



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



**Università
di Genova**

Comitato Scientifico

Giuseppe Dardanello
Clario Di Fabio
Maria Clelia Galassi
Chiara Gauna
Lauro Magnani
Alessandro Morandotti
Daniele Sanguineti
Gelsomina Spione
Laura Stagno

Referenze fotografiche

- © Geoffroy Moufflet, Archives du Palais Princier de Monaco
- © Antonio Mazza, Lodi
- © Paolo e Federico Manusardi, Milano
- © Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici (già), Milano
- © Su concessione del Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale
- © The Trustees of the British Museum
- © Museo Accademia Ligustica di Belle Arti
- © Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
- © G.A.VE Archivio fotografico – su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo-Gallerie dell'Accademia di Venezia
- © Archivio dell'arte / Pedicini fotografi, Napoli
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Napoli
- © Claudio Giusti, Firenze
- © London, The National Gallery
- © Cardiff, National Museum Wales
- © Su gentile concessione della Curia Arcivescovile di Napoli, Ufficio Beni Culturali
- © Mattia Boero, Torino
- © Per cortese concessione Galleria Giamblanco
- © Publifoto di Enzo Brai, Palermo
- © Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

Abbreviazioni

ACCNSR: Genova, Archivio Capitolare della Collegiata di Nostra Signora del Rimedio
ADGGe: Genova, Archivio Durazzo Giustiniani
ADP: Roma, Archivio Doria Landi Pamphilj
APMo: Monaco, Archives Palais Princier
APPT: Napoli, Archivio parrocchiale della Pietà dei Turchini
ASABMi: Milano, Archivio Storico, Accademia di Brera
ASCGe: Genova, Archivio Storico del Comune
ASDMi: Milano, Archivio Storico Diocesano
ASDNa: Napoli, Archivio Storico Diocesano
ASFBNa: Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli
ASGe: Genova, Archivio di Stato
ASMa: Massa, Archivio di Stato
ASMi: Milano, Archivio di Stato
ASMo: Modena, Archivio di Stato
ASNa: Napoli, Archivio di Stato
ASPFLGe: Genova, Archivio Storico della Provincia Franciscana Ligure dei Frati Minori
BAMi: Milano, Biblioteca Ambrosiana
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana
BCCo: Como, Biblioteca Comunale
BUGe: Genova, Biblioteca Universitaria

Ringraziamenti

Grazie a Intesa Sanpaolo Arte Cultura e Beni Storici e in particolare a:
Michele Coppola, direttore; Silvia Foschi, Patrimonio Storico Artistico e Attività Culturali; Laura Felicciotti, Patrimonio Artistico; Antonio Ernesto Denunzio, Iniziative culturali e Progetti Espositivi.
Per l'ospitalità a Torino grazie alla Fondazione Einaudi e in particolare al collega Paolo Soddu.
Per la generosa partecipazione, grazie a Franco Boggero e ai musicisti Federico Bagnasco, Marco Spiccio e per l'aiuto nell'organizzazione del concerto Alessandro Bavo.
Un particolare ringraziamento ai Marchesi Marcello e Sandra Cattaneo Adorno.

Il volume è stato edito grazie a

INTESA  SANPAOLO

Con il contributo di

NAPOLI, GENOVA, MILANO

SCAMBI ARTISTICI E CULTURALI TRA CITTÀ LEGATE ALLA SPAGNA (1610-1640)

Atti del convegno di studi

Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018

Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018

a cura di

Lauro Magnani, Alessandro Morandotti, Daniele Sanguineti, Gelsomina Spione, Laura Stagno

con la collaborazione di

Francesca Romana Gaja, Elisabetta Silvello

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	13
TAVOLE	15
CONTESTO STORICO	
<i>Identità politica e spazi urbani nelle città capitali dell'Italia spagnola. 1610-1640</i> Giovanni Muto	35
LETTERATI E ARTISTI	
<i>Percorsi di ricerca per Marino e le arti</i> Emilio Russo	49
<i>Per Marino a Napoli: una prima congiuntura genovese</i> Andrea Zezza	59
<i>Passione letteraria, collezionismo e militanza politica. La formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale a partire dai viaggi tra Genova, Napoli e Milano</i> Giacomo Montanari	65
<i>Narrare il sacro: sante e martiri tra Genova e Milano, tra Pindaro e Callimaco</i> Simona Morando	75
<i>Girolamo Borsieri, Giovan Battista Marino e i pittori lombardi e genovesi</i> Paolo Vanoli	87
COMMITTENZA E COLLEZIONISMO	
<i>I Grimaldi e i Trivulzio lungo l'asse Milano-Genova-Roma-Napoli (e Principato di Monaco)</i> Tiziana Zennaro	95

<i>La collezione Ordoño de Rosales: primi indizi per la ricostruzione di una quadreria tra Milano, Napoli e Genova</i> Roberto Santamaria	107
<i>Elmi piumati e lance spezzate: segni e testimonianze di un linguaggio comune della spettacolarità cavalleresca tra Genova, Napoli e Milano</i> Simone Castino	123
<i>I palazzi dell'aristocrazia genovese a Milano e Napoli: committenze, modelli architettonici e strategie urbane</i> Sara Rulli	133
<i>La nazione genovese a Napoli nel Seicento. Opere e committenti per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi</i> Francesca Romana Gaja	145
GEOGRAFIA DELLE DEVOZIONI	
<i>La devozione per l'Immacolata Concezione: un ponte fra la Monarquía Católica e le città italiane del "sistema spagnolo"</i> Paolo Cozzo	161
<i>Caratteri, significati e utilizzo civico delle iconografie immacoliste: casi di studio tra la Repubblica di Genova, la Spagna e Napoli</i> Laura Stagno	169
<i>Ordini religiosi femminili tra Genova, Milano e Napoli: relazioni, artisti e committenti</i> Valentina Fiore	185
<i>San Carlo Borromeo a Genova: fortuna iconografica all'inizio del XVII secolo</i> Gianluca Zanelli	197
INDAGINI SUGLI ARTISTI	
<i>Dopo la mostra di Milano</i> Lauro Magnani	215
<i>Azzolino e Ribera all'incrocio tra Napoli e Genova</i> Giuseppe Porzio	229
<i>Qualche nota sulla ricezione del Martirio di sant'Orsola di Caravaggio tra Genova e Napoli, e una triangolazione Genova-Palermo-Napoli: il caso di Geronimo Gerardi</i> Riccardo Lattuada	237

<i>Genovesi a Milano, Milanesi a Genova: fatti noti e meno noti</i> Alessandro Morandotti	243
<i>Giulio Cesare Procaccini e Genova</i> Odette D'Albo	255
<i>Intorno all'anonimo Maestro di Nostra Signora del Rimedio: prime ipotesi sugli allievi di Giulio Cesare Procaccini</i> Federico Cavalieri	269
<i>Spunti di naturalismo per gli esordi di Domenico Bissoni a Genova</i> Daniele Sanguineti	279
<i>Morazzone fra Milano e Genova: una presenza nodale</i> Andrea Spiriti	289
<i>Luciano Borzone: da Genova a Milano e ritorno</i> Anna Manzitti	299
<i>Luciano Borzone ritrattista tra la Genova repubblicana e la Milano spagnola. Nuovi elementi per un catalogo e una cronologia</i> Anna Orlando	309
<i>Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)</i> Gelsomina Spione	321
L'ULTIMA CENA DEL PROCACCINI AL VASTATO	
<i>Il Cenacolo per l'Annunziata di Genova e il suo bozzetto (autonomo o funzionale?) di palazzo Spinola. Osservazioni sulle modalità progettuali di Giulio Cesare Procaccini</i> Maria Clelia Galassi	341
<i>L'Ultima Cena di Procaccini: problemi di conservazione di una tela monumentale</i> Vito Ferrante, Valerio Garofalo	351
<i>Bibliografia generale</i>	363
<i>Indice dei nomi</i>	404



Alessandro Morandotti

Sembrerà strano parlare di cose nuove quando ancora non abbiamo raggiunto certezze su fatti solo parzialmente esplorati e davvero cruciali: si tratta quindi di vie di fuga laddove non si riesce a fare un passo in più rispetto a quanto è emerso nel passato recente, a titolo d'esempio sulla collezione di Giovan Carlo Doria, termometro molto attendibile circa i rapporti tra Genova e Milano nei primi decenni del Seicento. Qualcosa di nuovo sui rapporti privilegiati del committente-collezionista con Giulio Cesare Procaccini è emerso tra le righe della mostra di Milano, anche grazie alle ricerche di Odette D'Albo, aggiornate ora per gli atti di questo convegno.

Cosa d'altro?

Credo ancora, come mi era già capitato di indicare nel passato, che il «quadretto bislungo» con una «Giuditta» di Daniele Crespi, registrato negli inventari Doria ad una data molto precoce per la fortuna del pittore (entro il 1620 circa), sia identificabile con la *Giuditta e Oloferne* di ubicazione ignota che appartiene agli anni giovanili del pittore lombardo, presto accolto in pubblico a Genova in un cantiere illustre come il Vastato¹.

Mentre, per le tre opere di Morazzone presenti in casa Doria, oltre al quadro di Palazzo Bianco da tempo riconosciuto come già nella collezione², si può evocare un dipinto di piccolo formato riemerso da qualche tempo nelle pieghe del mercato con l'*Angelo che annuncia la morte a Carlo Borromeo in meditazione sul Cristo morto*³, certo in relazione, in qualità forse di abbozzo preparatorio, con il «Cristo morto con S.to Carlo del Murazzone», citato negli inventari antichi della raccolta Doria, dipinto che non può essere quello riemerso perché il quadro è definito «grande» in un inventario del 1641⁴; la relazione tra questo bozzetto e il quadro già Doria è stata anche avvistata da Jacopo Stoppa in una scheda per i proprietari del dipinto⁵.

Sorprende invece venire a conoscere un quadro firmato eseguito per la famiglia Borromeo (fig. 1), come suggerisce la presenza dello stemma di casa in basso a destra e la consultazione degli antichi inventari⁶, forse il numero più antico del suo catalogo noto, dell'ancora misterioso Alessandro Vaiani, il Fiorentino, diviso nei suoi impegni tra Milano e Genova secondo quanto ci ricorda Raffaello Soprani, e più avanti nel tempo Carlo Giuseppe Ratti nelle sue note di aggiornamento alle *Vite* del 1674; ai due scrittori genovesi, oltre ai numerosi (quindici in tutto) e singolari dipinti già in casa di Giovan Carlo Doria descritti nel dettaglio nei più antichi inventari, erano noti due dipinti del pittore inviati da Milano ai padri di San Gregorio degli Armeni a Genova, oggi dispersi come d'altronde i quadri Doria⁷.

* Per materiali fotografici e aiuti, grazie a Franco Boggero, suor M. Daniela Burol, don Siro Cobianchi, Susanna Cantù, Francesca De Cupis, Francesco Frangi, Paola Strada.

1 Morandotti 2003, pp. 12, fig. 2; 14.

2 Si veda ora in sintesi M. Priarone, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, pp. 148-149, n. 17.

3 Olio su tela, 29,6 x 41,2 cm. Collezione Bosoni, Milano; venduto alla Finarte di Milano nel novembre 2005. Il quadro, noto fin dalla mostra monografica del 1962 come opera di Morazzone, è stato in seguito a lungo giudicato solo sulla base della fotografia del catalogo della mostra, senza grande fortuna critica (Stoppa 2003, p. 268, n. OD4, tra le opere dubbie). Convinta adesione all'attribuzione è invece, in seguito alla visione diretta del bozzetto riemerso nel 2005, in Stoppa 2013, p. 102 nota 7.

4 Stoppa 2003, p. 274.

5 Archivio Bosoni, Milano.

6 Olio su tela, 220 x 180 cm circa. Il dipinto, di cui non è chiara l'occasione di committenza, è registrato nell'inventario dei beni del palazzo dell'Isola Bella dopo la morte di Vitaliano VI Borromeo (1620-1690), grande promotore delle decorazioni e della collezione di famiglia. Lo si trova descritto, «nell'anticamera ottangola avanti alla galleria grande», come «Un quadro in piedi oz [...] larg. oz [...], con un Santo martire et altre figure del Vaiani detto il Fiorentino». Le misure sono indicate solo nella redazione del 1723 dell'inventario (braccia milanesi 6 e $\frac{3}{4}$ in altezza, once 38 in larghezza, corrispondenti alle misure del dipinto), elenco che fotografa con maggiore dettaglio una situazione della raccolta nel palazzo pressoché invariata rispetto alla fine del Seicento. L'inventario del 1690, e solo quello, è pubblicato in Crespi 1986-1987, II, p. 633, n. 1217. Per la natura di questi documenti del 1690 e 1723, Buganza, Morandotti 2011, pp. 391-392.

7 Per i quadri Doria si veda Farina 2002, *ad indicem*. Possiamo seguire la fortuna antica del Vaiani, tra Genova e Milano, nelle puntuali sintesi di Terzaghi 1999^a e Guerrieri Borsoi 2010.

Vaiani, sempre pronto ad aggiornarsi, anche nel momento in cui si sposta a Roma, a partire dalla fine degli anni venti del XVII secolo⁸, meriterebbe una relazione dedicata, ma voglio solo giocare questa nuova carta del quadro eseguito per i Borromeo che ci fa capire molte cose cruciali. Innanzitutto che, verosimilmente, il pittore, nato intorno al 1570, è a Milano che si forma o comunque matura le sue scelte di stile (indifferenti peraltro alle sue origini fiorentine) mentre le sue relazioni con Genova passano verosimilmente attraverso le relazioni dei committenti delle due città, senza dover prevedere un prolungato soggiorno nella Superba come ci suggerisce il Soprani, che lo indica prima presente a Genova e poi a Milano.

Peraltro, niente di specificatamente genovese, al di là dell'identità dell'effigiato, ha il *Ritratto di Giovanni Andrea I Doria* da tempo riconosciuto, grazie alle ricerche di Piero Boccardo e Laura Stagno, come il «Ritratto del principe Doria con il cane Rondano del Fiorentino» citato negli inventari di Gio. Carlo Doria, da vedere in relazione con il dipinto di qualche tempo più antico di Orazio Lomi eseguito a ridosso del dono di Filippo II al suo «vassallo»⁹; il Vaiani Doria è un'opera di cui è peraltro complicato cercare connessioni non solo a Genova ma anche nella storia del ritratto lombardo, al di là della caratterizzazione espressiva un poco brutale e caricata lontana certo dal controllo stilistico e dalle eleganze tardo-manieriste dei fratelli Semino, ai quali era stato avvicinato nel passato il dipinto¹⁰.

Il quadro firmato eseguito per casa Borromeo ha invece carattere specificatamente lombardo. La scioltezza narrativa del dipinto mi aveva fatto inizialmente pensare a un confronto con i Fiammenghini o con altri pittori lombardi dei primi tempi del Seicento, ma il gorgo delle pieghe dei panneggi, la disposizione delle figure scalate nello spazio, e persino il disegno articolato delle mani rimandano a una cultura leggermente più antica, ancora entro la fine del Cinquecento, in un ideale dialogo con la produzione di Aurelio Luini e la sua cerchia, come ci mostrano i confronti con opere del pittore tardo-manierista milanese degli anni ottanta-novanta, quali il *Martirio di san Vincenzo* delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (1585-1587)¹¹ o il *Martirio di santa Tecla* del duomo di Milano (1592; fig. 2)¹².

La situazione si complica nel momento in cui quello stesso pittore di cultura tardo-manierista, che dipinge per casa Borromeo intorno al 1590, esegue la serie di bellissime tele in Sant'Antonio Abate, uno dei cantieri cruciali del primo Seicento lombardo, suggellato dalla presenza dei Carlone negli anni trenta. Siamo intorno al 1610-1613 e Vaiani è su altre lunghezze d'onda, sempre lontane dalla cultura artistica genovese. Come ha detto bene Marco Rosci, «[in Sant'Antonio Abate] si affianca ai bolognesi un fiorentino tipicamente riformato, Alessandro Vaiani»¹³, e il pensiero va alle opere di Ludovico Carracci e del suo allievo Lorenzo Garbieri collocate, intorno al 1610, in una cappella lì a fianco. Vaiani ora dimostra un aggiornamento su fatti bolognesi, e verrebbe anche da evocare Guido Reni, pensando a quel bambino con la gabbia per gli uccelli in un angolo di uno dei quadri della volta di Sant'Antonio Abate, ma anche certamente e soprattutto su fatti nuovi della pittura lombarda dell'età di Federico Borromeo. Cerano innanzitutto, per gli scorci forzati e spettacolari e la monumentalità delle figure in primo piano, ma anche per le luci drammatiche semi notturne, che sono quelle anche di Morazzone, cui rimandano certe tipologie dei volti e certi tagli sartoriali «falcati e taglienti» dei panneggi¹⁴, senza dimenticare certe invenzioni magniloquenti di manierismo centro-italiano che introduce a Milano Camillo Procaccini nella *Trasfigurazione di Cristo* oggi nella collezione Borromeo all'Isola Bella, uno dei suoi primi quadri pubblici (1588-1590)¹⁵, e poco dopo in una delle ante dell'organo del duomo di Milano di analogo soggetto.

Ma poi, ritornando ad altri fatti cruciali fuori da casa Doria, cosa sappiamo sull'eco della presenza della famiglia Semino a Milano nella seconda parte del Cinquecento? Il primo caso di vera e propria presa di possesso

8 Papi 1998; Guerrieri Borsoi 2010.

9 P. Boccardo, L. Stagno, in *L'Età di Rubens* 2004, pp. 252-253, n. 50.

10 *Ibidem*.

11 F. Cavalieri, in *Museo d'Arte Antica* 1999, pp. 100-104, n. 319; in seguito, F.M. Giani, in *Bernardino Luini e i suoi figli* 2014², pp. 342-345, n. 88.

12 Studiato, dopo il restauro, da F.M. Giani, in *Bernardino Luini e i suoi figli* 2014², pp. 355-357, n. 93.

13 Rosci 1999, p. 8.

14 La citazione da M.C. Terzaghi, scheda della *Pentecoste* di Sant'Antonio abate, in *Pittura a Milano* 1999, p. 225.

15 P. Vanoli, in *Collezione Borromeo* 2011, pp. 269-272, n. 75.

dei cantieri della città di una famiglia di artisti genovesi? Il più giovane dei fratelli, Ottavio, è radicato a Milano al punto di essere celebrato tra i «Virtuosi pittori della città» dalla letteratura artistica locale di fine Cinquecento ed è indicato dalle fonti come maestro di un pittore milanese del primo Seicento, Camillo Landriani, il Duchino, di cui però non conosciamo prove giovanili eventualmente toccate dall'esempio del suo presunto maestro genovese¹⁶.

I Semino, e in particolare il più giovane dei fratelli, Ottavio, si trasferiscono armi e bagagli a Milano per sfuggire in primo luogo alla giustizia (proprio Ottavio fu condannato a morte nel 1566 a Genova con l'accusa di omicidio), ma sostanzialmente per seguire i nuovi cittadini genovesi: i Marino, ma non solo. Gli studi di Andrea Terreni ci hanno permesso di capire il radicamento progressivo dei genovesi a Milano tra Cinquecento e primo Seicento, che inseguono e spesso ottengono la cittadinanza, condizione giuridica diversa rispetto a quella dei semplici abitanti residenti, un passo davvero decisivo per ottenere la possibilità tra l'altro di acquisire beni immobili, e quindi decorarli e arredarli¹⁷. Ed è questa la ragione per l'arrivo a Milano di molti artisti genovesi al seguito dei committenti della madrepatria.

La trasferta di Simone Barabino a Milano all'inizio del Seicento sta in questa stessa logica di buon vicinato tra le due città, dove committenti ed artisti si scambiano visite e residenze. Al punto che alcuni artisti genovesi o lì radicati vengono a Milano persino per passare i loro ultimi giorni di vita, o per cercare di rimettersi in salute, stando a quanto ci racconta Raffaele Soprani in alcune delle sue *Vite* del 1674: e questo curioso spostamento sta certo dentro la logica del gemellaggio delle due città, visto che buoni medici ed ospedali erano un vanto anche di Genova e non solo di Milano¹⁸.

Il trasferimento e il successo a Milano di Barabino, «sdegnato» per la relativa indifferenza dei committenti genovesi a seguire la vita che gli dedica Raffaele Soprani¹⁹, è stato già sostanzialmente tra i primi da Gian Vittorio Castelnovi che gli ha riferito opere a lui documentate nel duomo di Milano (per una commissione del 1619) nonché precisato alcuni suoi interventi a monocromo nel coro di Sant'Angelo a Milano, la chiesa dell'ordine francescano che lo accoglie probabilmente intorno al 1616, a ridosso dell'esecuzione della pala che Barabino licenzia per i francescani del Vastato²⁰. È Malvasia nella vita di Camillo Procaccini a ricordare l'intervento di Barabino accanto a Camillo in Sant'Angelo a Milano, notizia di cui da tempo si ha riscontro negli affreschi con le *Storie della Vergine*²¹, in un caso una sintetica eco di drammaticità stemperata e di vivace colorazione acquerellata di una celebre opera di Giovan Battista Paggi per Giovan Carlo Doria molto celebrata dai letterati, giunta a noi in forma frammentaria dopo un furto e nota nella sua invenzione complessiva in un disegno preparatorio oltre che in una foto storica²².

Di altra natura, più spettacolare e teatrale, è la pala del Barabino degli anni milanesi che voglio presentare (fig. 4; tav. III).

Come il più bel dipinto di Aurelio Lomi, come il più festoso quadro dei barocceschi senesi radicati a Genova, come il più stravagante dipinto di Andrea Lilio, lo *Sposalizio della Vergine* di Barabino²³ è, nella solare gamma cromatica, un incunabolo per la fortuna della pittura colorata e festosa dei genovesi a Milano e specificatamente dei Carlone che si impadroniranno presto di uno dei cantieri più importanti della città intorno al 1630, la chiesa di Sant'Antonio Abate.

Conoscevo da molti anni, e mi era chiara l'assegnazione a Barabino, questa pala sontuosa, di una dimensione (circa 3 metri di altezza) sproporzionata per la piccola cappella di campagna di una casa nobile lombarda dove ora si trova. Essa ha una storia illustre e significativa, visto che si tratta della pala d'altare della chiesa soppressa

16 Sui Semino a Milano, si veda da ultimo Bruzzese 2010 e Zanelli 2018^a e 2018^b.

17 Terreni 2006.

18 Le trasferte a Milano per presunte ragioni di salute riguardano, stando al Soprani, Giacomo Legi, Anton Maria Vassallo e Giovanni Maria Bottalla.

19 Soprani 1674, p. 86.

20 Castelnovi 1982.

21 Si veda in sintesi Terzaghi 1999^b e la scheda degli affreschi sempre di M.C. Terzaghi, in *Pittura a Milano* 1999, pp. 221-222.

22 Per l'opera, una *Strage degli innocenti*, la cui storia è stata ricostruita per la prima volta da Ferdinando Bologna, si veda in sintesi Farina 2002, in particolare pp. 37-38.

23 Olio su tela, 310 x 200 cm. Collezione privata.

del monastero delle Velate Vergini al Bocchetto a Milano, incastonata in origine tra una serie di affreschi perduti del pittore genovese, descritta da Carlo Torre nel suo *Ritratto di Milano* del 1674²⁴. Devo a Rossana Sacchi il suggerimento di collegare la descrizione del Torre con il riscontro di un inventario ottocentesco del palazzo milanese dei Sormani Andreani, dove il quadro è menzionato ancora con la corretta attribuzione, a ridosso dell'unione delle due famiglie e dell'elezione a residenza principale di famiglia del palazzo Sormani di Milano ora noto come sede della Biblioteca Civica²⁵.

Accanto a questo quadro, soprattutto per il simile disegno tagliente dei panneggi avvolgenti, quasi ricavati da un comune cartone utilizzato anche per la figura di san Giuseppe nella pala già Sormani, andrà visto questo affresco, con *Mosé riceve le tavole della legge*, che galleggia senza la corretta attribuzione su una parete della cappella tardo-barocca del castello Prinetti di Merate (fig. 3), proveniente da un luogo a me sconosciuto e frutto di uno stacco a massello e di un riposizionamento in epoca imprecisata.

Vorrei però chiudere il mio breve intervento su una vicenda poco nota e che riguarda un ritrovamento favorito dal dialogo con gli amici genovesi e grazie alla ricerca negli archivi della Soprintendenza di Genova, dove sono stato accolto con generosa disponibilità, e per questo ringrazio ancora Franco Boggero e Francesca De Cupis.

Da tempo ho sul tavolo di lavoro la foto di questa pala spettacolare conservata in una chiesa genovese (fig. 6), che mi aveva segnalato diversi anni fa Camillo Manzitti come possibile opera di Carlo Antonio Rossi, una assegnazione perfetta per un pittore ancora oggi del tutto trascurato dalla bibliografia sul Seicento lombardo, ma intercettato negli studi, con la sua unica opera certa, nel vecchio bianco e nero che anche io qui utilizzo, nel consultato e ancora utile repertorio della pittura lombarda del Seicento di Marco Bona Castellotti²⁶. Si tratta in questo ultimo caso di un quadro eseguito per il duomo di Pavia intorno al 1630²⁷ (fig. 5), oggi pressoché abbandonato nei depositi del Vescovado della città lombarda.

Per un errore che deve essere solo mio, dietro la foto del quadro genovese avevo registrato in un appunto l'ubicazione dell'opera come presso la chiesa di Nostra Signora del Rimedio. Inutile però affannarsi a cercare questo dipinto in Nostra Signora del Rimedio, come mi è capitato inutilmente anni fa, visto che l'indagine nell'archivio fotografico della Soprintendenza di Genova alla ricerca di opere lombarde in cerca di attribuzione nelle chiese del Genovesato mi ha permesso di capire che il dipinto è in realtà nella nuova sede delle Brignoline, che raccoglie alcune sopravvivenze dell'arredo dell'antica chiesa di Nostra Signora del Rifugio, loro prima sede²⁸. Quindi la sovrapposizione dei nomi, vista l'assonanza del titolo delle due chiese, ha rimandato la soluzione del problema o meglio il mio incontro con l'opera, perché il problema attributivo era già brillantemente risolto.

La grande pala del Rifugio, alta oltre 5 metri²⁹, è oggi rimontata sull'altare della chiesa ottocentesca delle Brignoline, che, in seguito alla distruzione della loro sede principale per fare spazio alla stazione ferroviaria, si sono radicate nel nuovo sito in via Centurione Braccelli³⁰.

La prima traccia del quadro è settecentesca, visto che nella guida di Genova del Ratti è indicata come nella controfacciata ai lati del portale dell'edificio, divisa in due quadri distinti, come anche il segno di giunzione orizzontale nella tela ora ricomposta ci ricorda. Ratti la definisce in modo laconico ma preciso di «Autore lombardo»³¹. In analogo stato e nella stessa posizione all'interno della chiesa lo vede ancora Alizeri poco prima che le Brignoline abbandonassero la vecchia sede; Alizeri offre una preziosa seppur generica indicazione di apparte-

24 Torre 1674, p. 244.

25 L'inventario Sormani Andreani, redatto tra il 1832 e il 1838, è stato reso noto da Basso 2006-2007; la citazione del dipinto, assegnato correttamente a Barabino nel documento, è a p. 95.

26 Bona Castellotti 1985, fig. 513.

27 Per il contesto di committenza, Binaghi Olivari 1997.

28 Questa vicenda di provenienza e l'ubicazione odierna, si ricava dalla scheda OA del catalogo ministeriale, n. 00039859, redatta da E. Puntoni e rivista da M. Cataldi Gallo.

29 Olio su tela, 540 x 279 cm.

30 Una storia dell'ordine e della sua fondatrice, ed un'ampia rassegna illustrata delle numerose opere d'arte del convento, è in Magaglio, Magaglio 1985 (il quadro di Carlo Antonio Rossi, attribuito a scuola lombarda, e avvicinato da «alcuni» – secondo quanto indicato da didascalia –, a Daniele Crespi, è riprodotto a p. 355, e descritto in una breve didascalia a p. 354). Una veduta della zona presbiteriale della chiesa e dell'altare maggiore dove è oggi collocato il dipinto, si vede in Magaglio 1981, p. 25.

31 Ratti 1780, p. 343.

nenza stilistica del dipinto, indicando, «Un Dio Padre con angeli, e la Fuga in Egitto a' fianchi della medesima [porta]. I due ultimi risentono della imitazione procaccinesca, e volentieri credo al Ratti che deriva il loro autore dalla Lombardia ove nacque e fiorì quella lieta maniera»³². Un'indicazione suggestiva per i riferimenti culturali che implicitamente prevede e per la consapevolezza dell'eco che la maniera di Procaccini aveva avuto a Milano e in Lombardia nel corso del Seicento.

Dopo il restauro degli anni sessanta del Novecento, favorito da Gian Vittorio Castelnovi, il dipinto, riportato al formato originale, non è mai entrato nella letteratura specialistica. Lo posso presentare in un vecchio bianco e nero, scatto che non permette di cogliere le accensioni cromatiche e i toni soffusi e argentei con cui è risolta la zona inferiore.

Il confronto con il quadro di Pavia rende subito evidente la bontà dell'assegnazione, specie per quella costruzione compositiva per tagli diagonali, per le tipologie delle figure e al contempo per la fisica evidenza dei putti in carne che affollano la scena senza la levità e lo slancio di molti loro gemelli dipinti quasi negli stessi anni, vale a dire poco prima o poco la metà del Seicento, da Giovan Battista Discepoli o Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone, nomi che identificano il clima culturale entro cui è nata la pala genovese, come anche i confronti con alcune opere ben note dei protagonisti della stagione barocca lombarda ci ricordano. Credo infatti che il quadro delle Brignoline sia una delle cose più tarde che conosciamo di Carlo Antonio Rossi, che morì nel 1648 a seguire l'*Abecedario* dell'Orlandi, a circa sessantasette anni³³.

Per un pittore nato nel 1580, la pala di Pavia, che è del 1630 circa e precede di poco l'esemplare della chiesa delle Brignoline, è un'opera dell'estrema maturità e bisogna quindi esercitarsi a colmare le numerose caselle ancora vuote del suo percorso stilistico oltre che biografico.

Sostanziare il catalogo delle sue opere permetterebbe peraltro di capire meglio se l'antica presenza a Genova di una sua prova significativa sia la spia di altre relazioni del pittore con la città o un arrivo fortuito, magari successivo al momento della sua esecuzione, visto che potrebbe trattarsi di un dono a cose fatte da parte di uno dei molti nobili genovesi legati alle Brignoline; il quadro infatti non stava anticamente sugli altari della chiesa come è chiaro anche dalla posizione "defilata" in controfacciata e dall'idea di dividerlo in due parti distinte simmetricamente disposte ai lati del portale, secondo quanto ci indica Ratti poco dopo la metà del Settecento. Certo sorprende, nell'ottica del dialogo con i maestri genovesi, e con Valerio Castello in particolare, avere davanti agli occhi questo dipinto dello stesso pittore che circolava qualche anno fa con l'assegnazione a Giulio Cesare Procaccini, corretta a ragione a favore di Carlo Antonio Rossi da Federico Cavalieri, che me lo ha segnalato (fig. 9); vi si ritrovano i ben riconoscibili putti torniti e pingui delle pale di Pavia e di Genova (figg. 7-8) e la pur lontana ascendenza procaccinesca riscontrata nella pala delle Brignoline dall'Alizeri. Mi pare che anche questa opera vada assegnata agli anni più maturi del pittore, anni in cui il dialogo con Genova non è forse casuale.

Un'opera che certo precede, anche se solo di poco, il quadro di Pavia, è questa paletta di casa Borromeo³⁴ (fig. 10), che è una prova più scattante e più inventiva anche se perfettamente consentanea alla pala di Pavia; l'avevo intercettata molti anni fa (2010) in prospettiva di una mostra sul barocco lombardo, progettata con Francesco Frangi e Anna Bernardini per i musei di Varese ma mai realizzata. Non ne conosciamo la storia prima del 1690³⁵, anche se è probabile la committenza Borromeo, ma circa la bontà dell'assegnazione valgono i confronti puntuali con l'opera di Pavia.

Sono convinto che a una sua fase ancora più antica appartenga questo piccolo dipinto devozionale conservato in casa Borromeo (fig. 11), all'Isola Bella, nella Galleria degli Arazzi³⁶, penalizzato dalla coltre di sporco che lo riveste, ma in cui mi pare si colgano in prospettiva le tipologie delle opere più mature del pittore, nonché il modo di rilevare con le luci le pieghe dei panneggi, talvolta risolte con pennellate lineari e schematiche come

32 Alizeri 1846-1847, II, 1847, pp. 918-919.

33 Orlandi 1704, p. 107.

34 Olio su tela, 230 x 150 cm circa.

35 In quell'anno, alla morte di Vitaliano VI Borromeo, è così registrato nell'inventario del Palazzo dell'Isola Bella: «Un santo vescovo in ginocchio avanti alla Madonna di Carl'Antonio Rossi» (Crespi 1986-1987, II, p. 607, n. 600).

36 Olio su tela, 105 x 92 cm. Il dipinto è rintracciabile nei documenti di casa Borromeo solo a partire dal 1838, dove è attestato con un'attribuzione a Morazzone (per la natura dell'inventario del 1838, Buganza, Morandotti 2011, p. 393).

se il pittore intervenisse con il gesso bianco. In questo dipinto che potrebbe essere il numero più antico del catalogo del pittore allo stato attuale delle nostre conoscenze, l'eco di Giulio Cesare Procaccini è evidente nella figura della Vergine, la cui testa è quasi una normalizzazione meno scorciata della testa della giovane donna nel *Cristo e l'Adultera* della Bildergalerie della residenza di Sanssouci a Potsdam, mentre il Bambino ha un'impronta che ricorda Moncalvo, pittore non estraneo alle scelte di Carlo Antonio Rossi anche nella *Creazione di Adamo* della collezione Johnson di Philadelphia (che va restituito a Rossi)³⁷, dove il Dio Padre ha un'aria soffusa e una risentita costruzione disegnativa dei panneggi che riecheggiano la cultura gaudenziana su cui Moncalvo si forma. È poi il nome di Camillo Procaccini che viene in mente guardando le figurette sullo sfondo, con la creazione di Eva, disegnata a punta di pennello in modo analogo al lontano precedente di una simile invenzione giovanile del pittore bolognese radicato a Milano³⁸.

L'attribuzione di questo quadro americano è inedita e si deve a Francesco Frangi, con il quale ho condiviso le idee sul pittore fin dagli anni in cui stavamo preparando la citata mostra sulla pittura barocca in Lombardia, poi sfumata, e al quale si deve un'altra assegnazione che chiarisce molte cose circa la personalità di questo pittore, che nasce evidentemente come un pittore di stretta osservanza procaccinesca. Ho potuto vedere questo dipinto di collezione privata (fig. 12 e foto di apertura) dopo che Frangi lo aveva assegnato a Carlo Antonio Rossi. Una prova che sorprende per l'adesione stretta a Giulio Cesare Procaccini e che trova confronti puntuali con molte opere del grande pittore lombardo (subito si pensa alle festose pale mariane del santuario della Madonna dei Miracoli di Saronno o della chiesa di San Pietro al Rosario di Novara), alla cui cerchia familiare va quindi verosimilmente riferita la formazione di Carlo Antonio Rossi, come già aveva intuito Alizeri guardando un quadro molto più tardo, pur aggiornato su fatti nuovi della pittura milanese.

La fisionomia del pressoché sconosciuto Carlo Antonio Rossi, grazie alla condivisione delle opinioni di chi lavora sulla pittura lombarda del Seicento, comincia così a prendere forma, ad altezze cronologiche distinte della sua carriera artistica, e non si può che condividere una dichiarazione di metodo di Roberto Longhi se vogliamo provare a ricostruire fatti nuovi e profili artistici sconosciuti. Lo studioso, rivalutando a breve distanza di anni la sua prima ricostruzione del profilo dell'Assereto (1926), scriveva infatti: «Il mezzo di restituirne al possibile la forma [la fisionomia] è stato per noi quello, che comunemente si reputa periglioso, di partir dalla memoria visuale del poco che di storicamente sicuro ci rimane di lui e, così, spostando semplicemente il raggio della veduta, otticamente ravvisarlo altrove»³⁹.

37 Olio su tela, 143,5 x 108 cm. *John J. Johnson Collection* 1967, p. 61, n. 189; come scuola di Palma il vecchio.

38 Studiato da F. Frangi, in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 150-153, n. 6.

39 Longhi (1929) 1967, p. 35.

1. Alessandro Vaiani, *Cattura di un santo missionario in Oriente (?)*, 1590 circa, collezione privata



2. Aurelio Luini, *Martirio di santa Tecla*, particolare, 1592, Milano, Duomo



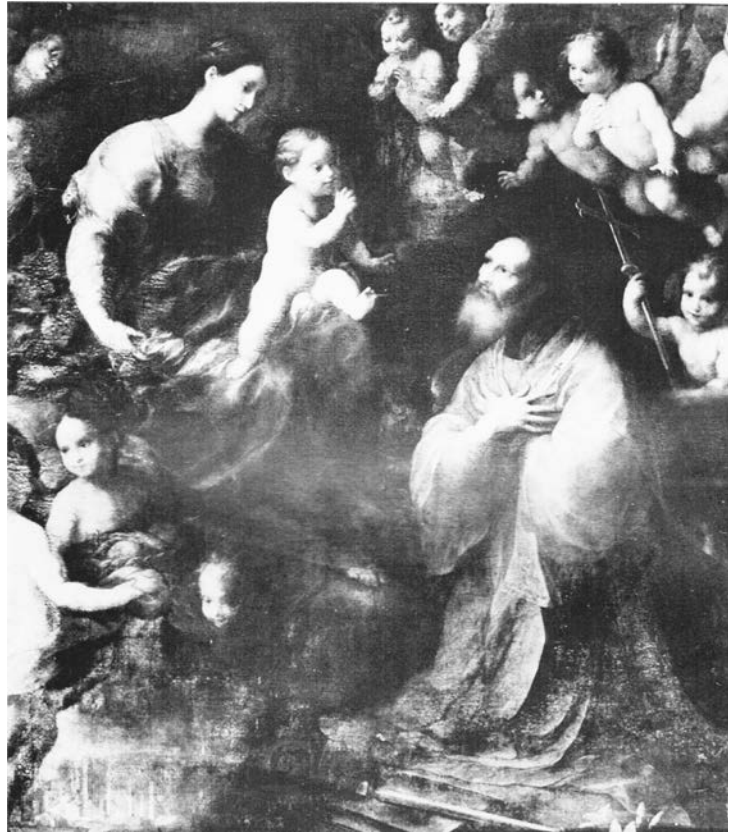


3. Simone Barabino, *Mosè riceve le tavole della legge*, 1616-1618, Merate, Castello Prinetti



4. Simone Barabino, *Sposalizio della Vergine*, 1616-1618, collezione privata

5. Carlo Antonio Rossi, *San Siro in adorazione della Vergine*, 1630, Pavia, Duomo (in deposito al Vescovado)



6. Carlo Antonio Rossi, *Sacra Famiglia, Dio Padre in gloria e angeli*, 1630-1635, Genova, chiesa conventuale delle Brignoline



7. Carlo Antonio Rossi, *San Siro in adorazione della Vergine*, particolare, 1630, Pavia, Duomo (in deposito al Vescovado)



8. Carlo Antonio Rossi, *Sacra Famiglia, Dio Padre in gloria e angeli*, particolare, 1630-1635, Genova, chiesa conventuale delle Brignoline



9. Carlo Antonio Rossi, *Putti musici*, 1630-1635, già Firenze, Galleria Tornabuoni



10. Carlo Antonio Rossi, *Santo vescovo in adorazione della Vergine*, 1625 circa, collezione Borromeo



11. Carlo Antonio Rossi, *Madonna con il Bambino*, 1620-1625, Isola Bella, Palazzo Borromeo, Galleria degli Arazzi



12. Carlo Antonio Rossi, *Madonna con il Bambino come Salvator Mundi e angeli*, 1620-1625, collezione privata

Collana

Acta studiorum

In copertina e in quarta di copertina

Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, particolare, 1618,
Genova, Santissima Annunziata del Vastato

*Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città
legate alla Spagna (1610-1640)*

© 2020, Scalpendi editore, Milano

ISBN: 978-88-32203-70-7

Progetto grafico e copertina

© Solchi graphic design, Milano

www.solchi.eu

Impaginazione e montaggio

Roberta Russo

Post produzione

Alberto Messina

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: novembre 2020

Finito di stampare nel mese di novembre 2020 a cura di
Scalpendi editore S.r.l.

Printed in Italy

Scalpendi editore S.r.l.

www.scalpendieditore.eu – info@scalpendieditore.eu

Sede legale e sede operativa

Piazza Antonio Gramsci 8

20154 Milano