

Jean Babelon

**JACOPO DA TREZZO  
E LA  
COSTRUZIONE DE  
L'ESCORIAL**

---

*Saggio sulle arti alla corte di Filippo II*



TRADUZIONE E REVISIONE DELLE NOTE  
CON AGGIUNTA DI NUOVE IMMAGINI  
DI

ELEONORA MAURI E PASQUALE VILLA



Diogene Edizioni

Il 23 settembre 1589 a Madrid muore, forse in quella via che porta il suo nome, Jacopo Nizzola e dal suo testamento apprendiamo che si qualifica come “scultore di sua maestà” e subito dopo ricorda: “y natural de la villa de treco qu’es en el estado de Milan”. «Il primo rinascimento, dice Müntz, avrebbe potuto chiamarsi l’epoca dell’oreficeria, tanto come l’ultimo è stato generoso di architetti, pittori e scultori». In questa schiera di orafi Müntz poté annoverare il nostro Jacopo che, percorrendo con perspicacia una strada ben delineata, fa l’orafo e l’intagliatore di pietre. Nominato scultore di Sua Maestà Filippo II; con Herrera stende progetti e costruisce macchine; come Cellini incide medaglie. Si formò a Milano, dove lo troviamo attivo tra il 1532 e il 1553, quando Milano era la capitale europea della glittica. Le botteghe dei Miseroni, dei Saracchi, di Annibale Fontana e Jacopo da Trezzo crearono favolose brocche di diaspro come quella della SchatzKrammer di Monaco o magnifici vasi in cristallo di rocca come quello del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Jacopo nel 1551 fornisce a Cosimo de Medici un vaso di cristallo, ma aveva già servito anche i Gonzaga. Quando entra al servizio di Carlo V la sua attività si amplia fino a divenire una specie di consigliere personale di Filippo II; si occupa delle sculture per la famiglia imperiale al Convento degli Scalzi Reali, oltre che di una serie di realizzazioni per il Monastero dell’Escorial: progetti per il tabernacolo; commercio di pietre preziose; invenzioni di strumenti per la lavorazione del diaspro, gestione del laboratorio di intaglio per il quale aveva chiamato dall’Italia numerosi artigiani.

Da queste succinte notizie si può evincere l’interesse per la traduzione e la revisione dell’opera di Jean Babelon: unico studio completo sull’artista trezzese e sulla sua opera: la pubblicazione risalente al 1922 necessitava di aggiornamenti e verifiche non solo dell’apparato delle note ma anche delle tavole illustrate: un lavoro durato diversi anni e... non ancora del tutto concluso.

#### **In copertina:**

*Oginale con Jacopo da Trezzo, China di G. Ghezzi.*

Jean Babelon

**JACOPO DA TREZZO  
E LA  
COSTRUZIONE DE L'ESCORIAL**

---

*Saggio sulle arti alla corte di Filippo II*

TRADUZIONE E REVISIONE DELLE NOTE  
CON AGGIUNTA DI NUOVE IMMAGINI  
DI

ELEONORA MAURI E PASQUALE VILLA



Diogene Edizioni

**JEAN BABELON**

*Jacopo da Trezzano et la construction de L'Escorial.*

*Essai sur les arts à la cour de Philippe II.*

1519-1589

Bibliothèque de l'École des hautes études hispaniques, fasc. III, Bordeaux: Feret & Fils;  
Paris: E. de Boccard, 1922.

Traduzione e revisione delle note  
con aggiunta di nuove immagini  
a cura di  
Pasquale Villa ed Eleonora Mauri

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore  
(Legge n. 633/1941: [http://www.interlex.it/testi/141\\_633.htm#1](http://www.interlex.it/testi/141_633.htm#1)).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale.

La riproduzione di quest'opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore. La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.

Diogene Edizioni - I 80038 Pomigliano d'Arco (NA)

<http://www.diogeneedizioni.it/>

© 2015 by **Diogene Edizioni**

Tutti i diritti sono riservati  
Prima edizione italiana gennaio 2015

ISBN 978-88-6647-108-0 (ebook)



*Ritratto di Jacopo da Trezzo*  
China di don Giuseppe Ghezzi



## INDICE

Presentazioni	IX
Premessa	XIII
Prefazione	XXI

### JACOPO DA TREZZO E LA COSTRUZIONE DE L'ESCORIAL

Introduzione	1
--------------	---

#### PRIMA PARTE LA VITA

CAPITOLO PRIMO I primi anni. Jacopo da Trezzo a Milano, 1514-1554.	5
CAPITOLO SECONDO Jacopo al servizio di Filippo II. Viaggio in Inghilterra. Soggiorno nelle Fiandre. Residente in Spagna.	17
CAPITOLO TERZO Jacopo da Trezzo consigliere artistico e tecnico di Filippo II.	31
CAPITOLO QUARTO L'atelier di Jacopo da Trezzo. La zecca di Segovia.	43
CAPITOLO QUINTO Fine della vita di Jacopo da Trezzo. Iconografia.	55

SECONDA PARTE  
L'AMBIENTE DI JACOPO DA TREZZO  
ALLA CORTE DI SPAGNA

CAPITOLO PRIMO

Gli artisti reclutati da Filippo II. Gli orafi, i tagliatori di pietre, gli intagliatori di coni e gli scultori. 63

CAPITOLO SECONDO

Gli artisti reclutati da Filippo II (seguito). I pittori. 83

TERZA PARTE  
LE OPERE

CAPITOLO PRIMO

L'opera di Jacopo da Trezzo all'Escorial. I contratti con Pompeo Leoni e Battista Comane. Cantieri, materiali, macchine ed operai. 105

CAPITOLO SECONDO

L'Escorial (seguito). Il tabernacolo. Le statue del retablo. Il mausoleo di Carlo V e di Filippo II. 131

CAPITOLO TERZO

Jacopo da Trezzo medaglista. 151

CAPITOLO QUARTO

Cammei, intagli, sculture e oggetti d'arte diversi. 193

Bibliografia 213

Fonti Manoscritte 219

Fonti Stampate 221



Documenti Originali	225
Conti del laboratorio di Jacopo da Trezzo	263
Appendice Aggiunta	291
Indice delle tavole	318
Indice delle figure	319



# PRESENTAZIONI

## I

Quando nel 1922 Jean Babelon decide di dedicare un'importante monografia all'opera di Jacopo da Trezzo, è ancora agli inizi di quella che sarà una intensa e brillante carriera di studioso. Ha infatti trentatré anni, ed è stato allievo della prestigiosa Ecole nationale des chartes, dove ha ottenuto nel 1910 il diploma di archivista paleografo con una tesi intitolata *La moralité de Bien Advisé et Mal Advisé, précédé d'une étude sur les moralités en général*. La passione che fu già di suo padre, Ernest Babelon, numismatico, storico e bibliotecario, lo induce però a entrare nel Département des monnaies, médailles et antiques della Biblioteca Nazionale di Francia, il celebre Cabinet des médailles, diretto all'epoca proprio da suo padre. Qui si svolgerà tutta la sua carriera fino a diventare a sua volta direttore del Dipartimento, dal 1937 al 1961, riuscendo ad inculcare quella che può essere definita la passione familiare, anche al figlio Jean-Pierre.

Nella vasta produzione scientifica di Jean Babelon, comprendente più di quaranta volumi, con vari interessi di carattere storico-artistico-letterario (letteratura spagnola), ma incentrata principalmente sull'ambito numismatico (*Catalogue de monnaies grecques de la collection de Luyne*, 1924-1936, *Catalogue de la Collection de monnaies et médailles de M. Carlos de Beistegui*, 1934), lo studio giovanile dedicato a *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial: essai sur les arts à la cour de Philippe II 1519-1589* ha un carattere introduttivo per la sua formazione di studioso. (In "Revue Numismatique", 1978, p. 7-32, Hélène Nicolet-Pierre ha curato una bibliografia completa). In tutta questa produzione troviamo in particolare lo scrupolo estremo nell'indagine, la costante preoccupazione per la documentazione, soprattutto per quanto riguarda le attribuzioni, ma anche l'ampia prospettiva culturale che caratterizzerà molti dei saggi successivi dedicati anche alla storia dell'arte.

Jacopo da Trezzo è il pretesto per Babelon da una parte per ricostruire una figura solo apparentemente minore della cultura artistica, e dall'altra per tracciare un vasto affresco, come dice il sottotitolo, delle arti alla corte di Filippo II di Spagna. È però significativo che per ottenere questo risultato egli adotti come guida proprio la personalità di Jacopo da Trezzo. In effetti la sua esperienza di artigiano, la sua abilità di medaglista, ma anche la sua infaticabile operosità, gli hanno consentito di seguire da vicino i progetti del sovrano, ed in particolare la costruzione dell'Escorial: "Sempre sul posto, egli distribuisce gli operai, li organizza, li guida, inventa macchine ed attrezzi, mette al servizio dell'impresa una de-

dizione forse un po' troppo focosa e chiassosa non meno che una tenacia a tratti un po' ottusa, si direbbe, e una fede tranquilla." Ci sembra di trovare qui il ritratto di tanta parte del mondo lombardo!

Babelon è fin troppo cauto nel valutare l'apporto creativo di Jacopo, che si rivela invece un artigiano di grandissimo talento. Poteva far ombra all'epoca la netta distinzione fra artisti a tutto tondo, pittori e scultori, e protagonisti delle arti cosiddette "minori", orafi, medaglisti, incisori di pietre dure. Questo pregiudizio è però, ora, largamente superato, già non era applicato a Pisanello, per esempio, ed anzi risulta oggi particolarmente interessante proprio la ricostruzione degli ambienti culturali del passato in tutte le articolazioni delle varie manifestazioni artistiche. Di qui l'attualità del lavoro di Babelon, e l'importanza di questa pubblicazione, che ripropone uno spaccato culturale affascinante, ed una personalità come quella di Jacopo Nizzola da Trezzo, che, famoso al suo tempo in Italia, Fiandra, Inghilterra, Spagna, meriterebbe ora d'essere adeguatamente ricordato e onorato anche nella propria terra natale.

Dobbiamo essere grati per questa preziosa pubblicazione all'impegno profuso da una nutrita équipe, a cominciare da coloro che ne sono stati l'anima, il prof. Pasquale Villa e la dott.ssa Eleonora Mauri.

ALBERTO CASTOLDI

*Rettore emerito dell'Università degli Studi di Bergamo*

## II

Scrivo queste note nel silenzio laborioso della Biblioteca Ambrosiana. Vedo attorno a me scaffali, libri, studiosi chini sui manoscritti, ed il mio pensiero va al cielo azzurro ed alle verdi terre di Trezzo. Si dice che il paesaggio della terra natale si imprima così intimamente nel cuore e nella memoria delle persone da essere indelebile, tanto indimenticabile da creare una nostalgia perenne. Sia vera questa affermazione o no, posso assicurare che non passa giorno nel quale chi scrive non pensi con un moto di affetto e di desiderio alle terre che l'hanno visto crescere bambino e giovane studente, prima che il ministero lo riportasse alla città natale, Milano. Sono le terre dell'Alto Milanese confinanti con il fiume Adda, le stesse terre dal quale prende nome il grande Jacopo Nizzola: Jacopo da Trezzo. Quando dico le stesse terre, intendo anche lo stesso paesaggio, quello che ancora – così bello – è dato di contemplare invariato nonostante i secoli che separano i giorni del celebre artista dai giorni nostri.

Il paesaggio di Trezzo era lo stesso contemplato da un altro figlio di questa città, Bettino, poeta presso la corte ducale sforzesca, della cui *Letilogia* la Biblioteca Ambrosiana conserva ben due incunaboli. Era il medesimo che il grande Leonardo da Vinci immortalò in tanti dei suoi disegni e dei suoi dipinti, conservati nella Pinacoteca Ambrosiana. Era lo stesso quando, nel 1637, il conte Galeazzo Arconati decise che la sua proprietà più preziosa, il Codice Atlantico di mano di Leonardo, cambiasse luogo. Il nobiluomo aveva ricevuto l'inestimabile manoscritto leonardiano attraverso la famiglia Melzi. Suo tutore era stato il cardinale Federico Borromeo, fondatore della biblioteca Ambrosiana. Costui gli aveva certamente insegnato l'importanza di consegnare ad un'istituzione le proprie eredità, i propri beni culturali, perché non vadano dispersi e possano essere fruiti dalle generazioni successive. Il generoso esempio del cardinale, che spogliò la propria casa dei dipinti e dei libri per dotarne la 'sua' Ambrosiana, conquistò l'Arconati, che ne emulò il gesto donando all'Ambrosiana il Codice Atlantico.

Con piacere rivolgo dunque al lettore l'invito a lasciare per un attimo il cielo e le verdi rive di Trezzo per entrare nelle stanze antiche e silenziose della Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Qui, nella penombra, si può godere della terra trezzese proprio grazie alle testimonianze del passato: gli scritti di Bettino, i disegni e i dipinti di Leonardo, molti altri libri e documenti. Anche Jacopo Nizzola vi entra a pieno titolo tra le glorie del passato: spero che gli studiosi possano presto offrirvi delle scoperte su di lui proprio grazie al materiale qui conservato nell'Ambrosiana. Intanto, però, possiamo gustare l'importante realizzazione della traduzione della monumentale opera del Babelon su di lui, offerta dal presente volume.

Mi congratulo con i curatori dell'opera e concludo con l'auspicio che Jacopo Nizzola sia sempre più apprezzato e conosciuto nel mondo, come testimone di un'arte e di un'epoca eccezionali, che molto hanno ancora da insegnare e da indicare ai figli dei nostri tempi così incerti e vacillanti. Il fondatore dell'Ambrosiana, il cardinale Federico Borromeo, voglia dall'alto guardare con orgoglio e consolazione la generosità e la tenacia di coloro che, nel corso dei lunghi secoli della storia, hanno creduto e ancor oggi credono nel valore della conoscenza e della bellezza: i nomi di tutti costoro, tramandati di generazione in generazione, *maneant in aeternitate temporum*.

DON FEDERICO GALLO  
*Dottore della Biblioteca Ambrosiana*

## PREMESSA

Jacopo Nizzola da Trezzo è di quei personaggi che rischia l'oblio proprio nei luoghi che gli diedero i natali, non fosse per una scuola che gli è stata intitolata, una piccola via nel centro del paese da cui ha avuto origine la sua famiglia, una ricerca biografica curata dal giovane studioso Cristian Bonomi ed un premio che gli viene intitolato da alcuni anni dagli orafi milanesi. Più indietro nel tempo, era il 1884, i suoi concittadini apposero una lapide in suo ricordo sopra lo zoccolo del campanile della chiesetta di San Rocco<sup>1</sup>.

Nulla nella città di Milano dove nacque e che ospitò l'officina orafa della sua famiglia.

Mi ha toccato invece le corde del cuore attraversare il centro di Madrid, per raggiungere la Plaza Mayor, scendere alla fermata del metrò in Plaza de Callao, sulla Gran Via, voltarmi e trovare sul muro la piastrella con la sua effigie ed il nome della strada: Calle Jacome Trezzo. È una strada centralissima a pochi passi dal convento delle Descalzas Reales che la costruzione della Gran Via, all'epoca della moderna urbanizzazione cittadina, ha tagliato in due lasciando il luogo dove sorgeva la casa di Jacopo nella parte opposta alla via che porta il suo nome. Quella casa, che ospitava anche la sua officina, edificata su progetto di Juan de Herrera, è andata distrutta e in quel luogo, nel 1919, si avviò l'imponente costruzione di uno dei primi centri commerciali di stile americano.

Oggi sul nuovo edificio campeggia un'insegna: JUNTO A ESTE LUGAR ESTUVO LA CASA DONDE VIVIO GIACOMO DA TREZZO «JACOMETREZO» ESCULTOR DE FELIPE II.

Alla base dell'agglomerato di case che fiancheggia i grandi spazi del complesso architettonico di San Lorenzo El Escorial, nell'angolo di nord-ovest, si trova ancora una piccola casa squadrata, priva di ricercatezze stilistiche, la cui storia è descritta in una grossa targa intitolata: CASA DENOMINADA DE JACOMETREZZO. Una piccola fontana esterna in pietra grigia porta scolpita la griglia di San Lorenzo, a suggello del suo legame con il vicino monastero.

---

<sup>1</sup> Jacopo da Trezzo - in mosaici cammei medaglie maestro insigne primo il diamante incise - Nel secolo XVI regnante Filippo II - Benemerito del Comune- Madrid ove visse ricorda nelle sue vie - La Patria riconoscente emula con questa pietra - L'anno 1884.

Chi era Jacopo Nizzola da Trezzo?

Il Morigia<sup>2</sup> gli attribuisce l'invenzione dell'incisione del diamante, non del taglio che già si praticava nelle Fiandre fin dalla seconda metà del secolo precedente, ma dell'intaglio in cavo di ritratti sulla faccia principale, "cosa più divina che umana".

L'Esposizione Universale di Parigi del 1867 ospitò, nella sezione italiana, un diamante da lui inciso, in omaggio ad un'arte orafa dalla raffinatezza sopraffina, che verrà assai poco praticata lungo i secoli dopo la sua invenzione. Ne parla Francesco Dall'Ongaro nell'opera *L'arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867*, (Firenze, 1869, p. 8): "L'unico diamante che si conosca inciso, non si sa con quale arte, da Cosma di Trezzo: una spinetta tempestata di gemme, opera del 1577, ricchissima ed elegante". Jean Babelon (1889-1978) ebbe l'opportunità di averlo tra le mani e di esaminarlo a suo agio avvertendo di essere "in presenza di un monumento insigne dell'arte dell'incisore." (p. 201)

Anche l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alambert menziona l'incisione del diamante, attribuendone però l'invenzione al genero di Jacopo, Clemente Birago.

La ritrattistica dell'epoca, da Antonio Moro a Velasquez, ci rende testimonianza dell'eccellenza raggiunta dall'arte di Jacopo da Trezzo. Seppure il Babelon non ne parli, con ogni probabilità fu lui a tagliare il celebre Estanque, il diamante che Filippo II donò alla moglie Isabella di Valois e che ritroviamo nei ritratti di Isabella di Borbone e della figlia naturale di Carlo V, Margherita di Boemia, ad opera di Velasquez. Di questo diamante si disse che fosse il gioiello più prezioso al mondo. Il gioielliere Juan de Arfe lo definisce "specchio limpido e trasparente", perfetto per qualità e lavorazione. La sua pianta quadrata con quattro lati e quattro angoli è modello di assoluta perfezione geometrica. Questo diamante venne montato insieme alla famosa Perla Pellegrina che, in tempi più recenti, Richard Burton donò alla moglie Litz Taylor. Il diamante scomparve, invece, durante l'invasione napoleonica.

Jacopo è considerato l'autore di molti dei gioielli che Filippo II inviò come dono di nozze alla futura sposa Maria Tudor. Nello scrigno dei doni del principe c'era di sicuro il Diamante Grande, che Filippo ereditò da sua madre, e che compare nel ritratto di Antonio Moro al collo di Maria, incastonato in una nuova straordinaria montatura in oro, eseguita dallo stesso Jacopo e molto simile a quella che appare nel ritratto di Anna d'Austria di Alonso Sanchez Coello.

"Nel 1548 si celebrava a Milano il fastoso matrimonio fra la principessa Ippolita Gonzaga e Fabrizio Colonna. Lo splendore della solennità fu sottolineato dalla presenza del principe Filippo di Spagna, figlio dell'imperatore Carlo V.

---

<sup>2</sup> Tutte le citazioni d'autore non altrimenti indicate sono contenute nell'opera qui pubblicata e sono di Babelon.



Il cesto dei regali offerti alla sposa era colmo di sontuosi gioielli, parecchi dei quali erano usciti dalla bottega di Jacopo.

Si ha inoltre motivo di credere che lo stesso anno Jacopo abbia eseguito una medaglia di Maria, regina di Boemia, figlia di Carlo V, in occasione del suo matrimonio con il futuro imperatore Massimiliano II.” (p. 13)

Vasari lo menziona nelle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* fra gli intagliatori degni di lode. Enea Vico, considerato il fondatore della numismatica, lo presenta come eccellente intagliatore di monete accanto a Benvenuto Cellini, Leone Leoni e al Parmigianino. Eugenio Muntz, autore della *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* a fianco dei Leoni, annovera fra gli orafi degni di nota il nostro Jacopo.

Lo citano saggi umanisti come padre Geronimo Roman, Céan Bermudez e Ambrosio Morales il quale, nelle sue *Cronache*, lo descrive scultore e gioielliere eccezionale, uomo amabile nei modi e nella conversazione.

Jean Babelon, che fu direttore del Cabinet de Médailles di Parigi dal 1937 al 1961, dove vetrine e caveaux custodiscono ancora oggi esemplari delle sue medaglie e delle straordinarie pietre da lui incise, percepisce già nel 1922 la grandezza di quell'abile artigiano milanese e utilizza la sua figura per tratteggiare la situazione dell'arte alla corte di Filippo II ai primissimi albori del Siglo de Oro producendo il testo qui tradotto e pubblicato.

È innegabile che Jacopo sia figlio ideale, anzi sia nipote ideale, di Leonardo da Vinci. Lo è perché è originario di quella terra milanese dove Leonardo ha lavorato, lo è perché ne eredita la multiformità dell'ingegno andando a spaziare dalla gioielleria, alla medagliistica, alla fusione dei metalli, alla scultura, alla lavorazione del marmo, alla progettazione ingegneristica. Lo è soprattutto per la sua genialità nell'inventare modalità e macchine utensili per la modellazione delle sue pietre, genialità che metterà a frutto a partire da quel 1554, quando entrerà al servizio del re di Spagna, ma soprattutto dopo il 3 gennaio 1579 quando, insieme a Pompeo Leoni e a Bautista Comane, costituì la società che doveva eseguire a proprie spese e con propria maestranza la scultura e l'architettura del retablo, della custodia, del tabernacolo e delle sepolture del monastero di San Lorenzo El Réal.

Nelle sue opere si leggono, come dice Jean Babelon, i caratteri di un “umanesimo generoso e debordante” in cui è racchiusa “l'essenza stessa dello spirito del Rinascimento”. (p. 195)

Nella costruzione del grande retablo e della custodia, Jacopo dimostra di essere anche un eccellente capo di impresa e, come tale, figlio indiscusso di quella terra lombarda che diede vita alla migliore generazione di artigiani e piccoli imprenditori al mondo. Seppe scegliere le sue maestranze fra gli straordinari artigiani lombardi che però non erano mai usciti dal loro borgo e dalla loro bottega; seppe convincerli a trasferirsi dalle ovattate pianure lombarde alle falde delle aspre montagne del Guadarrama. Li convinse ad espatriare, ma li convinse anche a dare

cuore e sangue per l'opera a cui erano stati destinati. I loro nomi ci fanno pensare alla sua terra di origine: si chiamavano Milan Vimercato, Gian Paolo Cambiagio, Clemente Birago, ma anche Jacopo il giovane, Giulio e Geronimo Miseroni, ecc.

Seppe destreggiarsi nelle maglie della burocrazia, affrontare notai puntigliosi e banchieri senza scrupolo. Intrattenne relazioni con la nobiltà e la diplomazia e non ebbe paura di indirizzare suppliche allo stesso re quando le finanze della sua impresa lo richiedevano. Lo fece per se stesso, ma lo fece con determinazione anche maggiore per i suoi collaboratori quando versavano in stato di necessità. Li diresse con straordinaria umanità, pretendendo un impegno senza eguale, ma spendendosi di persona per i bisogni di ciascuno e per quelli delle loro famiglie in patria. Quando il socio Bautista Comane morì, chiese ed ottenne che il re assumesse alle sue dipendenze il nipote, così che la famiglia non dovesse soffrire l'indigenza. Quando "un certo Pedro Garcia de la Vega, dopo aver lavorato per oltre dieci anni alla custodia, si vide afflitto da un male che lo prese alle gambe [...] egli rivolgeva al re una supplica per ottenere soccorsi" (p. 125). Ancora, chiese di risarcire 28 operai dei disagi sopportati per la mancanza d'acqua quando il mulino di sua invenzione si guastò.

Tuttavia, proprio questo impegno organizzativo e dirigenziale, secondo l'opinione del Babelon, lo rese meno protagonista nella storia delle arti e costruì, insieme alla sua grandezza, il suo limite: "la sua persona mi sembrava essere stata il cemento unificatore di tutte quelle svariate energie; tuttavia se un simile merito ancor oggi gli viene ingiustamente negato, è perché ebbe il compito meno appariscente di organizzare e mettere in opera." (p. 2)

Jacopo da Trezzo ebbe come colleghi quasi tutti gli artisti che, a quel tempo, si ritrovarono alla corte del re: nomi di tutto rispetto come Federico Zuccherò, Luca Cambiaso, Pellegrino Tibaldi, Luca Giordano, Romolo Cincinnati, e Patrizio Caxes. Con loro collaborò e intrecciò la sua opera. Fu anche consigliere di comprovata affidabilità, al cui vaglio si passava per cercare altre collaborazioni.

Il risultato del suo lavoro fu di tale eccellenza e di tale soddisfazione per Filippo II che volle il nome di Jacopo da Trezzo inciso insieme al suo nel marmo della custodia della basilica del grande monastero dell'Escorial. Tuttavia a lui si rese completa "giustizia solo quando il formidabile edificio fu compiuto: allora si disse che senza di lui il prodigio d'una così rapida costruzione non avrebbe stupito il mondo" (p. 39).

La prima pietra si pose il 23 aprile 1563 e l'ultima il 13 settembre 1584. Il 30 novembre 1585 la custodia era terminata, ma solo il 17 giugno 1586 veniva collocata nel luogo dove si trova ora. I lavori della custodia presero avvio nel 1572 e quelli del retablo nel 1579.

Richard Ford, celebre viaggiatore inglese di epoca romantica ed autore delle prime guide turistiche spagnole, ritiene questo monumento una delle più belle opere d'arte che esistano in Spagna, e forse anche nel mondo intero.

Vale la pena spendere qualche riga su questo straordinario monumento sacro, e sull'intento del re che lo fece erigere.

L'Escorial è lo specchio dell'anima di Filippo II che nella pietra granitica e scura del Guadarrama riflette se stesso e i suoi tormenti interiori. È il "bozzolo" costruito per andarvisi a rinchiudere. È la fortezza della fede, eretta insieme al museo delle arti, anzi è la fortezza delle arti che avvolge e custodisce i luoghi della fede e che ne traduce i simboli nel linguaggio delle figure, dei volumi e della materia. Linee austere, rigorose, geometriche, di solenne semplicità architettonica, sviluppate in orizzontale, dominano l'inestimabile pregio dei materiali usati e creano quel contrasto che è il tratto principale dell'edificio.

Ma qui, prima dell'arte, viene il paesaggio: esso stesso disadorno, mistico e solenne al contempo, basamento e contenitore perfetto per questo edificio che pare essere lì da sempre, e che sta in quella terra con la stessa naturalezza con cui vi stanno le sue rocce e i suoi boschi. Sono andata a sedermi sulla "Silla del Rey", il grande sasso posato in una radura ventosa sulla collina a pochi chilometri da San Lorenzo, dove il re passava del tempo osservando l'edificio in costruzione. Da lì, guardando verso San Lorenzo, si potrebbe anche non vederlo tanto il grigio granito dell'edificio si assimila alla natura del luogo.

Gli storici hanno passato al crogiolo la personalità enigmatica del re che lo volle, senza esserne venuti a capo. A noi, però, basta sapere che egli diede al nostro Jacopo l'occasione straordinaria di costruire il nocciolo più prezioso di tutto l'intero edificio, anzi direi senza timore di smentita che tutto il resto dell'edificio è stato eretto intorno a quel nocciolo, al tabernacolo, alla sua custodia e al grande retablo che fa loro da cornice, seppure la ragione ufficiale fosse la sepoltura della dinastia reale.

Il rigore della geometria di tutta la costruzione custodisce una misteriosa successione di contenitori che conduce ad un rimbalzo di significati e significanti: il monastero quadrato a forma di griglia abbraccia e protegge la grande basilica, al cui interno, sotto la cupola emisferica si innalzano il retablo e la custodia ottagonale a pianta circolare, nei quali alberga il tabernacolo a pianta quadrata che a sua volta custodisce un vaso sacro che contiene ancora un ultimo recipiente cubico con il Santissimo Sacramento. È come se il cerchio e la sfera, il quadrato e il cubo, perfezione celeste e perfezione terrena, presidiassero il più grande dei misteri del culto cristiano: l'Eucarestia, compimento e continuazione del primigenio mistero dell'Incarnazione di Cristo. L'estrema ricchezza dei materiali del piccolo tabernacolo, i cristalli di rocca che davano una perfetta trasparenza, l'effetto della luce che filtrava dalla finestra posta sul retro della custodia conferivano al luogo una tale sacralità che, a dire di un visitatore illustre come padre Sigüenza, ci si sarebbero dovuti togliere i calzari come fece Mosè sul Monte Sinai.

Fu l'architetto Juan de Herrera a progettare queste geometrie e a mettere le sue competenze al servizio del più grande mistero del cristianesimo, ma furono

Jacopo da Trezzo e i suoi compagni a realizzarle con le proprie mani e con il proprio ingegno, anche se, forse, non acquisirono mai completa coscienza del senso profondo dell'intera opera.

In questa analisi non possiamo trascurare un cenno ad un argomento che ha fatto versare fiumi di inchiostro agli studiosi della materia: l'aspirazione di Filippo II a rassomigliare a re Salomone e a voler riedificare all'Escorial il terzo tempio. Con il monarca giudeo condivideva il titolo di re di Gerusalemme, l'essere figlio di un altro grande monarca, ma soprattutto il carattere saggio e prudente. Secondo molti studi, il santo monastero dovrebbe avere le proporzioni del tempio di Salomone (Il tempio costruito dal re Salomone per il Signore, era lungo sessanta cubiti, largo venti, alto trenta. Re 1, 1, 6), modello di architettura perfetta, che la Bibbia vuole essere stato progettato da Dio stesso. L'orientamento verso Gerusalemme spiega la variazione di 15° verso sud-est. Sulla facciata della basilica capeggiano, anche un po' forzatamente, le gigantesche statue del Monegro che riproducono i sei re di Giuda. Lo schema architettonico di tutto il complesso è praticamente identico all'antico tempio nella metà sud: ha quattro cortili di servizio in forma cruciforme ed ospita le abitazioni di cento sacerdoti, proprio come a Gerusalemme.

Ciò che a noi più interessa è che nel sogno di Filippo II anche il nostro Jacopo ha avuto un posto, e quale posto! Il contemporaneo Juan de Arfe lo paragona al giovane Betzalel, l'artista biblico designato direttamente da Dio per la costruzione del luogo più sacro all'interno del tempio: il Santo dei Santi. A lui fa eco, a metà del XVIII secolo, Fra Andrés Ximénez, nella sua *Descripción del monasterio de San Lorenzo*, in cui, tessendo un elogio sperticato dello scultore milanese, riprende convintamente il paragone con Betzalel, uno dei pochi, fra gli artefici divinamente ispirati, ad essere chiamato per nome (Es. 36-38). Mosè disse ai figli d'Israele: "Vedete, YHVH ha chiamato per nome Betzalel, figlio di Uri, figlio di Chur, della tribù di Giuda. L'ha riempito dello spirito di Dio, in saggezza, discernimento e penetrazione in ogni opera" (Es. 35, 31).

Filippo II comprese da subito che la sublime bellezza di San Lorenzo El Real poteva dargli lustro e notorietà, se solo il mondo ne fosse stato a conoscenza. La sua aspirazione trovò sviluppo nell'idea di Juan de Herrera di riprodurre graficamente l'edificio. Questi chiese all'incisore Pedro Perret la realizzazione di undici stampe che lo raffigurassero. Le prime sette dovevano riprodurre immagini planimetriche e architettoniche, le altre il retablo e la custodia.

Herrera chiese ed ottenne dalla Camera di Castiglia il privilegio di poter riprodurre in esclusiva per quindici anni le stampe. Nessun altro poteva farlo.

La vendita delle stampe prese avvio nel 1589 con una serie di invii nel Perù i cui risultati non si fecero attendere. Fra Giovanni di san Geronimo e fra Geronimo de Sepulveda riferiscono che, dietro esplicito invito del re, quattro

nobili giapponesi che viaggiavano in Europa con dei Gesuiti vennero in visita. La loro soddisfazione fu tale che si sentirono ripagati delle fatiche di tre anni di viaggio. A loro ne seguirono altri.

Juan de Herrera corredò le stampe di una breve descrizione: il *Sumario*. L'unione di immagini e testo creò lo strumento capace di dare i riferimenti necessari a comprendere l'edificio e a suscitare il desiderio di visitarlo.

Le parti più interessanti per noi sono il nono, il decimo e l'undicesimo disegno che rappresentano la custodia, insieme al commento del loro architetto: "ciò che si può dire di questo sacrario è che viene gustato da quanti lo vedono, come una dei più rari pezzi che siano stati realizzati nel campo dell'architettura". Herrera cita i diaspri, gli ori, gli smalti, gli smeraldi, gli argenti dorati, i cristalli di rocca, i topazi ed il vaso di agata in cui si custodiva il Santissimo e ne rimarca l'origine spagnola.

È grazie a queste immagini e alla loro descrizione che noi conserviamo il ricordo del piccolo tabernacolo interno andato distrutto durante la guerra di indipendenza. Ne conserviamo l'unica immagine nell'undicesimo disegno.

Il successo dell'opera fu tale che si dovette procedere ben presto ad una seconda edizione.

Diffondendo la fama dell'Escorial attraverso le molte visite, Filippo II garantiva un riconoscimento universale all'edificio, ma soprattutto a se stesso, alla sua eminente posizione e al suo ordine dinastico.

Ci rendiamo conto che le stampe ed il *Sumario* costituiscono uno dei primi riusciti tentativi di pubblicità turistica: una grossa e ingombrante, ma efficacissima, "brochure" per i visitatori.

Finisce qui anche per noi un lungo viaggio nel mondo degli artisti e di quegli straordinari artigiani a cui ci ha introdotto l'opera di traduzione di questo testo. Ma finisce qui anche un grande ed appassionato viaggio in compagnia di amici eccezionali che, ciascuno a modo suo ha sostenuto l'impresa del prof. Pasquale Villa e mia. Io avevo tutto da imparare, il prof. Villa tutto da insegnare ed entrambi dobbiamo molta riconoscenza a Nando Colombo e a Mario Parma, grandi appassionati di storia locale che ci hanno seguito per questi anni e che con infinita pazienza hanno aspettato ed accompagnato i nostri tempi.

Un grazie particolare va anche all'amato don Peppino, Giuseppe Ghezzi, artista pittore e parroco emerito di Trezzo sull'Adda che ci ha fatto dono, per la nostra copertina, del ritratto a china di Jacopo da Trezzo traendolo dalla figura riprodotta sulla "piastrella" di Calle Jacome Trezzo a Madrid.

ELEONORA MAURI



## PREFAZIONE

*stilata con sette anni di ritardo, quindi in forma di postfazione*

“La traduzione da lingua a lingua è l'esempio più evidente di come si cerchi di dire con sistemi di segni diversi la stessa cosa; se non capite cosa voglio dire, pensate che cosa accade in un processo la cui laboriosità è evidente a chiunque, e cioè la traduzione (ideale) di una frase da lingua a lingua, in cui si presume o si esige che dall'espressione della lingua di arrivo seguano tutte le conseguenze illative che seguono dall'espressione nella lingua d'origine”

(U. Eco: *Dire quasi la stessa cosa*)

Per chi si è mai occupato di Jacopo Nizzola da Trezzo, quello di Babelon è l'unico testo che tratti diffusamente “vita, morte e miracoli” del medaglista, per cui mi sono proposto di renderlo accessibile per una maggiore divulgazione: ma il tradurre implicava di pagina in pagina una serie incredibile di approfondimenti, di precisazioni, di riferimenti, quando non addirittura di... correzioni. Dopo tre anni mi sono reso conto che le annotazioni accumulate avrebbero reso insostenibile anche il più volenteroso approccio di lettura! Più che mai oggi, quando un solo click ti apre tutto lo scibile possibile ed immaginario. Altri tre anni di *labor limae* e, eccezion fatta per i richiami bibliografici, le note si sono ridotte a poco più di 200, consentendo al testo originale di riemergere e riconquistare il legittimo risalto.

Affatto consapevole della levità di questa mia fatica, desidero tuttavia offrire al lettore (se mai ve ne sarà uno) alcune considerazioni che l'opera in oggetto ha suscitato senza che potessero trovare qui un adeguato sviluppo, pena lo stravolgimento del suo fine.

Nel tradurre un'opera narrativa i problemi di negoziazione o di interpretazione investono soprattutto la forma, onde far vivere nel giusto clima personaggi ben caratterizzati; questo testo di Babelon, essendo uno “studio”, dovrebbe richiedere il massimo rispetto dei risultati cui mira l'autore. Minime sono state, in vero, le difficoltà testuali, ma insormontabili le altre.

Basterebbe accennare anche solo agli argomenti adottati per asseverare certe “attribuzioni” di medaglie o cammei: lavori quasi mai autentici, anzi spessissimo

imitati; eppure assegnati ad una certa bottega in forza di una convinzione tutta incardinata sulla tecnica stilistica... analizzata solo visivamente!

Oggi forse, con le nostre sofisticate tecnologie, potremmo meglio indagare sulle materie prime, sui processi di lavorazione, sugli strumenti e sulle sostanze impiegate, ma non saremo comunque mai in grado di sovrapporci esattamente alla sensibilità percettiva dello studioso. E Jean Babelon è un professionista serio e onesto “*Donc, des considérations de style ne peuvent pas nous aider à identifier l'ouvrage de Trezzo*”; tuttavia come non sorridere leggendo le sue stesse parole:

“*Sans doute, écrivant l'histoire d'un homme, doit-on s'interdire de conclure des événements connus qui signalèrent son âge mûr et sa vieillesse qu'un cours semblable emporta ceux de ses premières années. Mais s'il fallait croire qu'une concordance même sans rigueur dût être établie entre ses différents âges,...*”.

Sembra quantomeno un azzardo voler ricostruire l'ignota giovinezza d'un artista rispecchiando a ritroso gli abbondanti particolari noti della sua vecchiaia: eppure Babelon tenta di applicare la stessa proprietà transitiva in un altro caso, quello dell'eretico Galeazzo da Trezzo:

“*Toutefois, tout en évitant de se laisser impressionner outre mesure par l'homonymie, il me semble qu'on serait assez facilement tenté d'attribuer au personnage dont le portrait figure en tête de ces pages, à Jacopo da Trezzo, une fermeté de caractère analogue à celle dont on vient de lire un trait, une pareille obstination dans son propos.*”

Qui, addirittura, la somiglianza del carattere proverebbe una parentela del tutto inesistente. Ingenuità? No, di certo: Babelon conosce bene il suo personaggio e ci mette subito sull'avviso:

“*Jacopo était alors marié et père de plusieurs enfants; c'est un prétexte qu'il saisit pour tenter d'émouvoir son puissant débiteur, en lui faisant un sombre tableau de la détresse où il se trouve plongé et de l'état précaire de sa famille.*”.

E conosce altresì profondamente quella società donchisciottesca, quella cultura gesuitica, fondata sulla doppia morale definita dall'Accetto Dissimulazione onesta, cioè: “l'arte di non far veder le cose come sono, presentandola come un accorgimento utile per vivere senza danni in mezzo ai potenti, e soprattutto come una regola degna di un animo puro. Nasce infatti dall'affetto e dalla pietà quel velo composto di tenebre oneste con cui nascondiamo il vero che potrebbe offendere i congiunti, gli amici, gli amanti”.

Porre dunque l'attenzione su queste tentazioni soggettive serve soltanto per sottolineare come l'interpretazione ha dovuto negoziare non solo con l'intento dell'autore, ma anche con le “oneste tenebre” dei documenti riportati. Documenti importanti, tra l'altro, poichè lo scopo dichiarato del lavoro è “*...d'avoir tenté de faire un tableau complet de l'histoire des arts en Espagne dans la seconde moitié du XVI siècle*”, e ciò seguendo i dettami dell'école des annales, per cui afferma a buon diritto il merito “*d'avoir mis en œuvre quantité de documents originaux*”,



nonchè d'aver scelto quale "coryphée", non Filippo II, ma Jacopo da Trezzo, "la cheville ouvrière de l'Escorial" senza isolarlo da tutti i suoi collaboratori.

Senonchè, Babelon intende dire in francese "la stessa cosa" che legge in documenti redatti in spagnolo e... persino in italiano volgare dell'epoca!, sicchè la traduzione avrebbe dovuto interpretare non uno, ma due percorsi logici per tornare ad essere "la cosa iniziale". Di qui l'"assurdo" che si proverà nel leggere "une assez longue facture rédigée en italien, écrite de la main même de Trezzo", che abbiamo "volutamente" lasciato in francese perchè neppure Agustín Carreras Zalama del Departamento de Referencias Archivo General de Simancas è riuscito a scovare in originale; ecco le sue parole in tre messaggi successivi:

"Hemos consultado el legajo 1358 de la Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época. Dicha unidad de instalación contiene las "Cuentas de los puertos secos entre Castilla y Portugal" (...)

Lo cierto es que, con respecto a esta signatura, hay que hacer dos observaciones. La primera es que aquí no se localiza factura alguna (tampoco existe ningún documento escrito en italiano) y, la segunda, es que cronológicamente el legajo se corresponde con los años 1559 a 1574.

Desconozco si Jean Babelon citó correctamente el legajo."

- "Hemos comprobado con enorme paciencia los varios centenares de nombres que figuran en el legajo 1358 de la C.M.C., 1ª época. Aparecen referencias a mercaderes y banqueros genoveses y florentinos (apellidos como Doria, Espínola, Centurión,... son frecuentes), nobles o criados de la corte, pero no a Jacopo da Trezzo.

Es posible que la signatura que da Jean Babelon esté equivocada, o tomada de otro autor.

Doña Ascensión de la Plaza que llevo a cabo el inventario de esta sección en el año 2000 tampoco cita a dicho artista."

- "Lamento decirle que tenemos un verdadero problema con las signaturas. Las referencias que da Babelon, quizá por antiguas, no coinciden con las del archivo.

El legajo 1 de Casa Real, Obras y Bosques hace referencia a la Casa de los Reyes Católicos y hijos, y el legajo 2 alude a la Casa Real (nóminas, descargos, ...)

Referencias concretas al sitio real de Aranjuez, las encontramos en los legajos 251 al 257, y al Escorial en los legajos 258 al 264. En todo caso es enormemente complicado encontrar un texto en unas unidades de instalación tan voluminosas. Esto sería ya una ardua tarea de investigación".

Dunque, o Babelon ci ha dato una signatura poco precisa, oppure è da supporre che questi archivi spagnoli dopo il 1922 sono stati più volte riordinati e classificati, per cui gran parte delle signature indicate nelle note del testo francese non risultano più attendibili. Il nostro intento purtroppo non poteva andar oltre la "traduzione" e con grande rammarico lasciamo a qualche serio studioso la fati-

ca di verificare puntualmente queste fonti bibliografiche. Per questo abbiamo trascritto fedelmente le indicazioni del Babelon limitandoci ad aggiungere qualche precisazione (o correzione nei casi più stridenti), contrassegnandole con Ndt.

Simile atteggiamento si è tenuto per i “documenti”: se utilizzati nel testo, si è riportato l'originale in nota; se soltanto citati, allora si è riportato in nota sia l'originale che la traduzione, così da mettere il lettore in condizione di valutare e gli esiti interpretativi e l'autenticità della fonte.

Di carattere affatto diverso sono stati i problemi incontrati nell'uso dei termini monetari... al punto che abbiamo persino dubitato delle conversioni ottenute con strumenti digitali! In nessun modo ci è stato possibile giustificare il totale di questa fattura per un lavoro di Clemente Birago: “Lo stemma del sigillo ammonta a trenta ducati, il manico di diaspro a venti ducati e la lavorazione venti ducati; per un totale di 150 ducati”.

Lo stesso dicasi per la contabile del documento originale n. 33: “ho fatto 15 marchingegni o strumenti, dei quali dodici mi costano 22 ducati l'uno e tre 35 ducati, che insieme ammontano a 429 ducati”.

Anche nella descrizione del contratto per la realizzazione del retablo i conti non vogliono proprio tornare... Mancano ottomila ducati. Nè può addursi a giustificazione la perdita subita per il fallimento Fornieles, poichè la passività è dovuta all'emissione di obbligazioni successive: “Essi riconoscevano che alla fine di maggio del 1579 si era finito di versare loro i 20.000 ducati convenuti. La somma era stata spesa tanto a Milano che a Granada nelle miniere di Espeja e nella bottega di Jacopo da Trezzo e di Pompeo Leoni. In più, la società si era indebitata nei confronti degli operai e dei fornitori di materiali. Il 10 maggio 1580 essa doveva ancora pagare a Milano e alla miniera più di 5.500 ducati. Per regolare questi conti erano state emesse delle obbligazioni tratte sulla banca dei Fornieles a Burgos e a Milano”.

Probabilmente l'esperto direttore del Cabinet des Médailles ha ritenuto superfluo trascrivere qualche articolo (economico) del contratto e non ci è bastato il coraggio di indagare oltre neppure questa volta. Anche perchè sarei incappato d'acchito in una terribile dicotomia: il rapporto di convertibilità delle varie monete circolanti e l'introduzione delle nuove macchine da conio nelle zecche.

Tutti i calcoli che ho tentato di eseguire per rendere univoco l'uso di questi termini hanno prodotto un effetto contrario: se non funzionano le somme tra ducati, immaginiamoci cosa può accadere nelle conversioni in scudi, reali o maravedi! Due esempi tanto per spiegarci, uno precedente e l'altro immediatamente successivo alla prammatica di Filippo II del 23 novembre 1566:

“nel 1564 Filippo fa grazia a G.P. Poggini di 50 ducati pari a 18.750 maravedi”  
- il rapporto è di 375, ma dovrebbe essere di 429...

Contratto di Romolo Cincinnati e Patricio Caxes del 18 settembre 1567: il trattamento che si prometteva loro ammontava ogni mese alla somma di 20 duca-

ti da 11 reali spagnoli... e invece dovrebbe essere di 16 reali. I riferimenti che fornisce Babelon alla nota 167 e nell'appendice sulle monete spagnole non aiutano in alcun modo, mentre sarebbe stato utile poter convertire nello stesso valore i compensi distribuiti ad artisti, artigiani e operai così da poterli confrontare.

Il secondo caso è egregiamente illustrato sia per la parigina Zecca del Mulino sia per la Moneda di Segovia, entrambe avviate con tecnologia proveniente da Augsburg, similmente osteggiata dalle vecchie maestranze che si vedevano sfuggire di mano antichi privilegi (per combattere i falsari) e consistenti cespiti (gli scarti della lavorazione). Intuendo la stretta connessione tra conio monetario e produzione di medaglie (macchine idrauliche che serviranno anche per tagliare e lucidare marmi e diaspri), Babelon cerca di carpire i segreti funzionamenti di questi meccanismi: Jacopo è inviato speciale a Segovia per spiare i tecnici austriaci... ma, se qualcosa scopre, lo tiene per sè, esattamente come fa Giannello Torriano con la sua macchina idraulica di Toledo! Non resta quindi che stimolare una futura ricerca anche in questa direzione.

Se da Augsburg arriva il *know how* per la stampa e il ritaglio delle monete, mentre le conoscenze per la lavorazione del diamante giungono dalle Fiandre, è soprattutto a Milano che Filippo deve rivolgersi per la costruzione e la decorazione dell'Escorial. Non sto pensando all'influenza del Rinascimento italiano sulla cultura spagnola, ma più semplicemente al lavoro nelle botteghe artigiane, ai materiali più ricercati, agli strumenti più efficaci... È vero che la Spagna è messa sottosopra, come racconta Baltasar Porreno: "...Intanto a Madrid e a Toledo si fabbricano funi (come guindaletas e maromas), fionde, cavi, cesti; dalla sierra di Bernardos si cava l'ardesia; da Burgo, Osma ed Espeja vengono diaspri di vario colore; dalle sponde del Genil presso Granada i diaspri verdi; da Aranjuez e da altre parti, i diaspri neri, rosso sangue e di altri bei colori; da Filabres arriva il marmo bianco; da Estremoz e da Las Navas marmi "de bon lait" grigi e tigrati; a Toledo si preparavano busti di marmo...", ma è da Milano che partono, via Genova, i tecnici più specializzati, le statue e tutti gli ornati fusi nel bronzo, i marmi più pregiati, i cristalli di rocca e i preziosissimi prodotti della glittica, il ricercatissimo smeriglio per i mulini ad acqua di Jacopo. Il contratto per il retablo è firmato il 3 gennaio 1579, e tre mesi dopo a Milano Leone Leoni stipulerà quasi un contratto ogni giorno per mandare in Spagna a lavorare scalpellini e scultori, spesso sottraendoli alla potentissima Fabbrica del Duomo: riporto qui a dimostrazione due estratti di uno scrupoloso studio di Paola Barbara Conti "Madrid-Milano. Scalpellini e scultori per il "retablo Mayor", Prime annotazioni. temoa: Open Educational Resources (OER) Portal: [www.temoa.info/node/485781](http://www.temoa.info/node/485781)"; ad esso rinvio anche per la bibliografia più aggiornata.

[Leone Leoni, a partire dall'aprile 1579, durante l'assenza del figlio Pompeo, stipulò infatti numerosi contratti, a Milano, per l'ingaggio di scalpellini o scultori.

Questi ultimi si impegnavano o a lavorare con Pompeo a Madrid, o con Leone a Milano, in alcuni casi trascorrendo un periodo di permanenza o semplicemente dimorando, di passaggio, presso le botteghe genovesi di Giovan Battista Urselini o Orsolino, Battista Sauli e, in un caso, di Giovanni Giacomo Valsolda o Valsoldo, appoggi assai utili anche per le sculture prima della loro partenza per la Spagna.

Il contratto con Antonio da Ponte, detto de Urselini, della nota famiglia degli Orsolino o Orsolini, venne redatto il 13 aprile 1579 .

L'Urselini, indicato come scalpellino e "quadratore", figlio del "quondam" Giacomo ed abitante in Valle d'Intelvi nel comune di "Rampone", l'attuale Ramponio, si impegnava a raggiungere Pompeo a Madrid, includendo una tappa genovese, lungo il viaggio, presso la bottega di Giovan Battista "Urselini", per svolgere "lavori di scultura" non precisati, con il compenso di dieci scudi al mese.

Due giorni dopo, il 15 aprile 1579, veniva stilato il contratto con Michele Prestinari, intagliatore in marmo e scultore, figlio di Marc'Antonio, abitante a Milano nella parrocchia di S. Giorgio al Palazzo. Compiendo una sosta presso la bottega di Giovanni Giacomo Valsolda o di Bartolomeo Sauli, doveva recarsi a Madrid per lavorare con Pompeo a 12 scudi al mese. (...)

Il 18 aprile 1579 veniva invece rogato l'atto tra Leone e Gerolamo Rotola, scalpellino e "quadratore", figlio di Michele, abitante a Milano, p. o., parrocchia di S. Babila. Per 24 scudi al mese, quindi con un emolumento superiore sia a quello del Prestinari che a quello del da Ponte, doveva recarsi a lavorare a Madrid, nella bottega di Pompeo. La medesima destinazione, specificando una tappa a Genova presso la bottega di Bartolomeo Sauli, era prevista per Francesco de Curti della Cima, figlio di Giacomo. Ciò veniva infatti precisato nel suo contratto, stipulato con Leone il 22 aprile 1579. Proveniente da Cima, lungo la sponda settentrionale del lago di Lugano, avrebbe percepito un pagamento mensile di 30 scudi "per lavorare di scalpello".

Il giorno seguente, il 23 aprile, venivano accordati 10 scudi al mese allo scalpellino Giovanni Giacomo Sola, figlio di Giovanni Battista, abitante a Milano nella parrocchia di S. Carpoforo. Sua meta era sempre Madrid, inclusa una breve tappa presso la bottega di Bartolomeo Sauli, a Genova.

Il 24 aprile 1579 vennero stipulati i contratti sia con Francesco Bossi che con Scipione de Verda, entrambi diretti a Madrid per prestare servizio presso Pompeo, senza prevedere, nell'atto, la sosta genovese.

Il primo, figlio di Gerolamo, definito "squadratore", abitante a Milano in S. Stefano in Brolo, avrebbe percepito un compenso di 36 scudi mensili; il secondo, anch'egli "squadratore", figlio di Giovanni Battista ed abitante nella parrocchia di S. Raffaele, per 10 scudi al mese.

Il 25 aprile 1579, Leone fu ancora impegnato con altri due contratti, quelli stipulati con gli "squadratori" Giovanni Pietro Castelli e Giovanni Paolo Piantanida.

Il Castelli, figlio di Lorenzo, appartenente ad una nota famiglia di scalpellini e scultori originari di Osteno, sempre in Valle d'Intelvi, probabilmente riferibile al "Pedro Castello o Castelu" delle fonti spagnole, doveva raggiungere Pompeo a Madrid, sostando presso la bottega genovese di Bartolomeo Sauli, con un compenso di 35 scudi. Mentre al Piantanida, figlio di Ambrogio abitante a Milano in S. Babila, per le stesse condizioni, si prevedevano 30 scudi al mese.

Successivamente, il 27 aprile 1579, Leone assolda Lucio de Seregno o Seregni, f. Luigi, abitante a Milano nella parrocchia di S. Stefanino in Nosiggia, indicato come "squadratore", probabilmente imparentato con Vincenzo Seregni, scalpellino e poi architetto della Fabbrica del Duomo di Milano. Per 24 scudi mensili avrebbe dovuto recarsi a Madrid per svolgere attività lavorativa con Pompeo, stando presso la bottega genovese di Bartolomeo Sauli.

Al 28 aprile 1579 è invece datata la convenzione con Giulio Cesare Bossi, f. Vincenzo, intagliatore in marmo e squadratore abitante a Milano in S. Raffaele. Prevedendo una tappa genovese presso Bartolomeo Sauli, il compenso pattuito, per lavorare in Spagna, ammontava a 20 scudi.

Il giorno seguente risultano invece ingaggiati Pietro Simone Rusca, figlio di Taddeo e Giovanni Battista Castagna, figlio di Giovanni Antonio; il primo di "Bironichi", ora Bironico, in territorio svizzero e il secondo di Lugano. Entrambi squadratore, dovevano recarsi a Genova per prestare la loro opera nella bottega di Bartolomeo Sauli, con il compenso di 24 scudi mensili.

Nello stesso giorno, il 29 aprile 1579, Cristoforo Casella, f. Bernardino, abitante a Carona, nei pressi di Lugano, sottoscriveva il suo contratto per lavorare a Genova presso la bottega del Sauli per 16 scudi al mese e a nome del figlio undicenne Bernardino, assente. Inoltre lo squadratore Orazio de Paroli f. Battista, residente a Milano, nella parrocchia di S. Nazaro in Brolo, si impegnava, anch'egli, a recarsi a Genova nella bottega del Sauli per 10 scudi mensili. Infine il 2 maggio 1579 Leone stipulava un contratto per attività lavorativa da svolgersi a Genova nella bottega del Sauli per 10 scudi al mese, con i fratelli Giovanni Pietro e Giovanni Alberto Pozzoli, figli di Bartolomeo, di Morcote sul lago di Lugano, di cui il secondo, Alberto, fu poi inviato a Madrid].

E non dimentichiamo che Pompeo, tornato in Italia nel marzo 1582, su pressante richiesta di Jacopo si era subito messo in caccia e "le 31 décembre 1582 avait trouvé 10 canteros florentins, 6 à Florence et 4 à Rome. Ils sont plus travailleurs et plus sobres que les Lombards, fait-il remarquer", oltre ai contratti stipulati a Milano con scalpellini o scultori, che si impegnavano a lavorare con lui sia a Milano che a Madrid.

[Il primo, dell'11 settembre 1582, è con Giovanni Ambrogio Villa, figlio di Pietro Antonio, facente le veci del figlio Giulio Cesare, allora diciassettenne, abi-

tante a Milano in S. Tomaso in Terra Amara. Al primo luglio 1583 risale invece la stipulazione del contratto con Cesare Villa, figlio di Bernardo, abitante a Milano nella parrocchia di S. Martino Nosiggia, già noto alla critica come stretto collaboratore di Pompeo.

Egli avrebbe dovuto recarsi a Madrid per un compenso di 15 scudi e mezzo al mese, ma con piena libertà, da parte di Pompeo, nel disporre dell'attività del Villa anche in altre opere. Un giorno dopo, il 2 luglio 1583, lo scalpellino Gaspare Casati figlio di Francesco ed abitante a Milano in S. Eufemia, si impegnava a recarsi in Spagna o a rimanere in Italia, secondo le richieste di Pompeo, per 12 scudi per il primo anno e 13 dal secondo anno. Successivamente, il 19 luglio 1583, Pompeo redigeva "patti e convenzioni" con Emilio Ghinazzi, f. Angelo ed abitante a Milano in S. Raffaele, definito "venetus", il quale, per 7 scudi al mese, avrebbe lavorato con Pompeo.

L'8 marzo 1584, invece, Giuseppe Viniciano, f. Dionigi, abitante a Milano in S. Pietro in Camminadella, sottoscriveva contratto per abitare con Pompeo a 6 scudi per i primi sei mesi, per i successivi a 20 scudi.

Da ultimo, il 15 giugno 1584, Nicola Vignarone, indicato come figlio di un Carlo "Germanicus", abitante a Milano in S. Martino Nosiggia, veniva ingaggiato per lavorare con Pompeo a 10 scudi mensili].

Nessuno di questi tecnici si ritrova negli elenchi forniti dal Babelon: o sono tutti contratti che non rientrano nella contabilità delle botteghe spagnole, o non hanno resistito ai frenetici ritmi lavorativi dell'Escorial e se ne sono tornati a casa al più presto o i loro nominativi sono stati ispanizzati come è successo per i tecnici tedeschi impiegati alla Moneda di Segovia....

In quanto alle statue in bronzo e alle opere di fonderia, malgrado l'unanimità dei pareri manifestata da Jacopo – "Si è fatta eseguire a Milano una parte dell'opera perché avevamo pensato che ciò sarebbe stato più vantaggioso sia dal punto di vista dell'acquisto dei materiali che per il reclutamento degli artigiani; ma è stato vero il contrario ... Quanto al metallo lo si poteva far venire dalle Fiandre e non sarebbe certo costato più caro. .... Il trasporto da Milano a qui, in effetti, viene a costare eccessivamente caro, un Perù (*sic*), e se il viaggio avviene via mare risulta anche pericoloso, poiché il percorso tra Milano e Genova è impraticabile e ci costringe a fare un'ampia deviazione assai svantaggiosa. Infine, facendo eseguire i lavori a Madrid, si eviterebbe per i pagamenti l'intermediazione di banchieri come i Fornieles" – e nonostante i numerosi malintesi più o meno intenzionali che intralciavano l'avanzamento dei lavori – "In assenza del suo socio e senza neppure avvertirlo, Jacopo aveva modificato le proporzioni che erano state convenute per il tabernacolo" –, le fucine di via degli Omenoni ebbero comunque il sopravvento e si continuò a servirsi del sistema di trasporti allora in uso, così descritto in un documento pubblicato da Fernand Braudel: "le merci che si traspor-

tano da Venezia in Lombardia e in Germania sono affidate dai mercanti ai “conduttori”. Costoro, per un prezzo convenuto, s’impegnano a consegnarle nelle località indicate in buone condizioni e nei termini stabiliti dalle parti”. Questi “conduttori” utilizzano i servizi di “spazzadori”, i quali scortano i carichi, su barche, su vetture o su bestie da soma, di albergo in albergo, dove il locandiere fornisce loro gli animali e le vetture necessarie”.

Nel nostro caso il percorso era senz’altro preferenziale: “Vorrei che si scrivesse al governatore di Milano affinché riceva tutte le opere che Jeronimo Miseron gli consegnerà, e poi le invii a Genova all’ambasciatore, che alla prima occasione le manderà in Spagna”. Ma neanche la traversata tra Genova e Alicante era sicura, non solo per la presenza di pirati e per la rivalità tra le marine ottomana e cristiana (si servissero o meno di corsari), ma soprattutto per l’inadeguatezza del naviglio e per l’ancora incerta copertura delle assicurazioni navali.

Il trasporto dei manufatti milanesi poteva essere un fastidio sopportabile poiché non era poi così frequente come invece era quello dei materiali, specialmente cristalli, marmi, smeriglio e... colori. A questo proposito sembra che ogni pittore avesse un suo “segreto di fabbrica” per ciascuna sostanza e a nessun costo potesse rinunciarvi:

Antonio Populer aveva portato dalle Fiandre oca scuro, terra di Colonia, terra colorata d’Inghilterra, verde caca (sic), cardenillo, bermellon. Il re ordinava a Guzman de Silva, ambasciatore a Venezia, di far acquistare dei colori per dipingere affreschi, da un uomo di mestiere che fosse in grado di sceglierli con competenza; Si trattava di smalto di colore sottile (sic), del verde azzurro, della terra d’ombra, della terra nera, del cinabro, della pasta verde, del carminio di Firenze, del janolino massicot, dell’orpimento rosso, della terra santa (sic), del jandolin de feu di Venezia, del lapis o temperato nero e rosso, dell’albayalde o biacca di piombo di Venezia, delle setole di porco per fare pennelli, e 300 pennelli di baro, piccoli, grandi e medi.

Anche Peregrino Tibaldi preferiva procurarsi in proprio a Milano i colori da usare; e infine Federico Zuccherò aveva fatto venire dall’Italia: lacca di Venezia, minio di Levano, verde azzurro, smalti vari, verdetto bello, lacca di Venezia o di Ferrara, giallo a fresco damuran (sic), pavonazo d’Inghilterra, cinabro, terra di Bergamo...

Si preferiva che fossero “italiane” persino le setole di porco per fare pennelli, non solo la terra e il pavonazo d’Inghilterra!

Non credo di aver interpretato sempre correttamente tutti questi appellativi, anche se Babelon usa spesso la lingua italiana: più che il “colore” essi indicano il nome commerciale, per cui non ho neppure tentato di italianizzarli!

A Milano, centro della glittica europea, fa capo anche l’intaglio dei vasi trasparenti di cristallo di rocca, e di vasi opachi e colorati di calcedonio, onice, agata, diaspro, topazio, ametista e serpentina di cui si vantano le raccolte di Dresda, Mo-

naco, Vienna, Madrid e Parigi. Lavorarono a Milano per molti sovrani e principi d'Europa i cinque fratelli Saracchi nella seconda metà del '500; essi tra l'altro fecero una cassetta con placche incise con immagini di divinità (il cofanetto dell'Escorial donato dalla duchessa di Savoia a Isabella-Clara-Eugenia). Per la corte austriaca lavorò Francesco Tortorino e Francesco fratello di Jacopo da Trezzo.

Nel 1582 Jacopo fa venire in Spagna suo nipote Jacopo Junior, figlio di Francesco, con Giulio Miseroni che a Milano fa provvista di lapislazzuli e di cristalli di rocca; nel '84 è chiamato anche il fratello di Giulio, Girolamo.

Quando Rodolfo d'Asburgo fece sfruttare le ricche miniere di pietre nobili della Boemia, diventate il materiale fondamentale per la glittica europea, furono chiamati a Praga Giovanni e Alessandro Masnago, figli di Giovanni Antonio, creatore di cammei rossi, gialli e verdi, con animali dal forte rilievo. Alessandro creò un tipo nuovo, l'agata a più strati imitato per oltre un secolo.

Celebre dalla fine del secolo XVI fu la famiglia Miseroni che produsse per tre generazioni. Ottavio, a Praga dal 1588 al 1624 al servizio di Rodolfo II, Mattia e Ferdinando II, fece vasi di cristallo e di pietre nobili della Boemia nella sua officina che era congiunta ad un mulino idraulico per il taglio delle pietre.

Questa celebre famiglia ha di fatto sostituito i Leoni quali fiduciari della corona spagnola sulla piazza di Milano: già nella lettera del 30 gennaio 1583 il segretario Ybarra è invitato ad indirizzare gli ordini e i finanziamenti a Geronimo Miserone; a maggior ragione due anni dopo quando si tratta dell'acquisto di cristalli; e in fine nel gennaio 1586 è Geronimo che deve fare le consegne al governatore. Babelon, però, non approfondisce i motivi se non con la scusa di spingere i Leoni ad accelerare il lavoro... ma ci devono essere in ballo anche problemi finanziari.

In fine un'ultima considerazione riguarda l'economia dello studio qui tradotto: fin dall'elenco degli editori che si legge sul frontespizio francese si capirà che non si tratta di un lavoro sistematico, ma di vari "contributi" che Babelon ha offerto di volta in volta a diverse pubblicazioni, raccolti alla fine in unico volume (questi gli editori: *Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques*. Fascicule III; Bordeaux: Feret & Fils, Editeur 9, Rue de Grassi; Lyon: Desvigne 36-42, Passage de l'Hotel-Dieu; Marseille: Paul Ruat 54, Rue Paradis; Montpellier: C. Coulet 5, Grand rue; Toulouse: Edouard Privat 14, Rue des Arts; Madrid: E. Dossat 9, Plaza de Santa Ana; Paris: E. De Boccard 1, Rue de Medecis, VI°; Librairie Ancienne Honoré Champion, Edouard Champion 5, Quai Malaquais, 1922).

Mi sembra che lo si possa provare anche solo riferendoci all'ordine non cronologico di presentazione dei vari artisti che hanno lavorato all'Escorial: si dovrebbe cominciare il 9 maggio 1563 con Antonio Populer e Gaspar Becerra agli ordini del progettista Juan Bautista de Toledo, al quale succederà Giovan Battista Castello el Bergamasco (1567 - 3/6/1569) col figlio Fabrizio e il nipote Nicola Granelo insieme a Patrizio Caxes e Vincenzo Carduccio. Per proseguire sotto la direzione di Juan de Herrera, che era succeduto al Bergamasco, con Juan Fernan-



dez Navarrete el mudo nell'agosto 1576. Nel 1583 è la volta dei fratelli Antonio e Vincenzo Campi insieme a Luca Cambiaso; dal 1° novembre 1585 arriva Romulo Cincinnati (vincolato con contratto già dal 1567) che sarà affiancato da Federico Zuccherò (16/9/1585 - dicembre 1588). Il ciclo qui considerato si conclude con Pellegrino Tibaldi (1588 - 1592).

E qui giunti ci si chiederà come mai tutti questi scrupoli per un'opera il cui intento va in ben altra direzione; elencate le difficoltà interpretative e ammesse le nostre possibili pecche, perché mai puntare il dito su aspetti che investono solo di riflesso quel trezzese emigrato d'altri tempi? Ed ecco, a congedo del mio lavoro, la risposta: alla tentazione di ridurre o subordinare una linea di ricerca all'altra, di appiattire l'arte sulla storia o viceversa, ho preferito pensare l'epoca di Filippo II e la persona di Jacopo Nizzola, come un contesto attivo, come un "campo", in cui hanno agito istituzioni ecclesiastiche e laiche determinanti – con la loro esistenza e le loro domande – per la produzione artistica; un campo in cui si sono intrecciati bisogni e attese di opere figurative e architettoniche, richieste e risposte; un campo in cui hanno operato e interagito committente, progettisti, artigiani e artisti dalle diverse competenze e in cui differenti pubblici hanno fruito, in modi variabili, di quelle che chiamiamo opere d'arte.

Tuttavia, siccome la differenza delle funzioni attribuite all'opera non modifica radicalmente l'azione del suo creatore, sia esso chiamato *artifex* o artista, e in questo senso sembra opportuna l'attenzione al suo operare, ai suoi prodotti, al tempo e allo spazio in cui nacquero, sembra legittimo interrogarsi sui modi con cui furono e sono visti, guardati e considerati, tanto più che molte testimonianze mostrano l'apprezzamento che hanno suscitato la qualità dell'operare e il pregio delle materie.

Non si tratta pertanto di appunti critici allo studio del Babelon, si piuttosto di spunti stimolanti per la sua valorizzazione: l'auspicio è dunque che la ricerca prosegua affinché Jacome Trezo, metà millennio dopo possa veder nascere in suo nome un "escorial" anche nel natio borgo.

PASQUALE VILLA



*Ad honorem*  
di Giuseppina Arnaboldi,  
cavaliere della Repubblica,  
a parziale conforto della sua vita  
inaugurata da una bomba  
e stroncata da un coma.

