

NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

22



2016 anno XXI

REDAZIONE

ANDREA BACCHI DANIELE BENATI ANDREA DE MARCHI FRANCESCO FRANGI
GIANCARLO GENTILINI ALESSANDRO MORANDOTTI

SEGRETERIA DI REDAZIONE

ODETTE D'ALBO

COMITATO CONSULTIVO INTERNAZIONALE

KEITH CHRISTIANSEN EVERETT FAHY MICHEL LACLOTTE JENNIFER MONTAGU
MAURO NATALE SERENA ROMANO ERICH SCHLEIER ANNE MARKHAM SCHULZ

TABULA GRATULATORIA

Silvana Bareggi Antonio Barletta Ezio Benappi Duccio Bencini e Irene Pasti Bencini
Edoardo Bosoni Luigi Buttazzoni e Roeland Kollewijn Maurizio Canesso
Carlo Cavalleri Giancarlo e Andrea Ciaroni Ferdinando Colombo
Giovanni Cova Minotti Fabio De Michele Gerolamo Etro Gianni e Cristina Fava
Paola Ferrari Enrico Frascione con Federico e Sasha Gandolfi Vannini
Marco Galliani, Profilati spa Matteo Lampertico Silvano Lodi jr.
Mario, Ruggero e Marco Longari Jacopo Lorenzelli Silvio Maraz Sascha Mehringer
Alfredo e Fabrizio Moretti Gianna Nunziati Carlo Orsi Walter Padovani
Andreas Pittas Huberto Poletti Luca e Patrizia Pozzi Davide Sada
Alvaro Saieh Simonpietro Salini Giovanni Sarti Tiziana Sassoli
Pier Francesco Savelli Mario Scaglia, Sit spa Bruno Scardeoni Rob e Paul Smeets
Edoardo Testori Massimo Vezzosi Carlo Virgilio e Stefano Grandesso Marco Voena

Si ringrazia per il sostegno
Intesa Sanpaolo

e inoltre
Gian Enzo Sperone

© 2017 TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI S.A.S. - *Tutti i diritti riservati*

Direttore responsabile: Luca Bacchi

Direttore editoriale: Alessandro Morandotti

Registrazione nr. 912 presso il Tribunale di Trento

Pubblicazione annuale. Euro 60,00

Progetto grafico: Paolo Fiumi e Gabriele Weber. Realizzazione a cura della redazione

Selezioni colore e bicromia: per conto di Tipografia Editrice TEMI - Trento

Redazione: 20121 Milano - Via Fatebenefratelli, 5 - Tel. 335 5236681

Distribuzione e abbonamenti: Libro Co. Italia, 50026 San Casciano V.P. (Firenze)

Tel. 055/8228461 Fax 055/8228462 e-mail: massimo@libroco.it

ISBN 978-88-99910-07-5

INDICE

- 5
MARCO SCANSANI
Picatrix nelle medaglie di Sperandio Savelli.
Sintomi della cultura di Schifanoia
nelle medaglie del Rinascimento
- 17
ALFREDO BELLANDI
Uno stemma di Gregorio di Lorenzo
per il generale camaldolese Pietro Dolfin
alla Mausolea di Soci
- 25
WOLFGANG LOSERIES
A project by Peruzzi
for the chapel of Saint Helena
in Santa Croce in Gerusalemme
- 37
FEDERICA KAPPLER, MASSIMO ROMERI
Michelangelo e Venusti:
dal prototipo alla replica.
Il problema delle Annunciazioni
- 43
ALESSANDRO GRASSI
La maturità di Alessandro Fei del Barbieri,
in bilico tra Maniera e Riforma
- 59
MAURO PAVESI
Una *Cena in Emmaus* di Simone Peterzano
a Palazzo Pitti
- 67
FRANCESCO FRANGI
Tre momenti della storia di Peterzano
- 81
MARCO SIMONE BOLZONI
Per Felice Damiani a Napoli:
un dipinto e un disegno
- 87
ODETTE D'ALBO
La *Trasfigurazione con i santi martiri* di
Giulio Cesare Procaccini a Brera:
la datazione e il committente ritrovati
- 93
CAMILLA PARISI
Domenichino, Barbalonga
e il *San Francesco in estasi* nella chiesa
dell'Immacolata Concezione a Roma
- 105
ALESSANDRO MORANDOTTI
Due tracce per le amicizie milanesi
di Genovesino
- 111
LUCIA SIMONATO
Una nuova proposta per Filippo della Valle:
il disegno preparatorio per il Monumento
ai precordi di Maria Clementina Sobieska
ai Santi dodici Apostoli
- 119
ALESSANDRA GIANNOTTI
Nuove opere del "celebre scultore"
Girolamo Ticciati
- 125
MARCO RICCOMINI
Viaggio in Turkestan
- 131
ABSTRACTS

DUE TRACCE PER LE AMICIZIE MILANESI DI GENOVESINO

La foto digitale di questo dipinto spettacolare e di grande formato ¹ è arrivata sul mio computer senza molte informazioni per indirizzare la ricerca, ma il nome del suo possibile autore mi è venuto quasi subito in mente puntando l'attenzione su alcuni dettagli caratterizzanti: il tuffo carpiato dell'angelo che reca la corona del martirio, così come il volto imbronciato e sprezzante del giovane vestito di rosa sulla destra del dipinto, mi sono sembrati veri e propri marchi di fabbrica.

XIV-XVI, 168,
172-173, 179-180,
183, 185.
XV, 189.

Due indizi, quelli che saltano agli occhi, per un'attribuzione non evidente, utile a meglio delineare la vicenda di un pittore – Luigi Miradori, il Genovesino – per molti versi ancora imprevedibile, specie negli anni dell'esordio e della prima maturità, epoca a cui va fatto risalire questo dipinto ²; arricchire il suo catalogo con opere singolari è certo una delle strade per metterne a fuoco il profilo e gli incontri nei repentini passaggi tra Genova, il ducato farnesiano di Parma e Piacenza e lo Stato di Milano sotto la Spagna, dove, pittore ormai maturo, si radicò a partire dal 1637, scegliendo come patria Cremona, la seconda 'capitale' del Ducato.

Il giovane soldato dal cappello piumato, perfetto per interpretare il ruolo dell'eroe adolescente in una scena con Davide e Golia, ricorda nel tono accigliato e nell'espressione del volto segnata da cupi presagi le teste pensierose e di trattenuta drammaticità di alcune protagoniste femminili di storie antiche molto rare su cui ha offerto un importante contributo anche iconografico Marco Tanzi ³: la giovane madre ebrea che cuoce allo spiedo il proprio figlio per mangiarlo durante l'assedio di Gerusalemme da parte delle truppe di Tito o la regina Zenobia che medita sulle sue sventure tra le spoglie mura di un carcere sono ideali sorelle del giovane soldato, nel segno di una rabbiosa e interiorizzata amarezza. Ma sono poi molti altri i confronti con le opere note del Genovesino che si possono montare per incastonare nella sua produzione quel volto inquieto e febbrile.

XV, 173.

In modo analogo, l'angelo in picchiata ha molti fratelli fra le creature celesti che irrompono in scena con cadute a piombo e carambole imprevedute: un 'gioco', questa della carola angelica, che Genovesino mette in opera con infinite varianti e in momenti diversi della sua attività.

174.

Ben chiaro risulta il contesto in cui è nato il dipinto, che ha sofferto nel passato per una contrazione della tela durante le fasi di foderatura: causa di diffusi sollevamenti, sovrapposizioni del colore e conseguenti cadute. Senza che per questi danni la lettura dell'opera, dalla superficie offuscata da vecchi depositi di sporco, sia compromessa.

188-189.

Nella pala, la composizione è gremita di figure disposte in piani estremamente ravvicinati e scalate verso il fondo con un effetto di progressiva dissolvenza; il racconto che il pittore ci propone, sincopato e frammentario, prende forma nell'immediato primo piano, dove sant'Alessandro, due soldati della sua legione e il carnefice sono disposti in un allineamento a fregio mentre alle loro spalle, intorno alla figura minacciosa e un poco inespressiva dell'imperatore Massimiano ritratto a cavallo, prende forma una scena corale disposta ad emiciclo.

169-172.

XIV, 168.

Le pose stentoree e monumentali dei soldati raccolti intorno al loro compagno prossimo al martirio hanno un carattere subito ben riconoscibile. Risalta lo straordinario effetto teatrale dell'insieme e il quadro, nell'equilibrio precario della scena, nell'indifferenza per la simmetria

sacrificata a favore del dinamismo e della varietà dei punti di vista, ricorda le pale e i quadri più affollati del primo Seicento lombardo. Le forzature espressive, le figure di quinta che incorniciano la scena sono quelle che abbiamo imparato a conoscere nelle opere di Cerano, Morazzone, Giulio Cesare Procaccini e nelle prove più antiche di Daniele Crespi. Il tutto però nel segno di una scioltezza esecutiva e di una fedeltà al naturale insolite in quei maestri, se si pensa ai sensibili passaggi chiaroscurali, alla luce incisiva e allo studio attento delle fisionomie dei volti. Ed è per questo che bisognerebbe forse chiamare in causa la grinta di Tanzio da Varallo, mai venuta meno anche negli anni del suo definitivo radicamento nello Stato di Milano, a cavallo tra secondo e terzo decennio del Seicento; a quell'altezza cronologica, Tanzio, ormai lontano dai centri di diffusione della cultura caravaggesca come Napoli e Roma dove aveva a lungo soggiornato, trova necessario per l'affermazione professionale confrontarsi con la perfezione accademica e disegnativa di Daniele Crespi: tenendo fede però al confronto con il vero ⁴.

XVI. Senza dimenticare quello di Tanzio, a cui certo subito riconduce almeno la figura del carnefice dalla pelle olivastra consunta dal sole, è però il nome di Crespi quello più efficace per provare a montare i primi utili confronti, anche per una sintonia generazionale con l'autore dell'opera in esame. Valga il confronto fra l'impaginato serrato del *Martirio di sant'Alessandro* e quello della *Crocefissione* di Santa Maria della Passione, un'opera di Daniele in forte debito con Giulio Cesare Procaccini, ma poi ancora il dialogo tra le figure della *Flagellazione* del Prado, un dipinto di Daniele di studiato chiaroscuro filo-bolognese e di impostazione classicista anche se 'ingannevolmente' para-caravaggesco, e i protagonisti della pala ritrovata; questi ultimi però nobilmente sgrammaticati e più aderenti al naturale di quanto invece appaiano le plastiche e lucenti realizzazioni di Daniele. Ancora, nel quadro di Genovesino, il braccio del giovane soldato che regge con presa sicura lo scudo figurato lì dove sembrerebbe possibile vedere la testa recisa del gigante Golia è di una perfezione anatomica che di nuovo pone in campo un confronto se non una sfida con Daniele Crespi e Tanzio da Varallo: non ci sono altri artisti nella Lombardia del terzo-quarto decennio, oltre a questi due campioni ora evocati, che possano esibire una simile sicurezza disegnativa.

XIV,173. Nel catalogo di Genovesino, di scene affollate tutte giocate sui primi piani come quella in esame non ne conosciamo, ma se immaginiamo una naturale evoluzione del pittore verso una scioltezza compositiva più matura ritroviamo qui in nuce il futuro pittore del *Supplizio di san Giovanni Damasceno* già Borg de Balzan ⁵ e del *Riposo durante la fuga in Egitto* di Sant'Imerio (datato 1651), efficacemente illustrati fianco a fianco nella monografia di Lia Bellingeri: in questi due dipinti le figure si distribuiscono in piani lontani, moltiplicandosi e riducendosi di formato, le cornici architettoniche acquisiscono rilevanza ma la regia non è dissimile a quanto ci fa vedere l'opera in esame. Prima di questa liberazione espressiva in senso barocco, Genovesino aderisce ai principi della chiarezza didascalica cara alla Controriforma, attenendosi alla compattezza dell'impaginato e alla solennità che conosciamo in una sua prova più antica come l'*Adorazione dei Magi* di Parma. Questo dipinto è davvero consentaneo alla pala ritrovata, per la preziosità delle stesure, l'evidente riferimento ai modelli della tradizione milanese (nel dipinto di Parma soprattutto Morazzone) e l'attenzione a certi dettagli sontuari che restituiscono la conoscenza dei prodotti delle industrie artistiche milanesi: le piume degli elmi e dei turbanti, le armi impreziosite dalle dorature, ancora più spettacolari nella pala ritrovata, sembrano uscite dal-

167-168.

le stesse botteghe artigiane milanesi. Anche in altri casi, nel momento in cui si trattava di licenziare pale d'altare attenendosi scrupolosamente al rigorismo caro alla tradizione spirituale imposta a Milano dagli arcivescovi di casa Borromeo, Genovesino tradirà i suoi studi davanti alle opere di Cerano⁶ e Morazzone: nella pala con la *Madonna del Carmine* di Castelleone (1640) come nella *Madonna con il Bambino e santi* di Castello Cabiaglio (1646), proprio negli anni in cui, con le storie di San Rocco per il Duomo di Cremona, il pittore licenzia il più diretto omaggio alla tradizione dei 'pestanti'⁷.

A completare il quadro generale appena delineato, va ricordato che la pala qui assegnata a Genovesino è stata già correttamente ricollocata nel clima in cui è nata nell'unica voce bibliografica che ne ha segnato la fortuna critica prima d'ora; la si può vedere infatti riprodotta in una piccola fotografia in bianco e nero nel catalogo di una mostra non proprio indimenticabile dedicata a Daniele Crespi⁸. In quel contesto, dove la filologia è uscita a pezzi, ci si sorprende per l'acutezza della pur non condivisibile assegnazione del dipinto a Carlo Ceresa, il naturalista bergamasco che una tradizione antica pone ragionevolmente in rapporto con Daniele Crespi negli anni della formazione⁹. Senza dimenticare che il nome di Ceresa è spesso evocato a confronto con quello di Genovesino nello studio dedicato al *Miradori* da Mina Gregori, anche se, parafrasando quanto indica la studiosa parlando di altre opere dei due artisti, di fronte a questa pala d'altare ci verrebbe da dire con la stessa efficace allitterazione: "sebbene il bergamasco, quadri di chiesa così arditi, non ardisse di farne"¹⁰.

A tornare ad essere più aderenti al testo figurativo che siamo chiamati a giudicare, sono altri i confronti da evocare, e proprio per la regia generale, talvolta ardita certo, ma anche misuratamente devota. In questo senso, la svolta accademica della pittura lombarda a partire dagli anni subito successivi all'inaugurazione dell'Accademia Ambrosiana (1618) sembra coinvolgere nelle sue scelte Genovesino in questa sua opera relativamente giovanile, che andrà collocata nei primi anni del quarto decennio; il santo inginocchiato con le braccia incrociate portate al petto e lo sguardo rivolto verso il cielo è ritratto nello stesso compassato abbandono di certe figure di martiri messe in opera solo qualche tempo prima da Daniele Crespi o da Giuseppe Vermiglio. L'intensità del volto del santo è quella propria a un pittore devoto al naturale, ma l'estro capriccioso di questo meraviglioso artista amante delle sfumature picaresche del racconto figurativo, e incerto nelle sue scelte più mature "tra la ventata del barocco e la ripresa commovente, anche se appena atteggiata a composizione, di motivazioni più antiche del caravaggismo"¹¹, emerge piuttosto in altri dettagli del dipinto. La stesura con la quale sono risolti i carnati del carnefice con la 'bandana' ricorda da vicino, nella velocità aggressiva, "a tocco staccato", e nelle luci intermittenti, quella con la quale sono risolti gli apostoli dell'*Ultima Cena* del Palazzo Comunale di Cremona; quei 'ceffi', così come il carnefice della ritrovata pala d'altare, sembrano potere entrare in un dipinto neerlandese, alla Matthias Stom, il pittore di cui va ancora chiarito il ruolo di alfiere della resistenza naturalistica nell'Italia classicista e barocca del secondo quarto del Seicento: e anche a Genova, dove le sue opere arrivano quando ormai Genovesino è lontano dalla madrepatria e sarà Assereto piuttosto a raccoglierne il testimone. A Genova il nostro pittore ha avuto molto altro da guardare negli anni della sua formazione¹², e certo anche le opere di un artista nordicizzante come Orazio De Ferrari, a pensare al vecchio col turbante e a certe altre teste nel dipinto ritrovato da affiancare ancora a quella del poco noto *San Gerolamo* della chiesa di San Savino a Piacenza¹³.

194.

186-187, 192-193.

XVI, 179.

178.

XVI, 183.

180, 182.

È solo poco più di una fantasia, ma chissà che Longhi non pensasse ad eventuali rapporti stilistici tra le rispettive opere dei due pittori nel momento in cui fa sfilare uno dopo l'altro i loro nomi, quello di Stomer e quello di Genovesino, tra le righe della sua introduzione al catalogo della mostra milanese dedicata a Caravaggio e ai caravaggeschi (1951), a evocare, "sul '30 o subito dopo, i pochi fedeli sopraggiunti in ritardo", "quasi gli ultimi caravaggeschi"¹⁴; un aggiornamento, nella rosa dei nomi e nella costruzione della pagina critica, di quanto aveva avuto modo di scrivere pochi anni prima a proposito dei "romantici del vecchio movimento"¹⁵, dove il nome di Stom era già compreso.

Con gli artisti del Nord Europa Genovesino aveva certo familiarizzato anche attraverso le stampe, ma il dialogo con quei colleghi oltranzisti nelle scelte (manieriste o naturalistiche che fossero) doveva essere avvenuto anche davanti ai dipinti originali. Cosa altro se non un'opera di Abraham Bloemaert sta a monte del paesaggio e della figura di ragazzo che si spinge in testa d'albero per fissare con un nastro la targa festosa che allude alle figure del committente e dell'artista nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del Palazzo Comunale di Cremona permettendoci di conoscere, attraverso la data iscritta (1647), uno dei punti fermi nella seriazione delle opere 'tarde' dell'artista? Quella piccola 'vedetta lombarda' si confronta bene, per il profilo geometricamente intaccato dall'ombra come in molte altre opere del Genovesino¹⁶, con il giovane soldato nel *Martirio di sant'Alessandro*. E si potrebbe infine leggere quasi un omaggio a Rubens nelle svelte figurine scultoree che punteggiano la serie di monocromi con storie di Ercole di collezione privata¹⁷, realizzati con una pittura abbozzata tipica delle sue scene mitologiche in-sedicesimo, che è quella che si percepisce nella scena di battaglia dipinta sullo scudo sorretto dal giovane soldato nella pala ritrovata.

Suggerzioni dal Nord Europa certo, ma anche aria di casa come abbiamo visto, anche se non riusciamo a ritrovare prestiti, tra dare e avere, in altre prove pressoché coeve dedicate ad illustrare lo stesso episodio della vita di sant'Alessandro, soggetto raro ma non isolato nella pittura lombarda del Seicento. Patrono della città di Bergamo, sant'Alessandro ha nella città orobica i più fedeli devoti. È inutile pensare che Genovesino potesse trovare spunti nel più antico ciclo licenziato da Enea Salmeggia per il duomo bergamasco, dove pure il pittore si impegna per la scena con il martirio del santo in una tela inchiostrata e neo-veneziana di un certo impatto drammatico (oggi all'Accademia Carrara di Bergamo), né nella successiva prova datata 1623 (Bergamo, Sant'Alessandro in Colonna) che consacra Salmeggia come il più strenuo difensore del classicismo raffaellesco nella Lombardia di primo Seicento. Risulta poi un'occasione mancata di confronto la serie realizzata da Carlo Ceresa per il monastero di Santa Grata a Bergamo (1639), per l'assenza dell'analoga scena di martirio e l'impaginato arcaizzante del ciclo. Uno sguardo agli altari e alla storia antica della chiesa di Sant'Alessandro a Milano, edificata negli anni di Federico Borromeo sotto la tutela dei barnabiti, non ci aiuta a trovare confronti iconografici né a ricollocare eventualmente nel luogo in cui è nato questo dipinto di cui sfugge completamente la vicenda di provenienza.

Non è affatto detto che il dipinto di cui ci stiamo occupando abbia una storia antica a Milano, anche se si tratta di una delle opere più 'milanesi' del pittore dal punto di vista delle scelte stilistiche; nella capitale del Ducato, Genovesino si sarà certo recato più di una volta, e non solo per studiare le opere dei colleghi. I suoi legami con la città non sono at-

testati dalle fonti, anche se Luigi Lanzi cita in “casa Borri” a Milano un dipinto, forse proveniente dalle soppressioni degli ordini religiosi che avevano interessato precocemente la Lombardia austriaca, molto milanese nella scelta del tema, affine peraltro a quello dell’opera in esame: una “pittura insigne”, “con vari supplicij dati a complici di una cospirazione” nelle parole di Lanzi ¹⁸.

A segnare i legami del pittore con la committenza milanese ¹⁹, anche illustre, emerge ora un ritratto, di una freschezza conservativa e di un’invenzione mirabili, conservato nella collezione Borromeo, accompagnato ad un dipinto nato ad ideale pendant ma di epoca leggermente successiva e di altra mano ²⁰, tradizionalmente attribuiti a Pier Francesco Cittadini ²¹, nome che è stato a lungo una calamita per molti ritratti eseguiti in Italia settentrionale ²².

XVII, 199, 202.

201.

Si tratta di una bambina, alla cui purezza virgine alludono la colomba e il giglio stretto tra le mani, che dovrebbe potersi riconoscere tra i membri di casa visto che sull’abito, all’altezza della spalla, è appuntata una medaglia con il ritratto di San Carlo, esempio per i giovani rampolli Borromeo, anche i più spensierati. Alla data presumibile del ritratto, che cadrà per ragioni di stile sulla metà del secolo circa o poco oltre, non è immediato individuare chi possa essere la ritrattata, ma conta trovare subito conferma dell’attribuzione evocando a confronto l’angelo in carne che ci guarda negli occhi da un angolo della magnifica paletta di collezione privata parigina con la *Vergine appare al beato Felice da Cantalice* nota sin dalla grande mostra sul Seicento lombardo svoltasi a Palazzo Reale a Milano nel 1973: un fratello minore ma altrettanto scanzonato della bambina di nobile stirpe. La tipologia del volto, il modo di costruire le mani, i colori smaglianti, il cielo di sfondo dalle nubi rosate sono caratteri tipici del pittore, ed ogni dettaglio, a partire dall’incredibile acconciatura a piccole trecce, conduce all’ultimo Genovesino, grande interprete dell’arte barocca in Lombardia. Nella vicenda del pittore, questo dipinto si iscrive tra quelli particolarmente significativi perché, oltre a documentarci definitivamente i legami di Genovesino con Milano, ci permette di mettere meglio a fuoco la sua documentata attività come pittore di ritratti e di nature morte.

199-200.

* Sono particolarmente grato a Francesco Frangi e Marco Tanzi per fotografie e consigli. Grazie anche a Michele Tavola per la generosa disponibilità a prestarmi alcune fotografie dall’album della sua tesi di Dottorato. Ringrazio inoltre la famiglia Borromeo per la disponibilità e quanti altri mi hanno aiutato: Lia Bellingeri, Federico Cavalieri, Angelo Loda, Giorgio Olivero, Annarita Ziveri.

Per le referenze fotografiche si ringrazia il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Galleria Nazionale Parma, n. 167.

¹ Olio su tela, cm 288 x 182.

² Dopo le aperture di Roberto Longhi e di Mina Gregori, i ritrovamenti e le riflessioni ulteriori di Marco Tanzi, il punto degli studi è in L. BELLINGERI, *Genovesino*, Lavello 2007. Di grande utilità, nella prospettiva di una sistematica indagine monografica che manca è M. TAVOLA, *Luigi Miradori (Genova ? 1600/1610 circa – Cremona 1656)*, tesi di dottorato di ricerca in Archeologia e Storia e Critica d’arte, Università degli Studi di Torino, a.a. 2001-2004, tutor Francesco Frangi.

³ In un contributo del 2009 riproposto ora in M. TANZI, *La Zenobia di Don Álvaro e altri studi sul Seicento tra la bassa padana e l’Europa*, Milano 2015, pp. 105-116.

⁴ Su questa congiuntura negli anni del ritorno in Lombardia, F. FRANGI, *Itinerario di Tanzio da Varallo*, in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1999 pp. 114-160.

⁵ Databile alla metà degli anni quaranta circa; l’iconografia è stata precisata da BELLINGERI, *Genovesino...* cit. (nota 2).

⁶ Un “San Carlo copia del Cerano” è elencato tra i beni del Genovesino qualche tempo dopo la sua morte (la trascrizione del documento in TAVOLA, *Luigi Miradori...* cit. [nota 2], p. 263).

⁷ Questi rapporti sono sempre evidenziati nella letteratura sul pittore, a partire da M. GREGORI, *Alcuni aspetti del Genovesino*, in ‘Paragone’, 59, 1954, pp. 7-29.

⁸ A. SPIRITI, *Daniele Crespi: la conquista del classicismo*, in *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, catalogo della mostra di Busto Arsizio a cura di A. Spirti, Cinisello Balsamo 2006, p. 53, fig. 48.

⁹ F. FRANGI, *La prima maturità e la scelta di un modello: Daniele Crespi*, in *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra di Bergamo a cura di S. Facchinetti - F. Frangi - G. Valagussa, Cinisello Balsamo 2012, pp. 115-117.

¹⁰ GREGORI, *Alcuni aspetti...* cit. (nota 7), p. 18.

¹¹ Ivi, p. 27. Vale qui, come chiaro precedente critico, la contestualizzazione di Genovesino fatta da Longhi qualche tempo prima; lo studioso, nella biografia dedicata a Genovesino all’interno del catalogo della mostra su Caravaggio e i caravaggeschi organizzata per sua cura a Palazzo Reale di Milano nel 1951, immagina un viaggio di studio a Roma del pittore, “giacché la ripresa di tratti caravaggeschi dopo il 1640 e, ad un tempo, l’accordo con un certo fraseggiare barocco e con gli aspetti del caravaggismo ‘in minore’ svoltosi a Roma sul ’30, non sembrano poter prescindere da una conoscenza diretta” (R. LONGHI, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* [1951], ora in Id., *Studi caravaggeschi. Tomo I (1943-1968)*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, XI, Milano, 1999, p. 102).

¹² Su questi aspetti insiste molto la letteratura su Genovesino, a partire da GREGORI, *Alcuni aspetti...* cit. (nota 7). Si vedrà ora per un’aggiornata sintesi BELLINGERI, *Genovesino...* cit. (nota 2).

¹³ Segnalato con la corretta attribuzione tra le righe del suo intervento da GREGORI, *Alcuni aspetti...* cit. (nota 7), p. 29, è stato studiato e considerato come importante documento della prima maturità del pittore da TAVOLA, *Luigi Miradori...* cit. (nota 2). Ringrazio lo studioso per avermi fornito la fotografia che pubblico.

¹⁴ Ivi, p. 67.

¹⁵ R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* [1943], ora in Id., *Studi caravaggeschi. Tomo I (1943-1968)*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, XI, Milano, 1999, p. 28. In questo saggio, in una densa nota che vale come medaglia-critico biografico, Longhi introduce la natura delle opere di Stomer, concepite a “tocco staccato e cristallizzato” (Ivi, p. 51, nota 85), citazione ‘adottata’ più sopra nel mio testo per certe soluzioni proposte da Genovesino.

¹⁶ Mina Gregori, a titolo d’esempio, evocava “le donne fruste dai profili divorati dall’ombra” a proposito della scena biblica (tradizionalmente identificato in *Aronne ferma la peste* e ora più correttamente riconosciuto da Lia Bellingieri come la *Punizione di Core, Dathan e Abiram*) della Galleria Nazionale di Parma (GREGORI, *Alcuni aspetti...* cit. [nota 7] p. 15).

¹⁷ Segnalate sul mercato antiquario fiorentino da Mina Gregori nel 1990, sono forse tra le opere commissionate al pittore dal suo grande mecenate Álvaro de Quiñones, governatore e castellano di Cremona dal 1637 al 1657 (BELLINGERI, *Genovesino...* cit. [nota 2], p. 27). Pubblico tre delle quattro storielle, poco riprodotte (ma visibili nel sito della Fototeca Zeri), grazie alla disponibilità di Marco Tanzi, che mi ha fornito generosamente, come in molti altri casi, le fotografie del suo archivio privato.

¹⁸ Passo valorizzato da BELLINGERI, *Genovesino...* cit. (nota 2), p. 28.

¹⁹ Ci si interroga da tempo sui legami di Genovesino con Milano, come ci ricorda l’invito di Marco Tanzi a “uno scandaglio più approfondito per quanto riguarda i problemi relativi alla committenza ed agli eventuali rapporti con Milano” (nella scheda del San Gerolamo di Vercelli, esposto all’esposizione *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra di Torino a cura di M. Di Macco - G. Romano, Torino 1989, p. 233),

²⁰ Si tratta di un dipinto assegnabile a Sebastiano Giuliense, detto Sebastianone, che ho discusso brevemente in un altro contesto più specifico (A. MORANDOTTI, *Pittori della realtà nella Lombardia di Giacomo Ceruti: quesiti intorno a Pietro Bellotti e a Sebastiano Giuliense, il Sebastianone*, in ‘Nuovi Studi’, XVII, 2012, 18, p. 237), ma che pubblico qui per la prima volta avendo solo ora disponibilità di una buona fotografia.

²¹ Olii su tela, circa cm 158x104 ciascuno (con minime differenze nell’ordine dei millimetri).

²² D. BENATI, *Il ritratto e lo studio delle espressioni dai Carracci al Crespi. Guida alla mostra*, in *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra di Dozza a cura di D. Benati, Milano 2001, pp. 22-23 (il paragrafo del saggio dedicato al problema di Pier Francesco Cittadini).



I. GREGORIO DI LORENZO: *Madonna col Bambino*. CAMALDOLI (Arezzo), Sacro Eremo, chiesa del Salvatore.



II. BALDASSARRE PERUZZI: *Il Ritrovamento della vera croce*. Collezione Hoesch.



III. GIAMPIETRO SILVIO: *Il Ritrovamento della vera croce*. ODESSA, Museo d'arte occidentale ed orientale.



IV. ALESSANDRO FEI DEL BARBIERE: *Annunciazione*. PISTOIA, basilica di Santa Maria dell'Umiltà.



V. ALESSANDRO FEI DEL BARBIERE: *Ascensione*. COSENZA, San Nicola.



VI. SIMONE PETERZANO: *Cena in Emmaus*. FIRENZE, Galleria Palatina.



VII. SIMONE PETERZANO: *Cena in Emmaus*, particolare. FIRENZE, Galleria Palatina.



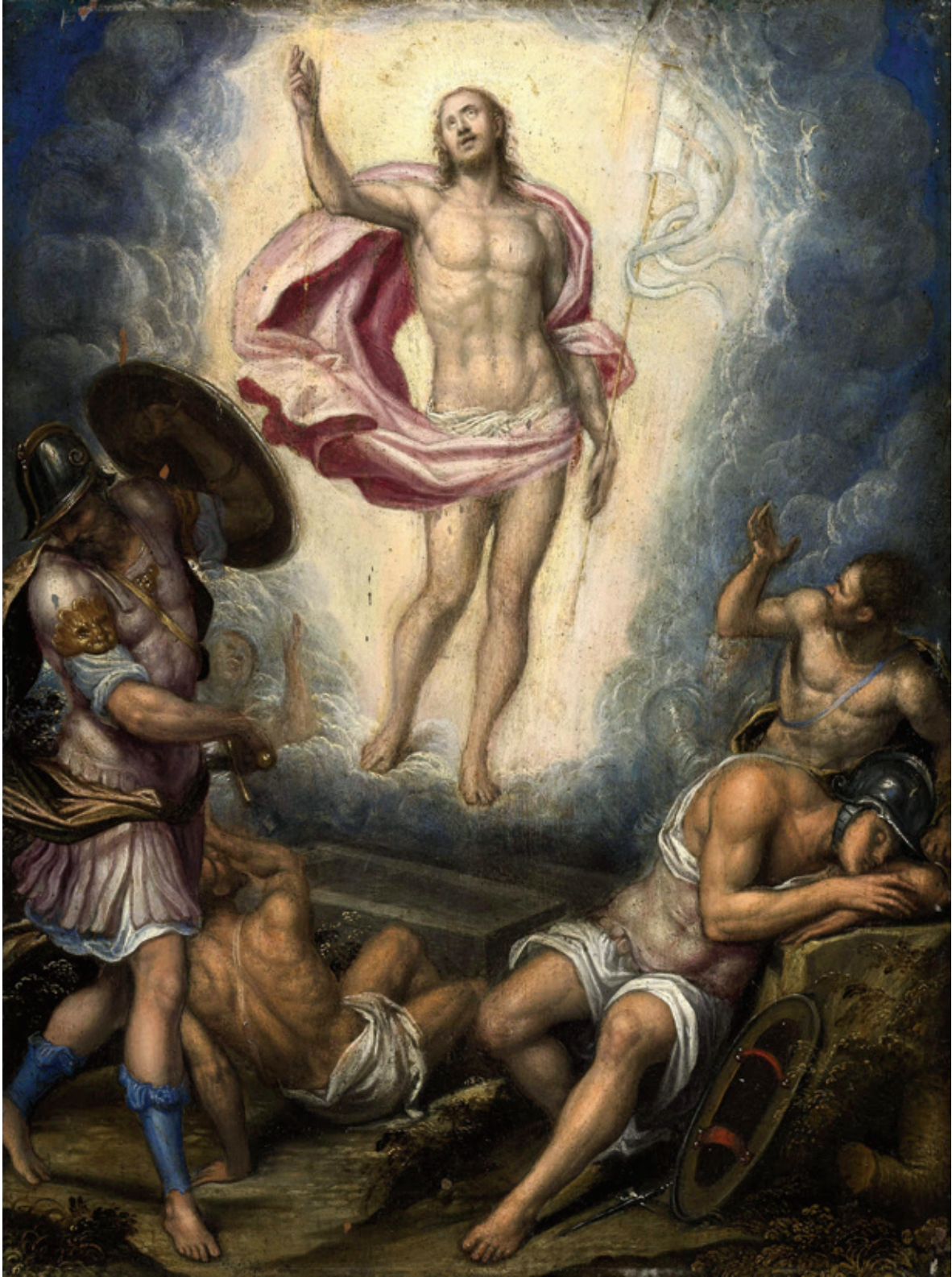
VIII. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo*, particolare. BERLINO, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



IX. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo*, particolare. BERLINO, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



X. SIMONE PETERZANO: *Deposizione*. STRASBURGO, Musée des Beaux Arts.



XI. SIMONE PETERZANO: *Resurrezione*. Collezione privata.



XII. GIULIO CESARE PROCACCINI: *Trasfigurazione con i santi martiri Basilide, Cirino e Naborre*, 1607- 1608. MILANO, Pinacoteca di Brera.



XIII. GIULIO CESARE PROCACCINI: *Trasfigurazione con i santi martiri Basilide, Cirino e Naborre*, 1607- 1608, particolare. MILANO, Pinacoteca di Brera.



XIV. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *Martirio di sant' Alessandro*. Collezione privata.



XV. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



XVI. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



XVII. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Ritratto di bambina di casa Borromeo*, particolare. Collezione Borromeo.



XVIII. FILIPPO DELLA VALLE: *Progetto per il Monumento ai precordi di Maria Clementina Sobieska*. CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana.



XIX. FILIPPO DELLA VALLE: *Monumento ai precordi di Maria Clementina Sobieska*. ROMA, Santi dodici Apostoli.



XX. GIROLAMO TICCIATI: *San Pietro*. Collezione privata.



XXI. GIROLAMO TICCIATI: *Crocifissione con la Vergine, san Giovanni e la Maddalena*. Collezione privata.



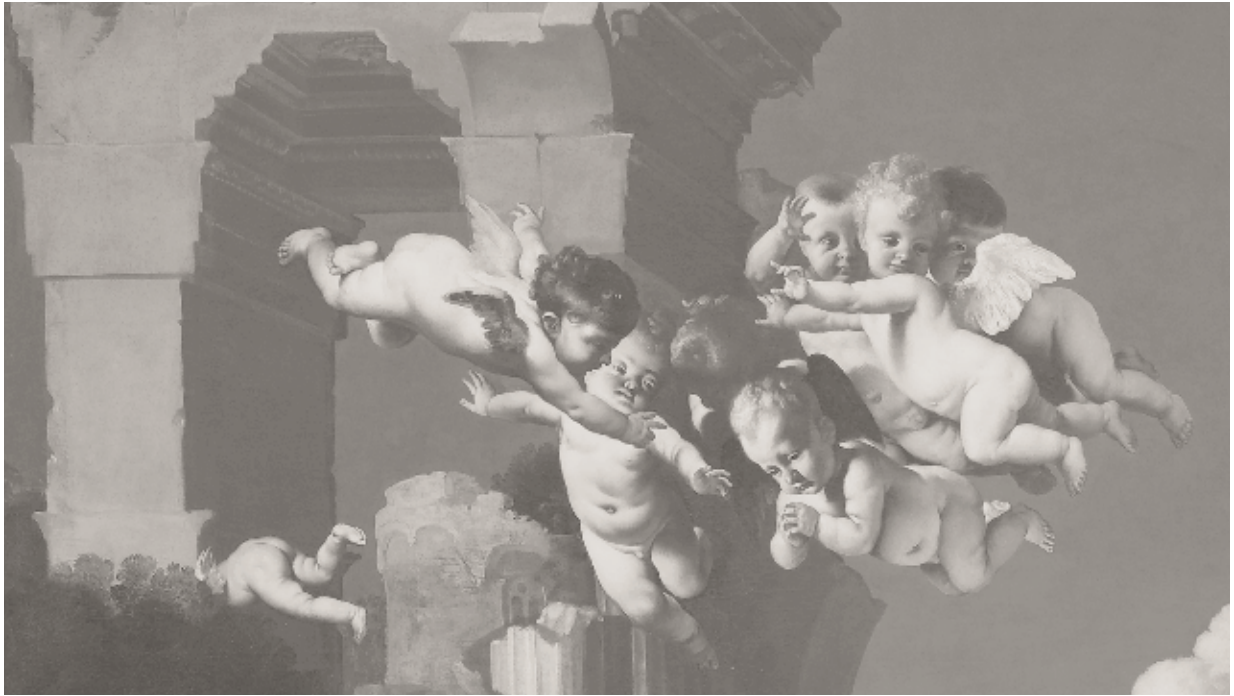
XXII. GIOVANNI BATTISTA LAMPI: *Ritratto della Contessa Vera Zavadovskaja con la figlia*. TASHKENT, State Fine Arts Museum of Uzbekistan.



167. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *Adorazione dei Magi*. PARMA, Galleria Nazionale.



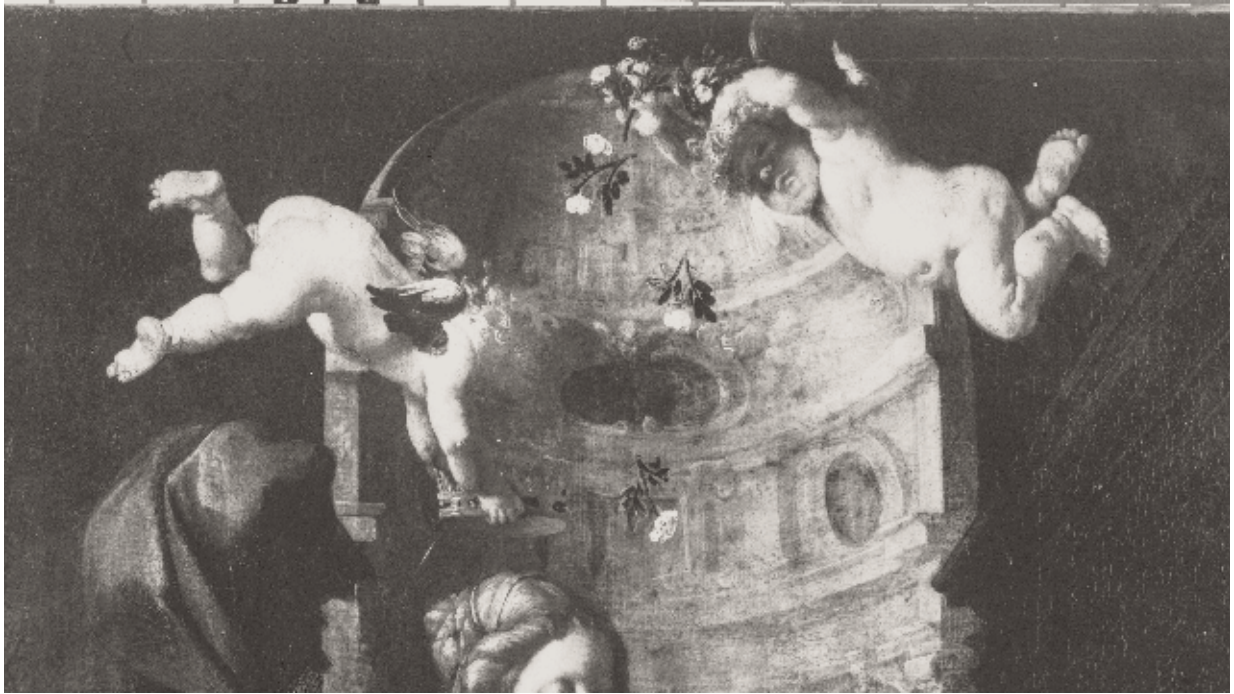
168. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *Martirio di sant' Alessandro*. Collezione privata.



169. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *Riposo nella fuga in Egitto*, particolare. CREMONA, Sant'Imerio.

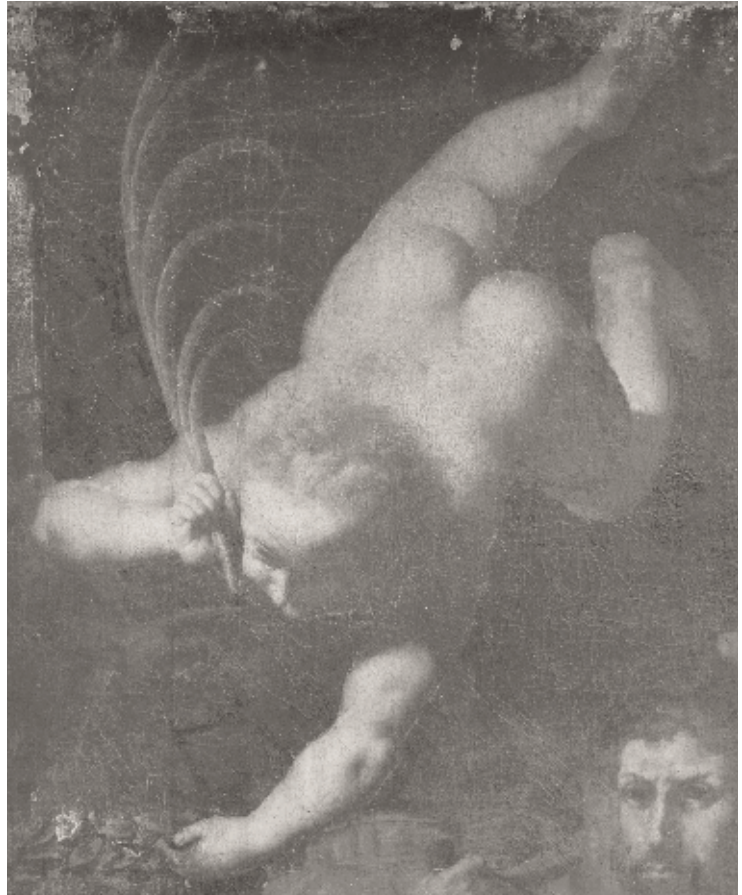


170. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *Visione di san Gerolamo*, particolare. VERCELLI, Museo Borgogna.



171. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *La Vergine appare al beato Felice da Cantalice*, particolare. PARIGI, collezione privata.

172. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.





173. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



174. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Madre ebrea*. Già PARMA, collezione privata.



175. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, particolare. CREMONA, Palazzo Comunale.



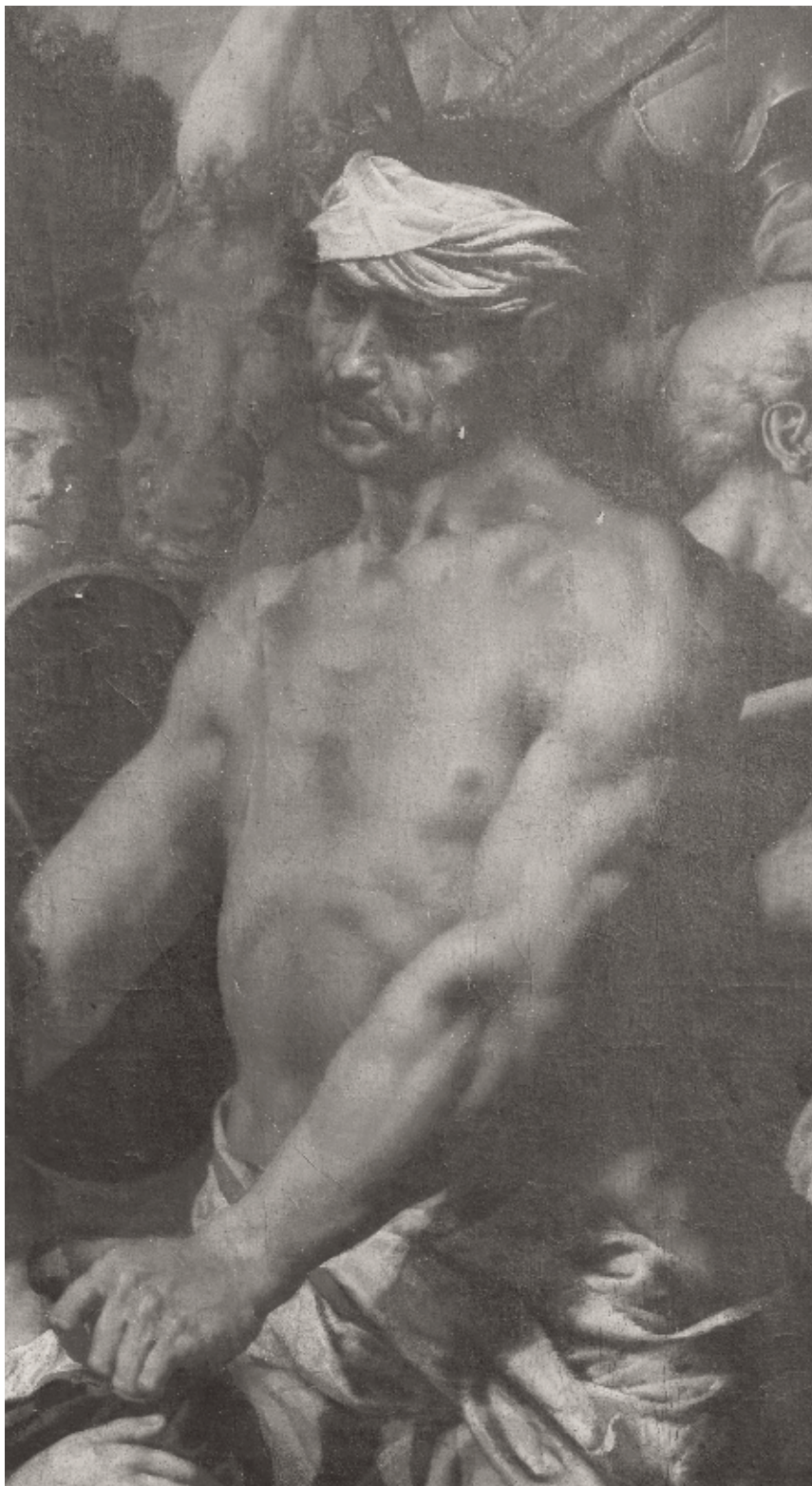
176. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



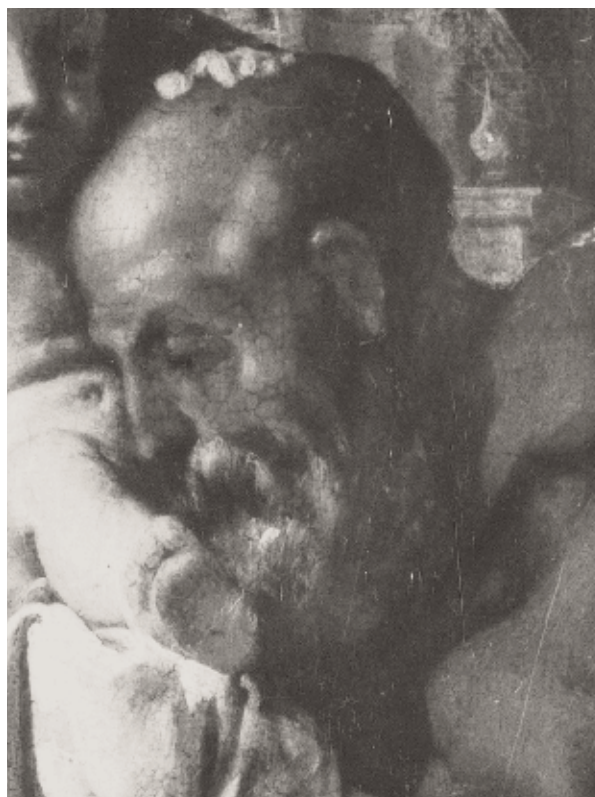
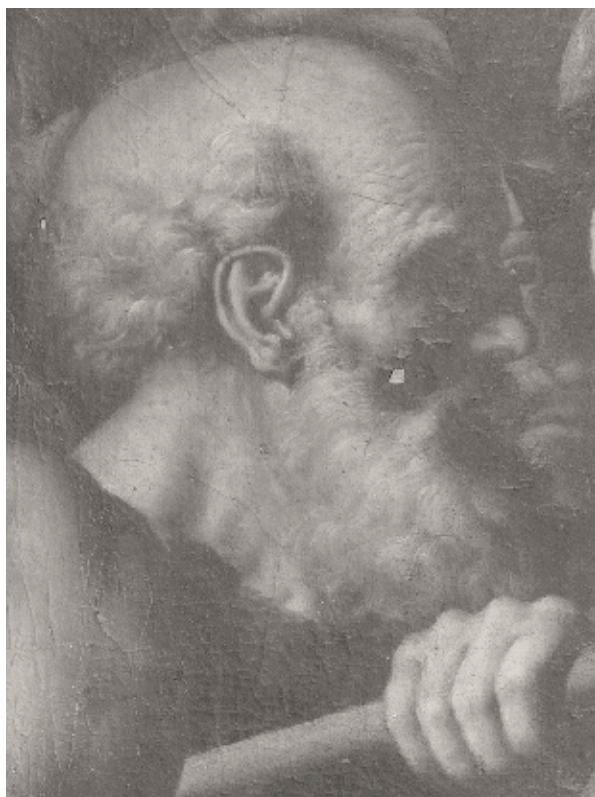
177. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, particolare. CREMONA, Palazzo Comunale.



178. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Ultima cena*, particolare. CREMONA, Palazzo Comunale.



179. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



180. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.

181. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *La Vergine appare al beato Felice da Cantalice*, particolare. PARIGI, collezione privata.

182. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *San Gerolamo*, particolare. PIACENZA, San Savino, casa parrocchiale.



183. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



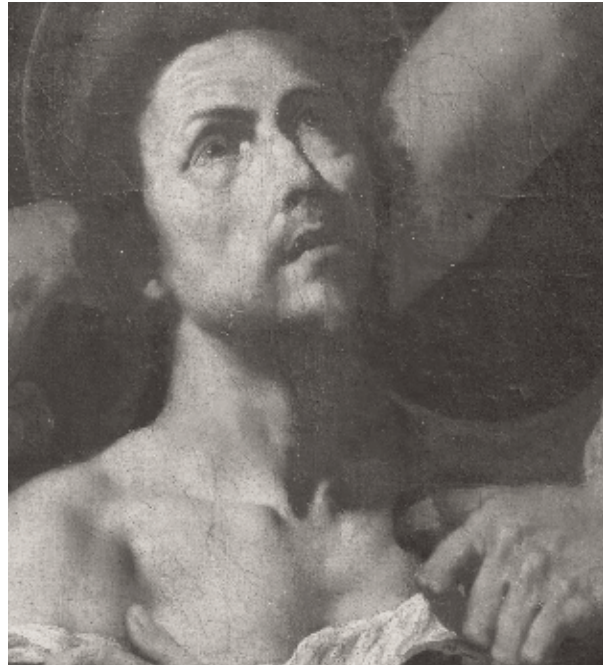
184. DANIELE CRESPI, *Flagellazione*, particolare. MADRID, Museo del Prado.



185. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



186. GIUSEPPE VERMIGLIO, *San Martino*, particolare. MILANO, San Vittore al Corpo.



187. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



188. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Ultima cena*, particolare. CREMONA, Palazzo Comunale.



189. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



190. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



191. DANIELE CRESPI, *Crocefissione*, particolare. MILANO, Santa Maria della Passione.



192. DANIELE CRESPI, *Martirio di santo Stefano*, particolare. MILANO, Pinacoteca di Brera (in deposito ai Musei civici del Castello Sforzesco).

193. GIUSEPPE VERMIGLIO, *Daniele nella fossa dei leoni*. MILANO, Pinacoteca di Brera (in deposito a Santa Maria della Passione).

194. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.





195. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Martirio di sant' Alessandro*, particolare. Collezione privata.



196-198. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Fatiche di Ercole*. Già FIRENZE, mercato antiquario.



199. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Ritratto di bambina di casa Borromeo*. Collezione Borromeo.



200. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO: *La Vergine appare al beato Felice da Cantalice*, particolare. PARIGI, collezione privata.



201. SEBASTIANO GIULIENSE, detto il SEBASTIANONE, *Ritratto di bambino di casa Borromeo*. Collezione Borromeo.



202. LUIGI MIRADORI, detto IL GENOVESINO, *Ritratto di bambina di casa Borromeo*, particolare. Collezione Borromeo.