

## Eclettismo di Francesco Ricchino, pittore, architetto, accademico e poeta nella Brescia di secondo Cinquecento

Nel panorama bresciano della seconda metà del Cinquecento il pittore, architetto, accademico e poeta Francesco Ricchino riveste certamente un ruolo tutt'altro che di secondo piano. Elogiato da letterati bresciani e forestieri a lui contemporanei, l'artista può vantare anche un prestigioso accenno nella seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari<sup>1</sup>. Nonostante questi importanti "accrediti letterari" Ricchino rimane ancora oggi sostanzialmente sconosciuto agli studi, tanto che appare necessario restituirne innanzitutto il profilo biografico<sup>2</sup>.

Ricchino nasce a Bione, un piccolo paese della Valle Sabbia in provincia di Brescia, probabilmente tra il 1509 e il 1513. La sua data di nascita può essere fissata grazie al primo documento noto inerente l'artista: il contratto dotale tra Francesco e Letizia Margari, stipulato a Vercelli nel 1534<sup>3</sup>, anno in cui il pittore doveva aver già raggiunto la maggior età<sup>4</sup>. Il documento, oltre a indirizzare in merito alla data di nascita del maestro, getta nuova luce sulla sua formazione della quale mancavano notizie sicure<sup>5</sup>. La carta ci permette infatti di sapere che il «pictor», così è già

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, v, a cura di Paola Barocchi - Rosanna Bettarini, Sansoni, Firenze 1984, p. 430.

<sup>2</sup> Il testo qui pubblicato è, con qualche piccola aggiunta, lo stesso presentato in occasione della giornata di studi dedicata all'*Architettura, arte e società a Brescia nel secondo Cinquecento* (Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, 16 ottobre 2015) nella quale per la prima volta sono state rese pubbliche le novità emerse nel corso della mia tesi di dottorato su Francesco Ricchino (Maria Fiori, *Francesco Ricchino*, Università di Milano, ciclo XXIII, tutor Giovanni Agosti, Milano 2011). Successivamente è stato redatto un articolo per la rivista «Nuovi Studi», al quale si rimanda in particolare per le notizie inerenti il soggiorno tedesco e l'attività ritrattistica di Francesco (Maria Fiori, *Francesco Ricchino e il ritratto a Brescia a metà Cinquecento*, «Nuovi Studi», 21 [2016], pp. 87-112). Ringrazio Giovanni Agosti e Francesco Frangi che mi hanno sempre affiancato e supportato nel corso della mie ricerche. Un grazie anche a Giovanni Romano per i preziosi suggerimenti sulle opere giovanili del Ricchino.

<sup>3</sup> Giuseppe Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Guidetti, Vercelli 1883, pp. 313, 404. Per l'identificazione di «Franciscus filius quondam Cresinben de Bressia» ricordato nella carta con Francesco Ricchino si veda M. Fiori, *Francesco Ricchino*, pp. 6, 21-22.

<sup>4</sup> Come mi ha gentilmente comunicato Simone Riccardi, non è chiaro se la maggiore età a Vercelli si raggiungesse a ventuno o venticinque anni.

<sup>5</sup> Gli autori delle guide bresciane (a partire da Giulio Antonio Averoldi, *Le scelte pitture di*

chiamato nel documento Francesco Ricchino, risiede nel 1534 a Vercelli, dove prende in sposa una nobile vercellese, ed è in contatto con i pittori Bernardino Lanino e Girolamo Giovenone, due artisti piemontesi della scuola di Gaudenzio Ferrari, che presenziano come testimoni al contratto<sup>6</sup>. Francesco quindi non si forma come si era sempre ipotizzato a Brescia, ma in un momento imprecisato prende la via di Vercelli, dove entra in contatto con due artisti dell'*entourage* di Gaudenzio e verosimilmente con lo stesso Ferrari, che fin dal 1527-1528 abitava nella città piemontese e nel 1534 stava portando a termine gli affreschi per la chiesa di San Cristoforo a Vercelli<sup>7</sup>. Questa notizia ha permesso quindi di assegnare a Ricchino con certezza due dipinti murali conservati in Val Trompia, datati 1538 e 1539, già avvicinati da alcuni studiosi al pittore per la presenza sulle opere della sigla «FR»<sup>8</sup>, ma che senza queste nuove acquisizioni, per le prerogative stilistiche esibite, del tutto differenti da quelle dei lavori successivi del maestro, non avrebbero avuto ragione di trovar posto nel catalogo dell'artista.

Si tratta precisamente di un dipinto murale con il *Compianto di Cristo* (tav. 9.I), datato 20 ottobre 1538, con un'iscrizione con l'indicazione del committente<sup>9</sup>, strappato nel 1967 da una casa privata a Stravignino di Pezzaze e ora in una collezione privata a Lavone, e di un affresco con la *Santissima Trinità* (tav. 9.II) nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Lavone di Pezzaze, sempre in Val Trompia, datato 30 agosto 1539<sup>10</sup>. Le due opere non sono in buono stato di conservazione, ma appare co-

---

*Brescia additate al forestiere*, Gian Maria Rizzardi, Brescia 1700, p. 212) parlano di Francesco come allievo del Moretto. Sandro Guerrini, *Il patrimonio artistico*, in *Pezzaze nella storia e nell'arte. Dalle origini al 1529. Gli statuti*, a cura di Carlo Sabatti, Comune di Pezzaze Val Trompia, Castenedolo (Brescia) 1995, pp. 213, 215-216 ipotizzava che il Ricchino si fosse formato con Martino da Gavardo e, successivamente, insieme a Sebastiano Aragonese, con il Fogolino.

<sup>6</sup> G. Colombo, *Documenti*, pp. 313, 404. Il contratto dotale è rogato in data 9 giugno 1534 a Vercelli. Sempre nello stesso giorno Girolamo Giovenone e Bernardino Lanino assistono all'atto di acquisto, a opera di Francesco, di una terra nei pressi di Vercelli (Simone Riccardi, *Qualche considerazione su documenti riguardanti Lanino e dintorni*, «Bollettino Storico Vercellese», LXXIV/1 [2010], p. 66).

<sup>7</sup> Rossana Sacchi, *Ferrari, Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1996, p. 577.

<sup>8</sup> Le opere, attribuite a Francesco Ricchino da Valentino Volta, *La pieve di Bione*, in *Studi in onore di Ugo Vaglia*, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, Brescia 1989, p. 269 n. 5 e da Enrico Maria Guzzo, *Arte in Valtrompia*, «Brixia Sacra», XXIII (1988), p. 32, sono state pubblicate successivamente da S. Guerrini, *Il patrimonio*, pp. 213, 215-216 che non rimarca i rimandi alla pittura gaudenziana.

<sup>9</sup> In basso al centro, in una piccola tavoletta quadrata, è vergata la sigla intrecciata «FR» e, sopra il fregio a monocromo, la scritta: «TURINUS FILIUS QUONDAM <T>ADEI DE ZILBERTIS F(IERI) F(ECTI) DIE XX OCTOBRIS M.CCCXXVIII».

<sup>10</sup> Nel basamento inferiore si legge la sigla intrecciata «FR» in lettere capitali e, in caratteri corsivi, «DIE PENULTIMA ME(NSIS) AUGUSTI HEC OPERA FINITA FUIT. MILLESIMO QUINGENTESIMO TRIGESIMO NONO».

munque evidente l'influenza di Gaudenzio Ferrari e della sua scuola. Le grottesche e il fregio a monocromo con vasi stilizzati e girali vegetali delle edicole che circondano le due scene trovano confronti con le analoghe decorazioni giovanili del Ferrari per la cappella di Santa Margherita in Santa Maria delle Grazie a Varallo, con quelle della cappella della Madonna di Loreto a Roccapietra e con i motivi decorativi delle cornici dei polittici di Gaudenzio e della sua scuola. Nel *Compianto* in particolare non può sfuggire poi l'assonanza con la tavola con lo stesso soggetto di Gaudenzio conservata alla Pinacoteca Sabauda di Torino<sup>11</sup>, evidente nelle fisionomie, nella gamma cromatica, ma anche nella posa di Cristo, di una delle pie donne, di Giuseppe d'Arimatea, nei gesti di Nicodemo e San Giovanni. L'opera della Pinacoteca Sabauda, in genere collocata dalla storiografia critica nel periodo milanese del Ferrari (1537-1546)<sup>12</sup>, come mi ha indicato Giovanni Romano (comunicazione scritta, 2012), è da anticipare agli anni di Saronno e Como (1534-1536)<sup>13</sup>, in un periodo quindi compatibile con la presenza del Ricchino a Vercelli. Come mi scrive però lo studioso (comunicazione scritta del 2012) osservando l'affresco del Ricchino «si ha la sensazione che derivi da un pensiero di Gaudenzio più arcaico che il quadro della Sabauda, un pensiero che non conosciamo e che nell'affresco del 1538 sembra, da un punto di vista di cronologia comparativa, segnato da un modo retrospettivo di guardare a Gaudenzio molto vicino a come operava Gerolamo Giovenone, anche dopo il 1530».

Di questo "pensiero" di Gaudenzio rimane traccia nel *Compianto* di Francesco, che diviene un singolare caso di fortuna gaudenziana in provincia di Brescia<sup>14</sup>.

I due dipinti murali in Val Trompia portano a credere che il Ricchino alla fine degli anni Trenta avesse fatto nuovamente ritorno a Brescia<sup>15</sup>. Non esistono documenti che possano far luce sull'attività del pittore nel

<sup>11</sup> Tempera su tavola, 216 x 128 cm., inv. 51. Si veda Noemi Gabrielli, scheda 51, in *Galleria Sabauda: maestri italiani*, a cura di Ead., Ilte, Torino 1971, p. 124.

<sup>12</sup> Luigi Mallé, *Incontri con Gaudenzio*, Impronta, Torino 1969, p. 256.

<sup>13</sup> Giovanni Romano, scheda, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, Catalogo della mostra (Torino, 22 marzo-30 maggio 1982), a cura di Id., Ages, Torino 1982, p. 62.

<sup>14</sup> Il dipinto murale del Ricchino del 1538 si pone a monte delle numerose interpretazioni del tema del *Compianto di Cristo* di Gaudenzio della Pinacoteca Sabauda ad opera di Bernardino Lanino del quinto e del sesto decennio del Cinquecento (si veda Cristina Mossetti, scheda, in *Gaudenzio Ferrari*, pp. 152-154).

<sup>15</sup> L'11 gennaio del 1540 la moglie di Ricchino vende, a nome suo e a quello del marito, un terreno nei pressi di Vercelli a Gerolamo Moniaro che era stata dato al pittore dallo stesso Gerolamo come pagamento della dote di Letizia (ASCVC, notulario 1540 [*notaio Giovan Antonio de Guasconibus*], b. 1488, f. 8r-v.; M. Fiori, *Francesco Ricchino*, p. 23). Ciò fa pensare che il Ricchino non si trovasse più nella cittadina piemontese nel 1540 e che la moglie stesse preparandosi per raggiungere il marito.

decennio successivo, ma possiamo immaginare che Francesco si fosse in qualche modo avvicinato alla bottega del Moretto. A farlo pensare sono i rimandi alla pittura del maestro nelle opere più tarde degli anni Sessanta e Settanta e i rapporti attestati dai documenti con allievi del Bonvicino, Agostino Galeazzi, presente come testimone al testamento del Ricchino nel 1554<sup>16</sup>, e Giovan Battista Moroni, chiamato a decorare con Francesco nel 1565 la cappella del Sacramento della chiesa di Santa Maria Assunta a Romano di Lombardia<sup>17</sup>.

Negli anni Cinquanta alcuni documenti e fonti antiche ci permettono di riprendere le fila del percorso di Francesco, che nel sesto decennio del Cinquecento risulta attivo in più occasioni alla corte di Dresda in Germania. Non sappiamo chi poteva aver introdotto il Ricchino alla corte tedesca, ma è possibile fossero stati i Lodron, feudatari del vescovo di Trento, che intrattenevano strette relazioni con i principi tedeschi e avevano vari possedimenti in Val Sabbia, luogo di origine di Francesco<sup>18</sup>.

Possiamo ipotizzare almeno tre soggiorni a Dresda: il primo iniziato probabilmente dopo il 1549 al servizio del principe elettore Maurizio di Sassonia fino forse al 1552-1553<sup>19</sup>, nel quale l'artista è verosimilmente coinvolto nelle decorazioni del castello di Dresda, andate perdute<sup>20</sup>; sappiamo poi di un secondo soggiorno, questa volta documentato, tra l'autunno del 1554 e l'estate del 1555, al servizio del successore di Maurizio, il fratello Augusto di Sassonia (1526-1586), e infine, dopo un rientro in Italia, un terzo soggiorno a Dresda, sempre al servizio di Augusto, forse tra la primavera del 1556 e fino almeno al 1557<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Camillo Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, II, *Documenti*, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, Brescia 1977, pp. 78-80.

<sup>17</sup> Angelo Pinetti, *La data della "Cena" del Moroni nella parrocchiale di Romano*, «La Rivista di Bergamo», XI-XII (1922), pp. 550-551 n. 2-3.

<sup>18</sup> È Camillo Boselli, *Museo Minore Bresciano. I Francesco Ricchino pittore*, «Terra nostra», I (1952), p. 12 ad aver suggerito per primo una possibile mediazione dei Lodron.

<sup>19</sup> Bartolomeo Arnigio, *Del Desioso* [Francesco Ricchino], in *Rime de gli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1568, c. 36v scrive che Ricchino fu attivo in Germania al servizio di Maurizio e Augusto di Sassonia. Maurizio muore nel 1553 quindi Francesco doveva aver soggiornato a Dresda prima di questa data. Per la questione si veda anche M. Fiori, *Francesco Ricchino e il ritratto*, p. 106 n. 15.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Nell'unico documento noto relativo al soggiorno in Germania del Ricchino, una lettera di Augusto di Sassonia al proprio segretario, datata 23 luglio 1555 (Ulrike Heckner, *Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau im 16. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, München 1995, p. 32; si veda la traduzione in M. Fiori, *Francesco Ricchino e il ritratto*, p. 107 n. 27), il principe accorda il permesso a Ricchino di rientrare in Italia (che lo chiedeva da ben nove mesi), con l'impegno che faccia ritorno a Dresda entro la Pasqua dell'anno successivo per terminare il suo ritratto e quello della consorte. Francesco rispetta probabilmente i patti presi con Augusto e rimane a Dresda almeno fino al 1557, come dimostra la data che compare insieme alla firma del pittore sulla stampa di Virgil Solis con il *Ritratto di Augusto* tratta da un disegno del Ricchino (per la stampa si veda più avanti nel testo).

Grazie a una lettera del 1555 di Augusto di Sassonia al suo segretario, unico documento noto al momento del soggiorno tedesco<sup>22</sup>, veniamo a sapere che il Ricchino avrebbe dovuto dipingere i ritratti dell'elettore di Sassonia e della moglie, forse mai eseguiti o andati perduti, mentre un contemporaneo di Francesco, Bartolomeo Arnigio, nell'introduzione alle *Rime* del pittore pubblicate nel 1568 ci informa che non solo Francesco in Germania si era «dilettato di operare nella pittura»<sup>23</sup>, ma anche di «dar saggio della cognitione, che tiene dell'architettura, et della prospettiva»<sup>24</sup>. Oltre ad essere impiegato come ritrattista, Ricchino doveva quindi essersi distinto a Dresda anche come architetto.

Purtroppo del soggiorno tedesco sono note al momento unicamente due stampe incise da Virgil Solis da due disegni di Ricchino per il frontespizio e l'antiporta di un'edizione della Bibbia tradotta da Lutero, stampata a Wittenberg da Hans Luft tra il 1558 e il 1561<sup>25</sup>. Nel frontespizio Ricchino predispose una grandiosa edicola con lesene corinzie sul quale trovano posto i quattordici stemmi delle provincie di Sassonia, mentre nell'antiporta raffigura il *Ritratto di Augusto di Sassonia* all'interno di una cornice con un cartiglio ritorto, festoni vegetali e teste di animali con la rappresentazione, nella parte superiore, delle allegorie della Fede e della Giustizia.

Ricchino è certamente rientrato a Brescia nel 1560, quando risulta testimone insieme all'architetto Ludovico Beretta alla stesura dei contratti di alcuni piedistalli per il salone della Loggia di Brescia<sup>26</sup>. Il suo coinvolgimento non sembra casuale. Come ha ipotizzato Maurizio Mondini<sup>27</sup>, Francesco poteva aver suggerito i soggetti per i piedistalli e non è da escludere che più tardi, come ha proposto ancora alla fine del Settecento Camillo Baldassarre Zamboni<sup>28</sup>, fosse stato anche consultato per la stesura delle istruzioni iconografiche per le tele commissionate a Tiziano per il salone grande della Loggia di Brescia.

Negli anni seguenti numerosi documenti attestano continuamente la presenza di Ricchino a Brescia, che viene accolto nella prestigiosa Accademia degli Occulti fondata tra il 1563 e il 1564 da tre nobili letterati,

<sup>22</sup> Si veda *supra* n. 21.

<sup>23</sup> B. Arnigio, *Del Desioso*, f. 36 v.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Dieter Beaujean, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700*, LXVI, *Virgil Solis. Book illustrations*, I, Hertzberger, Amsterdam 2006, pp. 180-184, n° 17. Si veda anche M. Fiori, *Francesco Ricchino e il ritratto*, p. 106 n. 17.

<sup>26</sup> Camillo Baldassarre Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Pietro Vescovi, Brescia 1778, p. 77 n. 33.

<sup>27</sup> Maurizio Mondini, *L'allestimento della copertura e l'ornamentazione interna del salone (1554-1569). L'intervento di Galeazzo Alessi, Andrea Palladio e Gianantonio Rusconi (1562)*, in *La loggia di Brescia*, II, p. 208.

<sup>28</sup> C.B. Zamboni, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche*, p. 77 n. 33.

il conte Alfonso Capriolo, Giulio Martinengo della Pallata e Girolamo Bornato<sup>29</sup>.

Al rientro a Brescia il Ricchino riceve importanti commissioni. Oltre al citato incarico del 1565 per gli affreschi della cappella della Scuola del Sacramento della chiesa parrocchiale Romano di Lombardia, purtroppo andati perduti, per la quale Moroni dipinge la pala con l'*Ultima Cena* (1568-1569), Francesco realizza nel 1566 quattro grandi tele con *Storie di Mosè* per il presbiterio di San Pietro in Oliveto, al tempo chiesa dei canonici di San Giorgio in Alga. Su una delle tele Ricchino appone la propria firma e la data 1566 («FRANCISCUS RICCHINUS BRIX[IENSIS] FAC[IEBAT] 1566»). Le opere sono di importanza fondamentale, perché a distanza di tre decenni dagli affreschi in Val Trompia pongono un altro punto fermo nel suo percorso artistico. Nelle tele sono raffigurati gli episodi di *Mosè salvato dalle acque*, *Mosè difende le figlie di Jetro*, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, *Mosè spezza le tavole della legge*. Nei dipinti non vi è più traccia della formazione gaudenziana, ma il pittore rivela una complessa cultura figurativa che mescola le proprie radici bresciane morettesche e l'ecclettico stile dei Campi con l'eleganza dei romanisti nordici e del manierismo internazionale. Nel costruire i quattro episodi con *Storie di Mosè* Francesco attinge liberamente a un vasto campionario di stampe italiane e fiamminghe. Nei dipinti di San Pietro si riscontrano citazioni e rimandi a incisioni da invenzioni di Lambert Lombard, Frans Floris, Bernard Salomon, Perin del Vaga<sup>30</sup>. L'artista dispone gli episodi all'interno di splendidi scenari paesaggistici e imponenti quinte architettoniche.

Seguono altre importanti opere, tra le quali vale la pena ricordare almeno quelle con una cronologia sicura: il tabernacolo eucaristico per la chiesa di San Filastrio a Tavernole (ora conservato alla Pinacoteca Tosio Martinengo), firmato e datato 1568, dove si fa sentire in modo più marcata l'influenza morettesca<sup>31</sup>, il *Ritratto di un pittore* di ubicazione ignota, firmato e datato 1569, punto fermo fondamentale per la ricostruzione del *corpus* di ritratti del Ricchino<sup>32</sup>, il *Martirio di Santa Caterina* per San Rocco a Vicenza del 1571-1572, al tempo appartenente all'ordine di San Giorgio in Alga<sup>33</sup>, e infine l'*Annunciazione con San Francesco e San Gi-*

<sup>29</sup> Per l'Accademia degli Occulti si vedano Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, IV, Cappelli, Bologna 1929, pp. 87-91 e Ida Gianfranceschi, *L'Accademia degli Occulti*, in *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, Atti del VII seminario sulla didattica dei beni culturali (Brescia, 21 febbraio-23 maggio 1985), a cura di Maurizio Pegrari, Vannini, Brescia 1988, pp. 287-292.

<sup>30</sup> M. Fiori, *Francesco Ricchino*, pp. 126-145.

<sup>31</sup> Per il tabernacolo si veda Maria Fiori, scheda 135, in *PTM*, 2014, pp. 268-270.

<sup>32</sup> M. Fiori, *Francesco Ricchino e il ritratto*, pp. 91-92, fig. 143.

<sup>33</sup> Franco Barbieri, *Itinerario tra i dipinti della chiesa di san Rocco: appunti*, in *Studi e ricerche di storia sociale religiosa artistica vicentina e veneta. Omaggio a Ermenegildo Reato*, Accademia Olimpica, Vicenza 1998, 360-368 tavv. I-IV.

*rolamo* realizzata per la chiesa dell'Annunciazione di Maria a Drugolo, ora nella collezione Sorlini, firmata e datata 1572, con rimandi a stampe da invenzioni di Girolamo Muziano e il riemergere di un nuovo interesse per la pittura del Moretto<sup>34</sup>.

L'artista muore probabilmente poco prima del 26 aprile del 1573, quando viene stilato l'inventario di tutti i suoi beni<sup>35</sup>. Il documento fornisce tantissime informazioni. Nella carta sono elencate con grande precisione le circa cinquecento incisioni che l'artista conservava nella sua bottega e sono menzionati i titoli di una sessantina di volumi che componevano la sua biblioteca e dimostrano gli interessi variegati del Ricchino, pittore colto e appassionato di poesia. Nell'inventario sono registrati testi con tematiche sacre, poemi cavallereschi, raccolte di poesie e un vero e proprio manuale per comporre versi in lingua volgare. Come ci si poteva aspettare da un pittore-architetto, non mancano naturalmente i trattati di architettura di Leon Battista Alberti, di Sebastiano Serlio e la *Prospettiva* di Daniele Barbaro<sup>36</sup>.

Il profilo biografico mette in luce l'eclettismo di Francesco non solo pittore, ma anche poeta e accademico. Ricchino negli anni Sessanta ha l'onore di essere l'unico pittore accolto nell'Accademia degli Occulti ed entra in contatto con i personaggi più importanti della cultura bresciana. È in questi anni che inizia a dedicarsi alla poesia. Nella raccolta di *Rime degli Accademici Occulti*, pubblicate nel 1568, compaiono tredici suoi componimenti poetici in volgare introdotti da un discorso di Bartolomeo Arnigio, segretario dell'Accademia, che spiega il significato della sua impresa<sup>37</sup>, illustrata nel testo da una stampa di Bartolomeo da Brescia. L'impresa del Ricchino, che ha nell'Accademia il nome di «Desioso», è una colonna dorica rivestita da una pianta rampicante, la smilace, circondata da una cornice con le raffigurazioni allegoriche della pittura e dell'architettura: le due discipline in cui Francesco è maestro. Il motto scelto dal Ricchino è «UT ERIGAR» cioè, traduce l'Arnigio, «perché sia eretto, inalzato, et alto da terra levato»<sup>38</sup>. La pianta rampicante che circonda la colonna, come spiega sempre il segretario, è l'immagine del pittore che può innalzarsi solo se appoggiato alla virtù rappresentata dalla colonna. Le poesie di Francesco sono dedicate ad altri accademici, alla figlia Caterina morta da poco e a gentildonne stimate dal pittore. Nell'introduzione alle *Rime* il segretario scrive: «Chi non sa in quanto pregio sia stata sempre la pittura [...] si potrebbe maravigliare, che'l DESIOSO nostro academico,

<sup>34</sup> Maria Fiori, *The Print Collection of Francesco Ricchino*, «Print Quarterly», XXVII/4 (2010), pp. 360, 365, 370, fig. 188.

<sup>35</sup> Il testo è stato pubblicato per la parte inerente alle stampe in M. Fiori, *The Print Collection*, pp. 366-371; tutto il documento è trascritto in Ead., *Francesco Ricchino*, pp. 64-76.

<sup>36</sup> Si veda più avanti nel testo.

<sup>37</sup> B. Arnigio, *Del Desioso*, cc. 34v-36v.

<sup>38</sup> *Ibi*, c. 35.

pittor raro, nell'ordine nostro sia. Ma se si considera 'l disegno di ricever tra noi non solo un pittore; ma uno scultore, et un musico teorico insieme si per ornamento, come per le bisogne, che tuttodi occorrono dell'opre loro, cesserà ogni meraviglia»<sup>39</sup>.

Tra queste «bisogne» che il Ricchino era chiamato a soddisfare vi era certamente la celebrazione dei membri dell'Accademia attraverso la produzione ritrattistica. Non stupisce quindi sia proprio il Ricchino a ritrarre l'agronomo bresciano Agostino Gallo (1499-1570)<sup>40</sup>, anche lui accademico occulto, e a preparare il disegno per la sua effigie per la stampa del verso del frontespizio della terza edizione della sua opera agronomica le *Vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa* stampata a Venezia nel 1569<sup>41</sup>. Il dipinto conservato presso una collezione privata a Seniga, da datare tra il 1565 e il 1569, rivela le notevoli qualità di ritrattista del Ricchino che restituisce in modo minuzioso il volto austero dell'agronomo bresciano che emerge da uno sfondo grigio connotato unicamente dall'ombra disegnata dalla luce che viene da destra. L'opera palesa i debiti del Ricchino nei confronti della ritrattistica di Moroni, con il quale era certo entrato in contatto in occasione della già citata commissione per la decorazione della cappella della parrocchiale di Romano di Lombardia. Un ritratto di Gallo, non sappiamo se proprio questo, visto che le fonti ne ricordano due realizzati dal Ricchino<sup>42</sup>, viene celebrato da un distico di un altro accademico occulto Antonio Taglietti che esprime il rammarico che Ricchino non abbia potuto dipingere l'«animum»<sup>43</sup> di Agostino, perché, si può tradurre, «in terra non ci sarebbe opera più bella»<sup>44</sup>.

Da quello che riferisce Bartolomeo Arnigio, sempre nella preziosissima introduzione alle rime dell'artista, Francesco non era solo pittore, ma anche architetto. Scrive il segretario «[...] per natural inclination sua non solo si è diletato di operare nella pittura; ma di dar saggio della cognitione, che tiene dell'architettura, et della prospettiva ancora, come molte prove n'ha fatto essendo giovane nella Germania appresso il duca Mauritio, et Augusto il fratello successore; ambi elettori dell'Imperio [...]»<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Per il *Ritratto di Agostino Gallo* si veda M. Fiori, *Francesco Ricchino e il ritratto*, pp. 94-96, figg. 140, 142.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> «In effigiem Augustini Galli Patritii Brixiani. / Si Ricchine animum Galli quoque pingere posses / in terris nullum pulchrius esset opus» (Antonio Taglietti, *Carmina praestantium poetarum, Ioannis Antonii Taygeti Academici Occulti studio ex quamplurimis selecta. Nusquam antea in lucem edita*, Giovan Battista Bozzola, Brescia 1565, c. 122r). Si veda M. Fiori, *Francesco Ricchino e il ritratto*, p. 109 n. 70.

<sup>44</sup> Si veda la nota precedente.

<sup>45</sup> B. Arnigio, *Del Desioso*, c. 36v.

I documenti non ci dicono molto di più sulla sua attività in questo campo. L'unico caso in cui Francesco è ricordato in rapporto con altri architetti è, come si è già detto, quando compare come testimone nel 1560 insieme a Ludovico Beretta alla stesura dei contratti di alcuni piedistalli per il salone della Loggia di Brescia. Nell'inventario dei beni del 1573 sono elencati inoltre alcuni testi di argomento architettonico. Troviamo menzionata tra i libri del Ricchino «l'architettura di Sebastiano Serlio bolognese»<sup>46</sup>. Non è specificato un libro particolare, quindi è probabile si trattasse della prima edizione completa dei cinque libri e del *Libro straordinario* di Francesco de' Franceschi e Giovanni Krieger stampata a Venezia nel 1566. Il Ricchino conservava nella sua biblioteca anche «l'architettura di Leon Battista [Alberti]»<sup>47</sup>, da riconoscere forse nell'edizione italiana del testo illustrata da Cosimo Bartoli nel 1550, e il libro sulla prospettiva di Daniele Barbaro<sup>48</sup>. Nella sua biblioteca mancavano invece i trattati del Palladio e del Vignola.

Non è al momento nota alcuna opera sicura di architettura del Ricchino. Quello che possiamo sapere della sua cultura architettonica si può quindi dedurre unicamente dai dipinti e da una delle stampe su invenzione del Ricchino di Virgil Solis<sup>49</sup>.

La prima opera a mostrare la «cognitione» dell'architettura del Ricchino, utilizzando le parole dell'Arnigio, è il già citato frontespizio della Bibbia (fig. 1) (stampato nel 1558) con una maestosa edicola con una sequenza di lesene corinzie sovrapposte poggianti su un alto basamento, che reggono un timpano spezzato. In basso si individuano le scritte «FR. RI» e «VS», da riferirsi al Ricchino, inventore, e all'esecutore della stampa, l'incisore tedesco Virgil Solis. L'edicola che inquadra il titolo ricorda uno dei portali riprodotti nel libro *Extraordinario* di Serlio (fig. 2), pubblicato a Lione nel 1551, caratterizzato però da una sequenza di una colonna e di una lesena sovrapposte e senza il timpano interrotto<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> M. Fiori, *Francesco Ricchino*, p. 68.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Borgominieri, Venezia 1568.

<sup>49</sup> Gli accostamenti e le osservazioni qui proposte riguardanti le architetture inserite nei dipinti di Ricchino sono il frutto del confronto e dello scambio con Mauro Bonetti e Alessandro Brodini, che ringrazio per la disponibilità e i preziosi consigli.

<sup>50</sup> Si veda Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, Francesco de' Franceschi, Venezia 1584, c. 24r.



Fig. 1 – Virgil Solis su disegno di Francesco Ricchino, Frontespizio in *Biblia das ist. Die gantze hailige Schrift verdeutschet durch D. Martin Lutter*, Hans Lufft, Wittenberg 1558-1561

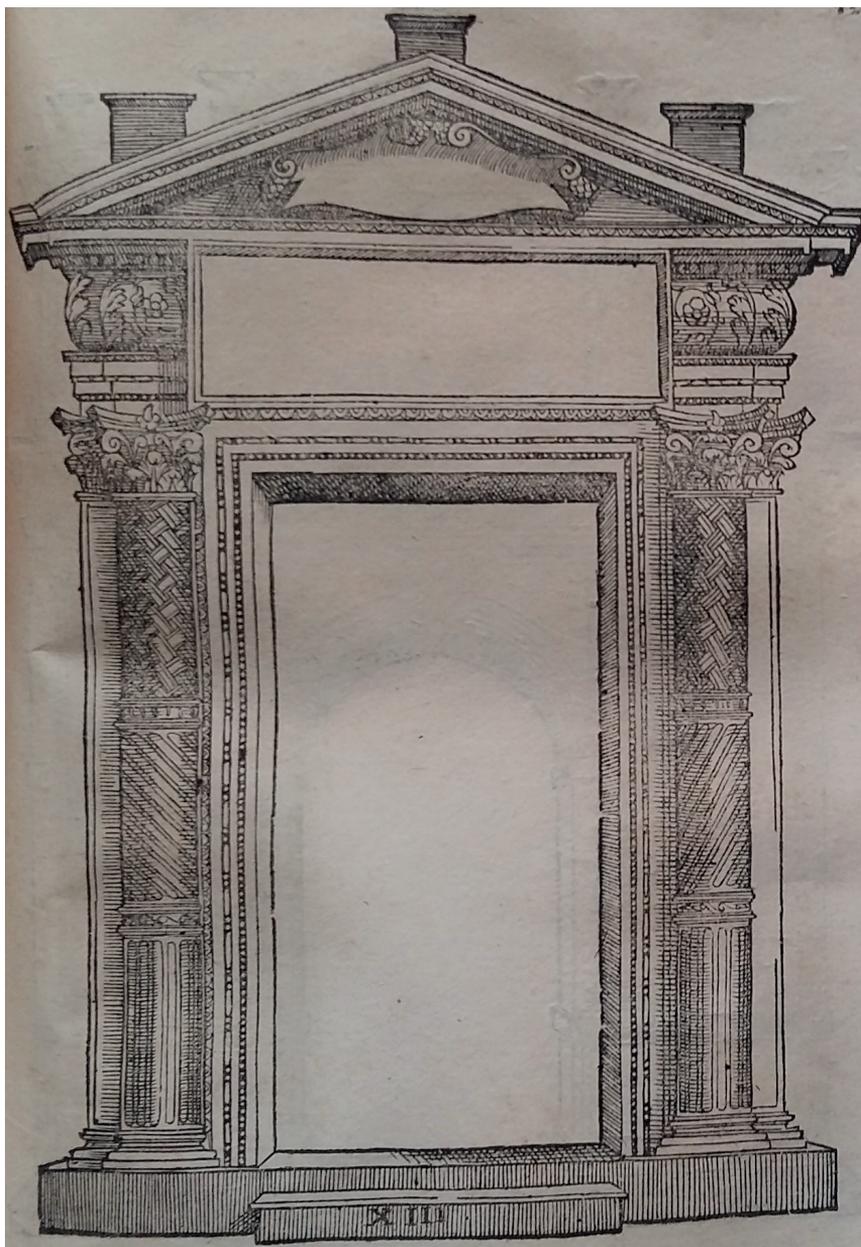


Fig. 2 – Sebastiano Serlio, *Portale*, in *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, Francesco de' Franceschi, Venezia 1584, c. 24r

Ben più complessi sono gli scenari architettonici inseriti in due delle *Storie di Mosè* di San Pietro in Oliveto a Brescia del 1566. Le quattro tele realizzate per San Pietro non si trovano attualmente nel presbiterio nell'ordine originario; i due dipinti verso l'abside sono stati ricollocati probabilmente in modo scorretto dopo essere stati rimossi: quello di destra doveva trovarsi sulla parete opposta e viceversa il quadro ora a sinistra<sup>51</sup>. Il pittore aveva studiato l'effetto d'insieme che le quattro tele dovevano dare nel presbiterio, disposte due a due sulle pareti laterali, pensando all'inserimento nei primi dipinti a sinistra e a destra, che si affrontano sulle pareti, di scenari architettonici che proseguivano poi nel quadro successivo in paesaggi con rovine.

Nelle opere di San Pietro in Oliveto Francesco non riprende mai in modo preciso edifici a lui noti, ma dà vita sempre a invenzioni originali ispirandosi principalmente a modelli di Serlio, Sanmicheli, Sansovino e Palladio.

Nella scena con *Mosè salvato dalle acque* (tav. 10.I) Ricchino inserisce a destra due grandiose costruzioni. Il primo palazzo (tav. 10.II), a tre piani, è connotato da uno zoccolo a bugnato e caratterizzato, in facciata, da una loggia aggettante su tre ordini e da un'ampia scalinata a doppia rampa. L'artista è estremamente attento alla restituzione delle differenti materialità degli edifici nei quali si distinguono il marmo rosso e azzurro e la pietra del bugnato. L'imponente loggia aggettante sembra rimandare ad invenzioni palladiane, come la soluzione della facciata di Villa Corna-

<sup>51</sup> Sulla destra, venendo dalla navata, procedendo verso l'abside, si trovano le tele con *Mosè salvato dalle acque* (I) e *Mosè spezza le tavole della legge* (IV); a sinistra, seguendo lo stesso percorso: *Mosè difende le figlie di Jetro* (II) e *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (III). Dalla descrizione di don Serafino Razzi (*Diario di viaggio di un ricercatore*, a cura di Guglielmo Di Agresti, «Memorie domenicane», II [1971], p. 143) del 1572, di poco successiva alla realizzazione delle tele (1566), veniamo a sapere che l'episodio dell'acqua sgorgata miracolosamente dalla roccia (III) era sulla destra del presbiterio, accanto al ritrovamento di Mosè (I), mentre il dipinto con il patriarca che spezza le tavole della legge (IV) si trovava sulla parete opposta, a lato della scena con le figlie di Jetro presso il pozzo di Madian (II). Le tele con le *Storie di Mosè*, rimaste nel presbiterio sicuramente fino al 1834, quando le descrive Alessandro Sala (*Pitture ad altri oggetti di belle arti di Brescia*, Francesco Cavalieri, Brescia 1834, p. 61), sono successivamente rimosse dall'ubicazione originaria. Giuseppe Zanardelli (*Sulla esposizione bresciana. Lettere di Giuseppe Zanardelli estratte dal giornale Il Crepuscolo del 1857*, Valentini, Milano 1857, p. 381) nel 1857 le ricorda infatti, insieme ad altri quadri del Moretto, «accatastate e abbandonate» in una non precisata «chiesa-magazzino». I quadri sono certamente di nuovo in San Pietro almeno dal 1939, quando li vede Antonio Morassi (*Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Brescia*, Libreria dello Stato, Roma 1939, p. 472; per tutta la vicenda degli spostamenti delle tele si veda meglio in M. Fiori, *Francesco Ricchino*, pp. 127-129). Nella ricollocazione dei quadri nel presbiterio, dopo la rimozione ottocentesca, sono state quindi invertite le posizioni di due delle tele (III, IV), poste sulla parete sbagliata, ma che si dovevano trovare, come oggi, verso l'altare maggiore, perché a differenza delle altre sono montate su un telaio leggermente arcuato, quindi pensate fin dall'inizio per adattarsi all'incurvarsi del muro del coro.

ro a Piombino Dese, dove l'architetto vicentino, a differenza del Ricchino, impiega però solo due ordini di logge<sup>52</sup>.

Assenza singolare è la presenza nel prospetto della doppia rampa di scale. L'esempio precedente più illustre era senza dubbio il maestoso scalone a due rampe addossato da Michelangelo alla facciata del palazzo dei Senatori in Campidoglio a Roma, che era stato certamente portato a termine all'inizio degli anni Cinquanta del Cinquecento<sup>53</sup>. Lo scalone di Michelangelo poteva essere noto a Francesco tramite la xilografia con la *Veduta del Campidoglio* inserita a corredo del testo di Bernardo Gamucci del 1565 dedicato alle antichità romane oppure grazie alla stampa di un anonimo incisore del 1560 circa edita da Antoine Lafrery<sup>54</sup>. È importante però rilevare che una soluzione simile a quella del Ricchino si ritrova anche nel palazzo che fa da sfondo all'episodio del *Presagio di Claudio*, un dipinto della bottega di Giulio Romano conservato ora a Hampton Court nella collezioni reali inglesi<sup>55</sup>. Realizzata per volontà di Federico II Gonzaga nel contesto del progetto decorativo del Camerino dei Cesari in palazzo ducale a Mantova, la tela è databile entro la fine degli anni Trenta del Cinquecento ed è quindi antecedente all'intervento di Michelangelo in Campidoglio.

Il palazzo raffigurato sul fondo a sinistra (tav. 10.II) è sempre a tre piani e connotato, su un lato, da una maestosa balconata. L'aspetto più significativo dell'edificio è la citazione nel piano terra, nell'accostamento di pilastro-colonna-arco, della soluzione dell'ordine inferiore della Loggia di Brescia.

Nell'episodio con *Mosè difende le figlie di Jetro* (tav. 10.III), sempre in San Pietro in Oliveto, Ricchino organizza la composizione in un modo differente rispetto alla tela con il ritrovamento di Mosè. Nel dipinto è raffigurata una piazzetta circondata da due alti palazzi cinquecenteschi, chiusa sul fondo da un edificio a tre piani, una torre con orologio e campanile e una costruzione circolare culminante in una cupola (tav. 10.IV). Il fondale è articolato come una scena prospettica, elaborata dal pittore avendo probabilmente sott'occhio la *Scena tragica* di Serlio nel suo secondo libro (tav. 11.I), pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1545<sup>56</sup>. Giustificano il parallelismo con le scenografie teatrali cinquecentesche

<sup>52</sup> Guido Beltramini, scheda 36, in *Andrea Palladio: atlante delle architetture*, a cura di Id. - Antonio Padoan, Marsilio, Venezia 2002, p. 146.

<sup>53</sup> Anna Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Electa, Milano 2008, pp. 81-119.

<sup>54</sup> *Ibi*, pp. 126-127, figg. 141-142. Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Giovanni Varisco, Venezia 1565, c. 18.

<sup>55</sup> Stefania Lapenta, *Atlante dei dipinti*, in Ead. - Raffaella Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Silvana, Cinisello Balsamo-Milano 2006, p. 271. Si veda anche Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano 2000, pp. 77-78.

<sup>56</sup> S. Serlio, *Tutte l'opere*, I, c. 46v.

il forte scorcio degli edifici laterali convergenti verso un fondale con un portale dal quale si intravede, come in un gioco di scatole cinesi, un'ulteriore apertura.

Per gli edifici, che compongono questa veduta urbana, i confronti più coerenti sono da ricercare nelle architetture di Sansovino, Sanmicheli, ma anche in alcune soluzioni romane. Al Sansovino rimanda evidentemente l'inserimento della balaustra sommitale dell'edificio sul fondo, impiegata ad esempio dall'architetto fiorentino nella Libreria Marciana a Venezia (1537-1556)<sup>57</sup>. La cupola che si erge su un tamburo ritmato da paraste e finestre cieche presenta invece alcune analogie con la soluzione adottata da Sanmicheli in San Giorgio in Braida a Verona (1536-1540 ca.)<sup>58</sup>, un'altra chiesa appartenente nel Cinquecento, come San Pietro in Oliveto, ai canonici di San Giorgio in Alga. Suggestiva è anche la presenza nel dipinto del Ricchino di un grande obelisco che ricorda quelli della chiesa veronese.

Nel primo palazzo sulla destra, al piano nobile, Francesco riprende probabilmente il motivo della finestra inserita in un arco dal cortile di Palazzo Farnese a Roma<sup>59</sup>, una soluzione che circolava grazie all'incisione del 1560 di un anonimo artista edita da Antoine Lafrère (tav. 11.II)<sup>60</sup>.

Nel pozzo in primo piano l'artista è attento a restituire con precisione da architetto il marmo rosso e la pietra serena grigia, che paiono già intaccati dalla vegetazione. Al di là del materiale differente, la tipologia richiama alcuni esempi sansovineschi, come il pozzo del chiostro ionico di San Pietro in Oliveto a Brescia, anche se le colonne sono sostituite da pilastri.

Nel dipinto con il *Martirio di Santa Caterina* (tav. 11.III), realizzato nel 1571-1572 per la chiesa di San Rocco a Vicenza, sempre appartenente all'ordine di San Giorgio in Alga, Francesco allestisce nuovamente la composizione in modo simile a una scena prospettica, con quinte con architetture in scorcio convergenti verso un fondale con un arco a bugnato, dal quale si intravedono, in un effetto a cannocchiale, altri palazzi in lontananza. Questo modo di organizzare la scena trova confronti, come per la tela di San Pietro in Oliveto, con i "tipi di palcoscenico" pubblicati nel secondo libro di Serlio<sup>61</sup>, che certo Francesco conosceva, ma anche con il disegno degli Uffizi attribuito a Serlio con una *Prospettiva architettonica* (1528 circa), che circolava grazie alla traduzione xilografica<sup>62</sup>.

Per quanto riguarda gli edifici rappresentati nel *Martirio di Santa Caterina*, quello di sinistra è stato spesso avvicinato dalla storiografia critica

<sup>57</sup> M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, pp. 191-213.

<sup>58</sup> Paul Davies - David Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Electa, Milano 2004, pp. 136, 364-365, fig. 153.

<sup>59</sup> Emanuela Ferretti, *Palazzo Farnese*, in *Michelangelo architetto a Roma*, a cura di Mauro Mussolin, Silvana, Cinisello Balsamo-Milano 2009, pp. 159-169.

<sup>60</sup> *Michelangelo architetto*, p. 289, fig. 51.

<sup>61</sup> S. Serlio, *Tutte l'opere*, I, cc. 49v, 50v.

<sup>62</sup> Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Electa, Milano 1998, pp. 51-52.

alla Loggia di Brescia<sup>63</sup>. La costruzione la riecheggia in effetti nello stesso scarto tra il pian terreno e quello superiore più arretrato che crea, anche nel dipinto, la caratteristica balconata e nella bicromia della parte superiore. Ricchino non vuole però citare la Loggia perché non ne ripropone gli elementi caratterizzanti (come la risoluzione dell'angolo inferiore con l'accostamento colonna-pilastro), ma prende invece spunto dall'edificio bresciano per dar vita a un'invenzione originale. Nel palazzo sul fondo, come ha giustamente riconosciuto Franco Barbieri<sup>64</sup>, il Ricchino sembra rifarsi ad alcuni edifici ideati da Giulio Romano: nelle arcate inferiori si colgono rimandi alle Beccherie o alle Pescherie o alla Loggia delle Muse nel cortile di palazzo Te<sup>65</sup>, mentre la parte superiore, con nicchie e statue, ricorda, pur con delle variazioni, la casa del pittore a Mantova<sup>66</sup>.

Il tempio sulla destra appare invece dipinto con l'accuratezza e il compiacimento di un trattato di architettura tanto che risulta piuttosto suggestivo il confronto con una tavola tratta dal quarto libro del trattato di Palladio che raffigura una colonna d'ordine corinzio, l'architrave e il fregio del tempio di Nettuno<sup>67</sup>.

L'edificio dipinto da Ricchino rimanda a modelli palladiani per l'accostamento nel prospetto di una doppia coppia di colonne corinzie, una soluzione che si ritrova in molte facciate delle chiese di Palladio, ad esempio in San Francesco della Vigna a Venezia<sup>68</sup>, ma lo spunto palladiano è reinterpretato in maniera personale: le coppie di colonne appaiono decisamente più ravvicinate e sostengono un timpano interrotto. La presenza del tempio con la trabeazione interrotta dimostra la capacità di Francesco di padroneggiare modelli della cultura architettonica classicista e di aggiornarli con le più moderne innovazioni manieriste.

---

<sup>63</sup> Il primo a suggerire il confronto è Bruno Passamani (*Il manierismo bresciano*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di Mina Gregori, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo-Milano 1986, pp. 205-206) a cui spetta l'attribuzione della tela a Ricchino.

<sup>64</sup> F. Barbieri, *Itinerario*, p. 368.

<sup>65</sup> Francesco Paolo Fiore, *Beccherie e pescherie a Mantova*, in *Giulio Romano*, Electa, Milano 1989, pp. 486-487.

<sup>66</sup> Francesco Paolo Fiore, *La casa di Giulio a Mantova*, in *Giulio Romano*, pp. 481-485.

<sup>67</sup> Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Domenico de' Franceschi, Venezia 1570, c. 130.

<sup>68</sup> Guido Beltramini, scheda 61, in *Andrea Palladio*, p. 231.

## DIDASCALIE

Tav. 9.I – Francesco Ricchino, *Compianto di Cristo con San Giovanni Evangelista, Giuseppe d'Arimatea, Maria Vergine, Maria di Cleofa, Nicodemo e Maria Maddalena*, 1538, affresco strappato. Lavone (Brescia), collezione privata.

Tav. 9.II – Francesco Ricchino, *Santissima Trinità*, 1539, affresco. Lavone (Brescia), Santa Maria Maddalena.

Tav. 10.I – Francesco Ricchino, *Mosè salvato dalle acque*, 1566, olio su tela, 380 x 280 cm. Brescia, San Pietro in Oliveto (foto di Fabio Cattabiani).

Tav. 10.II – Francesco Ricchino, *Mosè salvato dalle acque* (particolare).

Tav. 10.III – Francesco Ricchino, *Mosè difende le figlie di Jetro*, 1566, olio su tela, 380 x 280 cm. Brescia, San Pietro in Oliveto (foto di Fabio Cattabiani).

Tav. 10.IV – Francesco Ricchino, *Mosè difende le figlie di Jetro* (particolare).

Tav. 11.I – Sebastiano Serlio, *Scena tragica*, in *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, Francesco de' Franceschi, Venezia 1584, c. 46v.

Tav. 11.II – Anonimo incisore, *Cortile di palazzo Farnese*, in *Speculum Romanae magnificentiae*, Antoine Lafréry, Roma 1560.

Tav. 11.III – Francesco Ricchino, *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, olio su tela centinata, 360 x 207 cm. Vicenza, San Rocco.

TAVOLA 9



I



II

TAVOLA 10



I



II

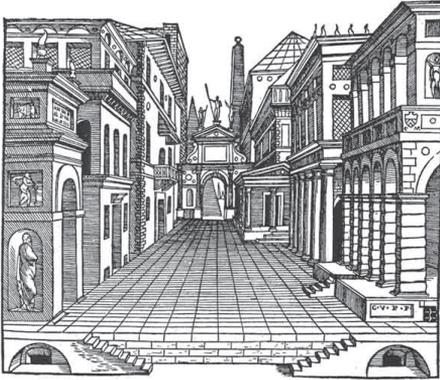


III



IV

TAVOLA 11



I



II



III