Istituto trentino di cultura

Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento
Monografie, 44

I lettori che desiderano informarsi
sui libri e sull'insieme delle attività
della Società editrice il Mulino
possono consultare il sito Internet:
www.mulino.it

I Volpini, una famiglia di scultori tra Lombardia e Baviera (secoli XVII-XVIII)

di
Pietro Delpero

Società editrice il Mulino Bologna

Centro per gli studi storici italo-germanici in Trento

DELPERO, Pietro
I Volpini, una famiglia di scultori tra Lombardia e Baviera : (secoli XVII-XVIII) / di Pietro Delpero. - Bologna : Il mulino, 2006. - 286 p. : ill. ; 22 cm. - (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. Monografie ; 44)
Nell'occh.: Istituto trentino di cultura
ISBN 88-15-10732-0
1. Maestri, Giovanni Battista 2. Volpini, Giuseppe

730.922 (DDC 21.ed.) Scheda a cura della Biblioteca ITC

Composizione e impaginazione a cura dell'Ufficio Editoria ITC

ISBN 88-15-10732-0

Copyright © 2006 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

Giuseppe Volpini: la via lombarda al Rococò bavarese

di *Andrea Spiriti*

La riscoperta di una personalità di rilievo come Giuseppe Volpini (1670-1729) è già motivo sufficiente di plauso per questa monografia di Pietro Delpero che, nata come *Inaugural-Dissertation* del suo dottorato presso l'Università di Augusta, trova ora la forma auspicata di volume. Ma in realtà i suoi meriti sono molteplici e comprensibili solo alla luce di quella rivoluzione storiografica che si è compiuta negli ultimi tre decenni. La prima componente fondamentale è l'identificazione, compiuta negli anni Sessanta e giunta a successive e sempre più ricche precisazioni, di una specifica categoria di «maestri dei laghi»: ossia di quegli artisti nord-lombardi (con i nuclei trainanti di ceresini, comaschi, campionesi, luganesi, sottocenerini, intelvesi, valsoldesi) la cui operosità moderna ripete le strade e le tecniche dei magisteri comacini e campionesi medievali ma con la specificità di una direzione privilegiata verso l'Europa Centrale. Sono loro, infatti, i protagonisti della riqualificazione, fra XVI e XVIII secolo, di una vasta area a cavallo dei confini sud-orientali del Reich, comprendente gli *Erblande* asburgici (e l'Ungheria riconquistata dopo il 1683), il principato elettorale di Baviera con i suoi numerosi satelliti, i principati vescovili di Salisburgo e Passavia; ad essi va aggiunto il regno di Polonia-Lituania, e inevitabili ricadute francone e württemberghesi. Il dato qualificante, però, non è esauribile nella massiccia continuità d'interventi né nell'evidenza della migrazione stagionale o quasi, bensì nelle precise modalità delle «squadre», con una caratteristica organizzazione gerarchica familiare basata sull'acquisizione progressiva di ruoli e competenze, sulla stretta interrelazione delle attività edificative e figurative a realizzare un «prodotto completo», sull'attenzione costante al rapporto

costo-qualità-tempo, sulla capacità di cooptazione delle forze locali (evitando così pericolose concorrenze) e di conseguenza adeguamento al linguaggio locale fino al punto di rendere il proprio quasi inavvertibile: il che, se costituisce spesso un problema filologico, denota un primato del metodo sullo stile che andrebbe a lungo indagato.

Ovviamente le dinastie di architetti-stuccatori-scultori-freschisti non possono essere studiate con i criteri tradizionali della storiografia d'arte, specie italiana: le presenze ramificate in Europa, l'importanza delle tradizioni familiari, la necessità di rispettare i tempi della natura e dei committenti (con derivanti riusi di modelli, prestiti di cartoni, primato dell'effetto d'insieme sulla cura dei dettagli) ribaltano i criteri acquisiti, rendendo termini come «arcaismo», «serialità», «decorazione» del tutto privi di senso. Già il mostrarsi consapevole e partecipe di questo aggiornamento va ascritto a merito dell'autore del volume in questione; ma egli si dimostra ben al corrente di una parallela evoluzione, che a due livelli interagenti ha interessato i nessi fra storiografia artistica e politica. Da un lato vi è la rinascita d'interesse per le strategie di committenza viste non come puro elenco di finanziatori, o all'opposto come ideazioni filosofiche, ma come espressioni di un nesso costante fra necessità cementative di forze, espressive di propaganda ed elaborative di ideologia: la visione insomma coerente del *patronage* come compiuto fenomeno politico e sociale. Dall'altro vi è il superamento – ormai completato, pur con evidenti sacche di resistenza – della vecchia logica di primato del dato istituzionale e statuale, frutto dell'ideologia ottocentesca dello stato-nazione, a vantaggio dell'ormai riconosciuto predominio della corte, luogo di continuo, dinamico riequilibrio di fazioni spesso transregionali.

L'indagine di Delpero punta su un'area nevralgica, la Baviera, vista nei suoi due poli: la corte monacense negli anni decisivi di Massimiliano II Emanuele e la 'periferia' delle corti medio-piccole, nel caso quella margraviale di Ansbach (francone a rigore, ma bavarese di cultura). Non si dimentichi la delicata congiuntura: sospesa fra gli stretti rapporti con gli Asburgo e la costante tendenza filofrancese, in un continuo altalenarsi tra i due fronti durante la guerra di Successione spagnola, la Baviera elettorale

vede nel 1704 il trionfo a Blenheim dell'esercito anglo-austriaco di Churchill e di Eugenio su quello franco-bavarese, ossia la fine simbolica dell'egemonia francese e il definitivo assurgere dell'Austria a grande potenza. Privato dei suoi stati nel 1706 e restaurato solo nel 1714, è inevitabile che il sovrano bavarese cercasse un'alternativa ai Rococò francese e austriaco che si erano contesi, come avrebbero proseguito a fare nei decenni successivi, il suo territorio; e trovasse in Volpini l'applicazione di quel sistema lombardo affidabile nel proprio tradizionalismo e lucido nell'apertura precoce al Rococò.

Le grandi operazioni del Volpini ad Ansbach, a Nymphenburg e a Schleissheim rientrano appunto in questa logica, puntualmente ricostruita dall'autore a partire dalla lettura coerente e sistematica del dato iconografico: esemplare in questo senso il *Kaisergärtchen* monacense, con il suo sottile rapporto fra qualità estetica, ripresa dell'*hortus conclusus* umanistico, luogo di confronto per le aspirazioni imperiali che il figlio di Massimiliano II Emanuele, Karl Albrecht, avrebbe messo ampiamente a frutto. L'arte, ad evidenza, gioca un ruolo complesso di aggiornamento di moda fuso con la progettualità politica, o meglio ancora con la codificazione, raggelata nel marmo del medio periodo, delle aspirazioni frustrate dal presente. Ma il caso forse più grandioso è la Magdalenenklause nel parco di Nymphenburg a Monaco: è difficile immaginare una più complessa coesistenza di ricordi lombardi (la tradizione delle Pietà quattrocentesche, i ninfei seicenteschi della grande consorteria Arese) e di aggiornamento internazionale, condotta su corde di un patetismo prezioso pienamente *rocaille*.

Il trentennio di attività del Volpini, minuziosamente ricostruito (secondo la classica ed efficace dialettica fra saggi e schede) diviene così tornasole e motore di quella complessa trasformazione dalla grandiosità barocca alla *Bequemschaft* rococò di cui la Baviera costituisce uno dei casi europei più ricchi e fecondi: e insieme dimostra quanto precoce e motivata sia stata l'adesione allo stesso Rococò da parte di quei lombardi che, tornati o meno in patria, mantenevano però contatti con lo stato di Milano in procinto di divenire austriaco. Si aprirebbe qui un discorso interessante: la presenza precoce in Lombardia di grandi complessi

rococò (una volta che la storiografia si deciderà ad abbandonare il *monstre* critico del «barocchetto»), frutto della coesistenza dell'emigrazione stagionale con i suoi mirabili 'ritorni' e delle scelte precise delle consorterie politiche, ben in grado di scegliere *pour cause* fra opzioni romane, venete, viennesi e quant'altro. Ma è discorso che interessa solo di riflesso il comasco Volpini: meritano invece un cenno la sua tenace fortuna professionale, il suo giungere alla stabilizzazione, oltretutto semi-ereditaria, di *Hofbildhauer* con conseguenti prestigio e capacità di incidenza su più vaste strategie elettorali delle singole committenze. L'analisi dei nessi fra articolazione professionale delle carriere artistiche e movimenti accorti nei sempre precari equilibri di corte è merito non ultimo del volume di Pietro Delpero: che per la sua maturità scientifica – fatta di un sottile equilibrio di rigore filologico, ampiezza di visione storico-critica e leggerezza di scrittura – si raccomanda da sé come importante contributo di un cammino aperto al futuro.

a mio figlio Marco

Sommario

Introduzione p. 13

CAPITOLO PRIMO: Fortuna critica 21

1. La fortuna critica di Giovanni Battista Maestri Volpini 21
2. La fortuna critica di Giuseppe Volpini 27

CAPITOLO SECONDO: L'ambiente artistico tra Italia e Baviera 49

1. Ottobeuren: crocevia delle migrazioni degli stuccatori barocchi italiani in Germania 49
2. La famiglia Volpini: Giovanni Battista Maestri detto il Volpini 56
3. L' attività di Giovanni Battista Volpini al Duomo di Milano 60
4. L' attività di Giovanni Battista Volpini alla Certosa di Pavia 66
5. Le statue del giardino di palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno 72
6. Volpini artista dei Sacri Monti: Varallo e Domodossola 81

CAPITOLO TERZO: La committenza artistica nell'Europa centrale: Baviera e Franconia 93

1. Massimiliano II Emanuele e la corte bavarese tra Seicento e Settecento 94
2. Il ruolo di Massimiliano II Emanuele nei giochi della politica europea 106
3. Il principe e gli artisti: «l'arte di corte come espressione della magnificenza principesca» 108
4. L'organizzazione delle botteghe artistiche in Baviera nella prima metà del Settecento 118

5. Le botteghe degli scultori 120
6. La posizione sociale degli artisti di corte 124
7. La corte dei margravi di Ansbach 127
8. Giuseppe Volpini ad Ansbach e in Franconia 128

CAPITOLO QUARTO: L'attività artistica di Giuseppe Volpini in Baviera 137

1. Volpini e la corte bavarese 137
2. L'attività artistica a Monaco 142
3. Le opere di carattere devozionale 148
4. Scultura in marmo: le sculture del parco del Nymphenburg 155

CAPITOLO QUINTO: Giuseppe Volpini stuccatore: la residenza estiva di Schleissheim e gli stucchi della Sala terrena 167

1. La residenza estiva di Schleissheim: vicende storiche e costruttive 168
2. Volpini e le imprese decorative della Salle des colonnes e della Sala terrena 180

APPENDICE: Catalogo delle opere conservate di Giuseppe Volpini 197

I. Giuseppe Volpini ad Ansbach e in Franconia 197
II. Giuseppe Volpini a Monaco e in Baviera 214

Bibliografia 267

Indice dei nomi di persona 277

Indice dei nomi di luogo 283

Introduzione

Nel corso del XVII e nella prima metà del XVIII secolo assistiamo a una consistente migrazione di artisti italiani verso le corti nobiliari, vescovili e abbaziali della Germania meridionale. Si tratta di frescanti, pittori e architetti, ma soprattutto di scultori e stuccatori in gran parte provenienti dalla zona dei laghi lombardi (val d'Intelvi, lago di Como, Canton Ticino). Sono le punte emergenti di una vera e propria 'diaspora': la diaspora di una popolazione che per sopravvivere dovette lasciare i poveri paesi della zona dei laghi lombardi per cercare fortuna all'estero.

Fin dal medioevo, con l'Antelami e i Maestri comacini, gli abitanti di questa regione avevano sviluppato una singolare abilità nel lavorare e modellare la pietra, che si trovava abbondantemente nelle loro cave e che poteva facilmente essere trasportata per via fluviale fino a Milano e in tutta la Pianura Padana. Questi migranti si erano specializzati in tutte le fasi di lavorazione e di impiego della pietra: dai semplici tagliapietre agli architetti. Una manodopera specializzata che venne attratta dall'intensa attività costruttiva seguita alla guerra dei Trent'anni e dalla conseguente richiesta di decorazioni in stucco, proveniente, nel corso del Seicento e soprattutto del Settecento, dai paesi transalpini di religione cattolica e di lingua tedesca: dall'Austria alla Germania, fino alla Boemia e alla Slesia. Furono loro i silenziosi e modesti ambasciatori del gusto barocco italiano, che trionfava nei fasti e nelle feste chiassose della Roma berniniana e della Venezia tiepolesca, ma furono anche gli sperimentatori e creatori di una *koinè* del nuovo barocco europeo, stimolati dal contatto con altre tradizioni culturali e artistiche non meno vitali. Ritornando in patria, prevalentemente nel periodo invernale, portavano necessariamente con sé anche gli stimoli del gusto artistico transalpino.

Un esempio per tutti, i Carlone, famiglia di costruttori, pittori, scultori e stuccatori, che lasciarono il povero paese di Scaria, in val d'Intelvi, per lavorare in tutta l'Europa centrale. Dopo brillanti carriere artistiche all'estero essi fecero ritorno al paese natio e vollero regalare ai concittadini quel gioiello di gusto viennese che è la chiesa parrocchiale, decorata con stucchi di Diego e pale di Carlo e stilisticamente contrastante con la modestia provinciale del «paese dei cento artisti». Questo fitto tessuto di maestranze, che lavorarono in silenzio per costruire l'Europa barocca cattolica di lingua tedesca, presenta molte zone d'ombra e deve ancora essere investigato appieno. Il presente studio su Giuseppe Volpini vuole cercare di dare un volto a una di queste sconosciute figure d'artista, che contribuirono alla diffusione in Europa del barocco di stampo italiano.

Proveremo a seguire, attraverso i documenti e le opere, il percorso 'migratorio' e di crescita professionale dello scultore e stuccatore Giuseppe Volpini, che partendo dalla Lombardia si svolse attraverso l'Austria e dopo aver toccato la Franconia si concluse, non privo di fama e onori, a Monaco di Baviera. E proprio alla corte monacense del principe elettore Massimiliano II Emanuele verrà dedicato un ampio *excursus* storico-politico, allo scopo di illustrare il ruolo degli artisti all'interno della corte, la dinamica dei rapporti di committenza e la gestione dell'arte quale «instrumentum regni».

Punto centrale di questo lavoro sarà la ricostruzione dei rapporti culturali, artistici e stilistici tra l'Italia, in particolare la regione dei laghi lombardi, e la Germania, con riguardo alla corte di Monaco di Baviera. Attraverso la figura di Giuseppe Volpini entreremo alla corte del principe elettore e, come testimoni privilegiati, seguiremo la parabola artistica di una famiglia di scultori che fondarono il proprio successo professionale sulla continuità del mestiere e sulla pratica di bottega.

Per il ruolo imprescindibile della formazione famigliare sull'arte di questi sculturi lombardi, partiremo necessariamente dal capostipite della famiglia, Giovanni Battista Maestri detto il Volpini, scultore del Duomo di Milano. Seguiremo passo passo i momenti salienti della sua carriera artistica: la sua attività al

Duomo di Milano, alla Certosa di Pavia e i cicli statuari per il giardino di palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno e per il giardino d'Ercole all'isola Bella, particolarmente significativi per i paralleli stilistici con l'opera svolta da Giuseppe Volpini per il Kaisergärtchen e la Grosse Kaskade al castello di Nymphenburg. Verrà inoltre dato adeguato spazio al Volpini artista dei «Sacri monti» con le statue in terracotta della cupola della chiesa di Santa Maria Assunta a Varallo e quelle per le cappelle del Sacro monte Calvario di Domodossola.

Per meglio comprendere la formazione e le radici stilistiche del figlio di Giovanni Battista, Giuseppe Volpini, verrà dato particolare rilievo all'analisi dell'ambiente artistico milanese della seconda metà del XVII secolo, in cui emerge la personalità di Dionigi Bussola, di cui Giovanni Battista Volpini fu a lungo collaboratore. Bussola ricoprì le prestigiose cariche di protostatuario del Duomo e presidente di quell'Accademia di scultura presso l'Ambrosiana che svolse una funzione normativa e formativa nei confronti della nuova generazione di scultori, quali Cesare Bussola, Giuseppe Rusnati, Carlo Simonetta e sicuramente anche il giovane Giuseppe Volpini.

Il cantiere di Ottobeuren, tappa obbligata nei percorsi migratori degli artisti italiani in Germania, costituì un importante crocevia negli spostamenti degli stuccatori barocchi italiani e per questo rappresenta per noi un punto di osservazione privilegiato da cui guardare alle influenze reciproche tra gli stuccatori italiani e tra questi e gli artisti locali, che ben presto si imposero sulla scena artistica tedesca, come Johann Baptist Zimmermann. La documentata attività in quel cantiere di Cristoforo Volpini, figlio di Giuseppe ed erede della bottega paterna, non fa che confermare una volta di più la funzione di polo d'attrazione e di formazione di generazioni di artisti italiani della fondazione benedettina di Ottobeuren.

Dopo aver tratteggiato i presupposti artistici e culturali sia dell'ambiente artistico italiano sia di quello tedesco di influenza italiana, affronteremo il tema della committenza artistica nell'Europa centrale, con particolare attenzione ai casi della Baviera e della Franconia, dove Volpini svolse la sua attività. Per meglio

comprendere le dinamiche di committenza allo scadere del XVII secolo esamineremo la situazione storico-politica della Baviera, per spiegare le scelte culturali e la fortuna degli artisti che operarono presso quella corte. Infatti l'esigenza di autocelebrazione e autorappresentazione dell'autorità e dei suoi simboli impose agli artisti gli esempi più rappresentativi dei due principali centri del potere assoluto in Europa: la monarchia francese e l'Impero asburgico.

All'interno dell'esame dei rapporti di committenza verranno tratteggiate in particolare la politica e l'ambizione personale del principe Massimiliano II Emanuele, che commissionò la costruzione del castello di Schleissheim e l'allestimento dei giardini di Nymphenburg, centri di formazione e di incontro per generazioni di artisti. A questa fastosa opera di allestimento Giuseppe Volpini diede il proprio contributo con le statue della Grosse Kaskade, con i busti del Nördliches Kaisergärtchen al Nymphenburg e soprattutto con l'allestimento decorativo della Sala terrena a Schleissheim.

Proprio l'impresa stuccatoria di Schleissheim divenne il campo di incontro-scontro tra due scuole, quella italiana incarnata da Volpini e quella di Wessobrunn rappresentata da Johann Baptist Zimmermann: ambedue collaborarono agli stucchi del castello di Schleissheim e la plasticità dell'opera di Volpini nella Sala terrena venne certamente osservata da Zimmermann, che si accingeva a compiere gli stucchi del primo piano nell'ottobre del 1722 e poco dopo avrebbe incominciato la decorazione del maestoso Weisser Saal.

Zimmermann si era formato nel cantiere di Wessobrunn, una vera e propria scuola di stuccatori che si caratterizzava per l'uso di puri elementi decorativi a nastro (*Bandwerk*). Nel Weisser Saal di Schleissheim egli abbandona lo stile tipicamente bavarese dei *Bandwerke* e crea dei rilievi in stucco e una plastica figurata, che giocano un ruolo dominante all'interno della decorazione complessiva, riprendendo chiaramente alcune tipologie volpiniane della Sala terrena.

L'importanza e l'alto valore plastico attribuiti agli stucchi sono peculiarità degli stuccatori italiani, che nel corso della prima

metà del Settecento passano il testimone agli stuccatori locali[1]. E proprio a Schleissheim si può assistere a un episodio di questa silenziosa battaglia tra le due scuole: tra il vincente «Wessobrunner» Zimmermann, che dirige una grande bottega e ottiene importanti commissioni, e il vecchio italiano Volpini, giunto oramai alla fine della carriera.

La bibliografia su Giuseppe Volpini appare ricca e nutrita fin dal Settecento, anche se nessuno storico si occupò specificamente di ricostruire la sua vicenda biografico-artistica e quella della famiglia di artisti di cui fu il più illustre rappresentante. Le sue opere vengono citate soprattutto nelle numerose guide di Monaco e della Baviera diffusesi soprattutto a partire dalla fine dell'Ottocento. Un contributo particolare agli studi volpiniani si deve a Norbert Lieb[2], che nel 1940, a seguito di un intenso lavoro sui documenti del Bayerisches Hauptstaatsarchiv, compilò la voce riguardante il nostro all'interno dell'*Allgemeines Künstlerlexikon* di Thieme-Becker, facendo il punto sulla bibliografia e sul catalogo delle opere.

Ma bisognerà attendere negli anni Sessanta del XX secolo il contributo di Peter Volk per un'indagine organica dell'opera del lombardo, inserita questa volta in un più ampio studio sulla scultura alla corte di Massimiliano II Emanuele; lo studioso tedesco dedicò la sua tesi di dottorato[3] e alcuni articoli[4] successivi a Guillielmus de Grof (1676-1742) e alla scultura alla corte bavarese nel XVIII secolo. Proprio a partire da questi studi la mia ricerca vuole dare un contributo a chiarire la vicenda biografica, in alcuni punti ancora lacunosa, e a ricostruire il percorso artistico di Giuseppe Volpini all'interno di un più ampio sviluppo dell'arte e della scultura barocca europea.

[1] Nella seconda metà del XVIII secolo gli artisti bavaresi riuscirono a escludere gli italiani dalle grosse commissioni, con poche illustri eccezioni (Antonio Bossi a Würzburg).

[2] N. Lieb, *Giuseppe Volpini*.

[3] P. Volk, *Guillielmus De Grof (1676-1742). Studien zur Plastik am Kurbayrischen Hof im 18. Jahrhundert.*

[4] P. Volk, *Zur Geschichte der Nymphenburger Gartenplastik 1716-1770*.

Il mio grazie va innanzitutto al prof. Andreas Tönnesmann, che nell'ormai lontano 1998, mi accolse come dottorando di ricerca all'Università di Augusta e che con i suoi incoraggiamenti, oltre che con il suo esempio scientifico, ha reso possibile la realizzazione di questo mio progetto editoriale.

I consigli e gli amichevoli suggerimenti dei professori Eugenio Riccomini, Andrea Spiriti e Peter Volk sono stati estremamente preziosi sia nella fase di elaborazione che nella fase conclusiva della ricerca; a loro la mia sincera riconoscenza.

Ringrazio inoltre per il competente aiuto: Andrea Bacchi, Davide Casassa Mont, Tilmann Breuer, Christoph Emmendörffer, Eva von Engelberg-Dočkal, Meinrad von Engelberg, Peter O. Krückmann, Luciana Giacomelli, Isa Leonhardt, Evi Masnovo, Andreas von Majewski, Detlef Meyer, Werner Mühlhäusser, Carlo A. Pisoni, Dagmar Preising, Gerard Rechter, Gert Reiprich, Michael Rief, Herwarth Röttgen, Klaus Schwager, Inge Schemper-Sparholz, Achille Taborelli, Micheael Teichmann, Giuliano Temporelli, Christian Theuerkauff, Janos Ujhazi.

Per le ricerche documentarie e per il reperimento delle opere ringrazio le seguenti istituzioni: Bayerisches Nationalmuseum, Monaco; Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Monaco; Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Monaco; Bibliotheca Hertziana, Roma; Geheimes Hausarchiv, Monaco; Maximilianmuseum, Augusta; Staatliche Bibliothek Ansbach; Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; Staatsarchiv Nürnberg; Stadtarchiv Gunzenhausen; Suermondt-Ludwig-Museum, Aquisgrana; Wittelsbacher Ausgelichsfonds, Verwaltung des Herzogs von Bayern, Monaco; Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monaco.

Per le ricerche storiche, presupposto imprescindibile del presente lavoro, oltre che per la pubblicazione, ringrazio l'Istituto Trentino di Cultura, che attraverso il suo Centro per gli studi storici italo-germanici ha contribuito con la squisita disponibilità di tutto il personale. In particolar modo il prof. Giorgio Cracco e il prof. Diego Quaglioni per la fiducia accordatami,

la dott.ssa Chiara Zanoni Zorzi per l'amichevole e puntuale supporto editoriale.

Un ringraziamento speciale va a Maria Cristina Bertolini per il paziente e incoraggiante sostegno durante il lungo periodo di gestazione e nella fase conclusiva di questa mia fatica.