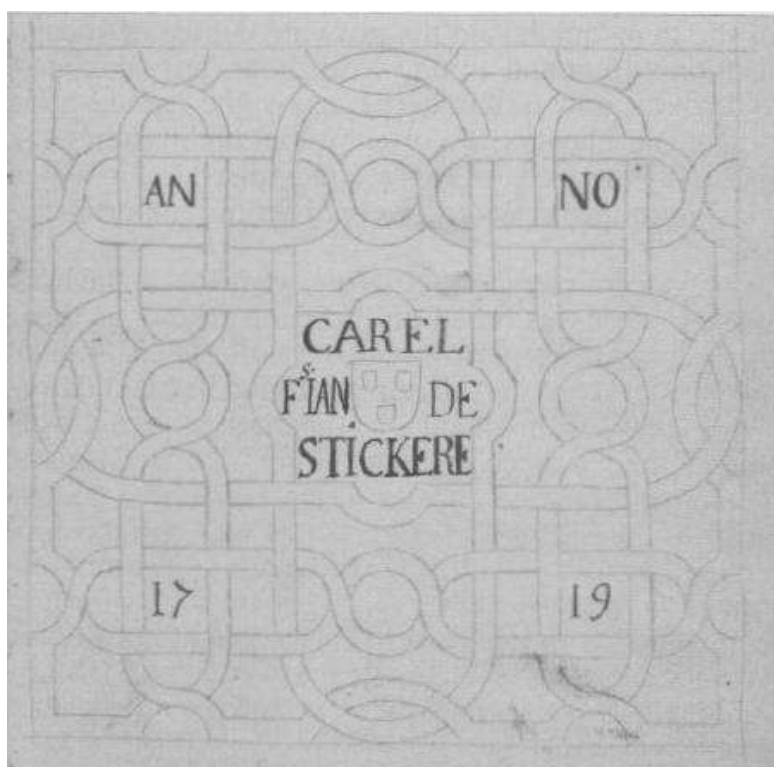


Fig. 3 Foglio con modello di inizio XVIII sec. con stemma araldico della Gilda di San Luca, Bruges, Steinmetzkabinet, inv. no. 0.3110-f°68.

²¹³ Caen, De Munck, *Les métiers entre la qualité des œuvres et l'innovation technologique*, cit., pp. 161-162. - Caen, De Munck, De Laet, *Technical Prescriptions and Regulations for Craftsmen in the Southern Netherlands during the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries*, cit., pp. 163-167.

²¹⁴ Caen, De Munck, De Laet, *Technical Prescriptions and Regulations for Craftsmen in the Southern Netherlands during the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries*, cit., p. 167.

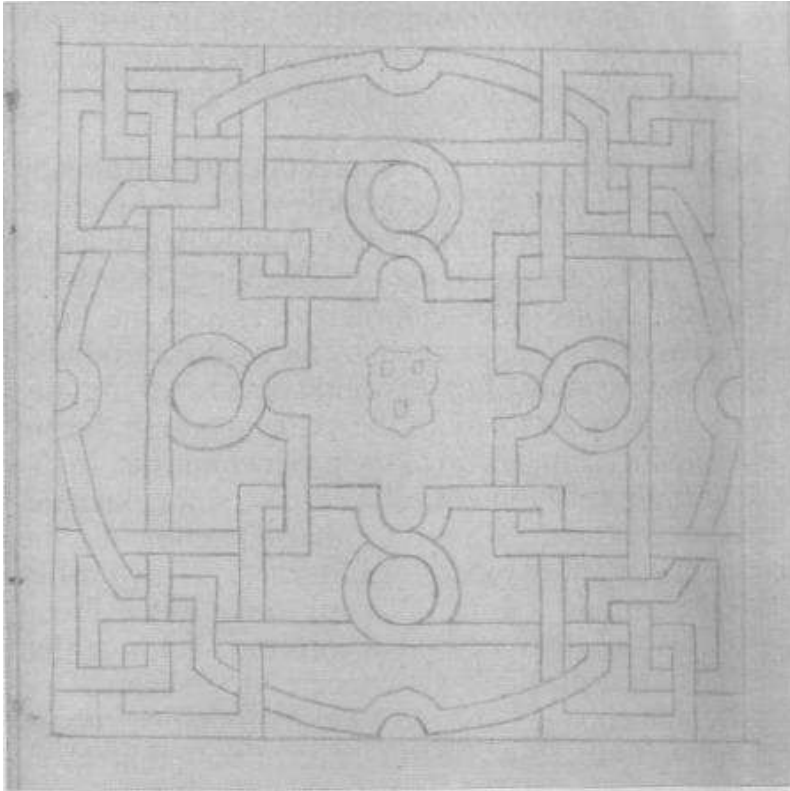


Fig. 4 Foglio con modello di inizio XVIII sec. con composizione a "barre angolari", Bruges, Steinmetzkabinet, inv. no. 0.3110-f°60.

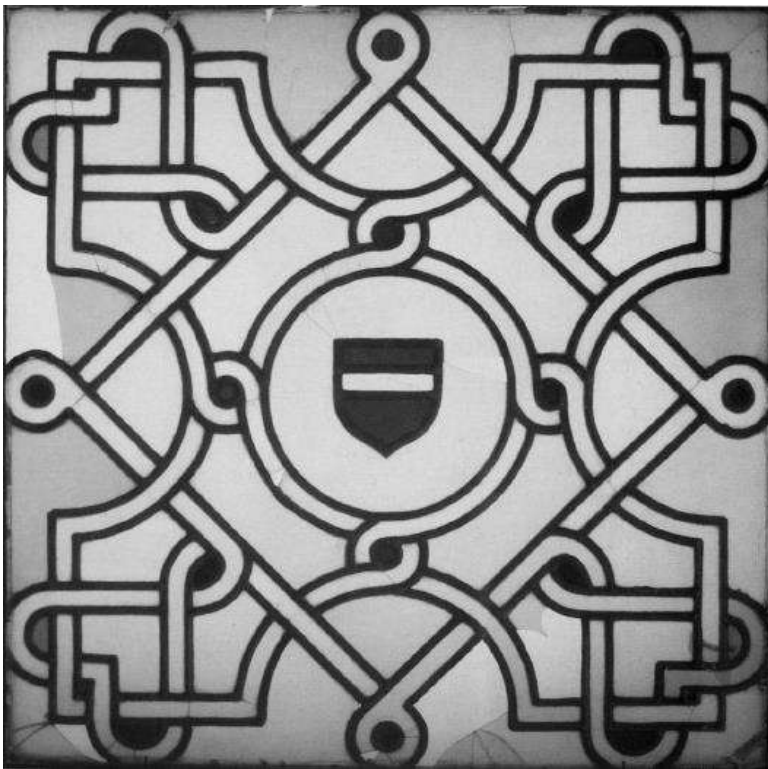


Fig. 5 Capolavoro di Jean-François Bosmans, Lovanio, ca. 1790, Lovanio, Museo della città, inv. no. B/III/75.

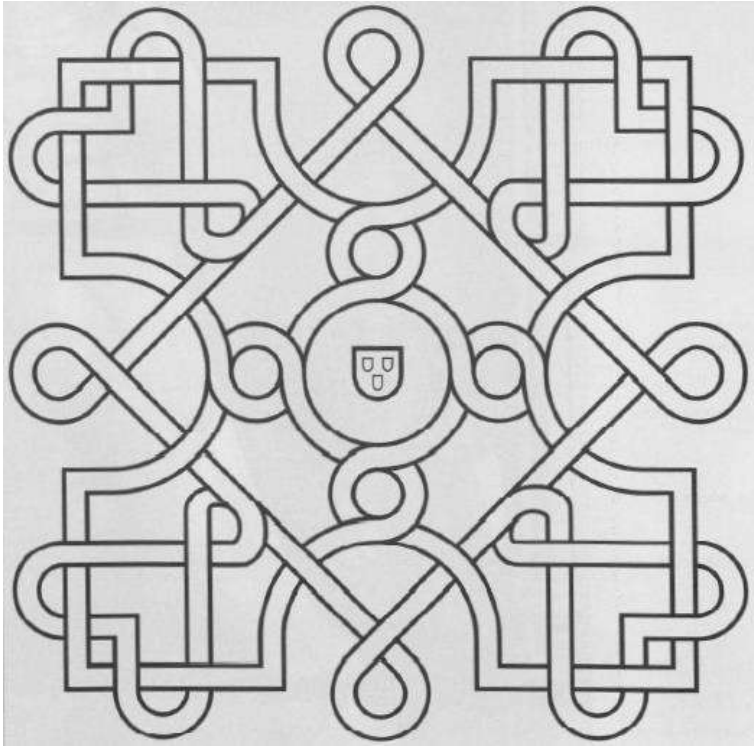


Fig. 6 Disegno di un foglio modello di inizio XVIII sec. con modello simile, dopo Bruges, Steinmetzkabinet, inv. no. 0.3110-f°8.

Ad Anversa, il capolavoro ad un certo punto subì un'evoluzione, per la quale l'aspirante non doveva più disegnare il pannello, bensì fare un semplice esame pratico, ovvero riprodurre e realizzare un modello esistente, probabilmente fornito da committenti, mercanti o grandi appaltatori. Il *focus* si spostò quindi dal valore artistico alla qualità della sua fabbricazione, condizione che appare diventare sempre più frequente negli antichi Paesi Bassi. L'attenzione andava perlopiù all'assemblamento dei pezzi vitrei, il che porta a pensare che un maestro vetraio come Profondavalle, formato in questo centro, partisse da un'alta conoscenza degli aspetti tecnici del lavoro.

Obiettivo dell'apprendistato e della prova era soprattutto formare maestri degni di fiducia, caratteristica principe che dovevano possedere. Inizialmente contavano molto anche le capacità pratiche, ma con il XVII e il XVIII secolo, i maestri iniziarono a perdere queste qualifiche, realizzando opere progettate da altri²¹⁵.

²¹⁵ Caen, De Munck, *Les métiers entre la qualité des œuvres et l'innovation technologique*, cit., p. 172.

L'organizzazione degli artisti di vetrate nelle regioni germanofone del Sacro Romano Impero

Nell'Europa centro-occidentale, forme associative come le corporazioni esistevano già dal XII secolo ed erano suddivise per mestieri. Le aree di lingua tedesca non furono esenti da tale pratica, ed adottarono tre diverse terminologie in base alla zona di riferimento: a Basilea, fin dal 1226, questo tipo di società prendeva il nome di *Zunft*; nelle regioni dell'attuale Germania settentrionale le corporazioni venivano chiamate *Gilden* (gilda); *Gaffel* era invece il termine adottato nell'area del basso Reno²¹⁶. Qui, durante l'epoca medievale, le corporazioni non si erano limitate ai centri in cui inizialmente erano attive, ma erano diventate associazioni sovraregionali, coprendo tutta l'area del Reno superiore e del medio Reno; esse inviavano i propri delegati agli incontri comuni che si tenevano nelle cittadine di minor dimensione, quali Laufenburg e Baden. Trattavano perlopiù accordi di politica economica o regolamenti corporativi e, soprattutto nella zona del Reno superiore, le strategie comuni da adottare nei confronti delle rivendicazioni dei garzoni, i quali erano organizzati in unioni interregionali²¹⁷. Sia nel tardo Medioevo che nella prima età moderna, pittori su vetro e vetrai rientravano nel gruppo degli "artigiani" e, in quanto tali, per poter esercitare la propria professione in città, erano obbligati ad unirsi alle corporazioni²¹⁸. In caso contrario, le autorità cittadine davano il consenso ad eseguire alcuni ordini, ma solo temporaneamente e se i maestri locali non erano in grado di rispettare gli *standard* qualitativi richiesti dai loro clienti²¹⁹. Il lavoro dipendente era quindi scarsamente perseguito, mentre l'ingresso nelle gilde era per la maggior parte obbligatorio. Oltre ad essere associazioni commerciali aventi funzioni politico-militari, le corporazioni si rendevano partecipi anche dei servizi di sicurezza, e subentravano in ambito religioso e caritativo; esse regolavano la formazione nei mestieri, la dimensione delle botteghe e imponevano i criteri di mercato. Pittori e vetrai condividevano spesso il campo di attività e, anche all'interno delle corporazioni, i pittori su vetro venivano inclusi

²¹⁶ K. Simon-Muscheid, *Corporazioni (arti)*, traduzione dal tedesco di M. Disch, 03/02/2015, in: Accademia svizzera di scienze umane e sociali, *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* <<https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/013729/2015-02-03/>> consultato in data 26/05/2022.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 4-5.

²¹⁸ M. Beck, *Ausbildung, Werkstatt, Handel. Die Arbeitsbedingungen der Glasmaler als Zunfthandwerker*, in *Lichtgestalten. Zeichnungen und Glasgemälde von Holbein bis Ringler*, a cura di A. Mensger (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, 1 febbraio 2020-26 aprile 2020), Hirmer Verlag, München 2020, p. 31.

²¹⁹ *Ibidem.*

sotto i vetrai. La prova del capolavoro richiedeva infatti un lavoro di pittura su vetro. Spesso, il pittore consegnava i propri disegni al pittore di vetrate, che procedeva quindi alla fase successiva del lavoro; in alcune città, accadeva però che fosse il pittore su vetro stesso a realizzare i cartoni preparatori²²⁰. Pare non esistesse quindi un regolamento uniforme in tal senso. Il permesso di poter svolgere attività correlate come queste, rispondeva soprattutto al rispetto degli *standard* qualitativi delle opere; per questo era importante che gli artisti fossero in possesso di una formazione completa. Provenendo dall'area renana, Corrado Mochis, co-protagonista del Cap. III, potrebbe aver avuto dunque un'educazione a tutto tondo, sia dal punto di vista pittorico-disegnativo, sia dal punto di vista vetrario.

Per alcune città viene affrontata proprio la tematica della “doppia formazione” di un artista. Mentre a Winterthur si potevano imparare due mestieri contemporaneamente, anche mediante la possibilità di estendere il proprio periodo di apprendistato, ad Ulm bisognava prima aver completato la prima formazione per poter accedere ad un altro insegnamento²²¹. In questi casi, il maestro stesso doveva aver superato l'esame in entrambi i settori, ovvero aver prodotto i capolavori previsti dalla corporazione nelle due specialità. Ad Augusta era consuetudine che un maestro formato sia come pittore che come smaltatore, si limitasse in circostanze normali alla propria specializzazione, ma potesse “sforare” in altri ambiti lavorativi, senza ripercussioni alcune, attraverso il matrimonio con una donna appartenente ad una famiglia di lavoratori in un settore diverso²²².

I capolavori rispettavano le imposizioni dettate dalle corporazioni stesse. Venivano specificati materiali, dimensioni, soggetto e condizioni di produzione; ad esempio, a Francoforte sul Meno e a Costanza, le dimensioni erano circa quelle di un foglio, mentre i temi spesso erano diversificati in base alla città: a Francoforte, Friburgo, Costanza e Strasburgo veniva richiesta la *Crocifissione di Cristo*; a Würzburg il *Giudizio Universale*; a Monaco di Baviera un'immagine di Maria; a Costanza anche un'immagine dei patroni o dello stemma cittadino²²³.

²²⁰ *Ibid.*, p. 32.

²²¹ *Ibid.*, p. 33.

²²² Scholz, *Design and Execution in Southern German Stained Glass of the Late Middle Ages and the Age of Dürer*, cit., p. 68.

²²³ Beck, *Ausbildung, Werkstatt, Handel. Die Arbeitsbedingungen der Glasmaler als Zunfthandwerker*, cit., p. 33.

Altro esempio, anche se inerente alla Gildea di San Luca di Vienna, riguarda le tempistiche per la consegna del capolavoro da parte del vetraio, che doveva progettare e dipingere una vetrata entro tre settimane²²⁴.

L'acquisizione del doppio titolo per il maestro, si traduceva anche nella possibilità di gestire un'attività più ampia e quindi ricevere più commissioni. Come successe a Francoforte sul Meno e a Sciaffusa, i maestri con doppia formazione (vetrai e pittori su vetro) potevano avvalersi di due apprendisti contemporaneamente²²⁵. Le botteghe riuscivano in questo modo ad aggirare i regolamenti, che fissavano il numero di dipendenti a tre figure (un apprendista e due operai, o tre apprendisti). Il percorso formativo di un apprendista era solidamente regolamentato dalla corporazione, che prevedeva diversi *steps*: un periodo di prova, la stipulazione di un contratto formativo, la presentazione all'associazione, il pagamento delle tasse, la durata dell'istruzione, l'importo delle quote, il completamento del periodo di apprendistato. Per quanto concerne i pittori, sappiamo che, generalmente, durava circa quattro anni nelle zone dell'attuale Germania meridionale, in Austria e in Svizzera²²⁶. Nel caso in cui il praticante non fosse stato in grado di pagare la retta, il periodo sarebbe stato esteso a cinque o sei anni, così da ripagare con il lavoro i costi del suo mantenimento in bottega. In Svizzera (presso Berna, Zofingen, Sciaffusa e Winterthur) l'apprendistato per i pittori su vetro durava tre anni, due a Villingen²²⁷. In queste città non era prevista l'estensione della durata, ma poteva venire considerata in determinati casi.

Per le aree germanofone gli obiettivi formativi, di abilità e conoscenza dell'apprendista, non risultano esplicitati all'interno dei regolamenti corporativi. Tra i principali obiettivi delle corporazioni vi erano però quelli di garantire un reddito regolare al maggior numero di membri della gilda, di offrire standard qualitativi per i prodotti artistici, e di tutelare gli appartenenti alla gilda dalla concorrenza esterna²²⁸.

Con il XVI secolo, le corporazioni videro la tendenza ad una sorta di chiusura interna, dovuta alle difficoltà economiche e al declino di diverse attività. Questo portò all'inasprimento delle regole per l'accesso al rango di maestro, tramite l'uso di restrizioni di natura morale, confessionale e censitaria. A partire dalla Riforma, criteri inerenti alla

²²⁴ Scholz, *Design and Execution in Southern German Stained Glass of the Late Middle Ages and the Age of Dürer*, cit., p. 62.

²²⁵ Beck, *Ausbildung, Werkstatt, Handel. Die Arbeitsbedingungen der Glasmaler als Zunfthandwerker*, cit., p. 33.

²²⁶ *Ibid.*, p. 32.

²²⁷ *Ibid.*, p. 33.

²²⁸ *Ibid.*, p. 38.

nascita e all'“integrità” venivano applicati duramente, vietando l'iscrizione ai figli illegittimi o a chi discendeva da genitori e nonni illegittimi, e a chi avesse un padre esercitante un mestiere ritenuto “vile”²²⁹. La preclusione si estendeva ai figli di genitori di diversa confessione, a coloro che non avevano diritto alla cittadinanza e, nelle regioni germanofone, ai romandi²³⁰. Si aggiungevano poi gli oneri finanziari legati al passaggio da garzone a maestro, che avveniva tramite la presentazione di un capolavoro, il pagamento della tassa di adesione, un banchetto, vino, ed eventuali donazioni alla confraternita. Diventare maestro presupponeva l'avanzamento da apprendista a garzone, e da garzone a maestro, passaggi che prevedevano determinati rituali. Il Cinquecento vide anche la presenza del *Verlagssystem*, cioè dell' “industria a domicilio”, che si mise in concorrenza alle corporazioni urbane sfuggendo alle norme produttive e ai controlli qualitativi imposti dal regolamento corporativo²³¹.

Il Ducato di Milano. I rapporti con le zone a nord delle Alpi e l'arte vetraria

Durante il suo periodo visconteo, la città viene descritta come un centro di arte e cultura intorno al quale ruotava un'intensa vita artistica e letteraria. Così come la maggior parte delle corti dell'Italia settentrionale, Milano dimostrava grande apertura nei confronti degli altri territori del Sacro Romano Impero, oltre ad occupare un punto strategico sulle rotte dei commerci europei, grazie anche alla sua situazione geografica alle porte delle Alpi, che la iscriveva all'interno di una rete di fiere frequentate dai mercanti di tutta Europa, e le offriva un rapporto privilegiato con Lione, sua omologa dall'altra parte delle Alpi²³². Nel Quattrocento, la città mantenne attiva l'importazione di opere ed artisti provenienti dalle zone a nord delle Alpi, soprattutto dalle terre germaniche. Numerosi erano infatti i mercanti tedeschi presenti a Milano, così come gli artisti, molto apprezzati per il loro *savoir-faire*. Da un punto di vista sociale, la Milano sforzesca non limitò la presenza di artisti nordeuropei alla corte ducale o al cantiere del Duomo, bensì la diffuse all'interno delle *domus* aristocratiche, stabili o temporanee che fossero²³³.

²²⁹ Simon-Muscheid, *Corporazioni (arti)*, cit., p. 6.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibid.*, p. 8.

²³² F. Elsig, *Introduction: quelques pistes de recherche sur les relations artistiques entre Milan et le nord au temps des Sforza*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig, C. Gaggetta, Viella Editrice, Roma 2014, p. 14.

²³³ C. Cairati, E. Rossetti, *Luoghi di diffusione della cultura oltremontana nella Milano sforzesca: suggestioni “thodesche” a Santa Caterina di San Nazaro*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig, C. Gaggetta, Viella, Roma 2014, pp. 92-93.

Intorno al Trecento, il quartiere del castello costituiva un punto d'attrazione per le maestranze originarie dei territori del Sacro Romano Impero, anche se nel XV secolo non sembravano ancora esistere centri di identificazione urbana per la comunità di lingua germanofona²³⁴. Pareva esserci invece, da parte dei tedeschi stessi, l'intenzione di aggregarsi in città, tanto che, tra il 1471 ed il 1472, si progettava la costruzione di un fondaco²³⁵. Diversi furono i luoghi in cui tentarono di riunirsi, come porta Romana o l'albergo dei Tre Re, appositamente acquistato da un certo Bernardo da Norimberga per i propri connazionali²³⁶. I loro mercanti erano accumulati anche dalla sfera devozionale, ovvero per la scuola di Santa Caterina, presso la basilica di San Nazaro Maggiore detto in Brolo²³⁷. Probabilmente, i tedeschi residenti a Milano partecipavano alle attività della scuola per interposta persona, usando i commercianti locali, inserendosi così all'interno del tessuto religioso cittadino²³⁸. Santa Caterina potrebbe aver costituito quindi una specie di chiesa germanica, anche se in maniera ufficiosa. Probabilmente, comunanze di tipo linguistico e nazionale fungevano da elemento di unione per gli artisti anche a Milano. La questione abitativa potrebbe invece essere risolta, almeno parzialmente, grazie a quanto trovato sulla Cassina, ovvero il complesso adibito all'accoglienza dei lavoratori del cantiere del Duomo. Parte degli edifici costruiti ospitava le dimore degli artisti, e sappiamo che Valerio Profondavalle, protagonista di questa tesi, almeno per il periodo legato alla sua attività presso la cattedrale, abitò qui²³⁹.

Il legame verso alcune zone di lingua tedesca venne favorito anche dal matrimonio, datato 1494, di Bianca Maria Sforza, nipote di Ludovico il Moro, con Massimiliano di Asburgo²⁴⁰. Continuo restò anche lo scambio con gli antichi Paesi Bassi e soprattutto con Bruxelles, ricordata perlopiù per l'importazione di opere devozionali²⁴¹. Può essere evidenziata dunque una lunga tradizione di scambi e immissioni tra Milano e le zone di provenienza degli artisti indagati: gli antichi Paesi Bassi meridionali e la Renania.

²³⁴ Ibid., pp. 94-95.

²³⁵ Ibid., p. 97.

²³⁶ Ibid., pp. 98-99.

²³⁷ Ibid., p. 99.

²³⁸ *Loc. cit.*

²³⁹ F. Repishti, *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, «Arte Lombarda», Nuova serie, n. 152 (1), Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2008, p. 65.

²⁴⁰ Elsig, *Introduction: quelques pistes de recherche sur les relations artistiques entre Milan et le nord au temps des Sforza*, cit., p. 16.

²⁴¹ *Ibidem.*

Per quanto riguarda l'arte vetraria, Milano annovera diverse presenze straniere coinvolte nella realizzazione di vetrate, condizione che in realtà riguarda l'intera Pianura Padana. I tanti maestri di vetrata presenti nello Stato di Milano, almeno dal principio del XIV secolo a tutta la seconda metà del XVI, erano figure provenienti dalle attuali Francia, Svizzera e Germania²⁴². Per la prima metà del Trecento, le cause della loro presenza vanno imputate alla mancanza di maestri del vetro autoctoni, non si hanno infatti notizie di figure specializzate (o almeno non prima del XV secolo). La produzione delle vetrerie sorte in città in questo periodo rimane infatti perlopiù oscura, e si ha notizia del fatto che, nel Trecento, il maggior settore produttivo in città fosse quello del vetro di uso domestico, che potrebbe confermare la mancanza di specialisti della vetrata e far pensare che le lastre colorate arrivassero soprattutto dalle zone tedescofone²⁴³. I maestri del Nord Europa avevano invece alle spalle almeno due secoli di progettazioni, costruzioni e messe in opera di vetrate di ampia metratura, dimostrando grande padronanza tecnica del mosaico vetrario. Con la fine del XIV secolo, la motivazione cambiò e trovò le sue ragioni nell'apertura del cantiere del Duomo di Milano, che si distinse per l'accoglienza e la diffusione che fece del cosiddetto Gotico internazionale, di cui la cattedrale rappresenta l'espressione più significativa²⁴⁴. Il cantiere attirò famosi scultori ed architetti, ma anche marmisti, muratori, intagliatori, operai e maestri vetrai, attivi presso botteghe e corporazioni²⁴⁵. Sappiamo che dal primo Quattrocento alcuni maestri vetrai avevano bottega a Pavia²⁴⁶. All'interno del Ducato milanese, il contesto pavese rappresentava un territorio di produzione vetraria, come riportano le parole dell'Anonimo Ticinese: «[...] similiter sunt in civitate (Pavia) fornaces, ubi fiunt vasa vitrea»²⁴⁷. I conti della Veneranda Fabbrica ci permettono di risalire ad informazioni inerenti al complesso vetrario lombardo della Certosa di Pavia.

²⁴² S. Buganza, *Milano e il Nord Europa nel Quattrocento: il contributo dei maestri vetrai e il caso di Hans Witz*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig, C. Gaggetta, Viella Editrice, Roma 2014, p. 55. Si ricordano i casi dei frati tedeschi presso Sant'Eustorgio, coinvolti nella realizzazione delle prime vetrate, e dei maestri attivi a San Gottardo in corte.

²⁴³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁴ P. Bernardi, *La Certosa di Pavia*, Ist. Geogr. De Agostini (Documenti d'arte), Novara 1981, p. 7.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Buganza, *Milano e il Nord Europa nel Quattrocento: il contributo dei maestri vetrai e il caso di Hans Witz*, cit., p. 56. Tra i quali si ricordano Paolino da Montorfano, Michelino da Besozzo e Stefano da Pandino.

²⁴⁷ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 34. – O. de Canistris, *Anonymi Ticinensis Liber de laudibus civitatis Ticinensis*, a cura di R. Maiocchi, F. Quintavalle, Città di Castello, Lapi 1903, p. 24.

Tra i numerosi artisti che vi lavorarono, molti erano gli stessi impegnati alla realizzazione delle vetrate del Duomo milanese, come Antonio da Pandino, Cristoforo de Mottis e Antonio de Raymondis²⁴⁸. Tralasciando questi due grandi cicli vetrari, poche rimangono le notizie riguardanti le vetrate lombarde ubicate entro i confini dell'antico ducato, ma si ricordano: le vetrate della chiesa lodigiana dell'Incoronata, della chiesa di San Francesco e di San Cristoforo; le vetrate pavese della chiesa di San Tomaso e di San Lanfranco; le vetrate della Cattedrale di Como (realizzate con il vetro acquistato a Milano, direttamente dalla Fabbrica), e quelle, sempre comasche, di Gera presso la chiesa di San Vincenzo, di Maslianico, di Gravedona, della chiesa dei SS. Matteo e Gusmeo; le vetrate di Sondrio presso Santa Maria della Sassella e di San Lorenzo; le vetrate di Morbegno all'Assunta²⁴⁹. Ad inizio Cinquecento risalgono alcune vetrate della Basilica di San Giovanni a Monza²⁵⁰. Tra il XV ed il XVI secolo inoltre, i maestri vetrai presenti in città avevano la tendenza di apprendere l'arte per poi spostarsi in altre zone. Un esempio è dato da Carlo Braccesco detto "el Mantegna", milanese che nel 1482 si trova a Genova per la decorazione dei vetri della cappella di San Sebastiano, all'interno della cattedrale, precedentemente tagliati dal maestro vetraio Ambrogio de Fiori, di origine pavese²⁵¹. Ciò fa pensare ad una collaborazione tra vetrai di zone vicine.

Lo Stato milanese vantava quindi una buona diffusione della pittura su vetro, soprattutto nel XV secolo; si evidenzia la presenza di nomi legati al Duomo di Milano e alla Certosa di Pavia, ovvero i due maggiori cantieri della regione. Lo sguardo al passato, ai secoli XIV e XV, può tornarci utile per comprendere alcune dinamiche in materia vetraria, che probabilmente poi si interruppero. L'inizio del XVI secolo vide infatti in Lombardia un generale arresto dei lavori; oltre ad una sorta di sospensione dall'esecuzione delle vetrate del Duomo di Milano, la caduta degli Sforza e il dominio spagnolo, con le conseguenti ripercussioni economico-politiche ad esso associate, si assistette al brusco assopirsi della produzione di vetrate, e per trovare nuove notizie in questo campo si dovette aspettare il 27 novembre 1539, data in cui, tramite una delibera dei deputati, avvenne la ripresa dei lavori:

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 131.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 134-137.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 135.

²⁵¹ *Ibidem.*

«ordinatum fuit quod reverendus dominus Andreas de Cermenate primicerius eccl. maj. Med. et ex praefatis dominis praefectis habeat provinciam et omnimodam auctoritatem aptari faciendi omnes invidriatas praefatae maj. eccl. incipiendo ad invidriatam aromatariorum Med. sitam in praef. maj. eccl. attento quod nonnulli ex aromataris obtulerunt dare praefatae fabricae sive argntibus pro ea scuta 25 a sola pro aptari facendo dictam suam invidriatam, et deinde ad invidriatam altaris sacratissimis Corporis Dom. Nostri Jesu Christi sita in praefate eccl. et successive alias invidriatas praefatae majoris ecclesiae et faciendi circa praedictae prout ejus prudentiae melius videbitur»²⁵².

L'importazione del vetro

Milano, almeno già dalla fine del XIV secolo, importava vetri colorati dalle zone dell'attuale Germania, luogo in cui l'arte delle finestre e dei vetri dipinti era molto più sviluppata rispetto alla penisola italiana, e dove anche la produzione in massa e con avanzata divisione del lavoro della materia prima aveva ormai un largo sviluppo²⁵³. Nemmeno le fabbriche veneziane potevano concorrere con quelle delle regioni settentrionali del Sacro Romano Impero, in quanto specializzate nell'esecuzione di cristallerie e paste vitree per monili. I Paesi Bassi e le aree germanofone risultavano invece sapientemente organizzate dal punto di vista commerciale, vantando anche rapporti politici sia con le regioni renane, che con Milano stessa, la quale finì per occupare un posto di rilievo nei rapporti commerciali con la Lombardia, garantendosi un costante flusso di materiale vitreo importato da queste zone, che entrava in città e si riversava nei cantieri²⁵⁴. Il capoluogo lombardo non era il solo a rifornirsi presso le aree germaniche, che aveva rapporti commerciali anche con altre regioni della penisola italiana. Anche regioni come la Toscana, che già dal XIV secolo contavano un'arte vetraria piuttosto sviluppata, si rivolgevano a queste aree²⁵⁵.

I mercanti tedeschi risultavano stabili a Milano già dall'inizio del XV secolo. Ne sono prova il decreto emanato a protezione del loro commercio il 23 agosto dal duca Filippo Maria, e la conferma dello stesso da parte dei Capitani di Libertà e da Francesco Sforza,

²⁵² *Ibid.*, p. 141.

²⁵³ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 31

²⁵⁴ *Ibidem.* - C. Gilli Pirina, *The Sixteenth-Century Windows in the Rear Choir of the Duomo in Milan and Dürer's Engravings*, «The Burlington Magazine», vol. 114, 1972, p. 452

²⁵⁵ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 33

rispettivamente il 20 gennaio 1448 ed il 1° aprile 1450²⁵⁶. Presenza significativa registrata dal 1412 è quella di Enrico Fry, rappresentante della grande società di Ravensburg e figura chiave negli scambi commerciali di vetro e materie coloranti fra penisola italiana e valle del Reno²⁵⁷. Intermediari in questi scambi furono i mercanti comaschi, facenti parte dei traffici delle valli del Ticino e dei valichi alpini. Il Duomo di Milano tendeva quindi a rivolgersi a nord per l'approvvigionamento del vetro, e solo raramente si indirizzò alla più vicina Venezia, alla quale si appoggiavano invece le città di Firenze, Pisa, Orvieto e Ferrara. Fra i conti della Veneranda Fabbrica non risultano infatti acquisti sicuri dalla Serenissima, che pare non abbia fornito merci nemmeno per altre vetrerie lombarde²⁵⁸. Anche le fornaci di Mantova, Verona, Ferrara, Bologna ed Altare (quest'ultima presso Savona), nonostante gli stretti rapporti con la città milanese, non rientravano tra i rifornitori del Duomo²⁵⁹. Importante è sottolineare come la Fabbrica spesso omettesse la provenienza dei materiali acquisiti, e come non accennasse minimamente ad eventuali forni presenti in città, rendendo più complessa la scoperta delle fonti di approvvigionamento.

Dato essenziale per il capoluogo lombardo fu proprio la presenza della Fabbrica del Duomo, che ritroviamo anche in qualità di grossista. L'istituzione milanese acquistava importanti quantità di materiale, che teneva a disposizione anche degli acquirenti locali. La disposizione capitolare datata 15 ottobre 1398 rappresenta un esempio attraverso il quale notare come il prezzo del vetro richiesto dal priore della Certosa di Garegnano potesse essere fissato a piacimento della Fabbrica, indicando anche la quantità massima da poter consegnare²⁶⁰. Ignoti rimangono però i suoi rapporti con i grandi monasteri milanesi, che nella seconda metà del Quattrocento promossero la decorazione delle finestre delle loro chiese²⁶¹. Dalla fine del XV secolo, la nuova fornitrice di vetro per le città lombarde fu Lione. La città francese rappresentava la controparte transalpina di Milano e con i suoi mercati superava in eccellenza anche Ginevra²⁶². Alla foce del cambiamento la sostituzione, di fine Quattrocento, delle maestranze germaniche con quelle francesi, che portarono alla variazione di provenienza della materia prima²⁶³.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 32

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 33

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ Bernardi, *La Certosa di Pavia*, cit., p. 7

²⁶¹ *Ibid.*, p. 36

²⁶² Elsig, *Introduction: quelques pistes de recherche sur les relations artistiques entre Milan et le nord au temps des Sforza*, cit., p. 14

²⁶³ Monneret de Villard, *Le vetrerie del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 33

Dalla città francese arrivarono ad esempio i vetri per le vetrate della chiesa di San Cristoforo di Lodi, oltre a quelli destinati alla Veneranda Fabbrica che, nonostante contasse sull'esistenza di botteghe vetrarie come quella di Niccolò da Varallo, acquisiva esternamente il vetro necessario alla messa in opera delle proprie vetrate²⁶⁴.

La Cattedrale. Maestranze fiamminghe e tedesche specializzate al servizio del Ducato

Il Duomo, nato come commissione civica, ma reinterpretato come chiesa ducale dal primo duca Gian Galeazzo Visconti vide, fin dalla nascita, numerosi artisti di provenienza lontana lavorare alla progettazione architettonica e alla realizzazione di sculture ad esso destinate²⁶⁵. All'edificazione della Cattedrale, oltre alle maestranze locali o provenienti dalle altre regioni della penisola, contribuirono artisti provenienti dalle zone di lingua francofona e tedescofona²⁶⁶. Alcuni brevi accenni serviranno a comprendere come specializzarsi in un determinato *medium* artistico, a Milano, potesse costituire una strategia di inserimento in una fabbrica altrimenti piuttosto chiusa.

Prima ancora della posa della prima pietra, la Veneranda Fabbrica pensò di chiamare un architetto tedesco, o almeno in rapporto con la città renana di Colonia, come consulente per la costruzione della cattedrale²⁶⁷. La richiesta di maestranze tedesche è significativa, dato che il cantiere milanese ai tempi contava quasi totalmente su figure locali. La scelta cadde su Heinrich III Parler da Ulma, probabilmente identificabile in Heinrich IV da Friburgo e chiamato dai milanesi “de Gamundia” o “da Ulma” (1391). Al suo seguito, Johannes de Hostarica (Österreich), che abitava con lui all'Ospizio della Spada²⁶⁸. L'11 dicembre, Parler venne assunto come ingegnere della Fabbrica, a dimostrazione di come

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 141 - Gilli Pirina, *The Sixteenth-Century Windows in the Rear Choir of the Duomo in Milan and Dürer's Engravings*, cit., p. 455

²⁶⁵ C. Cairati, E. Rossetti, *Luoghi di diffusione della cultura oltremontana nella Milano sforzesca: suggestioni “thodesche” a Santa Caterina di San Nazaro*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig, C. Gaggetta, Viella Editrice, Roma 2014, p. 85.

²⁶⁶ Bernardi, *La Certosa di Pavia*, cit., p. 7.

²⁶⁷ P. Sanvito, *Il tardogotico del duomo di Milano. Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, Lit, Münster 2002, p. 95. - C. Ferrari da Passano, G.B. Sannazzaro, *Parler, Heinrich (sec. XIV)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 428. Qui si legge: «Così già il 29 novembre, “venit ab Alemagna” Parler, o “Enrico de Gamodia”[...]. Il Duomo lombardo presenta infatti diversi aspetti simili al Duomo colonnese, ad esempio la pianta a cinque navate.

²⁶⁸ Sanvito, *Il tardogotico del duomo di Milano. Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, cit., p. 95. Johannes venne invitato in qualità di interprete.

già nel XIV secolo, la Fabbrica si avvalse di maestranze specializzate da inserire all'interno del cantiere²⁶⁹. Il duca Gian Galeazzo Visconti chiamò infatti un altro tedesco, Ulrich von Ensingen (Ulrico da Fussen), quale ingegnere della Fabbrica²⁷⁰. Molti artisti renani soggiornarono quindi a Milano, partecipando ai lavori della cattedrale anche in qualità di scultori. Alcuni gruppi di piccole statue di Profeti che adornano il Duomo, sono state attribuite ad un "Maestro C" e ad un "Maestro D", entrambi provenienti da un non specificato ambito renano²⁷¹. Così come le «statuette F»²⁷², definite di "scuola franco-renana", ma che per Sanvito sono piuttosto borgognone; stessa cosa varrebbe per il gruppo di statuette "E", che come le "F" rivelerebbero accenti borgognoni e potrebbero essere attribuite all'officina gravitante nell'ambito di Jacques Coene²⁷³. L'autore troverebbe invece il "gruppo del pilone 40" prossimo al patrimonio formale mosano, piccardo e fiammingo²⁷⁴. Durante il Medioevo lombardo, i lembi più occidentali della penisola italiana (e quindi anche Milano) erano in continuo dialogo artistico con le regioni dei Paesi Bassi meridionali, della Borgogna e della Francia del nord, per cui risulta molto probabile l'ingaggio di artisti di queste regioni all'interno del cantiere del Duomo. Trattando l'esistenza di una possibile "scuola renana" nella scultura di area milanese, Sanvito propone inoltre delle strette influenze parleriane all'interno di un tessuto artistico che definisce «fiammingheggiante»²⁷⁵, portando attenzione al fatto che Renania e Paesi Bassi meridionali erano regioni molto vicine e, quindi, probabilmente affini.

Per quanto riguarda la produzione di vetrate, durante il XV secolo il Duomo vide il coinvolgimento di maestranze lombarde, divenute specialiste della produzione vetraria, affiancate da artisti immigrati, tra i quali si ricordano

²⁶⁹ Ferrari da Passano, Sannazzaro, *Parler, Heinrich (sec. XIV)*, cit., p. 429. Il caso di Parler non fu felicemente risolto, in quanto venne licenziato poco dopo in favore del ritrovato accordo con Simone da Orsenigo. Resta però quale caso di ricorso a maestranze straniere, tedesche, introdotte al cantiere della Fabbrica con posizioni di prestigio.

²⁷⁰ Sanvito, *Il tardogotico del duomo di Milano. Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, cit., p. 98 - C. Ferrari da Passano, G.B. Sannazzaro, *Ulrico da Fussen (sec. XIV)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED - Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 625. Anche in questo caso, l'ingegnere tedesco venne poi licenziato. - H. Siebenhüner, *Il duomo di Milano e gli artisti tedeschi*, Bestetti, Milano 1945, pp. 12-14.

²⁷¹ Sanvito, *Il tardogotico del duomo di Milano. Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, cit., p. 151.

²⁷² *Ibid.*, p. 152.

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 144.

«uno Zanino “Agni de Normandia” che si ferma a Milano con un fratello all’inizio del 1416, giusto il tempo di realizzare un antello di prova per le vetrate del retrocoro del Duomo e poi scomparire, ma soprattutto, tra il 1428 e il 1435, Cornelio e Arnolfo “de Alemagna”, Bartolomeo “de Franzia”, altre volte detto di Savoia, e Guglielmo di Francia, attivi nella vetrata di San Giorgio nel braccio destro del transetto della Cattedrale, in una finestra oggi occupata dalle cinquecentesche *Storie di San Martino* e dalla *Presentazione al tempio di Maria*»²⁷⁶.

A questi maestri vanno anche associati sei piccoli trilobi della vetrata di *San Giorgio* raffiguranti i *Profeti*, per i quali si è pensato ad artisti di area tedesca piuttosto che francese, probabilmente provenienti dalla città di Ulma²⁷⁷. Se fino ai primi decenni del Cinquecento le vetrate del Duomo milanese e di altri cantieri lombardi rimasero nelle mani degli artisti locali, sotto la dominazione asburgica esse videro il cambiamento di testimone a maestranze provenienti dalle regioni settentrionali del Sacro Romano Impero, come Stefano Bergognone, i “fiamminghi” Giovanni Ottone de Osna, Uberto de Stefanis e Rinaldo de Fiandra²⁷⁸. Oltre a loro, Corrado de Mochis da Colonia e il più famoso Valerio Profondavalle di Lovanio, i due maestri vetrai che otterranno un posto di rilievo all’interno del cantiere della Fabbrica. Monneret de Villard vide ragioni puramente politiche quale giustificazione dell’arrivo di così tante maestranze a Milano, dati i rapporti intercorsi fra la Lombardia e gli antichi Paesi Bassi nella seconda metà del Cinquecento, individuando nella dominazione spagnola la causa maggiore che portò vetrai originari di questa zona e della Renania settentrionale al cantiere della cattedrale²⁷⁹. Queste presenze risultano particolarmente significative in quanto, dall’inizio del XVI secolo, la produzione di vetrate aveva subito un arresto, e la ripresa avvenuta a partire dal 1539 registrò un cambiamento che riguardò proprio le maestranze vetrarie ingaggiate. Pur non mancando elementi significativi tra le figure artistiche locali, furono soprattutto Mochis e Profondavalle ad elevare la qualità delle vetrate e a riprendere in mano un settore che, dopo l’attività del maestro fiammingo, tornò a vivere un periodo di silenzio.

²⁷⁶ Buganza, *Milano e il Nord Europa nel Quattrocento: il contributo dei maestri vetrai e il caso di Hans Witz*, cit., p. 56.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 57-59.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 60.

²⁷⁹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 144.

La Cassina

La costruzione del camposanto, ovvero dello spazio retrostante il Duomo, venne attuata pochi anni dopo la fondazione della cattedrale, nel gennaio 1394²⁸⁰. Vi fu una riunione dei deputati della Fabbrica, che decisero per l'avvio dei lavori per camposanto e battistero a levante dell'abside, dove allora sorgevano le case dell'arcivescovo e dei canonici del duomo. L'opera, iniziata nel 1399, ebbe però vita breve²⁸¹. Ad un certo punto i lavori si interruppero, e videro addirittura la demolizione di alcune campate già realizzate. Tale decisione venne presa probabilmente per esigenze organizzative del cantiere della cattedrale, e portò alla realizzazione della Cassina²⁸². All'area sulla quale venne eretta, rimase il nome di Camposanto. La Cassina era costituita da una serie di edifici, di cui una parte provvisori, atti ad accogliere i lavoranti del cantiere del Duomo. Al suo interno vi erano botteghe ed ambienti ospitanti scultori, scalpellini ed altri addetti ai lavori. Il complesso ospitava inoltre, «dentro quel porticato»²⁸³, i locali amministrativi della Veneranda Fabbrica, così come gli uffici degli ingegneri e la sala, realizzata nel 1404, ove si tenevano le riunioni del capitolo, che ancora nel Settecento si riuniva qui ogni giovedì sera. Vi si trovavano quindi la sala dei Deputati, la sala del Modello, la sacrestia della scuola dei Quattro Coronati, la *Cassina lapicidarum*, una cappella ed un portico²⁸⁴. Era inoltre luogo di dimora per artisti, architetti ed ingegneri fra i quali, nel 1585, vengono registrati (tra gli altri) Pellegrino Tibaldi, Valerio Profondavalle e Pietro Angelo Sisini²⁸⁵. Data l'importanza di alcuni nomi, si potrebbe pensare che il "diritto" di alloggiare alla Cassina potesse essere riservato solamente ad alcune figure particolarmente degne di nota. Se così fosse, la presenza del maestro vetraio di Lovanio risulterebbe ancora più significativa.

²⁸⁰ Bernardi, *La Certosa di Pavia*, cit., p. 65 (cfr. nota 7).

²⁸¹ A. Buratti Mazzotta, *Camposanto*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 121.

²⁸² *Ibid.*, p. 122.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ F. Repishti, *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, «Arte Lombarda», n.s., n. 152, 2008, numero monografico, *Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano*, a cura di M. L. G. Perer, Milano 2008, p. 65.

²⁸⁵ *Ibidem*.

Il progetto per il Camposanto venne ripreso solamente intorno al 1555 dall'allora architetto della Fabbrica Seregna, di cui conosciamo due differenti versioni, entrambe rimaste irrealizzate²⁸⁶. Il Camposanto rimase così, per diversi anni ancora, sede della Cassina e della Fabbrica²⁸⁷.

Ruoli e condizioni di pittori e maestri vetrai all'interno della Fabbrica

Durante il XV secolo, la bottega della cattedrale tendeva a somigliare più ad uno studio per la pittura su tavola e ad affresco, che non ad un cantiere per vetrai²⁸⁸. La luminosità del vetro veniva infatti adoperata alla stregua di sfondi d'oro o di pannelli. Dall'inizio del Quattrocento, qui e in diverse aree d'Europa, si stava assistendo ad una progressiva ripartizione dei ruoli, per la quale la commissione dei cartoni per vetrata veniva affidata ad artisti di grande fama, che si fermavano dunque alla parte ideativo-disegnativa²⁸⁹. Questa fase coincise con un cambiamento piuttosto radicale per la professione dei vetrai, che divennero sempre più stanziali ed iniziarono ad occuparsi prevalentemente della manutenzione delle vetrate più antiche, accantonando la parte disegnativa che veniva così affidata ai pittori²⁹⁰.

All'inizio del Cinquecento, anche il sistema della Fabbrica iniziò a concepire gli interventi alle vetrate sempre più come restauro, come completamento. Quest'evoluzione venne riportata dai documenti, che registrano una diminuzione dei pagamenti «pro designis seu picturis»²⁹¹. Pittori e pittori su vetro non venivano raggruppati in categorie distinte, bensì vivevano una sorta di “sdoppiamento”, occupandosi della parte disegnativa (ovvero dei cartoni) come pittori, e della traduzione vitrea degli stessi, come artefici vetrai. In generale possiamo affermare che, se da un lato i pittori dimostravano la capacità di padroneggiare i problemi tecnici delle vetrate, dall'altro i maestri vetrai erano in grado

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*. L'Ottocento portò ad una nuova sistemazione del complesso e alla costruzione di un nuovo palazzo; la zona venne quindi sgomberata e si decise per l'apertura di una piazza (Piazza del Camposanto), sulla quale potesse affacciarsi il nuovo palazzo.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ C. Roversi Monaco, *Disegni e cartoni. Cartoni preparatori per vetrata. I cartoni e la fortuna delle vetrate*, in *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane*, Corpus Vitrearum Medii Aevi <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 28/07/2021.

²⁹⁰ C. Roversi Monaco, *Disegni e cartoni. Cartoni preparatori per vetrata. Disegnatore e mastro vetraio*, in *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane*, Corpus Vitrearum Medii Aevi <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 29/07/2021.

²⁹¹ Gilli Pirina, *The Sixteenth-Century Windows in the Rear Choir of the Duomo in Milan and Dürer's Engravings*, cit., p. 455.

di ideare i propri progetti in autonomia, garantendo di fatto un esito più unitario. La presenza di queste “figure doppie” non era insolita alla tradizione lombarda, la quale con un solo artista puntava a realizzare un’opera completa²⁹². La Veneranda Fabbrica, inizialmente, non optò dunque per un’organizzazione suddivisa a seconda delle abilità individuali ma, data la quasi inesistenza di figure specializzate in campo vetrario, si avvalse di ogni artista come di un personaggio poliedrico e versatile, e quindi pronto a ricoprire più di un ruolo²⁹³. Fu in questo contesto che si inserirono Corrado da Colonia e Valerio Profondavalle, i quali riuscirono a ribaltare completamente la situazione e a ridare importanza al settore artistico della vetrata a Milano.

²⁹² Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 144 (cfr. nota 4)

²⁹³ Gilli Pirina, *The Sixteenth-Century Windows in the Rear Choir of the Duomo in Milan and Dürer's Engravings*, cit., p. 455

CAP. 3 Casi Specifici. Maestri vetrai cinquecenteschi al Duomo di Milano

In questo capitolo verranno affrontati alcuni casi specifici, ovvero si esamineranno le carriere di determinati artisti, con l'intento di eviscerare gli sviluppi dei loro incarichi all'interno dei cantieri milanesi. La prima figura studiata è quella di Corrado da Colonia, identificato quale maestro vetraio presente all'interno della Fabbrica del Duomo durante il periodo compreso tra il 1544 ed il 1569. Il maestro renano viene ricordato per le sue alte capacità nel campo vetraio e per aver tradotto in maniera intelligente cartoni di artisti di fama, accentuandone la pittoricità²⁹⁴.

Si passerà poi a Valerio Profondavalle, altra figura emergente nel settore vetrario e "successore" di Corrado. Con lui ripresero i lavori alle vetrate del Duomo di Milano in un periodo costellato di figure minori, sicuramente non all'altezza del maestro renano, morto nel 1569. Profondavalle riportò dunque in auge una tecnica sofisticata e poco sviluppata tra le maestranze milanesi, e riuscì a sviluppare una carriera anche al di fuori del cantiere della cattedrale.

²⁹⁴ E. Brivio, *Il restauro delle vetrate del Duomo. Storia e attualità*, in *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Italia, vol. IV. La Lombardia I.*, a cura di C. Pirina, Casa Editrice Le Monnier, Milano 1986, p. 14.

Corrado da Colonia

Biografia

Corrado da Colonia rappresenta una figura ancora non completamente esplorata che, insieme a Guillaume de Marcillat, risulta tra gli artisti di provenienza francese, renana e nederlandese che, nel XVI secolo, diedero un significativo contributo alla vetrata nella penisola italiana²⁹⁵.

Nato a Rommerskirchen (Renania settentrionale, allora facente parte del Sacro Romano Impero) nel 1525, prima di raggiungere Milano fu probabilmente attivo a Colonia, dove si formò quale maestro e pittore su vetro, in quello che può essere riconosciuto come uno dei cantieri più attivi dell'Europa settentrionale²⁹⁶. Le sue prime tracce alla Fabbrica del Duomo di Milano risalgono invece al 13 marzo 1544, dopo che ebbe lasciato Colonia nello stesso anno²⁹⁷. Nella città ambrosiana egli si rese protagonista, per un buon venticinquennio, della realizzazione dell'apparato vetrario della cattedrale, avvalendosi di aiuti di lingua fiamminga e tedesca.

La Veneranda Fabbrica riaprì i battenti nel 1539, dopo un periodo di sosta piuttosto lungo²⁹⁸. Ripresero così i lavori alle vetrate absidali (*Storie dell'Apocalisse, Storie dell'Antico Testamento*), per le quali si misero all'opera maestri di lingua fiamminga e renani, oltre che artisti locali: Giorgio di Anversa, Stefano da Marliano, Battista da Legnano, Stefano Borgognone dal Furno, Giovanni Luini e Corrado da Colonia²⁹⁹.

²⁹⁵ S. Brown, D. O'Connor, *Glass-Painters. Medieval Craftsmen*, British Museum Press, London 1991, p. 29.

²⁹⁶ Monciardini, *Konrad Much*, cit., <<https://rkd.nl/en/explore/artists/489104>> (creato 03/12/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 25/05/2021.

. - Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 157, cfr. nota 13.

²⁹⁷ C. Pirina, *Mochis, Corrado (+ 1569)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 379. – U. Thieme, *Corrado da Colonia*, in *Allgemeines lexikon der bildenden künstler von der antike bis zur gegenwart. Cioffi-Cousyns*, a cura di U. Thieme, F. Becker, Veb E.A. Seeman Verlag, [Leipzig 1907-1950], vol. 7, 1912-1913, p. 457. – Brown, O'Connor, *Glass-Painters*, cit., p. 29.

²⁹⁸ G.C. Sciolla, *Artisti stranieri in Lombardia dal tardo Medioevo al Neoclassicismo*, in *Milano dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, Abete grafica, Casale Monferrato 1992, p. 140.

²⁹⁹ G. Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 27 aprile-20 luglio 1977), a cura di M. Garberi, Electa Editrice, Milano 1977, p. 52. - Sciolla, *Artisti stranieri in Lombardia*, cit., p. 141.

La nomina a direttore dei lavori per Konrad Much arrivò alcuni anni dopo, nel 1544, con una permanenza lavorativa che durò fino al 1549³⁰⁰. Questa fase lo vide vincolato al duomo milanese da un contratto che non gli permise di assumere altri incarichi³⁰¹. Dalla delibera datata 28 maggio:

«Ordinatum fuit quod magister Conradus de Colonia mag. invitriatarum templi maximi Mediolani, amodo in antea non accipiat ab aliquibus personis aliquod opus pro laborando nec in aliquibus operibus laboret praeterquam in operibus veneranda fabricae praefati templi sub poena arbitrio reverendorum et magnificorum dom. praefectorum fabricae»³⁰².

Egli compare tra gli artisti esecutori delle *Storie dell'Antico Testamento*, realizzò le *Storie di S. Caterina d'Alessandria*, nonché cartoni e pannelli per la vetrata di *S. Caterina da Siena*, presentò interventi ai vetri del Nuovo Testamento e alla vetrata con *Storie di S. Giacomo Maggiore*.

Nel 1565, dopo l'ordine di portare a compimento le finestre della cattedrale dettato dall'arcivescovo Carlo Borromeo (1538-1584), venne incaricato di realizzare le vetrate del duomo ancora mancanti, tra le quali si contano la vetrata con le *Glorie della Vergine* realizzata entro il 1566, quella dei *SS. Apostoli* composta nel 1567, quella dei *SS. Sebastiano e Rocco* datata 23 dicembre 1567 e la vetrata dei *Santi Quattro Coronati* probabilmente eseguita fra il 1568 ed il 1570³⁰³.

Quest'ultima rappresentò per Mochis l'opera finale. Morì il 5 agosto 1569, dopo che un incendio divampato nella bottega di Paolo Gazzi (intagliatore, in quel periodo occupato a sistemare gli stalli del coro) raggiunse il suo laboratorio al piano superiore della Cascina di Camposanto, cantiere della cattedrale³⁰⁴.

³⁰⁰ C. Brisac, *Le vetrate. Pittura e luce: dieci secoli di capolavori*, Mondadori Electa, Milano 2002, p. 172. - Pirina, *Mochis, Corrado*, cit., p. 379.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 143.

³⁰³ E. Cattaneo, *Carlo Borromeo, santo (1538-1584)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano, 1986, p. 153. - Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 151. - Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano. Un itinerario di fede e di luce*, cit., p. 71. - Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., pp. 159 e 164. - Brown, O'Connor, *Glass-Painters*, cit., p. 29.

³⁰⁴ Thieme, *Corrado da Colonia*, cit., p. 457 - Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 143. [Monneret cita l'intagliatore quale Paolo Gaza (e non Gazzi)] - Pirina, *Mochis, Corrado*, cit., p. 381. - Monciardini, *Konrad Much*, cit., <<https://rkd.nl/en/explore/artists/489104>> (creato 03/12/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 25/05/2021.

- Repishti, *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, cit., p. 65 (cfr. nota 7). - Bianchi, *Le vetrate del Duomo di Milano fra il 1555 e il 1667*, cit., p. 211.

In seguito alla morte del maestro, i conti dei crediti posseduti da Giovanni e Giovanni Pietro de Mochis (ovvero il nipote ed il fratello di Corrado) vennero esaminati per ordine degli amministratori del Duomo in data 5 settembre 1569; mentre il 30 luglio 1570 vennero pagati i crediti per la vetrata dei *Quattro Coronati* a Giovanni Milner e a Pietro Much, ossia agli stessi di cui sopra³⁰⁵.

Insieme a lui, se ne andarono anche alcuni antelli. Il danno maggiore fu però la scomparsa degli strumenti usati per la lavorazione del vetro e del piombo³⁰⁶. Il tragico evento porterà l'inizio di una crisi che durerà circa due anni, e troverà soluzione solamente a partire dal 1572, ovvero con l'arrivo di Valerio Profondavalle, fiammingo di Lovanio³⁰⁷.

La figura di Mochis all'interno del cantiere milanese

La presenza di Corrado da Colonia, così come quella di altri artisti renani o francofoni, non costituì un'anomalia rispetto alle consuetudini della Fabbrica. Milano si trovava infatti ad occupare una posizione di rilievo nei rapporti commerciali tra il ducato lombardo e i territori del Sacro Romano Impero di cui faceva parte³⁰⁸. Il costante flusso di materiali importato da queste località, all'interno del quale il vetro occupava un posto di prim'ordine, entrava in città, riversandosi nei cantieri.

L'iniziale operare di Mochis fu relegato alla parte esecutiva delle vetrate. All'interno del cantiere, egli non era ancora potuto emergere quale professionista accreditato. Le sue opere dovevano infatti prendere il via dai lavori preparatori di pittori quali Biagio Arcimboldi (sec. XVI, pittore, probabilmente allievo di Bernardino Luini)³⁰⁹ e Giuseppe Arcimboldi (1527-1593, figlio di Biagio)³¹⁰. Questa condizione iniziale, protraendosi nel

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 143-144, 154. - C. Pirina, *Per una storia della vetrata manieristica in Italia: vetrate inedite di Giovanni da Monte*, «Journal of Glass Studies», vol. 41, 1999, p. 142, nota 13.

³⁰⁶ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 169.

³⁰⁷ Brown, O'Connor, *Glass-Painters*, cit., p. 29.

³⁰⁸ Elsig, *Introduction: quelques pistes de recherche sur les relations artistiques entre Milan et le nord au temps des Sforza*, cit., p. 14.

³⁰⁹ C. Pirina, *Arcimboldi, Biagio (sec. XVI)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 60.

³¹⁰ C. Pirina, *Arcimboldi, Giuseppe (1527-1593)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 62. – S. Leydi, *Giuseppe Arcimboldo à Milan. Documents et hypothèses*, in *Arcimboldo 1526-1593*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 15 settembre 2007-13 gennaio 2008 – Vienna Kunsthistorische Museum, 12 febbraio-1 giugno 2008), a cura di S. Ferino-Pagden, Skira, Milano 2007, p. 39. «A poco più di vent'anni, Giuseppe diventa, una volta passato maestro e certamente grazie a l'appoggio di suo padre, uno degli artisti pagati dal duomo di Milano sia come disegnatore di vetrate (che saranno eseguite, partendo dai suoi

tempo, portò Corrado a raggiungere una chiara dimestichezza con il linguaggio degli artisti di cui si trovava a tradurre in vetro le opere, riuscendo a produrre comunque qualcosa di proprio e a segnalarsi in vista di commissioni maggiori.

Sempre tra il 1544 ed il 1549, venne pagato per lavori legati ai disegni degli Arcimboldi. Risalgono all'11 giugno e al 31 dicembre i versamenti del 1544; al 16 gennaio e al 23 dicembre quelli del 1545³¹¹. Grazie a tali documenti sappiamo che Corrado da Colonia lavorava a giornata e riceveva uno stipendio mensile. Si avvaleva inoltre di due aiutanti, Giovanni de Croxis e un certo Alessandro d'Anversa³¹².

Il 1562 fu per lui un anno decisivo. Giuseppe Arcimboldi venne chiamato alla corte di Massimiliano II d'Asburgo (Vienna, 1527–Ratisbona, 1576, primogenito di Ferdinando I d'Asburgo), aprendo a Mochis l'opportunità di poter eseguire i cartoni ed i pannelli della vetrata di *S. Caterina da Siena*³¹³. Il maestro vetraio passò così ad assumere anche il ruolo di cartonista (venne infatti pagato per la realizzazione di ventidue disegni)³¹⁴.

Corrado diventò una figura emergente e sicuramente più stimata, tanto che dopo il 1562 viene indicato quale direttore artistico di una propria bottega all'interno della Fabbrica del Duomo³¹⁵. Per la continuazione dei lavori alle vetrate, egli sfruttò infatti i disegni di Giuseppe Arcimboldi presenti nella raccolta racchiusa entro la bottega, che pare conducesse con grande efficienza³¹⁶.

Dopo il 1565, Corrado vide affiancarsi un altro maestro vetraio: Pietro Angelo Sesini³¹⁷. Quest'ultimo fu attivo presso il Duomo fino al 1598 e fu figura poliedrica ma marginale per quanto concerneva la realizzazione delle vetrate. Si occupava infatti della loro protezione, ovvero delle ramate, e di altri lavori non riguardanti le aperture della cattedrale. Anche per questo, viene a volte indicato come una sorta di allievo del maestro renano. Ciò è dimostrabile anche tramite il fatto che nel 1569, con la morte del collega, Sesini non sembrasse essere in grado di produrre in autonomia tali manufatti, nonostante

progetti, dall'artista tedesco Corrado de Mochis), sia come pittore di diverse tipologie di decorazione [...]».

³¹¹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 143.

³¹² *Ibidem*. Lo stipendio mensile accompagnerà Corrado Mochis durante tutta la sua attività lavorativa presso il Duomo, ovvero fino alla sua morte.

³¹³ Pirina, *Mochis, Corrado*, cit., pp. 379-380 – Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 144 e 149, nota n° 4 e n° 1.

³¹⁴ C. Pirina, *Vetrate Cinquecentesche nel duomo di Milano: Biagio e Giuseppe Arcimboldo*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 10 febbraio – 22 maggio 2011), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Skira editore, Milano 2011, p. 107.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 151.

avesse particolari competenze in campo vetrario³¹⁸. Pare allora evidente che Corrado, raggiunta una certa età, avesse bisogno di essere affiancato da un aiuto. Entrambi si avvalevano inoltre della collaborazione di quattro aiutanti, scelti da loro stessi.

Il biennio 1566-1567 rappresentò per il Duomo milanese una svolta importante dal punto di vista vetrario. La Fabbrica divenne una «macchina ben congegnata»³¹⁹ nella produzione di vetri atti alla realizzazione delle finestre, che vennero affidate a Mochis. Corrado, raggiunta ormai una certa fama, venne posto a capo dell'intervento. Tra i suoi collaboratori troviamo invece altri pittori di spicco per la fornitura di cartoni, quali Giovanni da Monte e Carlo Urbino, oltre agli aiuti Battista da Colonia e Guglielmo fiammingo³²⁰. I mastri dimostrano in questo caso la mutevolezza delle dinamiche interne alla Fabbrica: se quello relativo al biennio 1564-1565 cita Corrado de Mochis come semplice salariato della Fabbrica, quelli dei bienni successivi esplicitano alcune caratteristiche specifiche degli antelli da lui realizzati, dimostrando la crescita di importanza dell'artista all'interno del cantiere³²¹. I compensi ricevuti furono di s. 22 ad antello per Corrado da Colonia, s. 16 per Battista da Colonia, s. 18 per Guglielmo fiammingo.

Per la più tarda vetrata delle *Glorie della Vergine*, insieme a quelle dedicate a *I Santi Apostoli* e *i Santi Quattro Coronati*, il maestro renano non poté più eseguire i cartoni. I disegnatori delle stesse (Giovanni da Monte, Carlo Urbino e Pellegrino Pellegrini)³²² vennero preferiti all'«anziano Currado Mochis da Colonia, affezionato al suo repertorio di *maquettes* e di cartoni ereditati dall'Arcimboldi»³²³. Rimane comunque significativo che la Fabbrica tenesse conto di Corrado, seppur anziano.

Problematica si rivela invece l'attribuzione di alcune vetrate, per le quali poco chiaro è il confine tra l'attività di Carlo Urbino e Giovanni da Monte rispetto a Mochis. I due pittori potrebbero essersi limitati alla parte disegnativa, oppure essersi spinti alla decorazione delle tessere vitree con elementi figurativi a loro cari, utilizzando in questo caso pezzi di vetro già tagliati ed approntati, direttamente dal laboratorio che il maestro renano, prima di trovare la morte nell'incendio del 1569, ancora dirigeva. Quest'ultima ipotesi potrebbe

³¹⁸ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 158.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ *Ibidem.*, nota 29.

³²² Pirina, *Mochis, Corrado*, cit., p. 381.

³²³ Pirina, *Per una storia della vetrata manieristica in Italia*, cit., p. 142.

rivelarsi corretta per la diversa manualità riscontrata nei tasselli, tra un pannello e l'altro e all'interno di una stessa configurazione³²⁴.

La vetrata dei *Santi Quattro Coronati* costituisce un caso particolare nel legame tra maestro vetraio e disegnatore. I cartoni tibaldiani, ora conservati presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano, non trovano identica trasposizione su vetro, ma la modificazione di alcuni rapporti, soprattutto cromatici³²⁵. In questa occasione, sicuramente Pellegrini lavorò in accordo con il maestro renano, che dovette procedere ad un'attenuazione dei contrasti di luce e modellato espressi a livello disegnativo, non riproponibili in campo vetrario.

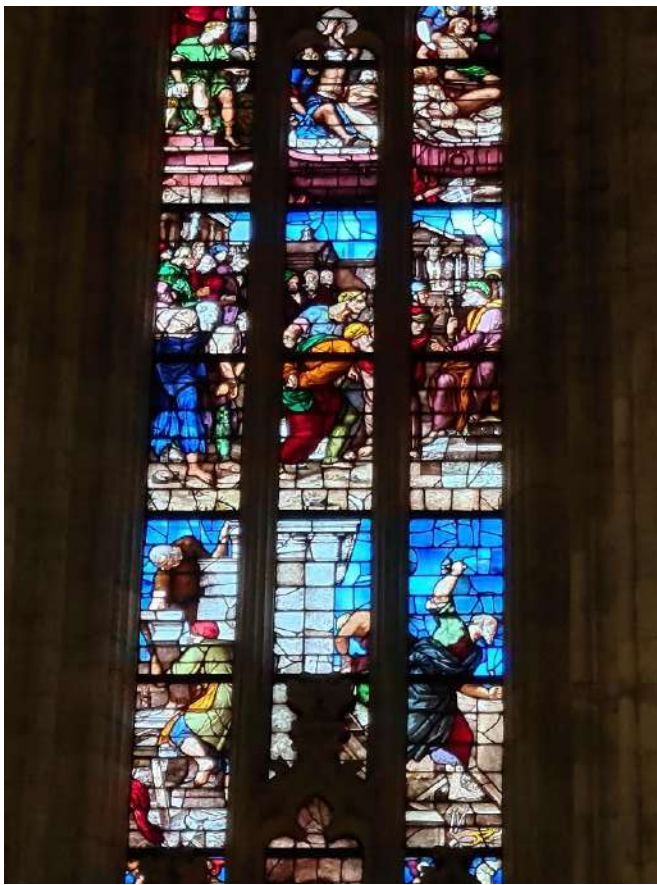


Fig. 7 Corrado Mochis, *Vetrata dei Santi Quattro Coronati*, Duomo di Milano, particolare.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 29.

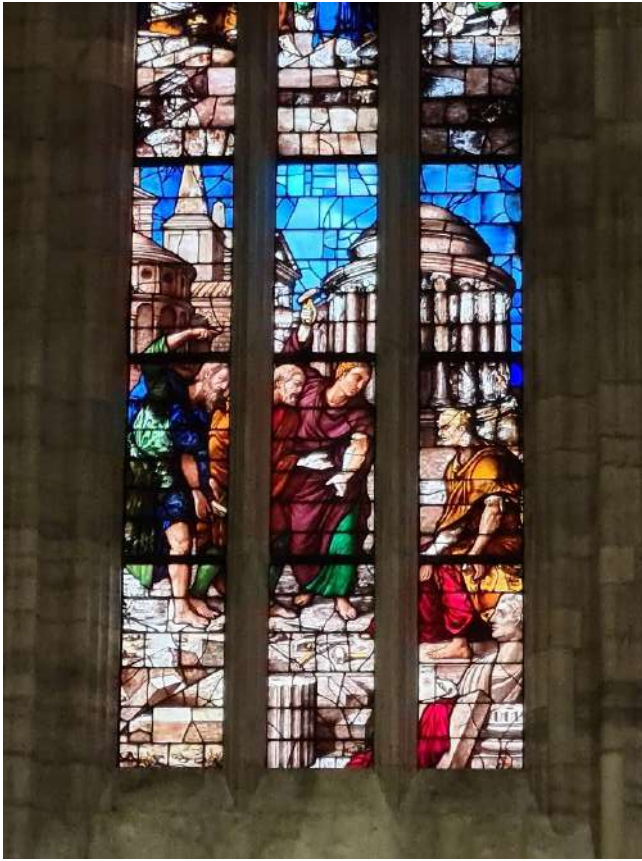


Fig. 8 Corrado Mochis, *Vetrata dei Santi Quattro Coronati*, Duomo di Milano, particolare.

La produzione di Mochis viene definita cospicua, data la creazione di quelle che Ernesto Brivio descrive come le «più grandi e belle vetrate cinquecentesche del Duomo»³²⁶. Egli lo definisce anche come uno dei tre maestri di grande rilievo che, per le innovazioni apportate, ebbe un peso determinante nella migliore produzione cinquecentesca³²⁷, accostandosi al pensiero di Caterina Pirina, che lo considera «[...] uno dei più significativi maestri del Rinascimento italiano che con tecniche rinnovate ha adeguato il linguaggio alle nuove esigenze espressive»³²⁸.

³²⁶ Brivio, *Il restauro delle vetrate del Duomo*, cit., p. 14 .

³²⁷ E. Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano. La fede narrata dall'arte della luce*, NED-Nuove Edizioni Duomo, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1980, p. 22.

³²⁸ Pirina, *Mochis, Corrado*, cit., p. 381.

Le vetrate

Vetrata con le Storie dell'Antico Testamento

Dopo la dispersione della grande vetrata absidale ultimata durante il Quattrocento, artisti di varia provenienza vennero chiamati alla sostituzione degli antelli, operazione che durò dal 1490 al 1540 circa³²⁹. Durante il XVI secolo, diversi artisti locali e di lingua fiamminga parteciparono alla realizzazione della stessa: oltre a Crabeth, a Biagio e a Giuseppe Arcimboldi, forse anche Corrado Mochis, in quanto esecutore attivo di numerosi antelli su disegno altrui³³⁰.

La vetrata è la terza della parete di destra lungo il fianco meridionale, e presenta diversi episodi tra i quali è possibile identificare: l'*Arca di Noè*, il *Fratricidio di Caino*, l'*Ebbrezza di Noè*, *Lot e le figlie*, il *Sacrificio di Isacco*, la *Scala di Giacobbe*, *Giuseppe e i fratelli*, *Salomone*, il *Passaggio del Mar Rosso*, le due *Cene di Pasqua degli ebrei*, l'*Adorazione del vitello d'oro*, la *Discesa dello Spirito Santo*.

Queste finestre, raccoglienti vetri di vario tipo, nel tempo subirono dispersioni e danneggiamenti oltre ad interventi di integrazione e restauro, e l'inserimento di pezzi a soggetto neotestamentario.

³²⁹ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 5.

³³⁰ *Ibid.*, p. 8.



Fig. 9 Corrado Mochis (?), *La creazione delle piante*, inizio XVI sec., Milano, Museo del Duomo, cm. 115 x 64.



Fig. 10 G. Arcimboldi (disegni), Corrado Mochis (vetri), *Il serpente di bronzo*, metà sec. XVI, Milano, Duomo fin. sXIX, pannello 1b, cm. 117 x 69.



Fig. 11 Corrado Mochis (?), *La creazione dell'universo, Dio Padre crea gli astri*, inizio XVI sec., Milano, Museo del Duomo, cm. 115 x 64.



Fig. 12 G. Arcimboldi (disegni), Corrado Mochis (vetri), *Davide e Golia*, metà sec. XVI, Milano, Museo del Duomo, cm. 116 x 69.

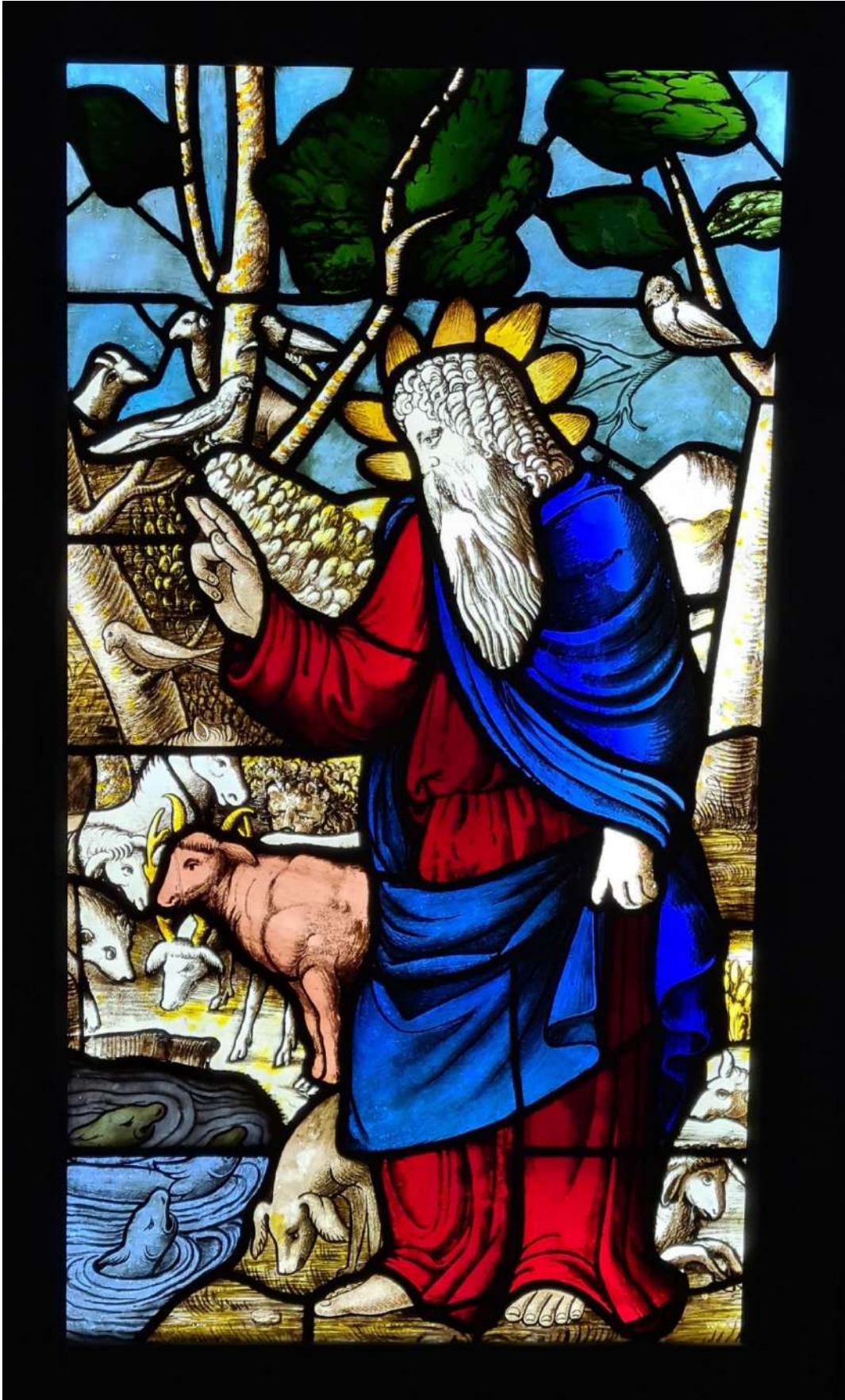


Fig. 13 Corrado Mochis (?), *La creazione degli animali e delle piante, Dio Padre crea gli animali e le piante*, inizio sec. XVI, Milano, Museo del Duomo, cm. 115 x 64.



Fig. 14 Corrado Mochis (?), *La creazione dell'uomo, Dio crea Adamo*, inizio sec. XVI, Milano, Museo del Duomo, cm. 115 x 64.



Fig. 15 Corrado Mochis, su cartone di maestro tedesco (Mochis ?), anni quaranta del XVI sec., Antello della vetrata dell'Antico Testamento



Fig. 16 G. Arcimboldi (disegno), Corrado Mochis (vetri), *La torre di Babele*, 1549-1555, Milano, Museo del Duomo, cm. 120 x 60.



Fig. 17 G. Arcimboldi (disegno), Corrado Mochis (vetri), *Veduta della città di Betulia*, 1549-1555, Milano, Museo del Duomo, cm. 120 x 60.



Fig. 18 G. Arcimboldi (disegno), Corrado Mochis (vetri), *Figure sedute*, metà sec. XVI, Milano, Museo del Duomo, cm. 116 x 68.

Vetrata con le Storie di Santa Caterina d'Alessandria

Una prima vetrata era stata eseguita nel 1438 da Stefano da Pandino (sec. XV, maestro vetraio e pittore)³³¹, Michelino Molinari da Besozzo (sec. XV, maestro vetraio)³³² e Giovanni da Marliano detto il Besagnino (maestro vetraio)³³³. I lavori continuarono fino al 1451 ma, alla fine del Quattrocento, l'opera andò perduta³³⁴. In seguito, Biagio e Giuseppe Arcimboldi ne divennero i realizzatori a partire dal 1549, quando la Veneranda Fabbrica dettò l'ordine di eseguire una nuova vetrata dedicata alla santa³³⁵.

L'opera si presenta racchiusa entro una finestra a quattro lancette conclusa da trilobi e da un rosone. Le dimensioni della vetrata sono di cm. 2254 x 393, mentre i pannelli rettangolari misurano cm. 118 x 74, ed i trilobi cm. 72 x 65³³⁶. La collocazione della vetrata rispecchia inoltre quella originaria ed è segnata, secondo il sistema ufficiale del Corpus Vitrearum Medii Aevi., con il numero 7³³⁷.

Nonostante le manomissioni subite, la vetrata mantenne intatte le fattezze datele dagli artisti che vi lavorarono. Si riescono infatti a distinguere gli antelli di Biagio da quelli di Giuseppe, anche se il loro traspositore in vetro (Corrado Mochis) potrebbe aver alterato ed unificato i loro tratti, indurendo soprattutto l'operato di Giuseppe (ci si riferisce soprattutto alla bistratura più secca e grossolana), evidentemente meno presente durante la fase esecutiva³³⁸.

I personaggi di Biagio presentavano volti dai lineamenti raffinati, una postura più statica, una cromia ampia e morbida, una grisaglia più luminosa ed argentea. La sua narrativa risultava quindi più dolce e meno rigida, grazie ad un uso vario e morbido del colore

³³¹ C. Pirina, *Stefano da Pandino (sec. XV)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 573.

³³² C. Pirina, *Michelino da Besozzo (sec. XIV)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 377.

³³³ *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, a cura della sua amministrazione, 1877-1885, vol. 4, Tipografia Sociale E. Reggiani e C., Milano 1881, p. 192.

³³⁴ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 37.

³³⁵ *Ibidem.* - Bora, *La cultura figurativa a Milano*, cit., p. 52.

³³⁶ L. Monciardini, *Vetrata di S. Caterina d'Alessandria*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Lombardia/Duomo/24cat_aless.htm> (1998) consultato in data 27/09/2021.

³³⁷ *Ibidem.*

³³⁸ Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 24.

caratterizzato da una cromia ricca ed impostata su colori tenui ed una grisaglia bruno-argentea³³⁹. Giuseppe mostrava invece figure più nervose e longilinee e colori più vigorosi. Il suo carattere bizzarro ed inquieto ricercava una maggiore carica di lirismo. In lui primeggiava un'arte chiassosa, se pur più povera, dove protagonisti erano i rossi, i blu ed i verdi. A lui si devono festoni, putti, sfingi e cariatidi, tutti rientranti nello stile del Cinquecento maturo, così come l'*Annunciazione* che precede la vita di santa Caterina³⁴⁰. L'opera presentava inoltre quattro cartigli sui quali venne dipinta la data 1556, ma il termine dei lavori è da assegnare al 1557³⁴¹.



Fig. 19 B. e G. Arcimboldi (disegni), Corrado Mochis (vetri), *Vetrata di Santa Caterina d'Alessandria*, 1549-1557, Duomo di Milano, fin. s VII.

³³⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁴⁰ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 39.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

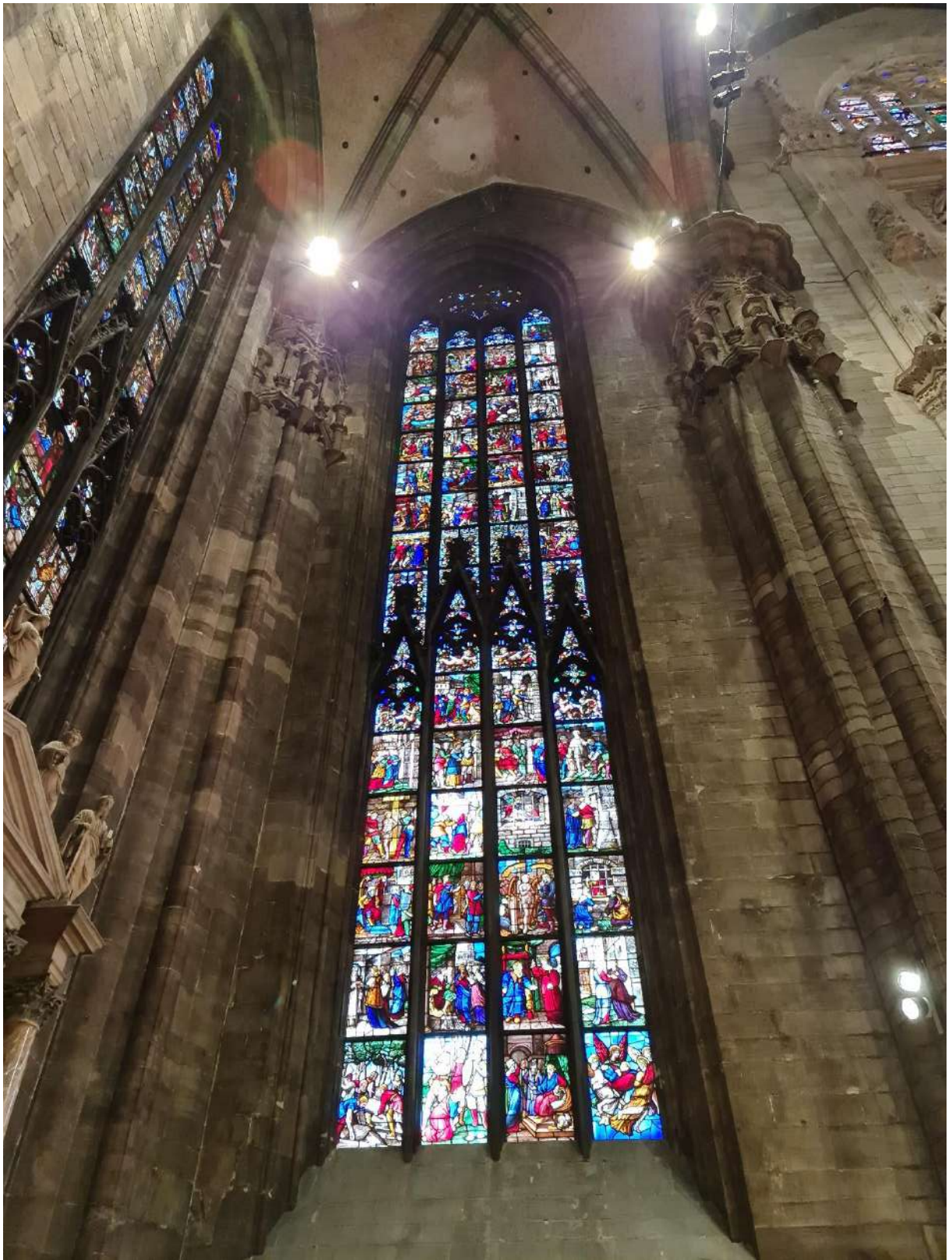


Fig. 20 B. e G. Arcimboldi (disegni), Corrado Mochis (vetri), *Vetrata di Santa Caterina d'Alessandria*, 1549-1557, Duomo di Milano, fin. s VII, cm. 2254 x 393.

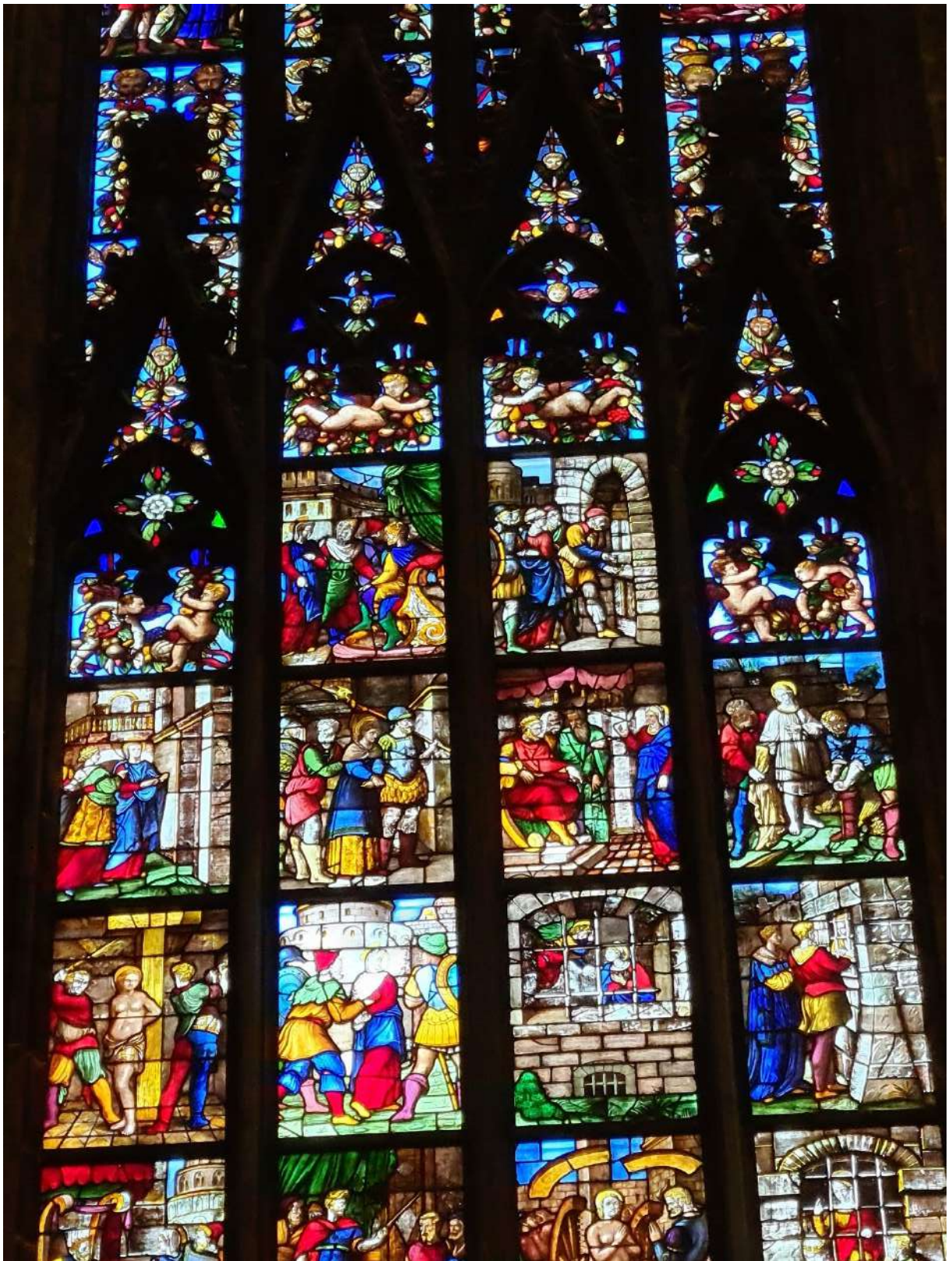


Fig. 21 Vetrata di Santa Caterina d'Alessandria, particolari.



Fig. 22 Vetrata di Santa Caterina d'Alessandria, particolari.

Vetrata di Santa Caterina da Siena

Il committente di quest'opera rimane tuttora ignoto, ma la dedica di una vetrata alla santa domenicana potrebbe rispondere al desiderio della Confraternita della Scuola di S. Caterina di trovare posto all'interno della cattedrale³⁴². Si tratterebbe in questo caso di un mandante esterno alla Fabbrica, che potrebbe giustificare il salto di responsabilità avuto dalla figura di Corrado Mochis (il cantiere milanese tendeva infatti a concentrarsi su un numero limitato di artefici attivi in città).

La vetrata, racchiusa entro una finestra misurante cm. 2219x386, a schema di quattro lancette e conclusa da trilobi e rosone³⁴³, era divisa in due parti e narrava le *Vicende dei genitori della Vergine* (o *Storie della vita della Madonna*) nella parte inferiore, realizzata con la collaborazione di Pier Angelo Sesini³⁴⁴ ed il contributo disegnativo di Giovanni da Monte (pittore forse da identificarsi in Giovanni Mulner, nipote di Corrado Mochis da Colonia, o forse nativo di Crema)³⁴⁵. Quanto alla parte superiore, con il racconto della *Vita di Santa Caterina da Siena*, fu integralmente creata da Mochis, per un totale di 22 antelli sicuramente di sua mano sui 26 totali, reduci del serrato ritmo quattrocentesco a storiette³⁴⁶.

La metà inferiore possiede inoltre delle scene dilatate su due o più lancette, aumentando la monumentalità della rappresentazione (lo stesso tipo di composizione sarà presente nella vetrata di san Giacomo Maggiore)³⁴⁷. I pannelli accoglienti le scene, di formato rettangolare, misurano cm. 117x73, mentre i trilobi cm. 72x65³⁴⁸.

³⁴² Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 24. - Bianchi, *Le vetrate del Duomo di Milano fra il 1555 e il 1667*, cit., p. 211.

³⁴³ L. Monciardini, *Vetrata di S. Caterina da Siena (metà superiore) con Vita della Vergine dalla nascita all'annunciazione (metà inferiore)*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Lombardia/Duomo/25cat_siena.htm> (1998) consultato in data 05/08/2021.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ A. Novellone, *Da Monte, Giovanni (sec. XVI)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 201.

³⁴⁶ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 66 - Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 24.

³⁴⁷ Bora, *La cultura figurativa a Milano*, cit., p. 52.

³⁴⁸ Monciardini, *Vetrata di S. Caterina da Siena*, cit.

<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Lombardia/Duomo/25cat_siena.htm> (1998) consultato in data 05/08/2021.

Questa vetrata rappresenta la svolta del maestro renano che per la prima volta, nel 1562, si rese protagonista dell'intero processo creativo dell'opera³⁴⁹. Egli venne pagato per ventidue disegni, mentre ancora "sfruttava" quelli lasciati dall'Arcimboldo³⁵⁰.

Ugo Monneret de Villard indica la finestra della santa (compresa anche la parte inferiore con alcune storie del Nuovo Testamento) quale opera completamente realizzata da artisti ultramontani, e forse unica proprio per tale caratteristica³⁵¹. La vetrata in questo caso costituisce un'eccezione, in quanto solitamente il lavoro era di tipo cooperativo.

Oltre a lui infatti, altri artisti intervennero probabilmente alla parte disegnativa: Antonio de ... (il cui nome incompleto è dovuto ad una lacuna dell'atto che lo menziona), con quattro disegni pagati il 4 ottobre 1558; Corbelio fiammingo, realizzatore di diciannove disegni e pagato nel 1559-1560; Battista de Puteo, con quindici disegni per il quale venne ricompensato il 12 aprile ed il 31 maggio 1561³⁵². Difficile è ricondurre questi nomi incerti o incompleti a personalità precise. Corbelio (o Cornelio) fiammingo, potrebbe riallacciarsi ai molti Cornelis/ Cornelisz rintracciabili in Fiandra³⁵³. Anche Battista de Puteo, artista avvolto dal mistero, potrebbe celare la latinizzazione di un fiammingo o di un teutonico³⁵⁴.

Data la presenza di artisti di diverse nazionalità, l'opera risulta un felice dialogo di esperienze diverse. Mochis aveva sicuramente potuto fare suoi alcuni aspetti dell'arte lombarda, unendoli al proprio sapere. Dal punto di vista iconografico, la vicinanza ad Arcimboldi restò visibile nell'analogia che intercorre tra la vetrata di *Santa Caterina da Siena* e quella di *Santa Caterina d'Alessandria*: Caterina Pirina vi individuò la stessa tipologia per quanto riguarda la figura della santa, oltre a vicinanze nella scenografia e nella partizione a storie ravvicinate; il distacco dall'Arcimboldi venne marcato invece dal tralascio delle atmosfere ombrose e dei caratteri grotteschi³⁵⁵. L'invenzione generale

³⁴⁹ Pirina, *Mochis, Corrado*, cit., pp. 379-380 – Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 144 e 149, nota n° 4 e n° 1. [L'autore ci informa che il Romussi attribuisce i cartoni della vetrata di Santa Caterina da Siena a Michele de Moline (fiammingo), il quale avrebbe invece realizzato un solo disegno per una tappezzeria, avente la raffigurazione della *Natività* e della *Circoncisione* (disegno datato 1539)].

³⁵⁰ Pirina, *Vetrate Cinquecentesche nel duomo di Milano*, cit., p. 107.

³⁵¹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 149.

³⁵² *Ibid.*, p. 148.

³⁵³ <<https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-guicciardini/>> consultato in data 05/07/2021. [Alcuni tentativi di identificazione hanno condotto a Broer Cornelis, presente a Gonda intorno al 1501; a Jean Cornelis, autore di una vetrata datata 1595; a Cornelis van's Hertogenbosch o Cornelis de Boldue di Anversa, deceduto alla data del 1581 e ricordato da Lodovico Guicciardini (Firenze 1523-Anversa 1589) - Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 148.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Pirina, *Mochis, Corrado*, cit., pp. 379-380.

costituiva effettivamente il punto più vincolante del cartone, mentre la cromia e le linee rappresentavano gli elementi che più si prestavano all'interpretazione, e potevano essere ripensati anche ampiamente. I pannelli rettangolari rappresentanti le *Storie della santa* appartengono dunque all'alta capacità interpretativa del Mochis, mentre la cimasa a grottesche sovrastante si offre come caso in cui l'artista seguì fedelmente i disegni di Giuseppe Arcimboldo³⁵⁶.

³⁵⁶ Pirina, *Vetrare Cinquecentesche nel duomo di Milano*, cit., p. 107.

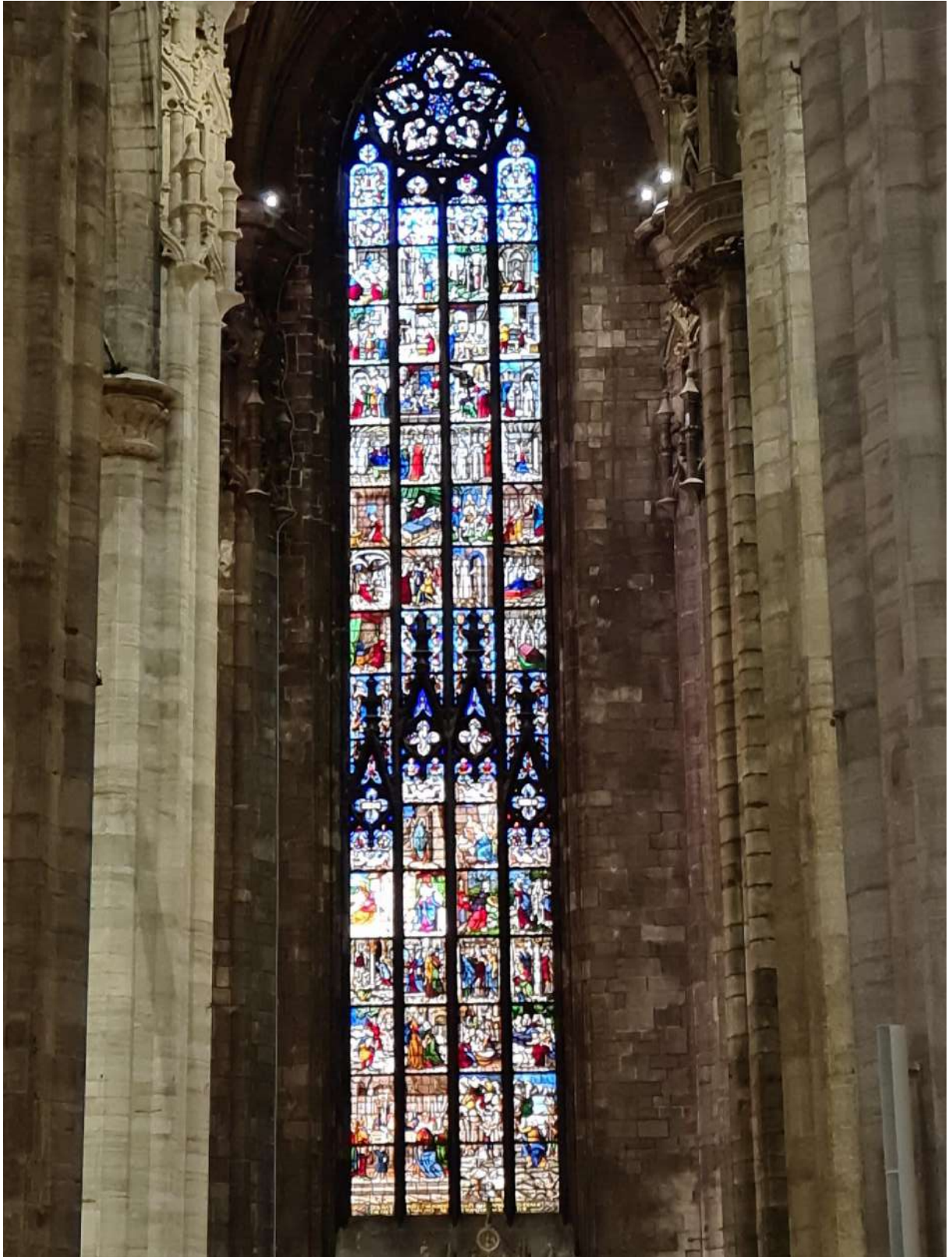


Fig. 23 Corrado Mochis, G. da Monte (disegni metà inferiore), P. A. Sesini (aiuto), *Vetrata di S. Caterina da Siena* (metà superiore) con *Vita della Vergine dalla nascita all'annunciazione* (metà inferiore), 1562-1567, Duomo di Milano, fin. XI, cm. 2219 x 386.

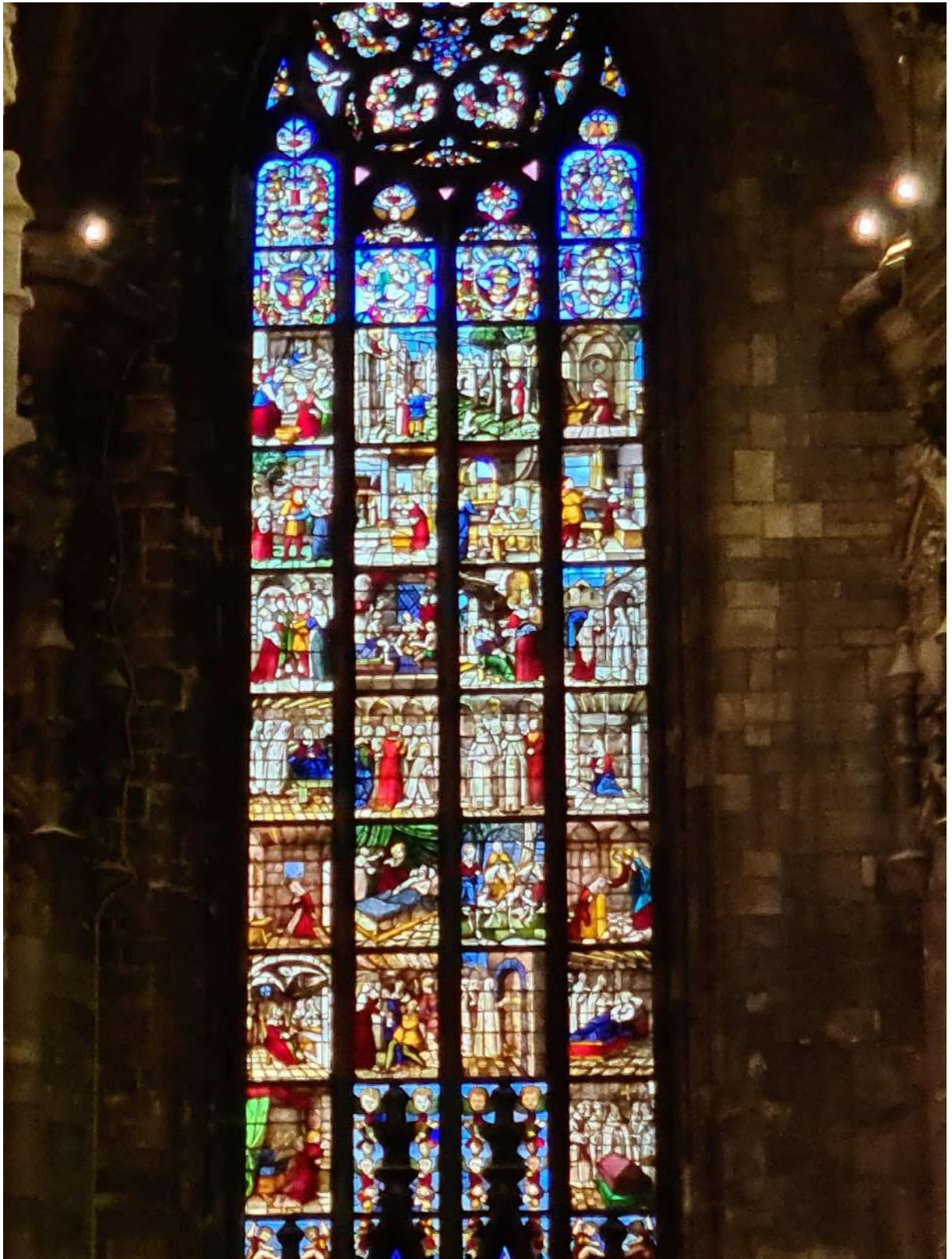


Fig. 24 Vetrata di S. Caterina da Siena, particolare.

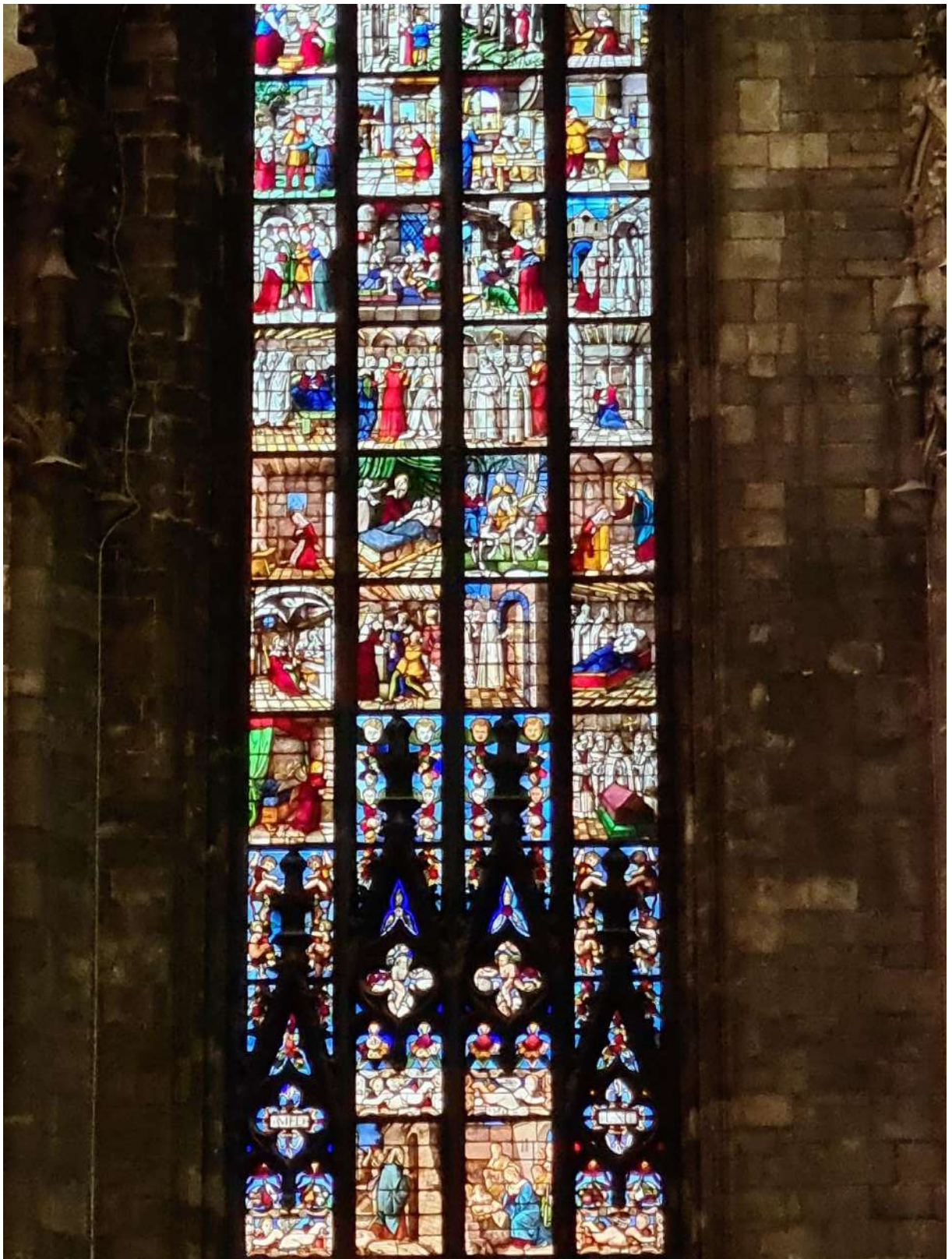


Fig. 25 Vetrata di S. Caterina da Siena, particolare.

Vetrata con Storie di San Giacomo Maggiore

Gli anni Sessanta del Cinquecento furono per Corrado particolarmente fecondi; al 1565 presentava all'attivo interventi in più vetrate, tra cui quelle del Nuovo Testamento, quella di Santa Caterina da Siena e quella di San Giacomo³⁵⁷. Inoltre, nel 1563, venne pagato per 1260 tondelli vitrei utilizzati per «duas fenestras magnas in fatiatam»³⁵⁸, di cui nulla più si conserva.

L'opera dedicata a San Giacomo Maggiore, collocabile tra il 1562 ed il 1565, venne realizzata all'interno della cappella Medici per conto di papa Pio IV (1499-1565, zio di S. Carlo)³⁵⁹, dopo la morte di Gian Giacomo Medici, conosciuto anche quale marchese di Marignano o Medeghino e fratello del pontefice³⁶⁰.

Il pagamento per la realizzazione di quest'opera fu legato a quello di un'altra poi andata distrutta (si trattava della vetrata soprastante il monumento, poi sostituita con un altro lavoro nel XIX secolo). Il 17 agosto ed il 6 ottobre 1562, due pagamenti di Lire 500 a Giovanni Calvasina da parte di Filippo Serbelloni (membro di un'importante famiglia di Milano e rappresentante del Pontefice Pio IV)³⁶¹ per l'acquisto di vetro, ci portano alle altre due commissioni affidate a Corrado de Mochis. Le ricevute, datate 22 gennaio ed 11 febbraio (sempre a nome di Giovanni Antonio Calvasina), ed uno scritto dello stesso (datato 6 febbraio 1565) confermano la somma di Lire 1293, s. 11, d. 6 per la vetrata terminata nel settembre 1565. Insieme a queste si trovano inoltre le remunerazioni date a Corrado de Mochis ed al suo garzone³⁶².

Il partito compositivo a grandi scene trovò qui il suo primo impiego all'interno della cattedrale milanese. Gli episodi si estendevano in verticale, su una doppia fila di antelli, occupando due lancette³⁶³. I personaggi acquisirono un modulo gigante, aumentando il senso di monumentalità già segnato dalle architetture di fondo. Le due scene superiori si distinguono per la scioltezza della composizione, in particolare quella di sinistra, che

³⁵⁷ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 158.

³⁵⁸ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 150.

³⁵⁹ G. de Antonellis, *Pio IV (1499-1565)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 454.

³⁶⁰ Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 25.

³⁶¹ M. Regina, R. Cuomo, *Serbelloni Medici, famiglia (sec. XII-sec. XVIII)*, in Archivio di Stato di Milano, *Anagrafe degli archivi (guida on-line)* <<https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/famiglia/MIDD0000DA/>> (2004) consultato in data 17/08/2021. – Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 25.

³⁶² Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., pp. 150-151.

³⁶³ Bora, *La cultura figurativa a Milano*, cit., p. 52.

sembra anticipare lo schema architettonico del cortile di palazzo dei Canonici utilizzato da Pellegrino Pellegrini nel 1570³⁶⁴. Spiccavano per vivacità e disegno i due *Stemmi medicei*, le *Grottesche* e i *Trofei di frutta con tiara pontificia*³⁶⁵.

Gran parte di teste e volti vennero rimpiazzati dai restauri ottocenteschi, che non risparmiarono velature troppo coprenti e una pesante *grisaille*. Le tessere erano di ampio formato, il che risaltava i reticoli dei piombi, dall'aspetto geometrico. Cromaticamente predominavano i rossi delle vesti e i brillanti verdi tenuti su tonalità calde e luminose, armonizzati dai fondi bistrati ravvivati dal giallo d'argento e dagli azzurri dei cieli scanditi modularmente, oltre ai vetri incolore caratterizzanti le parti nude dei corpi e gli edifici³⁶⁶.

Può essere interessante confrontare la vetrata di *San Giacomo maggiore* e quella di *Santa Caterina da Siena* per evidenziare le differenze. Tecnicamente, la prima presenta delle tessere a maglia maggiore, con un minor utilizzo delle impiombature (relegate perlopiù ai contorni); la *grisaille* è sanguigna e modella gli incarnati tramite velature di pigmento; alcune lastre sono realizzate a smalto (si tratta di quelle verde chiaro). Nella seconda, le tessere sono invece minute e aggregate in maniera più articolata; la grisaglia, realizzata su vetro incolore, risulta più fredda e al tempo stesso luminosa³⁶⁷.

La vetrata di San Giacomo venne attribuita da Monneret a Corrado de Mochis sia per la realizzazione, sia per la parte disegnativa. Stefania Buganza, su base stilistica, propone invece di attribuire i cartoni della vetrata delle *Storie di san Giacomo* a Giuseppe Meda (Milano 1534-1599, pittore)³⁶⁸, che poco dopo ritroviamo ad eseguire le ante dell'organo del Duomo³⁶⁹.

³⁶⁴ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 31. - Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 25.

³⁶⁵ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 31.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Pirina, *Mochis, Corrado*, cit., pp. 379-380.

³⁶⁸ M. Resmini, *Meda, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-meda_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-meda_(Dizionario-Biografico)/>) s.d., consultato in data 02/07/2021.

³⁶⁹ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 160, nota 27.

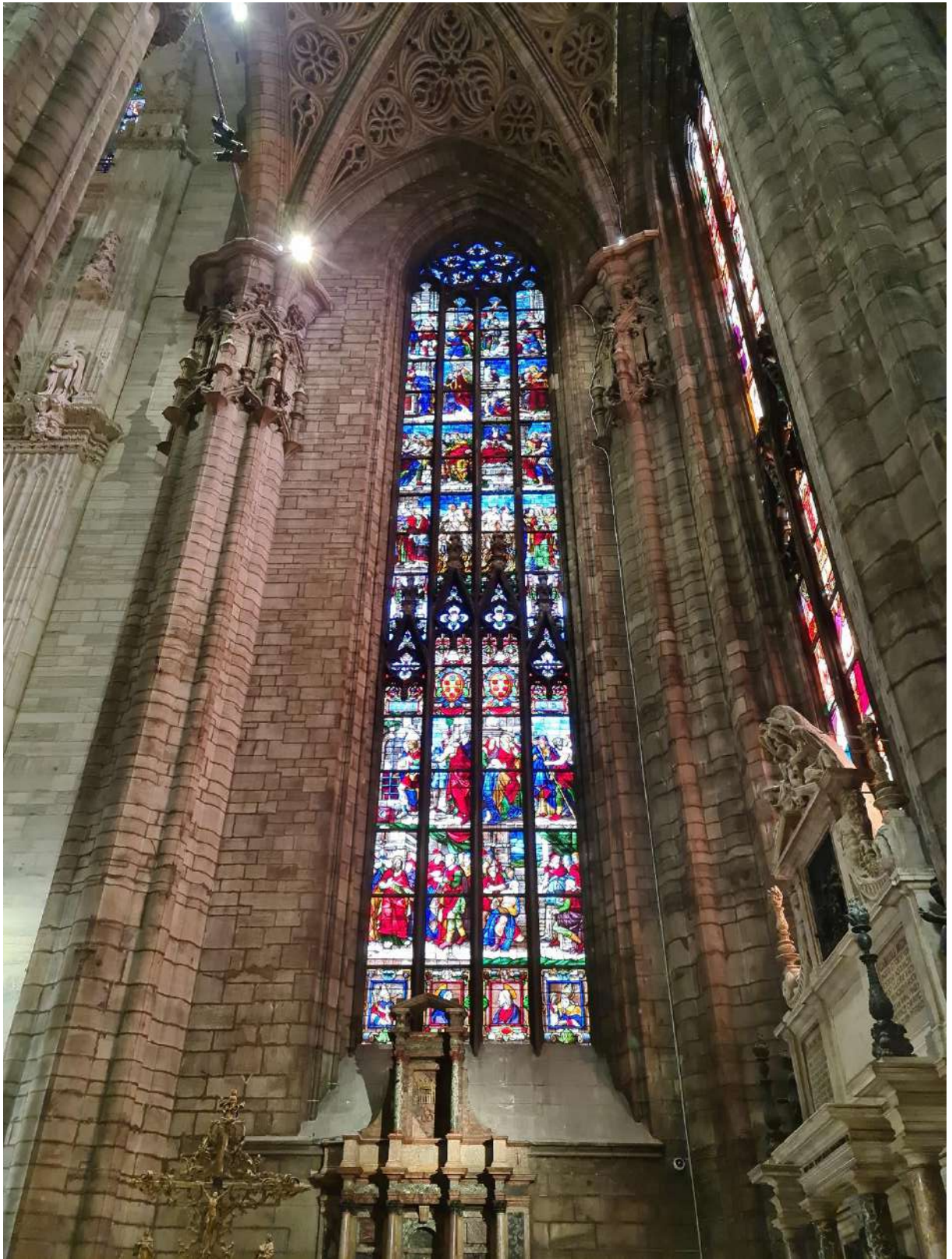


Fig. 27 Corrado Mochis, *Vetrata di San Giacomo Maggiore*, 1562-1567, Duomo di Milano, fin. XI, cm. 2254 x 393.

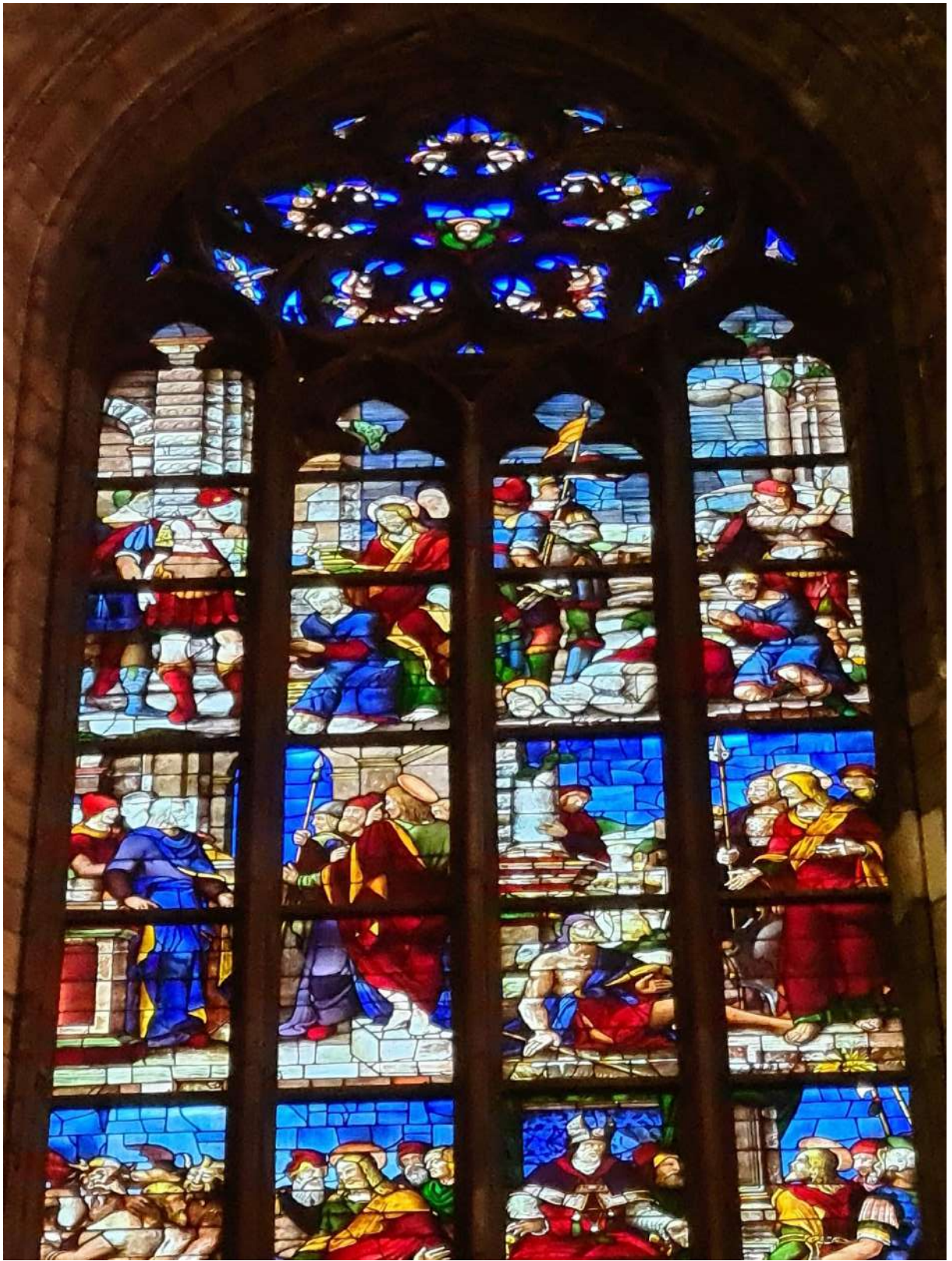


Fig. 28 Vetrata di S. Giacomo Maggiore, particolare.



Fig. 29 Vetrata di S. Giacomo Maggiore, particolare.



Fig. 30 Vetrata di S. Giacomo Maggiore, particolare.



Fig. 31 Vetrata di S. Giacomo Maggiore, particolare.

Vetrata delle Glorie della Vergine

La vetrata venne realizzata con la collaborazione del Sesini, che partecipò ai lavori durante la conclusione dell'opera e può essere ritenuto una sorta di allievo del maestro vetraio renano³⁷⁰. La sua figura appare nelle immagini fissate nei vetri tramite l'iscrizione «1566. P.A.S.F.»³⁷¹ sul coperchio di un vaso, ovvero: «*Petrus Angelus Sesinius fecit*»³⁷². Come aiutante, venne invece individuato Giovanni Battista da Colonia, pagato nel 1566 e nel 1567³⁷³. Giovanni da Monte ne fu il disegnatore, ricompensato infatti per alcuni cartoni³⁷⁴. L'opera è divisa in tre scene: la *Discesa dello Spirito Santo*, la *Dormitio* e l'*Assunzione*³⁷⁵. Le lastre vengono definite quindi di poco spessore. Si tratta di una vetrata che non rispetta i canoni tradizionali, poiché si dilata su grandi superfici, rompendo il modulo tradizionale. Evidente è il passaggio graduale tra realtà terrena e soprannaturale, sfere che subiscono il totale capovolgimento del loro rapporto.

³⁷⁰ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 83.

³⁷¹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 152. – Monneret riporta «1556. P.A.S.F.», scrivendo forse un errore nel riportare la data, che appare chiaramente essere il 1566.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 83.

³⁷⁵ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 152. - Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 83.

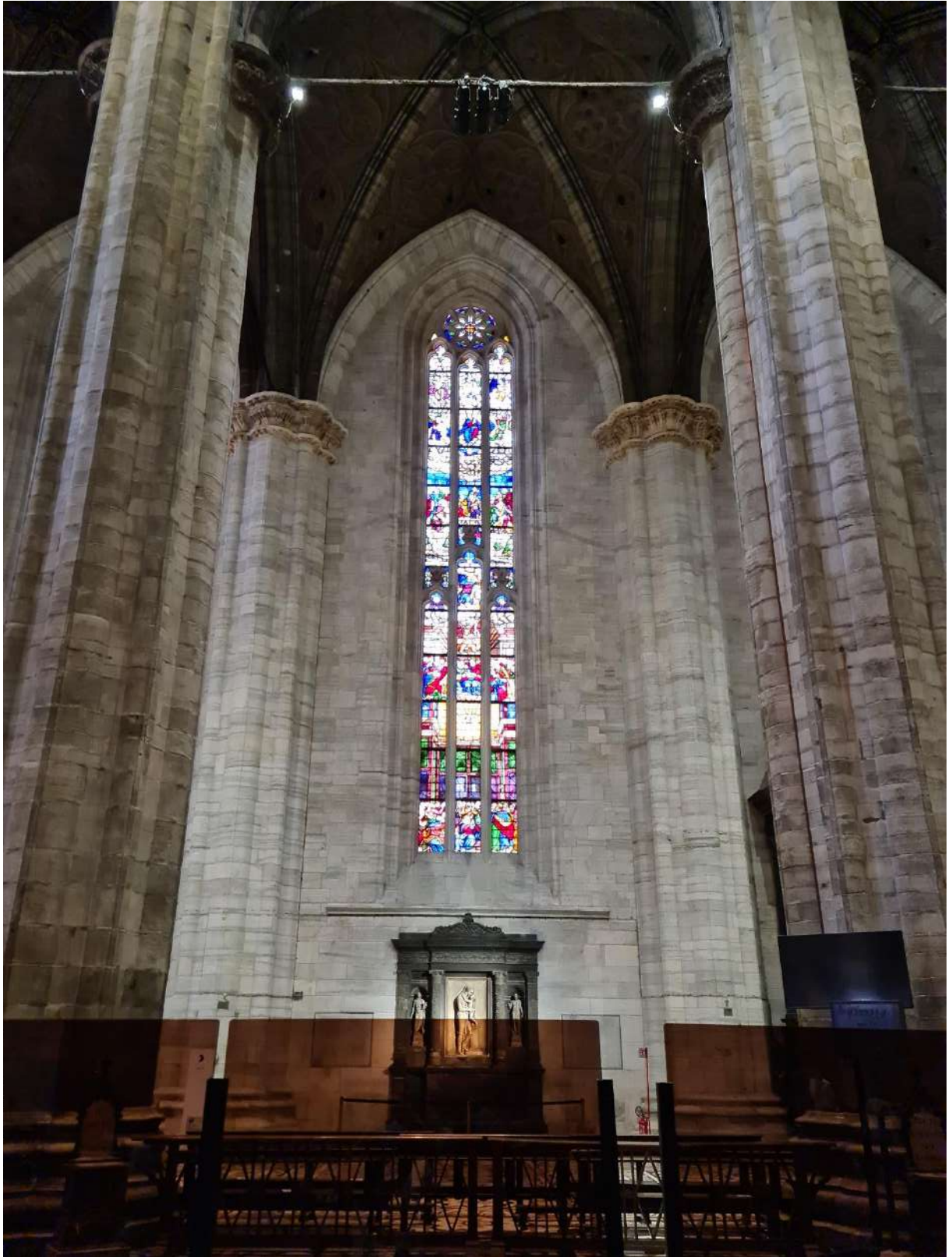


Fig. 32 G. da Monte (disegno), Corrado Mochis (vetri), P.A. Sesini, G. Battista da Colonia (aiuti), *Vetrata delle Glorie della Vergine*, 1565-1567, Duomo di Milano, fin. XVI, cm. 1565 x 181.

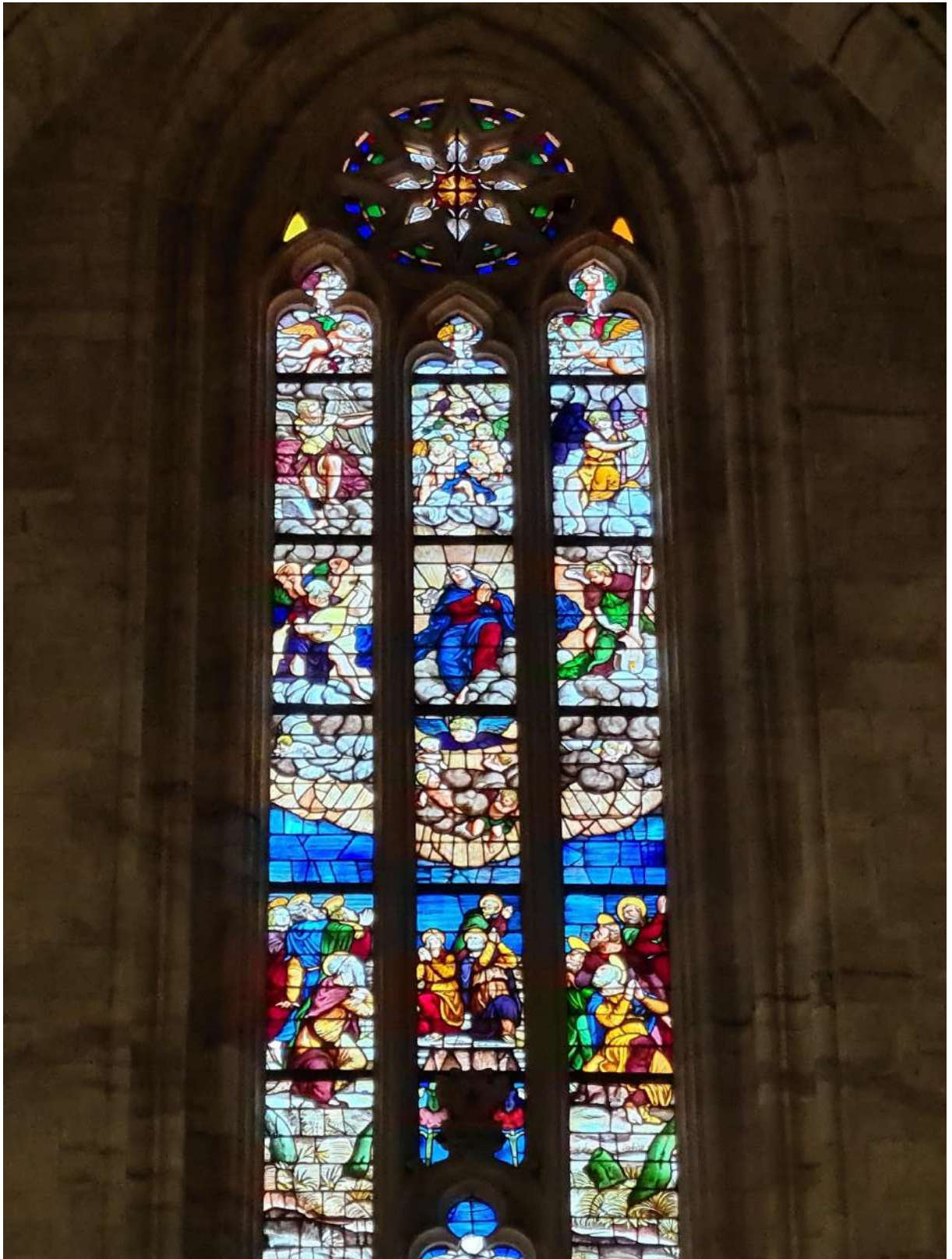


Fig. 33 *Vetrata delle Glorie della Vergine*, particolare.



Fig. 34 *Vetrata delle Glorie della Vergine*, particolare.

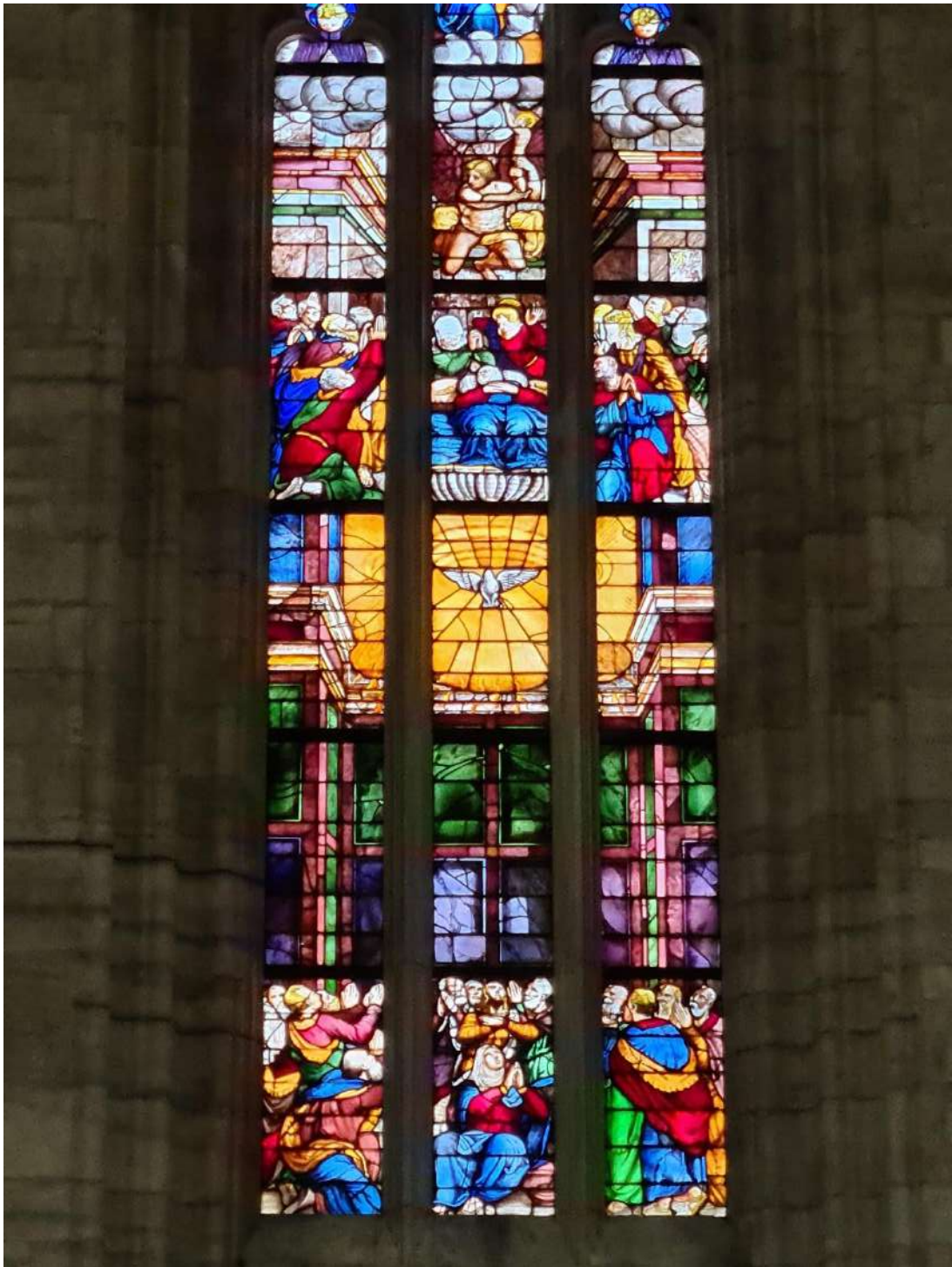


Fig. 35 *Vetrata delle Glorie della Vergine*, particolare.

Vetrata dei SS. Apostoli

La vetrata venne disegnata dal pittore cremasco Carlo Urbini (sec. XVI, detto anche Carlo da Crema, forse aiuto di Bernardino Campi)³⁷⁶ e composta da Corrado da Colonia nel 1567³⁷⁷. Posta nella cappella di S. Caterina da Siena e voluta dalla Veneranda Fabbrica per la chiusura con vetri istoriati la finestra, essa si distingue per la classica monumentalità, l'austerità e la solennità delle sue figure giganti inserite in nicchie altrettanto maestose che ne aumentano la scultoreità ed i valori chiaroscurali³⁷⁸. L'intervento del maestro renano, impreziosito da sapienti gradazioni di tratto e di intensità date tramite il gesto ampio e sicuro col quale stese la grisaglia, si riconosce anche dal taglio magistrale dei vetri che permette la fruizione di ogni sfumatura o variazione cromatica, ben visibile nelle vesti dall'efficace modellato³⁷⁹. È proprio quest'attenzione a far ricadere su di lui la realizzazione di tale opera, per la quale egli potrebbe anche aver inventato il partito architettonico scandito da nicchie³⁸⁰.



Fig. 36 C. Urbini (disegno), Corrado Mochis (vetri), *Vetrata dei SS. Apostoli, San Clemente papa*, 1567, Duomo di Milano, fin. XII, cm. 2086 x 310.

Fig. 37 *Vetrata dei SS. Apostoli, Santa Veronica*.

Fig. 38 *Vetrata dei SS. Apostoli, San Girolamo*.

Fig. 39 *Vetrata dei SS. Apostoli, Santo Stefano*.

³⁷⁶ A. Novellone, *Urbini, Carlo (sec. XVI)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 626.

³⁷⁷ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 71.

³⁷⁸ Bianchi, *Le vetrate del Duomo di Milano fra il 1555 e il 1667*, cit., p. 338.

³⁷⁹ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 73.

³⁸⁰ Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 27.



Fig. 40 Corrado Mochis, G. da Monte (cartone), *Vetrata dei SS. Apostoli, S. Paolo*, 1567, Duomo di Milano, finestra 31.

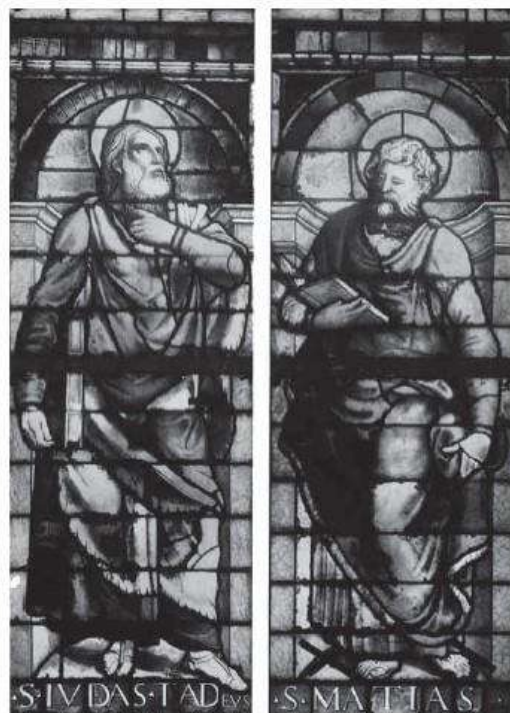


Fig. 41 Corrado Mochis, G. da Monte (cartone), *Vetrata dei SS. Apostoli, S. Giuda Taddeo, S. Mattia*, 1567, Duomo di Milano, finestra 31.

Vetrata dei SS. Sebastiano e Rocco

L'opera, realizzata il 23 dicembre 1567 ed ora perduta, viene ascritta alla mano di Mochis, che si occupò anche della posa della rete protettiva³⁸¹.

Grazie ad un disegno ora conservato presso il Christ Church College di Oxford, Giulio Bora ha collegato il progetto del disegno, composto da 18 antelli per una vetrata, a Carlo Urbino. Egli ipotizza che il disegno di Oxford sia uno schizzo realizzato per la perduta vetrata dei santi Sebastiano e Rocco (sopra il monumento del Medeghino)³⁸². Il soggetto resta ignoto, ma si riconosce al centro il martirio di san Giacomo minore, individuando così la connessione tra disegno e vetrata.

Il maestro oltremontano probabilmente lavorò anche a quattro sportelli trilobati raffiguranti profeti aventi dei filatteri con iscrizioni gotiche. Si individuano i nomi Daniele e David, mentre il terzo è illeggibile. Queste sezioni più piccole hanno rivelato, oltre alle capacità disegnative, la storia del costume di metà XVI secolo³⁸³.

³⁸¹ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 164. - Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 150.

³⁸² Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 164.

³⁸³ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 151.

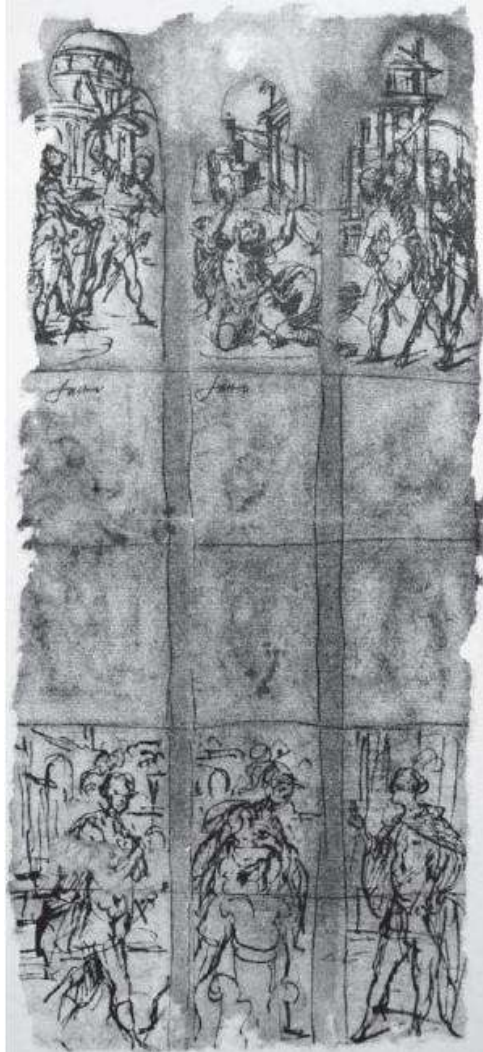


Fig. 42 C. Urbino, Martirio di San Sebastiano, *S. Sebastiano tra due martiri della Legione Tebea*, 1567, Oxford, Christ Church, disegno preparatorio per la vetrata dei SS. Rocco e Sebastiano.

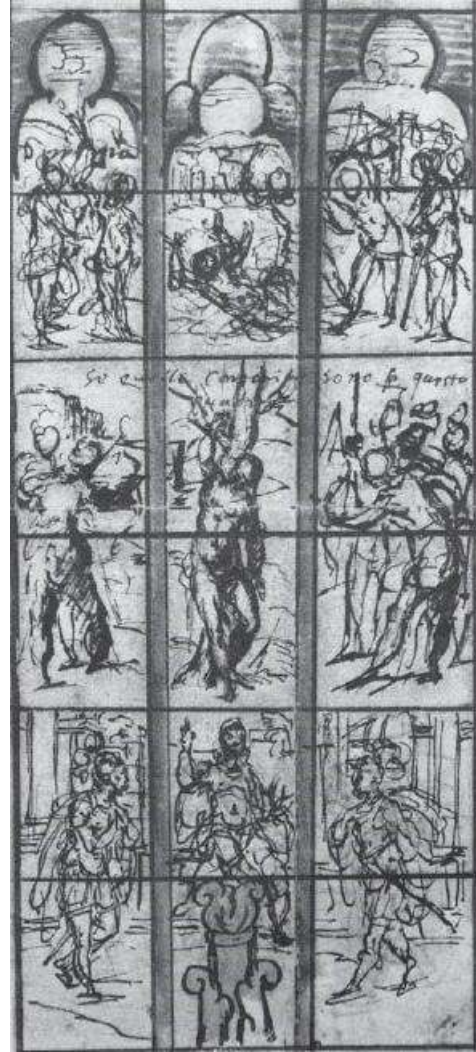


Fig. 43 C. Urbino, Martirio di San Sebastiano, *S. Sebastiano tra due martiri della Legione Tebea*, 1567, Oxford, Christ Church, disegno preparatorio per la vetrata dei SS. Rocco e Sebastiano.



Fig. 44 P. Tibaldi, *S. Rocco guarisce gli appestati all'ospedale di Acquapendente*, particolare, 1567, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Rocco e Sebastiano, dittico I, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 59.

Fig. 45 P. Tibaldi, *S. Rocco guarisce gli appestati all'ospedale di Acquapendente*, particolare, 1567, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Rocco e Sebastiano, dittico II, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 59.

Vetrata dei Santi Quattro Coronati

I Quattro Santi Coronati erano i patroni di scalpellini e scultori. A Milano, più che un paratico, era loro intitolato un sodalizio creato dalle maestranze del Duomo non prima del XV secolo³⁸⁴. Non si può escludere quindi che la commissione dell'opera sia da ricercarsi proprio all'interno del sodalizio del Duomo milanese³⁸⁵.

Probabilmente eseguita da Corrado Mochis tra il 1568 ed il 1570, rappresenta la prima opera affidata a Pellegrino Tibaldi dopo che egli ebbe ricevuto l'incarico di architetto della Fabbrica da parte di Carlo Borromeo nel luglio 1567³⁸⁶. Tibaldi ne fu quindi il cartonista ed inventore disegnativo, come riportano i *Libri Mandatorum* presenti all'interno dell'Archivio della Fabbrica, recanti le spese affrontate dal Duomo in onore dei Quattro Coronati³⁸⁷. I suoi cartoni monocromi sono ora conservati presso la Pinacoteca Ambrosiana e dimostrano grande qualità compositiva e pittorica, oltre ad essere i primi cartoni per vetrata sopravvissuti in Italia³⁸⁸. I registri contenenti le tracce dei pagamenti per l'anno 1567 rivelano inoltre il nome di Guglielmo fiammingo; egli dovette essere uno degli aiutanti di Corrado durante la realizzazione di tale vetrata³⁸⁹.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 154, nota n° 3.

³⁸⁵ I Quattro Santi Coronati erano Nicostrato, Sinfronio, Castorio e Simplicio, lapicidi che vennero martirizzati in Pannonia sotto Diocleziano, per il rifiuto ad eseguire una statua di Esculapio. Alla loro scuola non si iscrivevano tutti i lapicidi, bensì solo quelli attivi presso la Veneranda. (Cfr. Repishti, *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, cit., pp. 62-63).

³⁸⁶ Brown, O'Connor, *Glass-Painters*, cit., p. 29. - Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 86.

³⁸⁷ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 154. - Repishti, *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, cit., p. 63.

³⁸⁸ Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 29. - Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 86 - Brown, O'Connor, *Glass-Painters*, cit., p. 55.

³⁸⁹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 154, nota n° 3. Reg. 340, foll. 392,393, 394.

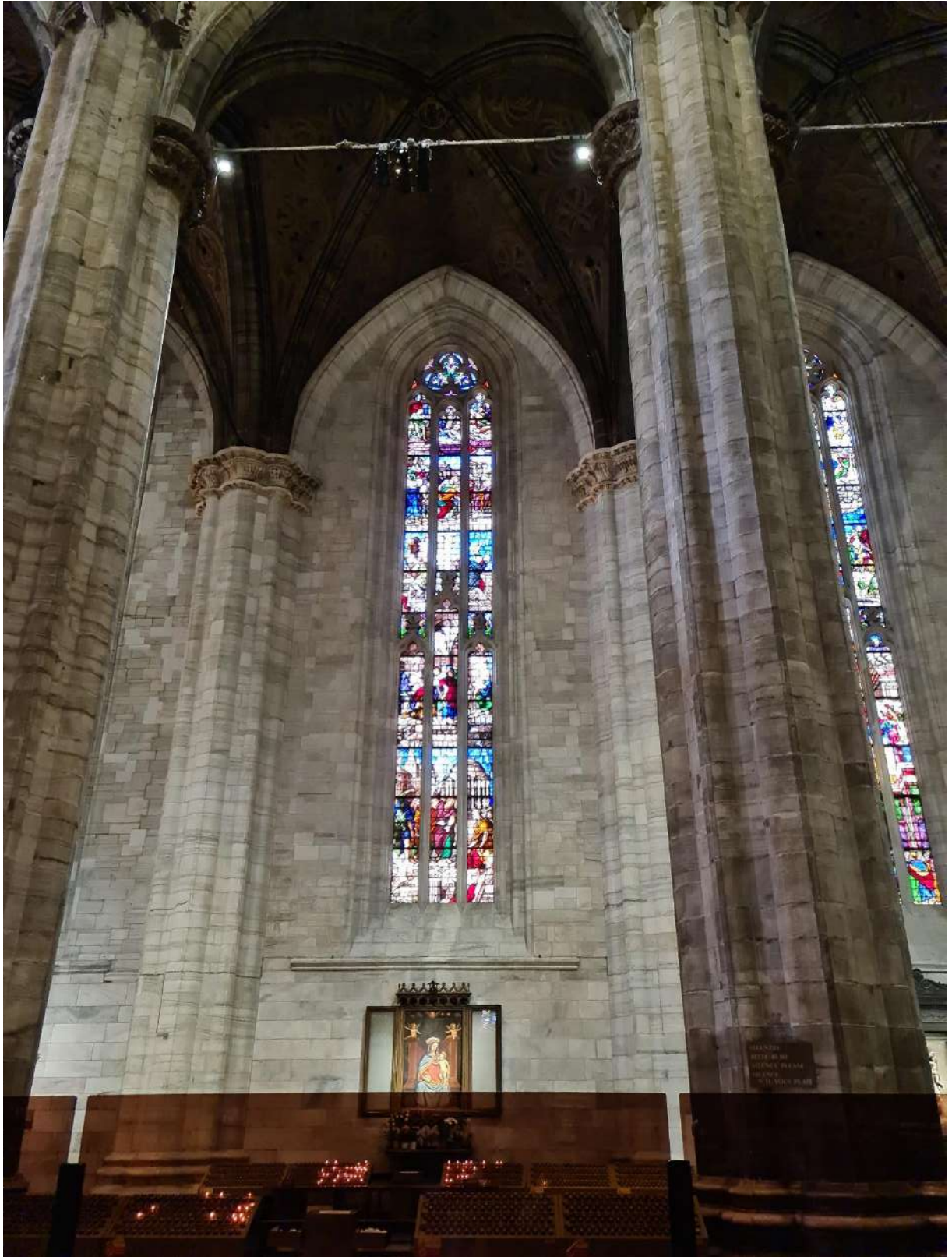


Fig. 46 P. Tibaldi (disegno), Corrado Mochis (vetri), Guglielmo Fiammingo (aiuto), *Vetrata dei SS. Quattro Coronati*, 1567-1569, Duomo di Milano, fin. XVII, cm. 1578 x 182.

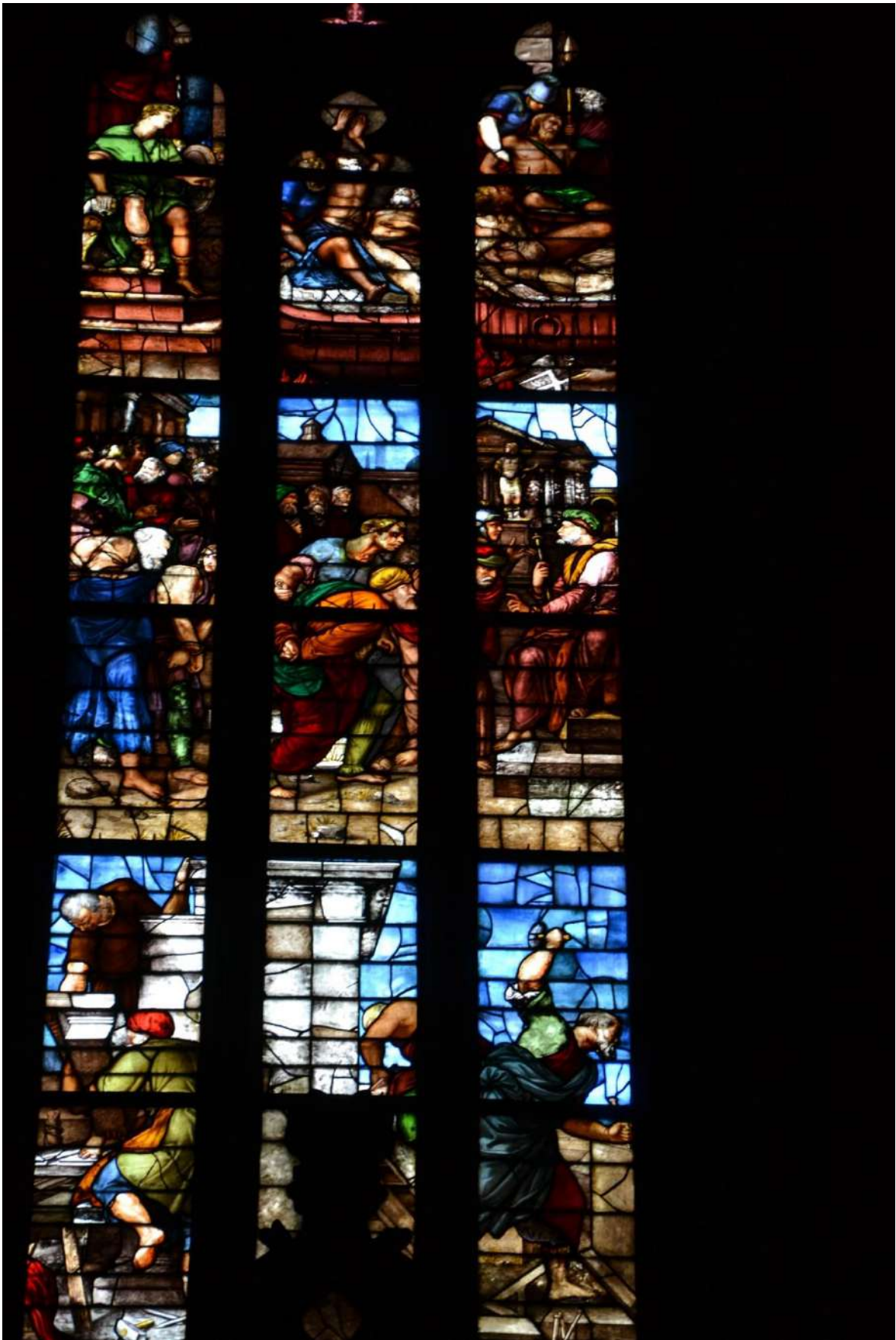


Fig. 47 Vetrata dei SS. Quattro Coronati, particolare.

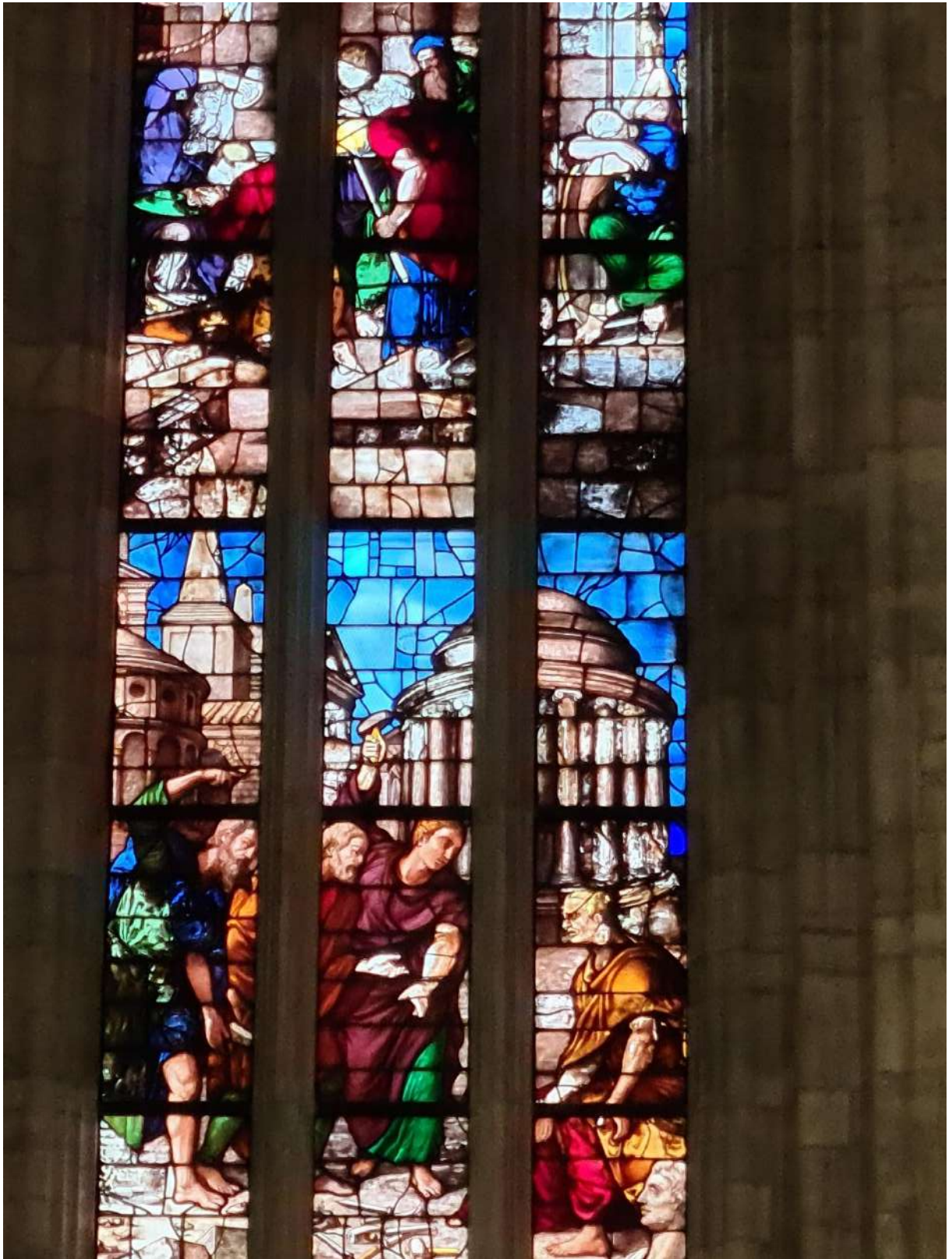


Fig. 48 Vetrata dei SS. *Quattro Coronati*, particolare.



Fig. 49 P. Tibaldi, *Il martirio dei quattro santi davanti all'imperatore Diocleziano*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico I, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 58.

Fig. 50 P. Tibaldi, *Il martirio dei quattro santi davanti all'imperatore Diocleziano*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico II, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 58.

Fig. 51 P. Tibaldi, *Il martirio dei quattro santi davanti all'imperatore Diocleziano*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico III, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 58.



Fig. 52 P. Tibaldi, *Il giudizio dei quattro santi*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico I, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 60.

Fig. 53 P. Tibaldi, *Il giudizio dei quattro santi*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico II, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 62.

Fig. 54 P. Tibaldi, *Il giudizio dei quattro santi*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico III, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 59.

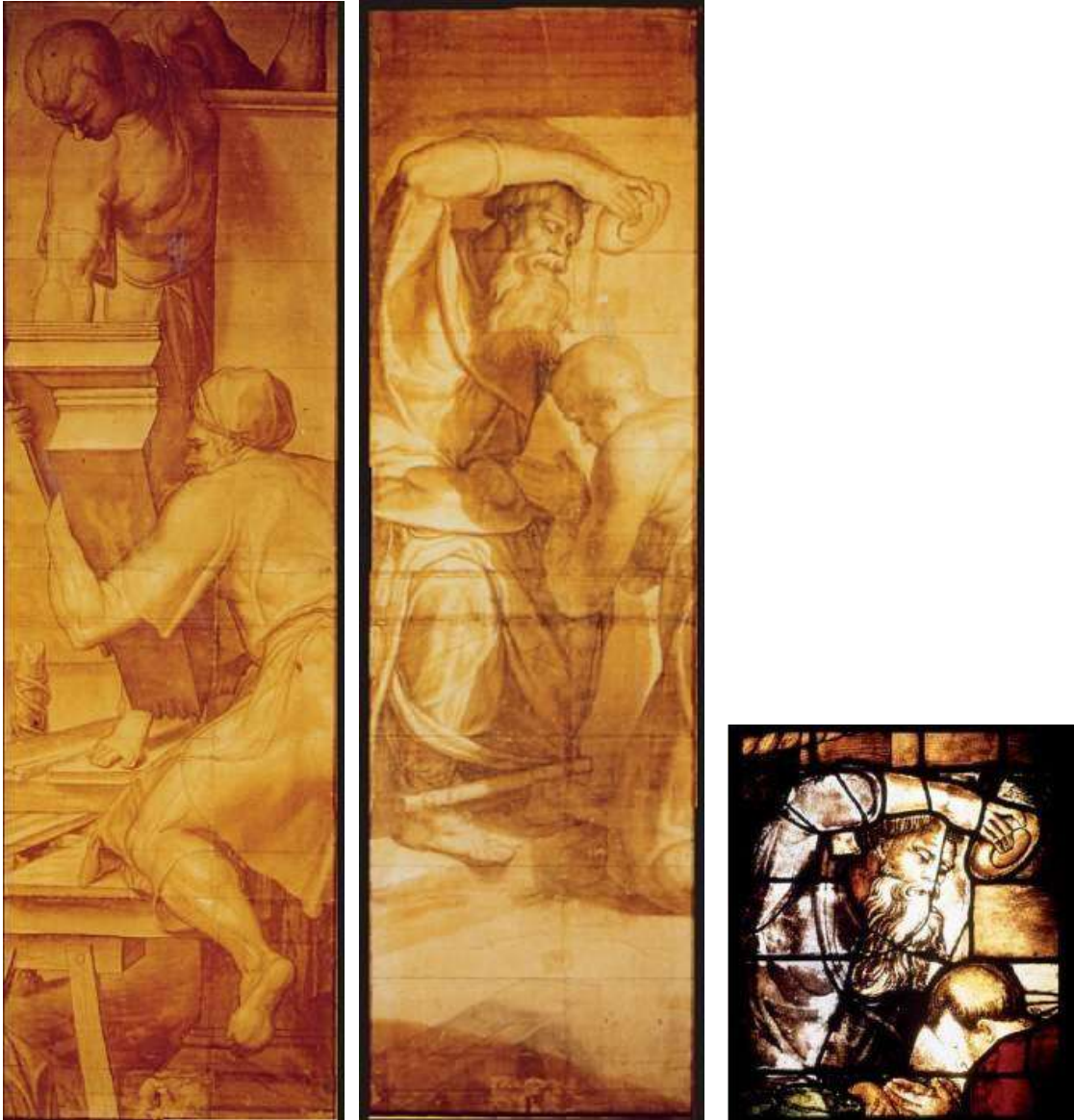


Fig. 55 P. Tibaldi, *I quattro santi al lavoro*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 56.

Fig. 56 P. Tibaldi, *Il battesimo in carcere dei quattro scultori convertiti*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 56.

Fig. 57 P. Tibaldi, *Il battesimo in carcere dei quattro scultori convertiti*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, particolare vetrata SS. Quattro Coronati.

Valerio Profondavalle

Biografia

Valerio Profondavalle è uno degli artisti del vetro presenti al Duomo di Milano³⁹⁰. Originario di Lovanio, nel Brabante, nacque intorno al 1530/1531 (secondo Ugo Monneret de Villard), al 1533/1534 (secondo Lanzi) o al 1543/1544 (Riccardi)³⁹¹. Appartenente ad una famiglia celebre per la lavorazione del vetro, fu pittore su vetro e «frescante di fama»³⁹². Tra i familiari si ricordano: Enrico (morto nel 1509); Giovanni, padre di un certo Corrado (fra il 1511 ed il 1532); Adriano (fra il 1529 ed il 1573); Arnolfo (fra il 1531 ed il 1538) e sua figlia Prudentia (deceduta nel 1593)³⁹³. Documentati sin dal Quattrocento, i van Diependaele furono attivi in alcuni dei più importanti cantieri di area fiamminga, come la cattedrale di Anversa e la Certosa di Lovanio³⁹⁴.

Giovanni Paolo Lomazzo (Milano, 1538 - 1600)³⁹⁵ ricorda Valerio Profondavalle come pittore eccellente nell'*Idea del tempio della pittura* (1590). Egli lo descrive come una figura singolare che si occupò di vetrate ma

«anche nella nostra pittura ancora è stato eccellente huomo & fu padre di Prudenza, la quale seguendo il suo disegno già cominciato, spera d'inalzar l'arte nostra al maggior colmo, si come fa ancora la Fede figliuola di Annuncio Galitij da Trento, dandosi all'imitation de i più eccellenti dell'arte nostra»³⁹⁶

³⁹⁰ E. Brivio *et al.*, *Valerius van Diependale*, in *Netherlands Institute for Art History, RKD artists & Gerson Digital* <<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=profondavalle&start=3>> (creato 16/11/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 13/10/2021.

³⁹¹ Orlandi, *L'abecedario pittorico*, cit., p. 412. «[...] fu famoso nel dipingere qualsisia storia sopra vetri». - Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche*, cit., p. 156. - Brivio *et al.*, *Valerius van Diependale*, cit.

<<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=profondavalle&start=3>> (creato 16/11/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 13/10/2021.

³⁹² Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 156.

³⁹³ *Ibidem*, nota n° 4 - Brivio *et al.*, *Valerius van Diependale*, cit.

<<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=profondavalle&start=3>> (creato 16/11/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 13/10/2021.

³⁹⁴ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 175.

³⁹⁵ Ciardi R., *Lomazzo, Giovanni Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*

<https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_%28Dizionario-Biografico%29/> s.d., consultato in data 13/10/2021.

³⁹⁶ Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cit., p. 163.

L'artista, come riporta sempre Lomazzo, si trasferì a Milano nella seconda metà del XVI secolo³⁹⁷ o, più precisamente, nel 1572, forse favorito da Pellegrino Pellegrini, con il quale collaborò all'interno del cantiere del Duomo per la fornitura di vetrate e dirige, tra il 1574 ed il 1594, un'importante campagna decorativa presso Palazzo Ducale³⁹⁸. Partecipò anche alla realizzazione di apparati effimeri, in particolare alla messa in scena della *Caduta di Fetonte*, a Milano, nel 1594³⁹⁹.

La sua morte viene fissata al 1600, all'età di circa 67 anni⁴⁰⁰.

Il cantiere vetrario del Duomo di Milano dopo la morte di Corrado de Mochis

Dopo la morte di Corrado de Mochis, la Veneranda Fabbrica necessitava di un nuovo maestro che si occupasse delle vetrate. Il 1569 segnala la presenza di un certo Francesco da Colonia, il quale pare abbia però fallito una prova di restauro da eseguire come *test* prima di ricevere l'incarico, evento che di fatto lo fece scartare⁴⁰¹. Come abbiamo visto, il vetraio Sesini (presente da qualche anno al cantiere del Duomo) non poteva riuscire a gestire tale impegno in solitaria; per questo si accordò con Giovanni de Bartolis della Finita, artista di origine veneta avente vari aiuti dalla medesima provenienza⁴⁰². Insieme, questi presentarono ai deputati alcuni vetri di prova. Una volta sistemata la parte "tecnica" (al 6 ottobre 1570 risale il contratto definitivo per la fornitura di vetri), si pensò di cercare la figura più giusta per la realizzazione delle vetrate⁴⁰³. Il 10 ottobre 1570 vide l'ingaggio di Giovanni Ottone de Osna *filius quondam* Joannis e Uberto de Stefani *filius quondam* Melchioris, entrambi di lingua fiamminga: essi vennero pagati Lire 8 imperiali per ogni quadretto realizzato, ottenendo Lire 365 e s. 16 durante l'arco dell'anno⁴⁰⁴. Sconosciuti restano i lavori per i quali vennero assoldati, e le loro tracce si arrestano al 1570, facendo emergere l'idea che poco felici potessero essere stati i risultati di tali figure, per la

³⁹⁷ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo di Luigi Lanzi*, vol. I, N. Bettoni, Milano 1831, [Firenze 1792-1796], p. 63. – van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, cit., p. 295.

³⁹⁸ A. Montanera, S. Riccardi, *La raffigurazione della Passione di Cristo nel Biellese. Spunti per un percorso e schede 41-44*, in *La Passione di Cristo. Da Bassano a Bernini, da Conca a Mengs. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia ed altre raccolte*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio Biellese, 4 luglio-27 dicembre 2015), a cura di F. Petrucci, Progetti Editore, Biella 2015, p. 107. – Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 175.

³⁹⁹ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 175 nota 69.

⁴⁰⁰ Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, cit., p. 545.

⁴⁰¹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 155.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

Fabbrica. Un nuovo contratto, firmato da Rinaldo da Umbria di Fiandra, conferma quest'ipotesi; egli venne pagato Lire 153 e s. 8 alla fine dell'anno⁴⁰⁵.

Dopo questa serie di artisti evanescenti, un altro di lingua fiamminga, Valerio Profundavalle, firmò un contratto di ingaggio il 7 aprile 1572⁴⁰⁶. I termini di assunzione ci ricordano come la Fabbrica dovesse fornire vetri, piombo, legnami, ferramenti e colori; mentre al maestro vetraio toccasse la realizzazione degli antelli su base figurativa fornitagli da Pellegrino Tibaldi (in quegli anni «ingegnere del Duomo»)⁴⁰⁷.

Il contratto di assunzione si trova all'interno di un documento contenente anche la commissione datagli per il completamento delle vetrate ed un bifoglio del 17 aprile. Di quest'ultimo esiste un'ulteriore redazione all'interno del registro di istrumenti 884, nominato *Consignatio designorum*, che riguarda la consegna del materiale di lavoro⁴⁰⁸. Al suo interno si trova un dettagliato elenco di disegni e stampe importantissimo per comprendere quali fossero le immagini presenti all'interno delle botteghe dei maestri vetrai del tempo:

«[...] in più pezzi n. 10 in carta de disegni predeti del Iudizio de Michelangelo fato nela capella papale de Roma; in più pezzi n. 10 de disegni predetti paexi a stampa; in più uno pezo di paese con pastori et armenti a stampa; in più pezzi 4 disegni ut supra in stampa de istorie; in più pezzi n. 5 carte de croteschi a stampa; in più pezzi n. 6 epitaffii variate a stampa ut supra; in più pezzi n. 3 epitaffii a stampa ut supra; una Nuntiata a stampa ut supra; in più una pace in stampa ut supra; uno Antonino imperatore a cavalo in stampa; uno pacco in stampa de Ticiano; uno Curtio in stampa todescho; uno Collixeo in stampa; una carta de anithonia cum figure in stampa; una Visitatione de Santa Elisabeth in stampa; quando el nostro Signor Iesù Christo expulse fora del templo li mercante in stampa; una Madona flamengha in stampa; una pace in stampa; duii cartoni de invedriate grandi facto a mane; uno libro ale antiquitate de Roma in stampa; le istorie de Carlo quinto imperatore in stampa, n. 12 pezzi; in più una spata meza depinta»⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 156. - Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., pp. 169, 176.

⁴⁰⁷ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 176.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, nota 72.

Significativi sono i disegni lasciati da Rinaldo di Fiandra all'amico «Theodoro de Flandria», forse corrispondenti ai cartoni di Tibaldi realizzati per la vetrata della *Madonna della Neve* ed ereditati poi da Profondavalle. Emergono inoltre i riferimenti alla Sistina, con i dieci disegni dal *Giudizio Universale*; un "paese" (probabilmente individuabile nell'incisione con *Pastore e paese*, occasionalmente utilizzata dai pittori lombardi contemporanei a Profondavalle) e un intero pacco di stampe tizianesche; dodici *Storie di Carlo V* riferibili alle stampe per le vittorie imperiali disegnate da Martin van Heemskerck e tirate da Hieronymus Cock nel 1555 ad Anversa; un libro di stampe da riconoscere, forse, nelle *Inventiones Heemskerckianae* edito nel 1569 ad Haarlem, con incisioni di Philip Galle e tipi di Hieronymus Cock, aventi come soggetto antichità romane⁴¹⁰.

La prima commissione affidata al brabantino fu quella per la realizzazione di alcuni antelli per l'originaria vetrata di *Sant'Agnese e Santa Tecla*, come attesta un atto del 19 aprile 1572⁴¹¹. La seconda, sempre nel 1572, fu la vetrata di *S. Elena*⁴¹². Al dicembre 1572 risale anche l'acquisto di ventiquattro casse di vetro colorato, consegnate da Nicola Merone per 280 scudi d'oro⁴¹³.

La Fabbrica probabilmente apprezzò il lavoro dell'artista che, nel luglio 1574, si vide assegnare un locale per la lavorazione del vetro, mentre l'anno successivo ricevette un aumento di stipendio⁴¹⁴. Risale invece al 1576 l'incarico per l'esecuzione della vetrata di *S. Giuseppe*⁴¹⁵.

Un evento poco chiaro conclude la permanenza di Valerio presso il cantiere vetrario del Duomo. Una nota di pagamento risalente al 30 gennaio 1575, riporta infatti come l'artista fosse stato ricompensato per la «fenestra integra S. Catherine»⁴¹⁶. Sorge dunque un dubbio riguardo la vetrata a cui tale annotazione fa riferimento. Nel caso di *S. Caterina da Siena*, questa era già stata menzionata durante la visita pastorale di Carlo Borromeo nel 1566, e l'opera riportava al suo interno la data 1562. Quella di *S. Caterina*

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 171.

⁴¹² P. Malfatti, *Perfundavalle, Valerio (1530 c.-1598)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 444-445.

⁴¹³ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 177 nota 74.

⁴¹⁴ Brivio *et al.*, *Valerius van Diependale*, cit.

<<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=profondavalle&start=3>> (creato 16/11/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 13/10/2021. - Malfatti, *Perfundavalle, Valerio (1530 c.-1598)*, cit., p. 445. - Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 179, 181 nota 82.

⁴¹⁵ Malfatti, *Perfundavalle, Valerio (1530 c.-1598)*, cit., p. 445.

⁴¹⁶ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 181 nota 84, Cfr. nota 81.

d'Alessandria invece viene collocata agli anni Cinquanta del Cinquecento, ma potrebbe suscitare interesse il fatto che non risulti citata dagli atti della visita carliana. Quest'ultima potrebbe, secondo Stefania Buganza, essere stata tradotta in vetro da Profondavalle (e da lui montata), basandosi sui cartoni ben più antichi, degli Arcimboldi⁴¹⁷. L'ipotesi della studiosa sussiste, per ora, a livello puramente ipotetico.

Pellegrini ebbe a conoscere Profondavalle proprio al Duomo, per poi chiamarlo presso Palazzo Ducale per diversi lavori (tra il 1574 ed il 1575 dipinse una saletta; nel 1576/1577 e fra il 1583 ed il 1586 delle vetrate e delle pitture; fra il 1594 ed il 1597 dipinse nel portico del giardino maggiore; nel 1597 lavorò nell'oratorio del Castellano, presso il castello di Porta Giovia e nell'anticamera dei dodici imperatori)⁴¹⁸. Pare infatti che i due alloggiassero nelle dimore predisposte ad ospitare artisti ed ingegneri della Fabbrica presenti all'interno del Campo Santo, retrostante il Duomo, presso le quali vennero registrati in data 1585⁴¹⁹. L'anno indicato non corrisponde però alla fine della permanenza di Profondavalle alla cattedrale milanese, avvenuta nel 1576, quando accettò commissioni da parte dei governatori spagnoli come pittore ad olio⁴²⁰. Probabilmente Valerio mantenne l'alloggio nonostante il cambio di attività.

Con l'abbandono del cantiere da parte del maestro di Lovanio, il duomo e le sue vetrate subirono un arresto dei lavori, che vennero ripresi in misura altrettanto impegnativa solamente verso la metà del XIX secolo⁴²¹. Il periodo compreso fra i due eventi vide infatti la presenza di artisti di più scarso valore ed interesse, accostati a restauri, deturpazioni e distruzioni anche gravi.

I suoi maggiori lavori al Duomo furono la vetrata di *San Giuseppe* e quella dedicata a *Santa Caterina da Siena*. Il suo avvento segnò per la cattedrale un momento importante, ovvero la scomparsa di tutti quegli artisti di lingua fiamminga, che prima di lui popolarono il cantiere senza ottenere però la stessa fama.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 156.

⁴¹⁹ Repishti, *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, cit., p. 65 (cfr. nota 7).

⁴²⁰ Brivio et al., *Valerius van Diependale*, cit.

<<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=profondavalle&start=3>> (creato 16/11/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 13/10/2021.

⁴²¹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 158.

Pittore al Duomo

Profondavalle venne scelto dalla Veneranda Fabbrica anche come pittore di tavole ed oggetti sacri, oltre che come affrescatore. Si ricordano infatti cinque tavole del 1573, collocate poi sul portale della cattedrale, una croce ed una cassetta per il S. Chiodo del 1577, le pareti affrescate della torre dell'orologio in Camposanto del 1573 e del battistero nel 1575⁴²². Altre occasioni di lavoro importanti per lui furono anche gli impieghi pittorici avuti presso il Palazzo ducale milanese, tra il 1574 ed il 1597, e al teatro di corte, tra il 1594 ed il 1598⁴²³.

Le vetrate presso il Duomo milanese

Vetrata della Madonna della Neve o Santa Tecla

Profondavalle iniziò lavorando alla vetrata dell'altare dedicato alla *Madonna della Neve* o *Santa Tecla*, la cui duplice denominazione deriva dalla presenza di tre episodi: il *Martirio di S. Tecla*, il *Martirio di S. Agnese* ed il *Pellegrinaggio in processione ad un Santuario della Madonna*, probabilmente facenti parte di un'unica vetrata⁴²⁴. Messa in opera entro il mese di settembre del 1572, come primo incarico probabilmente rispecchia il suo primo lavoro dopo l'assunzione o una prova prima del contratto⁴²⁵. L'opera, iniziata dal maestro Rainaldo de Fiandra, necessitava la realizzazione degli ultimi sei antelli, oltre alla cottura di cinque sezioni già dipinte e al montaggio finale⁴²⁶. Il disegno dell'opera viene invece attribuito a Pellegrino Tibaldi⁴²⁷.

⁴²² Malfatti, *Profondavalle, Valerio (1530 c.-1598)*, cit., p. 445.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 156. – C. Pirina, *Martirio di S. Tecla*, <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regioni/indice_per_regioni.htm>, consultato in data 16/04/2022.

⁴²⁵ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 177. Come risulta dal pagamento a Profondavalle datato 30 settembre 1572.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 173.

Impegnato alla stessa vetrata, contenente anche la storia di *Santa Agnese* (la vetrata compare infatti in documenti coevi con l'intitolazione a santa Maria della Neve e santa Agnese)⁴²⁸, e cooperando con Rainaldo da Umbria a quella di *Sant'Elena*, Profondavalle lavorò fino al 1574 per poi assumere l'incarico di due ulteriori finestre⁴²⁹.

I personaggi a cui la vetrata è stata intitolata sono santa Tecla e sant'Agnese, due martiri paleocristiane di devozione milanese (la prima) e romana (la seconda)⁴³⁰.

Purtroppo nulla è rimasto della lavorazione antica, e oggi l'opera appare come completamente rifatta⁴³¹. Basandosi su una descrizione di Pompeo Bertini datata 1891, Ernesto Brivio ha riunito alcuni antelli in un insieme coerente, che comprende alcuni riquadri presenti al Museo del Duomo ed altri appartenenti ora alle finestre numero 3 e numero 38 della cattedrale stessa⁴³². Bertini aveva individuato vetri «[...] "istoriati a figure grandi rappresentanti: martirio di S. Agnese-martirio di S. Tecla" e inoltre di antelli raffiguranti un "pellegrinaggio in processione ad un santuario della Madonna"»⁴³³ nella vetrata posta sopra l'altare della Madonna del Coazone (n. 8). Tali frammenti, lasciati dal Bertini in condizioni di deperimento poiché definiti assenti «[...] d'ogni pregio d'arte»⁴³⁴, vennero ricondotti da Brivio (in maniera incerta) a maestri di lingua fiamminga documentati al Duomo tra il 1571 ed il 1576: Miraldo di Fiandra, Ottone de Osna e Valerio Profondavalle⁴³⁵.

Le scene rappresentate nei riquadri individuati sono: santa Tecla avvolta dalle fiamme (porzione centrale); quattro prelati procedono scalzi verso un monte; un prelado regge la tiara papale ed un gruppo di soldati; religiosi in vesti bianche con croce astile e stendardi; due frammenti con navi; una donna e un bambino inginocchiati⁴³⁶. Attraverso la creazione di questo nucleo di antelli, è stato possibile provare a datare la vetrata al biennio 1571-1572.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁴²⁹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 156.

⁴³⁰ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 172.

⁴³¹ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 156.

⁴³² Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 172.

⁴³³ *Ibidem*, nota 66.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ibid.*, pp. 172-174 nota 66.

⁴³⁶ *Ibid.*, pp. 172-173.

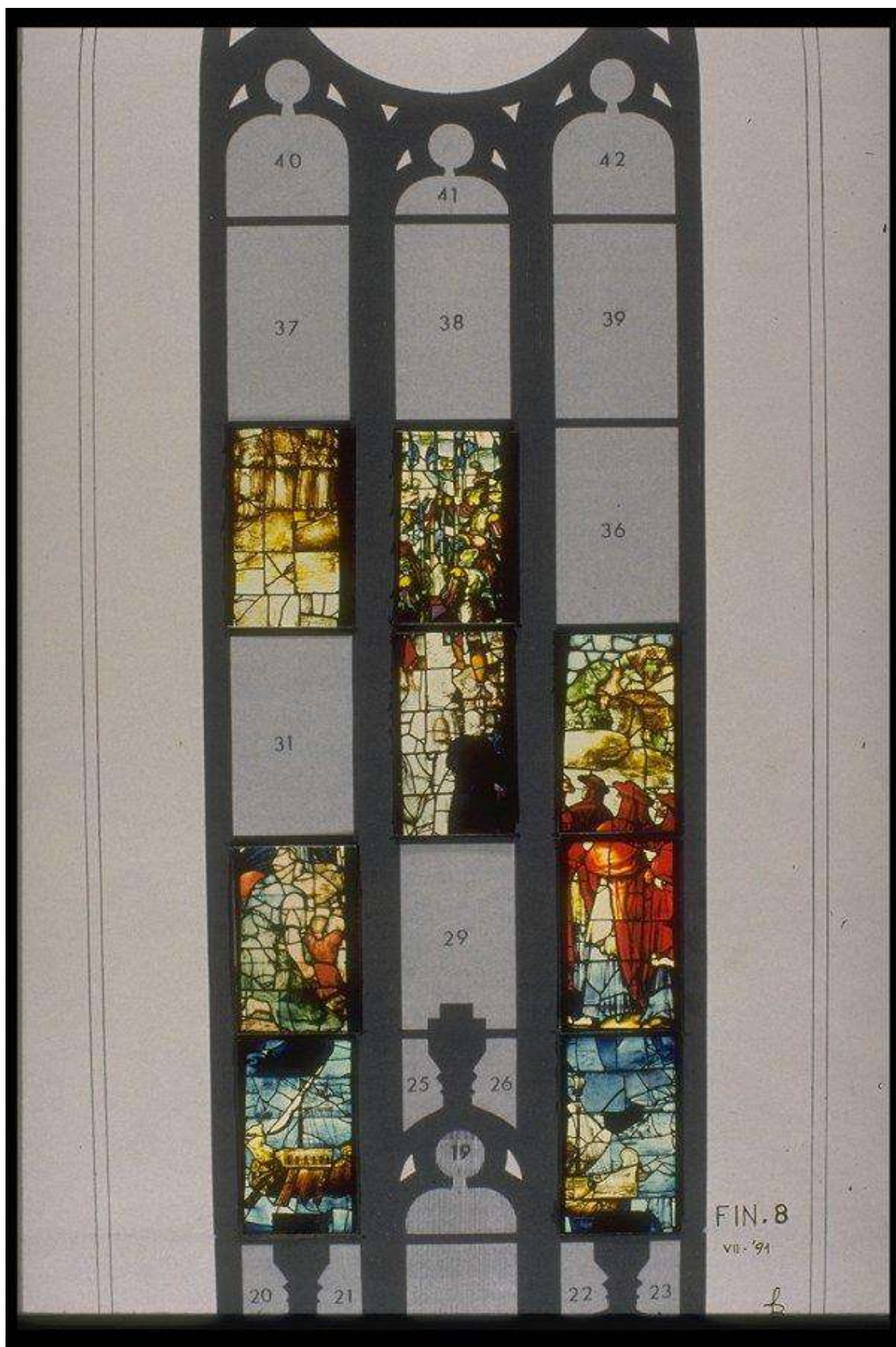


Fig. 58 V. Profondavalle, *Vetrata della Madonna della Neve o Santa Tecla*, schema ricostruttivo, Duomo di Milano, fin. XVIII.



Fig. 59 V. Profondavalle, *Martirio di Santa Tecla*, Duomo di Milano, fin. XVIII, pannello 11c, cm. 120 x 60.



Fig. 60 V. Profondavalle, *Gruppo di religiosi in processione*, post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XVIII, pannello 11c, cm. 120 x 60.



Fig. 61 V. Profondavalle, *Pontefice in pellegrinaggio*, post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XVIII, pannello 10a, cm. 120 x 60.



Fig. 62 *Vetrata di Santa Tecla*, particolare.



Fig. 63 V. Profondavalle, *Pellegrini inginocchiati*, post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XVIII, pannello 11a, cm. 120 x 60.



Fig. 64 V. Profondavalle, *Cardinali in pellegrinaggio*, post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XIX, pannello 2b, cm. 120 x 60.



Fig. 65 V. Profondavalle, *Cardinali in pellegrinaggio*, post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XIX, pannello 1b, cm. 120 x 60.



Fig. 66 V. Profondavalle, *Flotta di galeoni* (a), particolare, Duomo di Milano, fin. XIX, pannello 11a, cm. 120 x 60.



Fig. 67 V. Profondavalle, *Flotta di galeoni* (b), particolare, Duomo di Milano, fin. XIX, pannello 11c, cm. 120 x 60.

Vetrata di Sant'Elena

La vetrata di *Sant'Elena* venne commissionata a Cristoforo De Mottis nel 1461 per sostituire quella dedicata a Santa Giulitta⁴³⁷. Dopo essere stata rinnovata da Rinaldo di Umbria nel 1571, venne affidata a Profondavalle nel 1572⁴³⁸, il quale si avvale dell'aiuto del Sesini per la realizzazione di 75 "quadretti"⁴³⁹. I passaggi di consegna non sono molto chiari, e Profondavalle potrebbe anche venire qualificato come il continuatore della vetrata, in quanto non ci è dato conoscere se Rinaldo avesse proseguito il lavoro sulla scia del De Mottis, o se avesse dato vita alla nuova realizzazione in sostituzione della prima⁴⁴⁰. Pellegrino Tibaldi viene individuato quale cartonista dell'opera da Stefania Buganza, la quale vuole (a differenza degli altri studiosi) Valerio Profondavalle come unico realizzatore della stessa⁴⁴¹.

L'installazione della vetrata avvenne nell'ottobre 1573, con la messa in opera delle reti protettive, pagate a Pietro Angelo Sesini il 24 del mese⁴⁴². A testimonianza del fatto, un appunto del *Diario* di Giambattista Casale, che riporta: «Memoria come nel 1574 adì 5 marzo fu finito da meter suso la vedriata che è dreto a quella della Madonna dove si canta l'Ave Maria in domo di Milano dove li è uno Christo che abbraccia la croce»⁴⁴³.

Le retribuzioni a Profondavalle vennero registrate tra il 1573 e i primi mesi dell'anno successivo.

Al 21 marzo 1573 risale ad esempio il pagamento «pro fenestra altaris S. Helene»⁴⁴⁴, mentre a marzo 1574 risale la registrazione da parte di Tibaldi e Sesini:

«MDLXXIII / Magister Valerius de Profundavalle debet dare liras 388 solidos 15 denarios / die 13 martii 1574 liras 197 solidos denarios ei numerati pro resto

⁴³⁷ E. Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano. Un itinerario di fede e di luce*, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Nuove Edizioni Duomo, Milano 1998, p. 80. - Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 177.

⁴³⁸ Malfatti, *Profundavalle, Valerio (1530 c.-1598)*, cit., p. 445.

⁴³⁹ *Ibidem.* - Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano. La fede narrata dall'arte della luce*, cit., p. 31.

⁴⁴⁰ A. Novellone, *Rinaldo da Umbria (sec. XVI)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 516.

⁴⁴¹ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 177.

⁴⁴² *Ibidem*, nota 76.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

invedriatarum Sancte Helene in totum quadretorum n. 75 ad computum liras 7 solidos 10 pro quadro et mensuratarum per dominum Peregrinum de Peregrinis ingegnerium et Michaellem Petrum Angelum de Sesinis / die 15 novembris liras 523 solidos 18 denarios ei numerati ad bonum computum super invidriatis / die 24 novembris 1575 liras 143 solidos 12 denarios ei numerati // MDLXXIII / debet habere die 13 martii 1574 liras 562 solidos 10 denarios pro quadretis n. 75 invetriatarum factarum super altare S. Helene sive Sancte Crucis predictae ecclesie maioris ad computum liras 7 solidos 10 pro quadro mensuratarum per dominum Peregrinum de Peregrinis et Petrum Angelum de Sexinis»⁴⁴⁵.

Il soggetto dell'opera è Sant'Elena, nata in Bitinia intorno alla metà del III secolo e madre dell'imperatore Costantino il Grande. Allontanata dalla corte, vi fece ritorno nel 293, alla nomina di Cesare del figlio. Nel 326 raggiunse Gerusalemme come pellegrina. Qui avvenne il ritrovamento della croce e dei tre chiodi, uno dei quali venne donato ad Ambrogio. Morì nel 328-330⁴⁴⁶.

L'opera, posta dietro l'altare del Crocefisso a sostituzione di quella del De Mottis (scomparsa), rappresenta: *Sant'Elena spiega la religione cristiana e fa sospendere le persecuzioni, Il ritrovamento della croce e Il miracolo del riconoscimento della croce*⁴⁴⁷. L'insieme, rivelando i cambi di mano degli artisti, risulta poco unitario e si scorge l'uso appesantito della *grisaille* scura.

Del lavoro però non rimane molto di originale, dopo che l'opera venne distrutta in parte dal tempo e 365 pezzi rifatti durante il corso del Settecento, con il restauro del Bertini, e molte parti rimaneggiate durante la prima metà del XIX secolo⁴⁴⁸.

Secondo Monneret, le parti più antiche della finestra (eseguite da Profondavalle) denotano una mano non molto comune, mentre la composizione restante non pare particolarmente degna di nota⁴⁴⁹.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 80.

⁴⁴⁷ Novellone, *Rinaldo da Umbria*, cit., p. 516.

⁴⁴⁸ Monneret de Villard, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 157. – nota n° 1 Monneret, ancora una volta, risulta contrario alle affermazioni del Romussi, secondo il quale tale vetrata sarebbe stata rifatta completamente in epoca moderna. - Malfatti, *Profondavalle, Valerio (1530 c.-1598)*, cit., p. 445.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.



Fig. 68 V. Profondavalle, *Vetrata di Sant'Elena*, 1572 ca., Duomo di Milano.

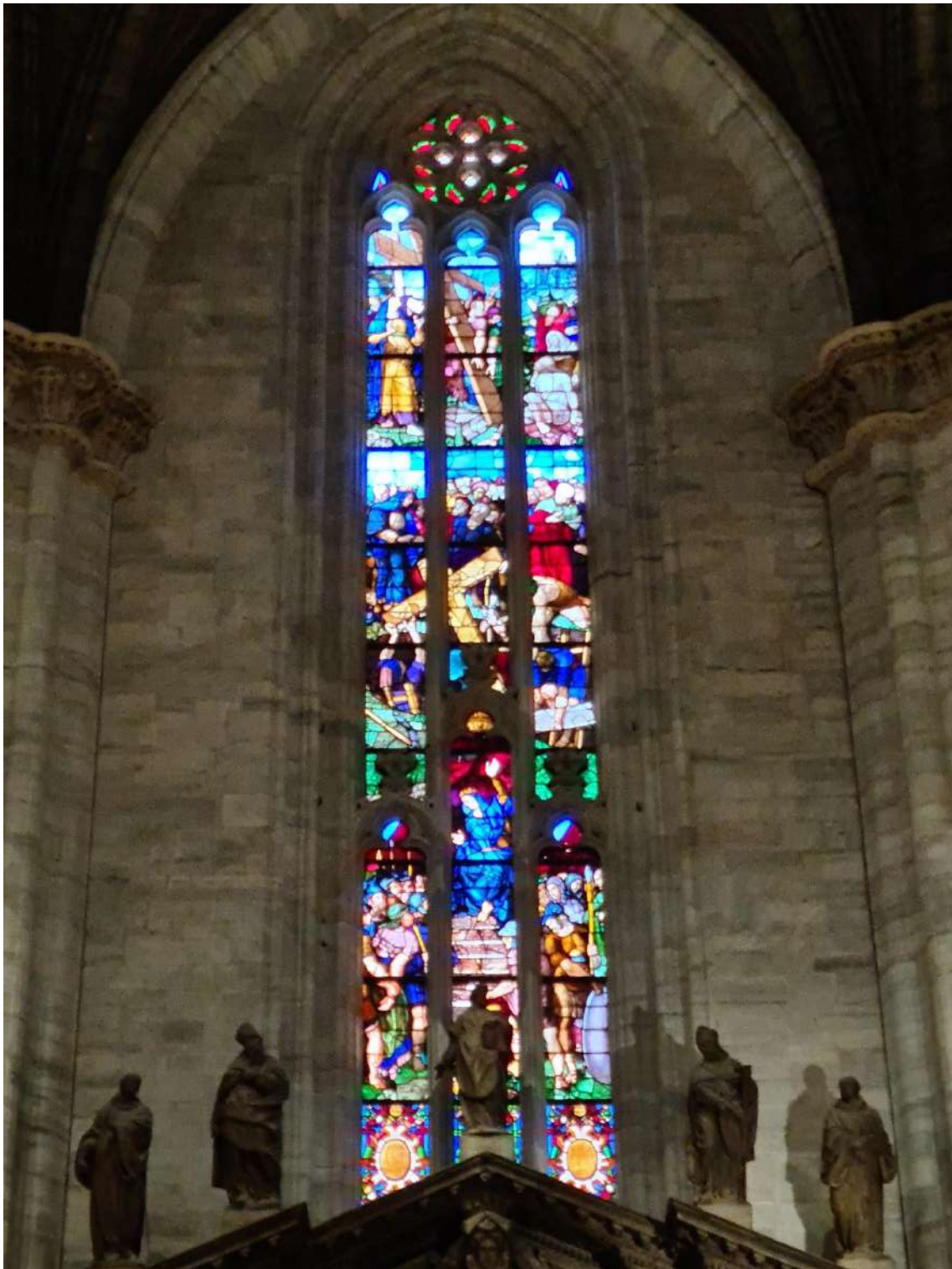


Fig. 69 *Vetrata di S. Elena*, particolare.

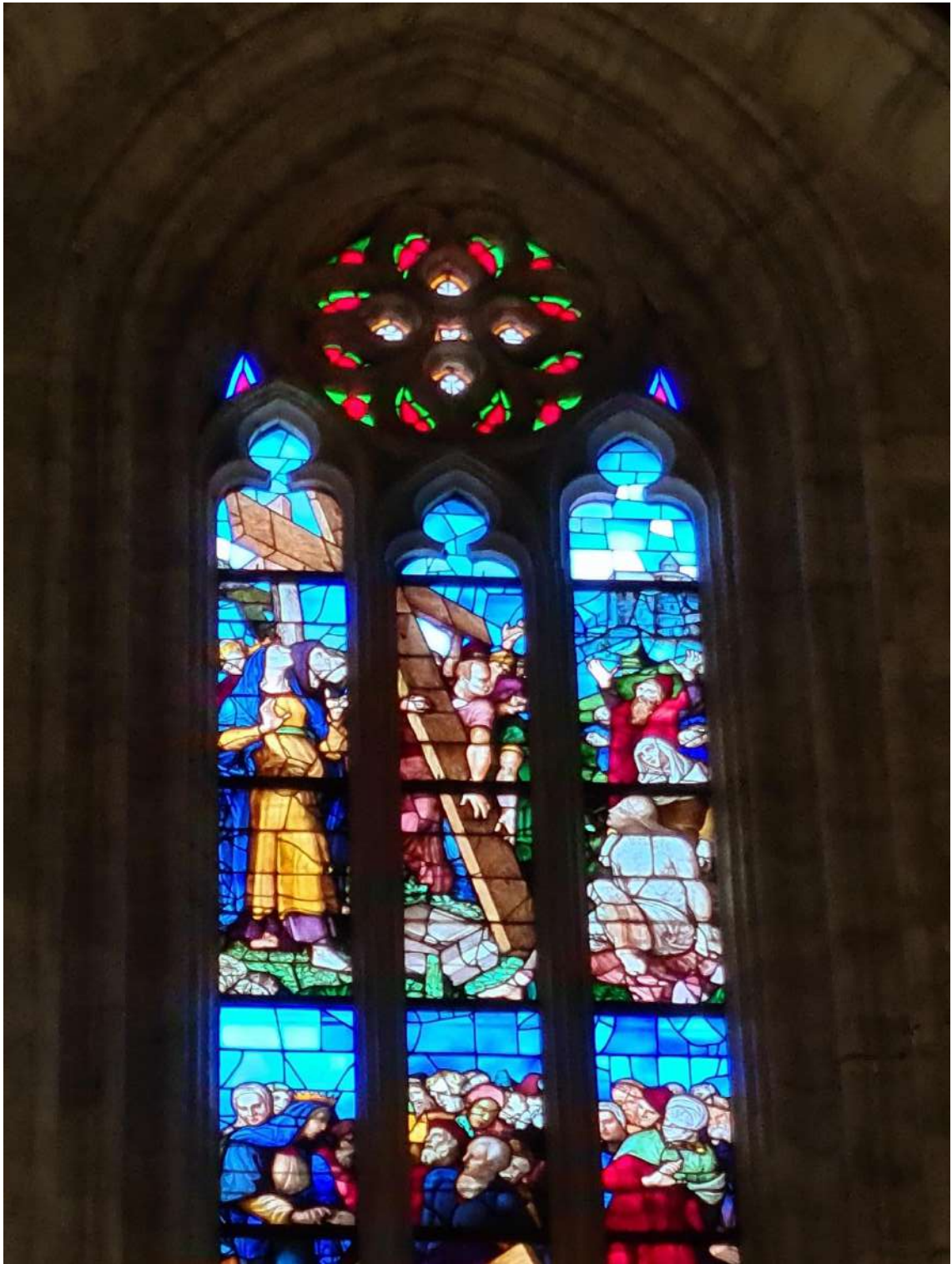


Fig. 70 *Vetrata di S. Elena*, particolare.

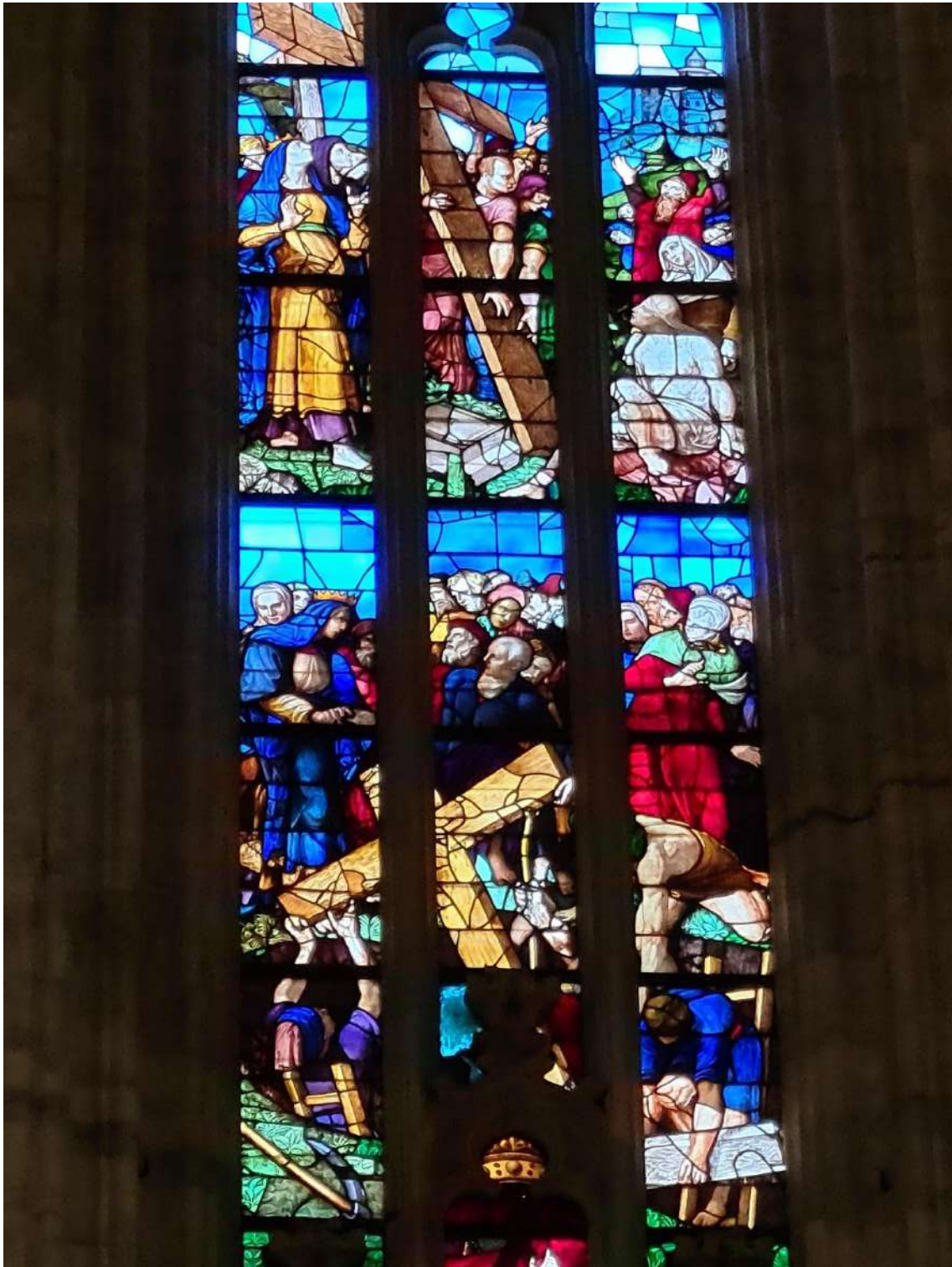


Fig. 71 *Vetrata di S. Elena*, particolare.



Fig. 72 Vetrata di S. Elena, particolare.



Fig. 73 Vetrata di S. Elena, particolare.

Vetrata di S. Martino di Tours

Inizialmente, il finestrone era occupato dalla vetrata dedicata a S. Caterina d'Alessandria, ovvero una delle prime commissionate al Duomo milanese. Quella odierna risale invece, probabilmente, all'ultimo quarto del XVI secolo, e pare sia stata terminata nei primi anni del secolo successivo⁴⁵⁰. La sua esecuzione viene datata dopo il 1570, indicata quale opera di bottega⁴⁵¹. Gli autori si potrebbero dividere tra artisti di lingua fiamminga e maestranze locali, con il coinvolgimento di Valerio Profondavalle, Rinaldo di Fiandra, Giovanni Ottoni de Osma e Umberto de Steffanis per il primo nucleo, Pietro Angelo Sesini e Giovan Battista Lampugnano per il secondo⁴⁵². Gli artisti locali avrebbero dunque cooperato con quelli stranieri. I sei trilobi inseriti negli sforamina centrali e raffiguranti i *Profeti* sono una parentesi da ricondurre alla mano di Michelino da Besozzo e alla sua bottega⁴⁵³, nonostante presentino ora tutte le tracce dei restauri ottocenteschi. Inseriti all'interno della vetrata di San Martino, in origine appartenevano a quella di Santa Giulitta, andata persa già alla metà del Quattrocento⁴⁵⁴.

Il soggetto dell'opera è San Martino, nato in Pannonia nel 316-317 e figlio di un ufficiale di alto rango. Trasferitosi a Pavia con la famiglia, poté attingere dalla cultura classica ed abbracciare il Cristianesimo. Venne poi obbligato dal padre ad intraprendere la carriera militare, ma un incontro particolare lo condusse alla fede cattolica. Ricevette quindi il battesimo nel 339. Ritiratosi a Poitiers ove divenne discepolo del vescovo S. Ilario e divenuto prete intorno al 360, venne eletto vescovo di Tours nel 371. Dopo la morte venne molto venerato⁴⁵⁵.

La narrazione segue un percorso che procede da sinistra verso destra, dall'alto verso il basso. Le scene proposte sono: *Martino divide il suo mantello con il povero*; *Battesimo*; *Congedo dalla milizia*; *Consacrazione a vescovo*; *Fondazione di monasteri*; *Martino ricevuto dal re*; *Malattia del vescovo*; *Anima trasportata in cielo dagli angeli*; *S. Ambrogio celebra messa*; *S. Ambrogio presenza ai funerali di Martino*.

In chiusura alla vetrata, la scena recante la *Presentazione di Maria al tempio* viene definita da Brivio «[...] un'opera mediocre quanto mai, dalla quale traspare il carattere

⁴⁵⁰ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 40.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁵⁴ Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., pp. 11-12.

⁴⁵⁵ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 42.

nordico [...]» e per questo ricondotta ai possibili aiutanti di Profondavalle: Giovanni Ottone de Osma ed Umberto de Steffanis⁴⁵⁶.

Al di sotto, l'altare dedicato allo stesso tema e la pala marmorea del Bambaia⁴⁵⁷.

La *grisaille* è pesante e bruna. Il giallo vivace predomina la tavolozza, in cui l'azzurro e tocchi di rosso interrompono la povertà cromatica dell'insieme.

⁴⁵⁶ Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 31.

⁴⁵⁷ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 42.



Fig. 74 V. Profondavalle, *Vetrata di S. Martino di Tours*, post 1570, Duomo di Milano.



Fig. 75 *Vetrata di S. Martino di Tours*, particolare.



Fig. 76 *Vetrata di S. Martino di Tours, particolare.*



Fig. 77 *Vetrata di S. Martino di Tours, particolare.*



Fig. 78 *Vetrata di S. Martino di Tours*, particolare.

Vetrata di San Giuseppe

L'incarico per questa vetrata arrivò dopo che l'artista ebbe ottenuto dalla Fabbrica milanese un locale per la lavorazione del vetro. Questo fatto segnò dunque un maggior riconoscimento da parte del cantiere, che gli affidò nuovi lavori.

Profondavalle fu responsabile di una sola metà della vetrata, ovvero delle scene raffiguranti la *Natività* e la *Fuga in Egitto*⁴⁵⁸, mentre quelle della *Visitazione* e del *Sogno di Giuseppe* appartengono a Giovanni Battista Lampugnani, vetraio che terminò la realizzazione dell'opera verso la metà del XVII secolo (1657ca.), dopo che questa aveva già subito ampi rimaneggiamenti⁴⁵⁹. I cartoni sono invece da attribuire al Pellegrini (anche per quanto riguarda l'intervento seicentesco).

Per Profondavalle rappresenta l'ultima vetrata eseguita per il Duomo; per la cattedrale invece è temporalmente l'ultima, prima del periodo di declino della produzione vetraria. Sappiamo inoltre che la Fabbrica impose all'artista di portare a termine velocemente la realizzazione della stessa:

«Item audito prefato magnifico domino Madio quod dominus Valerius de Flandria magister et pictor invitriatarum fabrice, brevi tempore fabricabit invitriatam fenestre altaris S. e***** [probabilmente della Santa Croce] predicte maioris ecclesie coloratam more aliarum invitriatarum»⁴⁶⁰

per la quale possediamo un pagamento al Sesini per le reti protettive, datato 23 ottobre 1574⁴⁶¹, mentre quello a Profondavalle viene registrato in un conto a suo nome del mastro:

«MDLXXV / [...] / Magister Valerius de Profundavalle debet dare l. 691 s. 2 d. scriptas ei in conto in libro 1574 et 75 pro saldo / die 30 ianuarii 1576 l. 114 s. 13 d. ei numerati pro resto contrascriptorum quadretorum n. 107 ½ invetriatarum per eum factarum // debet habere die 30 ianuarii 1576 l. 506 s. 5 d. pro pretio quadretorum n.

⁴⁵⁸ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 179. Profondavalle riceve infatti un pagamento «pro medietate fenestre S. Ioseph» il 30 gennaio 1575.

⁴⁵⁹ Malfatti, *Perfundavalle, Valerio (1530 c.-1598)*, cit., p. 445. - Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 77. - Brivio, *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano*, cit., p. 31. - Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 179. Lampugnani sigla e data al 1657, vicino ai piedi di Maria, l'antello della *Visitazione*.

⁴⁶⁰ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 179 nota 79.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

107 ½ in vedriatarum ad computum l. 7 s. 10 d. pro quadroto per ipsum factorum videlicet quadretorum n. 37 ½ pro medietate fenestre S. Ioseph et quadretorum n. 72 ½ pro fenestra integra S. Catherine in predicta maiori ecclesia ut patet mensura et visitatione facta per dominum Peregrinum de Peregrinis»⁴⁶².

Soggetto dell'opera è lo sposo di Maria e il padre putativo di Gesù, ovvero San Giuseppe. La rappresentazione si focalizza su quattro episodi importanti: *Sogno di Giuseppe*; *Visitazione*; *Nascita di Gesù*; *Fuga in Egitto*⁴⁶³. L'opera presenta un impianto che probabilmente non rispecchia quello originale, così come l'utilizzo del colore ed il taglio delle tessere vitree. Gli scorci meglio riusciti vengono ricondotti a Profondavalle, mentre altre caratteristiche ritenute "meno positive" si associano al Lampugnani o ad altri interventi non di sua mano.

Il primo intervento di restauro si registra al 1649, quando Lampugnani riporta alcune operazioni da lui compiute, come la rilegatura e la lucidatura di sei pezzi di vetrata dipinta alti 24 once e larghi 11 e ¼, l'inserimento di 29 tessere colorate, la rilegatura e la lucidatura di quattro trafori (due aventi misura once 11x11 e ¼, uno once 5x7, e l'altro once 6x9)⁴⁶⁴. Altra testimonianza è una lettera di Carlo Bruzio (ingegnere della cattedrale) datata 1657, in cui vengono segnalati i lavori da compiere su metà della finestra «sopra la pittura alla Cappella di Santo Giuseppe»⁴⁶⁵. In questo caso la vetrata venne completata togliendo i vetri bianchi presenti ed aggiungendo vetri colorati per uniformarla a quanto già esisteva. Le parti incolori nominate erano state aggiunte nel 1580 da Giovanni Mortella ed alcuni suoi soci, dopodiché si ebbe l'intervento del Lampugnani⁴⁶⁶.

⁴⁶² *Ibidem*, nota 81.

⁴⁶³ Brivio, *Le vetrate del Duomo di Milano*, cit., p. 77.

⁴⁶⁴ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 179, nota 81.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 179-181, nota 81. «MDLXXVIII / Capitulum in vedriatarum / Capitulum suprascriptum pro anno 1580 debet dare l. 265 s. 5 d. numerati magistro Ioanni Mortelle et sociis pro factura brachiorum n. 265 ½ in vedriatarum positaram in opera super sacristiam et altare S. Ioseph in ecclesia maiori a s. 20 pro brachio».



Fig. 79 V. Profondavalle, P.A. Sesini (aiuto), *Vetrata di San Giuseppe, La fuga in Egitto*, 1575-1576, Duomo di Milano, fin. XIV.

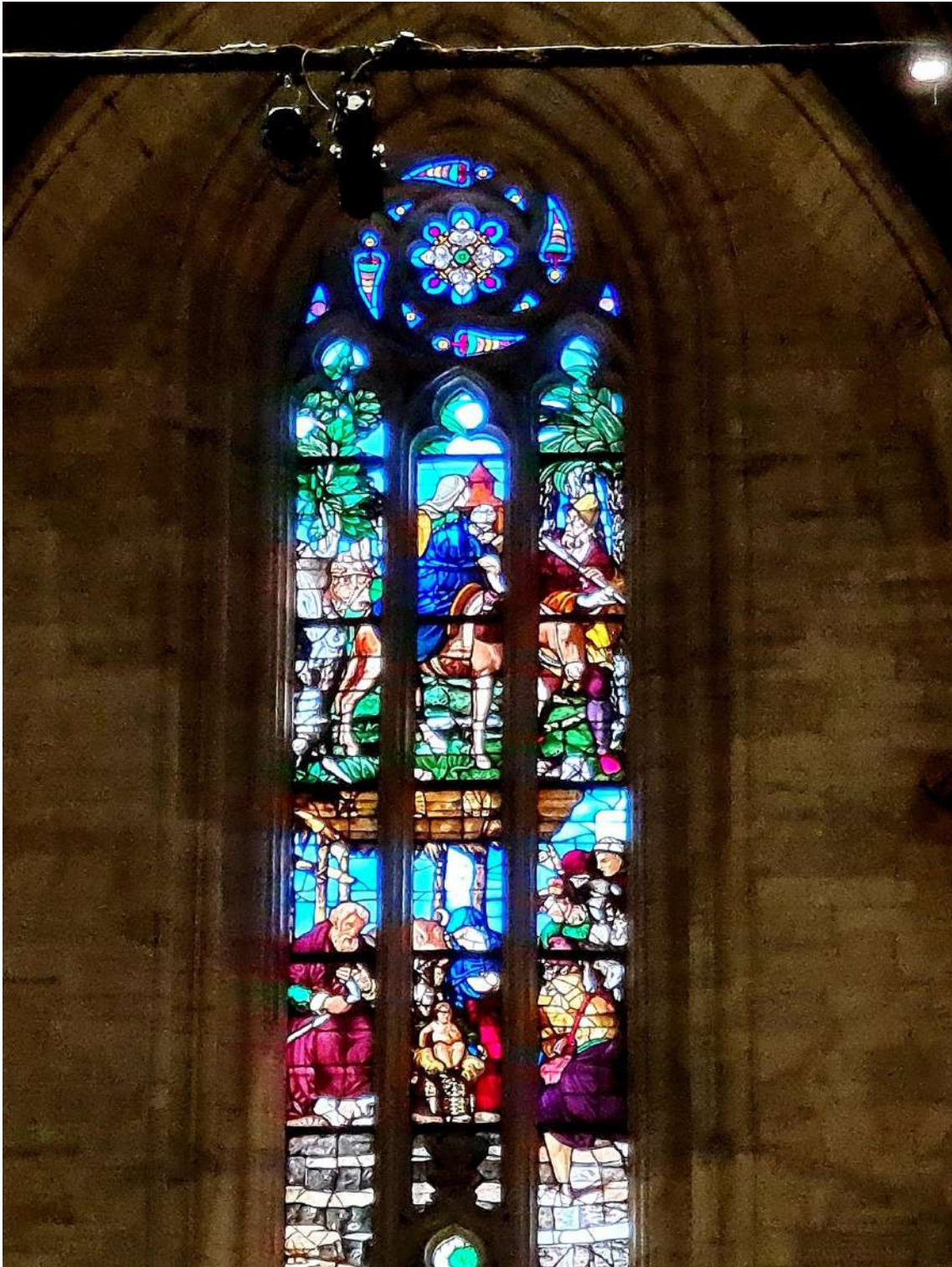


Fig. 80 *Vetrata di S. Giuseppe, particolare.*



Fig. 81 *Vetrata di S. Giuseppe*, particolare.

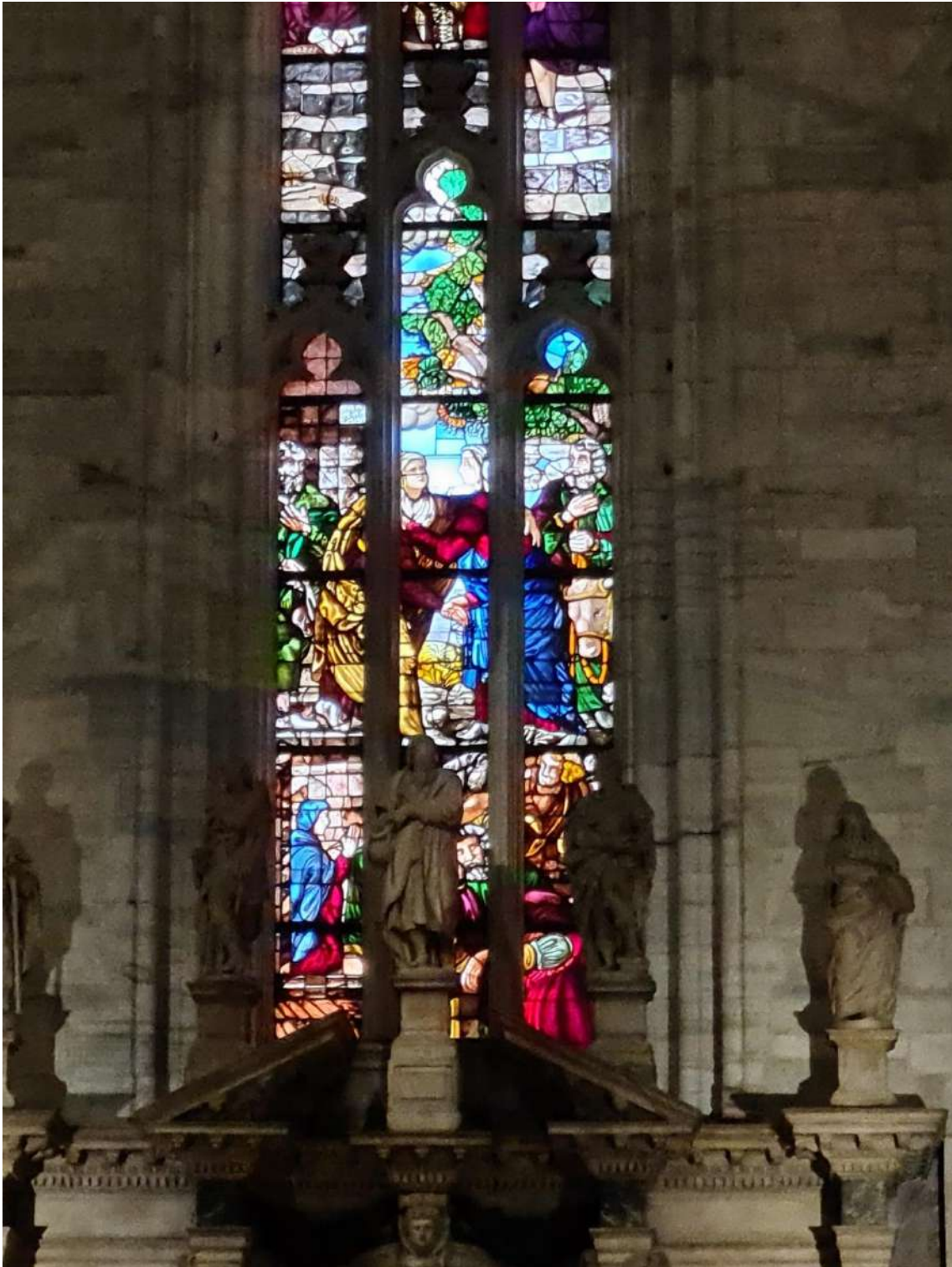


Fig. 82 *Vetrata di S. Giuseppe*, particolare.



Fig. 83 *Vetrata di S. Giuseppe, Natività, particolare.*



Fig. 84 Vetrata di S. Giuseppe, *Il sogno di Giuseppe*, particolare.



Fig. 85 Vetrata di S. Giuseppe, *Visitazione*, particolare.

Oltre il Duomo

Profondavalle viene ricordato non solo come pittore su vetro, ma anche come pittore della “corte” del governatore asburgico, pittore decoratore, affrescatore e pittore scenico⁴⁶⁷.

La sua attività milanese copre infatti un periodo che va dal 1572 al 1599. Durante questa fase, egli venne scelto per dipingere alcune scene contemporanee per feste e spettacoli teatrali⁴⁶⁸.

A Palazzo Ducale

Palazzo Ducale a Milano è un edificio che, con l’andare del tempo, ha subito una lunga serie di trasformazioni e destinazioni d’uso. Se in precedenza era stato luogo di residenza per gli Sforza, con il Cinquecento vide il cambiamento a sede dei governatori del Ducato e dello Stato, dovuto alle dominazioni francese e spagnola⁴⁶⁹.

Durante la seconda metà del XVI secolo, rinnovamenti periodici e nuove campagne decorative interessarono il palazzo, rendendolo il più importante cantiere di pittura profana di Milano (ora totalmente perduto). La figura di Pellegrino Tibaldi, parzialmente esplorata con l’esamina di alcune vetrate del Duomo milanese, torna in questo cantiere in qualità di pittore, aggiungendo però la mansione di ingegnere camerale. Negli anni 1574-1576, egli lavorò anche come collaudatore degli affreschi e delle vetrate realizzate da Valerio Profondavalle; stessa cosa tra il 1583 e il 1586⁴⁷⁰.

Le opere di Palazzo Ducale videro infatti la presenza di *équipes* di pittori, decoratori e stuccatori coordinati da van Diependale, figura a capo dei lavori per oltre un ventennio⁴⁷¹.

Antonio de Guzmán y Zúñiga, governatore di Milano e capitano generale in Italia tra il 1573 ed il 1580, promosse una serie di lavori tra i quali la creazione di una nuova loggia e la realizzazione di una galleria.

⁴⁶⁷ Brivio *et al.*, *Valerius van Diependale*, cit.

<<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=profondavalle&start=3>> (creato 16/11/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 13/10/2021.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ F. Repishti, *Pellegrino Tibaldi e il Palazzo di Corte di Milano*, «Arte Lombarda», n.s., n. 189-190, 2020, numero monografico, *Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano*, a cura di M. L. G. Perer, Milano 2020, pp. 57-66, 2-3, p. 57. - Montanera, Riccardi, *La raffigurazione della Passione di Cristo nel Biellese*, cit., p. 107.

⁴⁷⁰ Repishti, *Pellegrino Tibaldi e il Palazzo di Corte di Milano*, cit., p. 58.

⁴⁷¹ *Ibidem*, nota 10.

Questa era probabilmente ubicata al primo piano, coperta da una terrazza ed inserita tra le due corti del palazzo. Essa compare in due planimetrie: quella redatta da Giuseppe Maria Robecco e datata 1708, e quella di Paolo Bozzolo, ribattezzata “quarto nuovo” dopo la trasformazione⁴⁷².

Profondavalle ottenne qui una commissione importante; a lui si affidarono infatti per l'intera campagna decorativa e per la realizzazione delle vetrate, in numero di ventuno. Alle pareti compaiono svariati episodi d'armi: «l'impresa del Santo Quintino, secondo l'impresa di Gravalinga, terzo la prexa del duca di Saxonia, la quarta la presa di Adino e il quinto l'assedio di Jagelstat»⁴⁷³. Ornamenti secondari uniscono le scene, come armi dipinte, candelieri e teste in rilievo, tra cui «teste di rilievo 28 fra leoni et serpenti colorati»⁴⁷⁴.

Fondamentali sono i documenti inerenti ai pagamenti ricevuti dall'artista per gli incarichi svolti a Palazzo Ducale.

Al 28 giugno 1574 risalgono le

«lire mille quattrocento per pagarle a Valerio Profondovalle per resto de le lire mille seicento novantaquattro che sono il prezzo de le vent'una invedriate che va facendo nel corridore et una camera di questo palazzo [...] et scudi ottanta [...] a buon conto sopra la pittura ordinata da noi in questo palazzo»⁴⁷⁵.

Il 4 febbraio 1575, l'artista guadagnò altri 70 scudi per le «pitture che sta facendo nella saletta sopra la loggia nova di questo palazzo»⁴⁷⁶; il 27 luglio dello stesso anno ricevette invece il compenso per «pitture che ha fatto nella saletta inanti i camerini del nuovo corridore di questo palazzo»⁴⁷⁷.

Come accennato in precedenza, Pellegrino Tibaldi divenne anche collaudatore dell'operato del Profondavalle. Risale al 13 luglio 1576 la stima a 3.633 lire e 16 soldi, per «l'importanza delle pitture fatte d'ordine nostro a li due camerini nostri conforme a la descrizione de li due esperti a questo deputati»⁴⁷⁸, avvenuta dopo i collaudi dell'11

⁴⁷² *Ibid.*, p. 59.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, nota 17.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, nota 15.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, nota 18.

luglio e del 6 agosto 1576. Tibaldi descriverà i lavori del brabantino come opere di «bel disegno et de buoni colori fini, nei quali colori buona parte di essi sono di Fiandra»⁴⁷⁹.

La collaborazione intercorsa fra Tibaldi e Valerio Profondavalle è documentata dal 1572, quando entrambi risultano presenti presso il cantiere del Duomo milanese⁴⁸⁰.

Altro incarico a tema decorativo per l'artista, fu quello avuto con l'arrivo a Milano di Carlo d'Aragona Tagliavia, duca di Terranova e governatore dello Stato a partire dal 21 marzo 1583⁴⁸¹. In questo caso si trattò della campagna indetta per gli ambienti adibiti ad appartamento del governatore, probabilmente situati nel cosiddetto "quarto" meridionale ed affacciatisi sul giardino⁴⁸². Anche in questo caso Tibaldi, oltre a lavorare per alcuni interventi autonomi, eseguì il collaudo delle opere del brabantino, stavolta con la collaborazione dell'architetto Francesco Pirovano, che nella relazione conclusiva datata 2 febbraio 1585 riporta:

«[...] che esso magnifico Pellegrino et io fussimo sopra il loco, domandato esso messer Valerio per trovar forma di potere extimare separatamente l'opera et li colori et altro fatto per detto messer Valerio; et molto discorso non s'è potuto veramente et fermamente venire in cognitione perché molte cose ha fatto il Valerio che poi ha finito il Pelegrino: così le figure per la maggior parte sono fatte per il Pellegrino ma con l'aiuto de opere delli homini di messer Valerio et in somma il tutto si è trovato invalupato in modo che si tratta del impossibile a separare et distinguerle»⁴⁸³.

Esaminando stime, pareri e collaudi sottoscritti da Tibaldi, riguardanti la sue stesse opere, quelle di Profondavalle e quelle di altri artisti che collaborarono ai lavori, se ne contano circa una ventina per il periodo compreso tra il 16 maggio 1583 e il 14 novembre 1585⁴⁸⁴. Quella datata 14 novembre 1585 stima, per i lavori eseguiti a partire dal 15 aprile, la somma di lire 9.451 e 10 soldi⁴⁸⁵. Da un mandato di pagamento del 12 gennaio 1586 sappiamo inoltre che Profondavalle venne pagato lire 1.500: «a Valerio Profondavalle pittore [...] per le pitture fatte in questo palazzo»⁴⁸⁶.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸⁰ Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., pp. 155-182.

⁴⁸¹ Repishti, *Pellegrino Tibaldi e il Palazzo di Corte di Milano*, cit., p. 60.

⁴⁸² *Ibid.*, pp. 60-61.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, nota 29.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

Mentre Tibaldi, dopo una serie di pressanti richieste, si trasferì in Spagna nel 1586 presso Filippo II, l'opera di Profondavalle proseguì anche nel decennio seguente, periodo che vide la morte di Pellegrino nel 1596⁴⁸⁷. Nel 1594 Valerio risulta tra i decoratori del palazzo, come testimonia il saldo di lire 1.000 «a Valerio Profondavalle pittore [...] per le pitture fatte in questo palazzo»⁴⁸⁸.

Nel 1598-1599 invece, gli venne affidata un'ultima impresa da condurre a fianco di Nunzio Galizia. L'occasione fu l'arrivo in città di Margherita d'Austria (Graz, 25 dicembre 1584 – San Lorenzo de El Escorial, 3 ottobre 1611)⁴⁸⁹. L'appalto, risalente al 10 maggio 1599, venne indetto per far dipingere porte e sale di Palazzo Ducale⁴⁹⁰.

Il biennio 1583-1584 vide anche la costruzione di una nuova cappella, andata poi però distrutta durante l'incendio del 1708⁴⁹¹. Le planimetrie della *Raccolta Bianconi*, databili entro il 1598, potrebbero ricondurci a tale costruzione. La cappella verrebbe individuata nella stanza con altare e tre gradini, posta a fianco del salone o teatro, verso la contrada dei Rastrelli. Conosciamo inoltre l'originaria proposta di Pellegrini, che prevedeva la costruzione di una cappella vicina «alle due sale grande dalla parte verso il giardino», avente una spesa di 900 scudi⁴⁹². Il progetto definitivo non ci è pervenuto, ma nel capitolato delle opere compilato da Giovanni Pérez (commissario generale dello Stato per lavori e munizioni), si accenna a queste nuove fondazioni.

Pochi giorni dopo l'avviamento dei lavori, si optò per la costruzione di una cappella «in una delle camere in testa del salone grande verso il giardino»⁴⁹³, per la quale vennero ingaggiati Francesco Brambilla, Antonio Rota e Pietro Antonio Daverio. L'apparato pittorico, ancora una volta, fu affidato a Valerio Profondavalle, che realizzò «quattro storie posti sotto essa volta di stucho»⁴⁹⁴, e a Pellegrino Pellegrini, autore di figure alla volta e alle pareti. Giovanni Battista Mangone si occupò invece degli intagli lignei; Vincenzo Prestinari di altri lavori in stucco. Interessante è notare come si trattasse di un' *équipe* interna al cantiere del Duomo di Milano a parte alcune pitture «fatte venire da

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, nota 35.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, nota 37.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

Ispruch»⁴⁹⁵. La cappella era interamente affrescata e, a causa della sua posizione, veniva illuminata da una lanterna: «della detta lanterna a basso sono fatte tutte le pitture che si vedono parte per mano del ingegnere Pellegrino et parte per detto Valerio»⁴⁹⁶. terminate nel novembre 1584, decorazione ed opere murarie risultarono infine estremamente costose. A supporto della testimonianza che l'intero gruppo provenisse dal cantiere della cattedrale, quanto scritto da Cicco Simonetta (segretario ducale) a Francesco Sforza nuovo duca di Milano: «sono stati da nuy li maystri della fabrica del Domo nostro de Milano [...]»⁴⁹⁷.

Il teatro temporaneo “Salone Margherita”

Altro incarico pittorico per Profondavalle è legato alla figura del governatore spagnolo Juan Fernández de Velasquez (duca di Frias) che, a differenza dei precedenti, pare fosse stato particolarmente popolare a Milano. Egli ospitò infatti la maggior parte degli spettacoli più importanti e rinomati dello Stato milanese durante il Cinquecento, ricevendo 700 scudi da utilizzare proprio a tale scopo⁴⁹⁸. Si pensò quindi di costruire un teatro temporaneo nel lato occidentale del cortile del palazzo ducale, in legno, per ovviare al problema della pioggia. La realizzazione dell'edificio fu affidata al capomastro Antonio Maria Prata, che si avvale del progetto di Giuseppe Meda, ingegnere, architetto e realizzatore del palco e, probabilmente, della collaborazione all'ideazione di Pellegrino Pellegrini⁴⁹⁹. Profondavalle, in qualità di pittore di corte, tornò invece nelle vesti di scenografo, utilizzando alcuni espedienti artistici quali la prospettiva ed il rilievo⁵⁰⁰.

L'edificio era legato alla rappresentazione di alcuni intermezzi teatrali, per i quali Profondavalle creò scenografie diverse. È infatti documentata la recita di una «tragedia spirituale»⁵⁰¹ in latino e con scene del pittore brabantino, in onore e alla presenza di Margherita d'Austria, sposa dello spagnolo Filippo III, in occasione del suo soggiorno

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ G.Y. Kendall, *Theatre, Dance and Music in Late Cinquecento Milan*, «Early Music», vol. 32, 2004, p. 80.

⁴⁹⁹ *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta, R. Carpani, Vita e Pensiero, Milano 1995, p. 17.

⁵⁰⁰ Kendall, *Theatre, Dance and Music in Late Cinquecento Milan*, cit., p. 81.

⁵⁰¹ G. Damiano, *Il teatro gesuitico a Milano all'epoca della dominazione spagnola*, «Arte Lombarda», n.s., n. 98/99, 1991, numero monografico, *Barocco Lombardo/Barocco Europeo* (Villa Vigoni di Lovenato di Menaggio, 2-5 aprile 1990) a cura di M. L. G. Perer, p. 140.

milanese del 1598. L'artista si avvalse di figure a cavallo, di segni dello zodiaco e della fontana del cortile come fonte d'acqua per una cascata raffigurata a parete⁵⁰². Per la *Caduta di Fetonte* (gruppo di intermedi recitati all'interno di una commedia prodotta per il matrimonio del conte di Haro e Maddalena Borgia, sua seconda moglie, ed eseguita nei pressi della fontana, nel cortile del palazzo ducale tra il giardino ed il portico maggiore, il 21 luglio 1594) egli realizzò invece una scena predominata da un cielo stellato in cui gli astri appaiono in movimento. Negli anni successivi, il teatro temporaneo venne reso permanente ed intitolato *Salone Margherita* in onore dell'omonima principessa⁵⁰³. I comici dell'arte si servirono di tal salone solamente per gli spettacoli che richiedessero un apparato scenografico particolarmente complesso. Costruito a spese della città per il passaggio a Milano della principessa diretta in Spagna (1598), ospitava infatti i macchinari e le "nuvole" atti a portare in scena attori, danzatori e musicisti⁵⁰⁴. Valerio Profondavalle dipinse il palco sia all'interno che all'esterno, oltre allo scalone dedicato alla regina, ai «candiglieri di legno»⁵⁰⁵ delle colonne e al soffitto del teatro:

«[...] lire 814 e soldi 4 ad effetto di pagarle a Valerio Profondavalle e quello resta creditore della Regia Camera per alcune pitture che di ordine nostro ha fatto di questo palazzo et particolarmente depinto il palco di dentro et di fuori fatto in testa del teatro et la scala di legno che sono attaccati alle colonne et alla soffitta del suddetto teatro [...]»⁵⁰⁶.

Inizialmente, il salone si presentava come un edificio rettangolare lungo 140 piedi e largo 87⁵⁰⁷. La sua forma venne in seguito mutata in un ferro di cavallo. Ventiquattro colonne marmoree abbellivano i due lati maggiori, mentre gli ordini di palchi erano tre oltre al loggione. Un palcoscenico e un'edera affiancata da due fontane occupavano le due estremità, due lapidi dedicatorie ai lati si riferivano invece alla sposa del re. Il trono, sottostante il baldacchino, era circondato da una balaustra dorata e intagliata, a sua volta cinta da una loggia. Finestroni di ordine ionico davano luce dalla loggia superiore, permettendo un utilizzo dello stabile anche durante le ore diurne⁵⁰⁸. Inaugurato il 18

⁵⁰² Kendall, *Theatre, Dance and Music in Late Cinquecento Milan*, cit., p. 81.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁰⁴ *La scena della gloria*, cit., p. 303.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, nota 107.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 230, nota 34.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 303, nota 107 Si noti che 1 piede milanese corrispondeva a m. 0,324.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

dicembre 1598 con uno spettacolo coreografico, non subì però manutenzione costante⁵⁰⁹. Durante la stagione invernale veniva infatti adibito a «cavallerizza»⁵¹⁰ per la scuola di equitazione. Il governatore di Vaudemont, nel 1699, per poterlo riutilizzare dovette riedificarlo. L'incendio del 5 gennaio 1708 lo distrusse definitivamente, e gli spettacoli d'opera vennero spostati nell'ex-Teatro delle Commedie (poi Regio Nuovo Teatro)⁵¹¹.

Ultima Cena per Andorno

La fine del Cinquecento portò una nuova commissione pittorica per Profondavalle che, ormai milanese d'adozione, si ritrovò a realizzare una tela per una chiesa di Andorno⁵¹². L'opera, datata 1595-1597, venne commissionata dalla compagnia del SS. Sacramento che, tramite l'andornese Battista Gibello, riuscì a raggiungere Profondavalle, nel 1595 ancora stabile a Milano⁵¹³. Il personaggio biellese divenne una figura chiave nei contatti con Profondavalle, che venne pagato 46 ducati il 22 ottobre 1595, ed altri 58 ducati il 6 aprile del 1596, ricevendoli dallo stesso⁵¹⁴. La pala, un olio su tela misurante cm. 300x197 ed avente per soggetto un'*Ultima Cena*, venne ultimata nel 1597. La compagnia del SS. Sacramento pagò in totale 170,5 ducati, comprensivi anche del trasporto da Milano, il che fa pensare che l'artista non si sia mai mosso dal capoluogo lombardo durante l'esecuzione dell'opera. La tela andò a decorare l'altare dei committenti, posto *in cornu Evangelij* nella chiesa di San Lorenzo, ad Andorno. Le visite pastorali del secolo seguente menzionano la pala quale «icona magna et pulcra»⁵¹⁵ (1609) e ancora «tabula est eleganti pictura ornata»⁵¹⁶. La parrocchiale mutò orientamento durante alcuni lavori tardo settecenteschi, durante i quali il dipinto venne privato della cornice originale e tolto dall'altare di pertinenza, per essere collocato su di un'altra parete. Grazie alla soprintendenza, all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, l'*Ultima Cena* venne recuperata ed appesa alla navata destra, dove tuttora permane⁵¹⁷.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, pp. 303-304.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 304.

⁵¹¹ *Ibidem.* - Kendall, *Theatre, Dance and Music in Late Cinquecento Milan*, cit., p. 88.

⁵¹² Montanera, Riccardi, *La raffigurazione della Passione di Cristo nel Biellese*, cit., p. 93.. - Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo*, cit., p. 176.

⁵¹³ Montanera, Riccardi, *La raffigurazione della Passione di Cristo nel Biellese*, cit., p. 107, scheda 44.

⁵¹⁴ *Ibidem.*

⁵¹⁵ *Ibidem.*

⁵¹⁶ *Ibidem.*

⁵¹⁷ *Ibidem.*



Fig. 86 V. Profondavalle, *L'Ultima Cena*, 1595-1597, Chiesa di Andorno.

Conclusioni

L'analisi dei casi-studio individuati, Corrado Mochis e Valerio Profondavalle, propone diverse riflessioni sia dal punto di vista geografico, sia su un piano che potremmo definire "strategico" per quanto riguarda l'inserimento degli artisti all'interno dei cantieri italiani. La bibliografia esistente sul tema dei "fiamminghi in Italia" ha infatti sottolineato l'importanza dell'affresco e della pittura su intonaco quali veicoli di inclusione e motivazione principale dei loro spostamenti, che hanno interessato soprattutto le regioni centrali della Penisola. Le figure in questione sono per la maggior parte pittori in cerca di inserimento lavorativo, in viaggio con lo scopo di assimilare tecniche meno presenti in patria, forme che, probabilmente, gli artisti italiani sapevano padroneggiare meglio. Le città dell'attuale Italia settentrionale, come Milano, sembrano essere rimaste a margine della questione, così come appaiono trascurate la vetrata e la presenza di artisti di lingua tedesca.

Il lavoro di tesi vuole discostarsi dagli esempi già noti per evidenziare il caso ambrosiano e le preesistenze di un circuito di migrazione, che però trovano qui un caso quasi opposto a quello delineato dalla storiografia. I due maestri vetrai non lasciarono le proprie zone d'origine allo scopo di apprendere nuove forme pittoriche, bensì si spostarono perché consapevoli di possedere un *knowhow*, una propensione ai mestieri di cartonista, pittore su vetro e vetraio vero e proprio. Al loro arrivo essi non subirono la ripetizione di una vera e propria fase formativa, né vissero il periodo di prima attività, probabilmente avendo un *background* lavorativo importante alle spalle. Al loro ingresso in cantiere, indubbiamente dovettero superare alcuni test da parte dei loro supervisori, e raggiunsero la piena autonomia, parallelamente alla fiducia da parte della Veneranda Fabbrica, solamente in un secondo momento, cioè una volta dimostrate le competenze già maturate in patria. La loro presenza presso la Cassina (un laboratorio per Mochis; l'alloggio per Profondavalle), potrebbe plausibilmente sostenere l'ipotesi che la Fabbrica selezionasse le maestranze attive al cantiere per decretare chi fosse meritevole di ottenere il privilegio di essere ospitato presso gli edifici del complesso. Questo fattore potrebbe costituire un ulteriore indice per sostenere che entrambi possedessero le abilità necessarie per rientrare all'interno di una nicchia privilegiata.

Anche la presenza in città della figlia di Profondavalle, Prudentia, la quale viene ricordata tra le illustri pittrici presenti a Milano alla fine del Cinquecento, potrebbe indicare come Valerio avesse acquisito fama e credibilità nel contesto non solo milanese, ma anche lombardo⁵¹⁸.

Lavorando accanto ai pittori italiani (in qualità di cartonisti), Mochis e Profondavalle poterono entrare nell'ottica di apprendere alcune novità proposte dagli artisti locali, ma senz'altro andarono ad utilizzare un *medium* a loro congeniale, ovvero la vetrata, nella cui creazione erano maestri. Colonia e Lovanio, città da cui provenivano, durante il XVI secolo si erano distinte per la produzione di vetrate. Tramite i regolamenti delle loro corporazioni, sappiamo che molta importanza veniva data alla qualità delle opere prodotte, e l'attenzione, in ambito vetrario, era incentrata perlopiù sull'assemblamento dei pezzi vitrei, come dimostra la prova del capolavoro, per la quale bisognava realizzare parti anche molto piccole in vetro bianco, da inserire all'interno di un pezzo unico maggiore di colore blu. Questo porta a pensare che un maestro vetraio come Profondavalle, avente alle spalle anche un'intera famiglia di esperti in tale campo, potesse vantare un'alta conoscenza degli aspetti tecnici del lavoro, andando ad inserirsi come figura specializzata all'interno del cantiere. L'analisi delle carriere di entrambi gli artisti denota una prima fase in cui andarono ad affiancare i pittori, occupandosi soprattutto dell'aspetto materiale della vetrata ma non del disegno ideativo, ed un periodo successivo durante il quale acquisirono un ruolo preminente ed autonomo, comprendente l'intera gestione del processo realizzativo. La conquista di una posizione gerarchicamente più alta, derivò non solo dal fatto che la gestione materiale della vetrata necessitasse di figure adeguate per la stesura della pittura (la cui vernice tendeva ad asciugare rapidamente, richiedendo una confidenza tale da riuscire a dare applicazioni spontanee e, quindi, rapide) o per il taglio del vetro (per il quale si dovevano scegliere i pezzi più adatti alla composizione e far coincidere le piombature con il disegno) ma anche per l'estinzione dei maestri vetrai più sofisticati, che il Duomo di Milano andava registrando durante il Cinquecento⁵¹⁹.

⁵¹⁸ Venne infatti chiamato ad Andorno per la realizzazione di una pala d'altare.

⁵¹⁹ S. Brown, *The medieval glazier at work*, in *Investigation in medieval stained glass. Materials, methods, and expressions*, a cura di E. Carson Pastan, B. Kurmann-Schwarz, Brill, Leiden, Boston 2019, p. 17. La vernice applicata a pennello poteva essere incisa o graffiata, creando ulteriori giochi di luce, mentre strumenti e pennelli potevano dare diverse rese alla *texture* della pittura. Mutando di colore e spessore, il vetro presentava delle disomogeneità che condizionavano l'andamento del taglio e lo spessore della vetrata. Venendo applicata a strati ed essendo una tecnica additiva e riduttiva, non permetteva interventi facilmente correggibili.

Questa mancanza era dovuta alla lunga indisponibilità di committenze, che favorì l'arrivo di specialisti da altre zone. La facile integrazione di artisti provenienti dalle città degli antichi Paesi Bassi o dei territori germanofoni del Sacro Romano Impero, come Mochis e Profondavalle, trovava giustificazione nella preesistenza di reti di tipo commerciale, artistico e culturale. Oltre al circuito migratorio per formazione ben individuato da autori come Saporì, riguardanti perlopiù le connessioni tra Anversa e Roma, esisteva una circolazione consuetudinaria di vetrai ed altre maestranze facente parte di un "circuito delle cattedrali", ovvero dello spostamento di figure specializzate da una chiesa all'altra, che inizialmente trovò spiegazione in campo architettonico. Il Duomo di Milano rientrava infatti, per tipologia costruttiva, tra quegli edifici complessi che, soprattutto nella realizzazione delle volte, necessitavano di persone empiricamente e tecnicamente formate. Questo tipo di architetti si trovava appunto nei territori di lingua tedesca e francese, dove erano comparse le prime volte gotiche, e che nel tempo si erano spostati verso il Reno e l'attuale Francia⁵²⁰. Tutto ciò può venire interpretato come un precedente importante per il Duomo di Milano, dove l'istituzione della Fabbrica interveniva alla mancanza di figure preparate attingendo a professionisti stranieri. Queste trasmigrazioni erano strettamente connesse ad una forma di *technology transfer*, cioè alle competenze maturate in un determinato settore. Stessa cosa accade nel nostro caso, dove la vetrata diviene il *medium* padroneggiato da Corrado Mochis e Valerio Profondavalle (e da tutti quegli artisti menzionati per le vetrate a Palazzo Vecchio a Firenze, per il Duomo di Perugia e ancora a Parma, a Bologna o ad Orvieto, frangenti in cui però la vetrata rimane trascurata tra le forme di specializzazione)⁵²¹. La vetrata, identificata qui come categoria di nicchia, è invece il genere che rende il caso milanese non più marginale, bensì centrale per la presenza vetraria nel XVI secolo, periodo durante il quale il Duomo costituiva una delle rare cattedrali di questo tipo nelle regioni della Penisola. La sua importanza è ben visibile dalle indagini svolte per la produzione vetraria, che hanno messo in evidenza una continuità tra le zone nederlandesi, anversate e renane, e con un allargamento a centri quali Norimberga, Augusta e alle città poste ai confini dell'area danubiana.

⁵²⁰ Siebenhüner, *Il duomo di Milano e gli artisti tedeschi*, cit., pp. 15-16. Gli architetti tedeschi erano già stati chiamati al Duomo. Essi venivano interpellati in momenti chiave della costruzione della Cattedrale, ovvero quando i lavori parevano compromessi, per ragioni tecniche o considerazioni artistiche.

⁵²¹ Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, op. cit., p. 18. Saporì ricorda infatti, tra i maestri di vetrate presenti al Duomo milanese, anche Mochis e Profondavalle insieme a Giovanni de Croxì e Alessandro di Anversa, ma la vetrata, i centri settentrionali della Penisola e istituzioni come la Fabbrica e la Cassina non vengono indagati ulteriormente.

I poli menzionati si spingono alla regione dell'Alto Reno, cioè all'attuale Svizzera, ovvero a poca distanza da Milano e dalle regioni settentrionali italiane. La fabbricazione vitrea delineata crea diverse mappe, nate dagli spostamenti di merci, opere e maestranze. Il commercio di smalti e la manifattura di oggetti in vetro aveva originato una circolazione opposta a quella analizzata, dove uno dei centri di partenza era Venezia, e l'approdo Anversa. Lo studio sulla città ambrosiana vede invece un percorso inverso, dato dalla presenza di specialisti di lingua fiamminga e tedesca.

In conclusione, possiamo affermare che Corrado Mochis e Valerio Profondavalle, in quanto maestri provenienti da regioni attive nella produzione di vetrate durante il XVI secolo, si offrono quale occasione per la scoperta di un filone ancora poco esplorato, ovvero la padronanza del *medium* della vetrata quale competenza offerta con profitto per l'inclusione all'interno di uno dei rari cantieri vetrari italiani del Cinquecento, il Duomo di Milano.

Bibliografia

Abbri F., *Introduzione*, in A. Neri, *L'arte vetraria*, a cura di F. Abbri, Giunti, Firenze 2001 [Firenze 1612], pp. 5-24.

Agricola G., *De re metallica (1530-1556). Un dialogo sul mondo minerale e un trattato sull'arte de' metalli*, a cura di P. Macini, E. Mesini, CLUEB Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, Bologna 2008 [Basilea 1556].

Angus-Butterworth L.M., *Vetro*, in *Storia della tecnologia. Il Rinascimento e l'incontro di scienza e tecnica*, a cura di C. Singer, et al., vol. 3, tomo primo, Bollati Boringhieri editore, Torino 2013, pp. 213-251.

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, a cura della sua amministrazione, 1877-1885, vol. 4, Tipografia Sociale E. Reggiani e C., Milano 1881.

Beck M., *Ausbildung, Werkstatt, Handel. Die Arbeitsbedingungen der Glasmaler als Zunfthandwerker*, in *Lichtgestalten. Zeichnungen und Glasgemälde von Holbein bis Ringler*, a cura di A. Mensger (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, 1 febbraio 2020-26 aprile 2020), Hirmer Verlag, München 2020, pp. 31-39.

Bemden vanden Y., *Les vitraux voyageurs*, Éditions L'Académie en poche, vol. 144, Bruxelles 2021.

Bernardi P., *La Certosa di Pavia*, Ist. Geogr. De Agostini (Documenti d'arte), Novara 1981.

Bianchi S., *Le vetrate del Duomo di Milano fra il 1555 e il 1667*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1998-1999, relatore G. Bora.

Billen C., *Le Fiandre. Storia e geografia di un paese che non esiste*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il*

Rinascimento, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995, pp. 56-60.

Biringuccio V., *De la pirotechnia*, C. Navò, Venezia, 1540.

Bologna F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, artstudiopaparo, Napoli 2017 [Napoli 2009]

Bora G., *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 27 aprile-20 luglio 1977), a cura di M. Garberi, Electa Editrice, Milano 1977, pp. 45-54.

Brisac C., *Le vetrate. Pittura e luce: dieci secoli di capolavori*, Mondadori Electa, Milano 2002.

Brivio E., *Le vetrate istoriate del Duomo di Milano. La fede narrata dall'arte della luce*, NED-Nuove Edizioni Duomo, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1980.

Brivio E., *Il restauro delle vetrate del Duomo. Storia e attualità*, in *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Italia, vol. IV. La Lombardia 1.*, a cura di C. Pirina, Casa Editrice Le Monnier, Milano 1986, pp. 13-40.

Brivio E., *Le vetrate del Duomo di Milano. Un itinerario di fede e di luce*, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Nuove Edizioni Duomo, Milano 1998.

Brivio E., *Le vetrate del Duomo di Milano. Un itinerario di fede e di luce*, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano giugno 2000² [Milano 1998].

Brown S., O'Connor D., *Glass-Painters. Medieval Craftsmen*, British Museum Press, London 1991.

Brown S., *The Medieval Glazier at Work*, in *Investigation in Medieval Stained Glass. Materials, Methods, and Expressions*, a cura di E. Carson Pastan, B. Kurmann-Schwarz, Brill, Leiden - Boston 2019, pp. 9-22.

Bruijnen Y., *Jan Rombouts. The Discovery of an Early Sixteenth-Century Master in Louvain*, Brepols, Turnhout 2011.

Buganza S., *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetraio*, «Nuovi Annali» (2011), *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano. Nuove acquisizioni critiche e documentarie*, Giornata di studi, (Milano, 10 giugno 2010, Museo del Duomo, Sala delle Colonne), a cura di G. Benati, F. Repishti, Edizioni Et, Veneranda Fabbrica del Duomo, pp. 155-182.

Buganza S., *Milano e il Nord Europa nel Quattrocento: il contributo dei maestri vetrai e il caso di Hans Witz*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig, C. Gaggetta, Viella Editrice, Roma 2014, pp. 55-80.

Buratti Mazzotta A., *Camposanto*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 121-122.

Buren D., Parmentier M., *Propos délibérés: Daniel Buren, Michel Parmentier entretiens réalisés par Anne Baldassari les 11, 23 et 28 janvier 1990: textes d'artistes*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1990), a cura di A. Baldassari, Art Edition, Lyon – Bruxelles 1991.

Caen J., De Munck B., *Les métiers entre la qualité des œuvres et l'innovation technologique; recettes et prescriptions techniques pour la production de vitraux dans les Pays-Bas méridionaux du XV^e au XVIII^e siècle*, in *Le vitrail et les traités du Moyen âge à nos jours*, actes du XXIII^e colloque international du Corpus Vitrearum, (Tours 3-7 juillet 2006), a cura di K. Boulanger, M. Hérold, Lang, Bern 2008, pp. 149-177.

Caen J., De Munck B., V. De Laet, *Technical Prescriptions and Regulations for Craftsmen in the Southern Netherlands during the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries. A Confrontation of Archival and Material-Technical Information regarding Glazing and Stained-Glass Windows*, in *Verre et Fenêtre de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Actes du premier colloque international de l'association VERRE & HISTOIRE, (Paris-La Défense / Versailles, 13-14-15 octobre 2005), a cura di S. Lagabrielle, M. Philippe, Verre et Histoire, Paris 2009, pp. 159-170.

Cairati C., Rossetti E., *Luoghi di diffusione della cultura oltremontana nella Milano sforzesca: suggestioni "thodesche" a Santa Caterina di San Nazaro*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig, C. Gaggetta, Viella Editrice, Roma 2014, pp. 81-128.

Cagnana A., *Archeologia dei materiali da costruzione*, SAP Società Archeologica, Mantova 2000.

Cappelletti F., *Strade, palazzi e botteghe. Incontri e circostanze più o meno casuali nelle relazioni artistiche a Roma nel primo Seicento e un quesito per la bottega dei Gentileschi*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018, pp. 131-139.

Cattaneo E., *Carlo Borromeo, santo (1538-1584)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano, 1986, pp. 153-155.

Cavazzini P., *Provenienze e luoghi dei pittori attraverso un secolo: da Raffaello ai «francesi e fiamminghi che vanno e vengono» in Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018., pp. 33-51.

Charleston R.J., *Vetro*, in *Storia della tecnologia. Il Rinascimento e l'incontro di scienza e tecnica*, a cura di C. Singer, et al., vol. 3, 1, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 213-251.

Coessens P., *Premessa*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995, pp. 13-14.

C. Conforti, *Prefazione*. «...la grandezza della vaga e vivace pittura e scoltura...», in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018, pp. 11-14.

Crivello F., *Le opere: colori, materiali, artefici*, in *Arti e storia nel Medioevo II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, vol. 2, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Einaudi, Torino 2003, pp. 427-429.

Dacos N., *Per vedere, per imparare*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995, pp. 17-34.

Damiano G., *Il teatro gesuitico a Milano all'epoca della dominazione spagnola*, «Arte Lombarda», n.s., n. 98/99, 1991, numero monografico, *Barocco Lombardo/Barocco Europeo* (Villa Vigoni di Loveno di Menaggio, 2-5 aprile 1990) a cura di M. L. G. Perer, pp. 139-141.

de Antonellis G., *Pio IV (1499-1565)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majò, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 454-455.

de Canistris O., *Anonymi Ticinensis Liber de laudibus civitatis Ticinensis*, a cura di R. Maiocchi, F. Quintavalle, Città di Castello, Lapi 1903.

Dell'Acqua F., *Di fronte alle vetrate*, in *Arti e storia nel Medioevo, III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, vol. 3, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Einaudi, Torino 2004, pp. 369-403.

Dell'Acqua F., “...*Mundus habet noctem, detinet aula diem*” : *il vetro nelle architetture di Brescia, Cividale, Salerno, San Vincenzo al Volturno, Farfa; nuovi dati scientifici*, in *Il vetro nell'alto Medioevo*, atti delle VIII Giornate Nazionali di Studio, (Spoleto, 20-21 aprile 2002), a cura di D. Ferrari, Editrice La Mandragora, Imola 2005, pp. 49-63.

Dupré S., *The Value of Glass and the Translation of Artisanal Knowledge in Early Modern Antwerp*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKT) / Netherlands Yearbook for History of Art», vol. 64 (2014), pp. 139-161.

Elsig F., *Introduction: quelques pistes de recherche sur les relations artistiques entre Milan et le nord au temps des Sforza*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig, C. Gaggetta, Viella Editrice, Roma 2014, pp. 9-22.

Even van E., *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Muquardt, Leuven 1870.

Fassera M., *I “capituli” vetrari cinquecenteschi dedicati all'Antico Testamento nel Duomo di Milano: ipotesi per un loro ordinamento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1988-1989, relatore P.L. de Vecchi.

Ferrari da Passano C., Sannazzaro G.B., *Parler, Heinrich (sec. XIV)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 428-430.

Ferrari da Passano C., Sannazzaro G.B., *Ulrico da Fussingen (sec. XIV)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 625-626.

Fiamminghi. Arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica Veneta, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione 15 giugno-1 ottobre 1990), a cura di C. Limentani Virdis, D. Banzato, Electa, Milano 1990.

Gast U., *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen*, in *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland*, vol. III, 1, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 2011, pp. 6-675.

Gast U., *Wohnen, leben, arbeiten: Glaser und Glasmaler in Frankfurt und ihre Beziehungen zu Köln – Überlegungen zur Chroverglasung von St. Leonhard um 1430/1435*, in *Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein, 1400-1500*, a cura di M. Büchsel, H. Droste, B. Wagner, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2019, pp. 115-136.

Gilli Pirina C., *The Sixteenth-Century Windows in the Rear Choir of the Duomo in Milan and Dürer's Engravings*, «The Burlington Magazine», vol. 114, 1972, pp. 452-456.

Gronau G., *Documenti artistici urbinati*, in *Gli specchi*, vol. 3, Accademia Raffaello, Urbino 2011[Firenze 1936].

Kendall G.Y., *Theatre, Dance and Music in Late Cinquecento Milan*, «Early Music», vol. 32, 2004, pp. 74-95.

Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo di Luigi Lanzi*, vol. I, N. Bettoni, Milano 1831, [Firenze 1792-1796], p. 63.

La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola, a cura di A. Cascetta, R. Carpani, Vita e Pensiero, Milano 1995.

Lecocq I., *Les vitraux de la nef de la Collégiale Sainte-Waudru à Mons. Invitation à l'étude de l'art du vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas du Sud et la Principauté de Liège pendant la Haute Renaissance*, «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 68, 1999, pp. 31-73.

Lecocq I., *Le verre plat dans le vitrail monumental des anciens Pays-Bas au XVI^e siècle*, in *Verre et Fenêtre de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Actes du premier colloque international de l'association VERRE & HISTOIRE (Paris-La Défense / Versailles, 13-14-15 octobre 2005), a cura di S. Lagabrielle, M. Philippe, Verre et Histoire, Paris 2009, pp. 147-157.

Leydi S., *Giuseppe Arcimboldo à Milan. Documents et hypothèses*, in *Arcimboldo 1526-1593*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 15 settembre 2007-13 gennaio 2008 – Vienna Kunsthistorische Museum, 12 febbraio-1 giugno 2008), a cura di S. Ferino-Pagden, Skira, Milano 2007, pp. 37-52.

Lomazzo G.P., *Trattato dell'arte de la pittura, scultura et architettura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri*, P. Gottardo Pontio, Milano 1584.

Lomazzo G.P., *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, P. Gottardo Pontio, Milano 1590.

Mączak A., *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Editori Laterza, Bari 1994 (ed. e trad. a cura di Panzone R., Litwornia A., *Życie codzienne w podróżach po Europie w 16. i 17. wieku.*) [Warszawa 1978].

Maes P.V., *Leuens brandglas. De produktie tijdens de 16de eeuw en de nabootsing van oude brandglasmedaillons in de 19de en 20ste eeuw. Met een inventaris van het 16de-eeuws brandglas bewaard in het Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens en in de collective van het O.C.M.W. te Leuven*, De Vrienden van de Leuvense Stedelijke Musea, Arca Lovaniensis, Leuven 1987.

Malfatti P., *Perfundavalle, Valerio (1530 c.-1598)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majò, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 444-445.

Mander van K., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, a cura di R. de Mambro Santos, Apeiron Editori, Roma 2000 [Haarlem 1604].

Marchini G., *Le vetrate italiane*, Electa Editrice, Milano 1955.

Meijer B.W., *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Cassa di risparmio di Parma, Parma 1988.

Meijer B.W., *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 febbraio-21 maggio 1995 – Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di A.C. De Liedekerke, Skira Editore, Milano 1995, pp. 35-55.

Merrifield M.P., *Original Treatises, dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems; Preceded by a General Introduction; with Translations, Prefaces, and Notes*, vol. II, a cura di J. Murray, London 1849.

Monneret de Villard U., *Le vetrate del Duomo di Milano. Ricerche storiche. Centonovanta tavole a colori ed in nero*, vol. I, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1918.

Montanera A., Riccardi S., *La raffigurazione della Passione di Cristo nel Biellese. Spunti per un percorso e schede 41-44*, in *La Passione di Cristo. Da Bassano a Bernini, da Conca a Mengs. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia ed altre raccolte*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio Biellese, 4 luglio-27 dicembre 2015), a cura di F. Petrucci, Progetti Editore, Biella 2015, pp. 91-97.

Neri A., *L'arte vetraria*, introduzione e cura di F. Abbri, Giunti, Firenze 2001 [Firenze 1612].

Novellone A., *Da Monte, Giovanni (sec. XVI)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 201.

Novellone A., *Rinaldo da Umbria (sec. XVI)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, p. 516.

Novellone A., *Urbini, Carlo (sec. XVI)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 626-627.

Nuremberg, Stadtbibliothek, Ms. Cent. VI, 89, (non consultato).

Orlandi P.A., *L'abecedario pittorico. Dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, C. Pisarri, Bologna 1719.

Pirina C., *Arcimboldi, Biagio (sec. XVI)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 60-61.

Pirina C., *Arcimboldi, Giuseppe (1527-1593)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 62-63.

Pirina C., *Michelino da Besozzo (sec. XIV)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 377-378.

Pirina C., *Mochis, Corrado (+ 1569)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 379-381.

Pirina C., *Stefano da Pandino (sec. XV)*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, diretto da A. Majo, NED – Nuove Edizioni Duomo, Milano 1986, pp. 573-574.

Pirina C., *Il maestro del rosone del monastero Matris Domini a Bergamo*, «Arte Lombarda», n.s., n. 108/109, 1994, pp. 45-51.

Pirina C., *Per una storia della vetrata manieristica in Italia: vetrate inedite di Giovanni da Monte*, «Journal of Glass Studies», vol. 41, 1999, pp. 135-145.

Pirina C., *Antonio da Pandino «magister vitriatarum»*, «Arte Lombarda», n.s., n. 132, 2001, pp. 31-41.

Pirina C., *Vetrate Cinquecentesche nel duomo di Milano: Biagio e Giuseppe Arcimboldo*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 10 febbraio – 22 maggio 2011), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Skira editore, Milano 2011, pp. 101-111.

Prache A., *Caratteri edilizi di chiese e monasteri*, in *Arti e storia nel Medioevo, II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, vol. 2, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Einaudi, Torino 2003, pp. 125-153.

Repishti F., *La scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, «Arte Lombarda», n.s., n. 152, 2008, pp. 62-68.

Repishti F., *Pellegrino Tibaldi e il Palazzo di Corte di Milano*, «Arte Lombarda», n.s., n. 189-190, 2020, pp. 57-66.

Rode H., *Der Kölner Dom. Glasmalereien in Deutschlands größter Kathedrale*, Verlag Josef Hanneschläger, Augsburg 1968.

Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.), a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018.

Sanvito P., *Il tardogotico del duomo di Milano. Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, Lit, Münster 2002.

Sapori G., *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*, Mondadori Electa, Milano 2007.

Sapori G., *Bril, Rubens, Elsheimer. Integrazione, centralità, marginalità nella metropoli, in Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A.V. Braga, T.L. True, Editoriale Artemide, Roma 2018, pp. 175-186.

Sborgi F., *Vetrate*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Ugo Mursia Editore, Milano 2019 [Milano 1973], pp. 399-412.

Sborgi F., *Vetro e sua lavorazione*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Ugo Mursia Editore, Milano 2019 [Milano 1973], pp. 137-172.

Scholz H., *Design and Execution in Southern German Stained Glass of the Late Middle Ages and the Age of Dürer*, in *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, methods and expressions*, a cura di B. Kurmann-Schwarz, E. Pastan, Reading Medieval Sources, vol. 3, Brill, Leiden - Boston 2019, pp. 61-74.

Sciolla G.C., *Artisti stranieri in Lombardia dal tardo Medioevo al Neoclassicismo*, in *Milano dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, Abete grafica, Casale Monferrato 1992, pp. 133-147.

Seccaroni C., Haldi J.P., *Cobalto, zaffera, smalto dall'antichità al XVIII secolo*, ENEA Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile, Frascati 2016.

Siebenhüner H., *Il duomo di Milano e gli artisti tedeschi*, Bestetti, Milano 1945.

Stiaffini D., *Il vetro nel Medioevo. Tecniche, strutture, manufatti*, Palombi Editori, Roma 1999.

Theophilus, *De Diversis Artibus*, (ed. e trad. a cura di C.R. Dodwell, *Theophilus: The Various Arts*, Thomas Nelson and sons, London 1961).

Thieme U., *Corrado da Colonia*, in *Allgemeines lexikon der bildenden künstler von der antike bis zur gegenwart. Cioffi-Cousyns*, a cura di U. Thieme, F. Becker, Veb E.A. Seeman Verlag, [Leipzig 1907-1950], vol. 7, 1912-1913, p. 457.

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino [1986] 2018, [Firenze 1550].

Vermeulen F., *Exporting Art Across the Globe: the Antwerp Art Market in the Sixteenth Century*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), Netherlands Yearbook for History of Art», 1999, *Kunst Voor de Markt, Art for the market 1500-1700* a cura di A.W. Byvanck vol. 50 (1999), 2000, pp. 13-29.

Wentzel H., *Meisterwerke der Glasmalerei*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951.

Sitografia

Brivio E., *Restauro di completamento*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <<http://web.icvbc.cnr.it/bivi/conservazione/completamento.htm>> (2002) consultato in data 13/07/2021.

Brivio E. et al., *Valerius van Diependale*, in *Netherlands Institute for Art History, RKD artists& Gerson Digital* <<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=profondavalle&start=3>> (creato 16/11/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 13/10/2021.

Ciardi R., *Lomazzo, Giovanni Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_%28Dizionario-Biografico%29/> s.d., consultato in data 13/10/2021.

Monciardini L., *Konrad Much*, in *Netherlands Institute for Art History, RKD artists& Gerson Digital* <<https://rkd.nl/en/explore/artists/489104>> (creato 03/12/2018, ultima modifica 22/05/2022) consultato in data 25/05/2021.

Monciardini L., *Vetrata di S. Caterina d'Alessandria*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Lombardia/Duomo/24cat_aless.htm> (1998) consultato in data 27/09/2021.

Monciardini L., *Vetrata di S. Caterina da Siena (metà superiore) con Vita della Vergine dalla nascita all'annunciazione (metà inferiore)*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Lombardia/Duomo/25cat_siena.htm> (1998) consultato in data 05/08/2021.

Moretti M., *Tecniche di produzione*, in *Glassway Il vetro dall'antichità al contemporaneo nel bacino del Mediterraneo*
<<http://www.glassway.vda.it/vetro/index.cfm?glass=1,110,0,0>> s.d., consultato in data 18/06/2022.

Regina M., Cuomo R., *Serbelloni Medici, famiglia (sec. XII-sec. XVIII)*, in Archivio di Stato di Milano, *Anagrafe degli archivi (guida on-line)*
<<https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/famiglia/MIDD0000DA/>> (2004) consultato in data 17/08/2021.

Resmini M., *Meda, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-meda_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-meda_(Dizionario-Biografico)/)> s.d., consultato in data 02/07/2021.

Roversi Monaco C., *Disegni e cartoni*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrature Italiane / Italian Stained Glass Windows Database*
<<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 25/07/2021.

Roversi Monaco C., *Disegni e cartoni. Nascita ed evoluzione dei cartoni preparatori. La fortuna del cartone*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrature Italiane / Italian Stained Glass Windows Database*
<<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 28/07/2021.

Roversi Monaco C., *Disegni e cartoni. Cartoni preparatori per vetrata. L'evoluzione dei supporti per i disegni preparatori per vetrata*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrature Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 25/07/2021.

Roversi Monaco C., *Disegni e cartoni. Nascita ed evoluzione dei cartoni preparatori. L'innovazione del cartone*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 28/07/2021.

Roversi Monaco C., *Disegni e cartoni. Cartoni preparatori per vetrata. Metodi di trasposizione*, in Consiglio Nazionale delle Ricerche, *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane / Italian Stained Glass Windows Database* <<http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/disegni/disegnifr.htm>> consultato in data 30/07/2021.

Simon-Muscheid K., *Corporazioni (arti)*, traduzione dal tedesco di M. Disch, 03/02/2015, in: Accademia svizzera di scienze umane e sociali, *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* <<https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/013729/2015-02-03/>> consultato in data 26/05/2022.

Indice delle figure

Fig. 1 Tondello ovale con elmo, stemma e mantello. Inizio XVII secolo, collezione privata.	52
Fig. 2 Schema di caricamento a dadini. Félibien, <i>Des principes de l'architecture...</i> , p. 199.	53
Fig. 3 Foglio con modello di inizio XVIII sec. con stemma araldico della Gilda di San Luca, Bruges, Steinmetzkabinet, inv. no. 0.3110-f°68.	54
Fig. 4 Foglio con modello di inizio XVIII sec. con composizione a "barre angolari", Bruges, Steinmetzkabinet, inv. no. 0.3110-f°60.	55
Fig. 5 Capolavoro di Jean-François Bosmans, Lovanio, ca. 1790, Lovanio, Museo della città, inv. no. B/III/75.	55
Fig. 6 Disegno di un foglio modello di inizio XVIII sec. con modello simile, dopo Bruges, Steinmetzkabinet, inv. no. 0.3110-f°8.	56
Fig. 7 Corrado Mochis, <i>Vetrata dei Santi Quattro Coronati</i> , Duomo di Milano, particolare.	77
Fig. 8 Corrado Mochis, <i>Vetrata dei Santi Quattro Coronati</i> , Duomo di Milano, particolare.	78
Fig. 9 Corrado Mochis (?), <i>La creazione delle piante</i> , inizio XVI sec., Milano, Museo del Duomo, cm. 115 x 64.	80
Fig. 10 G. Arcimboldi (disegni), Corrado Mochis (vetri), <i>Il serpente di bronzo</i> , metà sec. XVI, Milano, Duomo fin. sXIX, pannello 1b, cm. 117 x 69.	81
Fig. 11 Corrado Mochis (?), <i>La creazione dell'universo, Dio Padre crea gli astri</i> , inizio XVI sec., Milano, Museo del Duomo, cm. 115 x 64.	82
Fig. 12 G. Arcimboldi (disegni), Corrado Mochis (vetri), <i>Davide e Golia</i> , metà sec. XVI, Milano, Museo del Duomo, cm. 116 x 69.	83
Fig. 13 Corrado Mochis (?), <i>La creazione degli animali e delle piante, Dio Padre crea gli animali e le piante</i> , inizio sec. XVI, Milano, Museo del Duomo, cm. 115 x 64.	84
Fig. 14 Corrado Mochis (?), <i>La creazione dell'uomo, Dio crea Adamo</i> , inizio sec. XVI, Milano, Museo del Duomo, cm. 115 x 64.	85
Fig. 15 Corrado Mochis, su cartone di maestro tedesco (Mochis ?), anni quaranta del XVI sec., Antello della vetrata dell'Antico Testamento.	86

Fig. 16 G. Arcimboldi (disegno), Corrado Mochis (vetri), <i>La torre di Babele</i> , 1549-1555, Milano, Museo del Duomo, cm. 120 x 60.....	87
Fig. 17 G. Arcimboldi (disegno), Corrado Mochis (vetri), <i>Veduta della città di Betulia</i> , 1549-1555, Milano, Museo del Duomo, cm. 120 x 60.....	88
Fig. 18 G. Arcimboldi (disegno), Corrado Mochis (vetri), <i>Figure sedute</i> , metà sec. XVI, Milano, Museo del Duomo, cm. 116 x 68.....	89
Fig. 19 B. e G. Arcimboldi (disegni), Corrado Mochis (vetri), <i>Vetrata di Santa Caterina d'Alessandria</i> , 1549-1557, Duomo di Milano, fin. s VII.....	91
Fig. 20 B. e G. Arcimboldi (disegni), Corrado Mochis (vetri), <i>Vetrata di Santa Caterina d'Alessandria</i> , 1549-1557, Duomo di Milano, fin. s VII, cm. 2254 x 393.....	92
Fig. 21 <i>Vetrata di Santa Caterina d'Alessandria</i> , particolari.....	93
Fig. 22 <i>Vetrata di Santa Caterina d'Alessandria</i> , particolari.....	94
Fig. 23 Corrado Mochis, G. da Monte (disegni metà inferiore), P. A. Sesini (aiuto), <i>Vetrata di S. Caterina da Siena</i> (metà superiore) con <i>Vita della Vergine dalla nascita all'annunciazione</i> (metà inferiore), 1562-1567, Duomo di Milano, fin. XI, cm. 2219 x 386.....	98
Fig. 24 <i>Vetrata di S. Caterina da Siena</i> , particolare.....	99
Fig. 25 <i>Vetrata di S. Caterina da Siena</i> , particolare.....	100
Fig. 26 <i>Vita della Vergine dalla nascita all'annunciazione</i> , particolare.....	101
Fig. 27 Corrado Mochis, <i>Vetrata di San Giacomo Maggiore</i> , 1562-1567, Duomo di Milano, fin. XI, cm. 2254 x 393.....	104
Fig. 28 <i>Vetrata di S. Giacomo Maggiore</i> , particolare.....	105
Fig. 29 <i>Vetrata di S. Giacomo Maggiore</i> , particolare.....	106
Fig. 30 <i>Vetrata di S. Giacomo Maggiore</i> , particolare.....	107
Fig. 31 <i>Vetrata di S. Giacomo Maggiore</i> , particolare.....	108
Fig. 32 G. da Monte (disegno), Corrado Mochis (vetri), P.A. Sesini, G. Battista da Colonia (aiuti), <i>Vetrata delle Glorie della Vergine</i> , 1565-1567, Duomo di Milano, fin. XVI, cm. 1565 x 181.....	110
Fig. 33 <i>Vetrata delle Glorie della Vergine</i> , particolare.....	111
Fig. 34 <i>Vetrata delle Glorie della Vergine</i> , particolare.....	112
Fig. 35 <i>Vetrata delle Glorie della Vergine</i> , particolare.....	113
Fig. 36 C. Urbini (disegno), Corrado Mochis (vetri), <i>Vetrata dei SS. Apostoli, San Clemente papa</i> , 1567, Duomo di Milano, fin. XII, cm. 2086 x 310.....	114
Fig. 37 <i>Vetrata dei SS. Apostoli, Santa Veronica</i>	114

Fig. 38 <i>Vetrata dei SS. Apostoli, San Girolamo</i>	114
Fig. 39 <i>Vetrata dei SS. Apostoli, Santo Stefano</i>	114
Fig. 40 Corrado Mochis, G. da Monte (cartone), <i>Vetrata dei SS. Apostoli, S. Paolo</i> , 1567, Duomo di Milano, finestra 31.	115
Fig. 41 Corrado Mochis, G. da Monte (cartone), <i>Vetrata dei SS. Apostoli, S. Giuda Taddeo, S. Mattia</i> , 1567, Duomo di Milano, finestra 31.	115
Fig. 42 C. Urbino, Martirio di San Sebastiano, <i>S. Sebastiano tra due martiri della Legione Tebea</i> , 1567, Oxford, Christ Church, disegno preparatorio per la vetrata dei SS. Rocco e Sebastiano.	117
Fig. 43 C. Urbino, Martirio di San Sebastiano, <i>S. Sebastiano tra due martiri della Legione Tebea</i> , 1567, Oxford, Christ Church, disegno preparatorio per la vetrata dei SS. Rocco e Sebastiano.	117
Fig. 44 P. Tibaldi, <i>S. Rocco guarisce gli appestati all'ospedale di Acquapendente</i> , particolare, 1567, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Rocco e Sebastiano, dittico I, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 59.	118
Fig. 45 P. Tibaldi, <i>S. Rocco guarisce gli appestati all'ospedale di Acquapendente</i> , particolare, 1567, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Rocco e Sebastiano, dittico II, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 59.	118
Fig. 46 P. Tibaldi (disegno), Corrado Mochis (vetri), Guglielmo Fiammingo (aiuto), <i>Vetrata dei SS. Quattro Coronati</i> , 1567-1569, Duomo di Milano, fin. XVII, cm. 1578 x 182.	120
Fig. 47 <i>Vetrata dei SS. Quattro Coronati</i> , particolare.	121
Fig. 48 <i>Vetrata dei SS. Quattro Coronati</i> , particolare.	122
Fig. 49 P. Tibaldi, <i>Il martirio dei quattro santi davanti all'imperatore Diocleziano</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico I, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 58.	123
Fig. 50 P. Tibaldi, <i>Il martirio dei quattro santi davanti all'imperatore Diocleziano</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico II, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 58.	123
Fig. 51 P. Tibaldi, <i>Il martirio dei quattro santi davanti all'imperatore Diocleziano</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico III, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 58.	123

Fig. 52 P. Tibaldi, <i>Il giudizio dei quattro santi</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico I, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 60.....	124
Fig. 53 P. Tibaldi, <i>Il giudizio dei quattro santi</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico II, carboncino ed acquerello, cm. 199 x 62.....	124
Fig. 54 P. Tibaldi, <i>Il giudizio dei quattro santi</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, trittico III, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 59.....	124
Fig. 55 P. Tibaldi, <i>I quattro santi al lavoro</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 56... 125	125
Fig. 56 P. Tibaldi, <i>Il battesimo in carcere dei quattro scultori convertiti</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio vetrata SS. Quattro Coronati, carboncino ed acquerello, cm. 186 x 56.....	125
Fig. 57 P. Tibaldi, <i>Il battesimo in carcere dei quattro scultori convertiti</i> , Milano, Pinacoteca Ambrosiana, particolare vetrata SS. Quattro Coronati.....	125
Fig. 58 V. Profondavalle, <i>Vetrata della Madonna della Neve o Santa Tecla</i> , schema ricostruttivo, Duomo di Milano, fin. XVIII.....	133
Fig. 59 V. Profondavalle, <i>Martirio di Santa Tecla</i> , Duomo di Milano, fin. XVIII, pannello 11c, cm. 120 x 60.....	134
Fig. 60 V. Profondavalle, <i>Gruppo di religiosi in processione</i> , post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XVIII, pannello 11c, cm. 120 x 60.....	135
Fig. 61 V. Profondavalle, <i>Pontefice in pellegrinaggio</i> , post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XVIII, pannello 10a, cm. 120 x 60.....	136
Fig. 62 <i>Vetrata di Santa Tecla</i> , particolare.....	137
Fig. 63 V. Profondavalle, <i>Pellegrini inginocchiati</i> , post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XVIII, pannello 11a, cm. 120 x 60.....	138
Fig. 64 V. Profondavalle, <i>Cardinali in pellegrinaggio</i> , post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XIX, pannello 2b, cm. 120 x 60.....	139
Fig. 65 V. Profondavalle, <i>Cardinali in pellegrinaggio</i> , post 1572-1573, particolare, Duomo di Milano, fin. XIX, pannello 1b, cm. 120 x 60.....	139
Fig. 66 V. Profondavalle, <i>Flotta di galeoni (a)</i> , particolare, Duomo di Milano, fin. XIX, pannello 11a, cm. 120 x 60.....	140

Fig. 67 V. Profondavalle, <i>Flotta di galeoni (b)</i> , particolare, Duomo di Milano, fin. XIX, pannello 11c, cm. 120 x 60.....	140
Fig. 68 V. Profondavalle, <i>Vetrata di Sant'Elena</i> , 1572 ca., Duomo di Milano.....	143
Fig. 69 <i>Vetrata di S. Elena</i> , particolare.....	144
Fig. 70 <i>Vetrata di S. Elena</i> , particolare.....	145
Fig. 71 <i>Vetrata di S. Elena</i> , particolare.....	146
Fig. 72 <i>Vetrata di S. Elena</i> , particolare.....	147
Fig. 73 <i>Vetrata di S. Elena</i> , particolare.....	148
Fig. 74 V. Profondavalle, <i>Vetrata di S. Martino di Tours</i> , post 1570, Duomo di Milano.	151
Fig. 75 <i>Vetrata di S. Martino di Tours</i> , particolare.....	152
Fig. 76 <i>Vetrata di S. Martino di Tours</i> , particolare.....	153
Fig. 77 <i>Vetrata di S. Martino di Tours</i> , particolare.....	154
Fig. 78 <i>Vetrata di S. Martino di Tours</i> , particolare.....	155
Fig. 79 V. Profondavalle, P.A. Sesini (aiuto), <i>Vetrata di San Giuseppe, La fuga in Egitto</i> , 1575-1576, Duomo di Milano, fin. XIV.....	158
Fig. 80 <i>Vetrata di S. Giuseppe</i> , particolare.....	159
Fig. 81 <i>Vetrata di S. Giuseppe</i> , particolare.....	160
Fig. 82 <i>Vetrata di S. Giuseppe</i> , particolare.....	161
Fig. 83 <i>Vetrata di S. Giuseppe, Natività</i> , particolare.....	162
Fig. 84 <i>Vetrata di S. Giuseppe, Il sogno di Giuseppe</i> , particolare.....	163
Fig. 85 <i>Vetrata di S. Giuseppe, Visitazione</i> , particolare.....	164
Fig. 86 V. Profondavalle, <i>L'Ultima Cena</i> , 1595-1597, Chiesa di Andorno.....	172