

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 Flamine, <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. Salvator Rosa, *San Paolo eremita*, Milano, Pinacoteca di Brera

Floriana Conte

Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi della Pinacoteca di Brera*

Nel deposito 1 della Pinacoteca di Brera sono conservate due grandi tele, rispettivamente di Salvator Rosa e di Pier Francesco Mola in collaborazione con Gaspard Dughet (figg. 1-2), collocate fino al 1812 ai lati dell'altare maggiore della chiesa delle monache domenicane di Santa Maria della Vittoria in Porta Ticinese a Milano e da quell'anno esposte nelle sale della Pinacoteca a seguito di uno scambio di opere.¹ La chiesa si configura, nella seconda metà del Seicento, come il più aggiornato ambiente sacro a Milano per la presenza di un gruppo di opere di provenienza romana: oltre alle tele oggi in deposito a Brera, l'*Assunzione della Vergine* sull'altare maggiore, dello stesso Salvator Rosa, e due altre pale di Giovanni Ghisolfi (*Liberazione di Pietro*) - amico e collaboratore di Rosa - e di Giacinto Brandi (*Carlo Borromeo comunica gli appestati*). Rosa in quella fase della carriera riscuote successo a Milano tanto da vedersi commissionare, dieci anni dopo l'*Assunzione* (1652), la grande pala con la *Madonna del Suffragio* per l'oratorio di San Giovanni decollato detto alle Case Rotte, che viene rimossa dall'altare nel giugno 1796 in seguito all'occupazione francese di Milano, tornando poi da Parigi nel 1815 (è registrata a Brera l'8 febbraio 1816).² Del complesso decorativo, ineluttabilmente smembrato con l'occupazione francese, rimangono in chiesa solo le pale di Ghisolfi e Brandi: l'*Assunzione* è in Saint Thomas d'Aquin a Parigi, il *San Paolo eremita* di Rosa (Reg. Cron. 443; fig. 1) e il *San Giovannino in un paesaggio* di Mola e Dughet (Reg. Cron. 390; fig. 2) nei depositi della Pinacoteca di Brera. Qualche dato nuovo sulla cronologia della tela di Rosa con San Paolo eremita per la chiesa in Porta Ticinese e delle tele dipinte per la stessa chiesa da Giovanni Ghisolfi e da Pier Francesco Mola in collaborazione con Gaspard Dughet era già venuto da una disamina della guidistica pubblicata tra Sei e Settecento.³ Riassumo di seguito i dati utili, aggiornandoli ove possibile.

Nel 1652 a Roma Salvator Rosa ottiene una commissione per un «quadro da altare per il cardinale [Luigi] Homodei che lo vuol mandare a Milano per una sua cappella», grazie al successo ottenuto in città con l'esposizione del *Democrito*, del *Diogene* (entrambi ora a Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv.

* Sono grata a Cristina Quattrini per avere reso possibile il 22 gennaio 2016, con gentilezza ed estrema disponibilità, il sopralluogo nel deposito 1 della Pinacoteca di Brera e le ricerche nell'Archivio della Soprintendenza.

KMS₄₁₁₂ e KMS₄₁₁₃) e della *Battaglia di Cimone* destinata al re Luigi XIV tra il 1651 e il 1652 (ora a Parigi, Musée du Louvre, inv. 585).⁴ Entro il settembre del 1652 Rosa esegue la grande pala con l'*Assunzione della Vergine* per l'altare maggiore come attesta il referto di Cosimo Brunetti, amico di Rosa.⁵

Luigi Scaramuccia, nelle *Finezze de' pennelli* del 1674, oltre ad attestare la precoce fortuna dell'attività poetica di Rosa mentre questi è ancora vivo, fornisce importanti elementi per una più stringente datazione delle pale collocate nelle cappelle laterali:

s'en girano a trovare il tempio della Vittoria, monastero nobile e cospicuo di monache, in cui osservarono con molta attenzione (oltre della novella fabrica) il quadro dell'altar maggiore con l'Assonta di Maria Vergine di mano di Salvator Rosa, soggetto non solo egregio nella pittura, ma prestantissimo etiandio nella poesia; ed anco dell'istessa mano dal lato dell'Evangelo del medesimo altare un paese assai grande e così bello che la nostra intendente coppia asserì esser cosa meravigliosa e sul gusto vero di quelli di Titiano. Due altri quadri d'altare restano nella medesima chiesa, l'uno di Giovanni Ghisolfi e l'altro di Giacinto Brandi, pittori ciaschedun d'essi d'honorata e dignissima memoria.⁶

A Scaramuccia il paesaggio in cui è immerso il santo eremita di Rosa appare denso di echi veneziani, degno addirittura di essere paragonato a Tiziano.⁷ Effettivamente la qualità dell'opera è elevata. Le condizioni attuali del dipinto, bisognoso soltanto di una pulitura, confermano la particolare attenzione riservata alla tela dai contemporanei: il paesaggio predomina con i toni verdi, azzurri e marroni e certamente un intervento conservativo adeguato ne rivelerebbe i riverberi luminosi e cangianti che Rosa gli aveva affidato.

Sulla base di tale attestazione è stato possibile precisare che entro il 1666 il *San Paolo eremita*, la *Liberazione di Pietro* di Ghisolfi e il *Carlo Borromeo che comunica gli appestati* di Brandi sono già visibili in chiesa: Scaramuccia ha infatti finito di scrivere le *Finezze* proprio in quell'anno.⁸ Tuttavia, la pala di Rosa era *in loco* già entro il 1660, se si adotta come *terminus ante quem* la data della dedicatoria di Francesco Fabri Bremondani al marchese Girolamo Talenti Fiorenza della raccolta di proprie lettere indirizzate a illustri contemporanei tra cui lo stesso artista napoletano e Francesco Cairo.⁹ Nell'epistola a Salvator Rosa, infatti, l'autore esprime la sua ammirazione per le «mirabili opere» di mano del pittore giunte a Milano, sembra di intendere, ormai da qualche anno. L'opera di Mola e Dughet potrebbe essere precedente al 2 maggio 1665: in questa data, come si ricava dall'epistolario di Rosa, Mola, colpito da una grave malattia (effetto di un ictus) e poi guarito, incontra enormi difficoltà (con pesanti conseguenze economiche) perché gli venga riconosciuta la riacquistata integrità operativa.¹⁰ Tale informazione fa retrocedere l'inizio del declino del pittore di



2. Pier Francesco Mola e Gaspard Dughet, *San Giovannino*,
Milano, Pinacoteca di Brera

Coldrerio a un anno prima della morte, avvenuta il 13 maggio 1666 proprio per un nuovo attacco.¹¹

Esistono, tuttavia, ragioni per ipotizzare che la tela di Rosa e quella di Mola siano state commissionate e destinate insieme alla chiesa: il soggetto anacoretico è comune a entrambe e le misure delle opere sono identiche.¹² Le fonti esaminate in queste pagine in relazione alle due tele fanno riferimento sempre a entrambe le opere come «laterali» (il lemma si intende come aggettivo sostantivato) a *pendant* dell'*Assunzione*: erano evidentemente poste nel presbiterio (oggi celato dall'iconostasi), a corredo della pala ancorata al 1652. La mancanza di altari autonomi nel presbiterio equivale, infatti, alla mancanza di committenze diverse da quella dell'altare maggiore. Si rafforza così in modo decisivo l'ipotesi di un incarico unico da parte di Omodei. Si potrebbe pertanto spingere l'esecuzione dei laterali a tema anacoretico a ruota del 1652 dell'*Assunzione*, precisando ulteriormente le indicazioni *ante quem* proposte sopra. L'ideazione in un unico momento di un presbiterio così moderno e coerente sarebbe in linea con le avanzate istanze di gusto di un osservatore attento come Omodei al panorama figurativo contemporaneo.

Due delle più importanti guide milanesi antiche contengono elogi dedicati all'*Assunta* e al *San Paolo eremita*. Tali lodi, prime menzioni a stampa delle opere di Rosa in Santa Maria della Vittoria, sono significative: circolano quando il pittore è ancora vivente e rientrano a pieno titolo nella sequenza degli elogi tributati alle pitture a figure grandi dell'artista napoletano.

La prima attestazione si deve a Carlo Torre ed è pubblicata nel 1674:

La cappella maggiore [...] tiene per tavola in pittura sull'altare tra cornici di marmo macchiato e tra colonne d'ordine corintio una Vergine assunta, essendo la chiesa dedicata a tal misterio, colorita, ma che dissì colorita?, miracolosamente pennelleggiata dal nominatissimo Salvator Rosa, pittore oggidì vivente in Roma, che se l'aurora suole spargere nel mattino rose sui quadri dell'aria, questa pittoresca rosa semina colori d'aurora sulle tele, ogni volta che esercita i suoi pennelli. S'egli in questa tavola divinamente dipinse, dite ch'è proprio de' Salvatori a trasmettere operazioni superanti le forze della natura; e portando per cognome Rosa, non sa se non partorir Rose, che è quanto il dire, essere le sue pitture regine nell'arte del colorire, giacché la Rosa è regina de' fiori. Il paese, che voi mirate nel lato del Vangelo con la figura di sant'Onofrio, è dello stesso pittore; e se i paesi sogliono havere l'orridezza per compagna, questi si tiene la gentilezza, perché dichiarasi figlio d'una Rosa e, benché questi portino vicine le spine, sono anche le punture care, quando se ne vengono di pregiato soggetto. L'altro paese, che si sta nella parte dell'Epistola agli occhi assai grato, dipinse Gasparo Possini, ed il Giovanni Battista, che sta godendo così dolce solitudine, operò Francesco Mola.¹³

Il resoconto elogiativo indubbiamente si fonda sull'attenta ispezione, resa possibile grazie alla collocazione sull'altare maggiore e alle condizioni di freschezza della tela con l'*Assunzione*, oggi fruibile con difficoltà per l'elevata collocazione nella chiesa di Saint Thomas d'Aquin a Parigi, e per la patina di sporcizia che la ricopre. Il giudizio di qualità più alto riferito al dipinto riguarda la maniera di colorire, segnatamente ispirata alla pittura veneta del Cinquecento. Torre, oltre a fornire un *terminus ante quem* tardo rispetto a quelli sopra riuniti per l'arrivo del *San Paolo eremita* di Salvatore, contiene la prima menzione a stampa del dipinto di Mola e Dughet, esposto in chiesa entro il 15 novembre 1672, data dell'*imprimatur* del *Ritratto di Milano*.

Nella descrizione di Torre, l'identificazione dell'eremita protagonista del quadro di Rosa, che è progettato per la chiesa esterna annessa a un convento di domenicane e tradizionalmente indicato nella bibliografia scientifica come un *San Paolo eremita*, è soggetta a qualche confusione. Secondo l'autore si tratterebbe di Sant'Onofrio: effettivamente l'iconografia relativa a quest'ultimo può generare sovrapposizioni con quella di Paolo eremita. Il santo appare però identificabile con certezza dalla presenza, in alto a destra, del corvo che gli porta il pane nel becco.¹⁴

Anche Giuseppe Biffi rende conto degli arredi di Santa Maria della Vittoria identificando il santo eremita con Onofrio:

L'altar maggiore con colonne corinthie tiene la Vergine Assunta colorita da Salvator Rosa. Il quadro del lato del Vangelo è un san Onofrio del medesimo Salvator Rosa. Quello del lato dell'epistola dipinse Gasparo Possini. Francesco Mola operò il san Giovanni Battista in solitudine.¹⁵

Francesco Bartoli invece riconosce Paolo nel protagonista del dipinto:

Nell'altar maggiore l'assunzione di Maria Vergine e dalla parte del Vangelo il laterale con san Paolo primo eremita in paese sono opere di Salvator Rosa napoletano. L'altro laterale dalla parte dell'Epistola mostra san Giovanni Battista nel deserto. La figura del santo è di Pier Francesco Mola e il paesaggio è di Gaspare Poussin, allievo e cognato di Niccolò.¹⁶

Carlo Bianconi nella seconda metà del Settecento, oltre a attestare il successo delle *Satire* di Rosa, circolanti in forma clandestina, ritiene il quadro di Ghisolfi «fatto in Roma», senza dichiarare la fonte della propria informazione, e dipendente dagli insegnamenti di Rosa: effettivamente la pala risente molto del *Sogno di Enea* di Rosa, oggi al Metropolitan di New York (inv. 65.118), tradotta anche in incisione dallo stesso artista.¹⁷ Bianconi istituisce inoltre un confronto qualitativo tra il paesaggio del *San Paolo eremita* e quello del *San Giovannino*

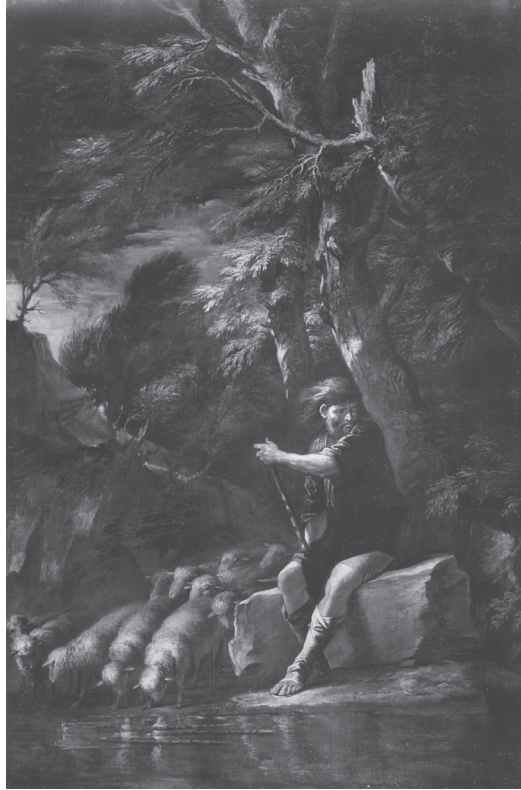


3. Pier Francesco Mola e Gaspard Dughet, *San Giovannino*, Milano, Pinacoteca di Brera (particolare)

il cui esito – come conferma, in verità, anche l’ispezione diretta dei due quadri – è a favore del primo:

Nel maggiore l’Assunta con gli apostoli spettatori è una delle più stimabili opere in figura di Salvator Rosa, noto non meno per i dipinti che per le *Satire* sue. Bella n’è la composizione, armonico il colore, graziose le arie di teste e non stringate le pieghe, come qualche volta gli è avvenuto di fare. Il Passeri, che ha scritto la vita di questo caloroso pittore [...], ha imbarazzato questo quadro con quello che abbiamo in San Giovanni alle Case Rotte dello stesso autore, rappresentante la liberazione di alcune anime purganti. [...] Il quadro laterale con san Paolo primo eremita entro bellissimo paese è dello stesso Salvatore, che in questo genere da pochi è stato vinto, ed il san Giovanni dall’altra parte con paese di Gaspare Pussino, che non regge al confronto, è del Mola. Nell’ultima cappella il nostro Giovanni Ghisolfi si mostrò nel san Pietro liberato di prigionie dall’angelo, fatto in Roma, valente figurista anche in grande e degno scolare di Salvatore, da alcuni chiamato solamente di lui compagno.¹⁸

Nessuna fonte menziona la vivace e soffice veridicità del vello dell’agnello che si abbeverava accanto a san Giovannino; l’animale rappresenta il brano migliore della tela ed è anch’esso, come il giovane santo, autografo di Mola. Il pittore è uno specialista in questo genere di raffigurazioni,¹⁹ anche in dipinti eseguiti in collaborazione con Salvator Rosa. Mi riferisco in maniera specifica a «tre pecorelle» dipinte da Mola in un paesaggio con figure di mano di Rosa appartenuto a Girolamo Mercuri, da questi lasciato in dono a Flavio Chigi, e così descritto nel suo testamento:



4. Salvator Rosa (e Pier Francesco Mola?), *Labano e il gregge di Giacobbe*, ubicazione sconosciuta

un [...] quadretto piccolo lungo palmi due incirca e alto palmi uno del [...] Sig. Salvator Rosa con figurine e con più di tre pecorelle dipinte dal Mola romano pittore anco di molta stima, cioè due di esse che stanno a pascere e un'altra [...] che riposa che per la sua rarità e naturalezza stimo che possi stare tra le cose insigni che tiene S.E. [Flavio Chigi] nei suoi Musei.²⁰

Nell'inventario dei beni di Mercuri del 25 giugno 1682 la distinzione delle mani non è rilevata e il quadro è attribuito integralmente a Rosa: «Un altro paesino del detto Sig. Rosa con due pastori, e quattro pecorelle fatte dal naturale dal medesimo, longo palmi 2 e largo 1 per traverso con sua cornice tutta intagliata, et indorata». Augusto Rosa (il figlio di Rosa che ne segue le orme professionali,

pur se con minori risultati e successo) descrive il dipinto come un «quadretto con alcune pecore meravigliose», omettendone però l'esecuzione a quattro mani.²¹

Mi sembra che i due agnelli che si abbeverano in primo piano in una tela con *Labano e il gregge di Giacobbe* (fig. 4), di ubicazione sconosciuta, siano di fattura e iconografia molto simili all'agnello della pala milanese (fig. 3). Il *Labano*, forse noto alla romanziera e viaggiatrice irlandese Lady Morgan (autrice nel 1823 di *Life and Times of Salvator Rosa*, una fortunatissima biografia romanzata di Rosa responsabile della sua esplosiva fama ottocentesca),²² giunge a Roma, dopo un paio di passaggi in collezioni inglesi e a un'asta Christie's del 1946; poi se ne perdono le tracce.²³ A giudicare dalla fotografia superstita del dipinto, le due tele hanno anche una sintassi molto simile nella disposizione di paesaggio e figure: si badi alla postura di Labano e di Giovanni e alla foggia del masso su cui i due personaggi siedono; anche la particolare funzione scenografica, quasi di quinta, di quest'ultimo, col grande albero a destra e la roccia scoscesa sullo sfondo a sinistra, porta a credere che il dipinto con *Labano e il gregge di Giacobbe* sia in rapporto con la tela di Brera. Si sarebbe addirittura tentati di attribuire il gregge a Mola, ma il dipinto andrebbe prima recuperato e visionato accanto a quello di Brera; la disposizione e la maniera di dipingere il gregge nel dipinto di ubicazione sconosciuta appaiono (stando alle fotografie) comunque simili a quelle impiegate dallo stesso Rosa in un *Labano e il gregge di Giacobbe* (Washington, mercato antiquario), di dimensioni più ridotte,²⁴ perciò ogni tentativo di distinzione di mani nel dipinto più grande andrà fatto prudentemente, alla sola luce dell'originale, se riemergerà. Sarebbe utile acquisire nuovi elementi documentari, a questo punto, per stabilire la primazia cronologica tra il *Labano* di ubicazione sconosciuta e la pala di Mola e Dughet (il dato di stile del primo farebbe comunque propendere per una datazione contemporanea alle tele per Santa Maria della Vittoria). Se infatti il gregge del quadro di Rosa non dovesse spettare a Mola, ci sarebbe da chiarire la direzione delle influenze tra Mola e Rosa: è il Rosa del *Labano* che si ispira al Mola di Milano, o è quest'ultimo che viene influenzato dal *Labano*?

Già in passato ho proposto di effettuare una verifica delle ricadute figurative dei quadri a destinazione pubblica di soggetto sacro milanesi dell'artista napoletano (*l'Assunzione della Vergine*, il *San Paolo eremita* e la *Madonna del Suffragio*) sui pittori attivi per il territorio lombardo, da Ghisolfi a Cairo, dai Santagostino a Magnasco.²⁵ Il successo di Rosa nella capitale dello Stato di Milano trova le sue premesse nella collaborazione con il milanese Ghisolfi a Roma e nella commissione dell'*Assunzione* per il cardinale Omodei; culmina nell'invio della *Madonna del Suffragio* in San Giovanni alle Case Rotte. L'indagine su questo

episodio milanese della produzione sacra di Rosa sollecita a ricostruire la rete di relazioni, di committenza e di stile che caratterizza l'identità figurativa di una parte dei pittori lombardi che vanno a lavorare a Roma accanto a lui; ma anche chi rimane in Lombardia attinge spunti e aggiornamenti dall'opera milanese di Rosa. Cairo nell'*Assunzione* per la basilica di San Giulio a Orta San Giulio evoca quella di Santa Maria della Vittoria; il dipinto di Cairo dovrebbe datarsi dopo l'agosto 1661,²⁶ coerentemente anche con la pubblicazione delle lettere di Francesco Fabri Bremondani, che legittimano la primazia accademico-letteraria di Rosa a Milano e il suo *status* di artista di successo a Roma. Anche la pittura di genere del napoletano (consacrata proprio grazie al *San Paolo eremita* per Santa Maria della Vittoria, nel quale il paesaggio predomina in rapporto alla figura del Santo) riceve le attenzioni di Cairo che nella sua raccolta, inventariata il 29 luglio 1665, possiede una marina e un paesaggio di Rosa e due paesaggi di un anonimo suo «scuolare».²⁷

1. V. Maderna, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano, Electa, 1992, pp. 304-306, n. 146, riferisce che il *San Paolo* e il *San Giovannino* giungono a Brera «in cambio di due dipinti già di proprietà della Pinacoteca: la *Discesa dello Spirito Santo* di Camillo Procaccini e la *Madonna con il Bambino, angeli e i Santi Francesco e Lucia* del Fiammenghino (rispettivamente ai nn. 294 e 298 dell'*Inventario Napoleonico*)». Non ho potuto verificare la data esatta di spostamento nei depositi: il catalogo dei dipinti conservati nei depositi dattiloscritto da Gian Alberto Dell'Acqua negli anni Trenta (*R. Pinacoteca di Brera. Dipinti esistenti nei magazzini*, menzionato con questo titolo nelle *Note e avvertenze preliminari* in *Pinacoteca di Brera*, p. 15), conservato presso l'Archivio della Soprintendenza, risulta attualmente irreperibile.
2. Reg. Cron. 434. La fortuna storica delle tele di Rosa e Mola-Dughet nel contesto della cultura figurativa romana e milanese è tracciata più dettagliatamente in F. Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*. II. *Salvator Rosa*, Firenze, Edifir, 2014.
3. F. Conte, *Precisazioni su Salvator Rosa a Milano (e una data per Francesco Cairo)*, in «Arte lombarda», 161-162, 2011, pp. 88-107.
4. Conte, *Tra Napoli e Milano*, pp. 282-283, 294, 387. Sul cardinale Luigi Alessandro Omodei, si veda almeno A. Spiriti, s.v. *Omodei, Luigi Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 310-312.
5. C. Volpi, F. Paliaga, «*Io vel'avviso perché so che n'haverete gusto*». *Salvator Rosa e Giovan Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012, pp. 111-112, n. 49; C. Volpi, *Salvator Rosa*, in C. Volpi, F. Paliaga, «*Io vel'avviso*», pp. 55-59; Ead., *Salvator Rosa (1615-1673): pittore famoso*, Roma, Bozzi, 2014, pp. 264-275, 484-485, nn. 165-166.
6. L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino* [1674], a cura di G. Giubbini, Milano, Edizioni Labor, 1965, pp. 141-142.
7. M. Gregori, *Pier Francesco Mola tra Tiziano e Lorenzo Lotto*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento: studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di G.M. Pilo, Venezia, Arsenale Editrice, 1999, pp. 43-45.
8. Le *Finezze* devono essere già pronte nel 1666, se l'autore può sottoporle in lettura agli accademici di San Luca a Roma: G. Giubbini, *Saggio biobibliografico*, in L. Scaramuccia, *Le Finenze*, pp. 9, 71-72.
9. F. Fabri Bremondani, *Delle lettere scritte in varie lingue et in diversi argomenti, libri tre*, Milano, per Giulio Cesare Malatesta stampatore, 1661. Si veda la ricostruzione della vicenda con bibliografia relativa in Conte, *Tra Napoli e Milano*, p. 408.
10. F. Conte, *Tra Napoli e Milano*, pp. 337-338, nota 58; pp. 357-374.
11. La notizia recuperata dall'epistolario di Rosa va ad aggiungersi a quelle messe insieme da F. Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del '600*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2012, p. 23. Sul rapporto personale di Rosa con Mola: Conte, *Tra Napoli e Milano*, pp. 80-81, nota 75; pp. 337-338, nota 58. La verifica di tale ipotesi consentirebbe di aggiornare l'opinione espressa da Luigi Spezzaferro, secondo cui la tela con *San Giovannino* sarebbe stata «anni prima eseguita dal Mola in collaborazione con il Dughet» e Omodei l'avrebbe destinata, «verosimilmente nella seconda metà degli anni Sessanta, quando il Mola era già morto», a Santa Maria della Vittoria (L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre - 19 novembre 1989), a cura di M. Kahn-Rossi, Milano, Electa, 1989, p. 50).
12. Le misure risultano identiche già negli inventari storici di Brera; al momento della catalogazione delle opere, all'inizio del secolo scorso, le misure sono confermate: «larg. 2, 28 - alt. 3, 35» (*Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, a cura di F. Malaguzzi Valeri, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1908, pp. 333, 369).

13. C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, per Federico Agnelli, 1674, p. 103 (il passo ricompare senza varianti nella seconda edizione: C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, per gl'Agnelli, 1714, p. 96). Torre parla di Rosa come se fosse ancora vivo: il dato apparirebbe errato se si badasse solo alla data della *princeps*, dedicata all'arcivescovo Alfonso Litta il 24 luglio 1674; ma l'attestazione del canonico ordinario della Metropolitana, Gerolamo Beccaria, che accompagna l'*imprimatur*, risale al 15 novembre 1672, quando Rosa è effettivamente vivo.
14. I. da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 142; D. Cavalca, *Vite dei santi Padri*, 1-11, a cura di C. Delcorno, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, 1, p. 518. Salvator Rosa al *Santi'Onofrio* del Palazzo Comunale di Matelica associa scettro e corona regale: Conte, *Tra Napoli e Milano*, pp. 309-312, fig. 134.
15. G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera da Milano ricercata nel suo sito* [1704-1705 circa], a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 54-55. Bona Castellotti, nel commento, ritiene che sia la dipendenza di Biffi da Torre a portare alla confusione del soggetto.
16. F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia, presso Antonio Savioli, 1776, p. 225.
17. Conte, *Tra Napoli e Milano*, pp. 422-425, figg. 187-189.
18. C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano, nella stamperia Sirtori, 1787, pp. 222-223.
19. Si veda per esempio il gregge dell'*Incontro di Giacobbe e Rachele* dell'Ermitage (inv. 141), identificato da Petrucci, *Pier Francesco Mola*, pp. 22, 347 con il dipinto responsabile, secondo la testimonianza di Pascoli, dell'invito di Mola in Francia da parte di Luigi XIV.
20. Cito la fonte secondo la trascrizione fornita da Spezzaferro, *Pier Francesco Mola*, p. 50, senza avere effettuato una verifica sull'originale. Il solo inventario di Mercuri, da cui trascivo l'occorrenza a testo, è stato riversato nell'*Archivio del collezionismo romano*, a cura di A. Giammaria, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 351-365: <http://edizioni.sns.it/it/downloadable/download/sample/sample_id/158/>.
21. Cito da una lettera di Augusto pubblicata da I. Miarelli Mariani, *Lettere di Augusto Rosa a Giovan Battista Ricciardi (1673-1686)*, in «Studi secenteschi», XLIV, 2003, p. 291.
22. S. Morgan, *The life and times of Salvator Rosa*, London, printed for Henry Colburne, 1824, II, p. 367, menziona un «Jacob attending his Flock» nella collezione del marchese di Stafford che potrebbe corrispondere al dipinto in questione.
23. L. Salerno, *Salvator Rosa*, Firenze, Barbèra, 1963, p. 133, tav. 75; Id., in L'opera completa di Salvator Rosa, Milano, Rizzoli, 1975, p. 101, n. 209 (in cui si segnala l'esistenza di un «disegno preparatorio in proprietà Odescalchi», inv. M24, ritenuto collegabile al dipinto anche da C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673)*, p. 575, n. 295); le misure del dipinto, firmato, corrispondono a cm 196 × 134. Il database del Getty Provenance Index offre occorrenze utili per i passaggi collezionistici europei del quadro dal 1793 al 1807 ma non registra attestazioni più antiche.
24. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673)*, pp. 562-563, n. 263.
25. Conte, *Tra Napoli e Milano*, pp. 425-427.
26. Il *terminus post quem* è ricavabile dalla visita pastorale di Giulio Maria Odescalchi alla basilica secondo G. Romano, in *Francesco Cairo. 1607-1665*, catalogo della mostra (Varese, Museo civico di Villa Mirabello, 1 ottobre - 31 dicembre 1983), Varese, Bramante editrice - Edizioni Lativa, 1983, p. 194, n. 58.
27. *Inventario de' quadri del signor cavaglier Cairo ritrovati nella sua casa*, in *Francesco Cairo*, pp. 246-247.