

CONCORSO

arti e lettere



VIII
2016

Direttori editoriali

Agostino Allegri, Giovanni Renzi

Direttore responsabile

Maria Villano

Redazione

Patrizio Aiello, Agostino Allegri, Chiara Battezzati, Serena Benelli, Giulio Dalvit, Elisa Maggio, Giovanni Renzi, Massimo Romeri

Comitato scientifico

Elisabetta Bianchi, Marco Mascolo, Antonio Mazzotta, Federica Nurchis, Paolo Plebani, Paolo Vanoli

e-mail: concorsorivista@gmail.com

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

Crediti fotografici: Antonio Mazzotta: pp. 6, 8, figg. 1-2: Pinacoteca Ambrosiana / De Agostini: pp. 16, 21, figg. 1, 4; p. 58, figg. 1-3; Fotostudio Rapuzzi, Brescia: p. 74, fig. 3.

La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2016 Lubrina Editore Srl
via Cesare Correnti, 50 - 24124 Bergamo - cell. 3470139396
e-mail: editorelubrina@lubrina.it - web: www.lubrina.it

ISSN: 2421-5376

ISBN: 978-88-7766-603-1

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.



Sommario

| | |
|--|----|
| Editoriale | 5 |
| Marco Flamini, <i>La «Madonna greca» di Santa Maria Segreta a Milano</i> | 7 |
| Massimo Romeri, <i>Ipotesi per un Ecce Homo all'Ambrosiana</i> | 17 |
| Elena Rame, <i>Un'opera bolognese per i Barnabiti: intorno al Martirio di San Paolo di Francesco Carboni in San Marco a Novara</i> | 27 |
| Adam Ferrari, <i>Un bolognese per la Confraternita del Rosario in San Domenico a Cremona</i> | 37 |
| Floriana Conte, <i>Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi della Pinacoteca di Brera</i> | 47 |
| Andrea Daninos, <i>Cere borromaiche e sviste ambrosiane</i> | 59 |
| Fiorella Frisoni, <i>Per Clemente Bocciardo genovese nel Bresciano</i> | 71 |
| <i>Appendice documentaria</i> | 77 |
| Giulio Dalvit (con Giuliana Pignolo), <i>Milano – New York et retour: un murales dimenticato di Keith Haring in via Laghetto?</i> | 83 |



1. Francesco Carboni, *Martirio di San Paolo*, Novara, San Marco

Elena Rame

Un'opera bolognese per i Barnabiti: intorno al *Martirio di San Paolo* di Francesco Carboni in San Marco a Novara*

Nel suo *Museo novarese* – pionieristica ricognizione del patrimonio storico artistico di Novara e dintorni, redatta sul primissimo scorcio del Settecento – l'erudito cusiano Lazaro Agostino Cotta registra la presenza nella chiesa di San Marco «dei PP. Barnabiti», accanto al ben più celebre e celebrato «martirio di S. Marco con molte figure e gloria stupendissima, di Daniele Crespi Milanese»,¹ del «martirio di S. Paolo con gloria» dipinto da «un allievo di Guido Reni, tutto sul fare di questo».² In questa prima menzione a stampa dell'opera, allo storico sfugge la firma dell'autore del dipinto, siglato invece «Franciscus Carbonius Bononiensis»;³ tuttavia, nel parallelo con Guido Reni, Cotta non manca di mettere a fuoco i caratteri stilistici della monumentale tela [fig. 1].

Nel 1707 la presenza dell'opera di Carboni è attestata da una breve segnalazione del padre barnabita Francesco Luigi Barelli, «primo storico della Congregazione»,⁴ impegnato in una ricognizione delle chiese di pertinenza dei chierici regolari di San Paolo finalizzata a illustrare le memorie dell'ordine.⁵

Bisognerà attendere la fine del secolo per poter rintracciare un'altra menzione della tela in un appunto dell'abate Luigi Lanzi formulato nel 1793, durante il viaggio «pel genovesato e il piemontese»: il «gran quadro della decapitazione di S. Paolo» è popolato di «figure un po' pesanti di un colorito che partecipa del tenebroso» e Carboni viene bollato, senza possibilità d'appello, come «pittore di grandi figure piuttosto che di grandiosità».⁶

L'opera trova in seguito spazio nella prima guida alla città di Novara compilata da Francesco Antonio Bianchini e pubblicata nel 1828.⁷ Nel 1861 il *Martirio di San Paolo* è visto anche da sir Charles Lock Eastlake, primo direttore della National Gallery di Londra: di passaggio in città, nei suoi taccuini annota la presenza, nel transetto di destra della chiesa, di «a large dark picture» che ritiene essere del Morazzone – e che in realtà è il *Martirio di San Marco* del Crespi – mentre per «the opposite corresponding picture», cioè il dipinto di Carboni, pensa a un discepolo di Mazzucchelli, «possibly Tanzio».⁸

* Questo articolo fa il punto delle mie ricerche, tuttora in corso, riguardanti le opere di Francesco Carboni nella chiesa di San Marco a Novara. Ringrazio don Natale Allegra, Chiara Battezzati, Susanna Borlandelli, Andrea Casagrande, padre Ivano Cazzaniga, Paolo Crivellaro, don Mario Perotti, Simone Riccardi, Massimo Romeri, Maria Marcella Vallasca. Devo un ringraziamento particolare a padre Filippo Lovison e a Sergio Monferrini.

Dopo un lungo silenzio critico, nei primi anni Venti del secolo scorso è Eugenio Mario Casazza a segnalare nuovamente la tela che, tuttavia, è erroneamente assegnata al genovese Giovanni Bernardo Carbone, «buon compositore ed ottimo ritrattista»,⁹ attribuzione poi recepita e riproposta acriticamente da Giovanni Barlassina e Antonio Picconi.¹⁰ Spetta a Giuseppe Visconti la restituzione, avvenuta solo nei tardi anni Cinquanta, del *Martirio di San Paolo* al pittore bolognese, senza che però vi siano novità di rilievo in merito all'opera.¹¹

L'attenzione degli storici è tornata ad appuntarsi sulla chiesa di San Marco in anni più recenti. A Filippo Maria Ferro va il merito di aver rinvenuto e pubblicato le tracce documentarie relative al quadro conservate a Milano, presso gli archivi di San Barnaba, che hanno gettato luce sull'identità del committente dell'opera e fornito un appiglio cronologico certo per l'esecuzione, compresa nel triennio 1623-1626.¹² Pochi anni dopo, Susanna Borlandelli legge la prova pittorica del bolognese come un elemento del programma iconografico illustrato dai rilievi lignei con gli episodi della vita di San Paolo che decorano i confessionali, privi in effetti della scena del martirio del santo e conclusi solo alla fine del Seicento, quando verranno approntati i pannelli.¹³ La tela è in seguito inclusa nella poderosa schedatura di opere novaresi del Sei e Settecento messa a punto, qualche anno più tardi, da Filippo Maria Ferro e da Marina Dell'Omo.¹⁴

Da ultimo, i contributi di Chiara Bernardi¹⁵ e Susanna Borlandelli¹⁶ hanno ripercorso e fatto il punto in merito alla fortuna critica del quadro.

La chiesa di San Marco è quella che, a Novara, lega maggiormente la propria storia alla presenza del vescovo Carlo Bascapè che nel 1607 ne poserà la prima pietra, la affiderà ai Barnabiti e che qui, nella cappella intitolata a San Carlo Borromeo, sceglierà di essere sepolto.¹⁷

Il bolognese Francesco Carboni è chiamato, nella seconda metà degli anni venti del Seicento, a fornire un'opera che, insieme al *Martirio di san Marco* del Crespi, darà avvio alla serie di teleri commissionati per la chiesa e dedicati, da un lato, alla devozione barnabita a San Paolo e, dall'altro, a San Marco, cui è intitolato l'edificio. L'esecuzione del ciclo si protrarrà lungo il Seicento – con l'intervento della gloria locale Bartolomeo Vandoni – e oltre la fine del secolo, raggiungendo i primissimi anni del Settecento, con la *Predica di San Marco*, il *San Marco in carcere* e la *Morte di San Marco* di mano del milanese Pietro Maggi.¹⁸

Come già segnalato, Ferro nella seconda metà degli anni Ottanta ha rintracciato e pubblicato i documenti conservati presso l'Archivio di San Barnaba a Milano che forniscono alcuni tasselli utili all'identificazione dei donatori dei

due grandi teleri di Carboni e di Crespi.¹⁹ I «Conti delli 3 anni» relativi al periodo 1623-1626 per la chiesa di San Marco infatti dichiarano:

Si dipingono anco di presente duoi grandi quadri, da porsi nei duoi brazzi della Cappella mag.re, cioè uno in Bologna, et l'altro in Milano di prezzo di scudi 200, de' quali cento si son havuti per legato da Don Angelo Fran.co Greco, et altri cento dal sig. Gio. Mauritio Valseca spagnolo governatore del forte di Sandoval.²⁰

Nulla resta del poderoso forte – pentagonale, dotato di un largo fossato e intitolato a Francisco Sandoval y Royas, duca di Lerma e *valido* di Filippo III – che a partire dal 1614 era stato allestito dagli Spagnoli sulla riva sinistra del fiume Sesia, non lontano da Borgo Vercelli, in un punto di fondamentale importanza strategica.²¹

Poco o nulla era finora emerso in merito ai donatori. Se la figura di Don Angelo Francesco Greco rimane ancora completamente nell'ombra, nuove *trouvailles* documentarie contribuiscono invece a ricostruire il legame tra Mauritio de Valseca e la chiesa di San Marco.

Ciò che preme ora aggiungere a quanto già noto è il ritrovamento di una lettera conservata presso l'archivio milanese dei Barnabiti,²² datata 22 settembre 1704 e indirizzata al già citato Francesco Luigi Barelli da un corrispondente novarese²³ che, con scrittura minuta e meticolosa, ripercorre la storia di San Marco e ne fornisce una descrizione straordinariamente precisa, fino a redigere una sorta di inventario che sarà in buona parte trasposto nella corposa opera del padre barnabita, data alle stampe a Bologna nel 1707. Questa testimonianza si rivela tanto più preziosa perché ricostruisce non solo le vicende legate all'opera di Carboni, ma più in generale l'assetto della chiesa prima delle molte manomissioni, avvenute soprattutto in seguito alle soppressioni napoleoniche.²⁴

Nella missiva che da Novara prenderà la via della città felsinea, il corrispondente del barnabita si premura di segnalare e descrivere opere d'arte, suppellettili, ma anche le numerose tombe, di cui oggi non rimane traccia alcuna, che trovavano spazio in San Marco, e che verranno, seppur sommariamente, ricordate dal Barelli come «molti nobili memorie in marmi Sepolcrali [...] di Personaggi cospicui, non tanto Novaresi, quanto Spagnuoli». ²⁵ Tra di esse è menzionata anche quella di Mauritio de Valseca. Il sepolcro è corredato da un'iscrizione in latino – a lettere dorate su marmo nero e trascritta,²⁶ non senza qualche inciampo, dal corrispondente novarese – e una seconda in spagnolo, che trova spazio su una «lapide in terra» e che fornisce la data di morte del capitano, sopraggiunta nel febbraio del 1624, termine quindi *post quem* per l'esecuzione della tela di Carboni:



2. Francesco Carboni, *San Marco*,
Novara, San Marco

Juan Mauricio de Valseca Barcelones, que de Infanteria Espanola por Su Mag.d fue cinco vezes Capitan, y dos Governador de Correzo, y del Fuerte de Sandoal, donde morio y aqui queda su cadaver, y sepoltura para los suyos. A. 25 de hebrero 1624.

A queste indicazioni va aggiunta una seconda traccia documentaria rinvenuta negli archivi novaresi, che permette di chiarire ulteriormente le circostanze legate alla commissione dell'opera.

È il 24 gennaio del 1624 quando, nel forte di Sandoval, il de Valseca detta le ultime volontà.²⁷ Il capitano di fanteria era divenuto «Gubernatore fortis Sandovali» dopo una carriera costellata di imprese che vengono puntualmente ricordate dalle già citate iscrizioni celebrative postume, ma anche dalle fonti spagnole del tempo: un uomo d'armi che si era distinto nel servire «con mucho valor y puntualidad» Alessandro Farnese nelle guerre nelle Fiandre e in Francia.²⁸

Il testamento si muove su due fronti: la natia Barcellona – ove le donazioni verranno convogliate verso le chiese di San Francesco e San Raimondo, che evidentemente rivestivano particolare importanza nella geografia spirituale del testatore²⁹ – e i luoghi che lo avevano visto ricoprire l'ultima, prestigiosa carica.

La porzione cruciale del documento, e che trova spazio fra le svariate messe³⁰ e opere pie³¹ finanziate da de Valseca, è quella relativa alle indicazioni che il capitano fornirà in merito alla propria sepoltura. Nella chiesa ove verrà tumulato «con onore e pompa condecante», oltre a celebrare una messa settimanale per un anno

s'habbi da errigere, et fabricare una capella con l'intitolatione et effigie delli S.ti Giacomo maggior, e minor, Santo Ma[r]tin, S.to Maurizio, S.ta Lucia, S.to Pietro, S.to Paolo, e S.ta Maria Madalena et S.to Gioseppe patriarcha e vergine tutti avvocati, et protettori d'esso s.r testatore, facendosi in essa un deposito con l'incrizione, et arme d'esso s.r testatore per memoria dell'erretione, che si farà d'essa, per erretione della quale si debbano spendere ducatonì cento

Alla morte di de Valseca, la chiesa di San Marco aveva già il suo assetto definitivo: si era giunti al tetto nel 1613 e molto probabilmente già entro la fine di quello stesso anno l'edificio era utilizzato per le funzioni.³²

Ciò che ora risulta chiaro è che, invece di erigere una cappella apposita, si sceglierà di inserire il sacello del de Valseca nella parte sinistra del transetto della chiesa dei Barnabiti, arredandolo in seguito con un'opera che asseconda le indicazioni iconografiche così puntigliose fornite dal capitano spagnolo.

La tela di Carboni è occupata solo in parte dal racconto del martirio secondo quanto trasmesso dall'agiografia: la decollazione di San Paolo ha luogo sulla via Ostiense – infatti all'orizzonte, su uno sfondo rosato, si staglia una veduta approssimativa di Roma. Nella parte inferiore della scena sono raffigurate le tre polle d'acqua cui la testa del santo, rimbalzando sul terreno, ha dato origine, e in corrispondenza delle quali verrà edificata la chiesa di San Paolo alle Tre Fontane. A fianco del torso decapitato fa capolino Plautilla, giovane vedova che, secondo la leggenda, assistette al martirio. Dietro il corpo del Santo, l'aguzzino ritratto di spalle mentre sta riponendo la spada nel fodero fornisce l'occasione per un impeccabile esercizio anatomico, uno «sfoggio di accademica sapienza».³³

Il resto del programma iconografico prende le mosse dall'affollato *pantheon* di santi «avocati» e «protettori» in merito a cui il committente aveva dato scrupolose indicazioni: il legionario che giganteggia sul primo piano della composizione è identificabile con San Maurizio, mentre i soldati collocati all'estrema sinistra – brano in cui il pittore bolognese «si ricorda degli armigeri del Reni a San Gregorio al Celio»³⁴ – rappresentano la legione tebea. In primissimo piano, il Santo dalla lunga barba bianca che prende posto vicino al drappello di soldati è forse da identificarsi con Giacomo Minore.

Nella porzione superiore della tela, scandita da due livelli esattamente come quella del Crespi, l'empireo che ospita l'ascesa dell'anima di Paolo è re-



3. Francesco Carboni, *San Paolo*,
Novara, San Marco

stituito con una tavolozza chiara, in netto contrasto con il cupo proscenio, tutta giocata sui toni del grigio e del giallo; qui, grazie ai consueti attributi sono individuabili San Giovanni, San Giuseppe, San Pietro e San Giacomo Maggiore.³⁵

Carlo Cesare Malvasia³⁶ ricorda brevemente il Carboni tra gli allievi di Alessandro Tiarini, di cui sposerà la figlia Dorotea,³⁷ e la cui lezione sembra essere determinante anche nell'impostazione della tela in San Marco. Il busto di San Paolo opera un consapevole recupero di quello presente nella *Decollazione di San Giovanni Battista*, che Tiarini ha eseguito nel 1618 per la chiesa pavese di San Rocco.³⁸

Chiara risulta anche l'autorità normativa della *Giuditta con la testa di Oloferne* di Lorenzo Sabatini. L'incisione dell'opera fatta da Agostino Carracci³⁹ fornisce la matrice, qui riproposta in controparte, per la testa mozzata del Battista nella tela in San Marco.⁴⁰

A Carboni sono affidate anche altre due prove per la chiesa, collocate ai lati dell'altare maggiore – un *San Marco* (fig. 2) e un *San Paolo* (fig. 3) – che sono identificabili con gli «altri duoi quadri minori fatti pure a Bologna»⁴¹ di cui si fa menzione nei documenti per il triennio 1626-1629.⁴²

In assenza di conferme documentarie, resta da chiarire come siano avvenuti i contatti tra il pittore bolognese e i padri barnabiti di Novara. Credo che l'ipotesi più plausibile – ed è ancora una volta Ferro a suggerirla⁴³ – sia da ricercare nella circolazione serrata di modelli e artisti all'interno dei cantieri della congregazione, secondo una prassi già ampiamente collaudata in San Marco sotto l'egida del vescovo Bascapè, con il Moncalvo o, ancora, con il Binaghi, entrambi impegnati sul fronte novarese ma anche, nello stesso giro d'anni, in altre chiese dell'Ordine.⁴⁴

Rivestono certamente un ruolo fondamentale in tal senso le tre tele che Carboni licenzia per la volta della cappella del Crocifisso⁴⁵ nella chiesa barnabita di San Paolo a Bologna, che andrebbero lette come il precedente del *Martirio di San Paolo: la Flagellazione, l'Incoronazione di spine e il Trionfo della Santa Croce* sono opere con cui la prova novarese intrattiene un legame palpabile, rintracciabile soprattutto nei colori più cupi in cui è declinata la tavolozza e nelle fattezze dei personaggi dagli incarnati brunastri.

1. Per la tela si veda N. Ward Neilson, *Daniele Crespi*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1996, p. 52, n. 46.
- 2 L.A. Cotta, *Museo novarese. IV Stanza e aggiunte manoscritte*, a cura di M. Dell’Omo, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1994, pp. 113, 136, nota 133.
- 3 L’opera (cm 440 x 450), a differenza di quella di Daniele Crespi, non è datata. La data riportata sulla tela del pittore bustocco, 1626, è ritenuta un termine cronologico plausibile anche per il quadro di Carboni, poiché i due quadroni sono «senz’altro ordinati insieme» (*Ibidem*). Un intervento di pulitura è stato effettuato nel 1993 a opera della Novaria Restauri: L. Medina, *San Marco, «la chiesa del Bascapè»*, in *Bascapè. Il vescovo sulle orme di San Carlo*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo dei Vescovi – Arengo del Broletto, 18 settembre-7 novembre 1993), Novara, Interlinea, 1993, p. 60.
- 4 Per una biografia di Barelli si veda L.M. Levati, I.M. Clerici, *Menologio dei Barnabiti*, XII. *Dicembre*, Genova, Scuola Tipografica Derelitti, 1937, pp. 15-19.
- 5 L. Barelli, *Memorie de’ PP. Barnabiti*, II, Bologna, Per Costantino Pissari, 1707, p. 190. Barelli, con ogni probabilità, non visita San Marco di persona, ma, come si vedrà, si affida a un corrispondente locale ben informato.
- 6 L. Lanzi, *Viaggio del 1793 pel genovesato e il piemontese: pittori specialmente di questi due stati e qualcosa de’ suoi musei*, a cura di G.C. Sciolla, Treviso, Canova, 1984, p. 30.
- 7 F.A. Bianchini, *Le cose rimarchevoli della città di Novara*, Novara, Tipografia Girolamo Miglio, 1828, pp. 57-59.
- 8 S. Amerigo, A. Fiorillo, E. Rame, *Altri contributi sui taccuini di sir Charles Lock Eastlake (1852-1864). Piemonte*, in «Solchi», IX, 2006, 1-3, pp. 123, 126, nota 47; S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, I, London, The Walpole Society, 2011, p. 563.
- 9 E.M. Casazza, *Il San Marco di Novara*, Novara, Tipografia Marzi, 1922, pp. 10-11.
- 10 G. Barlassina, A. Picconi, *Le chiese di Novara*, Novara, Tipografia S. Gaudenzio, 1933, p. 117.
- 11 G. Visconti, *Il bel S. Marco di Novara*, Novara, Provera, 1957, p. 39.
- 12 F.M. Ferro, *I quadroni della chiesa di San Marco in Novara. I. Daniele Crespi e Francesco Carboni a confronto*, in «Paragone», 44, 1986, pp. 64-71; Id., *I vescovi e la committenza religiosa dopo il Concilio di Trento*, in *Museo Novarese. Documenti studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Arengo del Broletto, 20 giugno – 22 novembre 1988), a cura di M.L. Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, pp. 497-499; Id., *La pittura nel Seicento. Schede per la storia dell’arte novarese*, Novara, Interlinea, 1992, p. 35; Id., *Un capitolo glorioso di arte e fede nella chiesa di San Marco a Novara*, in *Bascapè. Il vescovo sulle orme di San Carlo*, pp. 58-59.
- 13 S. Borlandelli, *Note per la scultura lignea: gli apparati delle chiese di San Marco e di Sant’Eufemia*, in *Novara da scoprire II. Brevi itinerari per la città storica*, Novara, Comune di Novara, 1990, p. 45, nota 7.
- 14 M. Dell’Omo, F.M. Ferro, *La pittura tra Sei e Settecento nel Novarese*, Novara, Società Storica Novarese, 1996, pp. 109-110, n. 194.
- 15 C. Bernardi, *La chiesa di San Marco di Novara tra XVII e XIX secolo*, tesi di laurea, Vercelli, Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2005-2006 (relatrice G. Spione).
- 16 S. Borlandelli, *La decollazione di San Paolo. La grande tela di Francesco Carboni*, in *Memorie di San Paolo nella chiesa di San Marco in Novara*, Novara, Parrocchie Unite di Novara Centro, 2009, pp. 16-17; Ead., *Dedicazioni e scelte devozionali nella chiesa barnabita di San Marco*, in *La gloria di Dio e dei Santi nelle opere pittoriche della chiesa di San Marco in Novara*, Novara, Parrocchie Unite di Novara Centro, 2015, pp. 3-5.
- 17 La storia dell’edificio è ripercorribile a partire dalle preziose informazioni fornite nell’Ottocento dall’erudito Carlo Francesco Frascioni: Archivio Storico Diocesano di Novara (da qui in poi

ASDNo), Fondo Frasoni, *Memorie storiche delle Chiese, Conventi, Monasteri soppressi in Novara nell'epoca infaustissima della Repubblica Cisalpina del Regno Italico raccolte dal prete Carlo Francesco Frasoni*, XIV/22, pp. 68-75; ASDNo, *Documenti riguardanti le Chiese, Monasteri, Conventi e Spedali già esistenti in Novara e i suoi sobborghi*, XIV/23, pp. 463-466.

18 Dell'Omo, Ferro, *La pittura*, p. 181, n. 579.1-3; p. 237, nn. 955-956.

19 Ferro, *I quadroni*, pp. 65, 69, nota 4.

20 Archivio di San Barnaba Milano (da qui in poi ASBMi), Q, cartella 2, fascicolo v. Filippo Maria Ferro interpreta erroneamente le annotazioni e scioglie il nome del forte in «Sandonas».

21 D. Beltrame, *Il forte spagnolo "Sandoval" presso Borgo Vercelli (1614-1644)*, in «Bollettino Storico Vercellese», XXIV, 2, 1995, pp. 89-134.

22 ASBMi, E, cartella 1, fascicolo v.

23 La firma è minuta, difficilmente leggibile, ma parrebbe trattarsi di Giuseppe Maria Baldi, un personaggio sul quale, a oggi, non esiste altra notizia.

24 La chiesa, espropriata nel 1798, diventa prima sede della Società Patriottica e, come tale, utilizzata per riunioni pubbliche. A partire dal 1801 la struttura dell'edificio è profondamente alterata per far spazio alla Biblioteca Nazionale: qui vengono convogliati i volumi delle congregazioni soppresse e del seminario. Il progetto sarà abbandonato in un breve giro di mesi e, già nel marzo 1802, la chiesa è riaperta al culto. Le vicende sono ripercorse brevemente in M. Airoldi, *La chiesa dei Santi Marco e Paolo*, in *Memorie di San Paolo*, pp. 3-5.

25 Barelli, *Memorie*, II, p.194.

26 L'iscrizione è così trascritta: «Jo. Mauritius A Valseca Barchin. Cohortis peditum Hispan. Quinquies Athlas in Belgica, Italia et Alibi fortiter dimicans et strenue vincens bis Gubernat. Corretij, Arcisq. Sandoval, Illinic abiens, non obiens Ohcce sacellum ditans, ac pro sacro He Cathombe, in sabbato perheniter libando dotans, hic in spem resurrectionis, seu in Asillo conditus extat Octav. Cal. Februarij M.DC.XXXV». Risulta impossibile, oggi, giustificare, se non con un errore del corrispondente novarese, la discrepanza di oltre un decennio riscontrabile nella datazione delle due lapidi.

27 Novara, Archivio di Stato (da qui in poi ASNo), Notarile, Francesco Quagliotti (1624-1625), *Mimutario n. 2 dal 5 gennaio 1624 al 31 agosto 1625*, minuta del testamento di Maurizio de Valsecca, 24 gennaio 1624. Il testamento non contiene un riferimento esplicito alla chiesa di San Marco quale luogo di sepoltura di de Valsecca; tuttavia, in una nota di mano del notaio, redatta a fini contabili su un minuscolo foglio di carta e allegata alla minuta, i padri barnabiti vengono segnalati tra i destinatari di una copia del documento.

28 A. Vázquez, *Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1880, III, p. 402.

29 Il testamento, oltre alla messa quotidiana da far celebrare «con degna elemosina» dai padri nella chiesa del convento di S. Francesco, ricorda un'immagine della Beata Vergine del Monserrato «di valore di ducatonì quindici da offerirsi alla capella della concettione della R. vergine del monastero di S.to Francesco in Barcellona e un'altra immagine di S.to Raimondo di valore di ducatonì cinque d offerirsi e donarsi alla chiesa di S.to Raimondo in Barcellona» (ASNo, Notarile, Francesco Quagliotti (1624-1625), *Mimutario n. 2 dal 5 gennaio 1624 al 31 agosto 1625*, minuta del testamento di Maurizio de Valsecca, 24 gennaio 1624).

30 Vengono citate in particolare le messe di San Gregorio e le messe di Sant'Amador; queste ultime erano particolarmente diffuse in Catalogna e nella Francia meridionale lungo tutto il Medioevo e nella prima età moderna, e traevano origine da una leggenda catalana del tredicesimo secolo: B. Bulles, *Saint Amador: formation et évolution de sa légende (XIIe-XXe siècle)*, in «Annales du Midi. Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», CVII, 212, 1995, pp. 437-455.

- 31 «Di più ha comandato, et comanda, e ordina che subito doppo la sua morte si debbano vender, et alienare li duoi candellieri d'argento, con li dieci cucchiari, e sue forcine, le due sottocoppe, le tre tazze, salino, pimentera, et zucarera tutti d'argento con li duoi centurini da capello l'uno d'oro, et l'altro de' rubini insieme con tutti li vestiti, che di presente detto s.r testatore si ritrova havere, et il prezzo di quelli spenderlo in opere pie» (ASNo, Notarile, Francesco Quagliotti (1624-1625), *Minutario n. 2 dal 5 gennaio 1624 al 31 agosto 1625*, minuta del testamento di Maurizio de Valsecca, 24 gennaio 1624).
- 32 Airoidi, *La chiesa*, p. 3.
- 33 Ferro, *Un capitolo*, p. 58.
- 34 *Idem*, *I quadroni*, p. 65.
- 35 Sono inspiegabilmente inclusi meno santi rispetto alle indicazioni del testatore: sembrano infatti mancare San Martino, Santa Lucia e Santa Maria Maddalena.
- 36 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [1678], Bologna, Tipografia Guidi all'Ancona, 1841, II, p. 140.
- 37 S.C. Martin, s.v. *Carboni, Francesco*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, XVI, München-Leipzig, K.G. Saur, 1997, p. 336. I documenti relativi alla vita del pittore, che fu anche orafo, sono segnalati da C.G. Bulgari, *Argentieri gemmari e orafi d'Italia. Parte quarta. Emilia*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1974, p. 134.
- 38 M. Bona Castellotti, in *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano, Casa di Risparmio delle Province Lombarde, 1982, pp. 200-202, n. 119.
- 39 Il quadro che Malvasia (*Felsina Pittrice*, I, p. 183) ricorda nella collezione Bianchetti di Bologna oggi è parte delle collezioni Rolo Banca: A. Mazza, *I grandi modelli dello «studioso corso» e la tradizione artistica bolognese*, in *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 13 ottobre-16 dicembre 1984), a cura di A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, p. 25, n. 20; M. Scolaro, *La quadreria*, in *Rolo Banca 1473. Palazzo Magnani*, Bologna, Amilcare Pizzi, 1997, p. 111; Per l'incisione di Carracci: G. Cammarota, *Le incisioni: studio e invenzione*, in Mazza, *I grandi modelli*, pp. 51-52, n. 45.
- 40 Ferro, *I quadroni*, p. 70, nota 8.
- 41 *Ibi*, p. 69, nota 4.
- 42 ASBmi, E, cartella 1, fascicolo v. G. Visconti, *Il mio bel San Marco*, p. 39. Le due tele sono menzionate, seppur con una svista in merito alla lettura iconografica, anche nella lettera del 1704: «Nel braccio della parte del Vangelo vi è un quadro grande dipinto a oglio sopra la tela con la Decolazione di S. Paolo di mano del Carbone Bolognese [...] come anche degli altri due piccioli della Prigionia e Liberazione d'essa di S. Paolo uno sopra la porta dell'ingresso dell'Andito, e l'altro sopra la porta della sagristia, fece la spesa il Sig. Capi. D. Maurizio Valsecca».
- 43 Ferro, *I quadroni*, p. 65. Una seconda ipotesi formulata dallo studioso nel saggio del 1986, e ribadita con maggiore convinzione qualche anno più tardi (Ferro, *Un capitolo*, p. 58), riguarda il ruolo da mediatore che avrebbe rivestito Giovanni Ambrogio Mazenta, «architetto impegnato a Bologna e direttore spirituale di Guido Reni», nel suggerire il nome di Carboni. Anche a conferma di questa ulteriore ipotesi non è stato rinvenuto, ad oggi, alcun appiglio documentario.
- 44 Rimane fondamentale per la ricostruzione della prima fase del cantiere il saggio di E. De Filippis, *Alcuni episodi artistici della committenza artistica del vescovo Carlo Bascapè*, in «Barnabiti Studi», X, 1994, pp. 247-268.
- 45 F.M. Ghirlandotti, G. Roversi, *Il volto della Chiesa di San Paolo nel '600*, in *La basilica di San Paolo Maggiore e il suo territorio nella storia e nell'arte*, a cura di S. Zironi, catalogo della mostra (Bologna, San Paolo, 12 ottobre-2 novembre 1986), Bologna, Patronato per le Conferenze di San Vincenzo, 1986, p. 18.