

# ZENALE E LEONARDO

ELECTA

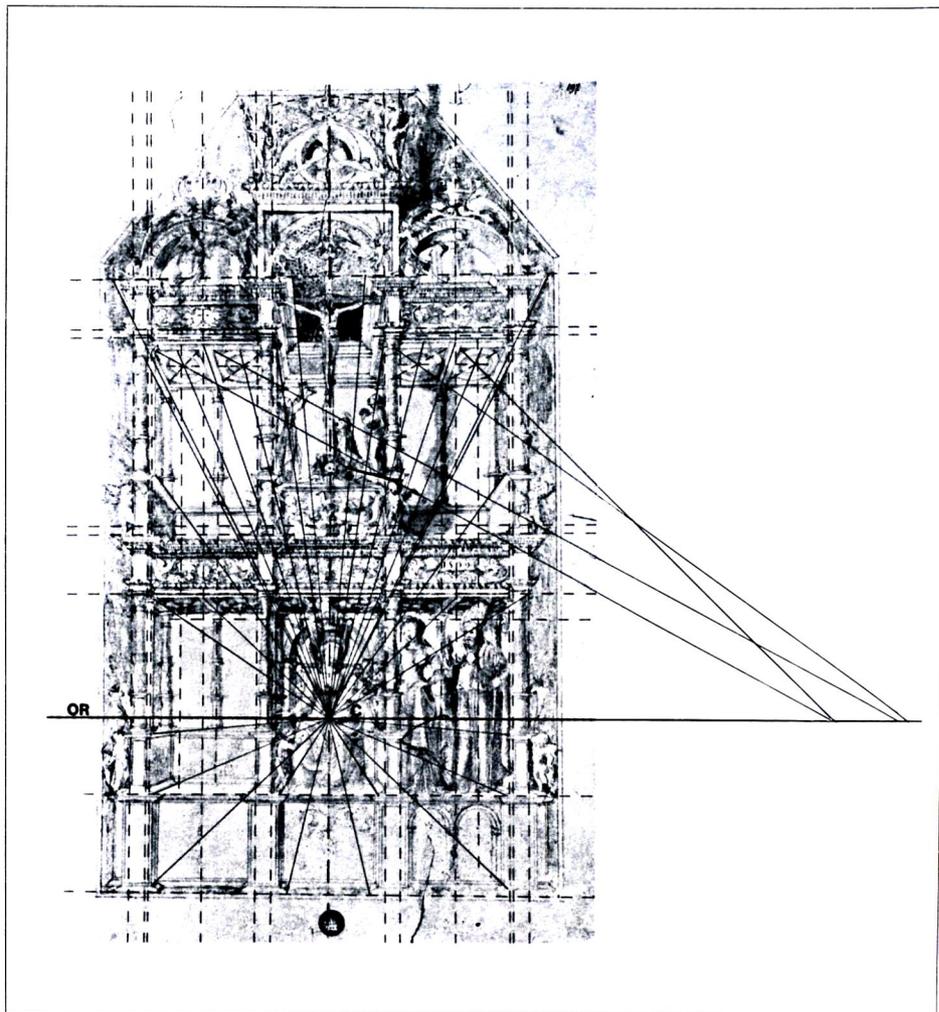
## Sommario

11	Introduzione <i>Mauro Natale</i>
24	I. L'ancona dell'Immacolata Concezione a Cantù ( <i>Mauro Natale</i> )
50	II. Collezionismo e mercato artistico a Milano: smembramenti, vendite, restauri ( <i>Alessandra Mottola Molfino</i> )
65	III. Iconografia e devozione dell'Immacolata in Lombardia ( <i>Pier Luigi De Vecchi</i> )
70	IV L'architettura delle pale d'altare ( <i>Paolo Venturoli</i> )
137	V La prospettiva in Lombardia: teoria ed esperienza ( <i>Marisa Dalai Emiliani</i> )
170	VI. I volti della natura ( <i>Mauro Natale</i> )
185	VII. Problemi di filologia
243	Approfondimenti
265	Documenti per Zenale ( <i>Janice Sbell</i> )
289	Bibliografia generale

Giovanni Angelo Del Maino, Disegno per un'ancona lignea (Schema grafico di Claudio Fronza).

L'enigma dei procedimenti prospettici seguiti dagli artisti lombardi tra fine del XV e inizio del XVI secolo non è risolto da questo rarissimo disegno di progetto per ancona. A differenza che nella maggior parte delle tavole di cui si è potuto eseguire ora il controllo grafico, qui esiste materialmente il foro – e cade proprio nel grembo della Vergine – che corrisponde al punto di fuga in cui concorrono con geometrica esattezza tutte le ortogonali dell'immagine in scorcio; ma nessuna di queste è tracciata a punta metallica sul foglio, solcato invece in modo ben visibile dall'ordito a secco delle perpendicolari che definiscono l'articolazione di superficie dell'architettura (indicato a tratteggio nello schema): e le misure degli intervalli tra gli assi verticali, che fissano i rapporti proporzionali tra pieni e vuoti, colonne, specchiature e lesene, sono tutte riportate a punta di spillo sulla linea giacente della cornice (la seconda tracciata orizzontalmente dal basso, oltre il contorno esterno). Inspiegabile, anche in questo caso, rimane la determinazione della profondità, poiché qualsiasi gradiente razionale è stato evitato: il pavimento del loggiato inferiore è un piano continuo, senza partizioni interne, i soffitti rappresentati di sottinsù dei due loggiati sono risolti con un'unica fila di grandi lacunari certamente quadrati, visto che le tracce delle diagonali di costruzione sono tuttora percepibili, ma ciascuno con lato di diversa dimensione (lo scarto è di non pochi millimetri), per cui non esiste la possibilità di individuare sull'orizzonte – che è collocato all'altezza presumibile dello sguardo dei fedeli di fronte all'altare – i punti di distanza.

Marisa Dalai Emiliani





Bernardo Zenale, Madonna con Bambino, San Domenico... (Schema grafico di Claudio Fronza).

È dei lombardi, e di Zenale in particolare, l'enfasi riservata alla zona superiore delle architetture dipinte, come strumento e conseguenza insieme della predilezione per un punto di vista ribassato che, diversamente dalle soluzioni toscane, sacrifica il piano di base, per lo più in forte scorcio e in parte coperto, al massimo sviluppo del piano dei soffitti a grandi lacunari o in volto. Lo schema costruttivo conferma tale tendenza anche in questo caso, dove il pavimento tipicamente zenaliano per la tricromia dei marmi a scacchiera, disegnata da liste di pietra più chiara, è così poco visibile e comunque così irregolare nel tracciato delle ortogonali e delle irreperibili diagonali da non permettere una restituzione prospettica dell'ambiente, mentre la parte alta della classica loggia architravata rivela una ben diversa accuratezza, "da architetto" verrebbe fatto di dire, nel progetto e nella resa spaziale e volumetrica dell'edificio.

Marisa Dalai Emiliani

## V. La prospettiva in Lombardia: teoria ed esperienza

*La prospettiva lombarda del Rinascimento, celebrata nei suoi caratteri originali da scrittori come G. P. Lomazzo, che ancora nel 1584 magnificava i perduti trattati di architettura e prospettiva del Foppa, Butinone, Zenale e Bramantino, al contrario è stata messa in discussione dalla storiografia artistica moderna, che riduttivamente l'ha interpretata come un riflesso della presenza di Leonardo e Bramante a Milano negli ultimi vent'anni del Quattrocento.*

*Opere dipinte e testi teorici, per la prima volta a confronto in una scelta significativa, dimostrano l'esistenza di interessi culturali vivissimi per le fonti ottico-prospettive classiche e medievali, dagli Elementa di Euclide commentati da Luca Pacioli al De Architectura di Vitruvio, pubblicato in volgare a Como nel 1521 da Cesare Cesariano; dalla duecentesca Perspectiva di Witelo, di cui si espone il prezioso manoscritto consultato più volte da Leonardo nella biblioteca visconteo-sforzesca del castello di Pavia, alla Perspectiva communis di John Peckham, di cui apparve fin dal 1482 l'editio princeps a cura del matematico Fazio Cardano proprio per i tipi di un editore milanese. Se nella pratica pittorica trionfa un illusionismo spaziale e luministico che elude il rigore astratto della geometria – come evidenziano le verifiche grafiche – è comunque nel clima sperimentale lombardo che si aprono le nuove direzioni di ricerca sulla prospettiva del Cinquecento europeo: l'interesse matematico per la rappresentazione stereometrica dei poliedri si diffonde con il De divina proportione di Luca Pacioli, illustrato da Leonardo; la "quadratura" e gli "scurti" della figura umana si realizzano in una tradizione continua, da Zenale e Bramantino fino a Lomazzo; gli schizzi in pianta, alzato e spaccato prospettico delle Antichità romane sono tra le prime esperienze di rilievo architettonico secondo le regole vitruviane; si perfeziona la rappresentazione tecnica delle macchine in prospettiva assonometrica; prende forma la nuova immagine del mondo con i primi esempi di proiezione cartografica scientifica.*

*Si ringrazia per la collaborazione Bruno Adorni, Giulio Bora, Padre Angelo Caccin, Remo Cacitti, Giuliana Cavalieri, Claudio Fronza, Sergio Marinelli, Mauro Natale, Laura Pontiggia Valsecchi, Maria Pia Rossignani, Lucio Saffaro, Felice Valsecchi, K. Veltman, Annalisa Zanni. Inoltre Mons. Angelo Paredi della Biblioteca Ambrosiana di Milano, Giulia Bologna della Biblioteca Trivulziana, François Avril della Bibliothèque Nationale di Parigi, Philippe Monnier della Bibliothèque publique et universitaire di Ginevra, la dott. Quilici della Biblioteca Casanatense di Roma.*

Nota sul procedimento di analisi grafica delle prospettive dipinte

Il controllo grafico-prospettico delle opere lombarde presentate in questa mostra è stato eseguito con due procedimenti differenti. Mentre per alcuni dipinti è stato possibile realizzare il rilievo direttamente dall'originale in scala reale, rilievo che, oltre alla costruzione prospettica, ha evidenziato numerose informazioni relative ai pentimenti del pittore, alle tracce del primitivo progetto, ai restauri e alle manomissioni successive (si veda in proposito la nota di Giorgio Rolando Perino), per altre opere si è dovuta seguire la via della verifica su riproduzione fotografica ripresa allo scopo, con adeguati accorgimenti per eliminare il più possibile aberrazioni e deformazioni dell'immagine; si sono così predisposte fotografie in scala 1:2 o al massimo 1:4 rispetto all'originale, o, dove il formato lo consentiva, a grandezza naturale. Su queste si è lavorato ricercando i punti fondamentali della costruzione geometrica, dedotta dalle architetture e dagli oggetti tridimensionali dipinti. L'analisi prospettica, consentendo di percorrere a ritroso il lavoro dell'artista, permette di formulare ipotesi sui metodi e le operazioni che lo hanno condotto al risultato visibile nella composizione definitiva. È noto che i punti essenziali per poter impostare correttamente una restituzione prospettica sono nell'ordine: il punto di fuga principale, l'orizzonte, il punto di distanza, per le opere che presentano una prospettiva centrale; punti di fuga, orizzonte e punti di distanza per le prospettive accidentali. Tali elementi devono essere ricercati rispettando al massimo l'evidenza dell'immagine pittorica senza regolarizzazione e forzatura alcuna delle linee, che faciliterebbero certo l'analisi, ma ne inficerebbero l'attendibilità. Naturalmente si deve tener presente la possibilità di un certo scarto tra la precisione dell'originario disegno preparatorio e la relativa libertà dell'esecuzione pittorica, scarto che nella maggior parte dei casi non compromette la legittimità della restituzione e la sua correttezza. È bene non dimenticare che la consequenzialità delle operazioni nel procedimento di restituzione prospettica non permette di passare alla fase successiva se non si è risolta la precedente. È per questo che gran parte delle verifiche grafiche condotte sulle fotografie delle opere si è dovuta interrompere al primo o al secondo sta-

dio, per l'impossibilità di definire o il punto di fuga centrale e quindi l'orizzonte, o dove l'orizzonte è stato rintracciato per la mancanza dei punti di distanza. Le eventuali "aree" di fuga o di distanza messe in luce si sono rivelate troppo estese e incoerenti per poter pensare soltanto ad uno scarto ragionevole tra il disegno e la realizzazione. Nella quasi totalità dei controlli eseguiti, le architetture dipinte hanno rivelato una approssimazione nella costruzione prospettica – ad esempio, nella diversa misura delle piastrelle del pavimento, cioè del modulo geometrico del piano di base – che ha impedito di ultimare le restituzioni concludendole con la conseguente proposta visiva di piante e alzati dei volumi rappresentati.

Solo in due casi le ricostruzioni grafiche hanno portato ad un risultato concreto e convincente, soprattutto per le implicazioni relative a una corretta fruizione dei dipinti.

Per i *Putti* di Zenale, ora a Lurago Erba ma provenienti dalla distrutta cantoria della chiesa di S. Maria di Brera, si è potuto stabilire il punto di convergenza delle ortogonali di profondità e quindi proporre l'altezza delle tavole rispetto all'occhio dell'osservatore nella collocazione originaria (pari a circa 4 braccia da terra).

L'altro risultato di qualche rilievo è stato ottenuto analizzando il complesso dei pannelli intarsiati e dipinti degli armadi della sagrestia vecchia di Santa Maria delle Grazie. Lo studio grafico delle cornici in scorcio delle finte finestre aperte e le fotografie d'insieme degli armadi dell'intera parete ovest, scattate per la prima volta ponendo l'obiettivo della macchina da presa all'altezza dell'orizzonte unitario, geometricamente determinato, hanno consentito di estendere a tutto il complesso le indicazioni di lettura desumibili dal tracciato dei tre pannelli di maggior interesse sotto il profilo prospettico, presentati in mostra.

Infine, alcuni dettagli tecnici: nei grafici è segnato con la lettera C il punto di fuga centrale, con V quello laterale, mentre le lettere OR denotano l'orizzonte in quei casi in cui è stato possibile definirlo. Per una lettura più agevole degli schemi si sono diversificati i tracciati, cioè con linee continue si sono eseguiti gli elementi della costruzione prospettica; il punto-linea disegna gli assi mediani delle prospettive centrali; le linee tratteggiate indicano i segmenti incisi nell'imprimitura o sul foglio, tuttora visibili di-

rettamente, talvolta anche nelle foto. Tutte le misure riportate sono espresse in centimetri e si riferiscono alla scala reale, non a quella delle riproduzioni delle opere.

Claudio Fronza

Nota sulla metodologia del rilievo e della restituzione prospettica

L'occasione di questa mostra ha dato la possibilità di rilevare direttamente alcune opere di Bernardo Zenale: il *Cristo schernito* della Collezione Borromeo, gli scomparti laterali del polittico dell'*Immacolata Concezione* già a Cantù e il grande polittico di S. Martino a Treviglio. Le informazioni che possono essere date da un rilievo 1:1 sul dipinto sono molteplici ed è quindi necessario programmarne in anticipo le finalità; in questo caso il rilievo è stato indirizzato allo studio della costruzione spaziale e prospettica. Nella prima fase si sono rilevati i segni incisi, visibili ad occhio nudo, sulla preparazione sia del disegno architettonico sia delle figure. Con diverso tratto si sono quindi rilevati i contorni dipinti, mettendo così in luce le corrispondenze o meno con il disegno inciso, soprattutto in rapporto alla costruzione prospettica (eventuali diagonali tracciate sui piani in scorcio dei pavimenti a piastrelle quadrate, tratti prolungati oltre le figure, ecc.). Dove possibile, si sono inoltre individuati i "pentimenti", sia incisi che dipinti: è il caso del *Cristo schernito*, dove si è potuta constatare l'esistenza di due architetture, entrambe incise e in parte dipinte. Un'ulteriore verifica di queste informazioni hanno consentito le radiografie, che hanno in parte confermato, in parte arricchito i dati rilevati ad occhio nudo. L'aver eseguito dopo il restauro il lavoro, ha permesso per alcune opere di tenere conto della pellicola pittorica originale, senza le successive ridipinture (i rilievi effettuati non costituiscono comunque una documentazione di restauro).

Per il controllo della costruzione prospettica si è tenuto conto sia dei segni incisi che dei pentimenti e della stesura pittorica finale, cercando di capire le ragioni degli eventuali cambiamenti

Le continue verifiche fatte sul rilievo in scala 1:1 dei dati individuati sulle riduzioni in scala 1:4 e 1:8 hanno notevolmente ridotto il margine di errore.

Degli elementi della costruzione prospettica, si è cercato in primo luogo di individuare il punto di fuga, visibile ad occhio nudo nella tavola centrale del polittico di Treviglio (presenza poi confermata dalla radiografia) e solo sulla lastra radiografica nel *Cristo schernito*. Si è poi verificata la regolarità o meno della convergenza delle linee di fuga, estremamente rigorosa a Treviglio, abbastanza regolare nel *Cristo schernito*, sommaria invece nel polittico di Cantù. Per la ricerca del punto di distanza si è fatto riferimento alle diagonali incise delle lastre pavimentali, visibili negli scomparti inferiori a Treviglio e nelle tavole Bagatti Valsecchi per il polittico dell'*Immacolata Concezione*. Ma soltanto per il *Cristo schernito* si è potuto procedere alle restituzioni in pianta e alzato degli edifici rappresentati, attenendosi scrupolosamente alle informazioni date dal rilievo.

Un'attenzione particolare si è dedicata al problema delle cornici, rilevandone la sagoma attraverso i segni incisi e i limiti della stesura pittorica, verificati in seguito anche sulle radiografie. Integrando le informazioni fornite dai rilievi a quelle desunte dalla costruzione prospettica si sono così potute formulare ipotesi sulla forma e le dimensioni della perduta cornice del polittico dell'*Immacolata e*, con ben maggiore esattezza, di quella di Treviglio, in parte rifatta nel corso di vari restauri.

Infine, l'analisi delle architetture dipinte e la traduzione delle dimensioni secondo l'unità di misura dell'epoca (il braccio milanese, pari a 0,594936 m) hanno permesso di constatare l'altezza di dieci braccia e la larghezza di sei per il polittico di Treviglio, esattamente come stabiliva il contratto del 1485, e l'ampiezza di quattro braccia per quello di Cantù.

Giorgio Rolando Perino

Bartolomeo Suardi detto il Bramantino (Milano? 1465 c. - Milano 1530)

41. *San Giovanni a Patmos*  
Tempera su tela, 123,3 x 90,8 cm  
Isola Bella (Novara), Collezione Borromeo.

Non si conoscono documenti o antiche menzioni che possano aiutare a ricostruire la genesi, l'occasione della committenza, la prima destinazione di questo dipinto; neppure ne sono note le vicende posteriori, gli eventuali spostamenti o passaggi di proprietà, sino al 1904, allorché il Suida ne segnalò per primo l'esistenza, su indicazione del Frizzoni, quando il quadro era già stabilito nella sede attuale dell'Isola Bella. Soltanto in via ipotetica possiamo pensare che vi sia pervenuto in virtù del lascito testamentario del collezionista Monti, alla fine dell'Ottocento, assieme ad altri dipinti rinascimentali lombardi della Collezione Borromeo, per i quali è accertabile questa provenienza.

Il *San Giovanni a Patmos* compare qui, per la prima volta, in una mostra. Recentemente rintelato, il dipinto si presenta in buono stato di conservazione e non sembra aver subito asportazioni da alcun lato. La superficie pittorica, sostanzialmente integra ed esente da vistose ridipinture, è coperta da un velo scuro che ottunde parzialmente le tinte, attenua i trapassi cromatici, smorza la brillantezza di certe parti della tela – il cielo, il mare – che dovevano originariamente contrastare con la superficie brunita della roccia e del fondale paesistico.

Certo la monotonia dei colori – la dominante tonalità bruna delle rocce, degli alberi, degli elementi architettonici; l'uniforme campitura verde dell'acqua marina, appena increspata da minuti filamenti chiari, quella azzurra del cielo che va rischiarandosi verso il basso – era espressamente voluta dal pittore, in vista di una più efficace messa a fuoco dell'elemento dominante, la figura dell'Evangelista che leva la testa verso l'alto, "rapito in spirito" dalla voce divina, come descritto in uno dei passi di apertura dell'*Apocalisse* (I, 10-12): "Fui in spiritu in dominica die et audivi post me vocem magnam tamquam tubae, dicentis: Quod vides, scribe in libro... Et conversus sum ut viderem vocem, quae loquebatur mecum" Una luce radente, che difficilmente potremmo interpretare, seguendo la lettura del Suida (1953), come il riverbero del tramonto, investe il giovane estati-

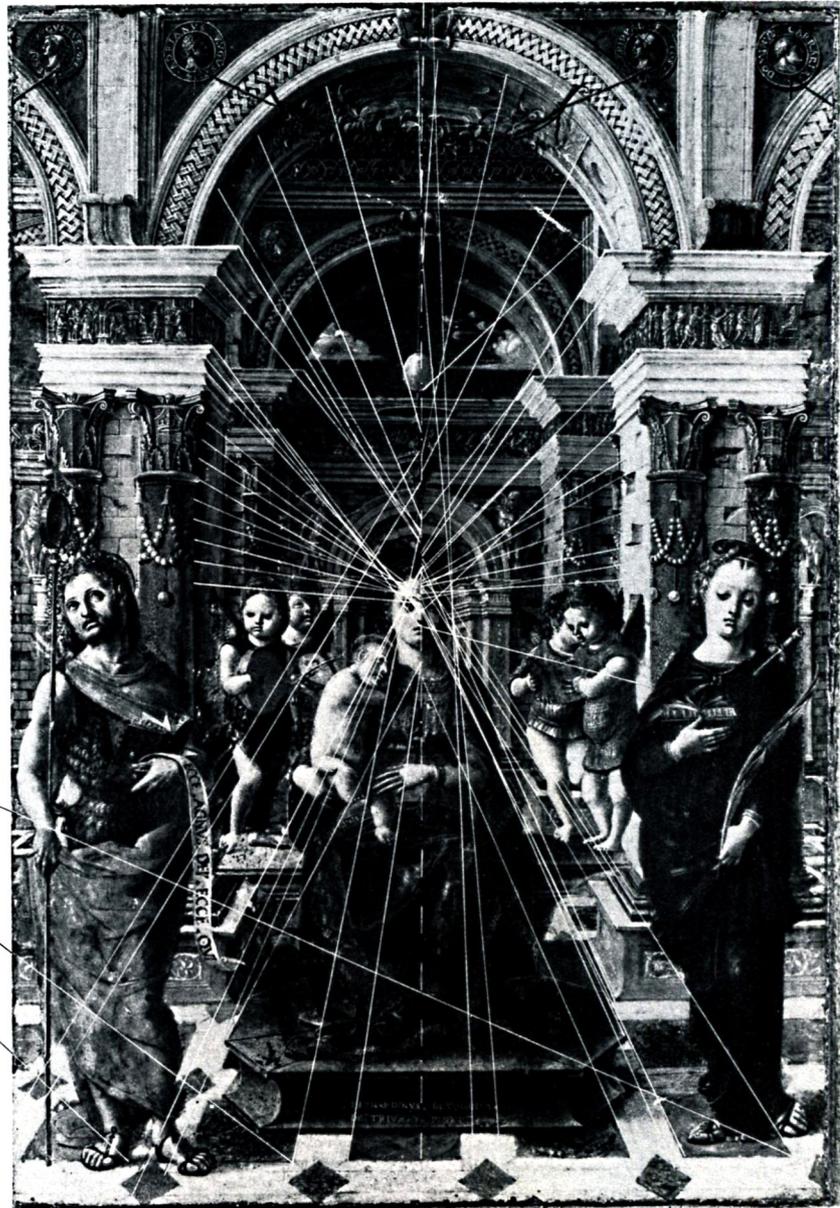
Bernardino Butinone, Madonna in trono con il Bambino, angeli e i santi Giovanni Battista e Giustina (Schema grafico di Claudio Fronza).

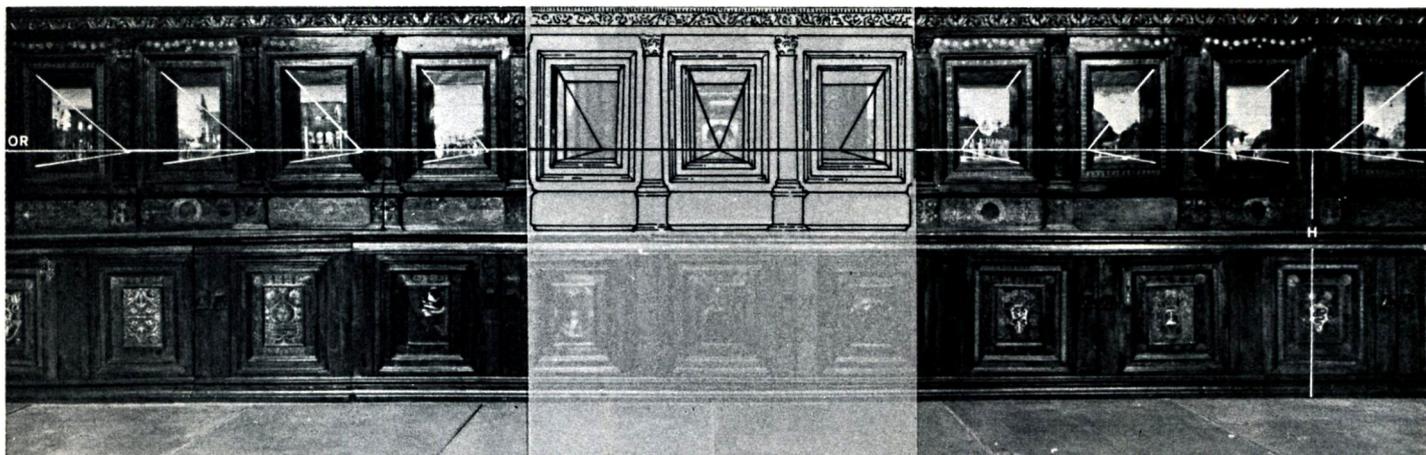
Non potrebbe essere più sconcertante il divario tra il reticolo incoerente delle ortogonali messo in luce dalla verifica grafica e, d'altro lato, l'aulico respiro monumentale dell'architettura

dipinta, la traboccante dovizia di particolari che sembrano alludere invece deliberatamente alla logica segreta di una razionale costruzione prospettica: è il caso del raro dettaglio delle fughe dei conci, rilevate con cura su tutti i parati murari e insistentemente segnalate dal trompe-l'oeil di lesioni o di fori da ponteggio. Non siamo certo di fronte alla voluta

trasgressione di una norma matematica, ma invece all'empirismo di una pratica sapientissima che, specie nella dimensione minima di questa tavoletta devozionale, si affida totalmente alla capacità di captazione e di resa degli aspetti fenomenici dell'immagine, come il "tono" e il "lume"

Marisa Dalai Emiliani





H = Cm. 162

Armadi della sagrestia vecchia, *veduta parziale del lato occidentale*. Milano, convento di Santa Maria delle Grazie (Schema grafico di Claudio Fronza).

Ricerca della costruzione prospettica dei telai "a finta finestra" e a intarsio ligneo che incorniciano le storie del Nuovo Testamento dipinte sui singoli pannelli, autonomi quanto a organizzazione spaziale interna. La verifica grafica evidenzia l'impostazione unitaria del progetto decorativo, simmetrico sulle pareti est e ovest dell'ambiente e funzionale al percorso dello spettatore nello spazio reale: l'altezza dell'orizzonte, unificato e continuo a cm 162

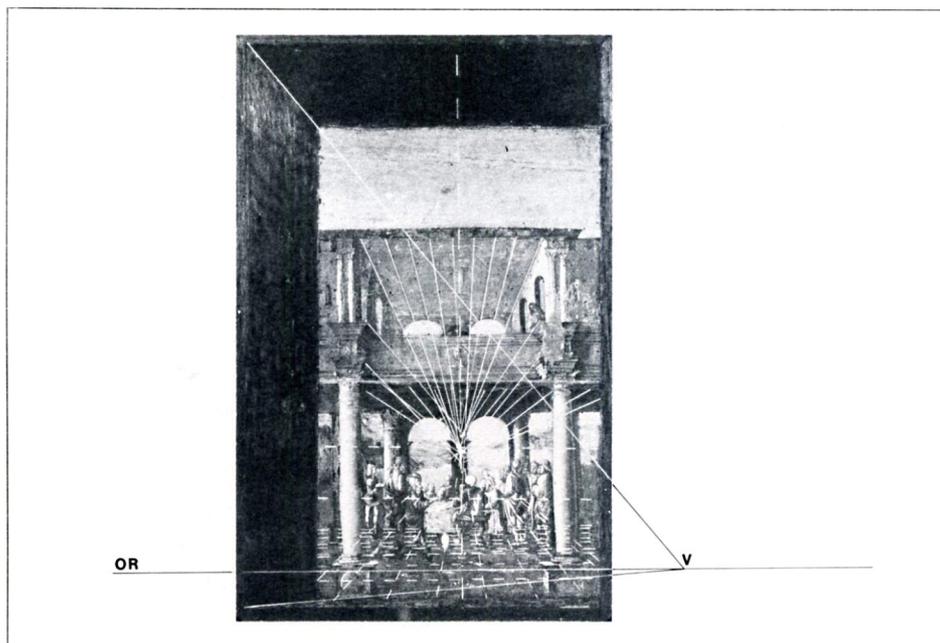
dal pavimento attuale (cioè a circa tre braccia, la misura teorica dell'uomo nel Rinascimento), non solo rende esperibili i punti di osservazione previsti per la sequenza delle "finestre", ma dà ragione della diminuzione progressiva dello spessore delle cornici verso il centro della parete, dalla larghezza iniziale di cm 12,3 a quella di cm 4,8 per il listello a sinistra dell'ottava "finestra", dimezzata nel XVII secolo per l'installazione di un grande orologio (occultato nella ricostruzione grafica). La sorprendente efficacia dell'invenzione illusionistica è accresciuta dall'uso di legni della stessa essenza – tasselli di noce dello spessore di mm 2, su struttura d'abete – ma di diversa tonalità

naturale, più chiari o più scuri in ragione dell'ombra e della luce che scende dall'alto, attraverso gli oculi aperti al di sopra degli arredi. Con pragmatismo tipicamente lombardo, all'astratta articolazione geometrica dello spazio si è preferita una soluzione, per così dire, cinematica, che evitando le forzature del punto di fuga unico raccorda la prospettiva di ogni "finestra" allo spostamento nello spazio fisico della sagrestia di chi la percorra longitudinalmente dall'ingresso. L'orientamento dello scorcio s'inverte bruscamente soltanto per l'ultima "finestra" verso l'altare.

Marisa Dalai Emiliani

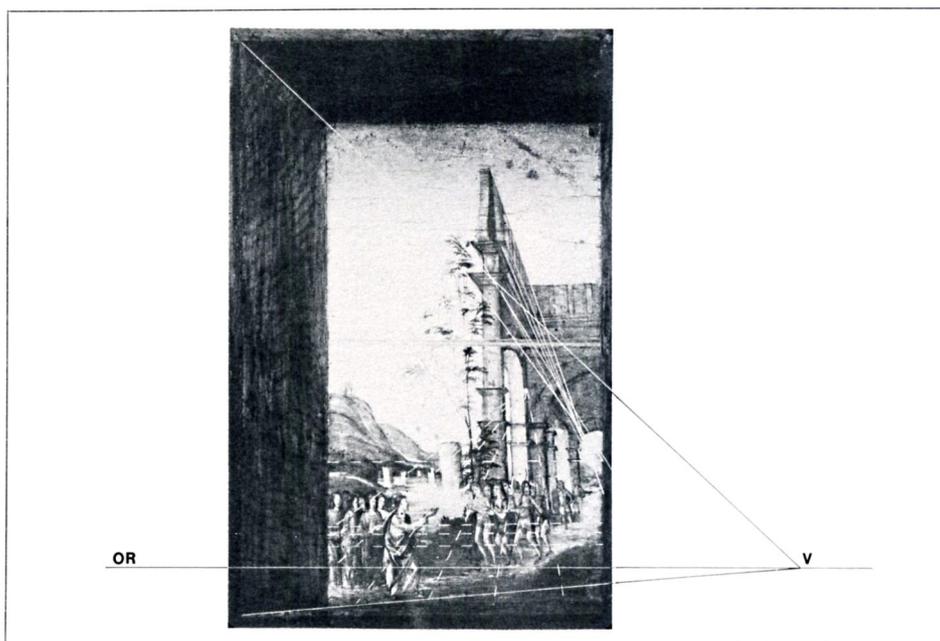
Resurrezione del figlio della vedova di Naim, quarto sportello da sinistra degli armadi della parete occidentale. Milano, sagrestia vecchia del convento di Santa Maria delle Grazie (Schema grafico di Claudio Fronza).

La resa spaziale dell'imponente edificio classico in primo piano e del castello nel libero paesaggio non presenta alcun rigore geometrico e alcuna ricerca di unità. Come nei due pannelli successivi, ad evidenza della stessa mano, l'impianto prospettico sembra eseguito in due tempi diversi e affatto autonomi: qui, l'irregolare scacchiera di base, incisa direttamente sul supporto e stranamente non utilizzata in seguito per organizzare tridimensionalmente la composizione, rinvia a un'area di fuga eccentrica, addirittura esterna al pannello, a destra, verso la quale sono orientati anche i tre ventagli delle ortogonali di profondità che disegnano i sottarchi del portico monumentale, nonché gli spigoli della finta "finestra" a tarsia lignea che si apre sulla veduta.



I dieci lebbrosi, quinto sportello da sinistra degli armadi della parete occidentale. Milano, sagrestia vecchia del convento di Santa Maria delle Grazie (Schema grafico di Claudio Fronza).

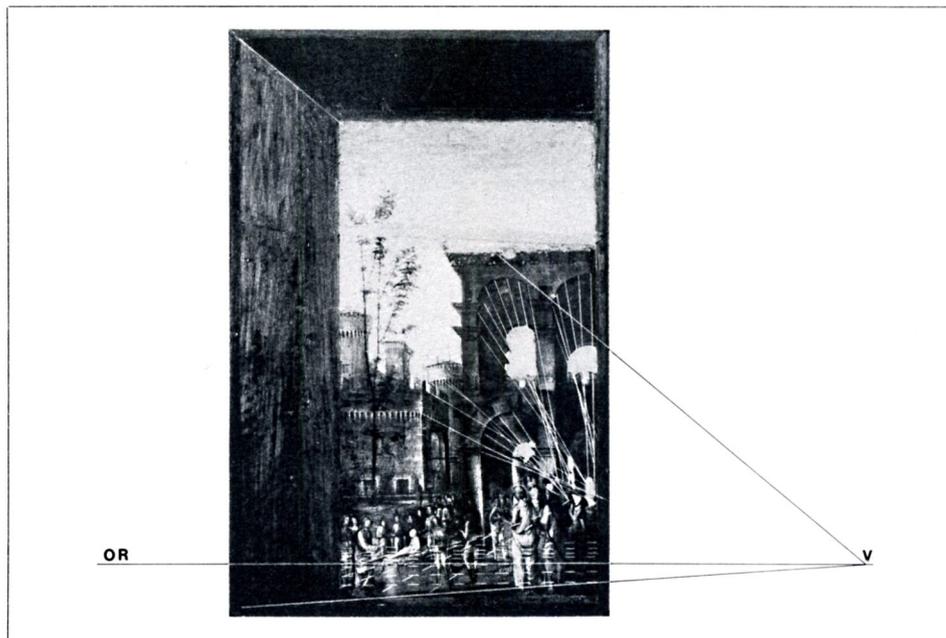
Lo schema grafico mette in luce il violento scorcio "di sottinsù", pur con numerose inesattezze, dell'architettura dipinta e l'eccentricità del punto di fuga, ma anche l'inspiegabile presenza di una costruzione preparatoria incisa e tuttora nitidamente percepibile, che sospingerebbe al contrario il punto di fuga principale, e quindi l'orizzonte, fino all'improbabile altezza dell'imposta dell'arco laterale.



Gesù invitato a tavola in casa di Simone il fariseo, sesto sportello da sinistra degli armadi della parete occidentale. Milano, sagrestia vecchia del convento di Santa Maria delle Grazie (Schema grafico di Claudio Fronza).

È il solo del gruppo di tre pannelli, connotati dalla rappresentazione in prospettiva di architetture classiche, che presenti un impianto centrale, risultato della convergenza, sia pure approssimativa, nella stessa breve area di fuga sia delle ortogonali dei piani dei soffitti in scorcio, sia della scacchiera di base, incisa sul supporto in fase preparatoria. Mentre la scansione in profondità delle lastre pavimentali risulta molto irregolare, il punto geometrico di concorso delle perpendicolari si materializza nel foro ben visibile sull'asse del pilastro centrale del loggiato.

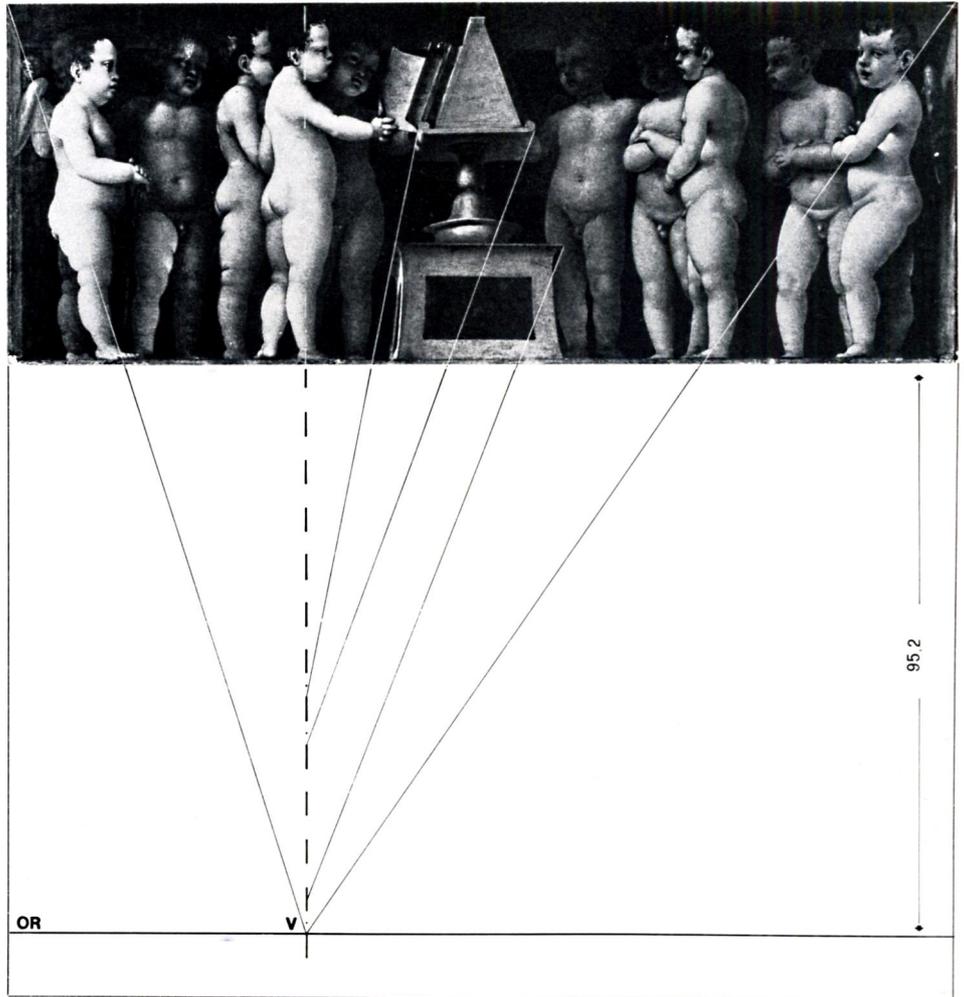
Marisa Dalai Emiliani

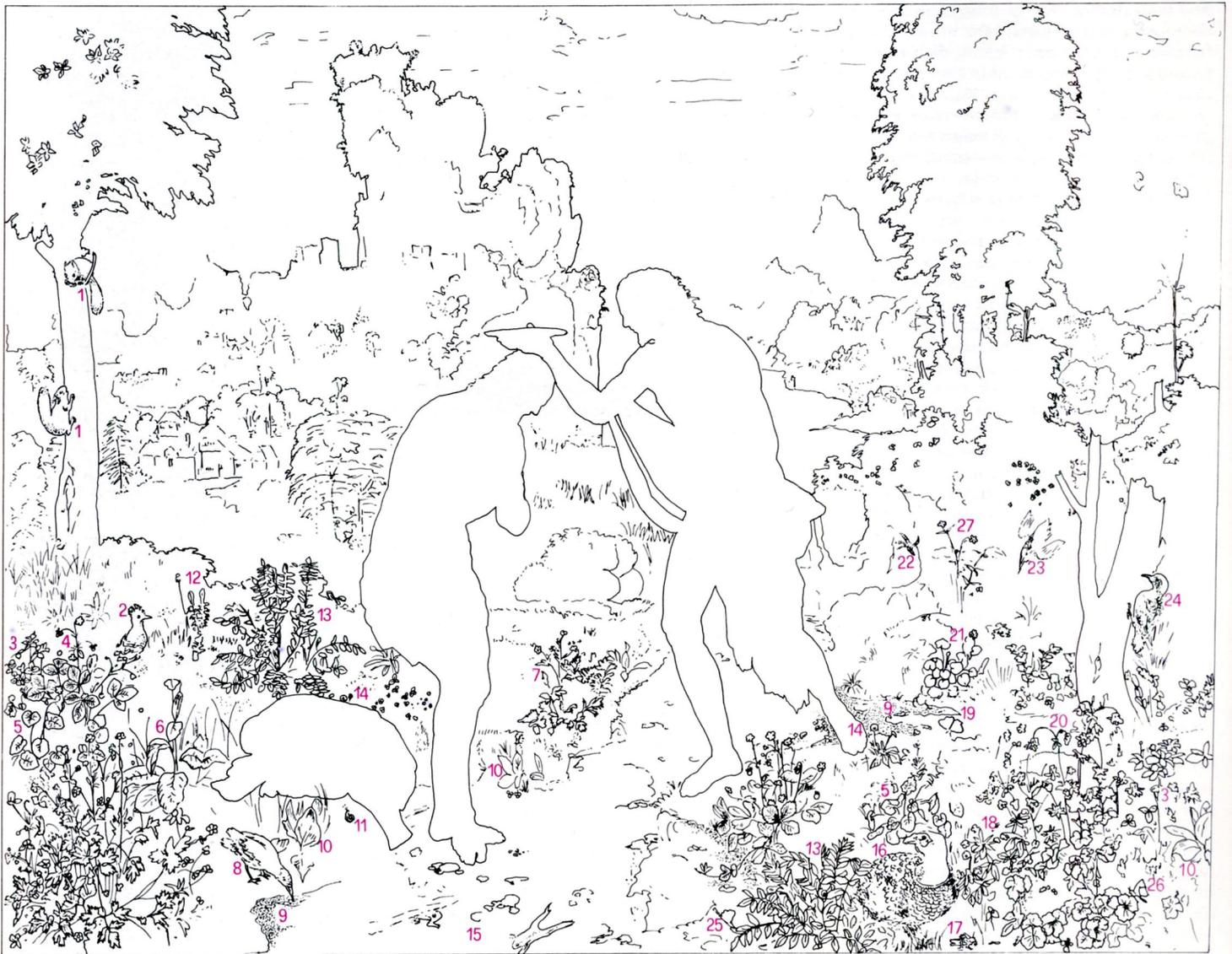


Bernardo Zenale, *Angeli cantori* (Schema grafico di Claudio Fronza).

Del gruppo di tavole zenaliane in collezione Sormani a Lurago d'Erba, solo per questa gli elementi visibili dell'intelaiatura prospettica hanno consentito l'indagine grafica: e non a caso, perché il pannello era presumibilmente collocato al centro del parapetto d'organo nella distrutta chiesa di Santa Maria di Brera, come indicano lo sviluppo maggiore in larghezza, la simmetria della composizione a cui fa perno il leggio e la stessa integrità dell'ambiente architettonico, dove i putti sono intenti a far musica in ardito scorcio di sottinsù, tanto radicale da comportare l'occultamento-mutilazione dei piedi. Il risultato dell'attuale verifica è stata l'individuazione del punto di fuga – e quindi del punto corretto di osservazione – fortemente ribassato, esattamente a 95 centimetri dal margine inferiore del dipinto, il che suggerisce l'ipotesi di un'altezza di circa metri 2,60 da terra per la perduta cantoria. Non priva d'interesse è anche la posizione eccentrica dello stesso punto di fuga, spostato a sinistra rispetto all'asse dell'immagine certo per dilatarne la zona opposta, come da sinistra è la luce radente che investe e tornisce i putti ignudi di tutti gli scomparti creando zone nette di penombra e d'ombra: un suggerimento ulteriore per la dislocazione originaria dell'organo nello spazio reale della chiesa.

Marisa Dalai Emiliani





- |                        |                  |                            |  |
|------------------------|------------------|----------------------------|--|
| 1. Scoiattolo          | 8. Beccapesci    | 15. Rane                   | 22. Felce ( <i>Asplenium trichomanes</i> ) |
| 2. Upupa               | 9. Lente d'acqua | 16. Fagiano dorato         | 23. Martin pescatore                       |
| 3. Trifoglio rosso     | 10. Piantaggine  | 17. Cavalletta             | 24. Picchio                                |
| 4. Fragola             | 11. Chiocciola   | 18. Ranunculacea (?)       | 25. Libellula                              |
| 5. Viola               | 12. Tarassaco    | 19. Cavolaia               | 26. Vanessa                                |
| 6. Verbasco            | 13. Iperico      | 20. Aquilegia              | 27. Geum rivale                            |
| 7. <i>Geum urbanum</i> | 14. Margherita   | 21. <i>Anemone ficaria</i> |  |