

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. Alessandro Tiarini, *Trionfo del Rosario*, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone

Adam Ferrari

Un bolognese per la Confraternita del Rosario in San Domenico a Cremona*

Il *Trionfo del Rosario* (fig. 1) fu dipinto da Alessandro Tiarini (1577-1668) per la sede dell'omonima confraternita, la terza cappella affacciata sulla navata destra nel distrutto tempio domenicano di Cremona.¹ L'opera, purtroppo, giace arrotolata nei depositi del museo Ala Ponzone da oltre un quarto di secolo.²

Commissionato al pittore durante la campagna decorativa che coinvolge le pareti laterali del sacello (1614-1633),³ il telero è eseguito – a parere di chi scrive –, tra il finire del 1624 e i primi mesi dell'anno 1626, nonostante Nancy Ward Neilson proponga di posticipare la commissione al 1628, quando è allogata al Cerano la *Strage degli Albigesi* per la parete di fronte. La studiosa sostiene tale ipotesi facendo leva sull'affidabilità di un registro compilato a metà Settecento intitolato *Platea della Storia dell'Archivio della V.a Compagnia del S.mo Rosario*⁴, ma non tiene in considerazione le preziose informazioni contenute nel *Santuario di Cremona* di Pellegrino Merula (1627)⁵ e nel secondo libro dell'*Historia del Convento di San Domenico di Cremona*, scritto da padre Pietro Maria Passerini durante il suo priorato, nel biennio 1640-1642.⁶

Merula elenca, in corso d'opera, i dipinti collocati sugli altari della chiesa domenicana, dedicando qualche riga alla cappella del Rosario. L'allestimento della parete sinistra è completato con l'innalzamento, qualche tempo prima, del dipinto di Tiarini:

Sono poi nella Capella del Rosario tre opere, una di Panfilo Cremonese, et è l'Annuncio, che fù fatto alla B. V. del suo Transito. Due di mano di quelli due Fratelli detti Precaccini degni d'eterna lode, cioè nostra signora posta in letto circondata da li Apostoli, e questa è di Giulio Cesare, e l'altra all'Altare d'esso Rosario, et è di Camillo. Di nuovo è stato fatto l'Imagine di nostra Signora, che dà il Rosario a S. Domenico da Alessandro Taierino Bolognese Pittore di molta fama.⁷

Il priore Passerini invece, dopo aver lodato la *Morte della Vergine* di Giulio Cesare Procaccini, non esita a definire mediocre il telero del bolognese:

Nil quadrone poi, che è dalla stessa parte fù da Alessandro Tiarini Bolognese dipinto S. Domenico ed altri Santi vari che descrivono molte gesta nella Compa-

* Desidero ringraziare Fiorella Frisoni, con cui è sempre bello parlare di pittori bolognesi, e Marco Tanzi per la pazienza e il tempo dedicatomi.

gnia et dispensano rosarii, onde si vedono il Pontefice, [...], Cardinali, Vescovi, et d'ogni sorte di genti. La pitura non è da spiazarti, et fù fatta l'anno 1625 per presso di Ducatoni 450.⁸

L'ipotesi di un'esecuzione tra la fine del 1624 e i primi mesi del 1626 ben si accorda con quanto scritto da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice* (1678):

Hor mentre tornato a Bologna, [il pittore] andavasi disponendo per qualche tempo lasciarla, e portandosi a quel longo lavoro, farsi per molt'anni Patria quella [Reggio Emilia], ove sperava il suo bene, senti per lettere del Marchese Vidoni chiamarsi a Cremona ad un'immenso quadro de' PP. Domenicani [...]. Gionto in Cremona adempì egregiamente le sue parti [...] e benche perdesse qualche tempo, per non trovar per anche (contro l'accordato, e al contrario dell'avviso) finita la larghissima tela, che fabbricossi poi in tutta eccellenza da un Genovese, e meglio anche fù tirata poi sul telaio, et imprimita, non fù che con suo grand'utile, e vantaggio, procurandogli uno stuccatore [...] varii quadri particolari senza la Susanna che fece al Marchese.⁹

Confrontando il racconto di Malvasia – che ricava le informazioni da Tiarini – con i documenti registati da Elio Monducci è possibile ripercorrere le tappe di una carriera in continua ascesa: trasferitosi a Reggio Emilia per lavorare al santuario della Ghiara (dopo aver ricevuto la commissione dai Fabbricieri nell'agosto del 1624), il pittore è sostanzialmente assente dal cantiere sino alla tarda primavera dell'anno successivo a causa dell'impossibilità di innalzare i ponteggi per permettere il completamento delle opere in muratura;¹⁰ accetta quindi altre prestigiose commissioni, come il telero di San Domenico e la decorazione della Scuola di Filosofia di San Sisto a Piacenza per dividersi poi, tra la fine del 1626 e il 1627, nuovamente tra Reggio, Piacenza, Parma e Modena.¹¹

Un particolare trascurato dagli studi riguarda la commissione del telero: l'incarico sarebbe dovuto al marchese Cesare Vidoni, fratello del cardinale Girolamo e padre del cardinal legato Pietro.¹² Il gentiluomo, iscritto alla Confraternita del Rosario (come lo fu il padre Giovanni,¹³ proprietario del palazzo che confina con i giardini del cenobio domenicano),¹⁴ istituì un legato nel testamento rogato nel dicembre 1649 a favore della compagnia¹⁵ e possedette – almeno – un'altra opera di Tiarini, che Massimo Pironcini identifica con una *Susanna e i vecchioni* di collezione privata modenese.¹⁶

Il pittore, ingaggiato da uno dei più illustri membri della confraternita, non era certo estraneo all'ambiente dei predicatori: consegnò, nel 1615, una delle sue opere più famose, la grande tela con *San Domenico che resuscita un bambino*, dipinta per la più prestigiosa delle collocazioni, la cappella dell'Arca nella chiesa madre dell'ordine, a Bologna.¹⁷

La tela cremonese, che secondo Émile Mâle rappresenta la più grande esaltazione delle virtù salvifiche del rosario dell'intero Seicento,¹⁸ pare essere l'unica opera eseguita da Tiarini nel *milanesado* (mentre è nota la sua produzione per i duchi di Mantova),¹⁹ nonostante avesse già ricevuto, nel biennio 1616-1618, incarichi per due chiese pavesi: le tele veterotestamentarie con *Ester e Assuero* e *Giuditta e Oloferne* per Santa Maria Incoronata di Canepanova²⁰ e la *Decollazione di San Giovanni Battista* (Milano, Pinacoteca di Brera, in deposito presso il Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Reg. Cron. 118), per l'oratorio di San Rocco.²¹

L'opera, di notevoli dimensioni (cm 490 × 645), è impostata orizzontalmente e idealmente divisa in due parti, come nelle coeve tele dipinte per la chiesa di San Giovanni Evangelista a Reggio Emilia:²² al centro, nella parte alta, tra nuvole corpose, campeggia la figura della Madonna con il Bambino, attorniata da angeli che distribuiscono corone del rosario e piccoli mazzi di rose. La Vergine, ricoperta da un ampio e lucido manto serico trattenuto da un prezioso fermaglio, è intenta a consegnare, con un gesto elegantissimo della mano destra, una corona e due rose a una delle tre figure maschili nella parte sottostante. L'elaborata acconciatura che esibisce è fissata grazie a un diadema gemmato mentre il nimbo è sostituito da una corona di dodici stelle alternate a rose di due diverse tonalità. La figura poggia i piedi su una falce di luna mentre l'Eterno, a sinistra, la indica: la Vergine è presentata con gli attributi dell'Immacolata Concezione, secondo un'iconografia particolarmente venerata dai gesuiti.

Per il modello per la figura di Maria, il pittore potrebbe aver sfogliato – essendo solito, secondo Malvasia, documentarsi sul soggetto richiesto prima di affrontare la tela o l'ariccio –²³ una copia delle *Meditazioni del rosario della gloriosa Maria Vergine nuovamente ristampate con figure a ciascuna meditatione accomodate* (Venezia, Domenico e Giovanni Battista Guerra, 1583), opera di Bartolomeo



2. La Vergine del Rosario in un'incisione tratta dalle *Meditazioni del rosario* di Bartolomeo Scalvo (Venezia, Domenico e Giovanni Battista Guerra, 1583)

Scalvo, segretario di Marco Girolamo Vida e sottopriore (assieme a Giovanni Vidoni) della confraternita cremonese. L'opera, illustratissima, contiene un'anonima incisione (fig. 2) in cui la Vergine, attornata dai quindici Misteri, consegna la corona ai fedeli, poggiando i piedi sullo spicchio di luna: la figura richiama, nella posa, quella del telero.²⁴

Il fulcro della composizione è però (come nella pala della cappella dell'Arca) nella parte inferiore dell'opera, a sinistra, dove troviamo un tavolo ricoperto da un drappo di broccato e innalzato su due gradini. Di spalle vi è un pontefice, identificato correttamente con Pio V: la figura, inginocchiata su di un cuscino e recante due corone nella mano sinistra, pare estraniarsi dal contesto per dialogare con la Vergine. Tiarini ha voluto forse richiamare l'episodio agiografico della visione di Pio V, secondo cui papa Ghislieri, nel momento del trionfo delle truppe guidate da don Giovanni d'Austria a Lepanto, vide la Madonna attornata da schiere angeliche, con in braccio il piccolo Gesù nell'atto di porgere la corona.²⁵

Accanto al pontefice troviamo invece tre membri dell'ordine dei predicatori (fig. 3). Nel frate dall'aspetto anziano gli studiosi riconoscono la figura del beato Alanus de Rupe. L'ipotesi, che può essere corretta, è sostenuta travisando – a parere di chi scrive – il reale motivo per cui il padre si estrania dal contesto: non sta componendo una delle sue opere ma annota diligentemente i nomi di coloro che decidono di votarsi al culto mariano, dopo aver ricevuto la corona dal giovane confratello (anch'egli dotato di nimbo, ma senza altri attributi iconografici), che invita i destinatari del dono a farsi registrare (secondo una prassi comune a tutte le confraternite).

A fianco, con la croce processionale stretta nella mano sinistra e con lo sguardo rivolto verso il pontefice – invitandolo quindi a contemplare la scena –, troviamo San Domenico il cui nimbo, che si irradia in cerchi concentrici, splende grazie a una fonte di luce che si propaga dal capo, forse un richiamo alla «molto risplendente stella nela fronte, la quale [...] con multiplicato alluminamento del suo splendore tutto 'l cerchio del mondo alluminava».²⁶ Anche nella tela della cappella dell'Arca il Santo, che presenta i medesimi tratti somatici, è in piedi: ancora una volta, invita gli astanti a guardare il miracolo che si sta compiendo sul tavolo, accanto a lui. Il fondatore, protagonista di eventi miracolosi, si pone quindi come intermediario tra il mondo divino e quello umano, invitando alla meditazione e alla contemplazione.

In attesa del proprio turno troviamo, in ginocchio, i firmatari della «Lega tra N. Sig. Pio V. Philippo Re di Spagna, et la Repub. Venetiana contra Turchi in mare», come riporta il breve di Gregorio XIII che istituisce, il 30 aprile 1573, la festa del Santissimo Rosario.²⁷

Filippo II di Spagna – che indossa il collare dell'Ordine del Tosone – sta ricevendo il prezioso dono dalle mani del Santo domenicano mentre, al posto di don



3. Alessandro Tiarini, *Trionfo del Rosario*, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone (particolare)

Giovanni d'Austria, Tiarini inserisce, di spalle, il granduca Cosimo I de' Medici (identificabile grazie alla corona ducale con al centro il giglio fiorentino) che colloquia con il cugino di Filippo, Emanuele Filiberto di Savoia; segue – in piedi – il doge Alvise Mocenigo (generalmente presente nelle opere licenziate nei territori della Serenissima);²⁸ un rappresentante dell'ordine dei cavalieri di Malta (la cui fisionomia ricorre in numerosissime opere di Tiarini) e una figura ripresa di spalle abbigliata con un ampio robone. Chiude la composizione un soldato, che invita nuovamente lo spettatore a guardare verso la Vergine, colei che ha permesso alle truppe della Lega Santa, inferiori numericamente, di trionfare sul nemico turco.

In secondo piano è collocata un'umanità fatta di disperati che, con lo sguardo e con le mani, attendono dal cielo le corone offerte dagli angeli: all'estrema destra, tra nubi e fiamme, anime dannate o prigioniere del Purgatorio anelano alla salvezza promessa dalla preghiera mariana.

La composizione risulta quindi un compromesso tra l'antica iconografia della *Madonna della Misericordia*, che accoglie sotto il suo manto i fedeli in rap-

presentanza dell'universalità della Chiesa, quella della consegna del rosario a San Domenico e la visione di Pio V, con l'aggiunta dell'originalissima soluzione dei tre predicatori intenti a sovrintendere alle operazioni di distribuzione e registrazione delle corone consegnate ai vincitori di Lepanto.

Il telerio cremonese manifesta quindi le notevoli capacità di Tiarini di elaborare originali soluzioni compositive e iconografiche in formati di grande impegno, aderenti ai precetti della chiesa controriformata, decretandone lo straordinario successo presso ordini religiosi e confraternite.

1 La cappella fu fondata, secondo le parole del priore padre Passerini, da Francesco Allegrì nel 1495: Milano, Archivio di Stato (da qui in poi ASMi), Fondo di Religione, 4284, P.M. Passerini, *Della Fabrica del Convento*, 1641-1642, n. 46. Sul manoscritto si veda la nota 6.

2 Stessa sorte tocca ad un altro dipinto proveniente da San Domenico, la *Risurrezione del nipote di Napoleone Orsini*, dipinto da Giuseppe Nuvolone per la controfacciata del tempio: M. Tanzi, *L'ultimo priore. Dipinti cremonesi dal Cinquecento al Settecento*, Cremona, Edizioni Delmiglio, 2012, p. 44.

3 N. Ward Neilson, *Documenti per la cappella del Santissimo Rosario in San Domenico a Cremona*, in «Paragone», 453, 1987, pp. 69-84.

4 ASMi, Fondo di religione, Registri, 289, *Platea della Storia dell'Archivio della V.a Compagnia del S.mo Rosario*, ff. 9-11; Ward Neilson, *Documenti per la cappella*, p. 78: «Nell'anno 1628 fu commessa la pittura delli due quadroni esistenti ne due lati di detta Capella, e cioè al signore Giambattista Crispi Cerani [...] e l'altro che resta a man sinistra al Signore Alessandro Tearini, pittore bolognese, per il prezzo di ducatonni quattrocento cinquanta, e come appare in ordine al primo da istromento rogato al Signore Gion Andrea Bianzaghi 18 aprile 1628, ed in quanto al secondo da scrittura originale 14 luglio 1628 posti in detto primo fascetto sotti li n. 6 e n. 7». Tale «scrittura originale» oggi non è più reperibile. La studiosa, che ha consultato il manoscritto del Passerini, giustifica la datazione proposta così: «[...] considerata l'attendibilità del registro, si preferisce fare riferimento a questo fino a quando i documenti stessi verranno ritrovati. In tal caso, le notizie del registro saranno confermate o smentite» (*ibi*, p. 75, nota 22). Gli studi successivi che si occupano del dipinto sono in accordo con la datazione proposta: si veda la bibliografia riportata da E. Negro, N. Roio in *Alessandro Tiarini (1577-1668)*, a cura di E. Monducci, E. Negro, M. Pirondini, Manerba, Merigo Art Books, 2000, pp. 50, 217-218, 355. Fanno eccezione le schede licenziate per il catalogo dell'Ala Ponzone da Giannini e Marubbi, che indicano come data *ante quem* il 1627.

5 L'informazione, segnalata dal conservatore del museo (M. Marubbi, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, p. 78, n. 57), non è stata verificata dall'autore della scheda: F. Giannini, in *La Pinacoteca Ala Ponzone*, p. 74, n. 54.

6 Padre Pietro Maria Passerini (1597-1677), protetto del cardinal Campori, fu protagonista di una brillante carriera all'interno dell'ordine domenicano e successivamente dell'Inquisizione. *L'Historia del Convento di San Domenico di Cremona* è un volume *in folio* suddiviso in nove libri e conservato in ASMi, Fondo di Religione, Registri, 284. La descrizione della cappella è ricavata dal già citato Passerini, *Della Fabrica*, n. 46, secondo libro dell'opera. Su Passerini: V. Lavenia, s.v. *Passerini, Pietro Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 649-651.

7 P. Merula, *Santuario di Cremona*, Cremona, Bartolomeo et heredi di Baruccino Zanni, 1627, pp. 206-207.

8 Passerini, *Della Fabrica*, n. 46.

9 C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [1678], 1-11, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancona, 1841, II, p. 128. Negli appunti preparatori si narra invece come il pittore abbia coinvolto nella vicenda il castellano di Cremona, Nicolò Silva Junior: C.C. Malvasia, *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di L. Marzocchi, Bologna, Alfa, 1983, p. 292.

10 E. Monducci, *Regesto e documenti*, in *Alessandro Tiarini (1577-1668)*, pp. 344, 353.

11 *Ibidem*. Il percorso tracciato è quello indicato in G. Corsi, *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame*, IX, Firenze, Stamperia Allegrini, Pisoni e comp., 1774, pp. 23-24.

- 12 Cesare Vidoni, acquirente del marchesato di San Giovanni in Croce (1622), divenne beneficiario del titolo marchionale l'anno successivo grazie alla nomina di Filippo IV di Spagna: L. Azzolini, *Palazzi e case nobiliari. L'Ottocento a Cremona*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001, pp. 178-179.
- 13 *Ordini della Compagnia del Santissimo Rosario Posta nella Chiesa di Santo Domenico di Cremona*, Milano, Nella Stampa vicino la Rosa, 1624, p. s.n.
- 14 Sul palazzo: L. Azzolini, *Palazzi del Cinquecento a Cremona*, Cremona, Turris, 1996, pp. 69-78; G. Jean, *Palazzo Vidoni a Cremona. Costruzione e uso degli spazi interni*, in «Quaderni di Palazzo Te», 9, 2001, pp. 46-65.
- 15 ASMi, Fondo di religione, Registri, 289, *Platea della Storia*, ff. 43-44: «Dal fu Sig.e Marchese Cesare Vidoni nel suo testamento del dì 15 dicembre 1649 fu gravata l'eredità sua di consegnare ogni anno a questa veneranda Compagnia nel giorno della Candelora un censo di libbre tre acciò queste fosse acceso la sera d'ogni Sabbato all'altare della S.ma Vergine del Sagratissimo Rosario nel tempo che si cantano le litanie [...]».
- 16 M. Pirondini, *Una scheda per Alessandro Tiarini. Un inedito dall'antica collezione Vidoni di Cremona*, in «Taccuini d'arte», 4, 2009, pp. 119-121.
- 17 Sulla grande tela, oggetto di numerosi studi: Negro, Roio, in *Alessandro Tiarini*, pp. 124-125, n. 74; *Alessandro Tiarini: l'opera pittorica completa e i disegni*, I-II, a cura di D. Benati, B. Ghelfi, Milano, F. Motta, 2001, II, pp. 45-47, n. 67, fig. 59.
- 18 É. Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano, Jaca Book, 1984, p. 409 [trad. it. di É. Mâle, *L'Art religieux du XVII^e siècle. Étude sur l'iconographie apres le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1951].
- 19 Tra il dicembre 1617 e il gennaio 1618 il pittore è alla corte di Ferdinando Gonzaga per ritrarre il duca e la moglie, Caterina de' Medici: P. Askew, *Ferdinando Gonzaga's Patronage of the Pictorial Arts: The Villa Favorita*, in «The Art Bulletin», LX, 1978, 2, p. 286.
- 20 G. Bertazzoni, *Committenza e significato delle eroine veterotestamentarie in S. Maria di Canepanova a Pavia*, in «Artes», 1, 1993, pp. 60-62.
- 21 F. Frisoni, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano, Electa, 1991, pp. 259-260, n. 136.
- 22 *Alessandro Tiarini: l'opera pittorica*, pp. 97-98; Giannini, *La pinacoteca Ala Ponzone*, p. 74.
- 23 Malvasia, *Felsina pittrice*, pp. 135-136.
- 24 *Ordini della compagnia del Santissimo Rosario*, p. s.n. L'illustrazione precede l'Orazione alla *Beatissima Maria Vergine*: M. L. Gatti Perer, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario: l'istituzione della compagnia del S. Rosario eretta da san Carlo e l'edizione italiana figurata del 1583 delle "Rosariae preces" di Bartolomeo Scalvo*, in *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma": cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di F. Buzzi, D. Zardin, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1997, pp. 191-195.
- 25 M. Caffiero, «*La profezia di Lepanto*». *Storia e uso politico della santità di Pio V*, in *I Turchi il Mediterraneo e l'Europa*, a cura di G. Motta, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 103-121.
- 26 C. Medici, *Leggenda di San Domenico fondatore dell'Ordine de' frati predicatori*, Venezia, A. Clementi, 1867, p. 20. Le fattezze del Santo saranno riprese da Tiarini in un'opera più tarda (1630-1635 circa), di collezione privata, intitolata *La predica mistica sul Rosario di San Domenico (che indica la statua della Vergine del Rosario)* e attribuita da M. Gallo, *Inediti di Alessandro Tiarini: la Santa Cecilia riceve l'annuncio del martirio; il Cristo portacroce angariato dal manigoldo; il sermone di San Domenico sul rosario*, in «Valori tattili», 5-6, 2015, pp. 258-264.

Un bolognese per la Confraternita del Rosario in San Domenico a Cremona

27 *Ordini et indulgenze della compagnia del Santissimo Rosario, posto nella Chiesa di San Domenico di Cremona*, Cremona, appresso Cristoforo Draconi, 1585, pp. 53-54.

28 Sulla presenza di don Giovanni d'Austria e del doge nelle varie rappresentazioni della battaglia di Lepanto e in alcune pale del rosario: M. Capotorti, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della Controriforma*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2011, pp. 43-136.