

# **L'uso e l'invenzione di placchette presso la fonderia di bronzi De Levis a Verona.**

di Mike Riddick

Versione italiana a cura di Alessandro Ubertazzi.

16 dicembre 2020.



# L'uso e l'invenzione di placchette presso la fonderia di bronzi De Levis a Verona

di Mike Riddick

Versione italiana a cura di Alessandro Ubertazzi.

Trattandosi di piccoli bassorilievi in bronzo o in altri metalli, le “placchette” sono state collezionate e apprezzate come opere d'arte autonome dal XV secolo in poi in Italia. Tuttavia, quei piccoli rilievi hanno avuto anche applicazioni ulteriori, tra cui il loro utilizzo nella decorazione di mortai, campane e altri oggetti d'uso, spesso finalizzati a incontrare il gusto artistico del pubblico.

La dinastia dei fonditori di bronzo De Levis a Verona ha impiegato una quantità di quei piccoli rilievi nella composizione delle loro opere, contribuendo così attivamente ad estendere un repertorio di modelli presi in prestito, copiati o espressamente inventati. Analogamente ad altre officine provinciali, la fonderia De Levis potrebbe essere stata determinante nella continua diffusione dei suddetti modelli, sia riproducendo altrettante copie in bronzo o incorporandole nell'impostazione generale delle loro opere.

L'applicazione di placchette su oggetti d'uso in bronzo è parallelo alla riproduzione di monete antiche su tali oggetti. Ad esempio, la pratica di imprimere antiche monete si riscontra nell'ultima opera nota firmata Giuseppe De Levis: un mortaio del 1605 che si trova nella collezione Benjamin Zucker (1), una campana conservata presso il Virginia Museum of Fine Arts (2) ovvero ancora una base in bronzo per un crocifisso che rappresenta la collina del Calvario (3). L'uso delle monete intendeva probabilmente soddisfare il gusto degli acquirenti anche se la loro collocazione nella base che rappresenta il monte della Crocifissione intendeva verosimilmente aggiungere un “*sentiment*” romano a quell'oggetto.

Resta da ipotizzare come i piccoli modelli di monete o di placchette siano stati acquisiti da quella bottega provinciale. Tali modelli sono stati conferiti alle botteghe su commissione dei committenti o vi sono state trattative con i loro inventori per acquisire i diritti di utilizzarli? Quelle botteghe ne hanno loro stesse concepiti alcuni al loro interno o certi modelli erano apertamente condivisi e diffusi tra i vari operatori, senza riguardo agli inventori originali?

La risposta consiste, probabilmente, nella combinazione di queste diverse ipotesi mentre, a parte le attività svolte all'interno dell'opificio dei fonditori, l'arrivo di questi modelli nelle botteghe locali può essere dovuto agli spostamenti di pellegrini e di mercanti. A Verona, ad esempio, la tomba di San Pietro attirava molti pellegrini e mercanti dediti al commercio e forniva canali di scambio regolari in tutto il Veneto.

La diffusione delle placchette nel Rinascimento da parte di fonderie di bronzo è un argomento ancora in corso di approfondimento.

Olivier Ramousse e Bertrand Bergbauer hanno analizzato l'uso di placchette, monete, medaglie, distintivi dei pellegrini e altri piccoli oggetti decorativi presso i fonditori di bronzo di Lione, Le Puy-en-Velay e altre zone periferiche di Francia; essi hanno osservato come alcuni motivi fossero invenzioni regionali che godettero di una modesta diffusione mentre altri fossero stati importati da ambienti periferici come Germania e Italia, espandendo esplicitamente il loro repertorio espressivo.

Anche se italiana, la fonderia De Levis potrebbe non costituire un'eccezione a questa prassi. Un esempio è rappresentato dalle caratteristiche tedesche delle raffigurazioni di due putti, che richiamano le muse *Euterpe* e *Thalia* (4), riscontrabili su un mortaio firmato e datato da Giuseppe De Levis, commissionato da Petruiterpeus de Loretis nel 1589 (fig. 1) (5). I putti sono riferibili al "Maestro dei putti del Municipio di Norimberga", uno scultore influenzato da Peter Flötner e attivo nella bottega di Pankraz Labenwolf (6). L'ampia diffusione di questi motivi è confermata anche dal loro uso successivo sui mortai in Francia, come quelli forse di Pierre Buret della dinastia dei fonditori Buret che si ritiene attiva nelle vicinanze di Parigi (7).

L'arrivo di motivi ornamentali germanici presso le fonderie di bronzo italiane può essere attribuito alla peregrinazione di apprendisti fonditori tedeschi che giungevano in Italia per acquisire conoscenza ed esperienza nel loro mestiere (8) o agli spostamenti di fonditori specializzati nel restauro di cannoni e campane oltre che nel produrre mortai per ottenere un reddito aggiuntivo in paesi stranieri (9). Ad esempio, i rilievi che rappresentano la *Fede* e la *Giustizia* del tedesco Flötner appare su un ciborio in bronzo del 1578 presso la chiesa di San Maurizio nel comune di Ponte in Valtellina, appena a Nord di Verona (10). L'uso dell'antimonio nei bronzi veneziani, incorporato per esaltare la risonanza delle campane, ha messo in contatto il Veneto con la Germania da cui l'antimonio era appunto esportato verso i fonditori veneziani (11).

La prassi dei De Levis di applicare i rilievi sugli oggetti d'uso è evidente nella seconda più recente produzione nota: si veda la campana fusa da Santo De Levis per la chiesa di San Giuseppe in Bovolone nel 1572. Una descrizione cita la sua copia ovvero la riproduzione esatta di una *Pietà* concepita da Galeazzo Mondella (detto "Moderno"). Sebbene il Moderno abbia realizzato diversi rilievi di *Pietà*, la campana riproduce la sua più riuscita e ampiamente diffusa composizione raffigurante il *Cristo Morto sorretto da Maria e Giovanni* (fig. 2) (12). Il successo della composizione del Moderno e della sua attività nel Veneto, così come il suo incarico di presidente della corporazione degli orafi di Verona intorno al 1500, è motivo sufficiente per ipotizzare l'accesso di Servo all'opera di quell'Artista.

Un esempio del "prestito" di altri motivi si trova nella prima opera autografa conosciuta da Giuseppe De Levis: una campana da chiesa del 1576 conservata nella vecchia biblioteca presso il convento di San Bernardino a Trento (13). La campana è attornata da cinque corone con vari motivi sacri ivi presenti insieme al busto di Cristo raffigurato di profilo entro una superficie circolare le cui fattezze originali sono di origine italiana (fig. 3, a sinistra) (14). Le caratteristiche della medaglia applicate sulla campana di Giuseppe De Levis forniscono peraltro un nuovo termine *ante quem* per la medaglia, come esemplare precedente della medaglia conservata nella raccolta di Maurice Rosenheim, datata 1583.

Il sottile rilievo della medaglia sulla campana di Giuseppe De Levis riproduce parzialmente il suo bordo di perline insieme all'iscrizione originale: EGO SVM VIA VERITAS ET VITA (fig. 3, a destra).

Divergendo dall'"appropriazione" di opere di altri artisti, il modello utilizzato nella sua fonderia imita invece la ben diffusa placchetta italiana che rappresenta la *Vergine col Bambino* (fig. 4, a sinistra), come osservato da Charles Avery (15). Tale rilievo compare sulla campana autografa della chiesa del 1624 realizzata da Paolo e Francesco De Levis per la comunità dei frati francescani del convento accanto alla chiesa della Madonna del

Monte a Verona (fig. 4, a destra) (16). Lo stesso motivo compare anche su una campana del 1609 realizzata per la famiglia veronese Borgnolico attribuita alla bottega di Giuseppe De Levis e plausibilmente anche all'opera di Paolo e Francesco (17).

La placchetta della *Vergine col Bambino*, dalla quale il modello di Paolo e Francesco deriva, è ampiamente ritenuta opera della Scuola di Donatello o addirittura come un'opera perduta del Maestro, realizzata a Firenze o Padova nel secondo trimestre del XV secolo (18). Come suggerito per primo da Wilhelm von Bode, quel rilievo è stato anche associato a Giovanni da Pisa (19). Quella placchetta godeva di una discreta circolazione tanto che Francesco Rossi ne cita più di 50 esemplari in varie versioni (20). Un'*applique* variante della placchetta suggerisce il suo utilizzo entro paci e potrebbe anche essere stata utilizzata come modello per fonditori di campane e mortai. Per esempio, Jeremy Warren nota una campana del 1590 proveniente dalla bottega veronese di Giulio e Ludovico Bonaventurini che riproduce appunto quella composizione (21). Se pure Paolo e Francesco si sono ispirati direttamente alla placchetta per la loro versione della composizione, in alternativa possono averla presa in prestito da un rilievo del 1511 situato sulla facciata dell'Ospedale dei Poveri Sarti a Venezia, che Leo Planiscig ha ritenuto essa pure come ispirata dalla composizione di quella placchetta (22).

Un motivo simile di *Vergine col Bambino* situato su una campana di Servo De Levis del 1616 conservata al museo di Castelvecchio a Verona (23) può riguardare anche altre composizioni pisane come la *Madonna col Bambino fra due candelabri* a lui attribuite e che si trovano in Liechtenstein, a Berlino e altrove (24).

Per quanto riguarda le placchette come rilievi indipendenti, Giuseppe De Levis riproduceva direttamente rilievi in bronzo di grande scala. Un esempio significativo è il rilievo che rappresenta il *Compianto (Lamento sul Cristo morto)* fuso da Giuseppe De Levis o da suo fratello, Santo, nel 1577 (fig. 5, sinistra) (25). Sebbene in modo non convincente, il rilievo è spesso attribuito a Giovan Federico Bonzagna. *Il compianto* e la sua affine *Natività*, più nota, sono più probabilmente invenzioni di uno scultore attivo tra l'Italia e la Spagna ovvero forse di uno dei non identificati scultori italiani o iberici attivi sotto l'influenza di Giovanni da Nola, autore dei pannelli scolpiti in legno situati nella sagrestia della Santissima Annunziata Maggiore a Napoli (26).

Un grande rilievo di *Deposizione* è stato anche riprodotto da Giuseppe De Levis (fig. 5, a destra). Quel rilievo è comunemente attribuito a Guglielmo della Porta, sulla base di suoi disegni contenuti nel *Taccuino di Düsseldorf*; tuttavia, più recentemente, Avery (e questa è anche la mia opinione) ha attribuito in modo più convincente il rilievo ad Alessandro Vittoria (27).

La qualità di questi due rilievi di grandi dimensioni suggerisce che si tratti di copie tardive, derivate da modelli originali più fini. Entrambi sono noti attraverso molteplici copie ed esemplari di periodi successivi e sono stati riprodotti in bronzo, cartapesta e stucco, a testimonianza della loro ampia diffusione e della riproduzione da parte di vari laboratori.

Mentre gli antenati della fonderia De Levis, Santo e suo fratello Giuseppe, sembrano avere liberamente copiato rilievi esistenti, grandi e piccoli, ovvero che si siano affidati a scultori locali come Angelo de Rossi (28), i loro figli sembrano aver mostrato maggiore propensione ad inventare direttamente le loro composizioni. In particolare, come ipotizzato da Avery (29), il figlio di Santo, Ottavio, potrebbe avere dimostrato talento scultoreo e abilità fusoria nelle sue originali invenzioni.

La placchetta firmata da Ottavio di una *Vergine col Bambino in piedi* a mezza figura (30) è autografata lungo la sua base e presenta le “armi” del suo possessore (fig. 6, in alto). Avery ha riscontrato la sua apparente influenza da parte della scuola veneziana di Jacopo Sansovino analogamente all’esemplare scontornato che si trova a Berlino (31) che era stato precedentemente giudicato nello stesso modo da Bode (32) ed Ernst Bange (fig. 6, in basso) (33).

In realtà, l’esempio scontornato di Berlino potrebbe rappresentare il ruolo avuto dagli stampi della bottega. Anche se manca il lato sinistro del cuscino che sostiene il piede di Cristo bambino e mancano altresì alcuni dei drappi distesi lungo il suo margine sinistro, è evidente che Ottavio ha originariamente impiegato un modello scontornato simile e, per realizzare la sua placchetta autografa, lo ha premuto su una superficie piana. La cornice della placchetta prodotta da Ottavio sembra ricavata da uno stampo atto a ottenerne il contorno ornato più o meno allo stesso modo con cui venivano realizzate le decorazioni impiegate negli stampi per la fusione dei mortai. Il fatto che Ottavio abbia firmato con orgoglio il verso di questa placchetta è più indicativo del fatto che si tratta di un’opera originale più che il marchio di un fonditore e quindi essa può effettivamente costituire un’invenzione originale del fonditore.

Un’altra placchetta raffigurante la *Vergine col Bambino*, sita al Louvre (fig. 7), e che Avery attribuisce a Ottavio, è riconosciuta come unica fusione (34). Essa rientra in ambito provinciale veneziano come notato per primo da Bertrand Jestaz (35). Avery richiama l’attenzione sul gruppo di figure centrali i cui modi e la cui sagoma di forma ovoidale sono paragonabili a quelli della placchetta dello stesso soggetto firmata da Ottavio (36).

Oltre all’influenza di Sansovino sui due rilievi sopra indicati, resta anche la contemporanea influenza del successore di Sansovino: Niccolò Roccatagliata. In qualche caso, il lavoro di questo scultore e le produzioni della famiglia De Levis sono state confuse con il lavoro dei discepoli (37).

Mentre esistono evidenze relative alla produzione di rilievi in bronzo di grandi dimensioni da parte della famiglia De Levis, nel caso di rilievi di dimensioni piccole non sono disponibili prove certe. Tuttavia, un’ottima conferma per questa ipotesi si trova nell’attenzione posta da Avery su un rilievo che rappresenta la *Trinitá* (38) che compare nella campana di Paolo e Francesco del 1617 e che si trova al Museo di Castelvecchio di Verona (39): esso raffigura la *Trinitá* (fig. 8, in alto) assieme ai rilievi della *Vergine dell’Immacolata Concezione* (40) e di *Santa Lucia* (41) e alla firma dei fratelli (fig. 09 a destra), ciascuno posto all’interno della stessa cornice stilizzata che apparve in precedenza nella coppia di alari in bronzo realizzata dal padre che si trova presso il Victoria and Albert Museum e (42) e su un mortaio da lui datato 1600 nella collezione Vok. L’uso di questa cornice stilizzata da parte di Giuseppe De Levis non comprende motivi figurativi ma invece presenta la sua firma: IOSEPHO DI LEVI IN VERONA MI FECE (fig. 9, a sinistra).

Piuttosto che un semplice modello della bottega, questa cornice potrebbe essere stata utilizzata come un segno distintivo della famiglia che, perciò, ha incoraggiato il suo uso da parte dei figli di Giuseppe De Levis.

Le migliori fusioni di placchette che rappresentano la *Trinitá* mostrano sul rovescio come il rilievo centrale sia stato fuso partendo da un preesistente modello di cornice.

Avery descrive lo stile di questa cornice come quello tipico del Veneto e le sue caratteristiche corrispondono con quelle delle *appliques* della lampada Hanukkah attribuita alla fonderia De Levis (43). Questo fatto suggerisce che le figure centrali presenti in questi rilievi incorniciati possano essere opera di Angelo de Rossi collaboratore di Giuseppe De Levis o, più plausibilmente, opera del figli di Giuseppe, Paolo e Francesco.

Il tema della *Trinitá* entro la sua cornice stilizzata è conosciuto in una grande quantità di esemplari sopravvissuti sotto forma di placchette indipendenti. Nonostante la sua popolarità, il rilievo non ha consentito di comprendere la sua funzione. Esso è stato considerato come possibile “applique” destinata a rilegature di libri sebbene esemplari usati in questo modo non siano stati trovati. Quel rilievo è stato generalmente considerato nord italiano mentre associazioni con il Veneto sono state avanzate da Rossi: egli suggerisce che la sua invenzione sia dovuta a uno scultore attivo nella cerchia di Girolamo Campagna (44).

Come suggerisce Avery, la funzione più probabile per la placchetta che rappresenta la *Trinitá* era quella di costituire il modello per campane e mortai; essa appare almeno su un mortaio francese in bronzo del XVII secolo inedito (Bergbauer, messaggio di posta elettronica all’Autore, maggio 2014), ma il suo primo e più frequente uso presso la famiglia De Levis suggerisce un’origine logica presso la loro fonderia. È ragionevole ipotizzare che la diffusione di questa placchetta possa anche essere dovuta a riproduzioni realizzate all’interno della stessa fonderia, soprattutto se si considera che la cornice collega intrinsecamente la composizione e la placchetta di De Levis grazie alla cornice-“firma”, che funge come una sorta di marchio di fabbrica (45).

L’ampia diffusione della placchetta della *Trinitá* comportò variazioni successive come esemplari scontornati ed edizioni del periodo barocco prive di cornice ma completate da santi inginocchiati a Dio Padre (46).

Citato anche nella letteratura precedente è un esemplare presente nella collezione Georg Heinrici: essa reca inscritto il testo CONFRATERNITAS SANTAE TRINITATIS (fig. 8, in basso) (47) che ha indotto Jestaz a collegare la placchetta con la Confraternita della *Trinitá* una volta attiva in una chiesa e in un convento a Venezia, distrutti nel 1631 per erigere la basilica di Santa Maria della Salute (48).

Occorre ricordare che la prima opera autografa di Paolo De Levis, la campana che egli ha realizzato per la cappella di quella stessa confraternita a Verona nel 1611 (49), rende verosimile il collegamento tra la commissionata origine della placchetta della *Trinitá* e la ipotizzata invenzione attribuita a Paolo e Francesco.

Fino ad Avery, la presenza del rilievo sulle campane non era menzionata in nessun precedente saggio sulle placchette. Altrettanto non riferita è la sua presenza su altri oggetti tardi come in una brocca per l’acqua in peltro del XVIII secolo conservata in una collezione privata francese (Bergbauer, messaggio di posta elettronica all’Autore, luglio 2015), come le versioni in cui il motivo della *Trinitá* è impresso integralmente su paci (50) e come il caso in cui una fusione tardiva in argento è applicata alla base di una croce d’altare italiana del tardo XVII secolo (51). Esiste infine una ulteriore variante successiva del rilievo in cui l’aureola triangolare applicata a Dio Padre interrompe la cornice decorativa sopra la sua testa (52).

Molto meno frequenti del motivo della *Trinitá*, e non citati da Avery, sono le raffigurazioni di altre composizioni realizzate senza la cornice della placchetta della *Trinitá*, includendo una scena con *Angeli che presentano l’ostia*, conosciuta nell’unica fusione



conservata presso il castello d'Ecouen (53), l'inedita *Vergine in piedi col Bambino* nella collezione di Sandro Ubertazzi (54) e il *Cristo addolorato* all'Ashmolean Museum (55). Per quanto concerne questo ultimo rilievo, la fonte che ha ispirato la sua concezione può essere stata la più comune placchetta di *Ecce Homo* o *Imago Pietatis* realizzata circa nel 1500.

Da segnalare è una variante della placchetta di *Imago Pietatis* come pace sormontata da una maschera centrale affiancata da grottesche: Avery suggerisce che potrebbe trattarsi di un'edizione aggiornata di quella realizzata da un membro della famiglia De Levis (10). Egli confronta le grottesche e la maschera centrale con il battente in bronzo realizzato da Servo e dai suoi fratelli Giovan Battista e Ottavio per la famiglia Compagnoni di Mantova (57). Anche se Avery nota marginalmente due esemplari di questa pace come provenienti da vicina a Verona, la sua osservazione potrebbe avere il merito di evidenziare l'elevata ricorrenza di esemplari di placchette di *Imago Pietatis* che compaiono in manufatti presso chiese a Sud di Verona e a Ferrara, a Faenza e in altre città vicine. Ciò corrisponde alla suggestione formulata di Jestaz che il prototipo di questa pace discenda eventualmente da un dipinto conservato a Faenza (58) e alla considerazione di Rossi che le varianti della placchetta di *Imago Pietatis* si siano sviluppate principalmente in Veneto (59).

Se l'osservazione di Avery é attendibile, i De Levis sarebbero responsabili di questa versione della pace *Imago Pietatis*, quindi si tratterebbe di un raro caso in cui possiamo collegare la storia del successivo abbellimento di una placchetta con la successiva attività di una fonderia provinciale (60).

Nell'osservare l'uso e la funzione delle placchette presso la fonderia della famiglia De Levis acquisiamo una conoscenza più profonda e la continua conferma riguardante le pratiche operative delle fonderie di bronzo locali, tipiche della loro epoca: ripetitive nelle loro pratiche e tuttavia, occasionalmente intraprendenti e originali nel servizio reso ai committenti locali.

## Note.

### 1.

Charles Avery, *Joseph De Levis & Company, Renaissance Bronze-founders in Verona* [Giuseppe De Levis & C., fonditori di bronzo rinascimentali a Verona], (London, UK: Philip Wilson, 2016), n. 82, pag. 152.

### 2.

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company* [Giuseppe De Levis & Company], n. 81, pag. 152.

### 3.

MET Inv. 1981.76b; cfr. anche Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 43, pagg. 133-134.

### 4.

Ingrid Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten, 1500-1650* [Plachette tedesche, olandesi e francesi del Rinascimento 1500-1650], (München, Germany: Bruckmann, 1975), nn. 71.2 e 71.8.

5.

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 25, pag. 58.

6.

*Meister des Nürnberger Rathausputto* (Maestro dei Putti del Municipio di Norimberga) è uno scultore così identificato per le sue figure che coronano le colonne della fontana nel cortile del Municipio della città di Norimberga, fuse nel 1557 da Pankraz Labenwolf.

Cfr. Andrea Norris e Ingrid Weber, *Medals and Plaquettes from the Molinari collection at Bowdoin College* [Medaglie e placchette della collezione Molinari al Bowdoin College] (Brunswick, ME: Bowdoin College, 1976), pag. 107.

7.

Pierre Buret, che divenne maestro nel 1680, si ritiene che sia il probabile inventore di una serie di mortai che fanno uso di questi rilievi. Questi mortai si trovano presso il castello Fontenay-le-Comte di Newbondland, presso il Museo Dobrée a Nantes (Inv. 903.142) e, uno, nella collezione Lafond a Parigi.

Cfr. Bertrand Bergbauer, *Les Mortiers Français en Bronze du XVI au XVIII siècle: production, iconographie et diffusion* [I mortai francesi in bronzo dal XVI al XVII secolo; produzione, iconografia e diffusione], Tomi I-III (PhD diss., Université de Picardie Jules Verne, 2012), Tomo II, nn. A1909-1910, pagg. 672-677, 698-699.

8.

Vedi, ad esempio, Pankraz Labenwolf (che si pensa abbia soggiornato in Italia) o Peter e Hermann Vischer della dinastia dei fonditori Vischer (che é confermato o si ritiene abbiano viaggiato in Italia per i loro “Wanderjahre”).

Cfr. Georg Seeger, *Peter Vischer der jüngere: ein Beitrag zur Geschichte der Erzgiesserfamilie Vischer* [Peter Vischer il giovane: contributo sulla storia della dinastia della famiglia di fonditori Vischer] (Lipsia, Germany: E.A. Seemann, 1897), pagg. 6-13, 142; Johann Neudörfer (1547): *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren im Nürnberg gelebt haben 1546 nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660. Abgedruckt nach einer alten Handschrift in der Campeschen Sammlung* [Notizie dei più significativi artisti e artigiani che sono vissuti in cent'anni circa, dal 1546 al 1660, in prosecuzione di Andreas Gulden. Ciò si evince da un antico manoscritto che si trova nella collezione Campeschen] (Ed. G.W.K. Lochner, Wien, Austria, 1875), pag. 21; Michael Riddick, *The Earliest German Medal? Peter Vischer der Ältere's Memorial Medaille to his first wife Margaretha* [La prima medaglia tedesca? Medaglia-ricordo di Peter Vischer il vecchio per la sua prima moglie Margaretha] (accesso ottobre 2020). Renbronze.com.

9.

Klaus Bergdolt, *Hochwichtige Mörtel aus der Sammlung Schwarzach* [Un mortaio molto importante nella collezione Schwarzach], catalogo (Cologne, Germany: Lempertz 17 may 2019), pagg. 94-95.

10.

Susanna Zanuso, *Medaglie e placchette nel ciborio della chiesa di San Maurizio a Ponte in Valtellina* in “L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna”. Atti del convegno di studi Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe, 10-11 Giugno 2008, eds.



Marco Collareta e Francesca Tasso (Milano, Italia: Castello Sforzesco, 2012), pagg. 197-270.

**11.**

Peta Motture, *The Culture of Bronze. Making and Meaning in Italian Renaissance Sculpture* [La cultura del bronzo. Produzione e significato nella scultura del Rinascimento italiano] (London, UK: Victoria & Albert Museum, 2019), pag. 24.

**12.**

Oltre a più di 300 esemplari del rilievo in bronzo e altri metalli (comprese copie interpretative libere) si conoscono ulteriori esemplari di libere copie in maiolica (asta Hampel cat. [Münich, Germany, 17 May 2003] n. 147), terracotta (Cambiaste, catalogo dell'asta [Milano Italia, 18 novembre 2015], n. 70), e pietre preziose (Ermitage Museum, Inv. K-684).

**13.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 4A, pagg. 112-113.

**14.**

Chiara Moser ha commentato la caratteristica di queste immagini sacre, comprese quelle di Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Uberto e una *Vergine col Bambino* che compaiono su altre campane più tarde e sui mortai.

Cfr. Chiara Moser, *Giuseppe De Levis e l'arte del bronzo a Verona nel secondo Cinquecento* (PhD diss., Università degli studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Magistrale in Conservazione e Gestione dei Beni Culturali, 2010).

L'effigie di Cristo, non attribuita ma di probabile origine longobarda è stata discussa più di recente da Philip Attwood.

Cfr. Philip Attwood, *Italian Medals c.1530-1600* (London, UK: British Museum Press, 2002), n. 196.

Le origini italiane della medaglia sono delineate da George Francis Hill.

Cfr. G. F. Hill, *The medallic portraits of Christ, The false shekels, The thirty pieces of silver* [Le medaglia con l'effigie di Cristo, I falsi sicli e I trenta denari d'argento (Oxford, Clarendon Press, 1920), pagg. 65-66.

**15.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, pag. 55.

**16.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 65, pag. 143.

**17.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, no. 70, p. 146. La campana del 1609, non firmata, per la famiglia Bognolico potrebbe essere attribuita a Paolo e Francesco De Levis.

La prima opera firmata di Paolo De Levis, ora perduta, era datato 1611, realizzata per la Confraternità della SS. Trinità presso la cappella di San Biagio a Verona. Avery: *Joseph De Levis & Company*, 2016 nn. 56-57, pagg. 140.

**18.**

Mentre inizialmente la placchetta che rappresenta la *Vergine col Bambino* era più frequentemente considerata della metà del XV secolo, Bertrand Bergbauer ha notato due

oggetti di maiolica realizzati a Gubbio (circa 1430-1440), che riproducono il motivo della placchetta: ciò suggerisce una data di origine che risalirebbe al secondo trimestre del quindicesimo secolo.

Cfr. Bertrand Bergbauer, *Images en relief: la collection de plaquettes du Musée national de la Renaissance* [Immagini in rilievo: la collezione del Museo Nazionale del Rinascimento] (Paris, France: Réunion des musées nationaux, 2009), pagg. 13-14. Per gli esemplari in maiolica cfr. Louvre Inv. OA 1474 e Sothebys, catalogo dell'asta. (London, UK, 6 Dicembre 2011), n. 1.

#### 19.

Wilhelm von Bode, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen: Die Italienischen Bronzen* [Descrizione delle sculture dell'epoca cristiana: i bronzi italiani] (Berlin, Deutschland: Königliche Museen zu Berlin, 1904), vol. II, pag. 55, n. 671.

L'associazione di questa placchetta con l'opera di Giovanni da Pisa è persistita negli ultimi anni da parte di Francesco Rossi che vi nota sottili riferimenti ai suoi modi.

Cfr. Francesco Rossi, *Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna, Mantova e Milano* (Milano, Italia: Skira, 2006), pp. 38-39, n. 1.

Bode aveva inizialmente attribuito la placchetta a Bartolomeo Bellano.

Cfr. Wilhelm von Bode, *Lo Scultore Bartolomeo Bellano da Padova*, Archivio storico dell'Arte IV (1891), pagg. 397-416.

Per una ulteriore discussione sulla possibile influenza che Bode suggerisce di Giovanni da Pisa, cfr. Michael Riddick *Donatello, the birth of Renaissance Plaquettes and their representation in the Bode Museum* [Donatello, la nascita della placchetta rinascimentale e gli esemplari che si trovano nel Museo Bode] (manoscritto inedito, Predella Journal of visual art, 2021).

#### 20.

Francesco Rossi, *La Collezione Mario Scaglia - Placchette*, Voll. I-III. (Bergamo, Italia: Lubrina Editore, 2011), n. II.1, pagg. 75-77.

#### 21.

La campana è stata realizzata per San Rocco in Quinzano ed è attualmente conservata presso il Museo del Castelvecchio di Verona. Jeremy Warren, *Medieval and Renaissance Sculpture in the Ashmolean Museum, Vol. 3: Plaquettes* [Sculture medioevali e rinascimentali nell'Ashmolean Museum, vol. 3, placchette] (London, UK: Ashmolean Museum Publications, 2014, 2014), nn. 270-71, pagg. 808-10.

#### 22.

Leo Planiscig, *Die Estensische Kunstsammlung: Katalog, mit den Abbildungen sämtlicher Stücke* [La collezione estense: catalogo con la rappresentazione di alcune opere] (Wien, Austria: Anton Schroll & Co., 1919), n. 339, pag. 174.

#### 23.

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, no. 50, pag. 137.

#### 24.

Inv. SK 133. Cfr. Francesco Caglioti, *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Paris: Musée du Louvre, 26 September 2008-5 January 2009) pagg. 88-91.

Cfr. anche Berlin Inv. 2949 e Neville Rowley, *Madonna in der Nische / Virgin and Child Relief und Rahmen* [Madonna nella nicchia / Rilievo di Vergine con il Bambino entro cornice] consultato nell'ottobre 2020. SMBdigital. e.

**25.**

Un difetto di fusione sul retro di questa placchetta presenta la cornice-“firma” e la data della fonderia De Levis ma la firma è purtroppo illeggibile. A proposito della data del 1577, Avery osserva che essa é la prima opera datata di Joseph o la terza opera conosciuta di suo fratello Santo.

Cfr. Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, no. 44, pag. 134.

**26.**

Michael Riddick, *An Adoration and Lamentation of Iberian-Italian origin* [Una Adorazione e un Compianto sul Cristo morto di origine iberico-italiana] consultato nell'ottobre 2020. Renbronze.com.

**27.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 45, pag. 135.

**28.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, pagg. 84-88.

**29.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, pagg. 11, 98-99.

**30.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 50, pag. 137.

**31.**

Berlin Inv. 291.

**32.**

Bode (1904): *Die Italienischen Bronzen* [I bronzi italiani], n. 440, pag. 29, tavola XXXIII.

**33.**

Ernst Bange, *Die Italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock, Zweiter Teil: Reliefs und Plaketten* [I bronzi italiani rinascimentali e barocchi, seconda parte: rilievi e placchette] (Berlin und Leipzig, Germany: Walter de Gruyter, 1922), n. 31, pag. 6.

**34.**

Louvre Inv. OA 10418.

**35.**

Bertrand Jestaz, *De Nouveaux Bronzes Italiens in La Revue Du Louvre et des Musées de France* [Alcuni nuovi bronzi italiani nella Rivista del Louvre e dei musei di Francia] (Parigi, Francia, 1974), n. 2, pagg. 91-93.

**36.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 110, pagg. 171-172.

**37.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, pagg. 31, 82.

**38.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 62, pagg. 142-143.

**39.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 61, pag. 142.

**40.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 63, pag. 143.

**41.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 64, pag. 143.

**42.**

Victoria and Albert Museum, Invs. 3011: 0a 8-1857 e 3012: da 1 a 9-1857.

**43.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, nn. 111-116, pagg. 172-175.

**44.**

Francesco Rossi, *Placchette. Sec. XV-XIX* (Vicenza, Italia Neri Pozza Editore, 1974), no. 161, pagg. 107-108.

**45.**

Future analisi XRF delle migliori fusioni di queste placchette potrebbero aggiungere credibilità a questa idea e confrontarla con i dati raccolti dalla coppia di *alari* di Giuseppe De Levis al Victoria & Albert Museum

**46.**

Una volta si pensava che questa unica variante con i santi aggiunti fosse conosciuta come unica fusione situata nella collezione Heinz Schneider (pubblicata in William Wixom, *Renaissance bronzes from Ohio collections* [Bronzi del Rinascimento nella collezione dell'Ohio], (Cleveland, OH: Cleveland Museum of Art, 1975) ma sono stati trovati altri esemplari come uno nella collezione di Sandro Ubertazzi (Ubertazzi, messaggio di posta elettronica all'Autore, Febbraio 2017) e un altro integrato in una pace tardiva presente in una chiesa non identificata della Dioecesi di Vigevano. Una ulteriore versione con santi si trova anche nel Museo Civico di Belluno (Jestaz [1997], cfr. nota 49).

**47.**

Adolph E. Cahn auction cat., (Frankfurt am Main, 7-8 December 1920): *Sammlung Geh. Rat Prof. Dr. Heinrici, Leipzig. Medaillen u. Plaketten der Renaissance* [Collezione del chiarissimo professor Heinrici a Lipsia: medaglie e placchette del Rinascimento], n. 132, pag. 19. Cfr. anche Hampel, auction cat. (München, Germany, 15 September 2011), n. 606.

**48.**

Bertrand Jestaz, *Catalogo del Museo Civico di Belluno: Le Placchette e I Piccoli Bronzi*, Belluno (Belluno, Italy, Neri Pozza, 1997), n. 65, pag. 83.

**49.**

Cfr. Nota 17.

**50.**

Un esemplare di questa pace, la cui cornice è sagomata nello stile del XVII secolo era nella collezione Carnevali di Brescia (Carnevali, messaggio di posta elettronica

all'Autore, settembre 2015) e un altro era già di questo Autore (Christie's auction, cat. Asta [Amsterdam, 30 Luglio 1997]).

**51.**

Hampel, auction cat. (Münich, Germany, 30 March 2017), n. 135.

**52.**

Già nella collezione Edward Lubin (pubblicata su Wixom [1975]: *Renaissance bronzes from Ohio collections* e ora nella collezione di Carol Shaw. Questa stessa versione è il tipo che appare anche sulla brocca in peltro del XVIII secolo (Bergbauer, messaggio di posta elettronica all'Autore, luglio 2015).

**53.**

Bergbauer (2006): *Images en relief* [Immagini in rilievo], n. 106, pag. 110. Chateau d'Ecouen Inv. E Cl. 20053.

**54.**

Il n. 168 di Sandro Ubertazzi (messaggio di posta elettronica all'Autore, February 2017). Questa placchetta è stata realizzata da una fonderia locale tarda che prende in prestito la cornice nello stile De Levis.

**55.**

Warren (2014): *Medieval and Renaissance Sculpture in the Ashmolean Museum*, Vol. 3: *Plaquettes* [Sculpture medioevali e rinascimentali all'Ashmolean Museum], n. 411, pagg. 945-56.

**56.**

Anche questo motivo è liberamente copiato da Servo De Levis su una campana del 1587. Cfr. Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 7, pag. 114.

**57.**

Avery (2016): *Joseph De Levis & Company*, n. 49, pagg. 136-137.

**58.**

Jestaz (1997): *Le Placchette e i Piccoli Bronzi*. Belluno, n. 64, pag. 82.

**59.**

Rossi (2011): *Placchette*, Vols. I-III, nn. III.9-10, pagg. 112-15.

**60.**

Si è appurato che le fonderie locali hanno spesso riprodotto e abbellito precedenti placchette, sebbene le loro modifiche siano raramente riconducibili a fonderie responsabili della sistematica diffusione di modelli particolari.

**Didascalie.**

**Fig.01.**

Particolare di un mortaio in bronzo realizzato da Giuseppe De Levis, 1589, con putti tratti dalle placchette del Meister des Nürnberger Rathausputto (Maestro dei Putti del Municipio di Norimberga), che affianca le "armi" di Petruiterpeus de Loretis, Kunstmuseum di Düsseldorf.

**Fig.02.**

Moderno, *Cristo morto sorretto da Maria e Giovanni*, ca. 1500; placchetta in bronzo, National Gallery of Art.

**Fig. 03.**

*Busto di Cristo*, particolare di campana in bronzo realizzato da Giuseppe De Levis, 1576, nel convento di San Bernardino a Trento (a sinistra); *Busto di Cristo*, di anonimo, prima del 1576, medaglia in bronzo, British Museum (a destra).

**Fig.04.**

*Madonna col Bambino*, cerchia di Donatello, forse Giovanni da Pisa (?), circa 1440, placchetta in bronzo presso il Bode Museum (a sinistra); *Vergine col Bambino*, particolare di campana in bronzo, realizzato da Paolo e Francesco De Levis nel 1624, nel convento presso la chiesa della Madonna del Monte a Verona (a destra).

**Fig.05.**

*Lamento / Compianto sul Cristo morto*, cerchia di Giovanni da Nola, realizzato da Servo o Giuseppe De Levis, 1577, placchetta in bronzo, nel Museo Civico di Ferrara (a sinistra); *Deposizione*, attribuita ad Alessandro Vittoria, fusione di Giuseppe De Levis, fine XVI secolo, placchetta in bronzo, nei Musei di Berlino (a destra).

**Fig.06.**

*Madonna con Bambino in piedi*, placchetta in bronzo realizzata da Ottavio De Levis, circa 1600, nella collezione privata di Daniel Katz (in alto). L'appliche *Vergine col Bambino in piedi*, circa 1600, nei Musei di Berlino (in basso).

**Fig.7.**

*Madonna col Bambino*, placchetta in bronzo attribuita a Ottavio De Levis, circa 1600, Louvre.

**Fig. 8.**

Particolare della campana in bronzo che rappresenta la *Trinità*, Paolo e Francesco De Levis, 1617, Museo di Castelvechio a Verona (in alto); *Trinità*, placchetta in bronzo attribuita a Paolo e Francesco De Levis, collezione privata, già nella collezione Georg Heinrici (in basso).

**Fig. 9.**

Particolare di un mortaio in bronzo con la firma di Giuseppe De Levis, 1600, nella collezione Vok a Padova (a sinistra); particolare di campana in bronzo con la firma di Paolo e Francesco De Levis, 1617, nel Museo di Castelvechio a Verona (a destra).

**Fig.10.**

*Imago Pietatis*, pace in bronzo attribuita a Ottavio De Levis e / o ai suoi fratelli, circa 1600, derivata da un'opera anonima, circa 1500, Museo Civico Amedeo Lia a La Spezia.







05 sx.



05. dx.



06 alto.



06 basso.





07.



08 alto.



08 basso.



09 sx.



09 dx.



10.

Alessandro Ubertazzi, *L'uso e l'invenzione di placchette presso la fonderia di bronzi De Levis a Verona*, versione italiana del testo "The use and invention of plaquettes by the De Levis bronze foundry of Verona" di Michael Riddick, in "Academia", rivista *on line*, New York, novembre 2020.