



1. Francesco da Santa Croce, scene dal poema epico-cavalleresco Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, primo canto. Columbus Museum of Art, Ohio.

2. Francesco da Santa Croce, scene dal poema epico-cavalleresco Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, quattordicesimo canto. Collezione privata, ubicazione ignota.

3. Francesco da Santa Croce, scene dal poema epico-cavalleresco Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, trentatreesimo canto. Collezione privata, ubicazione ignota.

Ivana Čapeta Rakić

Tre quadri veneti di Francesco da Santa Croce con scene dall'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Contributo all'attribuzione e allo studio dell'aspetto iconografico dei quadri

Nel corso del XVI secolo e durante i primi due decenni del secolo seguente a Venezia operava la famiglia di pittori Santa Croce¹ (Girolamo da Santa Croce, Santa Croce, Val Brembana, Bergamo, 1480/85 - Venezia 1556; Francesco da Santa Croce, Venezia 1516-1584; Pietro Paolo da Santa Croce, Venezia (?) - 1620). Il repertorio iconografico delle loro opere pittoriche è dominato dalle tematiche sacre, con chiari echi stilistici di Giovanni Bellini e di Cima da Conegliano. Le loro opere ornavano i luoghi sacri del Veneto, dell'Abruzzo e della Puglia, ma erano insolitamente frequenti anche le commissioni sulla costa orientale dell'Adriatico. Qui, le loro opere sono state conservate in ben sedici località². Se le opere destinate alle chiese della regione adriatica si conservano per lo più in situ, quelle destinate alle collezioni private sono, oggi, oggetti frequenti alle aste. A oggi, è stato reso noto e pubblicato un numero esiguo di opere di contenuto profano legate all'attività di Girolamo da Santa Croce³. Il presente lavoro prende in esame tre quadri raffiguranti scene dal poema epico-cavalleresco *Orlando Furioso*, opera di uno fra i maggiori poeti rinascimentali, Ludovico Ariosto. Anche se oggi i quadri sono dispersi (due sono stati venduti a un privato dalla casa d'aste Christie's di Londra, un altro si trova nel Columbus Museum of Art in Ohio), è lecito supporre che un tempo facessero parte di un insieme omogeneo, molto probabilmente una cassapanca nuziale dipinta. In base a un'analisi iconografica dettagliata delle opere e attraverso l'esame del loro stile pittorico, esse vengono qui attribuite a Francesco da Santa Croce. Si tratterebbe, nel contempo, degli unici quadri noti di argomento profano attribuiti a questo pittore veneziano; il che fa di loro un contributo oltremodo interessante allo studio del suo opus⁴.

Sulla pagina web della casa d'aste Christie's di Londra di recente sono state pubblicate le immagini di due quadri (figg. 2, 3) raffiguranti scene dal poema



epico *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (Reggio Emilia 8 settembre 1474 - Ferrara 6 luglio 1533). Entrambe le opere sono state attribuite al pittore veneziano Girolamo da Santa Croce (Santa Croce, Val Brembana, Bergamo, 1480/85 - Venezia 1556). L'expertise e l'attribuzione dei due quadri sono opera di Paul Raison, direttore del diparti-

mento specializzato nella valutazione delle opere degli antichi maestri e delle opere del XIX secolo presso la casa d'aste Christie's di Londra⁵. Raison ha anche segnalato un altro quadro di analoga tematica che si trova nel Columbus Museum of Art nell'Ohio (fig. 1). Anche quel quadro viene attribuito a Girolamo da Santa Croce⁶.

4. Silografo del XVI secolo, la vignetta che accompagna il primo canto dal poema epico-cavalleresco *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. In Venetia: appresso Vincenzo Valgrisi, 1562



Paul Raison ha riconosciuto le seguenti scene del poema epico ariostesco elencandole tassativamente in questo modo: *L'assedio di Parigi da parte del re Agramante; Carlo Magno porta via Angelica da Orlando e Orlando che dirige le squadre di Mori; Il duello tra Orlando e Mandricardo; Il duello tra Mandricardo e Zerbino e Astolfo libera Senapo dalle Arpie* mentre Vasseur per il quadro del museo statunitense Columbus Museum of Art informa solamente che rappresenta la *Storia di Angelica* del primo canto del poema di Ariosto. A quanto ci è noto, né Raison, né Vasseur si sono addentrati nelle indagini dettagliate delle discriminanti tematiche ovvero nella precisa identificazione delle scene con i versi del poema. Con un confronto tra i versi e i quadri e con un ulteriore confronto con i modelli grafici di cui il pittore si è servito, è possibile identificare con precisione tutte le scene dipinte. In questa sede si cercherà di dimostrare che dal punto di vista tematico i nomi delle scene e il loro numero differiscono rispetto alla lista stesa da Raison. Finora non è stata eseguita nemmeno l'analisi iconografica delle opere che poi si sarebbe rivelata determinante nell'attribuzione dei quadri a Francesco da Santa Croce. Si tratta, dunque, delle sole opere finora conosciute all'interno dell'*opus* del pittore lagunare che hanno chiara ispirazione letteraria di stampo profano e che per questo motivo meritano una maggiore attenzione.

Il poema cavalleresco di Ariosto *Orlando Furioso* nasce, com'è noto, ispirato all'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo ed è il suo seguito ideale. Il soggetto del poema di Ariosto continua, infatti, laddove finisce quello del poema di Boiardo. La bella Angelica in fuga dal paladino innamorato Rinaldo. L'opera è un'intricatissima rete di avventure, personaggi e situazioni. L'unico tema che unisce tutte le situazioni e i personaggi tra di loro è soprattutto l'innamoramento di Angelica da parte di Orlando e del suo cugino Rinaldo e la pazzia di Orlando indotta dalla rabbia e dalla gelosia. Sono decisamente in secondo piano l'amore della sorella di Rinaldo, la guerriera franca Bradamante, nei confronti dell'eroico cavaliere saraceno Ruggiero, e le battaglie per Parigi come anche tutta una serie di temi secondari.

Tutti questi tre quadri sono di dimensioni simili e hanno la forma di rettangolo allungato con base su asse orizzontale⁷. Molto probabilmente in origine erano parte di un mobile dipinto, una cassapanca nuziale dipinta. Nei quadri è rappresentato un numero elevato di figure collocate in un paesaggio e solo una delle vicende si svolge all'interno di un ambiente architettonico che all'osservatore viene rappresentato come «una finestra aperta attraverso cui la scena viene osservata»⁸. Ogni quadro contiene, in successione, più azioni che hanno luogo in momenti diversi. Le

scene consistono in gruppi di personaggi epici visivamente collegati tra loro dall'unità dell'azione; le scene in questione non sono, inoltre, divise tra loro da alcuna delimitazione visuale (a esempio da una cornice dipinta) che impedisca allo sguardo dell'osservatore di spaziare aiutando nel contempo la corretta lettura della sequenza delle azioni e dell'iconografia complessiva. Una simile retorica stilistica, che spiega la 'trama' attraverso sequenze d'immagini, è un chiaro retaggio di epoche storico-artistiche precedenti⁹.

Nei due quadri battuti da Christie's,

5. Silografo del XVI secolo, la vignetta che accompagna il quattordicesimo canto dal poema epico-cavalleresco *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. In Venetia: appresso Vincenzo Valgrisi, 1562.



Ariosto diede alle stampe la prima versione del poema, in quaranta canti, già nel 1516, a Ferrara, per i tipi dello stampatore Giovanni Mazocco Bonden. Il poema epico venne dedicato da Ariosto al suo mecenate di allora, il cardinale Ippolito d'Este. Una seconda edizione, riveduta e ampliata, Ariosto la pubblicò sempre a Ferrara nel 1521, presso l'editore Giovanni Battista da Pigna; ma il poema avrà la sua forma definitiva soltanto con la terza edizione contenente gli aggiuntivi "cinque canti". Nel complesso, il *Furioso* nella sua terza edizione contiene quarantasei canti in strofe da otto versi ed è edito ancora una volta a

Ferrara, stavolta presso Rosso Francesco da Valenza, nel 1532¹⁰. Le *editio princeps* stampate a Ferrara non erano accompagnate da illustrazioni. Stéphane Lojkin sostiene che con Ariosto ancora in vita nemmeno un'edizione fu illustrata¹¹, ma le sue tesi sono state smentite da Federica Caneparo, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli e Martyna Urbaniak con la pubblicazione dei risultati preliminari delle loro ricerche¹². Allo stato attuale delle ricerche, le studioshe sostengono che la prima edizione illustrata nota daterebbe al 1530 (e contiene quaranta canti); è stampata a Venezia presso lo stampatore Nicolò d'Aristotile

detto Zoppino, e poi ancora, presso il medesimo stampatore, nel 1536 nella versione ampliata (in quarantasei canti)¹³. Per lo studio dell'iconografia dei dipinti di Santa Croce apparsi sul sito internet della casa d'asta Christie's di Londra come anche di quelli del Columbus Museum of Art nell'Ohio, sono importanti proprio le edizioni illustrate e le date della loro pubblicazione¹⁴. L'edizione di Zoppino del 1536 è illustrata con quarantasei incisioni su legno. Le scene sono rese all'interno di un semplice bordo lineare e sono inserite all'inizio di ogni canto stampato, a sua volta, su due colonne¹⁵. Come ha già sottolineato Andrea Canova, si tratta di illustrazioni che rappresentano scene di battaglie o scene di corte come motivi generali senza ulteriori specificazioni e come tali potevano servire a ornamento di un qualsiasi romanzo di tema cavalleresco¹⁶. Così Caneparo, Pezzini, Rizzarelli e Urbaniak nelle incisioni su legno dell'edizione Zoppino dell'*Orlando Furioso* di Ariosto del 1530 riconoscono quelle dell'edizione dei «*Tre primi canti di Marfisa*» dell'Aretino, anch'esse stampate a Venezia e sempre da Zoppino nel 1535¹⁷.

La seconda edizione illustrata dell'*Orlando Furioso* vede la luce a Venezia nel 1542, edita da Gabriele Giolito de' Ferrarini¹⁸. È l'edizione che ha impressionato Giorgio Vasari che ne scrisse in questi termini: «Non furono anco se non lodevoli le figure che Gabriel Giolito stampatore de' libri, mise nell'Orlandi Furiosi, perciò che furono condotte con bella maniera d'intagli»¹⁹. L'autore dei disegni non ci è noto. Essi, però, rappresentano un progresso significativo rispetto all'edizione precedente visibile soprattutto nelle figure elegantemente rese e impresse con un'alta qualità di stampa. Le vignette sono posizionate lungo l'asse centrale dei fogli e sovrastano i titoli dei canti, stampati su due colonne.

La terza edizione veneziana illustrata venne stampata presso l'editore Giovan Andrea Valvassore detto Guadagnino nel 1553. Le vignette sono anche qui messe lungo l'asse centrale dei fogli all'inizio di ogni canto, tra il titolo del canto e il riassunto. A sinistra e a destra le vignette sono affiancate da ornamenti. La quarta edizione appare per la prima

6. Silografo del XVI secolo, la vignetta che accompagna il trentatreesimo canto dal poema epico-cavalleresco Orlando Furioso di Ludovico Ariosto. In Venetia: appresso Vincenzo Valgrisi, 1562.

volta nel 1556 per l'editore Vincenzo Valgrisiò.

Tale edizione rappresenta un grande passo in avanti rispetto ai raggiungimenti grafici presenti in tutte le edizioni precedenti. In essa per la prima fanno la loro comparsa quarantasei incisioni su legno che occupano la superficie intera del foglio; sono collocate all'interno di larghe bordure che incorniciano le scene figurative. Le bordure sono ornate con grottesche e con putti e ghirlande molto ricche²⁰. Il riassunto che introduce ogni canto è anch'esso bordato con una bordura "rampicante" su cui si arrampicano o sono sdraiati puttini. Sotto la bordura segue la grande lettera iniziale istoriata e le due colonne del testo in corsivo minuscolo, creando così l'aspetto equilibrato e tipograficamente accattivante dell'insieme. Tutte le illustrazioni dell'edizione di Valgrisiò sono incise in maniera lineare su legno; le linee più spesse vengono utilizzate per i contorni e quelle più sottili per le ombreggiature. Più avvenimenti a sé stanti sono raffigurati all'interno di una stessa cornice e di conseguenza alcuni sono difficilmente distinguibili anche se accanto a molti dei personaggi vi sono le iniziali dei loro nomi che in parte facilitano la lettura dell'azione.

Mediante l'analisi dei modelli grafici tirati in accompagnamento di tutte le edizioni menzionate è possibile senza grandi sforzi constatare che le incisioni stampate per l'edizione di Valgrisiò (figg. 4, 5, 6) fungono da riferimento per i tre quadri a cui è dedicato il presente lavoro. Ci interessa in modo particolare l'aspetto grafico, ma anche quello testuale del primo, quattordicesimo e trentatreesimo canto del poema ariostesco.

Sul quadro custodito al Columbus Museum of Art analizzando la retorica visuale riusciamo a riconoscere immagini del canto primo, come, a ragione, sottolinea Vasseur. Attraverso il confronto con la fonte letteraria ci si rende conto che la sequela comprende anche immagini della prima parte del canto secondo²¹.

Nella parte destra della composizione del dipinto vediamo eserciti numerosi; uno è davanti a una città medievale e porta abiti orientali mentre l'altro, su un piano più vicino, indossa abiti caval-

lereschi. I Saraceni sono guidati dal re africano Agramante e il re spagnolo Marsilio che nei loro tentativi di conquistare la Francia assediano Parigi (canto I, 1). Alla guida dell'esercito cristiano che difende Parigi c'è il re dei Franchi Carlo Magno. Lo vediamo davanti alla tenda alla sinistra della composizione; davanti a lui, in piedi, sono, da sinistra verso destra, Angelica, il Duca di Baviera, Orlando e Rinaldo. I due paladini più forti di re Carlo, Orlando e suo cugino Rinaldo, sono entrambi innamorati della figlia del re del Catai, Angelica, cosa che accende una forte rivalità tra i due. A evitare la discordia all'interno delle proprie truppe, il saggio re Carlo Magno decide di consegnare la bella Angelica nelle mani del Duca di Baviera e la promette a colui che uccide il numero più alto di Saraceni (canto I, 7-9). L'episodio dipinto corrisponderebbe, quindi, alla *Consegna di Angelica al Duca di Baviera*.

*Nata pochi di inanzi era una gara
tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo,
che entrambi avean per la bellezza rara
d'amoroso disio l'animo caldo.*

*Carlo, che non avea tal lite cara,
che gli rendea l'aiuto lor men saldo,
questa donzella, che la causa n'era,
tolse, e diè in mano al duca di Bavera; (I, 8)*

Il Duca di Baviera viene, però, sconfitto in battaglia e imprigionato con la coraggiosa Angelica che riesce a fuggire a cavallo. Girovagando, la donna arriva a un ruscello dove incontra il saraceno Ferrau che si era fermato nei pressi del corso d'acqua per ristorarsi e in cui ha perduto l'elmo. Sulle rive del fiume avrà luogo il duello con Rinaldo che ha seguito la fuggitiva Angelica (canto I, 16-19). La scena della battaglia tra i due guerrieri la vediamo nella parte destra della composizione dipinta: il saraceno Ferrau indossa un vestito marrone e grigio mentre Rinaldo è raffigurato con addosso abiti blu e rosa e ha in testa l'elmo. Durante il duello tra i due eroi, la ragazza si dà ancora una volta alla fuga. Esausti per il combattimento, i duellanti decidono di rimandare la loro resa dei conti e si lanciano all'inseguimento di Angelica (canto I, 21). La fuga di Angelica a cavallo e Rinaldo e Ferrau che la seguono li vediamo sull'asse centrale

della composizione dipinta. I due compagni di viaggio si troveranno ben presto a un incrocio e non sapendo che strada avesse preso Angelica decidono di andare ognuno per la sua strada. Così il saraceno Ferrau andando verso il bosco ritorna al punto di partenza e là, al fiume, incontra il fantasma di Argalia (Argalia è il fratello di Angelica ucciso dallo stesso Ferrau)

*Pur si ritrova ancor su la rivera,
là dove l'elmo gli cascò ne l'onde. [...]
Con un gran ramo d'albero rimondo,
di ch'avea fatto una pertica lunga,
tenta il fiume e ricerca sino al fondo,
né loco lascia ove non batta e punga.
Mentre con la maggior stizza del mondo
tanto l'indugio suo quivi prolunga,
vede di mezzo il fiume un cavalli ero
insino al petto uscir, d'aspetto fiero.
Era, fuor che la testa, tutto armato,
ed avea un elmo ne la destra mano [...] (I,
24-26.)*

È questa la scena che vediamo nel quadro, nell'angolo in basso a destra.

Nel frattempo Angelica, che ha vagato notte e giorno, trova il giorno appresso il luogo dove riposare (canto I, 36). La scena in cui è rappresentata Angelica che riposa e il suo cavallo che brucia l'erba nella radura la vediamo nel terzo del quadro che si trova in alto a destra nella composizione. Nella trama poi viene coinvolto anche Sacripante, il re di Circassia, anch'egli innamorato di Angelica, che viene colto nel momento in cui si ferma in mezzo al bosco affranto a recitare le parole del proprio lamento d'amore. La scena del lamento di Sacripante è collocata nel quadro proprio accanto alla scena precedente. Il re è seduto vicino al sentiero, vestito di abiti rosa, ha la testa china (canto I, 40-48). Il suo lamento viene udito da Angelica che decide di avvicinarsi a lui per raccontargli la propria storia. Sacripante decide di approfittare e di sfruttare la situazione a proprio vantaggio, ma nell'intento di cogliere "la fresca e mattutina rosa" (o, fuor di metafora, di circuire la virginea Angelica) viene interrotto dal rumore di un cavaliere che sopraggiunge a cavallo. Si tratta di Bradamante, la sorella di Rinaldo, nota come una delle maggiori eroine cavalleresche della letteratura universale. La vediamo raffigurata negli

abiti cavallereschi di colore azzurro, a cavallo, alla sinistra rispetto alle due scene precedenti. I due cavalieri ingaggiano un duello ma:

*[...] quell'altro cadde ancor, ma fu risorto
tosto ch'al fianco si sentì gli sproni.
Quel del re saracin restò disteso
adesso al suo signor con tutto il peso. (I,
63)*

Il duello tra i due guerrieri non viene raffigurato e il dipinto ci fa vedere Angelica accanto a Sacripante già sdraiato per terra, sotto al cavallo. Angelica e l'umiliato Sacripante a quel punto salgono sullo stesso cavallo e partono insieme. Durante il viaggio s'imbattono in Baiardo, il cavallo di Rinaldo perduto nel frattempo dal cavaliere che vediamo vagabondare a piedi per il bosco vicino al margine destro del quadro, vicino all'acqua. Il Saraceno sale in groppa al cavallo di Rinaldo e insieme ad Angelica continua il viaggio. Anche questa scena si svolge nell'angolo in alto a destra del quadro dove vediamo il Saraceno e Angelica su una strada piena di curve. La scena seguente la troviamo sempre nell'angolo in alto a destra, ancor più angolata, frontalmente rispetto all'architettura dipinta. È la scena che si riferisce al secondo canto del poema: al combattimento tra Sacripante e Rinaldo, e all'ennesima fuga di Angelica.

*[...] A piedi è l'un, l'altro a cavallo: or quale
credete ch'abbia il Saracin vantaggio? [...] (II,
6)
Quando vide la timida donzella
dal fiero colpo uscir tanta ruina [...] (II,
11)
Volta il cavallo, e ne la selva folta
lo caccia per un aspro e stretto calle: [...] (II,
12)*

In uno dei quadri venduti da Christie's i protagonisti principali dell'azione sono il re saraceno Agramante, Rodomonte, il re di Sarza e d'Algeria e il figlio del re tartaro Mandricardo nonché la donna da lui amata, Doralice (fig. 2). Secondo la leggenda, Doralice era la principessa saracena, la donna più bella di Granada e fidanzata di Rodomonte. Sul lato sinistro della composizione recata dal quadro siede Agramante. Dinanzi alla sua

tenda passano in rassegna le truppe dell'esercito tra cui anche quelle del re Rodomonte. Lo vediamo davanti ad Agramante vestito con abiti ocra e marrone. Sullo sfondo, il suo esercito sta assediando Parigi (canto XIV, 25-26). A partire dalla scena seguente, verso destra, seguiamo la storia di Mandricardo. Lo si vede in sella a un cavallo rampante ergersi su di un soldato morto. La scena fa riferimento al verso trentasei del quattordicesimo canto.

*Non fe' lungo camin, che venne dove
crudel spettacolo ebbe ed inumano,
ma testimonio alle mirabil pruove
che fur raconte inanzi al re africano.
Or mira questi, or quelli morti, e muove,
e vuol le piaghe misurar con mano,
mosso da strana invidia ch'egli porta
al cavallier ch'avea la gente morta. (XIV,
36)*

Vicino al margine destro del quadro vediamo la scena in cui Mandricardo si scontra con la scorta assegnata dal re di Granada a sua figlia Doralice (canto XIV, 39-48). Dopo aver sconfitto la scorta, va a fare visita a una donna di Granada di cui s'innamora (canto XIV, 49-54).

*E Doralice in mezzo il prato vede
(che così nome la donzella avea) [...] (XIV,
50-51).*

Questa scena, che è anche l'ultima del quadro, la vediamo nella parte centrale della composizione.

Nel terzo quadro (fig. 3) vengono trattati temi legati al trentatreesimo canto, ma la fabula si collega in parte agli eventi del canto precedente. Nella parte sinistra della composizione vediamo l'interno del cosiddetto castello di Tristano descritto nel trentaduesimo canto. La servitù ha acceso le torce nella stanza e ha illuminato la sala le cui pareti sono ricoperte di opere d'arte. Il castellano sta spiegando a due donne (a Ullania, la principessa islandese, e a Bradamante) i contenuti degli affreschi che raffigurano battaglie storiche (canto XXXIII, 5-58). Attraverso l'apertura sul lato sini-

stro vediamo Bradamante a letto mentre sogna l'amato Ruggiero (canto XXXIII, 59-64). Vicino al margine destro del quadro seguiamo cronologicamente la seguente scena del *Furioso*: Bradamante lascia il luogo dove ha passato la notte e incontra i tre re: il re dei Goti, degli svedesi e il re della Norvegia; costretta a combattere, li sottomette tutti tre. Subito dopo, volta loro le spalle e parte (la vediamo sul cavallo bianco nella parte destra della composizione) (canto XXXIII, 68-70). La vergogna e la rabbia per la sconfitta subita spingono i tre re a gettare le armi e a camminare per un anno per lavar l'onta per essere stati sconfitti in un duello da una donna. I tre re senza cavalli li vediamo nella parte sinistra della composizione, davanti al castello di Tristano. Segue il cambio d'argomento, come nella fabula del poema, così nel quadro. In secondo piano, in mezzo all'asse centrale del quadro vediamo rappresentato il duello tra due cavalieri. Si tratta di Rinaldo e re Gradasso che si contendono il cavallo Baiardo e la spada Durindana (canto XXXIII, 78-82). Nel pieno del combattimento i duellanti scorgono un mostro che attacca il cavallo Baiardo che quindi fugge. Il bianco Baiardo lo vediamo in entrambe le parti della composizione centrale; a destra nel momento in cui il mostruoso uccello lo attacca; a sinistra in fuga (canto XXXIII, 84-88):

*[...] Fosse augello o demonio, il mostro scese
sopra Baiardo, e con l'artiglio il prese.
[...] (XXXIII, 86)
Baiardo offeso, e che non ha ragione
di schermo alcun, ratto a fuggir si pone.
(XXXIII, 87)*

Segue un altro cambio tematico: adesso Ariosto si mette a seguire Astolfo. Lo vediamo in due scene cavalcare Ippogrifo nel firmamento. A destra lo si vede arrivare dopo un lungo viaggio dal re Senapo, il re d'Etiopia a cui l'arrivo di Astolfo era stato annunciato in una profezia. Astolfo doveva salvare il famoso re dalle arpie predatrici (canto XXXIII, 96-115). La profezia avveratasi con Astolfo che scaccia le arpie è rappresentata nella parte sinistra della composizione (canto XXXIII, 126). Con questa scena si conclude il ciclo pittorico.

Se confrontiamo i quadri con i disegni stampati insieme all'edizione Valgrisi del poema ariostesco, possiamo notare che il pittore ha ripreso le figure dal foglio del disegno, orientato verticalmente, e le ha disposte in modo da avere le sue scene in orizzontale, la stessa impostazione che aveva scelto per i suoi quadri. Considerando il loro stile pittorico è indubbio che si tratta di quadri provenienti dalla bottega dei Santa Croce. Il fatto che il pittore utilizzi come modello proprio l'edizione Valgrisi che abbiamo stabilito essere stata stampata a Venezia nel 1556 depone a favore dell'ipotesi che vedrebbe Francesco da Santa Croce come l'autore dei quadri; va tenuto presente anche il fatto che in quello stesso anno muore suo padre, Girolamo da Santa Croce. Non si tratta dell'unico esempio di utilizzo dei modelli stampati coevi nell'*opus* della bottega dei Santa Croce. In tempi recenti ho avuto modo di sottolineare il fatto che durante i lavori sul minore ciclo mariano nella chiesa francescana di Košljun, sull'isola di Veglia, Girolamo da Santa Croce utilizzasse probabilmente le vignette come anche i testi religiosi²².

Come sostegno delle ipotesi qui esposte, quelle che vedrebbero Francesco da Santa Croce come autore dei tre quadri raffiguranti alcune scene del poema epico-cavalleresco *Orlando Furioso* di Ariosto, a noi interessa in particolar modo il confronto di questi quadri con i politici che si conservano nella chiesa francescana a Hvar sull'isola di Hvar. Uno dei politici si trova sull'altare principale e i restanti due appena sotto il coro, sul lato sinistro e sul lato destro della porta d'ingresso al coro. Francesco li ha firmati e datati al 1583. Le composizioni di questi quadri sono state costituite mediante le addizioni e le varianti dei vari modelli figurativi. Sul politico meridionale, sito sotto il coro, il cosiddetto politico dell'Immacolata, il quadro centrale rappresenta la Vergine ed è accompagnato da entrambi i lati da quadri di dimensioni più piccole in cui contiamo complessivamente sedici personaggi che in mano tengono nastri con scritte in lingua latina (fig. 7). Sopra la Vergine troviamo il quadro con l'immagine del Padre Eterno attorniato da ventidue amblemi. Il paesaggio con grande superficie equorea delimitata dalla costa

rimanda probabilmente al caos primordiale. Le fonti figurative il pittore le ha mutuare da diverse parti: dalla stampa di Cornelis Corto del 1567, passando per l'immagine dell'Immacolata dipinto per mano di Santa Croce padre che l'aveva a sua volta ripreso dalla bandiera ecclesiastica che oggi viene custodita al Museo Correr di Venezia. Le figure dei profeti con i nastri in mano erano un tema frequente del discorso pittorico. Lo si vede nella cappella Badoer Giustinian nella chiesa di San Francesco della Vigna, sul divisorio dell'altare nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari e nell'arco trionfale nella chiesa di San Giobbe. Francesco, dunque, avrebbe potuto trovarvi facilmente ispirazione.

Per l'attribuzione dei quadri a Francesco da Santa Croce a noi risulta interessante il confronto dell'architettura resa nei quadri in questione con quella degli autografi di Francesco. Se confrontiamo la veduta di Parigi (fig. 2) e quella di Gerusalemme, presente sul quadro da titolo "Il Crocefisso", contenuto nel polittico dell'altare principale della chiesa francescana di Lesina (Hvar) (fig. 8), noteremo che si tratta della stessa immaginaria architettura con una miriade di torrette appuntite e tetti azzurri. Un'architettura simile non la vediamo nelle opere di suo padre, Girolamo da Santa Croce. Quest'ultimo, tra l'altro, usa una gamma di colori leggermente più scura mentre le opere di Francesco, specie quelle di Lesina (Hvar) e i quadri con le scene del "Furioso", hanno come predominanti proprio le tonalità chiare e vivaci.

¹ Finora, nella bibliografia di riferimento, il nome di questa famiglia di pittori veniva scritto in due modi: Santa Croce o Santacroce. La prima variante, Santa Croce, è stata riportata nel libro di Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in 14 libri*, VI, pubblicato a Venezia nel 1581. Antonio Maria Zanetti nel suo libro *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*, anch'esso pubblicato a Venezia ma nel 1733, per primo riporta ambedue le varianti di quel cognome che da allora fanno la loro comparsa nella letteratura di riferimento. Considerando il fatto che si tratta di un cognome legato al toponimo Santa Croce, località nei pressi di Bergamo, e tenendo presente anche che i pittori stessi firmavano le loro opere con la variante dell'articolo determinativo staccato, come

testimoniano i documenti d'archivio a loro coevi, nel presente lavoro si opterà per la versione Santa Croce. Nelle citazioni, invece, il cognome verrà riportato così come nell'originale da cui si cita.

² L'intero *opus* della bottega Santa Croce sulla costa orientale dell'Adriatico è al centro della mia tesi di dottorato discussa l'8 marzo 2011 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Zagabria.

³ Recentemente a Girolamo da Santa Croce è stato attribuito il quadro con le *Nozze di Rossana e Alessandro* (cm 50,5 x 27,7) battuto all'asta da Sotheby's in data 12.06.2007 e venduto a un collezionista privato. Gli vengono altresì attribuiti i quadri con *Il giovane Mercurio ruba il gregge di Apollo*, custodito nel Rijksmuseum di Amsterdam e *Il ratto di Europa* oggi nel Museo del Palazzo di Venezia in Roma (misura cm 54 x 21,7).

⁴ Un'opera di tematica profana nell'*opus* di Francesco da Santa Croce la menziona già Giuseppe Fiocco. Cfr. G. Fiocco, *I pittori da Santacroce*, in "L'Arte", Roma 1916, p. 28. Si tratta del quadro con *Il Giudizio di Paride* che all'epoca si trovava a Londra nella collezione Benson, ma la fotografia di quel quadro Fiocco non l'ha pubblicata. Nella bibliografia successiva quel quadro non viene più menzionato nei cataloghi dedicati all'attività di Francesco. Cfr. a es.: B. Della Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo 1976.

⁵ I quadri precedentemente erano proprietà privata di Walter Davenport Bromley (1787-1863) della località Wootton Hall, nello Shropshire, e dopo la sua morte sono stati ereditati dal figlio del proprietario defunto William Bromley Davenport, del Capesthorne Hall, nel Macclesfield. Le opere sono state esposte come parte della mostra "Works of Art from Private Collections in the North West and North Wales", 21 settembre - 30 ottobre 1960, Manchester City Art Gallery di Manchester. All'asta tenutasi il 7 luglio 2009 presso la casa d'asta Christie's, nella sede di King Street di Londra, sono state vendute a un collezionista privato la cui identità non ci è nota. Cfr.: Paul Reason, http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5221707&cid=18d8ac9d-70d0-47b0-bf45-9e1d9b9f39e0, (pagina consultata il 10 ottobre 2010). Mi sia concesso ringraziare il signor Reason e la sua assistente Catherine Thompson per la gentile concessione delle fotografie e delle scansioni dal catalogo dei due quadri.

⁶ Ferdinand Howald, nel 1931, regala il quadro al Columbus Museum of Art di Ohio. Howald l'aveva acquistato a Berlino nel 1926 quando apparteneva alla collezione di Paula Bottenweiser. Bottenweiser, a sua volta, aveva acquisito il dipinto per la propria collezione a Londra da Gerard Wellesley. Colgo l'occasione per ringraziare Dominique H. Vasseur, curatore della sezione dell'arte europea del Columbus Museum of Art di Ohio, per queste informazioni cortesemente fornitemi.

⁷ Le dimensioni dei due quadri venduti da Christie's sono le seguenti: cm 121,3 x 30,5 e cm 121,3 x 30,2, mentre il quadro conservato presso il Columbus Museum of Art di Ohio misura cm 120,17 x 29,05. I quadri sono dipinti su un supporto in tessuto incollato su una tavola di legno.

⁸ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435, ed. cit. Zagreb 2008, p. 73.

⁹ Veniva particolarmente coltivata nell'arte dell'affresco durante l'intero periodo del Quattrocento. Tra gli esempi più gloriosi vanno annoverati gli affreschi di Masaccio nella cappella Brancacci nella chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze, 1425, 1427-1428, e gli affreschi di Piero della Francesca del ciclo sulla Santa Croce nella chiesa di San Francesco ad Arezzo (1452-1466), e altri ancora.

¹⁰ Prima della sua redazione finale nel 1532 l'opera è stata ristampata almeno altre diciassette volte e il più antico esemplare conservato è quello stampato a Venezia che data al 1526 ed è oggi conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia sotto il numero d'inventario SIN 10400.

¹¹ Cfr. S. Lojkin, *Le Roland furieux de l'Arioste: littérature, illustration, peinture (XVIe-XIXe siècles)* in <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Arioste/AriosteEditions.php> (pagina consultata il 3 gennaio 2011).

¹² Le ricerche sono state portate avanti nell'ambito del progetto di ricerca dal titolo "L'Orlando Furioso e la sua fortuna figurativa. Ricerche per un archivio digitale di parole e immagini". Il progetto è diretto da Lucia Tongiorgi Tomasi dell'Università degli Studi di Pisa, Storia delle arti. Cfr: http://www.ricercaitaliana.it/prin/unita_op-2006102537_002.htm (pagina consultata il 27 dicembre 2010). I risultati finora raggiunti sono stati resi noti sulla pagina http://www.ctl.sns.it/furioso/apps_v3/mastro_furioso/intro.phtml (pagina consultata il 27 dicembre 2010).

¹³ Un esemplare è conservato a Firenze presso la

Biblioteca Nazionale Centrale. Il volume è disponibile anche in versione digitale sulla pagina http://www.ctl.sns.it/furioso/apps_v3/mastro/mastro.php#x1_ (pagina consultata l'8 gennaio 2011). Gli altri esemplari conosciuti vengono conservati a Reggio Emilia presso la Biblioteca Municipale "Antonio Panizzi", Ferrara, Biblioteca Civica Arioste e Londra, nella British Library.

^{xiv} Il fulcro della presente indagine poggia sulle edizioni apparse presso stampatori veneziani nel periodo tra il 1530, l'anno di pubblicazione della prima edizione, e il 1584, l'anno in cui esce per la prima volta la quinta edizione. Quell'edizione non è compresa nella ricerca perché in quello stesso anno muore Francesco da Santa Croce.

¹⁵ Le dimensioni delle incisioni su legno variano tra mm 30 x 58 e mm 44 x 67.

¹⁶ Andrea Canova, *Il romanzo cavalleresco e la tipografia delle origini alla fondazione Cini*, in: *La vita nei libri, edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra, a cura di Marino Zorzi, Venezia 2003, p. 110.

¹⁷ Cfr: http://www.ctl.sns.it/furioso/apps_v3/mastro/mastro.php#x1_ (pagina consultata il 27 dicembre 2010).

¹⁸ L'edizione in questione ebbe numerose ristampe che datano tra il 1542 e il 1603. Nelle biblioteche veneziane (Biblioteca Nazionale Marciana, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Querini Stampalia) vengono conservate complessivamente quattordici edizioni di Giolito stampate nel periodo tra il 1536 e il 1559. Le edizioni stampate

prima del 1542 non contengono illustrazioni. L'edizione del 1542 è disponibile in digitale nella versione integrale sulla pagina http://www.ctl.sns.it/furioso/apps_v3/mastro/mastro.php#x1_ (pagina consultata il 27 dicembre 2010).

¹⁹ G. Vasari, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, in: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 1568, ed. cit. 2003, p. 852.

²⁰ L'edizione integrale in versione digitale è disponibile sulla pagina internet http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFL036841/ULFL036841_item1/P1.html (pagina consultata il 22 dicembre 2010).

²¹ Per i raffronti con la fonte letteraria si fa riferimento alla seguente edizione: *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto tutto ricorretto, et di nuove figure adornato: con le annotazioni ... di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore, descritta dal signor Giouan Battista Pigna. Gli scontri de' luoghi mutati dall'autore ... La dichiarazione di tutte le istorie ... fatta da m. Nicolo Eugenio. Il vocabolario ...* In Venetia: appresso Vincenzo Valgrisi, 1562. L'edizione in questione è integralmente disponibile in versione digitale al seguente indirizzo: http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFL036841/ULFL036841_item1/index.html; per la traduzione croata cfr.: Lodovico Ariosto, *Bijesni Orlando* (traduzione: Danko Angjelinovi, illustrazioni Gustave Doré), Zagabria 1953.

²² Cfr: I. apeta, *Iconografia della Madonna nel politico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana di Kosljun*, in: M. Vicolja-Matijaši (a cura di), *IKON*, Rijeka 2010, pp. 311-317.