

Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra
- 155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia
- 168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva
- 184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ogetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia
- 193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti
- 207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre
- 215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?
- 245 **Emanuele Greco**
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**
Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)
- 250 **Francesco Speranza**
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda
- 253 **Valentina Filice**
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico
- 255 **Elisa Bonaiuti**
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Valentina Balzarotti

Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

Il nome di Bernardino Orsi compare per la prima volta nella letteratura artistica negli anni ottanta del XVIII secolo, citato da Tiraboschi come padre del ben più noto Lelio e quale autore di un'ancona conservata nella cattedrale di Reggio Emilia¹, a oggi l'unica opera firmata e datata dell'artista (fig.1).

All'inizio dell'Ottocento Lanzi² e Pungileoni³ riprendevano le medesime informazioni che venivano tramandate senza sostanziali aggiunte nella letteratura artistica successiva⁴. Solo nel 1916 Saccani⁵, nell'unico articolo monografico ad oggi esistente su Orsi, tracciava per la prima volta il profilo dell'artista reggiano e smentiva la credenza che Bernardino fosse il padre di Lelio, poiché i due provenivano da rami diversi di uno stesso antico ceppo familiare. Nel 1968 Filippini e Zucchini pubblicavano la preziosa traccia documentaria del soggiorno bolognese di Orsi⁶.

Eccetto questa breve parentesi le indagini sul pittore ebbero una battuta d'arresto fino agli anni ottanta, quando nell'arco di un lustro, il suo nome compariva a più riprese negli studi locali⁷. Spiccava tra questi il contributo di Monducci che forniva la trascrizione di documenti fondamentali per la ricostruzione del percorso di Bernardino a Reggio⁸. Nel 1994 De Marchi, riportando il parere di Giovanni Romano, riferiva al pittore il *San Girolamo* nella cappella Castelli in San Petronio a Bologna (fig. 2)⁹. L'anno successivo Bacchi e De Marchi avanzavano una proposta per la ricostruzione di un gruppo di opere ascrivibile a Orsi¹⁰. Questo *corpus*, tuttavia, non veniva accettato nel 2001 da Negro e Roio, che lo attribuivano invece a un

¹ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena 1781-1786, pp. 494-495.

² L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, ried. Milano 1818, III, p. 346.

³ L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto Correggio*, Parma 1821, pp. 27-28.

⁴ G. FERRARIO, *Il costume antico e moderno ovvero storia del governo della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, Milano 1816-1827, ed. 1833, p. 134; G. AMATI, *Ricerche storico-critico-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze*, Milano 1828, I, p. 166 nota 1; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa 1841, p. 205 nota 14.

⁵ G. SACCANI, *Notizie sul pittore Bernardino Orsi*, "Rassegna d'arte", XVII, 1916, pp. 46-48, fig. 1.

⁶ Archivio di Stato di Bologna, Denunce dei forestieri, busta 6, alla data 20 novembre 1488, F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma 1968, p. 35.

⁷ V. NIRONI, *Il Palazzo del Comune di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1981, p. 70; E. MONDUCCI, V. NIRONI, *Il Duomo di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1984, p. 100, fig. 29.

⁸ E. MONDUCCI, M. PIRONDINI, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1985, pp. 10-11, fig. 1, pp. 85-86, 237-240.

⁹ A. DE MARCHI, *Bernardino Zaganelli inedito: due "Facies Christi"*, "Prospettiva", 1994 (1995), 75/76, pp. 124-135, sp. 133 nota 9.

¹⁰ A. BACCHI, A. DE MARCHI, *Francesco Marmitta*, Torino 1995, pp. 17-18, 52-53, figg. 27-38, 42-43.

pittore minore della cerchia ferrarese, come anche Gottschalck l'anno successivo¹¹, mentre Cavalca nel 2013 riconosceva la piena autografia di Orsi per il *San Girolamo* Castelli¹².

Per inquadrare la figura Bernardino Orsi e tentare la ricostruzione del suo percorso è inevitabile partire dall'unica opera certa, la *Madonna con il Bambino San Giovannino, San Giacomo e Sant'Antonio Abate* (fig. 1). La tavola è firmata e datata come recita l'iscrizione CO-GAL-COMITIS- BACCA-DE-CANOSSA-VIVENS-F.F.-BERNARDINUS-VURVS.-REGIEN.P.- 1501 sui basamenti delle colonne che inquadrano la scena¹³. Conservata oggi presso il Vescovado di Reggio Emilia, l'opera fu commissionata a Bernardino da Galeazzo figlio di Baccarino Canossa per la cappella patrocinata dalla famiglia in Duomo¹⁴.

Considerati i pochi esempi sopravvissuti di pittura reggiana tra Quattro e Cinquecento, la pala si rivela preziosa non solo per dare un volto a un pittore che rimarrebbe altrimenti null'altro che un nome, ma anche per comprendere la cultura figurativa cittadina del tempo.

Le componenti formali rendono chiare le connotazioni culturali del suo percorso artistico. L'impaginazione della scena richiama la conoscenza diretta di fatti della pittura bolognese di quello stretto giro di anni, in particolar modo la pala Bentivoglio in San Giacomo Maggiore realizzata da Costa¹⁵. Orsi, infatti, muove dal prototipo costesco l'inquadratura architettonica con l'arco a tutto sesto, l'incornicia-



Fig. 1. Bernardino Orsi, *Madonna col Bambino, San Giovannino, San Giacomo e Sant'Antonio Abate* (Pala Canossa), Reggio Emilia, Vescovado.

¹¹ J. GOTTSCHALCK, in *Il trionfo di Bacco: capolavori della scuola ferrarese a Dresda*, catalogo della mostra di Ferrara a cura di G.J.M. Weber, Torino 2002, pp. 96-98, cat. 8.

¹² C. CAVALCA, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città; 1450-1500*, Cinisello Balsamo 2013, pp. 185-189, figg. 174-178, p. 281, fig. 32, p. 344, cat. 32.

¹³ SACCANI, *Notizie...cit.*, p. 47, fig. 1; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...cit.* p. 11; M. PIRONDINI, *La pittura a Reggio Emilia nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia: il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, pp. 247-254, sp. 248, fig. 352.

¹⁴ Un atto del 15 maggio 1500 registrava che la cappella doveva essere decorata con storie di san Giorgio, e corredata di una pala d'altare «cum imagine gloriose Virginis Marie et Sanctorum Antonii et Jacobi», MONDUCCI, NIRONI, *Il Duomo...cit.*, p. 100 nota 10.

¹⁵ FILIPPINI, ZUCCHINI, *Miniatori e pittori...cit.*, p. 35.

tura, le colonne e capitelli, ma soprattutto la posa della Vergine assisa leggermente di sbieco. Il Bambino, secondo un'insolita iconografia regge, in mano l'ostia su cui è stilizzato un crocifisso, una particolarità che rende la pala densa di riferimenti al rito eucaristico e giustifica l'espressione contrita sui volti degli astanti. La pala Canossa denuncia un sostrato linguistico assimilato in un prolungato o in ripetuti soggiorni bolognesi, un crocevia di esperienze figurative da Ercole de' Roberti a Lorenzo Costa, ai prototipi perugineschi mutuati da Francesco Francia.

Non si conosce la data esatta in cui nacque Bernardino di Lazzaro di Pietro Orsi da Collecchio, ma, tenendo conto che il pittore era ancora in vita nel 1532, si può collocare approssimativamente tra la metà del sesto e quella del settimo decennio del Quattrocento¹⁶.

Il padre di Bernardino, *Lazarus de Ursis alias de Colechio, marangonus et civis regii*¹⁷, legnaiolo, è documentato nel 1461 per avere partecipato al rinnovamento del Palazzo del Comune¹⁸ e nel 1481 in qualità di testimone nell'atto di spartizione delle proprietà immobiliari della famiglia Fossa¹⁹. Dopo aver fatto testamento il 22 agosto 1483, morì il 31 agosto dello stesso anno. Ad ereditarne la bottega fu Prospero fratello di Bernardino. Quest'ultimo, trasferitosi nella «vicinia»²⁰ di San Tommaso, riceveva la sua prima commissione nota, firmando e datando il 2 aprile 1485 un *San Pietro Martire*, oggi perduto, per la chiesa di San Domenico²¹. Nella parte inferiore della pala correva un'iscrizione che rivelava il nome del committente Carlo Boiardo: *Spectabili Karolus Boiardus feci fieri hoc opus 1485 die 2º aprilis. Bernardinus de Ursis pinxit*. La memoria del dipinto è preziosa per tracciare la prima attività reggiana del pittore poiché se nel 1485 Orsi era già in grado di siglare una pala per una chiesa cittadina doveva avere concluso la sua formazione e avere forse un'avviata attività.

Il 23 novembre dello stesso anno Prospero redigeva il suo primo testamento, il 27 aprile del 1486 testava una seconda volta e moriva il giorno seguente²².

Forse anche a causa dei lutti ravvicinati, di lì a poco la famiglia Orsi si trasferiva da Reggio Emilia a Bologna al seguito del nuovo capofamiglia, Bernardino. Nel 1488 i registri dei forestieri della città felsinea segnalavano infatti la presenza di *Bernardinus Lazari de Ursis pic-*

¹⁶ MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...*cit., pp. 85-86.

¹⁷ Archivio di Stato di Reggio Emilia (d'ora in poi ASRe), Notarile, Affarosi Manfredi, 191.

¹⁸ V. NIRONI, *Il palazzo "inferiore" del Comune nella seconda metà del secolo XV*, "Bollettino storico reggiano", XIX, 1988, 63, pp. 15-36, sp. 21, 23.

¹⁹ ASRe, Archivio del Comune, Memoriali, 1481, cc. 59v-60r; A. ROVETTA, E. MONDUCCI, C. CASELLI, *Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 189-191.

²⁰ La «vicinia» consiste in un'area abitativa e un insieme di persone che in questo caso fanno capo alla chiesa di San Tommaso a Reggio Emilia.

²¹ Reggio Emilia, Archivio di San Domenico, Memoriale di Michele Vincenzo Gabbi; SACCANI, *Notizie...*cit., p. 47; TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese...*cit., p. 121.

²² Reggio Emilia, Archivio di San Prospero, c. XXXI, D 16; ASRe, Notarile, Roberti Gabriele, 133, 27 aprile 1486; SACCANI, *Notizie...*cit., p. 46.



Fig. 2. Bernardino Orsi, *San Girolamo in Cattedra* (Pala Castelli), Bologna, San Petronio, Cappella Castelli.

tronio (fig. 2)²⁶. Quest'ultimo, tradizionalmente ascritto a Lorenzo Costa, ha suscitato tra gli studiosi pareri differenti. Dopo la sua assegnazione a Bernardino Orsi da parte di De Marchi, infatti, Molteni si è limitata ad accogliere dubitativamente la proposta, mentre Cavalca, di recente, l'ha approvata²⁷.

Le pala Canossa e il *San Girolamo* Castelli condividono l'organizzazione dello spazio e mostrano una struttura architettonica molto simile. Il digradare prospettico delle campate, la monumentalità del trono, l'arco con i clipei laterali a rilievo con scene all'antica sembrano

tor forensis assieme alla madre Maria, il fratello Simone e la cognata Caterina²³. La specificazione della sua attività di *pic-tor forensis* sembrerebbe implicare il motivo del trasferimento. Lo spostamento dell'intero nucleo familiare presuppone una ragione importante come un'illustre commissione che giustifichi il soggiorno prolungato in città. Non vi sono al momento notizie che testimonino il rientro di Bernardino a Reggio Emilia almeno fino al 1496, se è vero che a questa data vi è documentato per un contratto di affitto²⁴.

Al periodo bolognese è riconducibile buona parte del coerente gruppo di opere segnalate da Andrea Bacchi e Andrea De Marchi, tra loro strettamente correlate²⁵.

Prendendo come punto di riferimento la pala Canossa, sono molti gli elementi che la accomunano al *San Girolamo* della cappella Castelli in San Pe-

²³ FILIPPINI, ZUCCHINI, *Miniatori e pittori...*cit., p. 35.

²⁴ La notizia viene citata da Rovetta ma senza il riferimento archivistico quindi non è stato possibile verificare tale informazione: ROVETTA, MONDUCCI, CASELLI, *Cesare Cesariano...*cit., p. 53.

²⁵ BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...*cit., pp. 17-18, 52-53, figg. 27-38, 42-43.

²⁶ Il dipinto si trova nella cappella voluta dal protonotario apostolico Baldassarre Castelli. Quando morì nel 1484 iniziarono i lavori di decorazione; l'anno successivo il fratello di Baldassarre, Giovanni Paolo Castelli, fece scolpire sulla transenna della cancellata del sacello l'intitolazione al santo con la seguente iscrizione: IO[ANNES] PAV[LVS] CASTELLVS FRATERNI FUNERIS GRA[TIAM] HOC DIVO HIERON[IMO] SACELLVM MCCCCLXXXV K[A]L[EN]D[IS] SEPTEMBR[IS].

²⁷ DE MARCHI, *Bernardino Zaganelli...*cit. p. 133 nota 9; MOLTENI, *Ercole de Roberti*, Milano 1995, pp. 185-186, cat. 48; per la vicenda attributiva si rimanda a CAVALCA, *La pala d'altare...*cit., p. 344, cat. 32.

denunciare la stessa progettualità. Anche i capitelli della tavola bolognese sono i medesimi di quelli della pala Canossa e derivano anch'essi dalla pala Bentivoglio. Le scelte formali adottate nel *San Girolamo*, infatti, non si spiegano se non alla luce di quest'opera, che fu dipinta da Costa entro l'agosto del 1488 per la cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, tanto da risultare un implicito *terminus post quem* per la realizzazione della pala Castelli che rientra nel percorso di Orsi come tappa intermedia di un processo evolutivo che dalla pala di Costa conduce alla pala Canossa. Spie evidenti di questi rapporti sono, per esempio, le piccole statuine di bronzo poste su una sfera di vetro che il maestro ferrarese colloca sul trono della Vergine nel dipinto di San Giacomo Maggiore e che Orsi ripropone nella pala Castelli, sotto forma di piccole figurine di marmo che sormontano il trono su cui siede il San Girolamo.

Risulta pertanto chiaro che Bernardino, giunto nella città felsinea, si sia dedicato al proprio aggiornamento figurativo e abbia preso le mosse dalle opere del celebre pittore, che costituiva il «punto di riferimento per la cultura figurativa bolognese»²⁸. Tuttavia la lunga diatriba attributiva che ha coinvolto la tavola di San Petronio ha ormai dimostrato che la cultura di Orsi non si possa circoscrivere al solo influsso del maestro ferrarese, ma sia il frutto di un clima culturale «polifonico»²⁹. Di non poco conto deve essere stata, per esempio, l'influenza delle opere di Ercole de' Roberti presenti in città se nella pala Castelli si ravvisa, come ha precisato Benati, «una voce di maggiore fedeltà alla lezione dell'Ercole tardo»³⁰. Questi elementi consentivano, infatti, prima a Longhi e poi a Benati di tracciare un *fil rouge* tra il *San Girolamo* e opere quali l'*Atalanta e Ippomene* (fig. 9) della Gemäldegalerie di Berlino e le *Storie degli Argonauti* (figg. 3-8)³¹, oggi sparse in diversi musei, opere, però, che entrambi gli studiosi riconducevano all'attività bolognese di Costa.

Le *Storie degli Argonauti* sono raffigurate in sei frammenti che componevano il fronte di due cassoni nuziali gemelli. Gli stemmi presenti sui plinti delle colonne che figurano nei frammenti di Parigi e Padova e in quello passato recentemente da Christie's hanno permesso di identificare nella famiglia Guidotti una delle due casate committenti³². Purtroppo i riquadri furono mutilati lungo le colonne che servivano da elemento di partizione dei singoli

²⁸ D. BENATI, *La pittura rinascimentale*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 1984, II, pp. 143-193, sp. 174.

²⁹ A. BACCHI, *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma 1985, pp. 285-335, sp. 286.

³⁰ BENATI, *La pittura rinascimentale*...cit. p. 174.

³¹ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Firenze 1934, ried. Firenze 1956, pp. 51-54 e 181-182, figg. 168-170 e 411-412; BENATI, *La pittura rinascimentale*...cit., p. 180.

³² M. G. DIANA, *Alcune precisazioni per il percorso giovanile di Lorenzo Costa*, "Paragone", XXXVII, 1986, 431-433, pp. 45-53, sp. 48; P. TOSETTI GRANDI, in *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dal Quattrocento al Seicento*, catalogo della mostra di Padova a cura di A. Ballarin, G. Baldissin Molli, Roma 1991, pp. 75-77, cat. 11; NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa: 1460-1535*, Modena 2001, pp. 140-141, cat. 78A.e; *Old Master Painting*, London, Christie's, 2 July 2013, lot. 4.

episodi, inficiando la leggibilità degli stemmi della seconda famiglia³³.

I fronti dei cassoni sono documentati nella collezione romana dei Giustiniani fino al 1802³⁴, data in cui, ancora integri, entrarono entrambi nella raccolta di Antonio Canova³⁵. Con molta probabilità fu in occasione della successiva vendita che le due tavolette furono tagliate lungo le colonne per formare sei riquadri distinti.

Secondo il racconto di Apollonio Rodio, la sequenza prende avvio con il *Banchetto offerto*



Fig. 3. Bernardino Orsi, *Banchetto offerto da re Eeta a Giasone e ai figli di Frisso*, Parigi, Musée des Arts Decoratifs.

³³ La proposta di identificazione del matrimonio con quello tra Sallustio Guidotti e la figlia naturale di Giovanni II Bentivoglio, Griseide, è stata formulata per la presenza della sega bentivolesca sulla livrea del nano nello scomparto di Parigi (DIANA, *Alcune precisazioni...* cit., p. 48). La critica più recente ha messo in discussione quest'ipotesi, considerando lo stemma un semplice omaggio ai Bentivoglio: BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...*cit., p. 18 nota 44.

³⁴ G. M. SILOS, *Pinacotheca Sive Romana Pictura Et Sculptura, Libri Dvo. In quibus excellentes quaedam, qua profanae, qua sacrae, quae Romae extant, Picturae, ac Statuae, Epigrammatis exornantur; Accessit Odarum appendicula, ad Lyrici carminis lubamentum*, Roma 1673, ed. 1979, I, pp. 110-111, II, p. 349; S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani*, Milano 2003, I, pp. 76, 122-125, inv. 55-56, p. 423, inv. 97-98; se ne segnala la presenza anche nell'inventario del 1667 (*ivi*, p. 57, inv. 163-164).

³⁵ G. PAVANELLO, *Sulla collezione di Antonio Canova: i cassoni degli Argonauti di Ercole da Ferrara*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXII, 1993(1995), pp. 265-286, sp. 272-275, 280.

da re Eeta a Giasone e ai figli di Frisso³⁶ conservato al Musée des Arts Décoratifs di Parigi (fig. 3)³⁷. Seguono la tavoletta, oggi alla Cassa di Risparmio di Firenze, raffigurante la *Lotta tra Giasone e i giganti spuntati dai denti del drago* (fig. 4)³⁸, e quella che un tempo si trovava a Londra in collezione Wilson ed è ora in una collezione privata cui è approdata nel 1989 a seguito di un'asta battuta da Sotheby's (fig. 5)³⁹. Il soggetto di questo terzo dipinto risulta di difficile identificazione, anche se date le ridotte dimensioni potrebbe raffigurare *Re Eeta e la sua corte*, tanto che è stato ipotizzato che si trattasse della parte destra della tavoletta di Firenze⁴⁰.



Fig. 4. Bernardino Orsi, *Lotta tra Giasone e i giganti spuntati dai denti del drago*, Firenze, Cassa di Risparmio.

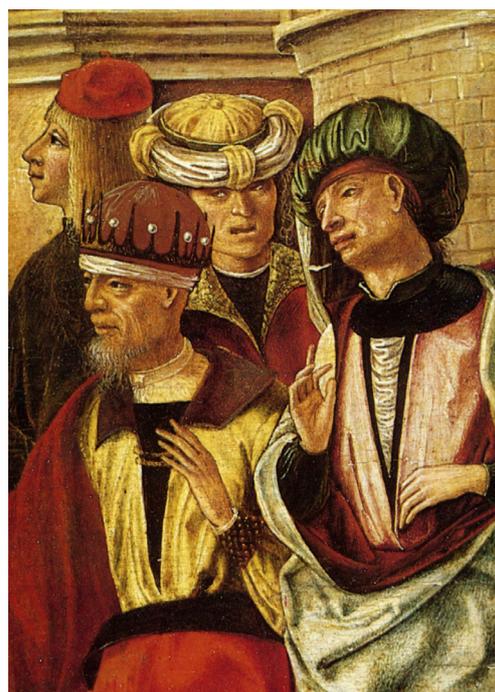


Fig. 5. Bernardino Orsi, *Re Eeta e la sua corte*, collezione privata.

³⁶ Apollonio Rodio, *Argonautiche*, a cura di A. Borgogno, Milano 2007 (d'ora in poi Ap. Rh.), III, vv. 299-301.

³⁷ La tavoletta è stata pubblicata in relazione a questa serie per la prima volta nel 1948 da Zeri (F. ZERI, *Il terzo pannello degli "Argonauti" di Lorenzo Costa*, "Proporzioni", II, 1948, pp. 170-171, sp. 170-171), ma si vedano nello specifico NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...cit.*, pp. 141-142, cat. 78.A.d; A. BLIZNUKOV, in *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra di Atene a cura di M. Gregori, Milano 2003-2004, p. 457.

³⁸ Ap. Rh, III, vv. 1335-1398. Si veda NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...cit.*, pp. 141-142, cat. 78.A.d.

³⁹ Il frammento si trovava a Vienna nella collezione Moll, in seguito Longhi lo segnala presso il dottor Schaeffer a Berlino nel 1930; dopo essere passato da Sotheby's il 27 ottobre 1948 (lot. 69 come Ercole de' Roberti) approdò nella collezione di Peter Wilson, dove rimase fino al 1989 quando passò nuovamente sul mercato (*Old Master Painting*, London, Sotheby's, 19th April 1989, lot. 9 attribuito a Ercole de' Roberti) ed è ora in una collezione privata (NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...cit.* p. 142, cat. 78.A.e).

⁴⁰ BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...cit.* p. 18, nota 44. Il pezzo fiorentino potrebbe integrarsi al dipinto già Wilson poiché il testo di Apollonio Rodio narra che i Colchi insieme al loro re assistevano ammutoliti alla lotta di Giasone Ap. Rh, III, vv. 1370-1373.



Fig. 6. Bernardino Orsi, *Giasone e la conquista del Vello d'oro*, courtesy of Christie's.

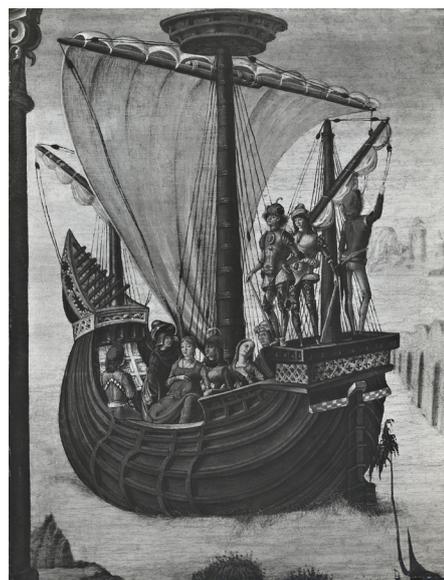


Fig. 7. Bernardino Orsi, *Il ritorno degli Argonauti*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

La tavoletta successiva raffigura l'episodio più rappresentativo del ciclo, *Giasone che conquista il vello d'oro* (fig. 6)⁴¹, l'ultimo ad essere ricollegato alla serie nel 1965 da Zeri⁴². Il dipinto è riemerso recentemente sul mercato con il nome di Bernardino Orsi⁴³. La nuova documentazione fotografica permette di sottolineare che il pezzo è perfettamente rispondente agli altri della serie e ne costituisce uno dei vertici qualitativi per la capacità dell'artista di cogliere il momento pregnante della vicenda.

Il quinto frammento rappresenta *Il ritorno degli Argonauti* (fig. 7)⁴⁴ che, conquistato il Vello d'oro, s'imbarcano alla volta della Grecia portando con loro Medea⁴⁵.

Chiude la vicenda il sesto frammento oggi conservato nei Musei Civici di Padova (fig. 8)⁴⁶: l'attenta analisi di Bacchi e De Marchi ha rivelato che la tavola è tagliata sulla sinistra, mentre sulla parte destra – come anche in alto e in basso – si conservano i margini originali della pittura e sono visibili i segni dell'antica incorniciatura⁴⁷. Tali osservazioni consentivano ai due studiosi di stabilire che questo frammento padovano era l'ultimo del frontale del secondo cassone, e pertanto non poteva corrispondere alla tradizionale identificazione con l'episodio

⁴¹ Ap. Rh, IV, vv. 121-163.

⁴² F. ZERI, *Appunti per Ercole de Roberti*, "Bollettino d'arte", V, L, 1965, pp. 72-79, sp. 74-75.

⁴³ *Old Master...*cit., lot. 4.

⁴⁴ Il dipinto si trovava nella raccolta Gutmann a Heemstede nei pressi di Harleem. Nel 1935 la tavoletta fu acquisita dal barone Thyssen-Bornemisza, che la conservò a Lugano fino al 1993 quando la collezione fu trasferita a Madrid; NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...*cit., pp. 141-142, cat. 78.A.e.

⁴⁵ Ap. Rh, IV, vv. 206-209.

⁴⁶ TOSETTI GRANDI, in *Da Bellini...*cit., pp. 75-77, cat. 11; MOLTENI, *Ercole de Roberti...*cit., p. 174, cat. 38, fig. 38; NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...*cit., p. 141, cat. 78.A.c.

⁴⁷ BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...*cit. p. 18, nota 44.

dell'uscita degli Argonauti dalle Simplegadi⁴⁸ o con la spedizione degli Argonauti, brani che invece avrebbero dovuto aprire il ciclo narrativo. La presenza sulla destra dei cavalieri sulle rocce che guardano minacciosi la nave Argo consente di riconoscere nel riquadro padovano la raffigurazione della *Fuga degli Argonauti dalla Colchide*: la nave è orientata con la prua verso il mare aperto, le vele gonfiate dal vento la sospingono lontana dalla riva dalla quale sopraggiungono i Colchi furiosi. Sulla poppa Giasone, armato, brandisce la spada con cui, secondo il racconto, aveva tagliato le funi dell'ancoraggio. Ritenendo ad esso successiva la scena di Madrid raffigurante l'epilogo felice dell'impresa e della storia d'amore, Bacchi e De Marchi ipotizzavano che i cassoni fossero istoriati anche sui fianchi e che il ciclo fosse composto non da sei bensì da dieci riquadri. Tuttavia, seguendo alla lettera la narrazione di Apollonio Rodio si legge che Giasone, una volta conquistato il Vello d'oro, «tolse la spada dal fodero e tagliò le funi di poppa; poi prese posto, armato, accanto alla ragazza e al timoniere Anceo»⁴⁹, descrizione che corrisponde perfettamente, come si è già visto, allo scomparto madrilenno. Poi, mentre la nave abbandonava il fiume, la notizia del tradimento di Medea giungeva ai Colchi,



Fig. 8. Bernardino Orsi, *Fuga degli Argonauti dalla Colchide*, Padova, Musei Civici.

⁴⁸ TOSETTI GRANDI, in *Da Bellini...cit.*, p. 75-77; PAVANELLO, *Sulla collezione di Antonio Canova...cit.*, p. 265.

⁴⁹ Ap. Rh, IV, vv. 207-219.

che si recavano «a presidiare le sponde del fiume, urlando rabbiosamente», come si vede nel dipinto padovano.

Il frammento Thyssen sembra quindi poter legittimamente precedere quello padovano; pertanto i due cassoni potevano essere istoriati solo sui due pannelli frontali e non anche ai lati, secondo uno schema tripartito.

L'assenza di Medea sulla tolda della nave, del resto, non è l'unica contraddizione riscontrabile nella raffigurazione, poiché a poppa compare incongruamente Ercole, rivolto minaccioso contro i Colchi con la clava in mano. Secondo il racconto di Apollonio Rodio, invece, la partecipazione di Ercole all'impresa degli Argonauti si era conclusa prima ancora di arrivare nella Colchide, perché l'eroe aveva abbandonato la nave Argo per restare in Misia e mettersi alla ricerca del suo giovane amante Ila, rapito dalle ninfe⁵⁰. Questa e altre incongruenze – ad esempio il fatto che Giasone sia raffigurato nell'atto di uccidere il serpente con la spada di fronte a una grande folla, mentre nelle *Argonautiche* il mostro viene addormentato grazie ai poteri di Medea che è l'unica ad assistere all'impresa dell'eroe – suggeriscono la presenza di un testo di mediazione o una certa autonomia rispetto alla fonte.

L'identità dell'autore delle *Storie degli Argonauti* ha coinvolto in una complessa vicenda attributiva illustri personalità della storia dell'arte⁵¹. Attribuite in passato dalla maggior parte della critica alla bottega di Ercole de' Roberti o al giovane Costa, queste tavolette sono oggi assegnate in modo persuasivo a Bernardino Orsi. Da un lato, infatti, la serie non presenta quell'inflessione turiana che caratterizza la prima attività del giovane Costa, dall'altro anche i brani di più elevata qualità non raggiungono mai la grandezza di Ercole, il rapporto con il quale è, in effetti, di stretta emulazione, ma di cui manca il dinamismo del movimento e la profondità delle espressioni, che nelle *Storie degli Argonauti* si tramutano in smorfie sonno-lente e arcigne, lontane anche dalle fisionomie addolcite di Costa.

Non sono pochi, d'altra parte, gli elementi che avvicinano questo gruppo al *San Girolamo* Castelli e che accreditano la paternità di Orsi, a partire dalle scelte architettoniche dei loggiati aperti che si notano nello sfondo di *Giasone che conquista il Vello d'oro* e nel frammento parigino. Proprio nel *Banchetto offerto da re Eeta a Giasone e ai figli di Frisso* si vede come le colonne che fungono da elemento di partizione ai lati inquadrino la scena esattamente allo stesso modo in cui avviene nella pala Castelli e nella pala Canossa. Infine piccole statue si ripetono come un *leitmotiv* in tutte le opere del periodo bolognese di Bernardino, così come certe sgrammaticature, inammissibili nella limpidezza delle opere bolognesi di Costa, che indicano una non perfetta padronanza dello spazio da parte dell'autore, i cui personaggi, nel loro incerto incedere, sembrano fluttuare proprio come il *San Giovannino* della pala Canossa o i paggi del banchetto nel frammento di Parigi.

⁵⁰ Ap. Rh, I, vv. 1240-1272.

⁵¹ In merito alla ricostruzione della serie e alla vicenda attributiva si vedano in particolare P. TOSETTI GRANDI, in *Da Bellini...cit.*, pp. 75-77, cat. 11; BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...cit.*, pp. 17-18, 51-53, figg. 27-43; M. MOLteni, *Ercole de Roberti...cit.*, pp. 171-175, cat. 34-39, figg. 34-39.

Al gruppo di opere saldamente ricondotte a Orsi è inevitabile aggiungere anche l'*Atalanta e Ippomene* della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 9)⁵², essa pure, forse, proveniente da un cassone nuziale. Il primo a rilevarne la stretta dipendenza con le *Storie degli Argonauti* fu Longhi, che nel 1934 la assegnava a Costa «nel momento di massima devozione a Ercole»⁵³. Le architetture, i paesaggi, i richiami all'antico manifestano lo stesso linguaggio degli *Argonauti*, come dimostrano il rilievo marmoreo, le statuine e la decorazione dei capitelli. Anche i pomi d'oro che Atalanta è intenta a raccogliere richiamano manifestamente le ghiande dorate con cui il pittore orna la grande quercia presso cui è custodito il Vello d'oro.



Fig. 9. Bernardino Orsi, *Atalanta e Ippomene*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Di qualche anno successivo appare, invece, il *Compianto su Cristo morto* della Gemäldegalerie di Dresda (fig. 10)⁵⁴, segnalato per la prima volta in relazione a Orsi da Andrea De Marchi nel 1994, attribuzione ribadita, insieme a Bacchi, l'anno seguente⁵⁵.

La stringente affinità che lega quest'opera al *corpus* finora assemblato è assai evidente, se si considerano il digradare del paesaggio e le fisionomie dei volti della Vergine, di Cristo e San Giovanni, che ben si configurano come evoluzione di quelle del *Banchetto* parigino o dei *Giganti* spuntati dal terreno della tavoletta di Firenze. Date le piccole dimensioni, si tratta senza dubbio di un'opera di destinazione privata, che ben risponde al gusto della *devotio* moderna. Le scene secondarie non sono più gerarchicamente disposte nelle predelle o ai lati delle pale d'altare, ma riassorbite all'interno di un'unica scena, che ha soppiantato il politi-

⁵² Il dipinto (inv. 113 A) proviene dalla collezione Solly e fu acquistato dal museo nel 1821. Per la vicenda attributiva si veda MOLTENI, *Ercole de Roberti...*cit. pp. 184-185, cat. 47, fig. 47.

⁵³ LONGHI, *Officina...*cit. pp. 54, 105 nota 103, in seguito BENATI, *La pittura rinascimentale...*cit. p. 180.

⁵⁴ Sul retro è presente un sigillo con due nudi maschili e un'iscrizione a penna che dice: «Francesco Squarcione/ Padov.».

⁵⁵ DE MARCHI, *Bernardino Zaganelli...*cit. p. 133, nota 9; BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...* cit., p. 52, nota 56, fig. 34, l'attribuzione della tavoletta è stata respinta da Gottschalck che ritorna al generico riferimento a scuola ferrarese di Longhi nel 1934 (*Officina...*cit. p. 65, fig. 210); GOTTSCHALCK, in *Il trionfo...* cit. pp. 96-98, cat. 8.



Fig. 10. Bernardino Orsi, *Compianto su Cristo morto*, Dresda, Gemäldegalerie.

co. Il *Compianto* rivela la capacità di Bernardino di realizzare scene di alta drammaticità, nel trasporto sofferto della madre che tiene in braccio il figlio, memore del modello cossesco del *Compianto di Cristo* del Musée Jacquemart-André di Parigi.

Nel 1496 Bernardino rientrava con molta probabilità a Reggio Emilia, dove è documentato per un contratto d'affitto⁵⁶. Dopo la testimonianza della pala Canossa datata 1501, la seconda attestazione certa dell'attività di Bernardino a Reggio è rappresentata da un atto notarile del 7 agosto 1505, quando Ludovico Malaguzzi, Cristoforo de Luca e Giovanni Francesco de Savi, verosimilmente membri del Consiglio degli Anziani, affidarono al pittore l'incarico «*ad pingi faciendum tasellum audientie*»⁵⁷, per realizzare il quale avrebbe ricevuto novanta ducati d'o-

ro⁵⁸. Il termine «*tasellum*» parrebbe indicare una sorta di soffitto di legno a lacunari – a cui sembra alludere il termine «*quadronos*» – che Bernardino era stato incaricato «*de bono colore depingere*» nella camera delle Udienze⁵⁹. Secondo gli studi di Nironi, in questa sala, detta anche Cancelleria, si tenevano le riunioni del Consiglio degli Anziani, che costituiva solo una parte del Consiglio Generale⁶⁰. Questo spazio pare che fosse collocato al pian terreno, per poi cambiare diverse volte la sala preposta a queste assemblee nei decenni tra Quattro e Cinquecento.

Nironi segnala che attorno al 1457, in un vano attiguo alla camera del Capitano del Popolo, un certo «Gaspere de Morano aveva costruito il soffitto ligneo, pel quale catinelle, corni-

⁵⁶ La notizia citata da Alessandro Rovetta manca del riferimento archivistico, pertanto non è stato possibile verificare l'informazione. ROVETTA, MONDUCCI, CASELLI, *Cesare Cesariano...cit.*, p. 53.

⁵⁷ ASRe, Notarile, Parisetti Francesco, 33; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...cit.*, p. 237.

⁵⁸ Alessandro Rovetta segnala un pagamento nel 1506 per la Camera degli Anziani ma citando in nota gli studi di Monducci si riferisce senza dubbio al rogito del 7 agosto 1505; ROVETTA, MONDUCCI, CASELLI, *Cesare Cesariano...cit.*, p. 172.

⁵⁹ NIRONI, *Il Palazzo del Comune...cit.*, p. 70.

⁶⁰ *Ivi*, p. 36.

ciati e babuini erano stati dipinti da Giacomo Maineri bolognese e Lazaro Pozzi reggiano»⁶¹.

Il rogito del 7 agosto 1505 relativo a Orsi prosegue nella descrizione di «*rosetas et cornisamenta et rosetas parvas*», elementi verosimilmente sporgenti dal soffitto, che il pittore aveva l'incarico di dorare. Ciò che risulta ancor più interessante è che sotto l'architrave, tutto intorno al perimetro della stanza, doveva correre un «*frixio*», ossia un fregio. Il documento non chiarisce in che cosa precisamente consistesse la decorazione, ma par di capire che il pittore dovesse intervenire «*cum figuris*» nello spazio che andava dal soffitto fino alle spalliere dei banchi degli anziani⁶². Ciò non vuol dire necessariamente che la stanza fosse adornata con un fregio istoriato, perché come attestano gli studi, bisogna attendere ancora qualche decennio per trovare le prime testimonianze di questa tipologia che avrebbe goduto di tanta fortuna in Emilia, ma in mancanza di descrizioni più esaustive tale ipotesi non può essere esclusa a priori⁶³.

A chiarire la cronologia dei lavori e l'impegno che Orsi aveva assunto nei confronti della comunità di Reggio Emilia, vengono in soccorso altri documenti finora inediti in cui sono riportati i pagamenti per il lavoro svolto da Bernardino. Il 12 agosto 1505, pochi giorni dopo l'atto stipulato con gli Anziani, ricevette un compenso parziale «*per la residencia de la Camera de ly anciani*»⁶⁴, notazione che conferma che la sala dell'Udienza per cui viene fatto il *tasellum* fosse proprio la sede di questo organo⁶⁵. Il 23 agosto venne pagato Francesco da Mellara per la realizzazione dei banchi su cui dovevano prendere posto gli Anziani, e ciò dà prova della corretta lettura del rogito secondo cui Orsi avrebbe dovuto decorare la stanza fino alle spalliere delle sedute⁶⁶.

Il 27 ottobre venivano acquistate delle assi «per fare ponti ali depintori in la Camera de li 5 anciani» e da ciò si desume che Bernardino non fosse solo in questa impresa, bensì affiancato da aiuti. Si deve presumere che i lavori di decorazione veri e propri ebbero inizio solo a queste date e che la prima somma data a Bernardino in agosto consistesse in una sorta di anticipo sul lavoro da svolgere. Non tardò, infatti, ad arrivare un secondo pagamento il 21 novembre, data in cui doveva essere iniziato da tempo il lavoro sui ponteggi⁶⁷. La settimana precedente al pagamento di Bernardino, Francesco da Mellara, responsabile della realizzazione dei banchi,

⁶¹ ASRe, Archivio del Comune, Registro dei mandati, 30 aprile e 30 giugno 1457; NIRONI, *Il Palazzo del Comune...* cit., pp. 40-41.

⁶² MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 85.

⁶³ Per approfondimenti sui fregi dipinti in Emilia si veda A.W.A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci, 1550-1580*, Bologna 1984.

⁶⁴ ASRe, Archivio del Comune, Tesoreria e masseria. Libro Salariati e Mandati, *ad annum*.

⁶⁵ E' molto probabile che questo pagamento sia lo stesso citato da Vittorio Nironi nei Recapiti alle Riformagioni, NIRONI, *Il palazzo del comune...* cit., p. 70. Lo studioso non solo fraintende la data – che ritiene essere il 2 agosto anziché il 12 – ma anche l'anno del documento, che indica come 1501, data citata all'inizio del documento, ma a cui non si riferiscono i pagamenti. La controprova dell'errore è fornita dal fatto che nel Libro dei Salariati e dei Mandati del Comune si trovano tutti i pagamenti che sono riportati nei Recapiti alle Riformagioni.

⁶⁶ ASRe, Archivio del Comune, Tesoreria e Masseria, Libro Salariati e Mandati, *ad annum*.

⁶⁷ *Ivi*, *ad annum*.

aveva messo quattordici rose di legno nel «tasello».

Il 6 dicembre viene saldata a Orsi una grande somma «per intiero pagamento» del lavoro svolto nella camera degli Anziani⁶⁸. Nel documento compaiono anche i nomi degli aiuti del maestro: Tomaso Tarabuso, che viene compensato per essersi occupato «de quadrelli per tavolare la Camera predicta» e Giovan Francesco de Savi, che viene retribuito con un salario modesto per le prestazioni fornite nell'arco di cinque mesi (da luglio a fine novembre).

Nonostante questo compenso sembri quello conclusivo, a quasi un anno di distanza Bernardino da Collecchio riceve altri due pagamenti, finora passati inosservati, il 6 e l'11 novembre del 1506, per avere dipinto e dorato la suddetta stanza⁶⁹.

Oltre a precisare la cronologia dei lavori, questa serie di documenti che si apre nell'agosto 1505 e si conclude nel novembre 1506, lascia intendere che il pittore fosse titolare di un'impresa decorativa, cui partecipavano anche i suoi «compagni», termine che più che alludere a una «bottega», sembra designare un'*équipe* di maestranze riunita per l'occasione. Egli, appare comunque molto ben inserito nel tessuto locale, con all'attivo due opere rilevanti nei luoghi principali della vita cittadina, una pala d'altare in duomo e la decorazione di una sala in Palazzo Comunale, che gli garantivano un'ampia visibilità e un notevole prestigio.

Le tracce successive portano al 30 agosto 1512, data in cui Bernardino dà in affitto un proprio terreno. Seppure la notizia non sia significativa ai fini della ricostruzione della sua attività, ci permette di stabilire che l'artista possedeva una rendita al di fuori della sua professione⁷⁰.

Il 19 novembre dello stesso anno⁷¹ Bernardino cedeva la commissione di un'ancona affidatagli da Stefano Fontanelli e dal genero Alessandro Malaguzzi. Dell'impresa viene incaricato al suo posto Lazzaro Grimaldi⁷², mentre Francesco da Mellara, che a suo tempo si era occupato degli apparati lignei della camera degli Anziani, realizza il «casamento», termine reggiano con cui viene definita la *capsa*, una struttura di contenimento in genere lignea⁷³, che aveva, oltre che una funzione ornamentale, la finalità di proteggere l'ancona dagli urti e dalla polvere.

Le successive tracce del pittore conducono al contratto del 2 maggio 1515 per un'altra opera, oggi perduta, destinata alla chiesa di Santa Maria del Carmine⁷⁴. Il 10 maggio 1508 Antonio da Mosto, membro di una delle famiglie più in vista di Reggio Emilia, aveva commissionato a Orsi la realizzazione – «*ad fabricandum et pingendum et ornandum*» – di una

⁶⁸ *Ivi*, ad annum, cc. 181-182.

⁶⁹ *Ivi*, ad annum, cc. 218v, 219r.

⁷⁰ ASRe, Notarile, Pittori Tommaso, 11, c. 21.

⁷¹ *Ibid.*; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...cit.*, pp. 237-238; SACCANI, *Notizie... cit.*, pp. 47-48.

⁷² Riguardo all'unica opera certa di questo pittore recentemente riemersa si veda P. ERVAS, *Profilo di Geminiano Benzoni*, "Nuovi Studi" XIII, 2008 (2009), 14, p. 61, tavv. IV-V, figg. 52-53.

⁷³ Ringrazio Andrea De Marchi per il materiale e gli appunti forniti a proposito di questo tipo di apparati lignei. Per approfondimenti si veda lo studio sugli esemplari friulani F. FRUCCO, "Unam capsam ubi dicta Anchona stare debet depincta cum stellis". *Le strutture protettive della pala d'altare in Friuli tra XV e XVI secolo*, "Ce fastu?", LXXXI, 2005, pp. 11-60.

⁷⁴ ASRe, Notarile, Pittori Tommaso, 11; SACCANI, *Notizie... cit.*, pp. 47-48; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...cit.*, pp. 237-238.

tavola raffigurante la *Natività*. La composizione doveva avere oltre alle figure anche animali e paesi. Bernardino veniva obbligato a finire la tavola entro un anno, altrimenti sarebbe incorso «*in pena ducatorum decem*». Il documento rivela che il pittore oltre a non portare a termine la pala Fontanelli, affidata a Grimaldi, prendeva tempo per una commissione stipulata circa sette anni prima. Tuttavia, sorprendentemente, il 10 gennaio 1516 Bernardino riassunse la commissione che aveva 'appaltato' a Grimaldi, forse a causa della sopraggiunta morte del collega e, come attesta un documento conservato in Archivio di Stato⁷⁵, si accordava con i colleghi pittori Vincenzo de Olio e Filippo Patarazzi per realizzare con loro sia la pala per Stefano Fontanelli sia quella del Carmine per Antonio da Mosto.

Non sappiamo quali siano stati i motivi che avevano indotto Orsi a cedere una commissione, stipulare una proroga e coinvolgere altri maestri nella realizzazione di questi lavori. Comunque sia, pochi mesi dopo, il 28 marzo 1516, egli assumeva un altro importante impegno, accettando l'incarico, affidatogli da Vincenzo Gabbi, di decorarne la cappella di famiglia in San Domenico intitolata a san Vincenzo, sul cui altare era prevista una pala raffigurante questo santo⁷⁶. Anche in questo caso l'oro doveva ricoprire l'altare e «*totas cornisiam incisas pertinentes archivolto et casamento dicte ancone*». Il «*casamentum*» doveva essere a forma di edicola, come suggerisce la presenza di un «*archivolto*» dipinto con «*bonis coloribus*», a cui si aggiungevano due candelabre in campo azzurro. La volta a crociera della cappella pare fosse dipinta con «*azuri fini stellati, de azuro fino*» e nel centro era prevista la figura di Cristo «*de auro fino in campo zenabri fini cum laca*».

L'ultima commissione nota risale all'11 marzo del 1522 per la cappella Pariseti nella chiesa di San Prospero di Castello⁷⁷. I contraenti Celidonio, Prospero, Paride e Petronio Pariseti incaricarono il maestro Raffaele del fu Franchino di San Paolo, legnaiolo, di costruire la tavola e il casamento che Orsi avrebbe dipinto con oro e «*azurum ultramarinum*». Al pittore spettava dipingere una Madonna col Bambino e i santi Genesio martire e Giuseppe, sulla cui sommità vi era l'Annunciazione della Vergine, mentre nel «*peducio*» – con cui s'intende forse la predella – la *Natività*.

A questo punto le notizie sul pittore si diradano: il mese successivo Orsi testava, nominando eredi il fratello e la moglie, Giovanna de' Criminati *alias* de' Cavalieri⁷⁸ e lasciando alcune somme alla Chiesa di San Prospero e al Monte di Pietà. Attestato ancora in vita in alcune carte nel 1524⁷⁹ e nel 1532⁸⁰, Bernardino testò di nuovo nel febbraio 1533 e morì poco dopo⁸¹.

⁷⁵ ASRe, Notarile, Ariberti Prospero, 475; SACCANI, *Notizie...* cit., p. 48; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., pp. 238-239.

⁷⁶ ASRe, Notarile, Favali Girolamo, 16, c. 508; SACCANI, *Notizie...* cit., p. 48; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 238.

⁷⁷ ASRe, Notarile, Ariberti Prospero, 477; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 240.

⁷⁸ *Ibid.*; SACCANI, *Notizie...* cit., p. 46.

⁷⁹ MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 86.

⁸⁰ ASRe, Notarile, Araldi Baldassarre, 863; SACCANI, *Notizie...* cit., p. 46.

⁸¹ MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 86.

Sebbene resti la certezza che ancora molto vi sia da fare, si è tentato di tracciare un profilo di Bernardino Orsi. Il rinnovato esame del *corpus* a lui attribuito dimostra, sulla base di richiami puntuali, la coerenza di un gruppo di opere che la critica recente ha tentato di contraddire. L'analisi stilistica e la revisione di documenti conosciuti e inediti permettono di aggiungere qualche tassello al percorso di Orsi, rivelandone il ruolo di pittore civico nel Palazzo del Comune. Bernardino dimostra di essere in grado di aggiornarsi e di aderire pienamente alle novità felsinee che riporta in terra reggiana, salvo poi ripiegare su un gusto più arretrato per adeguarsi alle esigenze della committenza. Nonostante il suo profilo risulti ancora lacunoso, le prestigiose commissioni che sigla per l'aristocrazia locale – Canossa, Fontanelli, Da Mosto, Pariseti – lo rendono uno dei più interessanti protagonisti della pittura reggiana a cavallo tra Quattro e Cinquecento.