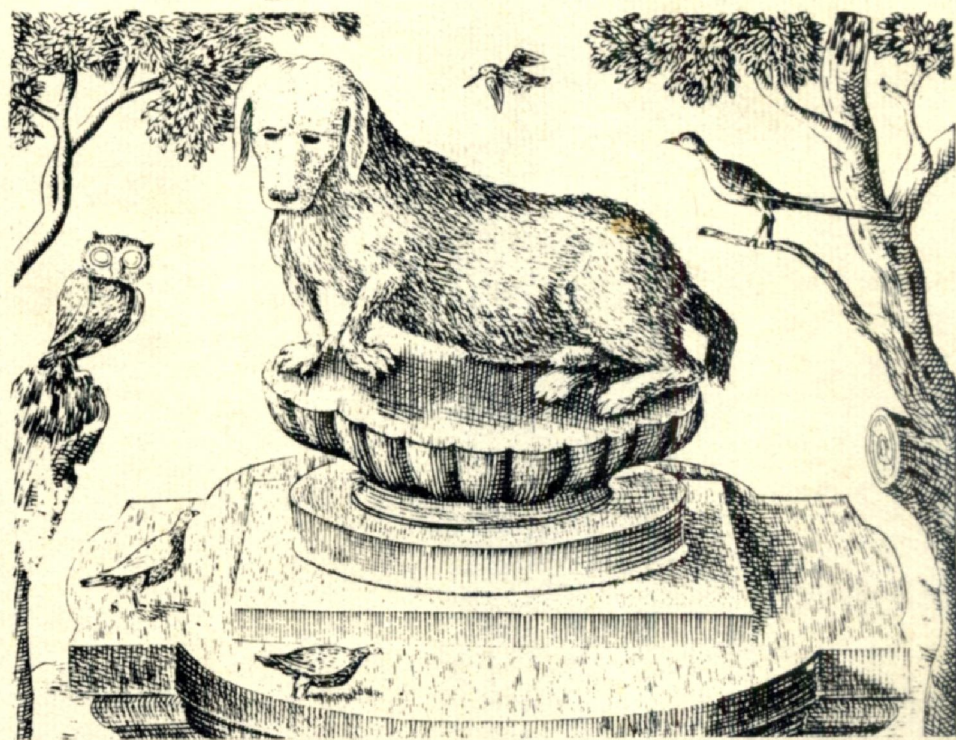


romagna arte e storia



SOMMARIO

Romagna arte e storia

Stampa in abb. post. Gr. IV

Anno X / numero 29 / maggio-agosto 1990

Pubbl. inf. 70%

Paola Novara

Due capitelli presso la "manica lunga" della Biblioteca Classense di Ravenna

Claudio Fronza

Il coro intarsiato dei SS. Marino e Bartolomeo a Rimini e un manoscritto inedito della biblioteca Ambrosiana di Milano

Ernesto Borelli

Un probabile itinerario per Alessandro Ardeni

Oreste Delucca

La bottega del ceramista riminese
Giovanni Antonio Garella

Elisabetta Ricca Rosellini

Un collezionista tardo seicentesco a Forlì: Brandolino X Brandolini

Domenico Berardi

La biblioteca di Domenico Antonio Farini

Giuseppe Mosconi

L'opera sociale di Giovanni Braschi a Mercato Saraceno

Alfredo Belletti

Indovinello veronese, indovinello fusignanese

Libri ricevuti

Sommario dei fascicoli pubblicati

Lire 15.000

© Editrice *Romagna arte e storia* s.a.s., di Gianfranco Fellini & C., cas. post. 1139, Rimini 3. Aut. del Tribunale di Rimini n° 186 del 16 ottobre 1980. Dir. resp. Pier Giorgio Pasini. Red. Amm. via San Giuliano, 69 - 47037 Rimini.

5	Due capitelli presso la “manica lunga” della Biblioteca Classense di Ravenna	Paola Novara
17	Il coro intarsiato dei SS. Marino e Bartolomeo a Rimini e un manoscritto inedito della biblioteca Ambrosiana di Milano	Claudio Fronza
33	Un probabile itinerario per Alessandro Ardeni	Ernesto Borelli
39	La bottega del ceramista riminese Giovanni Antonio Garella	Oreste Delucca
45	Un collezionista tardo seicentesco a Forlì: Brandolino X Brandolini	Elisabetta Ricca Rosellini
63	La biblioteca di Domenico Antonio Farini	Domenico Berardi
71	L’opera sociale di Giovanni Braschi a Mercato Saraceno	Giuseppe Mosconi
81	Indovinello veronese, indovinello fusignanese	Alfredo Belletti
92	Libri ricevuti	
00	Sommario dei fascicoli pubblicati	

CLAUDIO FRONZA

Il coro intarsiato dei SS. Marino e Bartolomeo a Rimini e un manoscritto inedito della biblioteca Ambrosiana di Milano.

Nella chiesa riminese dei SS. Marino e Bartolomeo ⁽¹⁾ è conservato, nella zona absidale, un coro ligneo intarsiato della fine del XV secolo, opera di ignoti maestri intarsiatori, che ha avuto la "fortuna" di essere citato da Massimo Ferretti nel suo saggio d'insieme sulle tarsie per la *Storia dell'Arte Italiana*, edita da Einaudi ⁽²⁾.

Le quattro illustrazioni relative al coro che accompagnano il testo mi hanno permesso di avvicinare in maniera sorprendente i pannelli intarsiati riprodotti ad alcuni disegni di un inedito trattato manoscritto, conservato a Milano

⁽¹⁾ La chiesa dei SS. Marino e Bartolomeo è situata sul lato sud-ovest della piazza Castelfidardo a Rimini. L'impianto romanico del XII secolo è ancora in parte visibile all'interno, nonostante le numerose modifiche che la chiesa ha subito durante i secoli, l'ultima delle quali nel 1865. La dedizione a S. Bartolomeo fu aggiunta a quella originaria nel 1809, quando la chiesa, già sede dei Canonici Lateranensi, divenne parrocchia. È chiamata anche chiesa di S. Rita per un simulacro della santa che vi è conservato. Cfr. NEVIO MATTEINI, *Rimini e i suoi dintorni. La riviera di Romagna. Guida storico-artistica*. 3ª ed. riveduta e corretta, s.l., Cappelli, 1963, p. 48.

⁽²⁾ Cfr. MASSIMO FERRETTI, "I maestri della prospettiva", In: *Storia dell'arte italiana*. vol. 11, Torino, Einaudi, 1982. pp. 459-585. In particolare la p. 510 e le figure 524, 525, 526, 527. Inutile segnalare la mancanza di fonti e di letteratura storico-critica, comune a quasi tutti i complessi intarsiati. Il coro è citato in alcune guide storico-artistiche: LUIGI TONINI, *Guida del forestiere nella città di Rimini*. Bologna, Rimini, Galleri, 1909, p. 59; NEVIO MATTEINI, *Op. cit.*, p. 48; P.G. PASINI, *Guida per Rimini*, Vicenza 1972, p. 73; CARLO FRANCESCO MARCHESELLI, *Pitture delle chiese di Rimini*, (1754) ristampa anastatica corredata da indici di ricerca, da un repertorio illustrato, con in Appendice il manoscritto di Marcello Oretti sulle *Pitture nella città di Rimini* (1777), a cura di Pier Giorgio Pasini, Bologna, Alfa, 1972, p. 249 dove alla nota 24 si legge a proposito del coro: "datato 1494". Segnaliamo inoltre: M. R. FABBRI, *Il coro intarsiato di San Marino in Rimini*, tesi di perfezionamento discussa presso l'università di Bologna, A.A. 1976/77; PATRIZIA CASADEI, "Una nuova ipotesi per le tarsie del coro di S. Marino in Rimini: due date di esecuzione". In: *Notizie da Palazzo Albani*, 2, 1987, pp 62-70.

presso la Biblioteca Ambrosiana fin dal primo Seicento ⁽³⁾.

La struttura architettonica del coro in questione è molto semplice, formata com'è da un unico ordine di sedili - dieci a destra e undici a sinistra della cattedra centrale -, che presentano due registri di pannelli intarsiati: quelli superiori rettangolari e quadrati quelli subito al di sotto, tra i due braccioli dei sedili. Gli stalli sono divisi tra loro superiormente da una modanatura a parasta, con scanalature intarsiate sormontate da un capitello. Nell'ordine inferiore sono scanditi da porta braccioli terminanti a forma di esse e decorati ad intaglio sul bordo con motivi floreali. In alto corre un fregio intarsiato a motivi geometrici tutti uguali, eseguiti con la cosiddetta tecnica *a toppo* ⁽⁴⁾; un fregio analogo divide

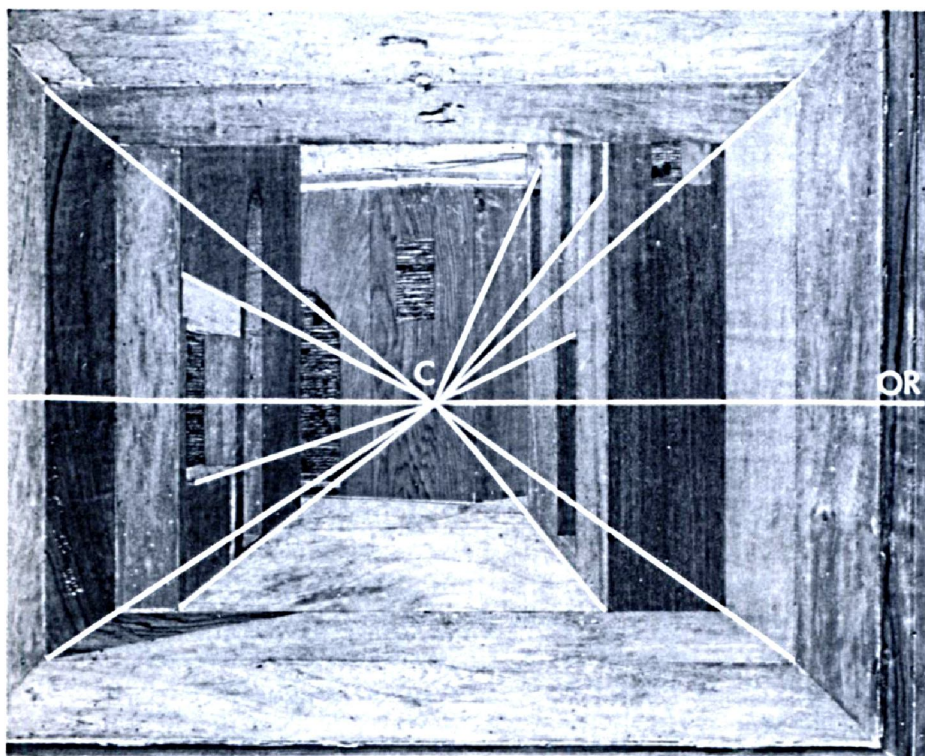


1. Maestro lendinaresco veneto, *Coro ligneo* (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo. (Foto Moretti, Rimini)

⁽³⁾ Si tratta del codice Pinelliano P 103 SUP, oggetto della mia tesi di laurea intitolata: "Il manoscritto P 103 SUP della Biblioteca Ambrosiana di Milano. *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimento, o sia scorcio dichiarato con le figure*", discussa con Marisa Dalai Emiliani nell'A.A. 1982/83 presso l'Università degli Studi di Milano. Lo studio faceva parte di una ricerca coordinata da Marisa Dalai Emiliani e condotta con il sostegno del C.N.R., dal titolo "Corpus delle tarsie lignee italiane del Rinascimento".

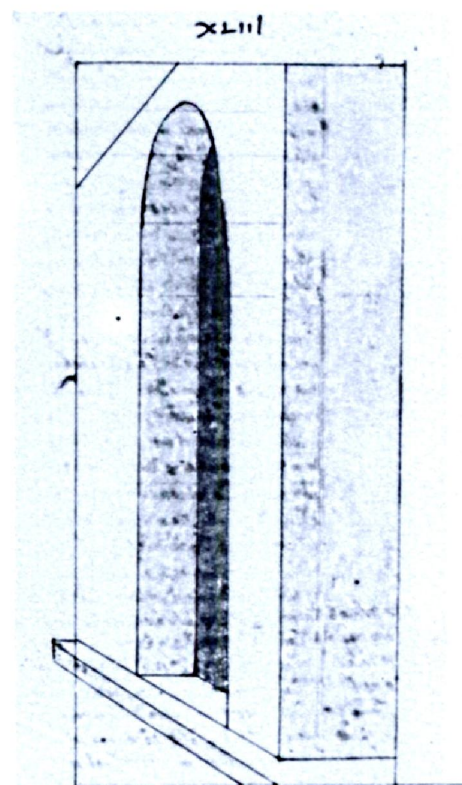
⁽⁴⁾ EDI BACCHESCHI, "L'intarsio ligneo", in *Le tecniche artistiche*. Ideazione e coordinamento di Corrado Maltese, Milano, Mursia, 1981,

i pannelli superiori da quelli inferiori. Il sedile centrale, sormontato da un baldacchino, presenta caratteri del tutto diversi. Innanzi tutto mostra una differente struttura, è privo di fregi intarsiati, reca nel pannello centrale semplici motivi floreali; i bordi e le mensole che reggono il semplice baldacchino sono intagliati a volute terminanti in basso a forma di zampa di leone. Questi differenti caratteri collocano la cattedra in un'epoca decisamente posteriore all'esecuzione del coro ⁽⁵⁾. Davanti ad essa esiste un inginocchiatoio dalla struttura molto semplice in cui sono state inserite due tarsie che per forma e soggetti richiamano puntualmente quelle del registro inferiore del coro. Questo fa supporre che esse siano parti smembrate di altri sedili, utilizzate per la decorazione dell'inginocchiatoio.



pp. 383-388: "Altra tecnica per l'intarsio geometrico è quella cosiddetta *a toppo* dal nome toscano, appunto toppo, del parallelepipedo che si ottiene unendo col mastice vari listelli poliedrici di legni colorati diversi; tagliando trasversalmente il toppo in sezioni sottilissime si hanno, grazie alla differenza dei legni, piccoli rosoni o stelle stilizzate, che venivano di solito applicati come decorazioni nelle riquadrature e nei profili dei mobili." (p. 384).

⁽⁵⁾ È probabile, come mi comunica il parroco Don Redeo Baffoni - che qui ringrazio -, che il baldacchino sia stato costruito in occasione della venuta del papa Pio IV nel 1791, durante un suo viaggio a Vienna con tappa a Rimini, dove soggiornò presso i Canonici Lateranensi. Un monumento che ricorda lo storico avvenimento si trova a fianco dell'altar maggiore nella chiesa dei SS. Marino e Bartolomeo. In quella circostanza vennero smembrati due sedili e dei quattro pannelli intarsiati due vennero utilizzati per decorare l'inginocchiatoio, mentre degli altri due si è persa ogni traccia.



2. Anonimo (XVI sec.) *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimento, o sia scorcio dichiarato con le figure*, foglio 45 r, illustrazione XLIII.

Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms P 103 Sup.

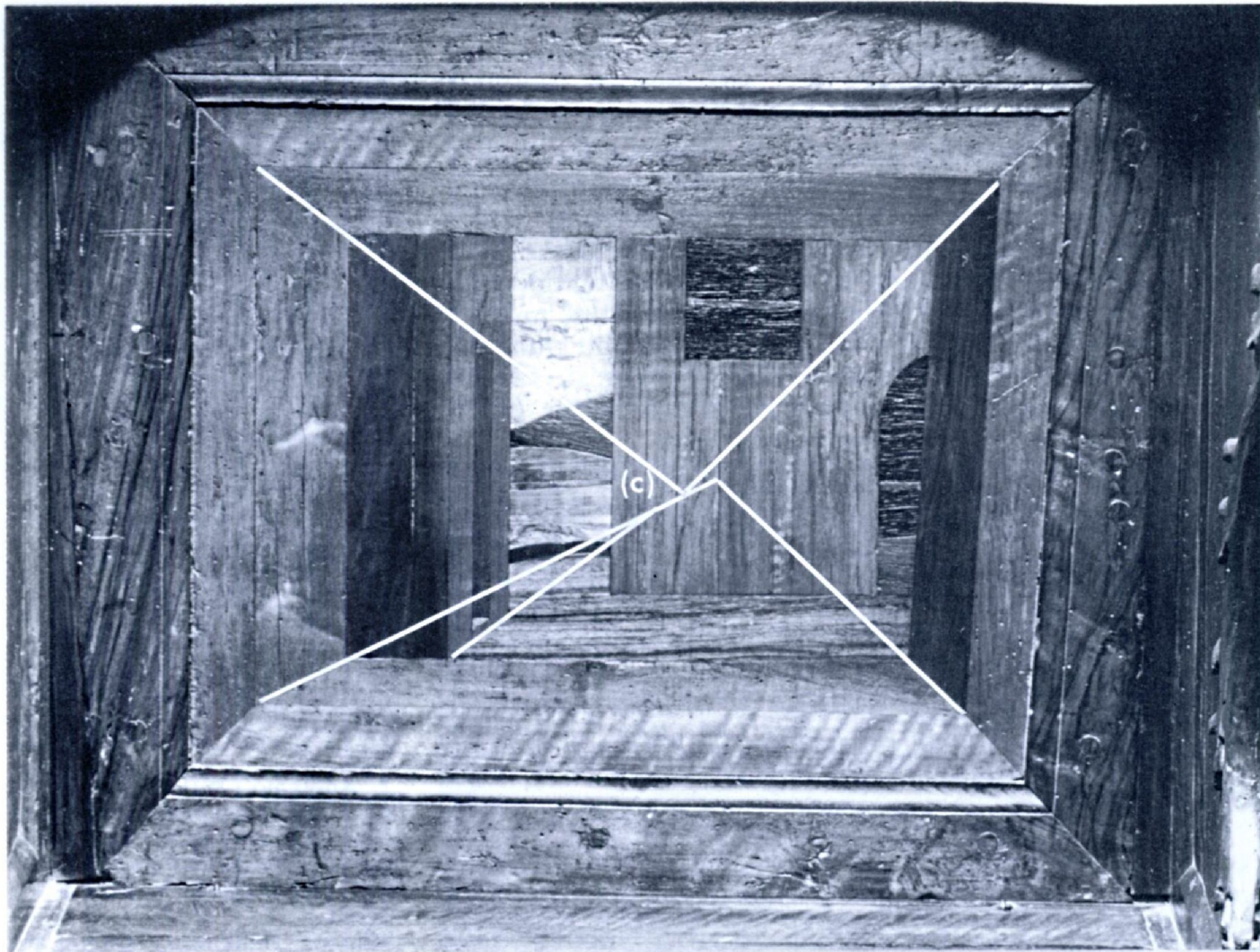
(Foto Biblioteca Ambrosiana).

3. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 10 S inf. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo.

(Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

Leggenda

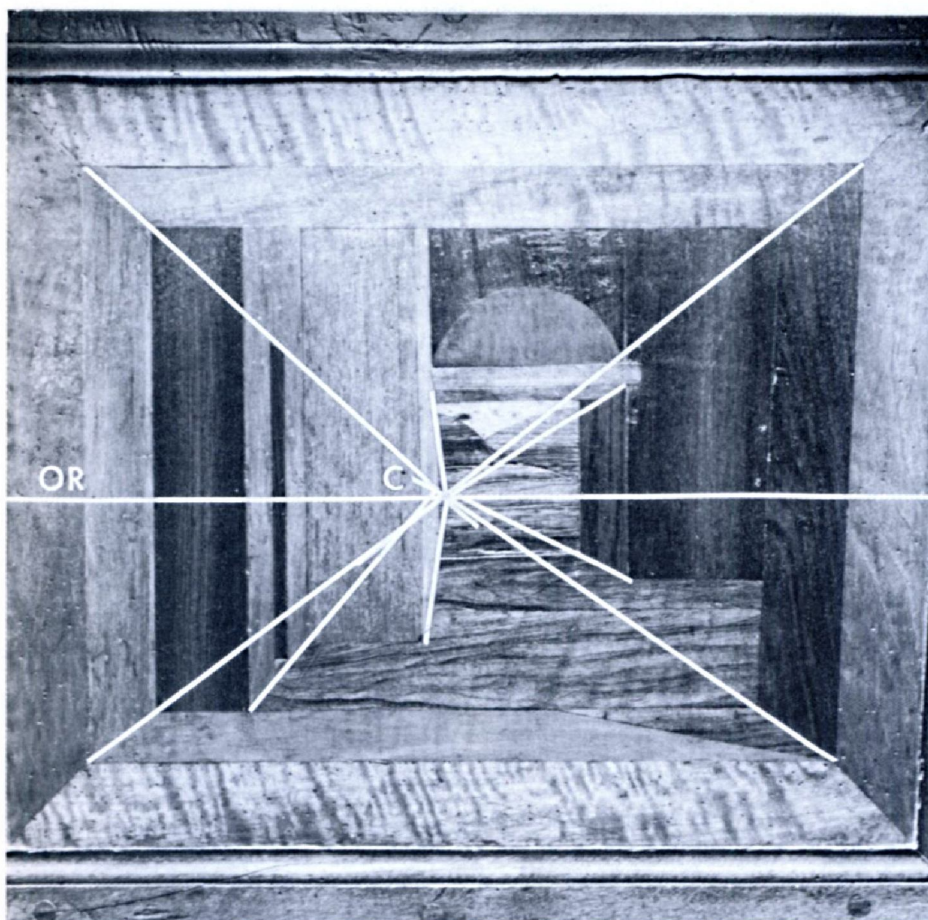
Nei grafici la lettera C sta per il punto di fuga centrale, OR sta per l'orizzonte, F sta per il punto di fuga laterale, D sta per la distanza, T sta per la linea di terra.



4. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 9 D inf. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo. (Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

La scarsa letteratura critica su questo complesso intarsiato non permette di stabilire né la data della sua sistemazione nello spazio attuale né la sua eventuale provenienza da altra chiesa ⁽⁶⁾, ma è ipotizzabile, come per quasi tutti i cori del XV e degli inizi del XVI secolo ubicati in origine davanti all'altar maggiore, che esso venisse spostato nell'abside semicircolare, con gli adattamenti nella forma e nelle misure che ciò comportò in conformità ai nuovi det-

⁽⁶⁾ Il recente lavoro di PATRIZIA CASADEI, *Una nuova ipotesi per le tarsie del coro di S. Marino in Rimini: due date di esecuzione*, cit., non scioglie questi nodi. I documenti citati e le tesi sostenute non mi sembrano sufficienti per avallare l'ipotesi che i due registri siano stati eseguiti in due periodi diversi: nel decennio 1460-70 i dossali superiori, negli anni 1494-96 i dossali inferiori. La data "1494" ritrovata al centro del IV pannello inferiore a sinistra in occasione del restauro del 1975 va estesa, secondo la studiosa, al solo registro inferiore: "risulta infatti evidente la diversità tra una parte del coro, localizzata quasi tutta nelle tarsie dei dossali superiori di mano di un Lendinara, e l'altra... opera di uno sconosciuto artista, forse locale." (pp. 62-3). La diversità stilistica non mi pare così evidente tra i



5. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 2 D inf. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo. (Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

tami della riforma tridentina ⁽⁷⁾. La chiesa con l'annesso oratorio apparteneva "fin dal XII secolo a certe Monache *De Abbatissis* durate fino al 1443. Passò nel 1464 ai Cano-

due ordini, e nemmeno il controllo prospettico ha evidenziato aporie tra le due parti. Per quanto riguarda la provenienza della parte superiore del coro dalla chiesa di S. Maria in Porto Fuori a Ravenna dei Canonici Lateranensi, la tesi non convince soprattutto per la mancanza di coincidenza di date. Per un ordine religioso, quello dei Canonici Lateranensi, con l'obbligo dell'ufficio corale, non mi pare possibile l'assenza del coro per quasi ottant'anni, tra il 1490-96 - anni in cui dovrebbe essere stato sistemato in S. Bartolomeo in Rimini il coro proveniente da Ravenna - e il 1756 - anno in cui venne costruito il coro nella nuova sede di S. Maria in Porto a Ravenna.

⁽⁷⁾ Per il dibattito sulla ubicazione dei cori prima e dopo il Concilio tridentino si veda: CHRISTIAN A. ISERMEYER, "Le chiese del Palladio in rapporto al culto". In *Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, X, 1969, pp. 42-58; JAMES S. ACHERMAN, "L'architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del Rinascimento". In *Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XIX, 1977, pp. 135-164; MASSIMO FERRETTI, "Il Coro di San Sisto", in *La Madonna per San Sisto e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*. Atti del Convegno, Piacenza 10.12.1983, a cura di Paola Ceschi Lavagetto, Parma, s.e., 1985, pp. 141-151. Sul coro di San Sisto a Piacenza si veda ora anche: PAOLA CESCHI LAVAGETTO, *L'immensa dolcezza e grandissima utilità. Il coro di San Sisto a Piacenza*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989.

Silva

113-31?

6. Anonimo (XVI sec.) *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimiento, o sia scorcio dichiarato con le figure*, foglio 53 r, illustrazione LII.

Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms P 103 Sup.

(Foto Biblioteca Ambrosiana).

7. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 9 S inf. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo.

(Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

8. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 4 D sup. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo.

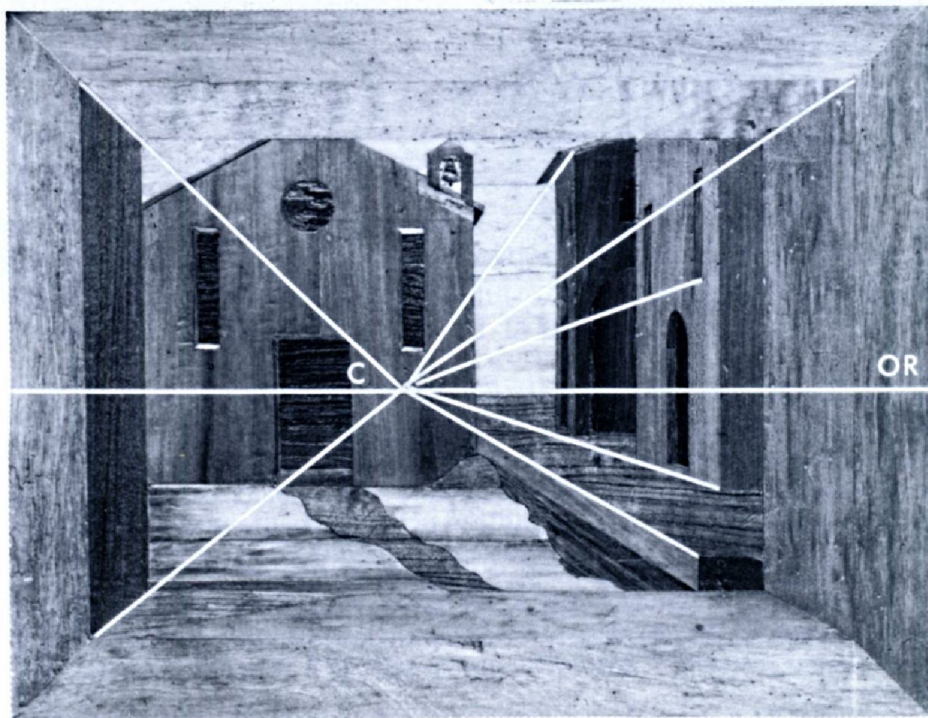
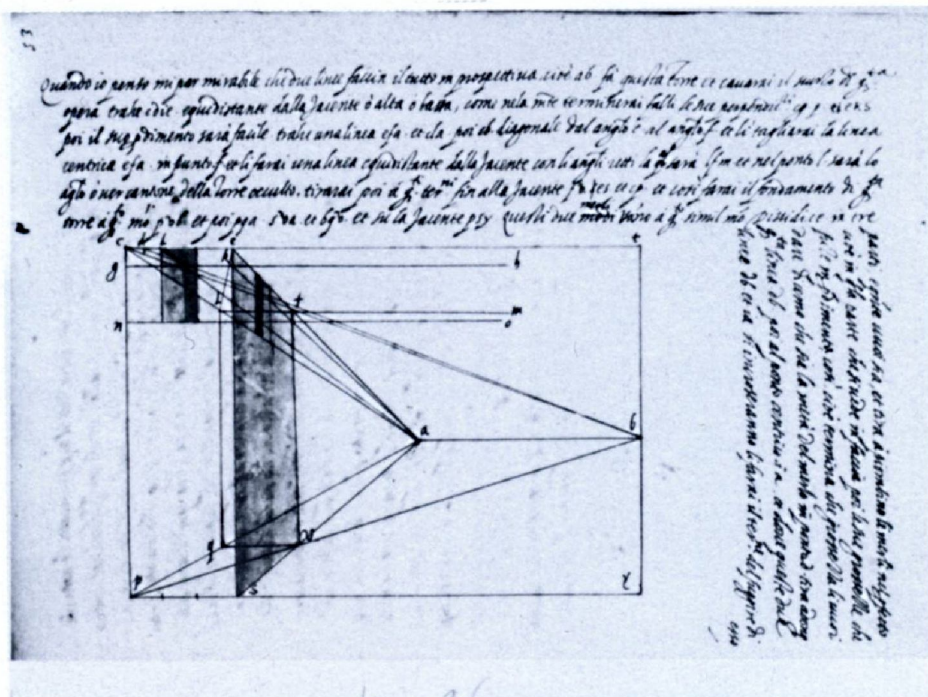
(Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

9. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 6 S sup. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo.

(Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

10. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 3 S sup. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo.

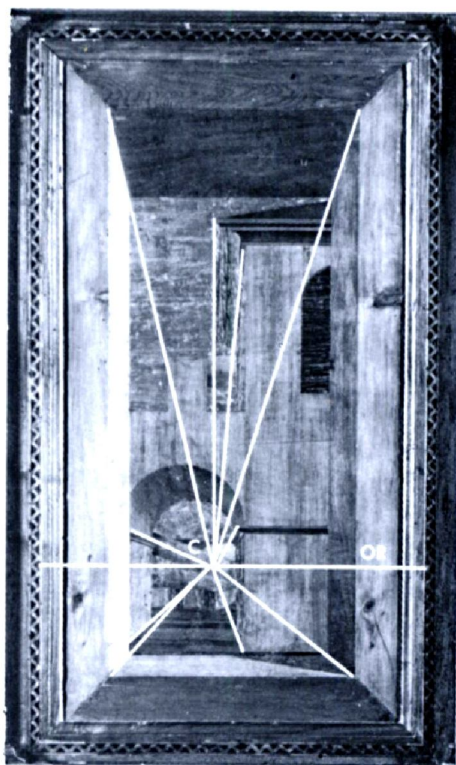
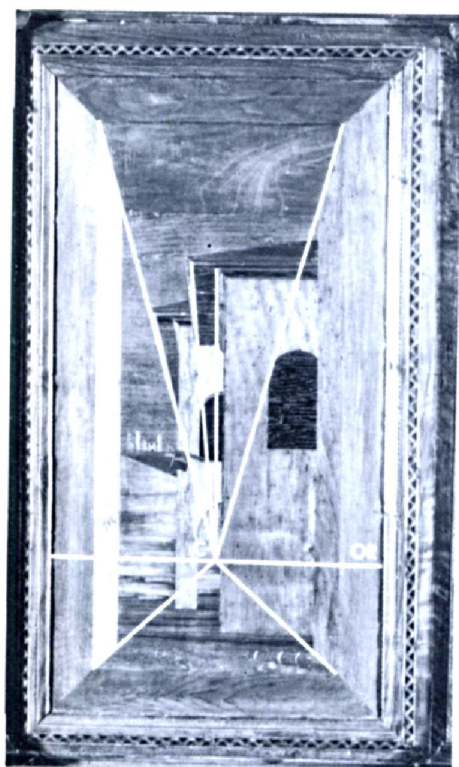
(Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).



nici Regolari Lateranensi..."⁽⁸⁾, la congregazione agostiniana fondata nel XII secolo che aveva per regola l'obbligo dell'ufficio corale, anche se svolgeva attività pastorale⁽⁹⁾.

⁽⁸⁾ Cfr. LUIGI TONINI, cit., p. 129.

⁽⁹⁾ Cfr. *Dizionario degli Istituti di perfezione*. Diretto da Guerrino Pelliccia (1962-1968) e da Giancarlo Rocca (1969-...), Roma, Ed. Paoline, vol. 2, 1975. In particolare le pp. 62-63.



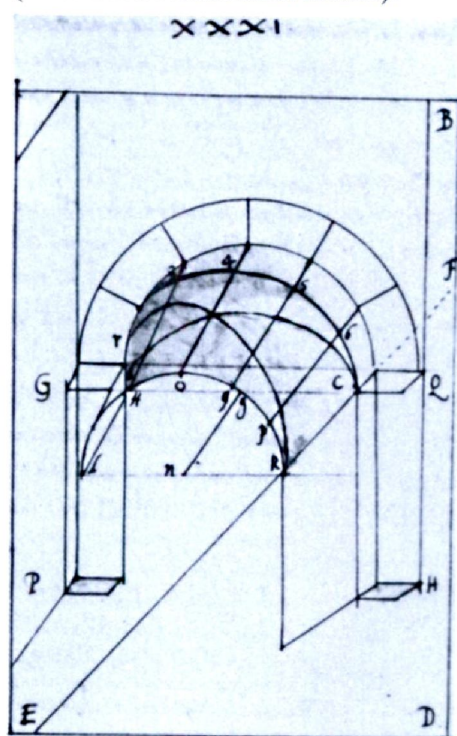
La schietta impronta quattrocentesca della struttura del coro è ancor più evidente nelle limpide e secche squadrate delle immagini intarsiate. Si tratta in massima parte di paesaggi con architetture, in venti su ventuno tarsie del registro inferiore e in diciassette su ventuno tarsie del registro superiore. Le sette tarsie rimanenti rappresentano rispettivamente un cassone con coperchio aperto (4 D inf), un grappolo d'uva (3 D sup), una gabbietta con uccellino (3 D sup), libri (1 D e 4 S sup), gli strumenti dell'intarsiatore (8 D e 4 S sup) e poliedri sovrapposti (8 D e nei due pannelli dell'inginocchiatoio).

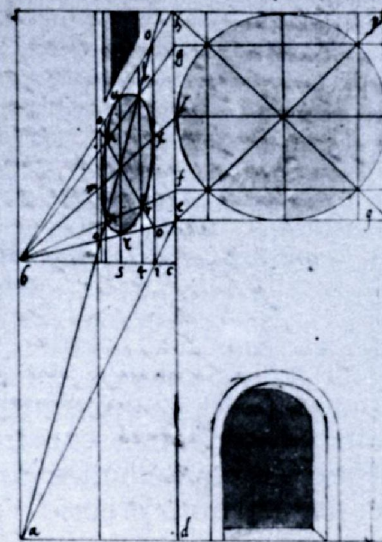
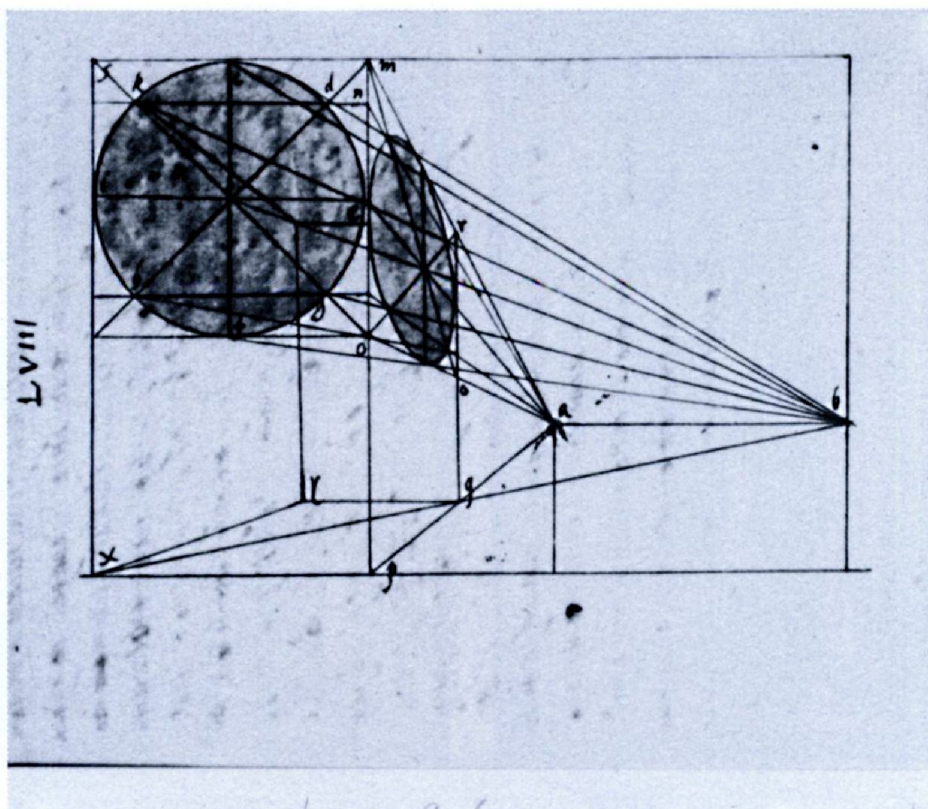
Tutti questi soggetti sono contornati da una serie di cornici concentriche; nei pannelli superiori una di queste è intarsiata a motivi geometrici a spirale eseguiti con la tecnica *a toppo*. Ma tra le cornici la più interessante è sicuramente quella che inquadra ogni scena in tutti e due i registri, che si presenta come una finestra i cui stipiti sono scorciati secondo la prospettiva lineare ed evidenziati da un sottile gioco d'ombre: un richiamo preciso e puntuale alla *finestra albertiana* ⁽¹⁰⁾.

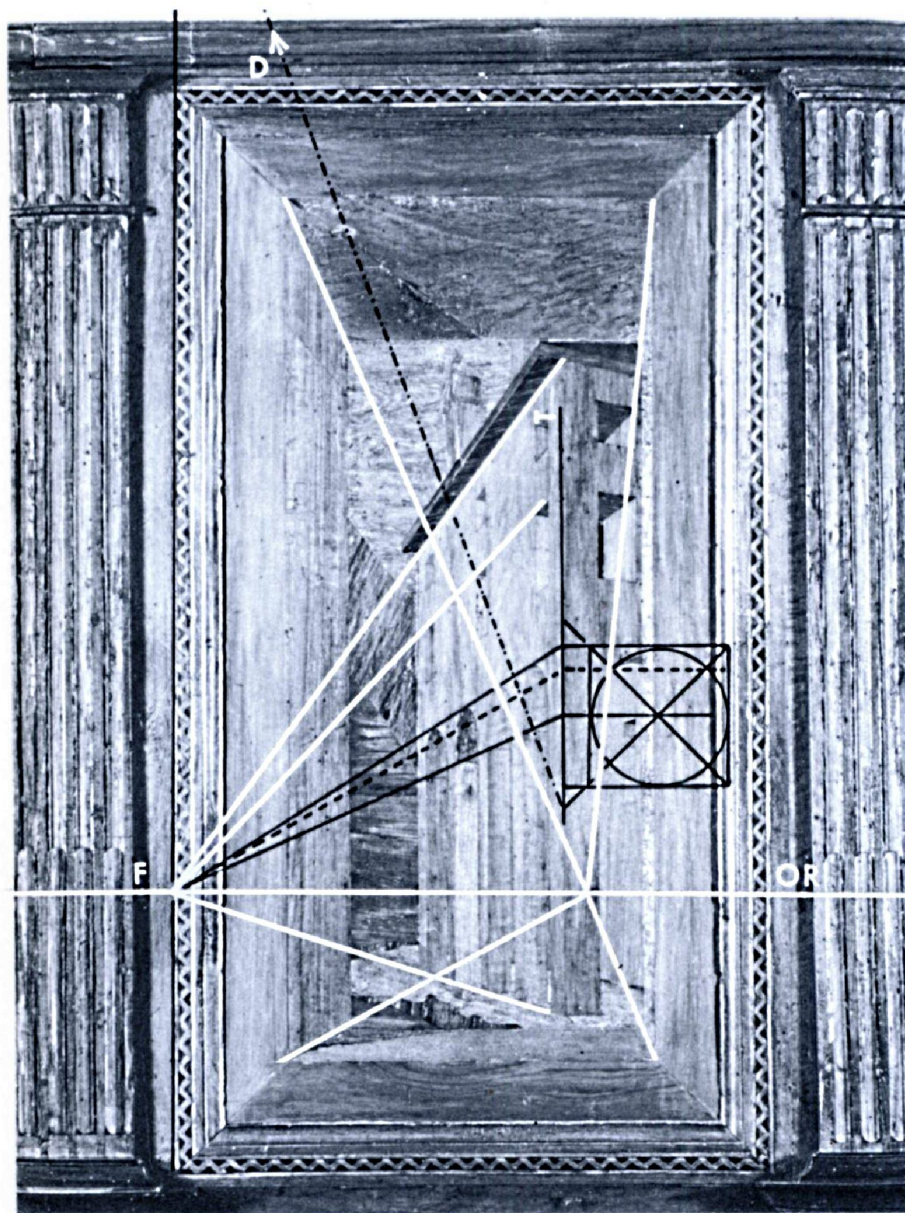
⁽¹⁰⁾ Cfr. LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura* (1435), ed. consultata a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1975: "*Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta donde io miri quello che quivi sarà dipinto; ..." (p. 36). "*Principio* in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ax qua historia contueatur, ..." (p. 37).

11. Anonimo (XVI sec.) *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimeto, o sia scorcio dichiarato con le figure*, foglio 34 r, illustrazione XXI.

Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms P 103 Sup.
(Foto Biblioteca Ambrosiana).







14. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 9 D sup. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo.

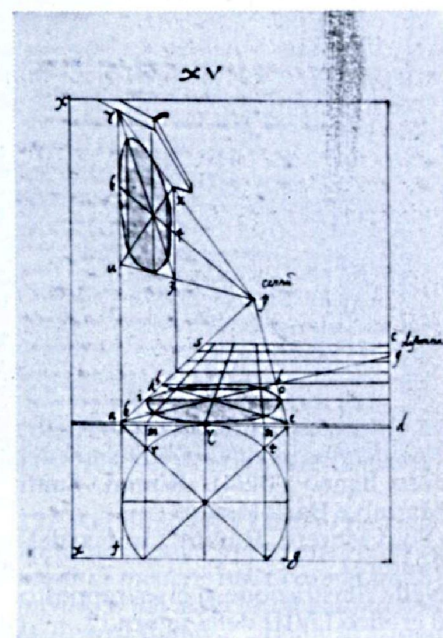
(Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

Nella illustrazione si è sovrapposto il grafico XIV della figura precedente.

15. Anonimo (XVI sec.) *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimento, o sia scorcio dichiarato con le figure*, foglio 14 r, illustrazione XV.

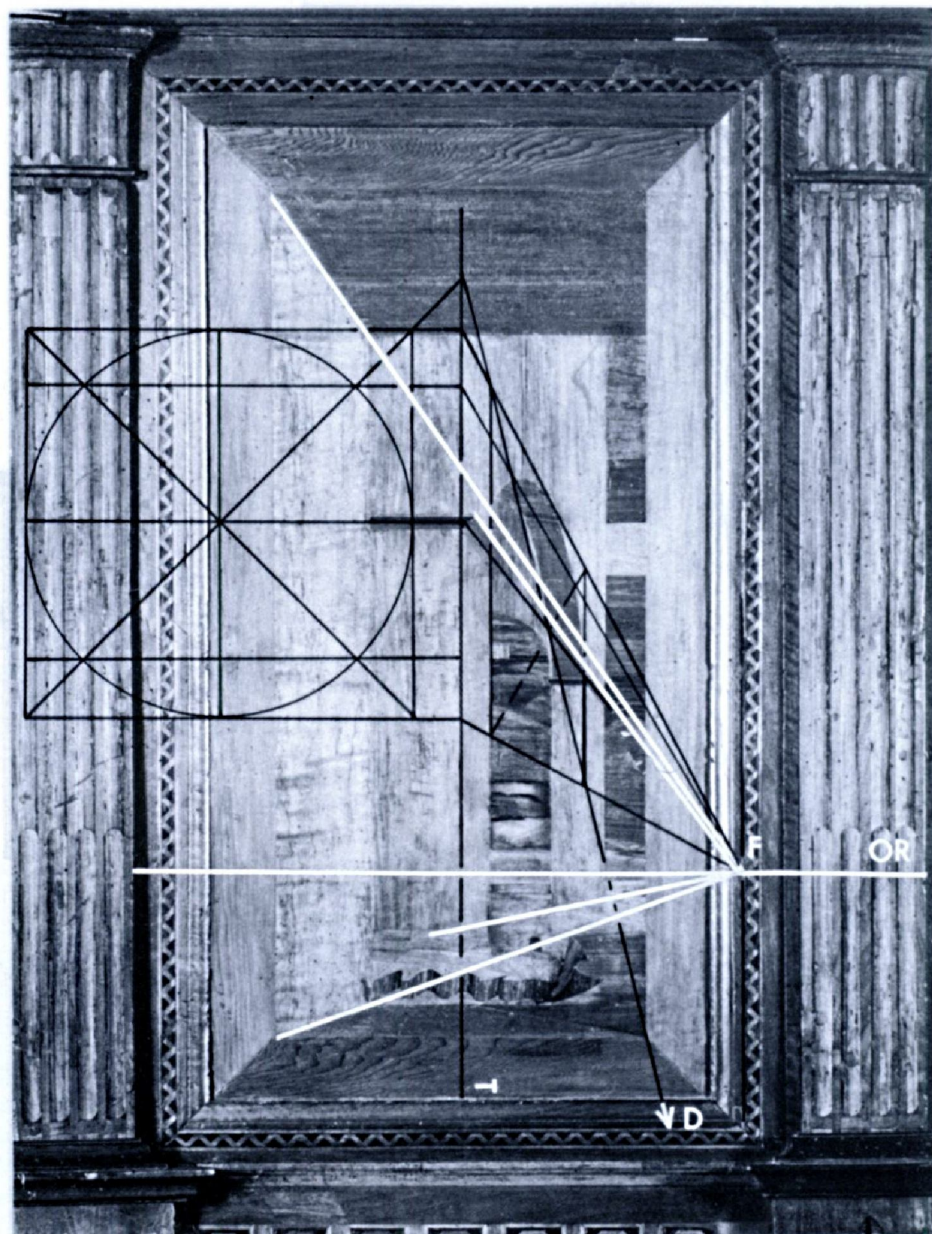
Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms P 103 Sup.

(Foto Biblioteca Ambrosiana).



L'applicazione delle regole prospettiche non è riservata esclusivamente agli scorci delle "finestre-cornici" ma si ripete nella costruzione delle architetture, nelle quali l'analisi grafica permette di individuare la presenza del punto di fuga centrale, che coincide quasi in tutti i pannelli con quello degli sguanci. Questa particolarità richiama soluzioni analoghe, come ad esempio nel coro della Cattedrale di Modena eseguito da Lorenzo e Cristoforo da Lendinara⁽¹⁾ o negli armadi della Sacrestia Vecchia di Santa Maria

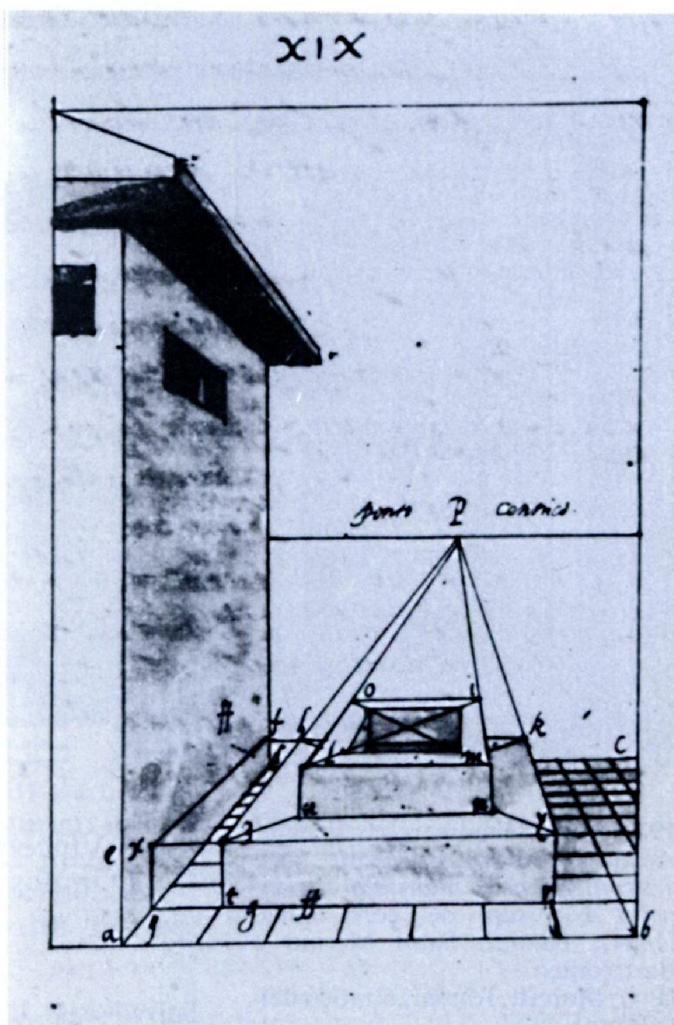
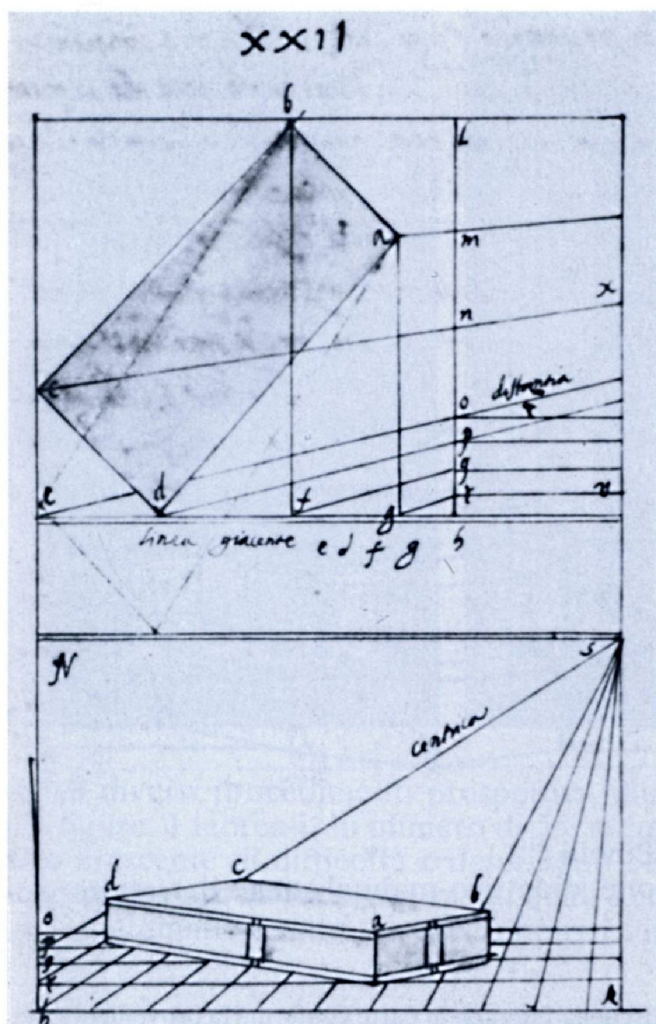
(¹) Cfr. BRUNA CIATI, "Cultura e società nel secondo Quattrocento attraverso l'opera ad intarsio di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara", in *La prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Atti del Convegno Internazionale, Milano, 1977, a cura di Marisa Dalai Emiliani, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 201-214, e in particolare il grafico n.12.



16. Maestro lendinaresco veneto, *Prospettiva*, pannello 7 D sup. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo. (Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).
Nella illustrazione si è sovrapposto il grafico LVIII della figura 12.

delle Grazie a Milano ⁽¹²⁾, dove però le “storie” interne presentano una prospettiva autonoma rispetto ai telai prospettici delle cornici-finestre. Rispetto a questo secondo esempio manca, nel coro riminese, anche quell'effetto di prospettiva cinematica di cui è stata rilevata la presenza nelle specchiature intarsiate degli armadi milanesi; ciò potrebbe tuttavia essere dovuto all'antico intervento di rimozione e risistemazione degli stalli dietro l'altar maggiore, o a successivi lavori di restauro.

⁽¹²⁾ MARISA DALAI EMILIANI, “La prospettiva in Lombardia”. In *Zenale e Leonardo*. Catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, Milano, Electa, 1982, in particolare il grafico a p. 155.



La rigorosa correttezza degli impianti prospettici e la limpida astratta purezza delle architetture mi ha portato, come accennavo all'inizio, ad avvicinare questo coro alle illustrazioni ed ai diagrammi di un inedito manoscritto conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, dal titolo: *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimento, o sia scorcio dichiarato con le figure* ⁽¹³⁾. Il manoscritto fu molto probabilmente ricopiato da uno più antico verso la fine del XVI secolo a Padova, espressamente per la biblioteca dell'erudito e bibliofilo

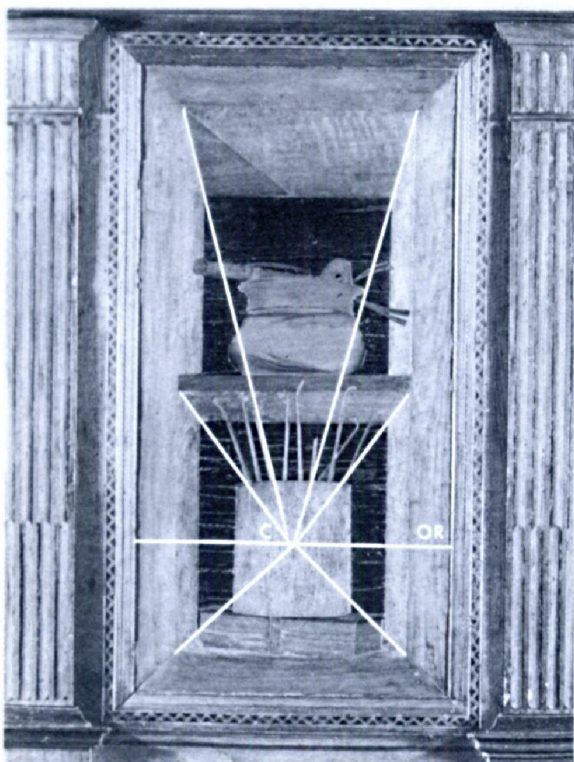
17. Anonimo (XVI sec.) *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimento, o sia scorcio dichiarato con le figure*, foglio 22 r, illustrazione XIX.

Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms P 103 Sup.
(Foto Biblioteca Ambrosiana).

18. Anonimo (XVI sec.) *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimento, o sia scorcio dichiarato con le figure*, foglio 25 r, illustrazione XXII.

Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms P 103 Sup.
(Foto Biblioteca Ambrosiana).

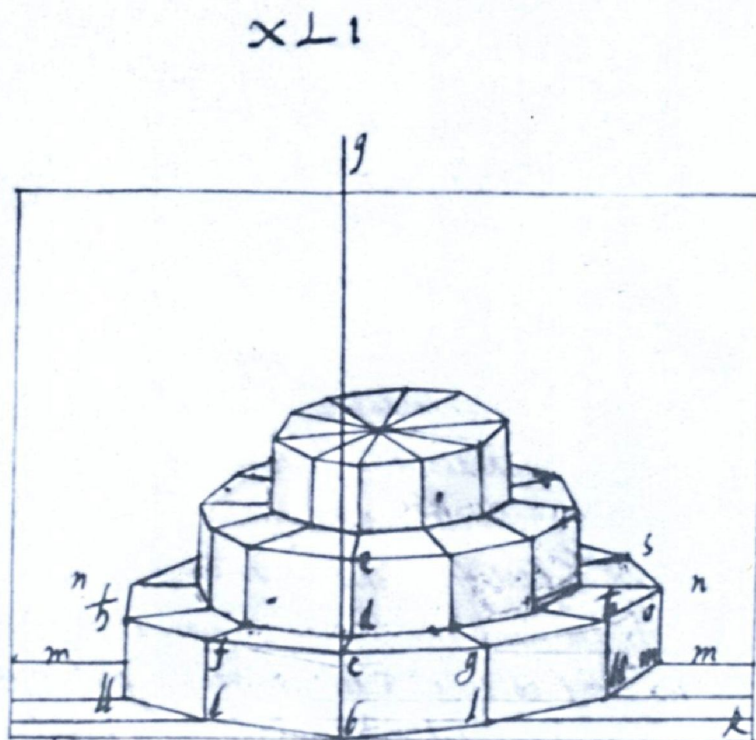
⁽¹³⁾ Si tratta di un codice cartaceo, di provenienza padovana, scritto in volgare ma con predominanza del dialetto veneto, risalente al secolo XVI. Misura mm 190x255, le carte sono 72 (cioè 144 le pagine), più un foglio di mm 158x228, numerato a matita come 14 bis, incollato alla c. 42 r. Per quanto riguarda carte e fascicoli il codice è intero, si presenta mutilo invece nel testo e nelle figure che lo accompagnano. Tra le prime dimostrazioni teoriche si notano diverse pagine bianche, esattamente 10. Queste lacune, come altri elementi interni al trattato, fanno pensare che esso sia stato ricopiato da un codice più antico, mancante di alcune pagine e dei re-



19. Maestro lendinaresco veneto, *Acquasantiera con aspensorio, libro e strumenti per l'intarsiatore*, pannello 4 S sup. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo. (Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

20. Anonimo (XVI sec.) *Prospettiva, o sia trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimeto, o sia scorcio dichiarato con le figure*, foglio 44 r, illustrazione XLI.

Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms P 103 Sup.
(Foto Biblioteca Ambrosiana).

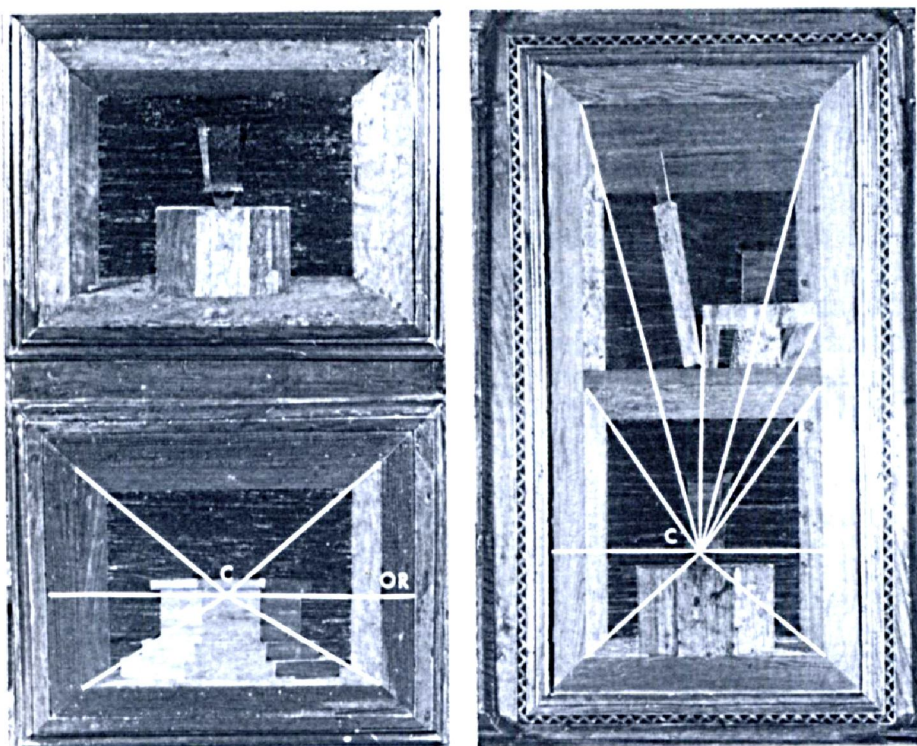


Gian Vincenzo Pinelli ⁽¹⁴⁾.

D'impostazione didattico-manualistica, il trattato de-

lativi disegni. L'analisi della filigrana in parte conferma la provenienza padovana del codice, mentre la calligrafia, una "cancelleresca corsiva bastarda italiana" molto diffusa tra la fine del XVI secolo, restringe all'ultimo decennio del secolo XVI la redazione. Il testo è corredato da 66 figure, in massima parte collocate nella pagina a fianco del 'teorema' corrispondente, eseguite ad inchiostro e a volte acquarellate, segnate con numerazione romana da II e LXVI (2 figure non sono numerate). La rilegatura originale è in pergamena, rinforzata all'interno da carta pesante e non presenta nessuna titolazione, se non la segnatura attuale che è, come s'è detto, "P 103 SUP". Sulla pagina di guardia si legge il nome del primitivo proprietario "Vincenzo Pinelli", si tratta quindi di un codice del cosiddetto 'fondo pinelliano' della Biblioteca Ambrosiana, integrato nel 1609, dopo l'acquisto a Napoli deciso dal Cardinale Federico Borromeo nel 1608.

⁽¹⁴⁾ Gian Vincenzo Pinelli (Napoli 1535 - Padova 1601), dopo i primi studi classici e medico-botanici nella città natale si trasferì a Padova nel 1558, attratto dalla celebre università. Fu una tipica figura dierudito, mecenate, bibliofilo e collezionista, al quale piaceva occuparsi di tutto lo scibile umano. In contatto con le massime figure di intellettuali del periodo, da Torquato Tasso a Guidobaldo Del Monte, a Galileo Galilei, per fare soltanto gli esempi più eclatanti, raccolse in quarant'anni un imponente numero di volumi, codici, strumenti scientifici e oggetti d'arte. Secondo una stima per difetto si può calcolare in 8.000 volumi la consistenza della biblioteca pinelliana, una delle più importanti tra le private del XVI secolo e non solo in Italia. La raccolta pinelliana dopo varie traversie - imbarcata su tre navi per essere trasportata a Napoli dai legittimi eredi subì un attacco piratesco al largo delle coste anconitane e nell'occasione ben 8 casse di libri, più altre 3 contenenti oggetti vari andarono irrimediabilmente per-



21. Maestro lendinaresco veneto, *Poliedri*, pannelli dell'inginocchiatoio del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo. (Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

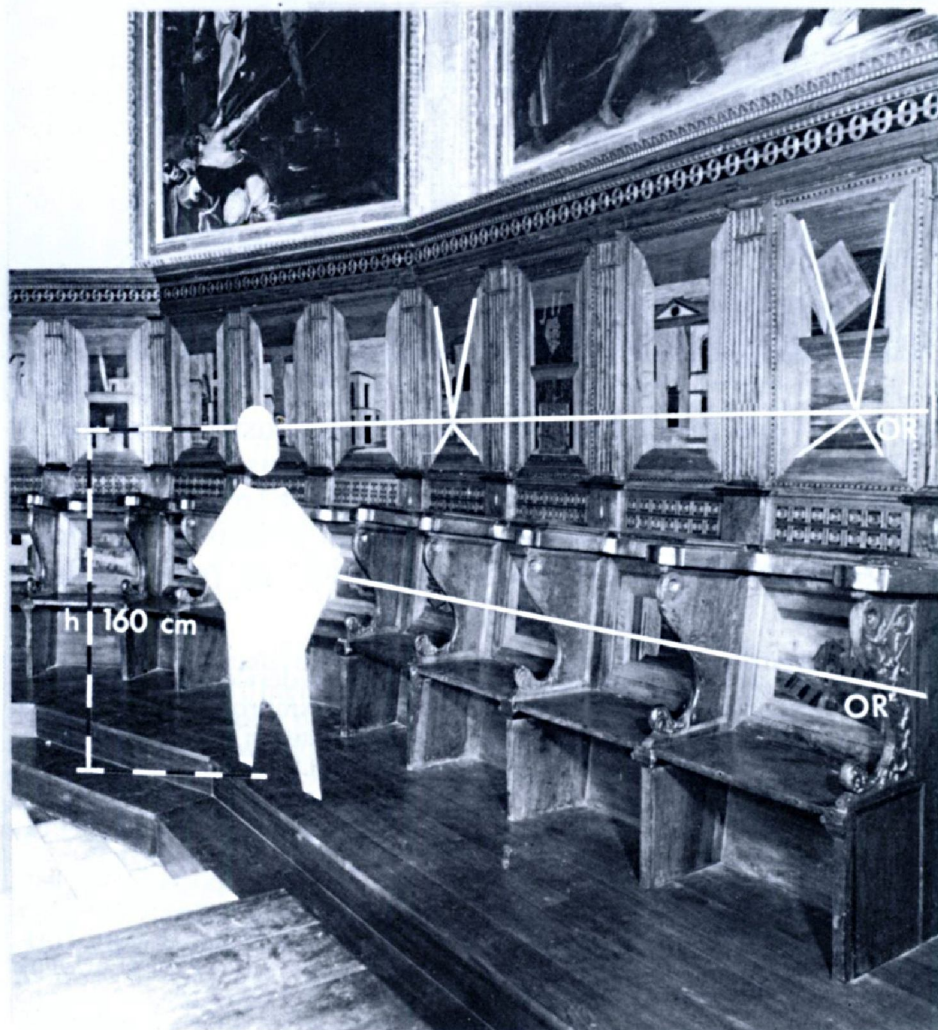
22. Maestro lendinaresco veneto, *Strumenti dell'intarsiatore e poliedro*, pannello 8 D sup. del coro ligneo (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo. (Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

scrive diversi procedimenti prospettici, illustrati da una o più figure. I teoremi, in numero di 55, si susseguono in ordine crescente di difficoltà e descrivono ben 11 metodi di costruzione prospettica, alcuni dei quali a carattere geometrico-matematico, altri invece empirici, in parte ripresi

dute - venne acquistata nel 1608 dal Cardinale Federico Borromeo, che stava proprio in quegli anni creando la Biblioteca Ambrosiana. L'indagine condotta sull'intero fondo pinelliano ed eseguita su un inventario manoscritto compilato a Napoli nel 1608, poco prima del trasferimento a Milano delle casse colme di libri, ha evidenziato i diversi ambiti d'interesse del Pinelli e la preziosità della collezione, non solo per quanto riguarda i manoscritti - in parte già segnalati dagli studi di RODOLFO RIVOLTA (*Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana* (latini), Milano, Tipografia Arcivescovile Pontificia S. Giuseppe, 1933), di SANTORRE DEBENEDETTI per i manoscritti provenzali (*Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, Loescher, 1911), di AMEDEO MARTINI e DOMENICO BASSI (*Catalogus codicum graecorum bibliothecae Ambrosianae*, 2 voll. Milano Heopli, 1906) e MARCELLA GRENDLER per i manoscritti greci ("A Greek collection in Padua: The library of G. V. Pinelli (1535-1601)", in *Renaissance quarterly*, XXXIII, n. 3, 1980, pp. 386-416) - ma anche per tutte le opere a stampa, incunaboli e cinquecentine compresi. Vistane l'importanza aifini della nostra ricerca, l'attenzione si è concentrata sulla sezione della biblioteca pinelliana relativa alle scienze matematiche, alla prospettiva e alle arti figurative. Sono circa 220 i titoli dei manoscritti o volumi riguardanti la matematica, la geometria e l'aritmetica; tra questi, ricorrente è il nome di Euclide, soprattutto con gli *Elementa*, Euclide è presente anche nella sezione "perspectiva", in cui sono stati rintracciati una decina di titoli. Per la prospettiva rinascimentale sono presenti Leon Battista Alberti (*De pictura*, Manoscritto O 80 Sup), Piero della Francesca (tre manoscritti del *De Prospectiva Pingendi*, S.P. 6 bis, D 200 INF, D 195 INF), Pomponio Gaurico con il *De Sculptura* (edito nel 1504, presente nell'elenco del fondo pinel-

dalla precedente trattatistica (da Leon Battista Alberti a Piero della Francesca), e in parte originali, destinati a venire illustrati in epoche successive.

La lettura del manoscritto evidenzia, oltre agli interessanti riferimenti teorici, i nessi del repertorio illustrativo con i temi iconografici delle tarsie, in qualche caso inconfondibili ed esclusivi come le "portelle" semi-aperte. Le citazioni erudite che si incontrano nelle pagine del trattato, estrapolate da Pitagora, Platone, Vitruvio, Lattanzio, Michele Savonarola e Leon Battista Alberti - che è l'unica



23. Maestro lendinaresco veneto, *Coro ligneo* (1494), Rimini, Santi Marino e Bartolomeo. (Foto Moretti, Rimini; Grafico dell'autore).

Evidenziazione dell'orizzonte ad altezza dell'occhio.

liano in una rara edizione del 1508, non rintracciabile attualmente), i tedeschi Wentzel Jamnitzer (*Perspectiva Corporum Regularium*, Nurnberg, 1568), Hans Lencker (*Perspectiva Hierinnen auff's kurtzte beschrieben ...*, Nurnberg, durch Dietrich Gerlatz, 1571), ma soprattutto Albrecht Durer (con due copie dell'opera: *Underweysung der messung mit dem zirkel und richtscheyt, in lirin ebnen und gantzen corporen*, Nurnberg, 1525; e una copia in lingua latina del: *De simmetria partium in rectis formis humanorum corporum libri in latinum conversi*, Nurnberg, 1528).

Infine Leonardo da Vinci con il *Trattato della pittura* (manoscritto D 476) e l'inedito ms P 103 SUP.

fonte prospettica esplicitamente citata - ci informano della cultura umanistica dell'autore, ma i procedimenti empirici descritti e l'indubbia conoscenza delle pratiche di bottega testimoniano dei suoi contatti con quest'ultimo ambiente, mentre i motivi iconografici delle illustrazioni rimandano puntualmente al mondo dei maestri prospettici intarsiatori. Compilato da un personaggio forse estraneo al *milieu* delle botteghe ma a conoscenza delle opere intarsiate che vi si producevano, il trattato vide probabilmente la luce tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento, quando la tarsia prospettica lignea, tesa ad un perfezionamento sempre più fondato sull'imitazione della pittura, perde quei caratteri peculiari che l'avevano contraddistinta per tutto il XV secolo. Sia i soggetti che la tecnica si allontanano sempre più dall'originario lavoro di commesso per perseguire piuttosto effetti pittorici ed è proprio in questa fase che si fa evidente la dipendenza degli intarsiatori dai pittori, non prima.

È invece all'età eroica della tarsia che il trattato sembra ancora riferirsi, e in particolare all'arte di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e della loro scuola ⁽¹⁵⁾, come sembra dimostrare il confronto con il coro ligneo riminese dei SS. Marino e Bartolomeo. In particolare vorrei far notare la vicinanza tra la figura 2 e le figure 3,4,5, cioè rispettivamente l'illustrazione XLIII del trattato e tre tarsie del registro inferiore: identiche sono la semplicità e l'essenzialità nella definizione delle architetture, che si possono riscontrare anche nelle altre figure che illustrano i teoremi come nelle tarsie che qui si pubblicano.

Il controllo prospettico, eseguito sulle fotografie - scattate proprio per questa occasione ⁽¹⁶⁾ - ha dimostrato l'esistenza di un preciso 'programma prospettico'; infatti si riscontra una netta convergenza di tutte le ortogonali verso una piccola area di fuga in numerosissimi pannelli (figg. 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 19, 21, 22). La presenza di un'area di fuga invece di un unico punto non può certo inficiare l'ipotesi di un corretto uso della prospettiva lineare; queste piccole aree possono essere dovute alla traduzione dell'immagine dal cartone alla tarsia, ma anche ai movimenti del legno, sia stagionali che occasionati dai restauri. L'ipotesi dell'uso di una corretta prospettiva è confermata, se ce ne fosse bisogno, anche da altri risultati del controllo grafico come ad esempio dal fatto che la piccola area, oltretutto contenere le ortogonali scorciate delle architetture o degli og-

⁽¹⁵⁾ Anche la preminenza del dialetto padano-veneto, in cui è scritto il trattato (cfr. nota 13) ne conferma la provenienza da quest'area culturale: Lendinara è un paese della zona di Rovigo.

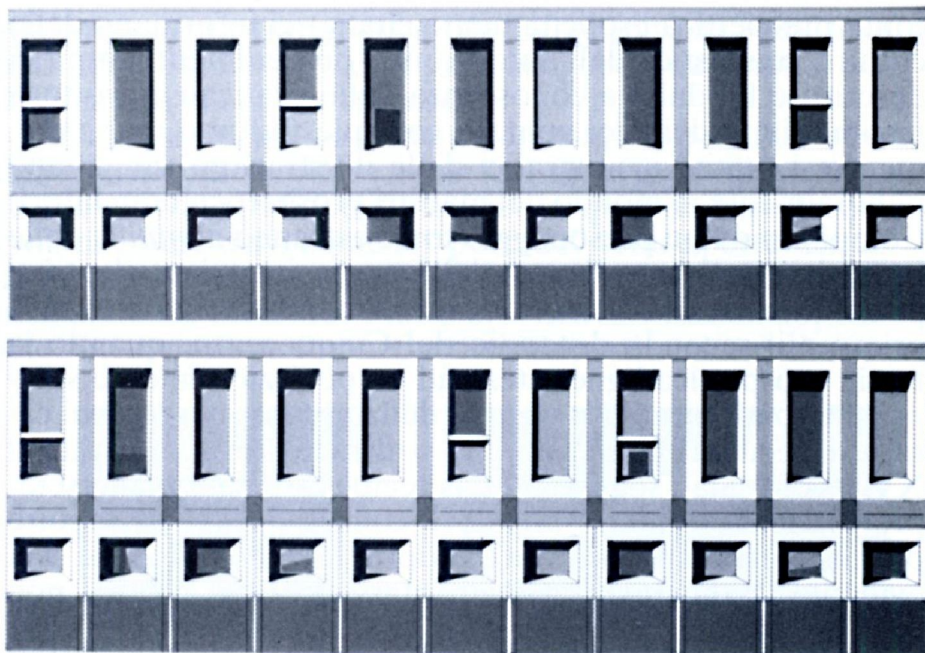
⁽¹⁶⁾ La compagna fotografica - eseguita dallo studio Moretti di Rimini - è stata resa possibile grazie ad un contributo C.N.R.

24. Schema del coro, parte sinistra, con evidenziazione dei punti di fuga e delle ombre secondo l'incoerente sequenza attuale dei pannelli intarsiati.

(Grafico dell'autore).

25. Ipotesi di risistemazione dei pannelli intarsiati secondo il degradare dei punti di fuga e la direzione unitaria della luce.

(Grafico dell'autore).



getti, racchiude le linee di fuga delle finestre-cornici. Solo alcuni pannelli presentano due aree distinte di fuga, una per le architetture ed una per le cornici (ad esempio si veda la figura 14), ma anche in questo caso è unica la linea dell'orizzonte. Per quanto riguarda le tarsie del registro superiore, lo studio ha evidenziato un'altezza dell'orizzonte che oscilla tra i 155 e i 160 cm., calcolata a partire dal piano del gradino su cui insiste lo stallone (fig. 23). Si tratta quindi di un'altezza corrispondente alla statura media dell'uomo, come consiglia la trattatistica quattrocentesca. Il registro inferiore presenta un orizzonte posto a circa 64-80 cm. dalla superficie del primo gradino, certamente perché meno visibile in quanto coperto dai coristi durante le funzioni o dal sedile ribaltato; va comunque notato che l'orizzonte è unitario per tutti i pannelli.

Il rapporto tra la posizione dei diversi punti di fuga all'interno delle tarsie e, d'altro lato, le ombre proprie e portate delle finestre-cornici, suggerisce una diversa sistemazione dei pannelli, sconvolta probabilmente quando il coro fu trasferito dalla collocazione originaria. Nei due grafici (figg. 24-25) ho evidenziato la disposizione attuale delle tarsie di sinistra e una probabile ipotesi di risistemazione che considera e rispetta una sequenza cinematica, cioè un degradare proporzionato delle posizioni dei punti di fuga e una più logica sequenza delle ombre.

Desidero ringraziare la prof. Marisa Dalai Emiliani che con mano paziente mi ha condotto attraverso l'affascinante mondo della prospettiva.