



Alessandro Morandotti

## Ouverture: il *Martirio di sant'Orsola* interpretato da Caravaggio, Strozzi e Procaccini

Questa sezione introduttiva è l'antefatto necessario dell'esposizione. I tre protagonisti della mostra si confrontano su un tema iconografico comune (catt. 1-3), non proprio all'ordine del giorno nella storia della pittura del primo Seicento, e ci restituiscono il loro specifico talento. Il dipinto di Caravaggio è il più antico dell'insolito 'trittico' qui rimontato, ed era senz'altro costantemente sotto gli occhi degli altri due artisti, che frequentavano le case di Marco Antonio e di Giovan Carlo Doria; non ne percepiamo però alcuna eco nelle loro opere, se non nelle scelte compositive, almeno nel caso del quadro di Strozzi.

Procaccini, a parte l'idea di giocare la scena con poche essenziali figure giusta la scelta di Caravaggio, va per la sua strada licenziando una specie di rilievo all'antica, spettacolare nei ritmi contrapposti, perfettamente bilanciati. Il corpo elastico del carnefice, che si tende come un arco, sembra tradurre liberamente una delle figure del Laocoonte e per chi, come Procaccini, aveva esordito come scultore, non doveva essere complicato avere accesso a quel modello, anche solo attraverso un calco o una traduzione di piccolo formato. In questa rilettura dell'antico, evidente poi è l'energia mutuata dai modelli di Giambologna, con il quale Procaccini ebbe un dialogo costante. Formidabile è ancora, sempre nel quadro in esame, l'invenzione della mano del carnefice che tende l'arco con un gesto rapido e deciso e ci fa immediatamente intuire il movimento del braccio, fuori dal campo visivo. Un colpo di scena spettacolare, un virtuosismo che trova una traduzione più controllata nell'analogo gesto del 'sicario' di Strozzi che ha già schioccato la freccia e lascia lì sospesa nell'aria la mano colpevole. Una digressione nel racconto, un gusto per il dettaglio virtuoso che è quanto di più lontano si possa immaginare rispetto alla sintesi narrativa di Caravaggio.

Parlando più in generale, l'atmosfera cupa, solennemente drammatica dell'ultimo quadro di Caravaggio è completamente rivisitata nei toni caldi e dorati delle opere di Strozzi e Procaccini, i due compagni di strada che si incontrarono spesso lungo l'asse Milano-Genova nei primi decenni del Seicento. L'opposizione alla morte dichiarata dalla sant'Orsola di Caravaggio, che si appella alle sue ultime forze per rimanere in vita, pre-

mendosi il petto con le mani a cercare di fermare l'emorragia o a provare a estrarre la freccia che l'ha trafitta, lascia spazio all'abbandono mistico delle due martiri licenziate da Strozzi e Procaccini. Il loro martirio si trasfigura in una vera e propria estasi da ferita d'amore divino, e non ci sorprenderebbe se al posto dei soldati in armatura comparisse nei due dipinti una creatura angelica recando dolcemente una freccia 'in dono', come ben presto avverrà nella celebre *Estasi di santa Teresa* di Gian Lorenzo Bernini.

I due dipinti del prete genovese e dell'artista bolognese radicato a Milano sono perfettamente consentanei. Senza che uno dipenda dall'altro, perché, se è vero come è vero che Strozzi mette a punto la sua pittura rapida e di tocco, tutta colori cangianti, guardando anche le opere di Procaccini, il suo *Martirio di sant'Orsola* dovrebbe essere stato dipinto qualche anno prima rispetto a quello licenziato dal pittore lombardo.

Davanti ai loro quadri si misura la distanza emotiva ma anche stilistica con l'esemplare di Caravaggio. Nessun adeguamento, nessun plagio, ma la stessa storia raccontata con toni diversi. Si poteva quindi dipingere con spirito di assoluta indipendenza anche messi di fronte a una prova autografa del grande protagonista della pittura a Roma e a Napoli: non era un risultato comune né forse quello che si aspettavano i committenti delle due opere nate a emulazione del dipinto di casa Doria. In questo Procaccini e Strozzi dimostravano personalità forti ed è forse l'unica caratteristica che li avvicina a Caravaggio.



Alessandro Morandotti

## Napoli: Marco Antonio Doria e gli eredi di Caravaggio

La storia dell'arte a Napoli, così come a Roma, è letteralmente messa a soqquadro dalla presenza di Caravaggio. L'affermazione pubblica del pittore, lenta (almeno nella capitale pontificia), è dai primi anni del Seicento inesorabile, se si pensa proprio al numero di dipinti licenziati dal pittore a Napoli in poco più di un anno complessivo di permanenza nella città partenopea, una prima volta tra l'ottobre 1606 e il giugno 1607 e, dopo la parentesi dei soggiorni tra Malta e la Sicilia, una seconda tra l'ottobre 1609 e il luglio 1610. Non è questo il contesto per elencare le opere napoletane del pittore, ma, tra quelle documentate sui pubblici altari della città, si impongono, riferendosi al primo soggiorno del 1606-1607, le *Sette opere di misericordia* per il Pio Monte di Misericordia e la *Flagellazione di Cristo*, oggi al Museo di Capodimonte ma in origine nella chiesa di San Domenico Maggiore. Difficile pensare che “quel terribile modo di ombreggiare, la verità di que' nudi, il risentito lumeggiare senza molti riflessi” di quelle opere, a seguire le parole molto efficaci di Bernardo De Dominici, il primo biografo dei pittori napoletani (nelle sue *Vite* edite nel 1742-1743), rimanessero senza seguito. E che quelle opere aprissero una breccia immediata tra i pittori locali ce lo dicono almeno le opere di Battistello Caracciolo, “il grave patriarca bronzo del Seicento napoletano [...] un pittore che a Napoli tenne fede al Caravaggio più che qual sia caravaggesco d'Italia”, come ebbe modo di scrivere Roberto Longhi nel suo articolo monografico del 1915 che segna la riscoperta moderna del pittore. Quella di Battistello è una vera e propria folgorazione, anche in considerazione del fatto che, nato nel 1578, incontra le opere di Caravaggio quando è un pittore ormai maturo. Egli si era formato nella bottega di Belisario Corenzio (1558-documentato fino al 1646), grande disegnatore e – a Napoli – equivalente più inchiostrato di Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino (1568-1640), il pittore romano con cui Corenzio si trovò a lavorare fianco a fianco alla Certosa di San Martino. La Napoli dove si insedia Caravaggio alla fine del 1606, così come la Roma che aveva incontrato al suo arrivo nei primi anni novanta del Cinquecento, è una città profondamente manierista. Ce l'ha descritta come meglio non si può fare Giovanni Previtali in un libro fondativo degli studi storico-artistici

in Italia meridionale (*La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978) e, per gemmazione, nella più agile sintesi dedicata a seguire la frattura con la tradizione locale imposta dalle opere di Caravaggio (*La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Napoli 1991). La cesura è nettissima, visto che la nuova essenzialità drammatica di Caravaggio si impone sulle scelte di pittori pur molto belli come Francesco Curia, erede della pittura espressiva e chiaroscurata di Polidoro da Caravaggio innervata dalle stampe neerlandesi di Goltzius, o, ancora, quali Teodoro d'Errico e Girolamo Imparato, 'parenti' di Barocchi in Italia meridionale per spirito fantastico e senso del colore. La pittura caravaggesca, ad aprirsi del Seicento, si afferma a Napoli accanto a un altro, distinto, movimento di riforma, segnato dalla semplificazione compositiva e dal rigore disegnativo, in nome di “una religiosità seria e meditativa, di intonazione familiare” (Previtali 1991, p. 56): ne sono esponenti Fabrizio Santafede e Giovanni Bernardino Azzolino.

Nel momento in cui Marco Antonio Doria, consolidando gli affari familiari nel Vicereame, si affaccia sul mercato artistico napoletano (si veda qui il saggio di Boccardo) non ha che l'imbarazzo della scelta tra tutte queste diverse declinazioni dello stile presenti nel caleidoscopico panorama artistico partenopeo, ma molti fatti ci dicono che il suo cuore batte più forte davanti alle opere di Caravaggio (cat. 1) e dei suoi eredi ma al contempo, considerando il suo dichiarato spirito devoto, di fronte ai dipinti di Azzolino, il pittore di casa, visto che alla morte del collezionista si contano circa cinquanta opere assegnate alla sua mano (cfr. fig. 12 p. 54). Battistello è presente nella sua raccolta con nove quadri, uno solo dei quali è stato rintracciato negli studi, e lo abbiamo in mostra (cat. 5). Accanto al dipinto già Doria si presentano qui alcuni dipinti di Battistello che registrano precocemente le novità di Caravaggio a Napoli (catt. 6-7) e che non ci immaginiamo troppo distanti dagli esemplari conservati anticamente nella raccolta Doria. Questa interpretazione scabra e severa della lezione caravaggesca da parte di Battistello lascia spazio alla differente lettura di quegli stessi modelli messa in opera dallo spagnolo Jusepe de Ribera, radicatosi a Napoli a partire

dal 1616. La materia preziosa come un avorio o come uno smalto del *Compianto* della National Gallery di Londra (cfr. fig. 13 p. 55), un'opera di Ribera sicuramente già nella raccolta Doria, ci restituisce un'interpretazione “della natura, degli uomini e delle cose” meno drammatica di quella di Caravaggio, ma “più epidermica e meno sofferta” (Spinosa 1989, p. 471). Gli esemplari di Ribera presentati in mostra (catt. 8-9), tra i vertici delle prime esperienze del pittore a Napoli, appartengono a una fase più sinceramente caravaggesca del pittore, intercettato molto precocemente dal Doria visti i suoi stretti rapporti con Azzolino, di cui Ribera aveva sposato la figlia appena arrivato a Napoli nel 1616.



Alessandro Morandotti

Ancora nel 1608, il palazzo edificato a Milano da Tommaso Marino, uno dei grandi banchieri genovesi del Cinquecento, suscitava la meraviglia di un viaggiatore ben informato sui fatti artistici come Thomas Coryat, che scriveva: “In questa città un ricco mercante genovese si fece costruire una casa vicino alla chiesa dei gesuiti; è la più bella che io abbia visto a Milano, anche più bella del palazzo dei Visconti, alta tre piani, molto grande e con molte stanze. Tutto l'esterno è di pietra bianca e ornato di molte belle opere d'arte” (Coryat 1608, pp. 145-146).

Quell'edificio, fino ai bombardamenti del 1943, era una delle più alte testimonianze del manierismo a Milano nel suo sincretismo speciale di lingue artistiche, tra Genova e Milano (Morandotti 2005, pp. 132-133).

Niente di strano, visto che gli artisti di quei due centri, così come i committenti, si scambiavano visite e indirizzi di residenza con regolarità e frequenza, come ancora ci ricorda, un po' più avanti nel tempo, l'edificazione di un aggiornato palazzo, forse su iniziale progetto di Pellegrino Tibaldi, da parte di Leonardo Spinola (nato a Genova nel 1526 e morto a Milano nel 1598), uomo di fiducia di Tommaso Marino e come lui 'acquartierato' nei pressi della chiesa di San Fedele, la chiesa dei Gesuiti evocata da Coryat.

Gli Spinola, i Marino e presto anche i Doria diventano quasi milanesi per scelte artistiche, anche grazie alle alleanze familiari. In mostra trova pubblico riconoscimento la recente scoperta della vicenda di committenza di uno dei grandi capolavori della prima maturità di Giulio Cesare Procaccini: la *Trasfigurazione con i santi Basilde, Cirino e Naborre* della Pinacoteca di Brera (cat. 11), proveniente dalla chiesa di San Celso dei Canonici a Milano, dove si conservava in una cappella di patronato di Cesare Marino (1546-ante 1615). Si tratta, a una data intorno al 1607-1608, della prima risposta sensibile e potente da parte di un pittore attivo in Italia settentrionale al 'trittico' dinastico di casa Gonzaga licenziato da Rubens per la chiesa della Trinità a Mantova (1604-1605). Cesare Marino è parente di Camilla Marino, nipote di Tommaso, andata in sposa nel 1584 a Pirro I Visconti Borromeo (1560-1604), uno dei più eminenti collezionisti e committenti

## Milano-Genova: committenti, artisti e letterati

nella Milano del tardo Cinquecento. Al Visconti Borromeo si deve l'idea di invitare a Milano da Bologna la famiglia Procaccini nel 1587, per i primi impegni nella sua pirotecnica villa di Lainate, fucina di molte esperienze artistiche nel momento di passaggio tra Cinque e Seicento (Morandotti 2005). Gli intrecci familiari tra i Visconti Borromeo e le famiglie genovesi si arricchiscono ancora a esordio del Seicento in seguito al matrimonio di Fabio II Visconti Borromeo (morto nel 1625), il figlio di Pirro I, e di Giovan Carlo Doria (1576-1625) con due sorelle di casa Spinola. I riflessi di questa alleanza familiare hanno ricadute su cui ruota l'intera mostra e in particolare le due sezioni che seguono (si vedano introduzioni relative).

Mentre il dialogo tra Procaccini, Strozzi e Rubens nelle stanze di Giovan Carlo Doria segna, a Genova più che a Milano, il gioioso passaggio tra manierismo e barocco, l'intesa tra le due città è segnata anche dalla fantasia visionaria e macabra di Morazzone e di Cerano, come ci ricorda in mostra il *Martirio di san Bartolomeo* di Gioacchino Assereto (cat. 14), la cui riscoperta fu la miccia di una bellissima lettura della situazione figurativa lombarda del primo Seicento, e di quella genovese vista in parallelo, con Cerano, Morazzone, Procaccini “portatori del più spirituale manierismo che abbia avuto l'Italia in quei tempi, dopo il Rosso e il Parmigianino e il Primaticcio; sicché Bellange, Blocklandt, Spranger, Cornelio di Haarlem son forse legati a costoro da affinità profonde più che non lo siano i Carracci e il Caravaggio” (Longhi 1926, p. 36). Lo spettacolare dipinto di Cerano in mostra (cat. 13), venato di spirito nordico, ce lo ricorda ed è un incunabolo fondamentale a monte della maturazione, in chiave teatrale e drammatica, della scuola pittorica lombarda così come emerge dalla serie molto nota dei quadroni dedicati alla vita (1602) e ai miracoli di Carlo Borromeo (1610), dove Cerano fa la parte del leone. Morazzone, il suo degno compagno di strada, infiamma, con le sue storie affrescate pressoché negli stessi anni, i pellegrini dei Sacri Monti lombardi, a Varallo come a Varese, ed è solo per non affollare troppo gli spazi della mostra che non abbiamo esposto la sua *Strage degli innocenti* oggi al Museo Diocesano di Mi-

lano, perfetta in controcanto all'Assereto della Ligustica come ci fanno vedere bene le due immagini affiancate in uno dei saggi del catalogo (si vedano le pp. 64-65).

In questo dialogo costante tra Milano e Genova contarono non solamente le parentele giuste dei committenti, ma anche più in generale il clima di infatuazione per molti pittori del primo Seicento lombardo che diversi critici militanti (letterati, eruditi, ma anche artisti) restituivano in molte circostanze; con il pittore Luciano Borzone, consigliere di Giovan Carlo Doria, a fare la spola tra Genova e Milano (dove anche molto dipinse: cat. 15) e il comasco Girolamo Borsieri, promotore dell'attività di Borzone a Milano, attento a decantare i nuovi pittori lombardi e i collezionisti che ne acquistavano le opere in molte occasioni: nei suoi componimenti letterari, nella sua guida di Milano del 1619 e nello straordinario epistolario conservato alla Biblioteca Civica di Como (esposto in mostra), una delle fonti più eloquenti per ricostruire la storia artistica della Lombardia dei primi decenni del Seicento (come si è accorta tra i primi Gregori 1973; si veda ora Vanoli 2015). Senza dimenticare che un letterato dalla fortuna internazionale come Giovan Battista Marino guardava allora con favore verso Milano dalla Torino sabauda (ma anche dalla Genova di Giovan Carlo Doria) celebrando, guidato forse dal suo corrispondente comasco Borsieri, alcuni maestri lombardi (Morazzone prima di tutto, ma anche Cerano e Procaccini). Marino, con il suo “particolarissimo prestigio poetico”, rivitalizza, grazie alla rete di relazioni e al credito di esperto, il rapporto tra artisti e letterati ponendosi quale interlocutore privilegiato di chi desidera una citazione, una promozione (Fulco 1997, pp. 620-621), diventando una vera “cassa di risonanza per le continue novità del mondo figurativo” (Fulco 1996, p. 416).

E Milano si trovò così a contare parecchio nella geografia dell'Italia artistica restituita dalla sua opera letteraria come non sarà più per molto tempo.



Il palazzo genovese di Giovan Carlo Doria e la sua collezione “de’ più eccellenti maestri del mondo”, nata “per nutrire [...] diversi giovani studiosi [in] un’Accademia nella propria casa” trovano una consacrazione nella dedica al gentiluomo genovese della *Galeria* (1620) di Giovan Battista Marino. Si trattava di un giudizio generico ma autorevole, visto che il poeta e *connoisseur* aveva formato la sua sensibilità artistica frequentando le grandi collezioni europee fin dai suoi primi passi a Napoli, tra le mura del palazzo del principe Matteo di Capua, in una scalata sociale che lo aveva portato in seguito alla corte degli Aldobrandini a Roma, dei Savoia a Torino e, a partire dal 1615, di Maria de’ Medici in Francia. Se è ormai indubbio che le descrizioni di opere d’arte che punteggiano l’opera letteraria di Marino, e la *Galeria* stessa (tutt’altro che un ‘sogno’ come è stato talvolta creduto), si nutrono di cose viste e non solo della fantasia accesa del poeta (particolarmente, Fulco 1996 e 1979) si deve però ammettere che, a fronte di quel che conosciamo della collezione Doria attraverso i dettagliatissimi inventari (Farina 2002), la *Galeria* delude come documento attendibile sulla qualità di quella raccolta aggiornata. Riconoscere lì, pur tra i travestimenti della poesia, qualche opera isolata di Luca Cambiaso, Santi di Tito, Passignano, Cavalier d’Arpino e Camillo Procaccini, dichiarati in casa Doria dal Marino (Boccardo 1997, p. 36), non può che restituirci la sensazione che sono altre le fonti per conoscere la collezione. Marino è da troppi anni in Francia (dal 1615, per rimanervi fino al 1623: Fulco 1997; Russo 2008) e non segue gli incrementi della raccolta Doria, ed è comunque troppo impegnato a valorizzare la collezione personale di disegni, nati in funzione di un’edizione illustrata della *Galeria* che non vedrà mai la luce (un primo tentativo avventuroso di riconoscere le opere citate nella *Galeria* si deve a Marzio Pieri e Alessandra Ruffino in Marino 1620<sup>a</sup> e 1620<sup>b</sup>), per restituire la ‘fotografia’ della raccolta Doria.

Certo, tra le righe della *Galeria* emerge il ricordo di un perduto doppio ritratto di Giovan Carlo e della moglie Veronica Spinola eseguito da Rubens (ce lo immaginiamo simile al doppio ritratto di Rubens e della moglie nel capolavoro dell’Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, 1609-1610), risalente forse

agli anni di poco successivi alla loro unione matrimoniale, che Marino aveva celebrato in un componimento poetico (*Venere pronuba*, 1608: Fulco 1997, p. 612), ma altrimenti dei nuovi maestri del Seicento che fanno della collezione Doria forse la più straordinaria raccolta nell’Italia settentrionale del primo Seicento non c’è alcuna eco. Chi poteva farsi ritrarre con la dignità di un ritratto equestre da Rubens (cat. 16), o con un *close-up* sul volto reso più grande del vero in un indimenticabile capolavoro di Simon Vouet oggi al Louvre (cfr. fig. 4 p. 46) merita qualche attenzione.

Confrontando i tre inventari Doria conosciuti (databili tra il 1617 e il 1625 circa) riusciamo a percepire la qualità e l’estensione geografica delle scelte attente alle esperienze artistiche coeve (un primo documentato resoconto in Farina 2002).

La mostra non intende aggiornare il censimento delle opere della collezione rintracciabili ancora oggi, visualizzate in buona parte, dopo i primi sostanziali riconoscimenti (Brigstocke 1989; Boccardo 1997, pp. 30-44), nell’importante sezione dedicata alla collezione di Giovan Carlo Doria all’interno dell’esposizione sull’età di Rubens a Genova curata da Piero Boccardo nel 2004 (*L’Età di Rubens* 2004, pp. 196-259, nn. 24-53; Farina 2004). Il tentativo è un altro, vale a dire provare a capire quali corti circuiti nella produzione artistica coeva quella collezione spettacolare abbia provocato. Non è gusto dell’iperbole indicare qui che la storia dell’arte a Genova subisce una svolta nelle stanze di Giovan Carlo Doria, tutt’altro che segrete, a considerare il ruolo di quella casa aperta alle visite degli artisti (Boccardo 1997, pp. 40-41, si veda anche il testo di Boccardo in apertura di questo catalogo).

Sfilano in questa sezione molti capolavori documentati nella sua collezione (catt. 16, 20, 22-26) visti sempre in relazione con opere dipinte a Genova negli anni dell’eco della raccolta: è lì che Bernardo Strozzi mette a punto le sue scelte stilistiche, dialogando da vicino con le opere dolci e carezzevoli di Giulio Cesare Procaccini al punto che anche quando si cimenta in soggetti drammatici, confrontandosi con una delle opere più caravaggesche di Simon Vouet licenziata a Genova proprio per il Doria (cat. 20), non tradisce mai la sua natura festosa di pittore di tocco

e di squillanti cromie cangianti, come ci fa vedere la *Salomè* di Berlino (cat. 21). Anche nelle rispettive opere tarde, già entro il terzo decennio del Seicento, il rapporto tra i due pittori rimane forte, nelle tipologie dei volti come nella struttura concatenata delle composizioni avvolgenti, anche se Procaccini duetta con Rubens e Giambologna (cat. 24) mentre Strozzi sembra dialogare con Bartolomeo Cavarozzi, di cui a Genova si sentiva parlare, anche in casa Doria (cat. 25).

In questo clima colorato e gioioso, in cui Procaccini fa la parte del leone anche con opere da poco riconosciute come già Doria e presentate per la prima volta in Italia quali la svenevole *Estasi della Maddalena* di Washington (cat. 26), anche un pittore caravaggesco come Simon Vouet vacilla nelle sue scelte. Il violento  *Davide e Golia*  già Doria di cui abbiamo più sopra parlato (cat. 20), di accentuati chiaroscuri e colori essenziali, lascia presto spazio a un ingentilimento disegnativo e cromatico nel *San Sebastiano curato dalla vedova Irene e dall’ancella* (cat. 19), nato sempre in casa Doria in *pendant* con la *Decollazione* di Procaccini (cat. 18), fino alla inaspettata trasfigurazione del pittore al momento dell’esecuzione del sensuale e sorridente *Ritratto di giovane donna* della Pinacoteca di Brera (cat. 28), degno del pennello di Procaccini e Strozzi. Un chiaro cedimento alle lusinghe dei nuovi maestri.



Alessandro Morandotti

## Abbozzi e pittura di tocco: Procaccini, Strozzi e Valerio Castello

Dipinti di Giulio Cesare Procaccini definiti “bozzette”, “macchie”, e in alcune varianti “macchiette” e “maccie”, oppure restituiti con perifrasi quali “fatti in tre giorni”, sfilano tra le pagine degli inventari della collezione di Giovan Carlo Doria (Farina 2002, pp. 192-219). Sono testimonianze di una particolare attitudine del pittore bolognese radicato a Milano a dipingere all'impronta, quasi disegnando, per esprimere il proprio talento di grande virtuoso e inventore senza molti pari nell'Italia del Nord ad aprirsi del Seicento. Capace di tenere a mente e vivificare, alla luce delle nuove esperienze che proprio con lui inaugurano il barocco in Italia settentrionale, le invenzioni più antiche di alcuni grandi pittori di tocco, da Parmigianino a Tintoretto (è il caso dell'*Ultima Cena* già Doria presente in questa sezione della mostra, cat. 33). È un'attitudine che riguarda anche le sue opere finite, dove si legge sempre il disegno fremente delle anatomie delle figure, sottolineato da pennellate veloci che ne definiscono in modo abbozzato i contorni, o si percepiscono gli strusci del pennello e gli impasti vorticosi utili a definire una tavolozza cangiante quasi iridescente.

Ce lo dice un quadro come il *Giudizio di Paride*, una delle rivelazioni della mostra (cat. 36), un dipinto che per dimensione e impegno non può essere definito un bozzetto, né pensato come prova per un'opera di maggiori dimensioni, ma che è realizzato di getto con il tono sperimentale dei quadri di piccolo formato. Questi ultimi, di cui la mostra offre una scelta selezione, in un caso con l'ipotetica provenienza proprio da casa Doria (cat. 31), sono realizzati in modo ancora più rapido e solo apparentemente sommario. Basterebbe pensare alla stupefacente *Madonna con il Bambino e un angelo* di Capodimonte (cat. 32), risolta nei carnati con lumeggiature a pettine e con quell'effetto vibrato che rende vive le figure senza compromettere la chiara leggibilità della composizione.

Rivediamo qui in mostra alcune opere (catt. 30, 32) che sono state il propellente di un saggio breve ma mirabile di Roberto Longhi, al quale si deve l'idea di vedere in Procaccini il primo grande interprete nell'Italia del Seicento dell'abbozzo autonomo, per evocare la definizione di questo tipo di opere cara allo studioso fin dal titolo del suo

testo (Longhi 1966). A monte ci stanno i disegni, ma soprattutto i “quadri piccoli colorati, et bozzati” del Parmigianino ai quali accenna Vasari nelle *Vite* (ivi, p. 29), di cui l'artista bolognese aveva perfetta conoscenza: “è proprio dal Parmigianino, come è ben noto, che prende infatti l'avvio in Lombardia, sui primi del secolo nuovo, Giulio Cesare Procaccini” (ivi, p. 30).

Si tratta di opere di dimensioni ridotte, non necessariamente nate in funzione di realizzazioni di maggiore impegno compositivo, ma concepite piuttosto come quadri indipendenti per il collezionismo privato: veri e propri esercizi di studio tra il progetto grafico e l'opera finita, spesso eseguiti su tavole preparate sommariamente, ma mai trascurati nelle stesure. Sorprende la sottigliezza esecutiva e la qualità di ogni dettaglio di questi abbozzi che punteggiano specialmente l'attività del pittore negli anni giovanili.

I riflessi a Genova di questa tipologia di opere di Procaccini sono subito evidenti: nell'opera di Bernardo Strozzi innanzitutto, come ci dimostrano due dipinti di impegno diverso del pittore genovese presenti in mostra. Il prezioso rame diafano e trasparente della raccolta Grassi di Milano (cat. 35) lascia spazio alla prepotente *Visione di san Domenico* dell'Accademia Ligustica (cat. 34), sopravvissuta testimonianza di una importante realizzazione ad affresco, promossa da Giovan Carlo Doria e la sua famiglia, in una delle chiese più importanti della città: una delle prime opere documentate ad anno dello Strozzi. Asserito dopo Strozzi, ma presto anche Valerio Castello e Domenico Piola, si esercitano in questa pittura abbozzata, ed è chiaro, di fronte alla *Madonna delle ciliegie* di Valerio Castello (cat. 37), che attraverso Giulio Cesare Procaccini i pittori genovesi di età barocca recuperarono in modo sempre più evidente la memoria di Correggio e di Parmigianino, studiandone però le opere direttamente, con viaggi a Parma, e senza mediazioni anche illustri.



Questa sezione permette di seguire il dialogo serrato, poco prima e poco dopo il 1620, tra due dei protagonisti della mostra, Procaccini e Strozzi, e i nuovi maestri fiamminghi che infiammano con la loro presenza molte vicende dell'arte in Italia settentrionale nei primi decenni del Seicento; i due artisti italiani si trovano presto a instaurare un dialogo molto stretto con Rubens e (il solo Strozzi però) con Van Dyck, come è testimoniato da una sorta di 'galleria' di figure delle sacre scritture che si legano idealmente all'eccezionale presenza in mostra dell'*Ultima Cena* di Procaccini (cat. 38). Gli apostoli e i santi, guidati in qualche caso dalla figura maestosa del Salvatore, sfilano davanti ai nostri occhi in una spettacolare rassegna di 'ritratti' di vecchi scarmigliati e sono pronti ormai a diventare un vero e proprio repertorio di genere all'interno di quella speciale tipologia di quadro da stanza, la 'testa di carattere', che cominciava proprio allora a trovare una fortuna europea: tra Rembrandt, Grechetto e, presto, guardando in avanti, e per evocare nomi altrettanto illustri, Piazzetta e i due Tiepolo.

All'altezza cronologica delle opere in mostra questa trasformazione 'decorativa' e 'accademica' non è ancora avvenuta del tutto, e sono perlopiù le tensioni devozionali a guidare le scelte degli artisti e dei committenti. Molti di questi dipinti costituivano infatti una sollecitazione visiva alla pratica quotidiana della preghiera, e ha senso che simili rassegne di busti e teste di apostoli e santi trovino grande fortuna nella Milano 'penitenziale' degli arcivescovi di casa Borromeo (Frangi 2013). Con una ricerca di effetti sottili e virtuosi che talvolta ci sorprende, come accade di fronte al *San Pietro* di Procaccini della Pinacoteca di Brera (cat. 46), dove riconosciamo lacrime trasparenti impastate ai peli della barba. L'artista deve commuovere, emozionare e così l'espressione dei moti, degli affetti e dei sentimenti trova una nuova spettacolare declinazione che aggiorna le capacità di coinvolgimento e di interazione con lo spettatore già particolarmente care agli artisti rinascimentali. Nel Seicento, l'espressione degli affetti è un tema centrale della pratica come della teoria artistica (per l'attualità del dibattito a quell'altezza cronologica, *Docere delectare movere* 1998; Montanari 2013, pp. 44-45, 187-199) e, sempre più sistematicamente,

quando ci si avvicina alla metà del secolo, specie negli ambienti accademici, si insiste molto sulla razionale e ordinata rappresentazione delle emozioni, consapevoli che a ogni affetto corrisponde un atto o un gesto, "come in un alfabeto visivo dei sentimenti" (Perini 1996, p. 303).

Certo leggendo le parole di Charles Le Brun rivolte ai membri dell'Accademia di Francia nel 1667 – "la maggior parte delle passioni dell'anima producono azioni corporee" – non possiamo che vedere rinnovata in quel nobile consesso di sapienti l'attenzione ai "moti mentali" di molti scritti teorici di Leonardo, attentissimo, nei suoi appunti come nelle sue opere, a studiare le corrispondenze tra gli "accidenti mentali" e i "movimenti appropriati" (Leonardo 2002, *ad indicem*). Il *Cenacolo* poteva essere ancora un testo normativo a inizio del Seicento, come ci suggerisce il dipinto che consacra pubblicamente la fortuna di Procaccini a Genova qui esposto (cat. 38).

Il regale *San Paolo* di Rubens di casa Pallavicini (cat. 39), prezioso come una statua crisoelefantina, lascia spazio allo strapazzato *San Mattia* (cat. 40) della stessa collezione romana, opera più in linea con la scomposta e vitale serie di figure che animano i *Miracoli del beato Ignazio di Loyola*, il secondo capolavoro licenziato in pubblico da Rubens grazie all'attenzione di un altro ramo dei Pallavicini (cfr. fig. 9 p. 77); si tratta a ben vedere di un testo normativo per i nuovi artisti della Genova barocca, come si è accorto tra i primi Gian Vittorio Castelnovi in un suo testo poco noto nato a commento della "Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria" curata da Antonio Morassi nel 1947. Senza dimenticare di tributare un omaggio alla *Circoncisione* del 1605, allora eccezionalmente in mostra, Castelnovi scrive: "[Rubens] porta a Genova l'alito di una nuova vitalità, grande lezione per gli artisti locali, i quali tuttavia guardarono più volentieri al *Miracolo di S. Ignazio*, giunto da Anversa tre lustri dopo, opera meno impetuosa, più meditata e curata" (Castelnovi 1947, p. 706).

Orazio e Giovanni Andrea De Ferrari, tra gli altri maestri genovesi, sembrano proprio essere chiamati in causa all'interno di questo testo evocativo di un clima che le ultime due sale della mostra, in modo diverso, restituiscono bene.



Alessandro Morandotti

## Epilogo: la fiammata caravaggesca di Matthias Stom e Gioacchino Assereto

La sezione conclusiva della mostra si apre con un dipinto riscoperto da poco del Genovesino (su di lui ora *Genovesino* 2017), un pittore estroso e sempre imprevedibile attivo tra Genova, Piacenza, Cremona e, come ci dimostra il *Martirio di sant' Alessadro* qui esposto (cat. 50), certo anche a Milano. L'autore della *Suonatrice di liuto* della Galleria di Palazzo Rosso a Genova, tra Vouet, Gentileschi e Borgianni, e, prima ancora, del *San Sebastiano curato da Irene* del Museo Beni Culturali Cappuccini di Genova, una rilettura più aspra di Gentileschi e di Vouet, raffredda parzialmente quella vocazione naturalista, mai venuta meno, in questa pala sontuosa degna di figurare in una galleria dei migliori quadri devozionali del primo Seicento lombardo. Gli spunti evidenti da Tanzio da Varallo, Orazio De Ferrari e persino dal neerlandese Matthias Stom trovano un calmiera nella regia più controllata della composizione, perfettamente in linea con il nuovo clima favorevole a temperare le passioni e l'enfasi narrativa dei pittori della generazione più antica (da Cerano a Morazzone) in nome della diligenza esecutiva e dell'accurato disegno: ed è Daniele Crespi a farsene portavoce nel corso del terzo decennio (Frangi 1996).

Proprio mentre Genovesino, poco entro il quarto decennio del Seicento, rivaluta entro prospettive più normative la propria vocazione naturalistica, il linguaggio caravaggesco si impone, e in modo finalmente sentito e libero da vincoli manieristi, all'interno del catalogo di alcuni maestri genovesi, attenti anche alla lezione di Rubens e di Van Dyck, come Orazio De Ferrari e Gioacchino Assereto.

Nella sua maturità Assereto, lontano dalle sue passioni giovanili per Strozzi e l'Ansaldo o per la teatralità esibita dei lombardi (Longhi 1926, p. 45), raggiunge "una sempre più evidente naturalezza, con qualche maggiore attenzione al Ribera, all'Honthorst e allo Stomer, delle cui notti parrebbe traccia in quadri come la *Morte di Catone* di Palazzo Bianco" (Castelnovi 1971, p. 89). Come un negromante, Castelnovi sembra quasi prevedere la ricostruzione documentaria che ha permesso solo da poco ad Antonio Gesino e a Tiziana Zenaro di ricollocare nelle stanze di Palazzo Spinola in Strada Nuova tre grandi capolavori a lume

artificiale del pittore olandese Matthias Stom (o Stomer), qui riuniti (catt. 52-54). Siamo tra il 1639 e il 1641 e Stom era allora domiciliato a Palermo, altra sponda importante per gli affari dei cittadini di Genova nel Viceregno, dopo avere soggiornato a Roma e a Napoli. Gioacchino Assereto è subito chiamato a rispondere all'arrivo di quei capolavori licenziando un quarto quadro della serie, appunto l'indimenticabile suicidio di Catone oggi nelle sale di Palazzo Bianco a Genova citato da Castelnovi (cat. 55).

Quell'artificiere neerlandese rende scialbi al confronto gli effetti di lume artificiale e i notturni antichi di Luca Cambiaso, un genio del luogo la cui eco si spegne, almeno dal punto di vista delle scelte di stile, nella Genova di età barocca. Troppo a lungo il suo indubitabile talento è stato considerato un precedente dei fatti artistici nuovi, ma con tutto quello che succede a Genova nei primi decenni del Seicento, e di cui anche questo catalogo in molte sue parti restituisce la cronaca, Cambiaso, se chiamato in causa ancora come protagonista, finisce per sembrare un "Michelangelo eunuco", per parafrasare un giudizio perfido di Roberto Longhi, che lo vedeva legato a una diversa stagione della civiltà figurativa genovese, connessa irrimediabilmente al passato, contrariamente a molti beniamini degli studi locali che nel corso del Novecento lo hanno considerato un precursore della nuova stagione figurativa barocca ([Longhi] 1979, p. 12).

Non è forse un caso che Castelnovi, uno dei più lucidi interpreti della civiltà artistica genovese del Seicento, introducesse una variante importante, nel citato passo del saggio del 1971, rispetto a quanto aveva avuto modo di indicare quasi con le stesse parole nella voce dedicata ad Assereto nel *Dizionario Biografico degli Italiani* del 1962, dove però le "notti" dello Stomer "parrebbero avergli suggerito nuovo interesse per i noti testi del Cambiaso" (Castelnovi 1962, p. 347).

Tra il 1962 e il 1971 qualcosa deve avere spinto lo studioso genovese a eliminare quel riferimento a Cambiaso, forse per non riaccendere equivoci circa il ruolo di quel maestro cinquecentesco nella nuova stagione della pittura genovese su cui avevano scommesso in molti nella storiografia del Novecento.