

L'arte e la tecnica delle
decorazioni a stucco in Europa

The Art and Industry of
Stucco Decoration in Europe

L'arte e la tecnica delle decorazioni a stucco in Europa

Dalla fine del XV alla metà del XVIII secolo

Questa pubblicazione è stata finanziata dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (FNS). /
This publication was financed by the Swiss National Science Foundation (SNSF).

Il volume è pubblicato in Open Access ed è liberamente scaricabile dalla piattaforma officinalibraria.net /
The volume is published in Open Access and is freely downloadable from the officinalibraria.net platform.

DOI 10.48287/9788833672670

Officina Libraria Open Access rispetta gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti
ad accesso aperto; oltre a garantire il deposito nei principali archivi e *repository* internazionali OA.

The Art and Industry of Stucco Decoration in Europe

From the Late 15th to the Middle of 18th Century

**A cura di / Edit by
Giacinta Jean e Alberto Felici**

Officina Libraria

Direzione artistica, progetto grafico
Paola Gallerani

Coordinamento Editoriale
Giovanni Truglia

Impaginazione
Elisabetta Mancini

Redazione
Matteo Bonanomi, Sally Salvesen

Indice dei nomi
Matteo Bonanomi

Ufficio stampa
Luana Solla

Fotolito
Giorgio Canesin

Stampa
Industrie Grafiche Pacini, Pisa



Officina Libraria
Via dei Villini, 10
00161 Roma
www.officinalibraria.net

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore.

ISBN: 978-88-3367-267-0
© Officina Libraria, Roma, 2025

Printed in Italy



Sommario / Table of Contents

6	Foreword Christine Casey
10	Introduzione / Introduction Giacinta Jean, Alberto Felici
The Success of Stucco Decoration across Europe and the Role of the Plasterers	
20	Note sull'uso dello stucco a Milano tra fine Quattrocento e primo Cinquecento Jessica Gritti
33	Domenico Fontana and the Art of Stucco: Roman Building Sites Serena Quagliaroli, Giulia Spoltore
56	«Cartellami, camei, grotteschi, e altri simili stravaganze»: protagonisti e modalità della diffusione della decorazione in stucco a Genova tra XVI e XVII secolo Roberto Santamaria
75	Salzburg as an Early Centre of Ticino Stucco Work Manfred Koller
82	Techniques and Market Conditions: Stucco Masters in German Countries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries Barbara Rinn-Kupka
96	Interior Stucco Work of the Sixteenth and Seventeenth Centuries in The Netherlands Wijnand Freling
109	An Introduction to Danish Stucco Decorations c. 1550–1750 Casper Thorhauge Briggs-Mønsted
130	The Profession of Stucco Maker in Seventeenth-Century Lesser Poland Michał Kurzej
145	La dicotomia tra scultori e stuccatori nella plastica tardo barocca romana: il cantiere di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari (con una nota sui restauri della sala Regia) Vittoria Brunetti
162	Stucco Decoration in L'Aquila in the Second Half of the Seventeenth Century: Projects, Designs and Masters Carlotta Brovadan

The Art of Stucco Making: Materials and Workmanship	
184	Qualche esempio sull'uso del disegno nelle pratiche di bottega degli stuccatori lombardi e luganesi Massimo Romeri
209	Materials and Constructions: <i>Stuccatori</i> at Work in Basso Ceresio. Archival Sources and Material Evidence Giacinta Jean, Alberto Felici
239	Attraversare il Settecento con gli stuccatori Portogalli: organizzazione del lavoro, materiali e strumenti Mickaël Zito
Case Studies	
256	Fontainebleau 1530. The Age of Stucco Oriane Beaufile
279	The Collection of Renaissance Stucco Statues at Bučovice Castle. Technologies, Techniques, and Materials Used Veronika Wanková, Renata Tišlová, Peter Majoroš
298	The Stuccoes in the Church of the Annunciation to Mary in Kostanjevica at Nova Gorica Marta Bensa, Katarina Šter, Sabina Dolenec
307	Leonardo Retti a Roma: la decorazione in stucco di Santa Marta al Collegio Romano in collaborazione con Antonio Roncati Carla Giovannone
330	The Stuccoes in the Church of Los Santos Juanes in Valencia (1693–1702) Gaetano Giannotta, José Luis Regidor Ros
341	Baldassarre Fontana in Cracow Michał Kurzej
360	Gli stucchi di Baldassarre Fontana, primi appunti su tempi d'esecuzione, materiali e tecniche: lo studio della <i>Galleria degli angeli</i> del castello di Uherčice Alberto Felici, Jana Zapletalová, Marta Caroselli, Giovanni Nicoli, Medea Uccelli, Jan Válek
376	Glossario tecnico / Technical Glossary
387	Abstracts
399	Indice dei nomi / Index of Names

Qualche esempio sull'uso del disegno nelle pratiche di bottega degli stuccatori lombardi e luganesi*

Massimo Romeri

La questione del disegno all'interno delle vaste e variabili pratiche di bottega degli stuccatori tra fine Cinque e Seicento non si affronta agevolmente. Questo intervento sarà perciò tutt'altro che esaustivo ponendo qualche problema sul tavolo della ricerca attraverso alcuni casi lombardi su cui sarà possibile ragionare.

Per gli stuccatori, la pratica del disegno si dovette affinare solo in alcuni contesti, di pari passo con la ricerca di autonomia dello stuccatore dall'architetto, o dall'artista-impresario. Nei casi – non pochi – di dipendenza da modelli altrui, gli stuccatori continuano a utilizzare forme tradizionali e progetti impostati da altri, presentandosi come artigiani altamente specializzati, il cui lavoro resta però subordinato alle idee e alle «forme di carta» fornite dall'architetto o dall'artista che dirige il cantiere.¹

Si sono conservati molti disegni cinque e seicenteschi preparatori alla decorazione a stucco, ma pochissimi di questi sono direttamente attribuibili a stuccatori. Di contro, esistono alcune testimonianze documentarie sull'esercizio del disegno da parte degli apprendisti, desumibili dai *pacta* tra il padre del garzone e il maestro di bottega.² I tirocinanti dovevano prepararsi su modelli forniti da quest'ultimo: album, prototipi, schizzi, progetti decorativi e sicuramente diverse stampe.

I campioni da analizzare potrebbero essere numerosi. Ne illustro qui alcuni in contesti di primo piano, utili anche a circoscrivere la cultura figurativa su cui si innesta l'attività (e il successo) della bottega luganese di Alessandro Casella, l'ultimo dei tre esempi qui portati.

I primi due casi vanno calati nella Milano d'inizio Seicento, un ambiente in cui è ancora vivissima la cultura della Maniera e il rapporto tra pratiche artistiche e invenzioni sfugge a un inquadramento troppo semplice. Se pensiamo a maestri come Giulio Cesare Procaccini o a Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, non ci dobbiamo limitare a considerarli pittori. Sono personalità complesse, in grado di guidare officine poliedriche in imprese di alto profilo, effimere e non, grazie a un'integrazione di lavoro artistico, ricerche e applicazioni tecniche, con una modalità che affonda le



fig. 1
Giovanni Battista Crespi
detto il Cerano, partito
decorativo con erme
angeliche e angeli, 1602
circa. Milano, Santa Maria
presso San Celso, volta
della cappella (prima
campata della navata di
sinistra).

proprie radici nella lezione raffaellesca. Tra l'idea e l'implementazione sono perciò comprese diverse fasi e coinvolte personalità specializzate, in una concatenazione di competenze. Così è nella grande Fabbrica del duomo, ma anche nelle prestigiose imprese plastiche di San Paolo Converso o di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.

Nei lavori deliberati dal Capitolo di quest'ultima chiesa, «sino l'Anno 1601», per «abelire, ornare e compire con stucchi, oro e Pitture le cappelle laterali», sono coinvolti tre artisti: Cerano per quattro cappelle, Giulio Cesare Procaccini e Giovan Battista della Rovere per due ciascuno.³ Cerano e Procaccini si impegnano anche nella realizzazione degli stucchi, non così il Fiammenghino. Ma se Cerano, con la sua bottega, mantiene l'impegno, Procaccini nel febbraio 1602 «non attendeva conforme al bisogno nel mettere li stucchi nelle volte».⁴ I deputati incaricano perciò altri stuccatori «acciò compiscano con ogni celerità possibile». Nel procedere rapido dei lavori, Giulio Cesare scalpita: chiede che «si facciano i ponti per adornare de stucchi la Capella [dei Santi Nazaro e Celso] dirimpetto à quella che già si lavora secondo il suo disegno [la cappella della Pietà], accioché egli possa fra tanto depingere la prima mentre li stucchatori lavoravano la seconda».⁵ A questo momento si può forse associare il pagamento a «Pietro Maria Goro stuccatore» per «li ponti per due capelle».⁶

Nell'estate del 1602 Giovan Andrea Biffi, scultore della Fabbrica del duomo, già coinvolto in imprese che avevano a monte richieste a Camillo Procaccini,⁷ ha concluso la decorazione a stucco di due volte, verosimilmente quelle della terza campata delle due navate laterali, e sollecita un pagamento.⁸ Sui ponteggi salgono quindi Fiammenghino⁹ e Procaccini. Quest'ultimo di lì a poco consegna gli affreschi della cappella della Pietà (nella quarta campata della navata di sinistra).¹⁰ Il 13 luglio 1603 i deputati della Fabbrica cominciano a tirare le fila dei lavori: Procaccini ha terminato da diversi mesi «l'opera della capella che è a man sinistra nell'ingresso della chiesa» e «va facendo» quella sul lato opposto dedicata ai Santi Nazaro e Celso. Il pittore «chiede l'istesso pagamento che si darà al Cerano per la sua». Anche Fiammenghino, insieme al fratello Mauro, ha nel frattempo dipinto e fatto dorare una delle due volte con gli stucchi di Biffi.¹¹ L'anno dopo sarà terminata anche la seconda.¹²

Gli artisti coinvolti sono tra i più innovativi del momento nella città lombarda. Il cantiere finisce così per diventare un laboratorio sperimentale. Dal punto di vista dello stucco è Crespi a imporsi: le sue cornici (fig. 1) sono rese vitali da soluzioni che danno maggiore spazio alla parte figurativa. Il modellato è vibrante, pieno, talvolta raffinatissimo; i putti vivaci e le cariatidi angeliche, come personaggi da Sacro Monte, esprimono sentimenti, tentando un dialogo partecipato con l'osservatore.

Nelle volte poi dipinte da Procaccini gli stuccatori si ritrovano a interpretare dei disegni forniti dall'artista; Giulio Cesare ha lasciato campo libero a un'impresa di modellatori che dovette far fronte all'impegno in poco tempo, includendo più maestranze, com'è evidente dalle differenze nella resa plastica, negli sbalzi qualitativi e nelle difficoltà di gestione delle armature (fig. 2).¹³ C'è, in alcuni brani dei soffitti della



fig. 2
Pietro Maria Goro e
Giulio Cesare Procaccini (?),
partito decorativo con
erma angelica, 1602.
Milano, Santa Maria presso
San Celso, volta della
cappella dei Santi Nazaro
e Celso.

fig. 3
Pietro Maria Goro e
Giulio Cesare Procaccini (?),
stucchi; Giulio Cesare
Procaccini, affreschi, 1602.
Milano, Santa Maria presso
San Celso, volta della
cappella della Pietà.



quarta campata (di entrambe le navate, fig. 3), la stessa espressività marcata, a tratti grottesca, delle volte di Biffi (figg. 5-6) dove nastri, ghirlande, piume e capelli sono trattati con un'incisiva naturalezza. Nelle cappelle di Procaccini le figure maggiori sono però più affusolate e sinuose (fig. 4), come se fosse intervenuto, almeno dando dei suggerimenti per le rifiniture finali, proprio Giulio Cesare, magari prima che giurasse «di mai più por le mani su i ferri, e tutto dedicatosi a' pennelli».¹⁴ Le volte vanno appunto lette in coppia, e tra le due coppie ci sono differenze anche nel progetto iniziale: quelle ideate da Procaccini giocano su elementi più sottili, elegantemente misurati, dopo l'addomesticamento dei suoi umori più caricati e grotteschi. Negli apparati a stucco delle cappelle di San Sebastiano e della Crocifissione quello stesso tipo di repertorio è investito da un rapporto più stringente con le invenzioni di Cerano: i putti all'impasta delle vele cercano di sfuggire a simmetrie troppo meccaniche con piccoli accorgimenti, mentre una vena sardonica, tra maschere leonine mollemente dilatate e le espressività marcate delle erme angeliche, dipende strettamente da quella, più sottilmente e intelligentemente formulata, delle vicine campate di Crespi.

Tra le carte dell'archivio si sono conservati alcuni progetti per la decorazione a



fig. 4
Pietro Maria Goro e
Giulio Cesare Procaccini
(?), partito decorativo
con erma angelica, 1602.
Milano, Santa Maria presso
San Celso, volta della
cappella della Pietà.

fig. 5

Andrea Biffi, stucchi;
Giovan Battista e Giovanni
Mauro della Rovere detti
Fiammenghini, affreschi,
1602-1604. Milano,
Santa Maria presso
San Celso, volta della
cappella di San Sebastiano.



fig. 6

Andrea Biffi, partito
decorativo con erma
angelica, 1602. Milano,
Santa Maria presso
San Celso, volta della
cappella di San Sebastiano.



fig. 7

Bottega di Camillo
Procaccini, progetto
decorativo per una volta
a stucco, 1601. Milano,
Archivio Storico Diocesano.



stucco di volte architettonicamente del tutto compatibili con quelle della chiesa (figg. 7-9).¹⁵ Sono tre disegni ben rifiniti a matita nera, penna e acquerello seppia. Non sono i modelli degli stucchi realizzati, il loro vocabolario ornamentale è però molto simile, seppur caricato di invenzioni gustose (e di difficile realizzazione tecnica) poi non presenti nell'opera, come le ceste parmigianinesche ricolme di frutta, i volti velati coronati da valve di conchiglia e le teste caprine. Tutti elementi che si rintracciano in opere di Camillo Procaccini: le stesse erme con canestri si ritrovano negli affreschi

fig. 8

Bottega di Camillo
Procaccini, progetto
decorativo per una volta
a stucco, 1601. Milano,
Archivio Storico Diocesano.

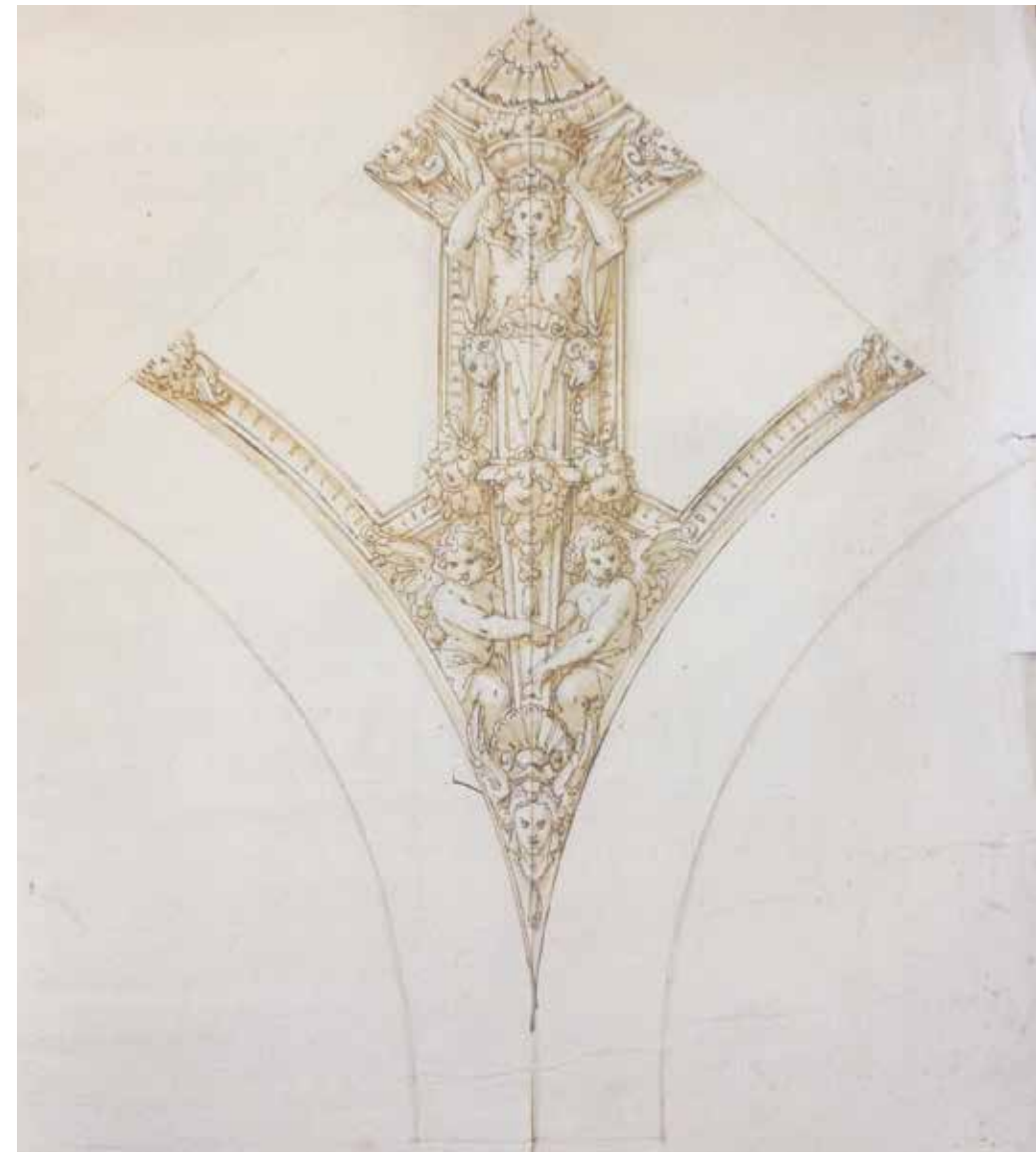


di Lainate (1587-1589) e in quelli della volta con *Cristo in gloria con angeli musicanti*, *san Prospero e san Venerio* in San Prospero a Reggio Emilia (1597-1598) (fig. 10); le conchiglie, le teste caprine, ritmano le decorazioni ricche d'accenni profani del coro (1596-1597 circa) e poco dopo della cappella di San Diego d'Alcalà in Sant'Angelo a Milano (1610 circa), mentre le erme angeliche con braccia stese e incrociate sono riproposte vent'anni dopo nella volta del coro dei Santi Paolo e Barnaba, sempre a Milano (1624-1625).¹⁶

Come si è visto, i tre disegni sono compatibili con la cultura di Camillo Procaccini. Al pittore era stata richiesta la pala della cappella dell'Assunzione, concessa in patronato a Giorgio Secco, conte di Mozzanica, dall'estate 1600. Non esistono certezze

fig. 9

Bottega di Camillo
Procaccini, progetto
decorativo per una volta
a stucco, 1601. Milano,
Archivio Storico Diocesano.



sulla datazione dell'*Assunzione*, che si può scalare subito dopo i lavori che hanno interessato la cappella a partire dal luglio 1601.¹⁷ Non stupirebbe quindi un coinvolgimento del maestro nella contemporanea rielaborazione degli spazi delle navate laterali: la nuova decorazione delle prime quattro campate segna uno scarto di gusto importante rispetto agli stucchi di metà Cinquecento di Andrea de Conti, con un balzo in avanti a cui aveva già contribuito il fratello minore di Camillo, Giulio Cesare, impegnato come scultore della Fabbrica dal 1595.¹⁸

I tre fogli qui presentati si associano quindi a questo momento, come fossero ipotesi rimaste su carta da esibire alla committenza, e insieme modelli per Biffi e gli altri stuccatori. Non trovano confronti con la produzione grafica di Giulio Cesare,¹⁹ mentre



non mancano gli agganci con disegni di Camillo, soprattutto con alcuni dei suoi bozzetti preliminari all'esecuzione scultorea.²⁰ Come questi, sono meticolosi, dando una minima indicazione dei volumi, ma sono anche sufficientemente attraenti per essere presentati ai fabbricieri.

Il secondo esempio – la cappella di San Michele Arcangelo in Sant'Angelo a Milano – è idealmente legato al primo ed è in qualche modo una conseguenza di quel cantiere sperimentale.

La decorazione è commissionata a Panfilo Nuvolone nel 1610 dalla famiglia Sansoni e conclusa solo sette anni dopo.²¹ L'insieme dei dipinti e degli stucchi illustra, attraverso le *Storie di Sansone*, le virtù manifestate dai personaggi della famiglia li sepolti. L'ornato, caratterizzato da una parte figurativa preponderante, ha un ruolo fondamentale, accompagnando e ritmando la narrazione; le campate di Santa Maria presso San Celso – soprattutto quelle inventate da Cerano – sono un prototipo evidente.

È ancora conservato il progetto relativo alla volta (fig. 11). Sul foglio sono presenti quattro soluzioni alternative – tra cui quella messa in opera, in assoluto la più «profana» – e un'iscrizione, datata 1614, che funge da contratto. È un patto breve, di tono conciso, come una stretta di mano tradotta su carta dove si esplicita che a Nuvolone saranno pagate le varie spese dei materiali per la decorazione della cappella: il disegno, i «legnami e il ponte et fare il ponte e disfare», i telai dei quadri «et

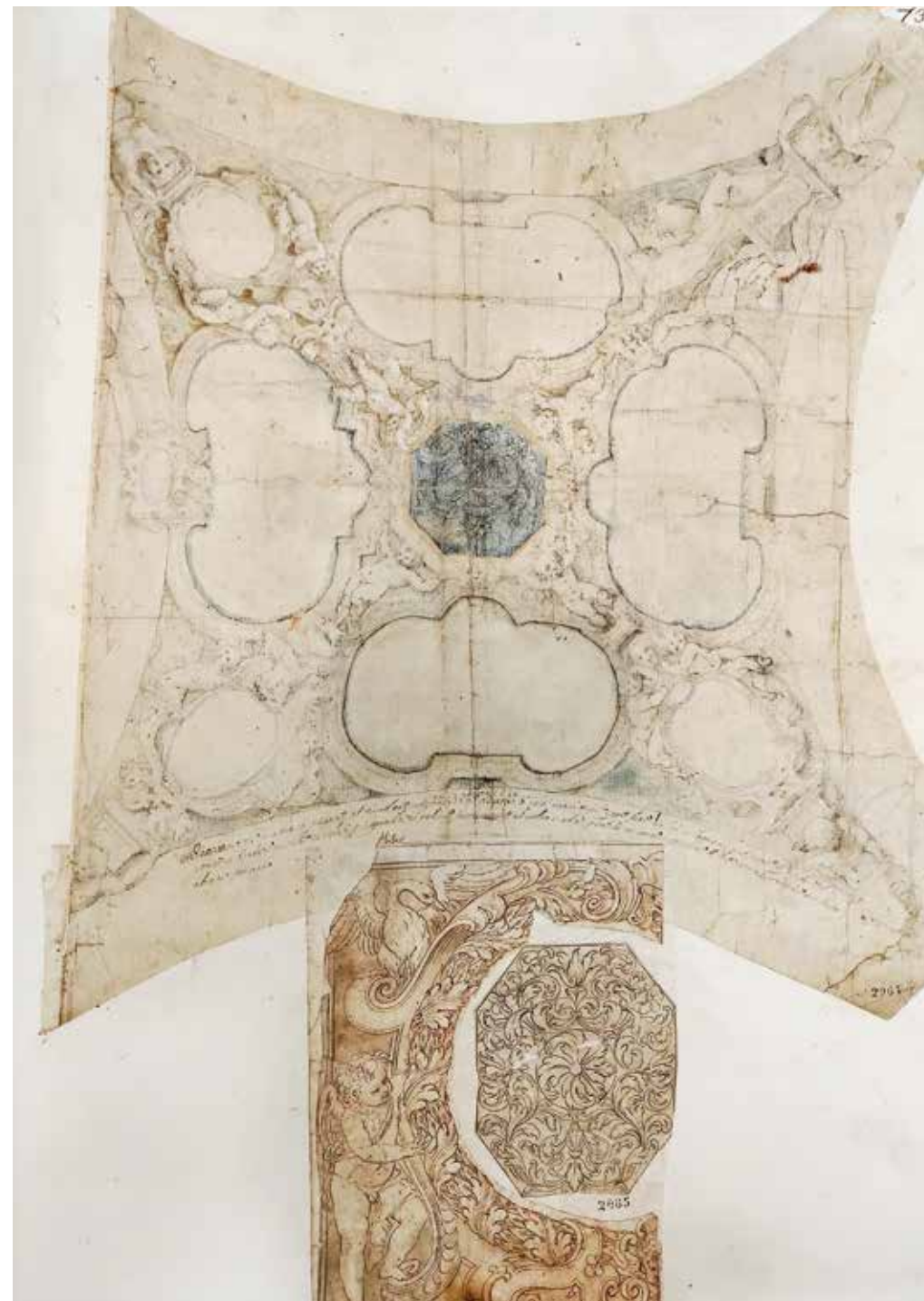
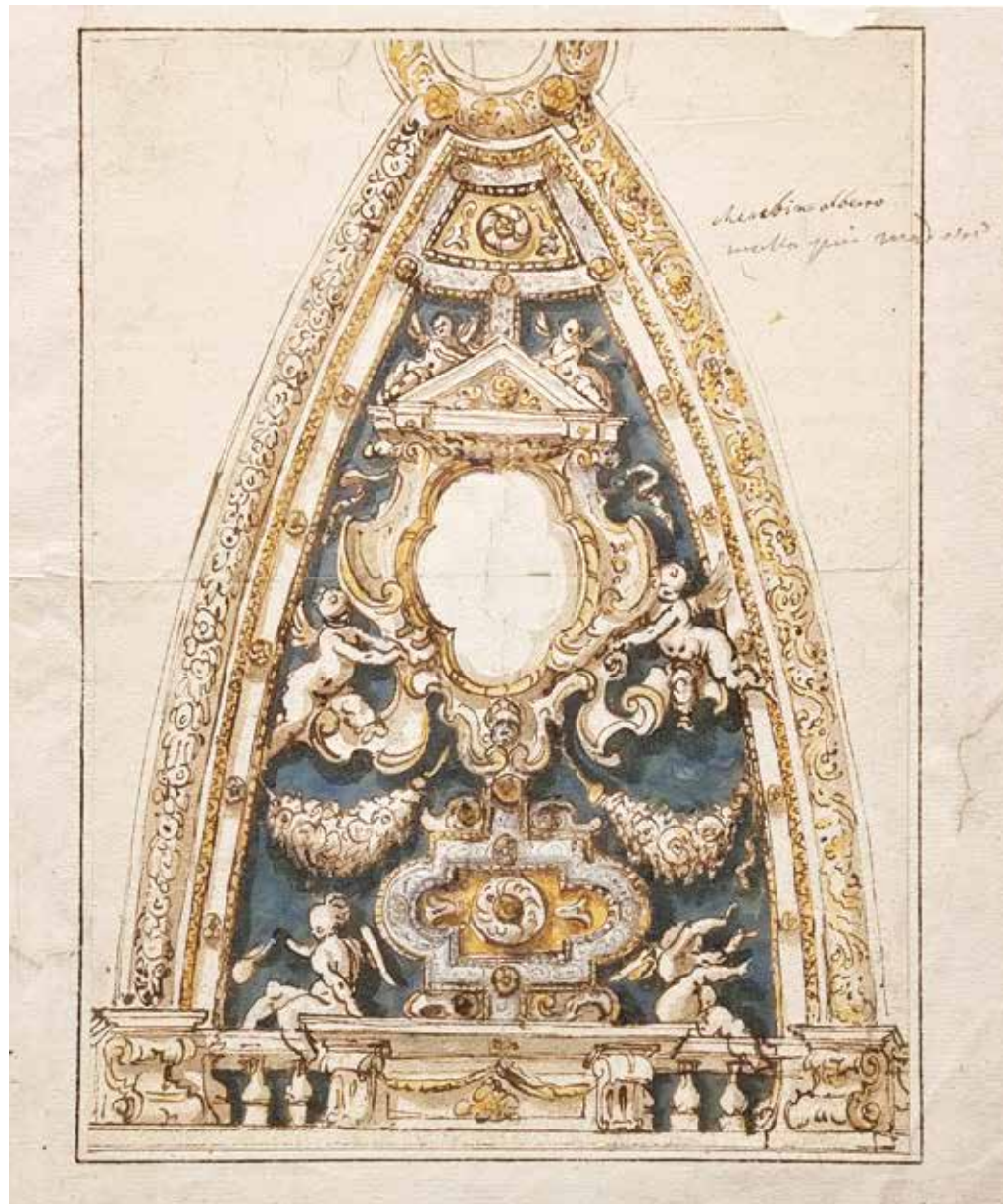


fig. 10
Camillo Procaccini, *Cristo in gloria con angeli musicanti, san Prospero e san Venerio* (particolare), 1597-1598. Reggio Emilia, San Prospero.

fig. 11
Panfilo Nuvolone, *Studio per decorazione a stucco*, 1614 circa. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 238, n. 2064.

fig. 12
Stuccatore lombardo-ticinese, *Studio per decorazione a stucco*, 1610-1620 circa. Torino, Biblioteca Nazionale, q.BC.42/II, n. 26.



calcina fatta al volto». ²² L'artista è anche il regista dell'impresa: «ogni cosa sarà a disegno di esso Pamfilo», incaricato inoltre di gestire e pagare le diverse maestranze specializzate presenti sul cantiere, stuccatori compresi. ²³ Camillo Procaccini, amico di Pamfilo, si era comportato allo stesso modo per i decori della cappella della Madonna delle Grazie in Santa Maria di Campagna a Pallanza, realizzati da Alberto Cavalli, o per quelli della cappella dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande a Milano, modellati da Giovanni Battista Pagano. ²⁴

Il progetto firmato rappresenta una vera e propria garanzia contrattuale, tanto per

l'artista che si fa regista e produttore dell'impresa, quanto per la committenza. Ma quando il progetto decorativo non accoglie, come in questo raro caso, un accordo scritto, il disegno si può allegare ai contratti e far sottoscrivere al notaio e ai soggetti coinvolti. ²⁵ In alternativa, una copia può essere consegnata ai committenti come garanzia, così che l'artista «sia tenuto fare le suddette cose di tutta bellezza et senza niun mancamento conforme il disegno, di cosa in cosa». ²⁶ Molti dei fogli ancora conservati, rifiniti anche nei dettagli, colore compreso, sono verosimilmente appartenuti a questa categoria. Ne presento qui uno (fig. 12) anche per introdurre gli ultimi esempi. È un disegno avvicinato da Giovanni Romano alle imprese piemontesi del presbiterio della certosa di Pesio e di Santa Maria delle Grazie ai Palazzi di Vicolungo, accostabile anche ai lavori di Giovanni Antonio Colomba di Arogno in Santa Maria delle Grazie a Brescia e ad altri. Con una sintesi ancora oggi illuminante, lo studioso riconosceva in queste imprese lombarde e piemontesi un rapido aggiornamento, determinato dagli spostamenti delle maestranze su tutta la Penisola, in un intreccio di esperienze che aveva dato vita a uno «stile sovraregionale che solo dopo il 1630 ritroverà caratteri specificatamente locali, legati in primo luogo al sopravvento di distinte famiglie di stuccatori ticinesi». ²⁷

Arriviamo quindi ad Alessandro Casella. ²⁸ L'unica traccia dell'esistenza di un disegno che doveva essere del tutto simile a quelli appena visti, cioè un progetto d'insieme allegato a un contratto, è nei documenti che riguardano il primo cantiere in cui si riconosce l'intervento dello stuccatore di Carona, a Santa Maria di Campagna a Ponte in Valtellina. Qui, nel 1619, è Bernardo Bianchi di Campione, coetaneo e socio di Casella, a fornire alla fabbrica alcuni disegni. Nel contratto tra lui e la committenza si specifica infatti che le decorazioni dovranno essere realizzate in modo «conforme al disegno dato il più bello». ²⁹ Di quel foglio però non c'è traccia.

Nei successivi impegni dell'impresa di Bianchi e Casella si misura una rapidissima evoluzione sia in termini stilistici che tecnici. L'affermazione di questa bottega ticinese segue un orientamento generale testimoniato dal successo dei luganesi in molte città europee, ma trova in questi luoghi di frontiera una palestra perfetta per nuove sperimentazioni. Così nella parrocchiale di Castione Andevenno, dove la mostra dell'altare maggiore in marmo nero di Varenna e rosso d'Arzo è disegnata da Gaspare Aprile, evidentemente informato su quanto avevano elaborato a Roma nei primissimi anni del Seicento colleghi perlopiù di origine lombarda o ticinese come Giacomo della Porta, Carlo Maderno o Flaminio Ponzio. Nel 1623-1624 l'impresa Bianchi-Casella aggiunge alla parte marmorea la decorazione plastica, modellando in stucco un *trait d'union* tra l'architettura e la pala.

Due anni dopo un'altra accelerazione in senso narrativo: a San Giorgio a Grosio Bianchi e Casella arredano un'intera cappella (fig. 13), agganciando alle pareti delle forme architettoniche completamente realizzate in stucco, verosimilmente senza l'ausilio di un architetto. Figure e ornato si integrano nella struttura di un'ancona che

fig. 13
Impresa di Bernardo
Bianchi e Alessandro
Casella, altare in stucco,
1626. Grosio, San Giorgio,
cappella di Sant'Antonio.



fa da *pendant* alla macchina rinascimentale intagliata da Pietro Bussolo e dipinta da Andrea De Passeris per la speculare cappella della Beata Vergine. Non è un unicum: almeno un campione per un uso simile dello stucco è in area ticinese, nelle cappelle del Rosario e di San Giovanni Battista in Santa Maria del Sasso a Morcote.³⁰

A Grosio il predominio della parte figurativa, soprattutto nel primo ordine, è completo. Le figure prendono il sopravvento sulle cornici, andando a occupare con il loro modellato potentissimo e fortemente aggettante ogni spazio a disposizione. C'è un ribaltamento tra la cornice e ciò che avrebbe dovuto contenere: né gli

affreschi né le sculture lignee nelle nicchie possono stare al passo con gli elementi grotteschi che caratterizzano l'apparato, né con gli angeli loricati, dinoccolati ma eloquenti, che proteggono i simboli della Chiesa insieme a putti-telamoni e cariatidi-arpie. Il messaggio in difesa dell'ortodossia, a pochi anni dalla guerra civile del 1620 che ha interrotto violentemente la convivenza di cattolici e protestanti,³¹ è reso chiaramente, così com'è lampante la sintonia con l'arte dei contemporanei come Cerano e Giulio Cesare Procaccini. Arriviamo al punto: il disegno. In prossimità della chiesa di San Giorgio, fuori dal nucleo medievale, a partire proprio dal 1626 si comincia a costruire una nuova chiesa parrocchiale dalle dimensioni spropositate rispetto a quelle dell'abitato. Gli edifici religiosi nati in questi anni nella valle dell'Adda hanno una presenza fisica solenne, a rappresentare la forza di una controriforma tardiva, ma decisa; le nuove chiese si impongono sul paesaggio come le immagini plasmate da Bianchi e Casella al loro interno. Il progetto della parrocchiale di Grosio si deve a Gaspare Aprile, la cui presenza è segnalata più volte nel registro dei conti della fabbriceria, mentre in un'occasione appaiono anche l'ingegner sign.r Bernardo Bianco», pagato per lavori non specificati insieme «al maestro venuto in compagnia del ditto in[ge]gnier». Non sappiamo se quest'ultimo «maestro» sia Casella, ma il ricorso del termine «ingegnere» per Bianchi, qui e almeno in un'altra occasione, ci può far pensare che il campionesse avesse consuetudine anche nella progettazione. Non è un fatto nuovo per uno stuccatore, né stupisce trovare Bernardo, dopo le collaborazioni degli anni precedenti, in un altro cantiere gestito dal caronese Aprile.

La bottega degli stuccatori si compone perciò di un maestro abile nel progettare, che conosce gli elementi dell'architettura, e un altro che sarà citato nei documenti, e si firmerà, come scultore. Da Grosio in poi i loro lavori dimostrano proprio l'unione di queste peculiarità, lasciando alla prima sempre meno spazio. Le abilità plastiche di Casella, la sua «simpatia per la materia», finiscono per esorbitare ulteriormente laddove le figure in stucco si sostituiscono agli elementi architettonici, come a Grosio e nella cappella del Rosario nella parrocchiale di Fusine tra 1626 e 1627. Vale quello che aveva notato Andreina Griseri: secondo la studiosa nei grandi cantieri di questi anni, dove le maestranze luganesi imperversano, non si riconosce una direzione imposta da architetti e committenti quanto un suggerimento, offerto per spingere all'estremo le possibilità del mestiere.³² Per quanto riguarda gli stuccatori, i loro risultati più alti – tra cui vanno certamente messi quelli appena citati – sfruttano un nuovo equilibrio tra la cornice, quindi l'ornato, e le iconografie centrali, relegate in spazi sempre più contenuti fino a un ribaltamento di prospettiva. Nei margini a stucco si esprime un'autonomia creativa che diventa poi potenzialmente propulsiva, arrivando a modificare la fisionomia degli interni e il loro rapporto con la luce. Le cappelle progettate da Aprile, con le loro planimetrie quadrangolari ricoperte da semplici volte a botte e illuminate da finestre termali, non sono che tele bianche predisposte per i successivi interventi decorativi.



fig. 14
Castione Andevenno,
cappella di San Carlo,
particolare dell'armatura
di un angelo.

Le partiture decorative sono ridotte al minimo, ed è estremamente semplificata la cornice architettonica della pala d'altare. A predominare nella parete di fondo sono le due sculture, quasi a tutto tondo, di *San Biagio* e *San Bernardo di Chiaravalle*, che avanzano nello spazio del vano sfondando i limiti architettonici delle colonne e delle lesene, rischiando di impallare – come diremmo se fossero in una fotografia – la modesta pala di Giovanni Battista Pellizzari. Lo stesso succede agli angeli sull'intradosso dell'arco d'ingresso: superano i limiti delle cornici dando l'impressione di essere appoggiati in modo precario, cercando, protraendosi in avanti e verso il basso, un dialogo visivo con i fedeli. Osservati frontalmente, i loro volti sono allungati in modo innaturale; la stessa cosa accade ai *Profeti* della parte superiore. È infatti privilegiato il punto di vista dalla navata: guardando da sotto in su, quelle che sembrano deformazioni appaiono in realtà come accorgimenti prospettici che amplificano il senso scenografico, spettacolare e drammatico dell'apparato. Sono effetti che devono inevitabilmente essere studiati sul posto e che solo in minima parte possono essere predisposti su carta.

È noto, ed emerge anche nei contributi raccolti in questo volume, come gli stuccatori utilizzino materiali locali, talvolta adattando pragmaticamente ricette e modalità esecutive. A Castione l'ossatura delle figure è creata con strutture di metallo, ma anche con delle rocce scistose sagomate (fig. 14), delle *piöde* certamente presenti in abbondanza nel cantiere della chiesa.³⁵ Le prime sono limitate allo stretto indispensabile, talvolta integrate da elementi di riutilizzo³⁶ e del tutto prive di rivestimenti in stoffa che avrebbero facilitato l'adesione della malta fresca al metallo. Le lastre litiche sagomate sono invece utilizzate come sostegno per le ali degli angeli sul timpano,

Se, quindi, il modellato tende a prevalere con forme sempre più libere nello spazio e complesse dal punto di vista tecnico, è l'apporto del maestro-sculutore a imporsi su quello dell'«ingegner».³³ I recenti restauri svolti nella cappella di San Carlo della parrocchiale di Castione Andevenno aiutano a capire meglio le modalità con cui, di fatto, avviene questo superamento.

Bianchi e Casella tornano a Castione nel 1628. La decorazione della cappella si protrae qualche mese, ma la parte plastica dev'essere finita entro novembre, data dell'ultimo pagamento. È però probabile che si risalga sui ponteggi per alcune rifiniture e, soprattutto, per le dorature, dopo la pausa invernale.³⁴



fig. 15
Carona (Lugano), Madonna
d'Ongero, particolare
dell'armatura di un angelo.

per i cornicioni e per la mitra dei due santi. Hanno tutte il sapore di soluzioni trovate in cantiere sfruttando ciò che era a disposizione con creatività e senso pratico, per assecondare la modellazione rapida e sciolta di Casella.

In un cantiere quasi contemporaneo, cioè nel santuario della Madonna della Neve e di San Carlo a Chiuro, Casella lavora alle statue in facciata, al presbiterio e in almeno una delle cappelle laterali, con una probabile interruzione a causa della diffusione della peste. Rispetto a quelli della cappella di San Carlo di Castione, nella cappella di San Francesco gli aggetti sono relativamente misurati, come se Casella cercasse una proporzione con le dimensioni contenute del vano, e quindi con il punto di vista più ravvicinato dell'osservatore. Per aumentare i contrasti e la percezione dei volumi lo stuccatore ha sfruttato le pose, appoggiando al fondo le ali degli angeli o gli arti di profilo. Su questi contrastano, emergendo, gambe e braccia, soprattutto flesse, lanciate verso la navata. Spessori ridotti implicano chiaramente una maggiore rapidità esecutiva, ma anche un minor ricorso ad armature metalliche e quindi la possibilità di cambiamenti in corso d'opera. Di nuovo, il risultato finale è frutto non tanto, o non solo, di un progetto iniziale, ma è determinato dalle condizioni del luogo e dall'esperienza dello stuccatore.

Un altro esempio utile a definire meglio le modalità di lavoro di questi maestri è quello di Carona. Al santuario del proprio paese natale Casella lavora almeno dal 1640. Con l'esaurimento delle commesse in Valtellina Bianchi e Casella avevano cercato altre strade. Nel 1632 Bianchi è attirato in Moravia, dove affianca i Tencalla, mentre il vecchio socio appare a Torino due anni dopo. In città, probabilmente spinto da Isidoro Bianchi, Casella si afferma in alcuni dei luoghi centrali del potere sabauda:



fig. 16
Stuccatore lombardo-ticinese, *Studio per una cartella a stucco*, 1620-1630 circa. Collezione privata.

il castello del Valentino, la vigna di Madama Reale, palazzo Madama. Nel santuario della Madonna d'Ongero di Carona i suoi interventi si devono verosimilmente agganciare ad almeno due periodi di pausa dai cantieri torinesi, con un ritorno in patria di qualche settimana. È consuetudine, per questi stuccatori itineranti, lasciare nel paese d'origine traccia delle proprie abilità, dei propri successi, donando o creando opere: è così per i Silva al santuario di Morbio Inferiore, per i Colomba nella parrocchiale di Arogno, per i Tencalla a San Carpoforo a Bissone e via di seguito.

I primi lavori di Casella al santuario di Carona risalgono al 1640.³⁷ Le indagini, comprese quelle radiografiche effettuate sulle figure, hanno evidenziato un uso singolare delle armature in ferro. Le vergelle sono state piegate e modificate sul posto, e in qualche caso non seguono l'andamento degli aggetti che dovrebbero sostenere. Altri elementi metallici sono privi di connessioni con lo scheletro principale. Per esempio, nell'angelo di sinistra del transetto, in prossimità del coro, i ferri che sostengono le dita della mano sinistra sono stati inseriti quando la mano era già stata



fig. 17
Stuccatore lombardo-ticinese, *Studio per una decorazione a stucco*, 1620-1630 circa. Collezione privata.

plasmata con la malta, e non sono quindi legati alla vergella che sorregge il braccio (fig. 15).³⁸ C'è poi un uso consistente di fibre vegetali che non si riscontra invece a Castione, utilizzate nella realizzazione di parti del modellato sottili e aggettanti, con tutti i vantaggi del caso: la malta diventa più elastica, il peso diminuisce ed è minore la riduzione di volume durante l'asciugatura, che avviene gradualmente in quanto le fibre trattengono una considerevole quantità d'acqua.

Come a Castione, si utilizza ciò che offre il territorio, rendendo la costruzione di queste figure più immediata e svincolando l'artista da una strutturazione preliminare e rigida della scultura, consentendo modifiche fino all'ultimo.

Da questi ultimi esempi possiamo presumere che per lavori di questo tipo siano

esistiti dei progetti d'insieme, e che su queste tracce si siano costruiti gli apparati, ma è altrettanto verosimile che i dettagli delle singole parti siano stati studiati a lavoro in corso, direttamente sui ponteggi, con variazioni e pentimenti dettati sia da necessità contestuali che da esigenze espressive. Come si diceva, una rigida strutturazione della scultura avrebbe limitato le possibilità, arginando la modellazione che potremmo definire dinamica, piena di propositività, talvolta spregiudicata, di un maestro abile come Casella.

Non sono purtroppo noti disegni da avvicinare a questo momento creativo. Viene da pensare che non esistendo più l'interposizione di diverse figure professionali come nei cantieri di fine Cinque e del primo Seicento visti sopra, i maestri stuccatori agiscano in un modo differente, sfruttando dei modelli e un repertorio di bottega stabilizzato, mandato in buona parte a memoria, che si poteva variare e modificare all'occorrenza persino nelle pose e negli ingombri delle figure maggiori. Il disegno può perciò essere utile per la presentazione al committente – e non mancano esempi, come quelli creati a Torino dall'architetto Carlo di Castellamonte,³⁹ o quelli dell'inteltese Carlo Lurago per il castello di Náchod, in Repubblica Ceca, o, ancora, come i progetti di Maderno, ridisegnati nel dettaglio dal poliedrico Giovan Battista Ricci –,⁴⁰ ma quando è lo stesso stuccatore l'inventore dell'insieme decorativo, i modelli cartacei possono in qualche caso diventare superflui, facendo assumere alla plastica quel ruolo generatore che gli riconosce, tra gli altri, Giovanni Paolo Lomazzo.⁴¹

Resta però almeno una testimonianza su carta associabile con buona sicurezza alla pratica degli stuccatori luganesi degli anni di Casella, o poco dopo: una *suite* di schizzi a penna, sanguigna e carboncino divisa tra diverse collezioni private (figg. 16-17), presentata in più occasioni da Andreina Griseri a partire dal 1967. La studiosa ha pubblicato in tutto diciannove schizzi, riconducendoli all'ambiente dei ticinesi al lavoro al castello del Valentino, i Bianchi e i Casella. Successivamente è stata individuata una numerazione antica che dimostra un'origine comune, da uno stesso album, e si sono aggiunti alla serie altri quattro fogli.⁴² È necessaria una piccola integrazione.⁴³

È chiara l'aderenza di questo gruppo di disegni alle esperienze degli stuccatori luganesi, se non altro per l'inserimento, in alcuni di essi, di un elemento come la chiocciola. Gli stuccatori dei Laghi lombardi spesso mascherano nella decorazione l'emblema del proprio paese – in questo caso la chiocciola rimanda a Campione – o della propria famiglia.⁴⁴

Per ragioni di stile già altrove specificate questi disegni non si possono però ricollegare direttamente all'esperienza dell'impresa Bianchi-Casella. Quindi di che cosa si tratta? Un primo suggerimento lo ha dato Griseri, confrontando questi schizzi con i cartoni della bottega di Gaudenzio Ferrari:⁴⁵ erano, appunto, materiale di bottega. Un canovaccio di soluzioni adattabili, con minime variazioni, a più utilizzi, e su cui si poteva tornare per imparare, ma anche per chiarirsi negli scambi tra maestri, allievi e garzoni.⁴⁶

In conclusione, gli esempi visti sopra si possono dividere per gruppi: nel primo ci sono disegni di presentazione al committente ben rifiniti, che mostrano a volte delle possibilità alternative tra cui scegliere, ma sono anche sufficientemente seducenti per stimolare l'occhio dell'osservatore. Hanno quindi un intento progettuale, ma non solo. Ci sono poi i progetti veri e propri utilizzati dai maestri per indirizzare le maestranze: più rari, presumibilmente sempre o quasi sempre quotati, si sono perlopiù consumati nell'utilizzo in cantiere; dovevano avere un peso molto relativo quando l'ideatore dell'apparato e lo stuccatore erano la stessa persona. Vanno annoverati anche una parte di schizzi, abbozzi, sagome, collezioni di idee, di brani o elementi decorativi che potevano restare in bottega, riutilizzati o meno anche in altri progetti, magari integrati o riprodotti in bella copia, ereditati di padre in figlio, da maestro ad allievo come accadeva per modani, dime, raffetti e stampi. È il caso probabilmente anche dell'album appena visto.

* Le pagine che seguono sarebbero stare diverse senza il confronto fruttuoso con Giovanni Agosti, Agostino Allegri, Giorgio Baruta, Giulio Bora, Odette D'Albo, Giuseppe Dardanello, Alberto Felici, Federico Giani, Giacinta Jean, Giovanni Renzi, Benedetta Spadaccini, Jacopo Stoppa, che ringrazio. Questo contributo rientra tra i prodotti della ricerca afferenti al progetto Erasmus+ Stucco Decoration Across Europe (2022-1-CZ01-KA220-HED-000085652), cofinanziato dall'Unione Europea.

1 Cfr. V. Pracchi, *Tecnologia ed organizzazione edilizia nel territorio di Como: appunti e considerazioni*, in S. Della Torre (a cura di), *Il mestiere di costruire. Documenti per una storia del cantiere. Il caso di Como*, Como, 1992, p. 36.

2 Sui contratti di apprendistato M. Dubini, *I «Pacta ad artem», una fonte per la storia dell'emigrazione*, in *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dall'arco alpino nei secoli XVI-XVIII. Atti di un seminario di studi tenuti a Bellinzona l'8 e il 9 settembre 1988*,

Bellinzona, 1991, pp. 73-81; C. Sibilia, *La formazione delle maestranze nei paesi dei «Magistri Comacini»*, in Della Torre (a cura di), *Il mestiere* cit., pp. 15-28; R. Ceschi, *Rusticità e urbanità. Circolazione di uomini e mercato di devozione*, in L. Damiani Cabrini (a cura di), *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche «italiane» nella Lombardia Svizzera tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra, Milano, 1996, p. 15.

3 Archivio Storico Diocesano di Milano, Archivio di Santa Maria presso San Celso (da questo momento ASDMi-ASC), *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture 1570-1690*, fasc. 7, *A ad Z, Procaccini*, 9 luglio 1607. Per i lavori in cui è implicato Cerano, tra cui gli stucchi delle «prime due capelle alle parti degli Huomini» sono pagate 1492 lire, mentre «Per li stucchi dell'altre due Capelle al'altra parte» 1140 lire: P. Venturelli, *Aggiunte e puntualizzazioni per Giovanni Battista Crespi detto il Cerano a Milano: disegno e arti della modellazione. Tra il Duomo, santa Maria presso san Celso e Annibale Fontana*, «Arte cristiana», 826, 2005, pp. 58, 64 nota 15. Gli interventi di Procaccini per la

fabbrica sono sintetizzati in P. Cannon-Brookes, *Giulio Cesare Procaccini and the Decoration of Santa Maria presso San Celso in Milan*, «Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique-Bruxelles Bulletin», 23-29, 1974-1980, pp. 127-146.

4 ASDMi-ASC, Amministrazione, *Sedute Registri, 1600-1621*, fasc. 1600-1611, 24 febbraio 1602; G. Berra, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini. Documenti e testimonianze*, Milano, 1991, pp. 68-69.

5 ASDMi-ASC, *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture 1570-1690*, fasc. 7, *A ad Z, Conti dei Pittori, Adoratori, ed Intagliatori, Procaccini*, foglio non datato; Berra, *L'attività* cit., p. 69; G. Bora, *L'esordio di Giulio Cesare Procaccini pittore e l'anello mancante*, in G. Bora, D. Dotti (a cura di), *Giulio Cesare Procaccini. Ecce Homo: l'anello mancante*, catalogo della mostra, Milano, 2012, p. 20. I documenti sul cantiere sono regestati in H. Brigstocke, O. D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work, with a Catalogue of His Paintings*, Torino-London, 2020, pp. 423-424.

6 Il pagamento è in un sommario, datato

24 agosto 1604, che raccoglie in sintesi le spese degli anni precedenti «non compreso la spesa delli ferram.ti entrati nelli stucchi sud[det]ti né il gesso per farli»: tra gli altri, si elencano «li denari pagati al Biffo per li stucchi di due Capelle – L 1539»; per «due modelletti per esse volte pagati al Taurino – L 10», e «sei telari delle Ancone al med[esim]o» (è Giovanni Taurino, coinvolto anche per il coro: V. Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano, 1895, p. 51); i «modelletti» potrebbero essere dei modani. Ci sono poi le spese «per fare gl'altri ponti – L 426.7» e i pagamenti a due doratori, Giovan Battista Palearo e Ruggero Monza. Dai fogli successivi si evince che il primo aveva dorato gli stucchi delle cappelle del Fiammenghino, l'altro le ancone. Il sommario è in ASDMi-ASC, *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture, Suminario de tutte le spese fatte* [...]. Non sono stato in grado di trovare nessun altro riscontro su Goro, forse da avvicinare all'entourage di Biffi. Anche gli stucchi delle cappelle a cui hanno lavorato Cerano e bottega sono già conclusi nel 1604: Venturelli, *Aggiunte* cit., p. 64 nota 15.

7 Su Biffi, ma anche sul significato ampio della parola «disegno» che in questo momento si allarga anche ai modelli in cera, gesso o terracotta, cfr. S. Zanuso, *La produzione in bronzo milanese verso il 1580 e le figure di Annibale Fontana e Francesco Brambilla*, in M. Ceriana, V. Avery (a cura di), *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno, Verona, 2008, in particolare pp. 280-282.

8 ASDMi-ASC, *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture 1570-1690*, fasc. 7, *A ad Z, Biffi*, 20 luglio 1602. In ASDMi-ASC, *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture 1570-1690*, fasc. 7, *A ad Z, Conti dei Pittori, Adoratori, ed Intagliatori*, foglio non datato, è presente un elenco dei pagamenti al Fiammenghino dov'è ricordato il saldo a Biffi di 1539 lire «per la fatt[ur]a delli stucchi delle due capelle pinte dal sud[det]to Rovere».

9 ASDMi-ASC, *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture 1570-1690*, fasc. 7, *A ad Z, Conti dei Pittori, Adoratori, ed Intagliatori*,

foglio non datato: «Per Mandato del 29 luglio 1602 sopra le pitture et oro – L 205».

10 ASDMi-ASC, *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture 1570-1690*, fasc. 7, *A ad Z, Conti dei Pittori, Adoratori, ed Intagliatori, Procaccini*, 9 luglio 1607.

11 ASDMi-ASC, Amministrazione, *Sedute Registri, 1600-1621*, fasc. 1600-1611, 25 maggio e 13 luglio 1603.

12 Gli affreschi dei Fiammenghini sono però pagati il 27 febbraio 1606 (ASDMi-ASC, *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture 1570-1690*, fasc. 7, *A ad Z, Rovere*).

13 1140 lire (la stessa cifra data a Cerano, cfr. nota 3) sono pagate a Procaccini per «la fatt.ra delli stucchi di due Cappelle»: ASDMi-ASC, *Chiesa*, cart. 16, *Pittura e scultura, Fatture 1570-1690*, fasc. 7, *A ad Z, Conti dei pittori*. È verosimile che dopo una prima gestione interna alla bottega di Procaccini, il lavoro sia poi stato subappaltato.

14 C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi* (1678), a cura di M. Brasaglia, Bologna, 1971, p. 188. Il confronto tra questi stucchi e sculture di Procaccini è già in A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, 2005, pp. 239-240, 271, figg. 174-177.

15 ASDMi-ASC Archivio di Santa Maria presso San Celso, *Chiesa*, cart. 1, *Casegiati, In genere, Erezione del Tempio*, fasc. 12/13; devo l'indicazione esatta a Federico Maria Giani.

16 Per la cronologia di queste opere O. D'Albo, s.v. *Procaccini, Camillo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 85, Roma, 2016, pp. 457, 459-460.

17 Sulla questione, poco o per nulla affrontata nella bibliografia su Camillo che riporta senza discuterla la data 1603 proposta da M. Rosci (a cura di), *Mostra del Cerano*, catalogo della mostra, Novara, 1964, pp. 48-49, F.M. Giani, *Il cantiere decorativo del deambulatorio del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2014-2015 (tutor G. Agosti), p. 512, con i rispettivi documenti.

18 H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini: His Life and Work*, in Brigstocke, D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini* cit., p. 15.

19 Per i disegni approntati per gli affreschi delle volte: N. Ward Neilson, *Giulio Cesare Procaccini disegnatore*, Busto Arsizio, 2004, pp. 10-11. Puntualizzazioni recenti sull'uso del disegno da parte dell'artista in B. Spadaccini, *Libri di disegni nella Biblioteca Ambrosiana. Alcuni esempi lombardi tra Cinquecento e Seicento*, in V. Segreto (a cura di), *Libri e album di disegni 1550-1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno, Roma, 2018, pp. 47-50.

20 P. Pouncey, *Some drawings by Camillo Procaccini connected with paintings and choir stalls* (1966), in M. Di Giampaolo (a cura di), *Philip Pouncey Raccolta di scritti (1937-1985)*, Rimini, 1994, pp. 96, 107-108, figg. 11-16; uno dei tre disegni per gli stalli del coro di Sant'Ambrogio a Milano (realizzati tra il 1598 e prima del maggio 1602) è stato acquistato dal British Museum di Londra nel 2014 (inv. 2013,7017.8, una scheda aggiornata sul sito internet del museo: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2013-7017-8>).

21 I tempi lunghi furono dovuti alla caduta della volta nel 1611 e dalla sua lenta ricostruzione: C. Baroni, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese dal Manierismo al Barocco, II, Panfilo Nuvolone*, «Emporium», 617, a. LII, 1946, p. 233; A. Mosconi, F. Olginati, *Chiesa di S. Angelo dei frati minori*, Milano, 1972, p. 94.

22 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 238, n. 2064: G. Bora, in *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, catalogo della mostra, Milano, 1973, p. 35, n. 155. L'uso del disegno come supporto per un accordo scritto ha qualche altro riscontro, come il progetto di Cristoforo Sorte per la sala del Senato nel palazzo dei Dogi di Venezia, ora al Victoria and Albert Museum, inv. E.509-1937. Il disegno a penna, inchiostro e acquerello bruno su traccia di gesso nero è utilizzato come supporto per un accordo siglato il 27 luglio 1578 tra Sorte, lo scultore Andrea Faetino e l'intagliatore Francesco di San Moisè. Sul progetto, quadrettato a lapis per ricavare «disegni e sagome» per gli intagliatori, e sulla complicatissima diatriba tra l'architetto, le maestranze e i protti, di cui il

foglio è l'incipit: W. Wolters, *Zu einem wenig bekannten Entwurf des Cristofero Sorte für die Decke der Sala del Senato im Dogenpalast*, «Mitteilungen des Kunsthistorische Institutes in Florenz», 10, 1961, p. 137; Id., *Architettura e ornamento: la decorazione nel Rinascimento veneziano*, Verona, 2007, p. 273.

23 Per il contratto, reso noto da Costantino Baroni: Mosconi, Olginati, *Chiesa* cit., p. 94; G. Berra, *Appunti per le biografie di Camillo Procaccini e Panfilo Nuvolone*, «Paragone. Arte», 46, a. LIII, 2002, p. 74.

24 Per Pallanza: P. Imbrico, *Contributo alla cronologia di Camillo Procaccini: un contratto inedito*, «Bollettino storico per la provincia di Novara», 38, 1947, pp. 135-143; I. Teruggi, *Repertori tra lo stucco e il legno*, in M. Dell'Omo, S. Borlandelli, M. Caldera (a cura di), *Scultura lignea nella diocesi di Novara. I tempietti eucaristici*, atti del convegno, Torino, 2020, p. 119.

Per la cappella in San Francesco Grande a Milano, dove la decorazione in stucco doveva essere eseguita «conforme al disegno» fornito da Ercole e Camillo Procaccini: S. Cassinelli, *Camillo Procaccini nella cappella della Vergine delle Rocce*, «Nuovi Studi», 11, a. IX-X, 2004-2005, p. 202.

25 Questo vale in molti casi documentati. Un esempio ben indagato è la decorazione a stucco di palazzo Capodiferro a Roma, dove sono coinvolti Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani e Tommaso del Bosco: R. Cannatà, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso del Bosco e Siciolante da Sermone-ta*, «Bollettino d'arte», 70, a. 76, 1991, p. 102 nota 8; S. Quagliaroli, *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento. Il percorso di Giulio Mazzoni*, Roma, 2022, pp. 63, 167, doc. 5. Così anche per il disegno di Carlo Maderno per il soffitto ligneo della navata di Santa Susanna a Roma: più che una «rappresentazione ad uso del cantiere», è un progetto siglato che doveva essere allegato al contratto (pure conservato): E. Pallottino, in M. Kahn-Rossi, M. Franciolli (a cura di), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra, Milano-Ginevra, 1999, p. 322, n. 171. Per stare in terre lombarde, si possono citare i disegni di Giulio Campi per la decorazione dell'abside del

duomo di Lodi (1567) e per l'ancona del Santissimo Sacramento nel duomo di Cremona (1569), alla quale lavora un'*équipe* che comprendeva, per gli stucchi, Giovanni Battista Cambi detto il Bombarda: M. Marubbi, *Giulio e Antonio Campi e la decorazione dell'abside del duomo di Lodi*, in G. Bora, M. Zlatohlávek (a cura di), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, Roma, 1997, pp. 65-74; M. Tanzi, in Id. (a cura di), *Disegni cremonesi del Cinquecento*, catalogo della mostra, Firenze, 1999, pp. 64-66, fig. 29. È il caso anche di diversi progetti per gli altari genovesi seicenteschi in cui sono coinvolti architetti, capomastri e botteghe luganesi: F. Lamera, *La scultura per la "macchina" d'altare*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, 1988, pp. 102-127.

26 Pracchi, *Tecnologia* cit., p. 36; la citazione (p. 68, n. 22) viene dal patto tra lo stuccatore Giovanni Battista Bianchi di Moltrasio e le monache del monastero di Santa Margherita a Como, datato 25 maggio 1649.

27 G. Romano, *Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa*, in Id. (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, 1995, p. 48; il disegno, a inchiostro bruno, acquerello giallo, azzurro e biacca, mm 263 × 196, è alla Biblioteca Nazionale di Torino (q.BC.42/II, n. 26). È una traccia utile per circoscrivere il gusto per la policromia, e soprattutto per l'accostamento oro-azzurro o giallo-azzurro, che si ritrova in diversi apparati decorativi a stucco tra fine Cinque e primo Seicento; per altri confronti sul territorio piemontese: C. Gorìa, *L'immagine della «città ducale» tra tarda maniera e naturalismo moderno*, in G. Romano, G. Spione (a cura di), *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue Valli*, catalogo della mostra, Savigliano, 2003, pp. 42-44; E. Ragusa, *La decorazione a stucco*, in F. Novelli, R. Vitiello (a cura di), *San Lorenzo a Camerano Casasco. La chiesa e la sua decorazione a stucco*, Torino, 2010, pp. 39-49.

Oggi sappiamo che l'apparato di Vicolungo è già terminato all'inizio del 1602, quando il saldo per questi lavori è ritirato da Giovanni Francesco Panigate, fratello dello stuccatore

Giovanni Battista, defunto da poco: I. Teruggi, *Repertori tra lo stucco e il legno*, in Dell'Omo, Borlandelli, Caldera (a cura di), *Scultura* cit., p. 122.

28 Da qui in poi, per cronologie, confronti e immagini, laddove non specificato, mi riferisco a M. Romeri, *Il percorso di Alessandro Casella dalla Valtellina al Valentino*, Torino, 2022.

29 S. Coppa, *Un dipinto poco conosciuto di Gaetano Gandolfi e alcune aggiunte per l'arte del Settecento in Valtellina*, «Arte lombarda», 73-75, 1985, p. 112, e la trascrizione del documento a p. 117; A. Corbellini, *Indagini su sei secoli di storia*, in *La chiesa della Madonna di Campagna*, Ponte in Valtellina, 1993, pp. 34-35.

30 Gli anonimi artisti che hanno lavorato nella chiesa di Morcote tra il 1589 e il 1595 hanno plasmato due ancone a tre scomparti che dialogavano con la macchina marmorea dell'altare maggiore, scolpita da Tommaso Rodari nel 1500 e oggi perduta. Dell'ancona marmorea tripartita dell'antico altare maggiore si conservano solo le statue maggiori: L. Calderari, S. Valle Parri, *Rinascimento in Santa Maria del Sasso a Morcote: la cappella maggiore tra Quattro e Cinquecento*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 66, 2009, 1, pp. 45-76; M. Moizi, *Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco. Un'indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo*, Mendrisio, 2020, pp. 171-175. Sulle ancone in stucco: M. Uccelli, A. Felici *et al.*, *Gli altari in stucco delle cappelle della Madonna del Rosario e di San Giovanni Battista*, in P. Iazurlo, G. Jean (a cura di), *La chiesa di Santa Maria del Sasso a Morcote. Studi e restauri*, Bellinzona, 2022, pp. 135-146.

31 Per un sunto sulla questione, con riferimenti bibliografici: G. Scaramellini, *«Et è ormai Chiavenna fatta una Genevretta, et minaccia a Italia». Mercanti e "libertà retica": riformati ed eterodossi sulle vie d'Ortralpe nel XVI secolo*, «Storia economica», 1, a. XVII, 2014, pp. 43-84; Id., *L'insurrezione valtellinese contro le Tre Leghe e la strage dei Riformati nel 1620: «per rispetto di religione» o per «interesse dello stato»*, «Archivio storico lombardo», a. CXLVI, 2020, pp. 103-153.

32 Cfr. A. Griseri, *L'immagine ingrandita. Tesauo, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città*, «Studi piemontesi», 12, 1983, pp. 70-79, in particolare p. 72.

33 Cfr. *supra*.

34 A una data posteriore al 2 gennaio 1629 sono restituiti al «magister» Agostino Pellegalli, responsabile della fabbrica, «L 188 s - 6 imperiali datte alli stuccatori a conto dell'indoratura dell'ancona di San Martino»; e ancora, da legarsi forse al documento citato precedentemente: 40 lire il «primo aprile speso in molte foglie d'oro per indorare il stucco intorno ai reliquiari», e ancora il 22 dello stesso mese 45 lire e 2 soldi «per indorare il stucco de reliquiari». La trascrizione dei documenti in A. Corbellini (a cura di), *Appendice documentaria*, in V. Dell'Agostino (a cura di), *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, Sondrio, 2019, pp. 306, 309, docc. 8, 12.

35 L'uso delle *piöde*, generalmente impiegate nelle coperture dei tetti, è notato per la prima volta da L. Aliverti, A. Felici, G. Nicoli, *L'attività degli stuccatori ticinesi Alessandro Casella e Bernardo Bianchi in Valtellina*, in Dell'Agostino, *Arte* cit., p. 135; ringrazio anche Giorgio Baruta e Simonetta Offredi per la loro relazione, oltre agli scambi di informazioni sui restauri effettuati tra maggio e agosto 2021.

36 Cfr. Aliverti, Felici, Nicoli, *L'attività* cit., p. 138.

37 La data affianca la firma del pittore: «ALESANDER CASELA EX | PIETATE HOC OPUS | INTER- NUM FECIT 1640»: si deve aggiornare quanto è in Romeri, *Il percorso* cit., p. 138, doc. 46. Sull'aggiustamento cronologico e gli stucchi del santuario di Carona: M. Caroselli, A. Felici, M. Romeri, *Alessandro Casella alla Madonna d'Ongero di Carona: note su stile e tecnica*, in pubblicazione.

38 Si veda <<https://restadistucco.ch/it/opere/santuario-della-madonna-d-ongero.tec>>.

39 G. Dardanello, *Memoria professionale nei disegni dagli Album Valperga: allestimenti decorativi e collezionismo di mestiere*, in G. Romano (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, 1995, p. 130.

40 I disegni, alla Württembergischen Landesbibliothek di Stoccarda, sono presentati in U. Seeger, *Dekorationsentwürfe von Carlo Lurago für Schloss Náchod unter Fürst Ottavio Piccolomini*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 70, 2007, pp. 89-112. Sulle pratiche del disegno nei cantieri romani di Maderno sono importanti le schede di E. Pallottino, in Kahn-Rossi, Fanciulli (a cura di), *Il giovane* cit., pp. 322-326, nn. 171-175, ma anche A. Bortolozzi, *Two drawings by Giovan Battista Ricci da Novara for the decoration of the portico of new St Peter's*, «The Burlington Magazine», 1296, 2011, pp. 163-167.

41 G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in Id., *Scritti sulle arti*, II, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, 1974, p. 139. Si possono citare anche

Annibale Fontana o Giovanni Andrea Biffi, quest'ultimo è stuccatore ma anche fornitore di modelli in cera per scultori e fonditori.

42 G. Dardanello, in M. di Macco, G. Romano (a cura di), *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra, Torino, 1989, pp. 284-285, nn. 304-306, aggiunge altri tre fogli, evidenziando per primo la presenza di una numerazione progressiva: il numero più alto è un 48. Tra i tre anche la sanguigna, mm 180 × 165, già in una collezione Franchi, passata a un'asta Finarte (n. 656, 25 ottobre 1988, lotto 84) come scuola romana del XVII secolo (fig. 17). A questo gruppo ho avvicinato un altro disegno (numerato 41) segnalatomi da Sara Martinetti: Romeri, *Il percorso* cit., pp. 69-71.

43 Al gruppo va accostato anche il *Cartouche* a sanguigna, già collezione Neerman come quello numerato 41 (cfr. alla nota precedente), in P. Fuhring, *Design into art. Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houthakker Collection*, I, London, 1989, p. 52, n. 23, come Italian School.

44 M. Romeri, *Il percorso* cit., pp. 39-40.

45 A. Griseri, *Una cornice, un giardino per la festa nell'Europa delle corti, tra Parigi e Torino*, in M.G. Bernardini (a cura di), *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, 2004, p. 177.

46 Cfr. Dardanello, *Memoria* cit., in particolare pp. 130-131.

Abstracts

Notes on the Use of Stucco in Milan from the Fifteenth to Sixteenth Century

Jessica Gritti

Politecnico di Milano

Stucco decorations have long been part of the Lombard tradition, as is clearly demonstrated by the famous and extraordinarily preserved medieval examples. It should not be surprising, therefore, that the building sites of the fifteenth century would see extensive use of this kind of technique, although our understanding of the true diffusion of stucco decorations is limited by the loss of works. Clearly, in an area where construction is mainly in masonry, and the use of stone is reserved for structural elements such as columns, then painted terracotta and stucco decorations would find logical applications. This general framework of course implies the existence of specialised workshops, or rather ‘companies’, which could meet the patrons’ needs in complex building sites.

The great diffusion of stucco decorations in Milan, beginning in the mid-sixteenth century, has been quite well investigated, however the rise of the technique during the second half of the 1400s and beginning of the succeeding century is less known. The last twenty years of the 1400s seem particularly promising in terms of documentation, with reports on a certain number of examples, and several building sites where we can recognise surviving works.

This essay presents three cases of the use of stucco decorations in relevant locations dating from the late 1400s and early 1500s in Milan: the new churches of Santa Maria presso San Satiro, Santa Maria della Passione and Santa Maria presso San Celso, all of which involved the participation of the Battagio workshop. This workshop, aside from the famous Giovanni (engineer and architect) and his son-in-law Agostino Fonduli (terracotta sculptor), also included Giovanni’s brother, the stucco decorator Gabriele. The Battagios are documented at the 1482–86 building site

of Santa Maria presso San Satiro, where stucco appears not only in the renowned fictive choir, but also, as recent studies demonstrate, in the decoration of the pilasters of the sacristy. Then, in 1489, we find the activity of Giovanni Battagio in the chapel with the tomb of Daniele Birago in Santa Maria della Passione, which again involves the use of ‘gesso’. Finally, in 1500, Gabriele Battagio is present in the building site of Santa Maria presso San Celso, where he agrees to make the stucco coffers for the vault within the *tiburium*, under the supervision of Gian Giacomo Dolcebuono.

These examples allow observation of the specific techniques used and the organisation of the work, raising issues concerning their possible influences on the architectural culture, the coexistence or ‘rivalry’ with the use of stone, and the role of consolidated artistic ‘companies’ in the choices. The current research also aims to collect information on local traditions in the use of gypsum through documentary and theoretical sources, such as the Vitruvius translated and commented on by Cesare Cesariano and its reports on the use of stucco in the ducal residences, as well as on occasions involving Donato Bramante.

Domenico Fontana and the Art of Stucco: Roman Building Sites

Serena Quagliaroli

Università degli Studi di Torino

Giulia Spoltore

Ministero della cultura – Istituto Centrale per la Grafica, Roma

This paper reports on part of a research project on the Ticinese architect Domenico Fontana conceived and implemented by the Archivio del Moderno, Università della Svizzera italiana.

Domenico Fontana (1543–1607) is one of the most

representative figures of Roman artistic culture of the late sixteenth century. By analysing the use of stucco throughout his career, and how he manages the material within the architectural building sites under his direction, we can shed new light not only on his professional career but also, more generally, on the way Roman building sites of the time were organised and functioned. The paper examines Fontana's attitudes towards stucco, analysing the matter from the perspective of both his activity as an artisan in plaster and as architect and site manager. In investigating these issues we are able to illustrate two fundamental aspects of Fontana's career: how he dealt with patrons and what kind of partnership and cooperation strategies he established with other architects, artists, and the general labour force active on his worksites.

Although relating to largely lost works, the first Roman experiences of the Ticinese architect can be reconstructed through several literary sources and archival documents. Domenico arrived in Rome in 1563 following in his brother Giovanni's footsteps; he began his Roman activity in the construction industry in the manner of many other Ticinese and Lombard artists and architects. Here, he worked with the *maestri di muro*, training as a plasterer. In 1568, he is recorded in this specific activity on the building site at Villa D'Este at Tivoli, and in 1572 in the Palazzo dei Conservatori on the Campidoglio. A year later, the records show him in the service of Cardinal Ricci, for his villa on the Pincio (later Villa Medici) and for a palazzo in via Giulia (now Palazzo Ricci Sacchetti). By retracing these Roman beginnings, we can clarify the kinds of stucco works fashioned by Fontana within the architectural worksites. A question that arises is whether these works should be considered among the *lavori di muro*. In a measure and estimate of the works at the Lateran palace, Domenico himself states that the *hornamenti di stucco* should be considered as *lavori che appartengono al muratore*, or 'works pertaining to the mason'. This conception embodies a conviction that can be traced to his previous experience as a construction worker, but also opens more general questions on the role – or roles – of plasterers in Roman building sites of the late sixteenth century, enabling analysis of the procedures with which Domenico and the Fontana 'enterprise' organised and managed the stucco workers within their architectural operations.

‘Cartellami, cameos, grotesques, and other similar extravagances’: Actors and Processes in the Spread of Stucco Decoration in Genoa between the Sixteenth and Seventeenth Centuries

Roberto Santamaria
Università per Stranieri di Siena

Although the importance of Genoa and the craftsmen from around the lakes of Lugano and Como who lived there in the adoption and international diffusion of late Baroque and Rococo plastic art is well known, the origins of this artistic expression in the Genoese sphere remain incomplete, mainly due to the lack of a guild of *stuccatori*. The activity of plasterers, essentially decorative but strongly linked to building, thus remains halfway between masons and sculptors, not by chance two arts that were originally united.

Following the traces found in archive documents, this contribution focuses on the elusive workers who were active between the second half of the sixteenth century and the first two decades of the seventeenth century in Genoa's building sites, mostly managed by architects and painters. After mentioning the beginnings of the technique by Perin del Vaga in the Villa of Prince Doria and Galeazzo Alessi's predilection for it, some sixteenth-century stucco works, largely destroyed but mentioned in the sources, are considered. In 1674 Raffaele Soprani mentioned only Urbino Marcello Sparzo among the stucco decorators active in the city, but nineteenth-century research by Federico Alizeri brought to light other stucco decorators, some from Genoa (Oberto Piccardo, possibly Stefano Storace) and some from the area of Lake Lugano (Antonio da Lugano, Andrea and Battista Aprile).

Reviewing the archive documents allows us to reflect on the stucco workers' dependence on site managers, in particular Giovanni Battista Castello 'il Bergamasco', a multi-faceted and original painter, architect and decorator under whose control the stucco workers acted, to whom he supplied cartoons and templates. Documents relating to the construction site of the Chapel of the Conception in the church of San Pietro in Banchi are also contextualised here. In 1626, under the supervision of Daniele Casella da Carona, sculptors and stucco makers from his entourage worked there, including Antonio Casella, who made three marble statues, and the latter's brother, Francesco, who executed the stucco work on the vault. Sculpting marble

and shaping stucco represented two sides of the same coin for the Casella brothers, with Francesco sculpting marble for the addition to the sixteenth-century Imperial Palace in 1628 and Antonio again making stuccoes in the choir of the cathedral of San Lorenzo in 1619. He accomplished this task together with his brother and especially with Marcello Sparzo. This notarial deed, in addition to adding to our knowledge of the city's most important church, provides evidence of a new and probably extreme 'Genoese' work by the elderly Urbino, a full thirteen years after his last documented work, the stuccoes in the church of San Rocco di Granarolo.

Salzburg as an Early Centre of Ticino Stucco Work

Manfred Koller
Universität für angewandte Kunst, Wien

Around 1600, under the art-loving Archbishop Wolf Dietrich von Raitenau, the city of Salzburg experienced a particular flourishing of architecture and art. The decoration of the state rooms in the Old and New Residenz with white and coloured stuccowork was of particular importance. The white stucco consisted of dolomite lime with alabaster and quartz grains, materials that were all available in the city itself. In addition, there were ceiling reliefs and stucco ornaments with a white stucco core and coloured fine stucco layers in smalt blue, iron oxide red and malachite green. Finally the surfaces were encrusted with blue, red and coloured glass chips, the chemical composition of which is similar to that of stained-glass windows dating from the Middle Ages in Salzburg. It is suspected that this coloured glass was 'recycled' when the medieval cathedral was demolished for Wolf Dietrich's new buildings. Unfortunately, the restoration history of these delicate stucco works, for which the Ticino artist Elia Castello is documented in 1602, caused severe damage to the overpainted surfaces in the 1950s through scratching during 'uncovering' by 'dilettantes' (sculptors, gilders) and, above all, the loss of the incrustation effects.

Techniques and Market Conditions: Stucco Masters in German Countries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries

Barbara Rinn-Kupka
Art historian

At the end of the sixteenth century, stucco decorations in present-day Germany showed an initially surprising variety of material and design, which only ended around 1610.

This can be explained by the different ways in which Germany received information about the ancient Roman stuccowork that had been discovered. Five main paths can be identified:

1. execution by building artists who had worked in Rome and Northern Italy;
2. arrival of building artists who had seen imitations of antique works, or had been trained in their production;
3. observation of the 'signs of the times', by people already operating as artists and craftsmen in the areas;
4. via drawings and graphics that showed decorative content;
5. via artists and craftsmen who had to look for new places to work and opportunities to earn money and who brought the corresponding knowledge with them.

Thus, with the beginning of the Renaissance in Germany, the most diverse types of craftsmen and building artists were able to become 'plasterers', who imitated stucco decorations with the materials available to them, such as clay and lime. This gave rise to the German special way of a stucco craftsman who could, but did not have to, rise to become a nationally active stucco artist. From around 1610, this experimentation led to the specifically German tradition of lime stucco. Mostly designed on a clay base, lime stucco was used by both stucco craftsmen and stucco artists. Among the craftsmen stuccoers, the artistically low-threshold use of press moulds at first, then after 1600 almost predominantly models, remained popular until the end of the seventeenth century. Along the way, high-class works in gypsum continued to be created on individual buildings.

This phase only ended with the technical revolution introduced by the Italian Swiss and Lombard plasterers, most of whom were much better trained, who began to arrive in the country from 1670 onwards. With them, after 1700 gypsum-stucco became the material of choice for craftsmen stuccoers too.

Artists working in Germany, including those from the lime stucco tradition, liked to use graphic models (mostly of Dutch/Flemish origin) for stuccoed pictures and larger figures. Framing and border designs were often freely created from the workshop's own repertoire of motifs. The assessment of their work as pure (building) craftsmanship places these masters between the research disciplines, to their disadvantage. In their time, artist stuccoes were seen as part of the free arts. The makers had the same standard of living as well as the same wages as other artists, including most of the painters.

Interior Stucco Work of the Sixteenth and Seventeenth Centuries in The Netherlands

Wijnand Freling
Dutch Stucco Guild

Over the past three decades, research on ornamental stucco and plaster in the Netherlands has yielded new knowledge and views on the design, makers and use of materials involved in these kinds of interior decorations, particularly ceilings. Today, the knowledge and awareness of these works affords them greater protection.

Ornamental stuccoworks: most of the surviving sixteenth and seventeenth-century ornamental stucco works of the Netherlands are made from mud and clay, covered with a stucco finishing layer, on ceilings between tie-beams and joists. One of the oldest is a stucco ceiling of the Berckespoort monumental residence in Dordrecht, made in 1565–72, showing rich renaissance decoration with ornaments made in techniques of casting, press moulding and hand modelling.

Mud and clay: in the period considered in this paper, the most common stucco works are ceilings in clay plasters, sculptured around the ceiling beams. Many examples have been found along the Rhine and Meuse rivers, in some cases showing connections with the ceilings of Cologne, known as *Kölner Decke*, and probably made by German craftsmen.

Cast elements: Over the past two decades we have also found examples of mantelpiece parts cast in stucco. Dutch craftsmen knew Cennino Cennini's handbook *Il Libro dell'Arte* (1437) and other published descriptions provided examples of mould-making for cast ornaments.

Sculpture and stucco: the stucco ceilings of renaissance

Europe can be truly sculptural with three-dimensional ornaments, statues and scenes emerging from the surface, executed by the stucco makers or sculptor in stucco and plaster over wooden substructures. This type of craftsmanship peaked in the mid-seventeenth century.

Design and translation: Daniel Marot, a Huguenot refugee from Paris, influenced late-seventeenth-century design in the Netherlands, particularly in the north, through works of many kinds, including ceilings. The stucco makers were responsible for 'translating' the two dimensions of the design into three-dimensional decorations on walls and ceilings.

Italians in the Netherlands: the first generation of Italian stucco makers arrived in the Netherlands at the end of the seventeenth century. There were no guild organisations or other administrations imposing restrictions on their work, although in some places they collaborated with local stucco makers. The practice of stucco and plaster interior decoration exploded in the first half of the eighteenth century, with the arrival of Swiss and Italian stucco makers such as Bollina, Albisetti, Barberino, Beretta, Castelli, Castoldi, Laghi, Luraghi and in some cases their activity was continued by the next generation. At the same time the work of local masters and sculptors, such as Van Logteren, Husly, Viervant and Van Gorkum, was much in demand.

An Introduction to Danish Stucco Decoration c. 1550–1750

Casper Thorhauge Briggs-Mønsted
University of Copenhagen

This paper offers an introduction to the history of stucco works executed in Denmark between 1550 and 1750. The basis for this introduction is the extensive research of the Danish art historian Bredo L. Grandjean (1916–86) formulated in a somewhat unfinished book manuscript that was published after his death in 1994 under the title *Stukarbejder i Danmark 1660–1800* (*Stucco Works in Denmark 1660–1800*).

Starting with the stucco decorations for the chapel of Sønderborg Castle in southern Denmark made in 1568–1570 and ending with the extensive decorations made for Christiansborg Palace in Copenhagen in 1730–c.1750, this paper covers a number of examples of predominately foreign stucco specialists working in Denmark. In those

cases where it has been possible to identify the foreign specialists their biographical data is provided and so are potential sources for inspiration that may have influenced their work.

Naturally, stucco work was a phenomenon reserved for members of the Danish elite who could afford such extravagance. Consequently, all the examples of this form of art presented in this paper were made for royal residences or for the homes of the Danish nobility.

Following Grandjean's approach to the history of stucco in Denmark, the listed examples are divided into four periods: pre-1600; 1600–1660; 1660–1700; and 1700–1750.

The examples of stucco work presented should not be seen as an exhaustive list of preserved as well as lost cases of stucco works made in Denmark. However, the examples should be seen as representative of general tendencies of how these decorations were realised more broadly in Denmark in those two hundred years. This paper does not provide in-depth analyses since its main ambition is to offer a sufficiently comprehensive while still clear introduction to the Danish history of stucco to those that are not familiar with the Danish language. Hopefully, this will allow more international scholars to include Danish examples in their analyses in the future. The Kingdom of Denmark was on the periphery of Europe but in no way disconnected from it and thus the history of Danish art and architecture at large constitutes an interesting part of a broader European cultural history.

The Profession of Stucco Maker in Seventeenth-Century Lesser Poland

Michał Kurzej
Jagiellonian University, Cracow

In Lesser Poland the most important artistic centre was Cracow. This city was influenced by Italian culture and served as an economic magnet for migrating artists. Among them there were stucco makers of confirmed or supposed origin from the area of Lake Lugano. At the beginning of the seventeenth century the most important personage was the royal architect Giovanni Trevano from Lugano who rebuilt the royal castle and completed the large and sophisticated Jesuit church designed by Giovanni de Rossi. Both structures were decorated with fine stuccowork by the same author: the first high-quality works made in stucco

in Poland. The author of those decorations is unfortunately unknown, as is his connection with Trevano.

The second phase of decorations comes from the 1630s. The outstanding set of decorations from that time is preserved in the Camaldolese church in Bielany near Cracow. One of its authors was an artist named Philibert, who may be identified with Filiberto Lucchese from Melide, who later became the famous architect at the imperial court in Vienna. In Poland he can also be linked with decorations in Nowy Wiśnicz and Zamość. In the next decade Giovanni Falconi, possibly from Rovio, was active. The sole documentary record of him is in the diary of Stanisław Oświęcim, a courtier of King Ladislaus IV, who hired the stuccoist to decorate his family chapel in Krosno. The artist can also be considered the author of a group of stucco decorations – mostly singular chapels, including works in Niepołonice, Podkamień, Podhorce, Rzeszów, Cracow, Baranów Sandomierski, Łowicz and Lublin. The most brilliant stucco artist active in Poland before Baldassarre Fontana was the anonymous artist known as the Master of Tarłów. His main work, in the parish church of a remote small town, includes a series of reliefs of excellent quality with genre scenes showing people of various ages, status and profession, meeting their deaths. Their maker probably worked solely with one architectural workshop of northern-Italian origin. He has also been linked with nearby works in Gołab and Kazimierz Dolny.

The period of wars in the mid-seventeenth century extinguished the demand for architectural investments and decorations made by exquisite foreign artists. And they didn't come back in the following decades of 1660s and 1670s when the market reopened widely for rebuilding. In that time stucco decorations of significantly lower quality were made, mostly by local artists trained as woodcutters or stone carvers who tried to emulate fine stucco with their insufficient skills. The situation changed only with the arrival of Baldassarre Fontana who raised the art of stucco in Lesser Poland to the highest level.

The Dichotomy between Sculptors and Plasterers in the Late Roman Baroque: The Working Site of the Chapel of Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari (with a Note on the Restoration of the Vatican Sala Regia)

Vittoria Brunetti
Università di Firenze

In 1691 the Congregation of Musicians commissioned Antonio Gherardi to design the chapel of Santa Cecilia in the church of San Carlo ai Catinari in Rome (1691–1700). The architect, who was also a painter, conceived a programme of imposing stucco decorations on a musical theme. The eminent sculptors Michel Maille, Simone Giorgini, Jean-Baptiste Théodon and Lorenzo Ottoni created most of the figurative elements, while the decorative elements were modelled by three teams of stucco makers, under the respective leadership of Francesco Barozzi, Giuseppe Bilancioni and Pietro Porciani. The financial records of the Congregation of Musicians documented the names of the artists involved, their salaries, and the various phases of the artistic process.

This paper provides in-depth examination of the work site, including the relationships between the different personnel involved in the executive process: the architect Gherardi, who received wax for shaping models and may have sketched outlines of the decoration on the walls; the teams of stucco makers; the sculptors and other roles, including those of apprentices and suppliers. The essay also considers the use of materials in the stucco practices of Rome, and the making and repairing of tools for the site, such as scaffolding, brushes, sieves etc., as well as the unique record of the supply of a palm tree, to be copied by the sculptors.

Finally, the paper examines the difference between the works outlined in the contracts and those delivered, as well as some aspects related to colour finishing and later restorations. Stucco restorations would often take place just a few years after the initial execution, due to their fragility, typically involving the remaking of the most projecting parts. In the case of the chapel of Santa Cecilia, the reconstruction of the angels' limbs and other elements—likely carried out periodically—is particularly evident on the right wall, to the point that it alters the perception of the seventeenth-century work. Depending on the economic capacity of the patron, the individuals chosen for the restoration works were usually sculptors, more or less

adept at replicating the styles and techniques of their predecessors. For example, Lorenzo Ottoni—who played a key role at the Santa Cecilia worksite—was responsible, in 1711, for overseeing the restoration of the sixteenth-century stucco decoration of the Sala Regia in the Vatican Palaces. His *giustificazioni di pagamento* offer insight into stucco remaking from the point of view of the sculptor. This account provides a wealth of information regarding his approach: the descriptive parameters of documentation, specific terminology, the respect for the original iconography, the sequencing of interventions and handling of scaffolding, as well as details about some practical obstacles encountered. As a side benefit of this research, we are also able to provide a contribution to the debate on attributions for the sixteenth century works of Sala Regia.

Stucco Decoration in L'Aquila in the Second Half of the Seventeenth Century: Projects, Designs and Masters

Carlotta Brovadan
Ministero dell'Istruzione e del Merito, L'Aquila

In L'Aquila as in other relatively peripheral Italian areas, diffusion of the stucco technique, following the Roman experiences of Giovanni da Udine, arrived late. Nevertheless, by the 1600s stucco was widely used to decorate and renovate the city's most important buildings, both civil and religious. In this respect, the devastating earthquake of 1703 was a crucial watershed for L'Aquila, bringing destruction, but serving also as the starting point for an age of architectural and artistic transformation, with results that are still visible today.

This paper considers the stucco campaigns of the seventeenth century, more difficult to analyse because of the extensive destruction caused by the 1703 earthquake, and in some cases by the so-called *restauri di liberazione* carried out in the 1970s, such as in Santa Maria di Collemaggio. Still, as pointed out by Raffaele Colapietra in his key studies on Abruzzi in the early modern period, it is possible to retrace the stucco decorations of the period through archival sources. This contribution focuses specifically on the interventions of the second half of the century, between the two earthquakes of 1646 and 1703. This was a period when features of Roman Baroque spread throughout L'Aquila, marked in particular by the brief stay of Ercole Ferrata in

the city (1646–47), and above all by the leading position of the painter Francesco Bedeschini, who was entrusted with the design of many of the stucco cycles.

In several cases, the available documents have already cast light on the chronology of the artistic campaigns and involvement of the masters. However, they deserve reconsideration, together with drawings and prints, and the surviving decorations. With this methodology it is possible to examine the identity of the stucco makers, whether local or from Lombardy; their role on the worksites; their interactions with Bedeschini; the planning and execution of the interventions.

The importance of the stucco cycles undertaken is reflected in the relevance of the buildings being renovated: the Basilica of San Bernardino, heart of Franciscan Observance in Italy; Santa Maria di Collemaggio; the Cathedral dedicated to St Maximus of Aveia and St George; the church of San Filippo Neri; the Palazzo Pubblico.

Among the stucco masters active in the city, the research examines Ercole Ferradini, member of a Milanese family documented in L'Aquila, where a large community of 'Lombards' was present from at least the beginning of the seventeenth century; and Tommaso Amantini, a prolific artist native to the Marche, where he took part in more than one decorative campaign ordered by the Congregation of the Oratory, a circumstance that played a role in his transfer to L'Aquila, where he was involved in the work at the churches of San Filippo Neri and San Bernardino.

Some Examples of the Use of Drawing in the Workshop Practices of Lombard and Luganese Plasterers in the Seventeenth Century

Massimo Romeri
Università degli Studi di Torino

The issue of drawing within the diverse and variable practices of stucco workshops during the late sixteenth and early seventeenth centuries is complex and not easily addressed. This study examines several Lombard cases, emphasizing the relationship between the drawing and the evolution of stylistic and technical practices. For stucco artists, the practice of drawing developed primarily in specific contexts, paralleling the stucco artist's pursuit of autonomy from architects or artist-contractors. In cases where they depended on designs provided by others, stucco

artists were as highly specialized craftsmen but remaining subordinate to the architects or artists leading the projects.

While numerous preparatory drawings for stucco decorations from the sixteenth and seventeenth centuries have survived, very few can be directly attributed to stucco artists. However, we know that plasterers knew how to draw. For example, some documentary evidence regarding apprentices' drawing practices exists: apprentices were required to practice using models available in the workshop, such as albums, prototypes, sketches, decorative projects and prints.

This study illustrates several significant examples, starting with early seventeenth-century Milan, where the culture of Mannerism was still vibrant, and the relationship between artistic practices and inventions was complex. Artists like Giulio Cesare Procaccini and Giovan Battista Crespi (Il Cerano) are considered multifaceted figures capable of leading diverse workshops on high-profile projects, integrating artistic work with technical research and applications. In this context the use of drawing played a crucial role, both for presenting the project to the clients and for managing the various workers involved in the construction site (for example in the Chapel of San Michele Arcangelo in Sant'Angelo and in the chapels of the church of San Celso in Milan).

Instead, the role of drawing takes a back seat in projects managed by stucco artists with great creative autonomy and technical expertise, such as Alessandro Casella.

Materials and Constructions: *Stuccatori* at Work in Basso Ceresio. Archival Sources and Material Evidence

Giacinta Jean, Alberto Felici
University of applied Sciences and Arts of Southern Switzerland

This paper presents how some of the most important *stuccatori* from the area around Lake Lugano worked between the sixteenth and seventeenth centuries, researching their working conditions as described by their contracts with patrons and the materials they used: bricks, lime, gypsum and ironware; tracing the types, their properties, the preparation needed before use, provenance, and costs.

Through documentary records (more than seventy archives, were consulted concerning the assignment of works to plasterers and the exchanges between artists and

clients) we could follow day-by-day how the work of the *stuccatori* proceeded, their relationships with clients and the involvement of other workers and artists during the decorative phases.

This is research that requires an interdisciplinary approach, in which historical data from the archives are interlinked with direct observation of the works realised, conducted by a conservator able to read the material, and by a contemporary stucco master who understands the challenges in shaping such ductile mixtures, using traditional procedures and materials. Finally, the role of the scientific expert has been indispensable in validating the hypotheses on the composition of the mortars and their use, as these are formulated during the observations.

Direct and close comparisons between written sources and works is a fundamental working method, especially in the systematic analysis of documents and works that refer to the same geographical, artistic and chronological context.

Our research focused mainly on works made by Agostino (1628–1706) and Gianfrancesco Silva (1660–1738), in the area comprising Basso Ceresio, Lake Como and Valtellina. The examples cited in this paper are thus case studies relating to a restricted geographical area and a well-circumscribed historical period. Despite that, the conclusions drawn have broad value since they represent the potential of current research methods and illustrate a working situation and workshop organization that can also be found, with some differences, in other historical contexts.

Crossing the Eighteenth Century with the Portogalli Plasterers: Work Organisation, Materials and Tools

Mickaël Zito
Art historian

The aim of this contribution is to use previously unpublished data to shed new light on the organisation and workshop practices of the Portogalli family, stucco artists from the Lugano region who worked in the Grand Duchy of Tuscany between the end of the seventeenth century and the end of the following century. Leaving aside traditional stylistic considerations, the article focuses on aspects of stucco work that are often overlooked and sometimes neglected by researchers and delves into workshop

organisation and practices. The question of the timetable and chronology of building sites is also addressed.

Using the example of the decoration of the church in Rosano (1707–8), we follow the day-to-day comings and goings of Giovanni Martino and his brother Filippo, who were joined by collaborators when the work was busier. In addition to the stucco workers, several other examples from the eighteenth century also show the painters and gilders involved in stucco colouring. The materials used by this dynasty over the course of the century are also highlighted. Archival documents have made it possible to identify the nature of the materials, some of the names of suppliers, prices and quantities. Finally, an analysis of the accounts of the carpenter Liborio Bracci, who was present during work on the Pitti Palace in the 1760s, provides rare and precious information about the tools and materials used by the stucco workers Visetti, Rusca and Portogalli. His accounts reveal all the supplies provided for them, from boxes for nails and floats to scaffolding, lighting systems and moulds, which he repaired or reworked as needed.

Fontainebleau 1530. The Age of Stucco

Oriane Beaufigli
Villa Ephrussi, Saint-Jean-Cap-Ferrat

In the 1530s at Fontainebleau a new type of decoration was created, combining wood panelling, frescoes and stuccoes. Designed by large teams of artists – many of whom came from Italy to work at the court of François I – such decorations were at the heart of what was later called the ‘School of Fontainebleau.’ Although many such creations are lost, the chimneypiece of the Queen’s bedchamber, the Galerie François I^{er}, the Porte Dorée, the Duchesse d’Étampes’ bedchamber and the Great Ballroom all show the creativity of this art form and its evolution between 1530 and 1560.

This paper examines the genesis of Fontainebleau’s first stucco decorations, realised between 1530 and 1540, and presents their technical and artistic features in the context of their contemporary transalpine counterparts.

The decoration process in the Palace of Fontainebleau can be documented through the *Comptes des Bâtiments du roi*, compiled in the first half of the nineteenth century by the historian Léon de Laborde, from a 1680 manuscript copying the original sixteenth-century royal accounts. This source is crucial to the study of work at the royal residences,

especially for Fontainebleau. The structure follows accounting ledgers, listing the sums paid out for various functions, starting with structural work (masonry, carpentry, roofing), then the finishing works and lastly so-called ‘extraordinary parts’ made by Rosso Fiorentino, Primaticcio and their team.

The Collection of Renaissance Stucco Statues at Bučovice Castle. Technologies, Techniques, and Materials Used

Veronika Wanková
Charles University Prague
Renata Tišlová, Peter Majoroš
University of Pardubice

Bučovice Castle, in southern Moravia, Czech Republic, was built in the 1580s for Jan Šembera Černohorský of Boskovic. As commissioner of the works, he was in contact with Jacopo Strada, architect of the Hapsburg Imperial Court, with whom he collaborated in designing the layout of the renaissance castle’s interior decoration. During Šembera’s life, only five rooms on the ground floor were decorated. The Imperial room, intended for the representation of Šembera himself, featured spectacular decoration, of which the dominant elements are four three-dimensional stucco statues in the lunettes, portraying Charles V, Europa, Diana and Mars. These are complemented by four semi-relief portraits of Roman emperors. This decoration is consistent with the figurative stucco decoration in the next room, portraying Diana and Leda.

This building offers the exceptional assemblage of ten stucco statues in full relief and semi-relief. The remarkable quality of these works distinguishes them from decorations by local artisans, leading to the hypothesis that they are the work of an Italian plasterer or a plasterer who had worked in Italy.

This study, prepared within the framework of complex inter-disciplinary research into the renaissance interior of the castle, concentrates on examining technological issues concerning the creation of the figural decoration, technical solutions applied and materials. The resulting outcomes suggest how the artist and his workshop could have worked on the statues. The major discovery, in direct contrast with previous findings, was that none of the statues had been cast. In fact, the stucco was applied layer by layer to an

inner supporting framework. The reverse side of the statues was only roughly finished and thus provides unique evidence of the artist’s approach to his work. The stucco material was applied to a wooden supporting framework (*Charles V, Europa, Diana*), which was slightly reinforced with nails and fabric. Only *Mars* contains a terracotta core. This work assembled from at least six individual parts, is finished with the application of a layer of white stucco according to the *all’antica* recipe. The individual parts were linked with nails and covered with drapery modelled in stucco. The surfaces of the statues were unified with a white stucco layer, enhanced with gilded details and encrusted with colourful pieces of glass (a typical feature of renaissance statues intended for *grottos*). The statues of Diana and Leda are examples of another sculpture method featuring a stucco core, but with an exterior finish imitating terracotta.

Given the documentation of the wide range of technological processes, solutions, and materials used, the knowledge acquired provides a unique contribution on the general issue of renaissance figurative stucco. The identity of the artist and workshop are still unknown but these data lead to a deeper understanding of the workshop’s methods and characterisation of the artist’s style.

The Stuccoes in the Church of the Annunciation to Mary in Kostanjevica at Nova Gorica

Marta Bensa, Katarina Šter, Sabina Dolenc
Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia –
Nova Gorica Regional Office

This paper reports on the stuccoes inside the Monastery church of St Mary of the Annunciation at Kostanjevica, between Gorizia (Italy) and Nova Gorica (Slovenia). The rich stuccoes, executed in the mid to late seventeenth century, originally decorated the entire nave and presbytery, however most were destroyed during the First World War. Only fragmentary parts of the nave decoration are now preserved, and although most of the decorations of the presbytery are still extant, these are heavily altered by restoration. The first part of this paper, drawing on archival documentation and the existing bibliography, provides an art-historical analysis of the decoration, concerning the technique and its historical evolution, including terms of the use of different constituent materials. The second part reporting on the close examination of the plasters and their

compositions of sandy aggregate and binder, provides a scientific-methodological characterisation of the material, establishing the stratigraphic sequence of the internal mortar layer and external finishing layer. From this reporting, the paper then defines the artistic techniques used for the stucco decoration of the church, in terms of the technical characteristics and working properties.

The Kostanjevica stuccos are of extraordinary quality and were very probably executed by traveling artists from the Lake Region of northern Italy, who moved from city to city carrying out commissions for the decoration of civil and church buildings. Given the constant movement of these stucco workshops, the identification of the authors of the Kostanjevica stuccos is difficult. In this case, an inscription was discovered on a shield to the right of two stucco *putti* in the choir: FRANC.S ROSINA DE SALA VALLIS LUGANI F. / ANNO SALUTIS MDCXXXIX. The search for works in Ticino and the northern part of Lombardy that would approach the style of our master was unsuccessful. The closest example, in some places almost identical, are the stuccoes on the façade of the church of Santa Maria Assunta in Locarno. The presbytery of the Kostanjevica church presents an ‘in-between’ style before the evolution of the mature baroque, and was decorated later than the nave, probably at the end of the seventeenth century. Their features invite the hypothesis that some stucco decorators from Val d’Intelvi working in Vienna at the end of the first half of the century were later called to Gorizia to decorate the church of the Carmelites, which in the meantime had become an important place of pilgrimage.

Leonardo Retti in Rome: The Stucco Decoration of Santa Marta at the Collegio Romano in collaboration with Antonio Roncati

Carla Giovannone
Ministero della cultura – Istituto Centrale del Restauro, Roma

The baroque restyling of the sixteenth-century church of Santa Marta at the Collegio Romano began in 1671 with a project directed by Carlo Fontana. Giovan Battista Gaulli was called to fresco the vault of the nave, where he painted the *Glory and the miracles* of the Saint, with the assistance of Girolamo Troppa and Paolo Albertoni. The architectural elements in stucco were to be made by the master mason Simone Broggi. The works of stucco sculptures were

entrusted to Antonio Roncati and Leonardo Retti, also known as Leonardo Reti or Leonardo Lombardo.

Retti was assigned the high-relief angels on the counter-façade, the figures located at the arches of the chapel entrances and on the apse walls, and the statutory group of the *Fama reggi cartiglio* on the height of the apse. Although the cycle of sculptural decoration is no longer complete, due to the loss of some of the angels from the ledges and at the sides of the windows, these are recorded in a 1721 engraving by Domenico de’ Rossi. The payment documents for the works are not clear, and since Retti and Roncati worked together, it is difficult to fully distinguish the work of the two artists.

In September 2019, the Istituto Centrale del Restauro interdisciplinary team began the restoration of the decorations of the counter-façade decorations and of the first span of the nave, simultaneously taking advantage of this opportunity to study the executive techniques and materials used by Leonardo Retti in the creation of stucco decoration.

Leonardo was one of a well-known family of Ticino plasterers. Before the commission at the Collegio Romano, he is known to have completed two works in Parma: the Beccaria Altar in the church of San Vitale, with his brother Domenico, and the decorations of the Torelli Chapel in the church of the Annunziata, under the supervision of his uncle, Luca. When Leonardo moved to Rome, however, he began using the roman plastering techniques, using the local materials of pozzolana, marble powder and lime putty. The current paper includes reporting on the use of these materials, investigated for greater understanding of organisation on the baroque worksite.

The Stuccoes in the Church of Los Santos Juanes in Valencia (1693–1702)

Gaetano Giannotta
Universidad Complutense, Madrid
José Luis Regidor Ros
Universitat Politècnica de València – Department of Conservation and Restoration

For the city of Valencia, the Baroque renovation of the church of Los Santos Juanes, conducted between 1693 and 1702, represented an unprecedented change in the way of making and understanding decoration.

Two stucco workers, Giacomo Bertesi (1643–1710) and Antonio Aliprandi (1654–1728), arrived in Valencia from Lombardy, bearing their own specific technical competences and stylistic models. These were mixed with Valencian traditions and culture, giving rise to a complex decorative and iconographic programme in which fresco painting and stucco sculpture express a common and innovative theological message.

Drawing on the malleability and versatile technical character of stucco, the decoration emerges from its traditional ornamental role and becomes a message in itself. The iconographic programme of the church of los Santos Juanes depends on the stucco statues of Jacob and his twelve children leaning against the buttresses and the allegorical sculptures reclining on the arches, also in stucco, as integral and essential elements. Moreover, even the strictly ornamental work, showing a varied profusion of plant elements, flowers, mannerist masks and shells, demonstrates a variety, naturalism and vitality that was unusual in the city.

The preliminary studies for the comprehensive restoration of the architectural and decorative complex, carried out between April 2018 and February 2019 from the Polytechnic University of Valencia and the Jaume I University of Castellón de la Plana, provide new data on the technique for the Santos Juanes stuccos. They show the difference between rougher finishes in the vegetal surroundings and perfectly polished ones in the sculptures and mouldings. The analysis shows that the main binder for the mortar is a mixture of lime and gypsum in various proportions, with the finishing layers being the richest in lime.

In 1936, a devastating fire caused much damage, leaving most of the sculptural elements mutilated and black, and further alterations resulted from poor restorations aimed at solving the enormous losses. At different times in the

1940s, several reconstructions were carried out. In 2005, the sculptural correction of ten of the Tribes of Israel statues was approached, based on the investigation of historic photographs. The current restoration project aims to solve two major problems: reintegration of lost volumes and correction of volumes incorrectly reconstructed, and recovery of the original finishes, considered an essential part of the stucco technique.

This paper shows the importance of formal, technical and iconographical analysis to understand stucco production within local architecture, revealing the Lombard expertise and its success in Valencia.

Baldassarre Fontana in Cracow

Michał Kurzej
Jagiellonian University, Cracow

Baldassarre Fontana (1661–1733) was present in Poland at the time of a very important change in the fine arts in the region. In Cracow, its main work was the construction of St Anne’s church. This important collegiate and pilgrimage church, belonging to the University, was built, furnished and decorated under the careful supervision of a distinguished art expert and iconographer, Sebastian Piskorski, in a surprisingly short time – between 1693 and 1703. The general shape of the church architecture was established by Tilman van Gameren, while designs for the internal decoration were most likely made by Jerzy Siemiginowski – the court painter of King John III educated in the Roman Academy of St Luke. Those designs brought a new approach towards the combination of arts. Two and three-dimensional parts were joined together at ceilings in several innovative ways. It seems that Fontana only encountered the new type of interior decorating in 1695, as he was chosen by Piskorski as the contractor for the church stucco decoration. This conclusion necessitates relinquishing a theory about Fontana’s education in Rome that supposed he had learnt how to design an interior with combined sculptural and pictorial decoration in the way implemented by Bernini.

Piskorski became Fontana’s main patron in Poland, also entrusting him with two important works in Poor Clares churches in Old Sącz and Cracow. Other commissions for Fontana came mostly from religious orders or private persons who had some links with Piskorski or the University. The Academy had close relations with local Dominicans

and Discalced Carmelites. For the first order Fontana decorated the chapel of St Hyacinth and his reliquary altar. The church of the second order was totally rebuilt, but in its former presbytery a damaged Annunciation group survives. It has the same composition as the one in the same position in the university collegiate church. Fontana's other two known works in Cracow were made for institutions certainly well-known to Piskorski, as he used to give his sermons there. The first was the Carmelite church in Piaszek (a western suburb of Cracow), where in 1700 the artist moulded three large figures on the facade. The second is the Italian Confraternity Chapel in the Minorite friary. Piskorski might have also recommended Fontana to some secular commissioners – especially to those who made significant donations to St Anne's. Fontana appreciated the work for the university and was fully aware that it would be particularly important to his career. The stucco maker intended to establish a foundation with a significant capital of 3000 florins, from which the interest would be spent on the conservation of the church. It should be emphasised that such an action is exceptional and indicates the artist's awareness that this work would be considered his masterpiece.

Baldassarre Fontana's Stucco Work, First Notes on Execution Times, Materials and Techniques: The Study of the *Gallery of Angels* at Uherčice Castle

Alberto Felici, Marta Caroselli, Giovanni Nicoli, Medea Uccelli

University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland

Jan Válek

Institute of Theoretical and Applied Mechanics, Czech Academy of Sciences

Jana Zapletalová

Palacký University Olomouc

The sculptor Baldassarre Fontana (1661–1733), from Chiasso, is known to have been present in Moravia from 1688 where he operated a well-organised workshop in the execution of an important series of commissions. Here he created some of his greatest works, thanks to his collaboration with other artists including the architect Giovanni Pietro Tencalla (1629–1702), and painters Paolo Pagani (1655–1716) and Innocenzo Monti (1653–1710).

In preparation for a restoration intervention, in-depth

studies were conducted on the stucco decorations created by Fontana and his workshop in the Castle of Uherčice in the Czech Republic, in particular those located in the Gallery of the Angels. This paper presents the first results obtained from this study, including consideration of archival documents, analysis of constituent materials, and most importantly, direct observation of these and other decorations, for understanding of the techniques employed in their creation.

Fontana had a large workshop, with very talented artists and assistants of proven experience, enabling the completion of numerous and difficult commissions in short periods of time, and the assumption of many projects over a wide geographical area. In the case of the Gallery of Uherčice, there is no archival documentation concerning the stucco decorations, apart from the identity of a *stuccatore* named Giovanni Battista Bussi. These decorations are attributed to Fontana and his workshop only on the basis of stylistic analysis, proposing a date between 1690 and the first decade of the 1700s.

The Gallery provides a complete repertoire of the decorative characteristics of Fontana's work: *staccato* or shallow bas relief; wall 'draperies' and ovals containing figures; on the ceilings, frames with flowers and fruit, pronounced relief and almost full-round reliefs of *puttini* and eagles. The study included investigation of the material composition of the stucco decorations. The mineralogical characterisation of the mortars demonstrates a composition consisting mainly of lime, gypsum and sand, but with differing selections and quantities of these components in the mortar mixture.

The innermost part of the stucco decoration is thick and free of cracks. The mortar was applied in two layers of different composition. The first, containing unsorted aggregates of coarse grain size, was used to model the volume and to give a first suggestion of the figures. The second layer, containing more selected finer aggregates, provided for the final definition of the forms. Finally, the finishing layer varies from a very thin coating to a thickness of up to several millimetres.

In cases where specific archival documents are lacking, the only possibilities for gaining information about the *modus operandi* of an artist and his workshop are direct observation and interdisciplinary study. The results of the current research shed new light on the organisation of the stucco works of Baldassarre Fontana and support further studies into the chronological sequence of his artistic production.

Indice dei nomi / Index of Names

I numeri di pagina in corsivo si riferiscono alle illustrazioni / *Page numbers in italics refer to illustrations*

- Abondio da Ascona, Antonio 31
 Abondio statio (Abondio Stazio), Giovanni 119, 129
 Acconci, Alessandra 161
 Acidini, Cristina 270
 Adamczak, Alicja 153, 159, 161
 Agatho I (Agatone), pope 180
 Agnifili, Giuseppe 167
 Agosti, Giovanni 205-206
 Agostino di Duccio 264
 Agresti, Livio 33-34
 Agustoni, Edoardo 13, 17
 Alberti, Leon Battista 13, 17
 Alberti, Michele 37
 Albertoni, Paolo 307, 396
 Albisetti, plasterers 107, 390
 Albrecht V, duke of Bavaria 293, 295, 297
 Albrisi, Giovanni Maria 227
 Alciato, Andrea 335
 Alessi, Galeazzo 31, 58-59, 72-73, 388
 Alferi Ossorio, Filippo 175
 Alferi, Stefano 175
 Alfieri, Domenico 147
 Aliaga, Isidoro 332
 Aliprandi, Antonio 330, 334, 336, 338-340, 397
 Aliprandi, Lorenzo 336
 Alizeri, Federigo 58-59, 61, 70, 72, 74, 388
 Allegri, Agostino 205
 Amadeo, Giovanni Antonio 21
 Amantini, Tommaso 169-171, 177, 179-180, 393
 Amantino, Giovanni Battista 170
 Amato, Giacomo 161
 Ambrogio, *magister* 38
 Amoretti, Carlo 214
 Andrea da Carona (Andrea Aprile) 69-71, 388
 Andrea d'Agnolo > Andrea del Sarto
 Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo) 256-257
 Andreani, Andrea 138
 Andreoli, Giovanni (Jouanes) 125-126
 Anguier, Michel 153
 Anne de Pisseleu d'Heilly (Duchesse d'Étampes) 259
 Anne of Austria (Anna d'Austria), queen of France 153
 Anne of Denmark, queen consort of Great Britain and Ireland 111
 Anne, duke de Montmorency 259
 Ansaldo, Andrea 63
 Anselmo (?), *magister* 38
 Anthoni, Giovanni 103
 Antinori, Anton Ludovico 164
 Antonello da Mantua 293
 Antonio da Lugano (Antonius Luganus) 65-67, 70, 388
 Antonio di Nunziato d'Antonio > Toto del Nunziato
 Aprile, Andrea > Andrea da Carona
 Aprile, Battista 70-71, 388
 Aprile, Gaspare 197
 Aprile, Giulio 65
 Aprile, Martino 70
 Arcolao, Carla 221
 Aretino, Andrea 34-35
 Armenini, Giovanni Battista 297
 Assini, Alfonso 74
 Auzoni, Antoni 122, 124
 Baciccio (Giovanni Battista Gaulli) 307-308, 314, 328, 396
 Badouin, Claude 258
 Baglione, Giovanni 33, 45
 Baila, Angela 32
 Baldesi, Giovan Battista 329
 Ballors, Henri 258-259
 Bandinelli, Baccio 266
 Baratta, Giovanni Battista 252-253
 Barbara Villiers, duchess of Cleveland, countess of Castlemaine 97
 Barberini, Giovanni Battista 374
 Barberino, plasterers 107, 390
 Bardi, Donato > Donatello
 Barocchi, Paola 273
 Baroni, Costantino 207
 Barozzi, Francesco 145-148, 150, 158, 392
 Bartolini, Marco 329
 Bartolini, Matteo 53
 Baruta, Giorgio 205, 208
 Baruzzi, Paolo 374
 Bassi, Bartolomeo 35, 52
 Battagio (family) 21, 25, 27, 30, 387
 Battagio, Antonio 21
 Battagio, Domenico
 Battagio, Gabriele 21-22, 24, 27-28, 387
 Battagio, Giacomino 21
 Battagio, Giovanni 21-22, 25-26, 29, 31-32, 387
 Battistella, Franco G. Maria 180
 Beaufils, Oriane 6, 8
 Beccaria (family) 312-313
 Beccaria, Carlo 309
 Becker, Hans 112
 Bedeschini, Carlantonio 164
 Bedeschini, Francesco 164, 167-173, 175-180, 393
 Bedon, Anna 35
 Belin da Modena, Niccolò 259
 Bellasio, Joan Pietro (Giovanni Pietro Bellasio) 123
 Bellesi, Sandro 251
 Bellini, Federico 42
 Bellini, Nicola 97
 Bellori, Giovanni Pietro 33, 334

Benigni, Bernardino 167, 169, 179	Borromini, Francesco 312	Carradori, Francesco 13, 17, 209, 227, 236, 249-250, 381	Charles, archduke > Charles VI	D'Albo, Odette 205	Dominique Florentin > Del Barbieri, Domenico
Bensa, Marta 8	Borsellino, Enzo 167-168		Checroun, Emilie 277	D'Urso, Rocco 329	
Bentinck, Philips Hendrik 98	Botti, Rinaldo 241	Casella (family) 65, 389	Cherubini, Francesco 217, 220, 223, 226, 232, 236-237, 379-380	Daelmans, Henderick 101	Donatello (Donato Bardi) 75, 264, 266, 269-271
Berck, Matthijs 96	Bracci, Liborio 242-243, 245, 248-249, 252, 394	Casella, Alessandro 184, 197-202, 204, 223, 375, 393	Christian III, king of Denmark and Norway 110	Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli) 37, 49, 55, 154, 156-157	Dønniker, Dirch 111
Berecci, Bartolomeo 140	Bramante, Donato 22, 24-25, 30, 387	Casella, Andrea 65, 99	Christian IV, king of Denmark and Norway 111, 114-115, 122	Dankwart, Karol > Tanquart, Karl	Dønniker, Pether 111
Beretta, plasterers 107, 390	Bramanti, Benedetto 54	Casella, Antonio fu Ambrogio 60-64, 388	Christian V, king of Denmark and Norway 119	Dardanello, Giuseppe 205	Dorati da Empoli, Maria Cristina, 154
Bergamasco (Giovanni Battista Castello) 63, 66-67, 69-70, 72-73, 388	Brancadori, Giovan Matteo	Casella, Camillo Ambrogio (Camilo Ambrosio) 65	Christian VI, king of Denmark and Norway 125-127	De Bianchi, Andrea 329	Doria, Andrea 57, 388
Bernascone Giulio 329	Brandi, Cesare 162	Casella, Daniele 63-64, 388		De Conti, Andrea 193	Doria, Nicolò 68-69
Bernascone, Giuseppe 329	Brenno, Carlo Enrico 124-125, 127-128	Casella, Francesco 60, 63-65		De Lanthen-Heid, François Philippe 322-323	Doria, Ottaviano 68-69
Bernini, Gian Lorenzo 119, 161, 308-309, 341-342, 345, 348, 354, 361, 375, 397	Brenta, Joano 123	Casella, Giovanni Domenico 65	Christina (Cristina di Svezia), queen of Sweden 154	De Ordini, Francesco 329	Dorigny, Charles 259
Berrettini, Pietro > Pietro da Cortona	Broeucq, Jacques de 97	Casella, Maddalena 65	Ciabattoni, Roberto 329	De Passe, C. 104	Dorothea of Saxe-Lauenburg, queen consort of Denmark and Norway 110
Bertesi, Giacomo 330, 332, 334-336, 338-340, 397	Brogi (Broggi), Simone 308-309, 324, 328	Casella, Maddalena ∞ Giovanni Battista Solari 65	Ciceri, Giovanni Battista 241, 252	De Passeris, Andrea 198	Dressler, Valentin 112, 115-116
Berthelemy da Miniato 258	Brugnoli, Maria Vittoria 328		Ciceri, sculptors 251-252	De Rossi, Giovanni 132, 391	Droguet, Vincent 271
Berti, Michela 53	Brunelleschi, Filippo 268	Caselli, stonecutters 159	Cierlé 218	De' Rossi, Domenico 314, 316, 396	Du Val, Claude 258
Bertolotti, Antonino 40	Brunetti, Vittoria 7-8	Casey, Christine 13, 17	Cirillo, Bernardino 180	De' Rossi, Giovanni Antonio 154, 307	Duchesse d'Étampes > Anne de Pisseleu d'Heilly
Betti, Biagio 34	Bruno, Francesco 116	Castellamonte, Carlo di 204	Claude de France > Claude of Valois	Decker, Paul 94	Dürer, Albrecht 116
Bezdička, Petr 296	Brzeski, Wojciech 352	Castelli, Eugenio 95	Claude of Valois (Claude de France) 260		
Bianchi, Bernardo (Bernardo Biancho) 197-201, 204	Buchowski, Andrzej 342, 344	Castelli, plasterers 95, 107, 390	Clement VII (Clemente VII, Giulio de' Medici), pope 266	Del Barbieri, Domenico (Dominique Florentin) 273	Ehbisch, Friedrich 122, 129
Bianchi, Giovanni Battista 207	Bullet, Pierre 121	Castello, Antonio 79	Clement XI (Clemente XI, Giovanni Francesco Albani), pope 154	Del Bosco, Tommaso 207	Eigtved, Nicolai 127-128
Bianchi, Giuseppe 233	Buonaccorsi, Pietro > Perino del Vaga	Castello, Elia 79	Cola di Franco, Giovanni 38, 53	Del Campo, Diego 53	Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, Jerzy 344
Bianchi, Isidoro 144, 201	Buonin, Bartolomeo 248	Castello, Giovanni Battista > Bergamasco	Colapietra, Raffaele 164, 168, 170, 179, 392	Del Grande (family) 175, 177	
Bianchi, Pietro 238	Bussi, Giovanni Battista 374	Castello, Johann 79	Colomba, Giovanni Antonio 197, 220	Del Grande, Antonio 175, 180-181	Erba, Antonio Maria 229
Bianco, Alberto 142	Bussolo, Pietro 198	Castello, Pietro 79	Colomba, plasterers 202	Del Grande, Domenico 180	Ernest of Austria, archduke 294
Biener, Frantz 122		Castoldi, plasterers 107, 390	Colonna, Flavia 34	Del Grande, Francesco 175, 180-181	Escuier, Anthoine 258
Biffi, Giovanni Andrea 186, 188, 190, 193, 206, 208	Calandra, Giacomo 257	Cataneo, Pietro 236	Conegrano, ambassador 260	Del Grande, Giuseppe 175, 180-181	Este (dynasty) 257
Bilancioni, Giuseppe 145-148, 150, 152, 158-159, 392	Cambi, Giovanni Battista > Bombarda	Catherine de' Medici, queen of France 260	Constantine I (Costantino), Roman emperor 154, 156	Del Moro, Lorenzo 240-241	Este, Ippolito d' 40
Billi, Filippo 252	Cambiaso, Luca (Lucho Camblaxio) 66, 70-72	Cavalli, Alberto 196		Del Solda, Bartolomeo 233	Este, Luigi d' 40
Birago, Daniele 25-26, 387	Campi, Giulio 207	Celestine V (Celestino V, Pietro da Morrone), pope 162, 169	Conti, Lucia 329	Dell'Abate, Nicolò 108	Eusanio, Giuseppe 175
Blumenbach, Johann-Friedrich 214	Canevari (Canevarius), Matheus 68-69	Cenatiempo, Girolamo	Corallo, Vincenzo 309, 328	Della Porta, Domenico 245, 253	
Boccaccino, Francesco 335	Cantagalli (Cantagallo), Francesco 245	Centurione, Adamo 58	Cordellier, Dominique 261	Della Porta, Giacomo (Jacomo della Porta) 35, 197	Facchin, Laura 252
Bochet, Léon 258	Cantagalli, Giovanni Battista 253	Cerano (Giovanni Battista Crespì) 184-186, 188, 194, 199, 205-206, 393	Cordon, Nicolas 52	Della Porta, Giovanni Giacomo 70	Faetino, Andrea 206
Boero, Stefano 180	Capezzali, Walter 163	Černohorský of Boskovice, Albrecht 279	Cort, Cornelis 103	Della Porta, Guglielmo 70	Falciani, Carlo 277
Boleslaw V the Chaste, high duke of Poland 351	Capobianchi, Domenico 180	Černohorský of Boskovice, Kateřina 280	Courtois, Jacques > Borgognone	Della Riviera, Egidio 53	Falconi, Giovanni Battista 136-139, 143-144, 391
Bolgi, Andrea 161	Capobianchi, Marco 180		Corvinus, Johann August 94, 123	Della Rovere, Giovanni Battista > Fiammenghino	Fantetti, Cesare 175, 180
Bollina, Joseph 107, 390	Carbonetti, Domenico 121, 123	Cesariano, Cesare 29-30	Cosini, Silvio 69, 72	Della Rovere, Giovanni Mauro 190, 206	Fantuzzi, Antonio (Anthoine Fanton) 261
Bolswert, Schelte à 133	Carbonetti, Pietro 121	Cesi, Agnolo 257	Cotelle, Jean 121	Della Torre (Thurn), Mattia 298	Farnese (family) 309
Bombarda (Giovanni Battista Cambi) 31, 207	Carcani, Filippo 158	Cesi, Donato, cardinal 38	Coutts, Howard 178	Denhoff (family) 141	Farnese, Alessandro 328
Bora, Giulio 205	Carli, Filippo 170-171	Cetner (family) 136	Craeckenborgh van Cleef, Jan 100	Denhoff, Jerzy 355	Farnese, Ottavio 328
Borgognone (Jacques Courtois) 317	Carlone, Taddeo 63	Ceuli (family) 35	Cremona, Marchionne (Melchiorre) 35, 52	Diehl, Carmen 87-88	Federici, Vittorio 161
Borromini, Bernardo 309	Carone, Bernardo 119	Charles V, Holy Roman emperor 172, 280, 287-288, 395	Crespi, Giovanni Battista > Cerano	Dietrich von Raitenau, Wolf, Salzburg's prince-archbishop 75-79, 389	Federico Gonzaga II, duke of Mantua 257
	Carone, Ottativo 119	Charles VI, Holy Roman emperor (archduke) 336	Crivelli, Aldo 137, 143	Dolabella, Tommaso 132	Felicetti, Giò Antonio 229
	Carracci, Agostino 236		Cupilli, Giacomo 41		Felici, Alberto 6, 8, 205, 278
	Carracci, Annibale 236				

Ferdinand II (Ferdinando II de' Medici), grand duke of Tuscany 246
Ferdinando II de' Medici > Ferdinand II
Ferradini, Baldassarre 170
Ferradini, Bernardo 170
Ferradini, Ercole 165, 167-169, 177, 179, 393
Ferradini, Giovanni Battista 165
Ferrandino, Giuseppe 74
Ferrari, Gaudenzio 204
Ferraris, Paola 146, 148-151, 159
Ferrata, Ercole 154, 158, 161, 165, 169, 180, 314, 392
Ferri, Ciro 246
Feyerabend, Sigismund 124
Fiammenghini (brothers) 190, 206
Fiammenghino (Giovanni Battista della Rovere) 186, 190, 206
Filippo, *mastro* 238
Foggini, Giovanni Battista 239-240
Fonduli, Agostino 21-22, 24, 27-29, 31-32, 387
Fontana, Annibale 208
Fontana, Antonia 307
Fontana, Baldassarre 8-9, 142, 341-363, 366-368, 373-375, 387-388, 391, 397-398
Fontana, Carlo 307, 309, 322, 328, 396
Fontana, Costanza 322
Fontana, Domenico 7, 33-35, 37-42, 45, 47-49, 52, 233, 236
Fontana, Elisabetta 54
Fontana, Francesco 374
Fontana, Gerolamina 307
Fontana, Giovanni 388
Fonticola, Lorenzo 171
Formichetti, Aspasia 329
Fortini, Giovacchino 239
Fortuna, Giovanni 138
Fossati, Carlo 125
Francesco di San Moisè 206
Francesco, dealer 39
Francesco, *magister* 38
Francesco, plasterer 38
Francesco Sforza, duke of Milan 30
Franchi (collection) 208

François I, king of France 108, 256-257, 259, 261, 394
Frederick of Hesse-Darmstadt 348, 350
Frederik II, king of Denmark and Norway 110-111
Frederik III, king of Denmark and Norway 116
Frederik IV, king of Denmark and Norway 122-124
Freling, Wijnand 8, 85
Fuccari, Stefano > Stefano da Trento

Gaburri, Francesco Maria Niccolò 251
Galle, Philips 131
Gallo, Antonio 38
Gallo, Giovanni Domenico 38
Galvani, Giovanni Alberto 40, 53
Gameren, Tilman van (Tylman Gamerski) 344, 397
Garovo (Garove, Garvo, Garovi), Carlo Domenico 253
Gentile, Leonardo 73
Gentilino 215
Gherardi, Antonio 145, 147-148, 150-154, 158, 160-161, 392
Gherardini, Giuseppe 359
Gheyn II, Jacob de 333-334
Ghisi, Giuseppe 242
Giacomo, *mastro* 238
Giani (family) 228
Giani, Federico Maria 205-206
Giannotta, Gaetano 8, 330
Giazotto, Remo 145-146, 158-159
Giorgini, Giovanni Battista 145-146, 152, 159-160
Giorgini, Simone 145-146, 148-149, 152-153, 158-159, 392
Giovambattista da Gambara 260-261
Giovanni Battista di Iacopo > Rosso Fiorentino
Giovanni Battista Gaulli > Baciccio
Giovanni da Correggio 41
Giovanni da Udine (Giovanni di Francesco Ricamatore) 57, 74, 257, 264, 323, 392
Giovanni Pietro (da Lugano) 65
Giovannone, Carla 9, 236, 329
Giovio, Paolo 172
Gira, Boniforte 32

Giulio Romano (Giulio Pippi) 83, 257, 259-260, 264, 295
Goltzius, Hendrik 88, 132
Gonzaga (dynasty) 257
Gonzaga, Cesare 295
González Tornel, Pablo 330
Goro, Pietro Maria 186-189, 206
Gozzini, Francesco 245, 253
Grabiański, Mikołaj Ludwik 353
Grandjean, Bredo L. 109, 111-112, 115-116, 118-119, 121-125, 128-129, 390-391
Grandjean, Christy 109
Grimaldi Oliva, Battista 65, 70, 73
Grimaldi, Anton Maria 73
Grimaldi, Battista 73
Griseri, Andreina 199, 204
Gritti, Jessica 6, 9
Grønvold (Grünwaldt), Morten 119
Grosso, merchant 215
Grubbe, Erik 115-116
Guerra, Giovanni 45, 47-48
Guilló, Eugenio 332, 334, 339
Guilló, Vicente 332, 334, 339
Guione, Guilio Francesco 126-128

Haffner, Wilhelm 128
Hager, Hellmut 319, 328
Hansche, Jan Christiaan 101, 108
Heemskerk, Marten van 131
Heissler, Donat 367, 371-372
Henri II, king of France 260
Henry VIII, king of England 97, 256
Heusely, Jacob 107
Holbein, Hans 138
Hurtová, Alena 296
Husly, sculptor 107, 390

Iafrate, Sara 329
I E, workshop leader 90
Ignazio di Loyola 307
Imperiale, Francesco Maria 64
Imperiale, Gian Vincenzo 63, 65, 73
Isabella d'Aragona > Isabella of Aragon
Isabella of Aragon (Isabella d'Aragona), duchess of Milan 29

Jaki, Barbara 301, 306

James I, king of Aragon 332
James I, king of England and Scotland 111
Jan Hollænder (Jan van Verelt) 119
Jean, Giacinta 6, 8, 205
Jøch, Gottfried 122
John III Sobieski, king of Poland 341, 344, 353, 397
Jordanówna, Konstancja Apolinara 354
Juan de Ribera 332
Julius II (Giulio II, Giuliano della Rovere), pope 257, 269

Kaliski the Elder, Kazimierz 141-143
Kaliski, Kazimierz 141
Karpowicz, Mariusz 144, 341, 354, 357-358
Kieslinger, Alois 76
Kinga > Kunegunda
Knebel, Christian 122
König, Norbert 77
Korffer, Vilhelm 111
Krock, Hendrick 124
Kunegunda (Kinga) 351
Künnecke, Johann Friedrich 91
Kurzej, Michał 8
Kusenberg, Kurt 261

Labò, Mario 74
Laborde, Léon de 258, 394
Ladislaus IV Vasa, king of Poland 134, 136, 391
Laghi, plasterers 107, 390
Langberg, Harald 109, 121
Lange, Luc 97, 108
Lavizzari, Luigi 234
Le Clerc, Louis-Agustin 128
Le Coffre, Benoît 122
Le Coffre, Claude 119
Le Coffre, Etienne 119
Le Just, Juste 259
Legros the Younger, Pierre 124
Leo X (Leone X, Giovanni di Lorenzo de' Medici), pope 257, 266, 276
Leonardo da Vinci 256
Leopold II (Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena), Holy Roman emperor 246
Lepautre, Jean 119, 121

Lercari, Franco 73-74
Liechtenstein-Castelcorneo, Karl von 342, 345-346, 348, 358, 362
Lobbia, Bartolomeo 73
Loliva, Edoardo 329
Lomazzo, Giovanni Paolo 204
Lomellino, Nicosio 58, 73
Longhena, Baldassare 142
Loredano, Andrea 297
Lorena (house) 246
Lublinský (Lublinsky), Antonín Martin 348, 358
Lubomirski (family) 353
Lubomirski, Stanisław Herakliusz 344, 353
Lucchese, Filiberto 135, 144, 391
Ludwig X, duke of Bavaria 82-83
Luppichini, Stefania 375
Luraghi, Giovanni Battista 99
Luraghi, plasterers 107, 390
Lurago, Carlo 204

Madero, Bastiano 38
Madero, Carlo 38, 197, 204, 207-208
Maglia, Michele > Maille, Michel
Magnante, Giovanni Battista 171, 180
Maille, Michel (Michele Maglia) 145-149, 153, 158-160, 392
Majoroš, Peter 8
Małachowski, Jan 353
Mander, Karel van 333
Maratti, Carlo 8, 334, 355
Marca, Giovanni Battista 251
Marcellini, Carlo 251
Marchetti, Francesco 359
Marchetti, noble 359
Marchi, Stefano 168-169
Marchin, Jean-Caspar-Ferdinand de 103
Margaret of Parma 172
María Luisa (Maria Luisa di Borbone), queen of Spain 246
Maria Luisa di Borbone > María Luisa
Mariette, Pierre-Jean 261
Marot, Daniel 99, 106-108, 390
Marot, Jean 119
Martinetti, Sara 208
Master of Tarnów 138-139, 391

Matteo da Castello 38, 53
Matteo da Napoli 168-169, 179
Maximilian I, duke of Bavaria 75
Maximilian II, Holy Roman emperor 294
Maximilian of Lichtenstein 280
Mazzi, Donato 329
Mazzola, Francesco > Parmigianino
Mazzoni, Giulio 49, 55, 207
Meacci, Ambrogio 132
Medici, Alessandro de', duke of Florence 257
Medici, Bartolomeo de', marquis 243, 251
Medici, Giulio de' > Clement VII, pope
Mell, Gaspare 374
Menicossi (Menilcosi?), Alessandro 242
Mentinovese, Pietro 154
Meucci, Vincenzo 247
Michelangelo Buonarroti 138, 256, 269, 271, 295
Michelozzi, Michelozzo > Michelozzo
Michelozzo (Michelozzo Michelozzi) 269
Mirofoli da Seregno, Giovan Angelo 29
Modesti, Paola 26
Mogia, Joseph (Cometti, Giuseppe) 91-92
Monti, Innocenzo 352, 355, 398
Monti, Pietro 232
Montorsoli, Giovanni Antonio 69, 72
Monza, Ruggero 206
Morando, Bernardo 130
Moretti, Mario 162-163, 167
Morisseau, Anthoine 258
Musso, Stefano 338
Muttoni, Domenico 252
Muziano, Girolamo 33

Naldini, Lorenzo (Regnaudin, Laurent) 258, 273, 276
Nardis (family) 165
Nebbia, Cesare 33, 39, 45, 47
Nerger, Christian 119
Neri, Filippo 39
Nero, Roman emperor 75
Neroni, Matteo 48, 55
Niccolò da Corte 70
Nicoletti, Maria Felicia 45, 54

Nicoli, Giovanni 375	Pellegrin, Francisque (Pellegrino, Francesco di) 258	Primavesio, Bernardo 236	Ripa, Cesare 106, 122, 124, 335	Scala, Gio. Pietro 65	Sophie Magdalene of Brandenburg-Kulmbach, queen of Denmark and Norway 125
Nocchi, Livia 38	Pellegrini, Ignazio 246	Procaccini, Camillo 186, 191-193, 195-196, 207	Ristori, gilder 242	Schacht, Heinrich 102	
Núñez de Cepeda, Francisco 335	Pellizzari, Giovanni Battista 200	Procaccini, Ercole, <i>called</i> Ercole il Giovane 207	Rittel, Hans Jørgen 115	Schack, Hans 116	Sophie of Württemberg, queen of the Netherlands 99
Nuvolone, Panfilo 194-195	Pellone, Gio. Maria 74	Procaccini, Giulio Cesare 184, 186-188, 199, 205-206, 393	Rizzi, Giovan Pietro 29	Scheidlinger, Matthias 122	
	Perino del Vaga (Pietro Buonaccorsi) 49, 55, 57, 59, 71-72, 74, 97, 154, 156, 257, 388		Robusti, Jacopo > Tintoretto	Schreiber-Knaus, Luise 95	Soprani, Raffaele 57-59, 67, 73, 288
Odescalchi (family) 219, 229	Perlasca, Giovanni Pietro 54		Rocchetti, Giacomo 37	Schröder the Younger, Abel 118	Sormani, Leonardo 207
Odescalchi, Benedetto, cardinal 229, 237	Petronilia (di Lugano), <i>madona</i> 215	Quadri, Francesco 121, 123	Rodari, Tommaso 207	Schwabe, Leonhard 122	Sorte, Cristoforo 206
Odescalchi, Carlo 229, 237	Pezzuto, Luca 170, 178, 180	Quadro (di Quadro, Quadrio), Giovanni Battista 130	Roig Picazo, Pilar 330	Scianzi, Giacomo 350	Spada, Bernardino, cardinal 180
Odescalchi, Livio 229	Piast (family) 351	Quagliaroli, Serena 7, 52-53, 161	Rollenhagen, Georg 104	Scotto 218	Spada, Virgilio 39, 147, 180
Offredi, Simonetta 208	Picart, Nicolas 258		Romanelli, Giovan Francesco 153	Secco, Giorgio 192	Spadaccini, Benedetta 205
Oldelli (family) 129	Piccardo, Oberto fu Agostino 58, 388		Romano, Giovanni 197	Sella, Domenico 233, 238	Sparzo, Marcello 57-61, 63, 72, 388-389
Oldelli, Antonio 129	Pickrel, Thomas 145, 158	Raffaello Sanzio > Raphael	Romero, Luzio 74	Selon, André 258	Spazio, Bernardo 73
Oldelli, Giovanni 129	Pierretz, Antoine 121	Raggi, Antonio 314, 317, 322, 375	Romeri, Massimo 8	Šembera Černohorský of Boskovice, Jan 279-280, 294-295, 395	Speltiens, Giliam 101
Oldelli, Giovanni Antonio 374	Pietro da Cortona (Pietro Berrettini) 229, 237, 246	Raimondi, Antonio 24, 28, 31	Roncati, Antonio 9, 307-308, 319-324, 328, 396	Serlio, Sebastiano 112	Speranza, Stefano 161
Olgiate, Bernardo 297	Pietro da Mucio (Muggio?) 41	Rainaldi, Adriano 48, 55	Roncati, Carlo Giorgio 322-323	Serodine, Giovanni 144	Spinelli, Giovanni Battista 298, 306
Orellana, biographer 336	Pietro da Velate 29	Rainaldi, Carlo 158, 160	Roncati, Marsilio 322-323	Serpotta, Giacomo 336	Spoltore, Giulia 7, 52-53
Orliens, Juan Miguel 332	Pietro Leopoldo > Leopold II	Ramelli, Paolo 374	Rondelet, Jean-Baptiste 13, 17, 209, 221	Severi, Giovanni Paolo 33	Sprengel, Peter Nathanael 105
Orsolino, Francesco 107	Pippi, Giulio > Giulio Romano	Raphael (Raffaello Sanzio) 53, 131, 180, 257, 259, 264, 295	Rorro, Angelandreina 329	Sforza, Francesco (son of Gian Galeazzo Maria) 29	Staffieri, Carlo 128
Ostinelli, Paolo 235	Piscator, Johannes 116	Redi, Tommaso 240-241, 252	Rosci, Marco 206	Sforza, Gian Galeazzo Maria 29	Stanley, Simon Carl 124
Oświęcim, Stanisław 136	Piskorski, Sebastian 341-342, 344-346, 348, 350-355, 358, 397-398	Regidor Ros, José Luis 8	Rosina, Francesco 301	Sforza, Ludovico Maria 30	Stazio, Battista 233
Ottoboni, Pietro 149	Pliny the Elder (Gaius Plinius Secundus) 79	Regnart, Valérien 39	Rossea, Henderick 101	Shell, Janice 31	Stefano da Trento (Stefano Fuccari) 41
Ottoni, Lorenzo 145-146, 149-150, 152-154, 156-161, 392	Ponzello, Giovanni 59	Reich, Johannes 358	Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Iacopo) 108, 118, 257-258, 261, 264, 266, 268-274, 276, 395	Siciolante da Sermoneta, Girolamo 277	Stehlik, Miloš 355
Ovid (Publius Ovidius Naso) 104, 124	Ponzio, Flaminio 197	Renzi, Giovanni 205	Rubens, Peter Paul 133	Sickel, Lothar 37	Steltzer, Johan Paul 127-128
	Porciani, Pietro 146, 150, 154, 158, 160, 392	Resta, Sebastiano 334	Rubino, Angelo Raffaele 329	Sidoti, Giancarlo 329	Stoppa, Jacopo 205
Paernie, Jan van (Johann Paerni / Giovanni de Baerni) 91	Porta, Gio. Giacomo q. Antonio 74	Retti, Davide 309, 328	Rudnicki, Przemysław 133	Silva, Agostino 210, 212-213, 218, 226, 229, 233, 236-238, 374-375	Storace, Bartolomeo 59
Pagaczewski, Julian 341, 357	Porta, Giuseppe 157	Retti, Domenico 309-310	Rudolf II, Holy Roman emperor 294	Silva, Gianfrancesco 210, 219, 233, 375, 394	Storace, Stefano fu Bartolomeo 59, 63, 72, 388
Pagani, Paolo 346, 350, 358, 398	Portogalli (family) 250-251, 394	Retti, Giambattista 309, 328	Rudolph, Conrad 336	Silva, plasterers 202	Stoy, Abraham 124
Pagano, Giovanni Battista 196	Portogalli, Bartolomeo III 239, 241, 251-252	Retti (Reti), Leonardo 9, 307-310, 313, 315-317, 319, 321-326, 328, 396	Ruiz Martin, Felipe 73	Silvestro dell'Aquila 170	Strada, Jacopo 279, 292-295, 297, 395
Pahr, brothers 85-86	Portogalli, Bartolomeo IV 239, 241-243, 245-248, 252	Retti, Luca 309, 328	Rusca (Ruschi), Domenico 242, 246, 248-249	Sima, Johannes 107	Streckfinger, Bonaventura 111
Pahr, Christoph 85	Portogalli, Filippo 239-241, 251-252, 394	Reventlow, Conrad 121	Rustici, Giovan Francesco 276	Sittikus, Markus, archbishop 76	Sturm, Leonhard Christoph 91
Pahr, Johann Baptist 97	Portogalli, Giovanni Battista 241-242, 252	Rezzi, Martino 73		Sixtus V (Sisto V, Felice Peretti), pope 40, 42, 45, 54, 236	Sturmberg, Johan Adam 124
Palearo, Giovan Battista 206	Portogalli, Giovanni Martino 239-241, 243-246, 251-253, 394	Rezzi, Matteo 348, 358		Smeriglio, Giovanni 47	Sturmberg, Johann Christoffer 123-124
Pallavicino, Tobia 73-74	Postel, Pierre 258	Ricamatore, Giovanni di Francesco > Giovanni da Udine	Sacchetti (family) 35	Smith, Abraham 97	Suchánek, Pavel 354
Palomino, Antonio 330, 334-335, 339	Pozzi, Carlo 125	Riccardi (family) 277	Sadeler I, Johan 334	Sogliani, Paolo 38	
Pandolfi, Marco Antonio 252	Pozzi, Carlo Maria 94, 122-125	Ricci of Montepulciano, Giovanni, cardinal 35, 388	Salerno, Luigi 161	Solari, Bernardo 65	Taglia, Domenico 374
Panigate, Giovanni Battista 207	Pozzi, Francesco 165	Ricci, Benedetto 54	Salomea 351	Solari, Francesco 358	Tagliati, Carlo 121
Panigate, Giovanni Francesco 207	Pozzo, Andrea 94	Ricci, Giovan Battista 204	Sandart, Joachim von 88	Solari, Giovanni Battista 65	Tanquart, Karl (Karol Dankwart) 142-144, 344-345, 349-351
Paoletti, Francesco 251	Pracchi, Valeria 235	Ricciarelli, Daniele > Daniele da Volterra	Sangallo, Raffaello da 38, 40	Solari, Guiniforte 21	Tatti, Jacopo > Sansovino, Jacopo
Paracca, Domenico fu Giovanni 63	Pressouyre, Sylvia 273	Riccoboni, Alberto 158	Sansoni (family) 194	Solari, Maddalena 21	Taurino, Giovanni 206
Parini, Antonio 123	Primaticcio, Francesco 97, 108, 118, 257, 259-262, 264, 273, 276, 395	Rigas, Giuseppe 123	Sansovino, Jacopo (Jacopo Tatti) 97, 236, 293	Sophie Amalie of Brunswick-Calenber, queen of Denmark and Norway 119	Tavarone, Lazzaro 61
Parmigianino (Francesco Mazzola) 295		Rinn-Kupka, Barbara 8, 10, 95, 98, 108	Santino, plasterer 118		Tel, Taco 108
Paschinger, Hubert 77					Tencalla, plasterers 201-202
Passardi, sculptors 251					Tencalla, Carpoforo 79

Tencalla, Giovanni Pietro 358, 398

Théodon, Jean-Baptiste 124, 145-146, 149-153, 158-159, 161, 392

Thiry, Léonard 261

Thurah, Lauritz de 126-128

Tibaldi, Pellegrino 31, 235-236

Tintoretto (Jacopo Robusti) 295

Tišlová, Renata 8

Titian (Tiziano Vecellio) 295

Tiziano Vecellio > Titian

Todes, Petrus de 116, 129

Tolla, Bartholomeo 128

Toma, Girolamo 318-319

Toto del Nunziata (Antonio di Nunziato d'Antonio) 97

Trebeller, Pakosz 342

Trevano, Giovanni 132-134, 391

Tribuletto di Lugano 215

Troppa, Girolamo 307, 396

Trotti, Giacomo 29

Turini, Baldassare 257

Tyrawska, Anna Eufrozyna 354

Tyszkiewicz (family) 136

Udina, Cristina 329

Valach, Jaroslav 296-297

Valle, Francesco 154

Vallet, Jacques 258

Van Amstel, Gijsbrecht 99

Van der Hoeve, Jan 108

Van der Mey, Jan 104

Van der Mey, Jeroen Henricx 104

Van Gorkum, sculptor 107, 390

Van Haven, Lambert 119

Van Logteren, Ignatius 105, 107, 390

Van Logteren, Jan 105, 107, 390

Van Overbeke, Matthias 100

Van Reede, Godard jr. 106

Van Thulden, Theodor 277

Van Vaek, Mark 102

Vasari, Giorgio 13, 17, 65, 67, 70, 73, 103, 256-258, 261, 264, 273, 323

Veen, Otto van 121

Vento (family) 74

Verelt, Jan van > Jan Hollænder

Vernuken (Vernukken), Wilhelm 87-88

Viale (family) 72

Viervant, sculptor 107, 390

Vilém of Rosenberg 294

Vind, Jens Jensen 116

Viola Zanini, Giuseppe 235

Virgo da Coltre, Giovanni Maria 38, 40-41

Virgo, Lorenzo 41

Visetti, Francesco 242-243, 246-249, 252, 394

Vitoria, Vicente 334-335, 339

Vitruvius (Vitruvio; Marcus Vitruvius Pollio) 29, 387

Vittoria, Alessandro 294

Von Oberberg, Hercules 110

Von Platen, Wilhelm Friedrich 122-123

Vos, Maarten de 132

Vriendt, Cornelis Floris de 97

Všianský, Dalibor 296-297

Wallop, Henry 6, 256

Wanková, Veronika 8

Watz, Antoni 97

Wierix, Anton 133

William III, king of the Netherlands 100

Williams, Charles 97

Wodzicki (family) 353

Wolf, Jeremias 94

Wyntrauch, Hans 111

Zacherla, Jan Gaudenty 142

Zadzik, Jakub 139, 141

Zaleski, Zygmunt 353

Zamoyski, Jan 130-131

Zamoyski, Tomasz 133-134

Zapletalová, Jana 346, 357

Zauch, Hans 103

Zeno, Simon 297

Zito, Mickaël 7-8, 233

Żydowski, Jan 353

Crediti fotografici / Photo credits

GRITTI

© Martino Astolfi: figg. 3-4

© Michał Kurzej: figg. 1-2, 7

© Marco Leoni: fig. 6

© Arianna Notaro: fig. 5

SPOLTORE, QUAGLIAROLI

© Roma, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte: fig. 2

© Roma, su gentile concessione dell'Académie de France à Rome-Villa Médicis: fig. 3

© Roma, ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gabinetto Fotografico Nazionale (su concessione del Ministero della cultura): fig. 4

© Serena Quagliarioli, archivio: figg. 6-15

© Giulia Spoltore, archivio: figg. 1, 5

SANTAMARIA

© Stefano Bucciero: figg. 13-14

© Genova, Archivio di Stato: figg. 11-12; palazzo Grimaldi della Meridiana: fig. 10; palazzo Nicolosio Lomellino: fig. 2; Stefano Vassallo: figg. 7-8

© Frédéric Neupont: fig. 3

© Roma, Amministrazione Doria Pamphilij: fig. 1

© Ghigo Rolì: figg. 4-6, 9

KOLLER

© Manfred Koller: figg. 1-9

RINN-KUPKA

© Carmen Diehl (drawing; with thanks to Dipl. Restauratorin FH Carmen Diehl / Kirchheim am Neckar), 2002: fig. 4

© H. Helmlechner, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons: fig. 2

© Hans König, 2016: fig. 1

© Barbara Rinn-Kupka, 1999: figg. 6, 8 / 2005: fig. 9 / 2014-2015: fig. 7/ 2021: fig. 3 / 2022: fig. 10

© Wikiwal2020, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons: fig. 8

FRELING

© Wijnand Freling: figg. 1-2, 4, 6-10

© Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort number 409721: fig. 3 / Amersfoort number 240027: fig. 5

THORHAUGE BRIGGS-MØNSTED

© Christian Alexander Berner, 2023: fig. 10

© Roberto Fortuna: fig. 14

© Frederiksborg, Museum of National History / ph. Kit Weiss: figg. 3, 9

© Morten Gliemann, 2023: fig. 7

© Jutland, Sønderborg Castle, Museum Sønderjyllands Mediearkiv / MSS - Kim Holm: fig. 1

© Ditlev Lüttichau, 2023: fig. 6

© The Royal Danish Collection: figg. 13, 15

© Casper Thorhauge Briggs-Mønsted, 2023: figg. 2, 4-5, 8, 11-12

KURZEJ, *The Profession of Stucco Maker...*

© Adam Bochnak (1918): fig. 4

© Michał Kurzej: figg. 1-3, 5-13

BRUNETTI

© Città del Vaticano, Governatorato scv – Direzione dei Musei: fig. 10

© Roma, Augusto Roca De Amicis (su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione centrale per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'interno): fig. 4

© Roma, Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione centrale per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'interno: figg. 1, 3, 5-7

© Roma, ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (su concessione del Ministero della cultura): figg. 2, 8-9

BROVADAN

© Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek: figg. 8-9

© Carlotta Brovadan Archive: figg. 5, 7, 12-13

© Roma, ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gabinetto Fotografico Nazionale (su concessione del Ministero della cultura): figg. 1, 4

© L'Aquila, Archivio di Stato (su concessione del Ministero della cultura) / ph. Francesco Cardarelli: figg. 10-11

© L'Aquila, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo (su concessione del Ministero della cultura): fig. 6

© Los Angeles, The Getty Research Institute, courtesy of Getty's Open Content Program: fig. 3

© Da Mario Moretti, *Collemaggio*, Roma, De Luca, 1972: fig. 2

ROMERI

© Archivio dell'Autore: figg. 9-10, 17

© Cuneo, Giorgio Olivero: fig. 13

© Massimo Romeri: figg. 1-9, 11-12, 14-15

© Torino, Paolo Giagheddu: fig. 16

JEAN, FELICI

© Alberto Felici, Giacinta Jean (SUPSI): figg. 1-23

ZITO

© Rafael Japon: figg. 2, 5

© Mentnafunangann - Wikimedia CH: fig. 1

© Sailko - Wikimedia CH: figg. 3-4

© Mickaël Zito: fig. 6

BEAUFILS

© Fontainebleau, Château: figg. 2, 4-13

© Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico (su concessione del Ministero della cultura): fig. 13

© Parigi, RMN-Grand Palais, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques: figg. 1, 3

WANKOVÁ, TIŠLOVÁ, MAJOROŠ

© Peter Majoroš: figg. 2-3

© Renata Tišlová: fig. 2

© Jan Valach, V. Krajiček: figg. 4-15

© Veronika Wanková: fig. 1

© Wien, Österreichische Nationalbibliothek: fig. 16

BENSA

© ZAG: fig. 10

© ZVKDS OE NG: figg. 1-9

GIOVANNONE

© Edoardo Agustoni: figg. 14-15

© Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 6

© Piacenza, Pagani: fig. 5

© Roma, ICR - Istituto Centrale per il Restauro (su concessione del Ministero della cultura), Carla Giovannone, 2019: figg. 3-4 / 2020: fig. 19 / 2022: figg. 2, 7-9, 16-17, 20; Edoardo Loliva, 2022: figg. 1, 11-13, 18

© Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Museo di Roma: fig. 10

GIANNOTTA, REGIDOR ROS

© Barcellona, Institut Amatller d'Art Hispànic (Mas C-16755): figg. 1, 4

© London, The British Library: fig. 3

© Valencia, Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio: figg. 2, 5-7

KURZEJ, *Baldassarre Fontana in Cracow*

© Michał Kurzej: figg. 1-13

FELICI, ZAPLETALOVÁ, CAROSELLI, NICOLI, UCCELLI, VÁLEK

© Marta Caroselli (SUPSI): figg. 11-12

L'Editore dichiara la propria disponibilità a regolarizzare errori di attribuzione o eventuali omissioni sui detentori di diritto di copyright non potuti reperire.

Finito di stampare nel mese di giugno 2025 presso Industrie Grafiche Pacini, Pisa

ex Officina Libraria
Jellinek et Gallerani