

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



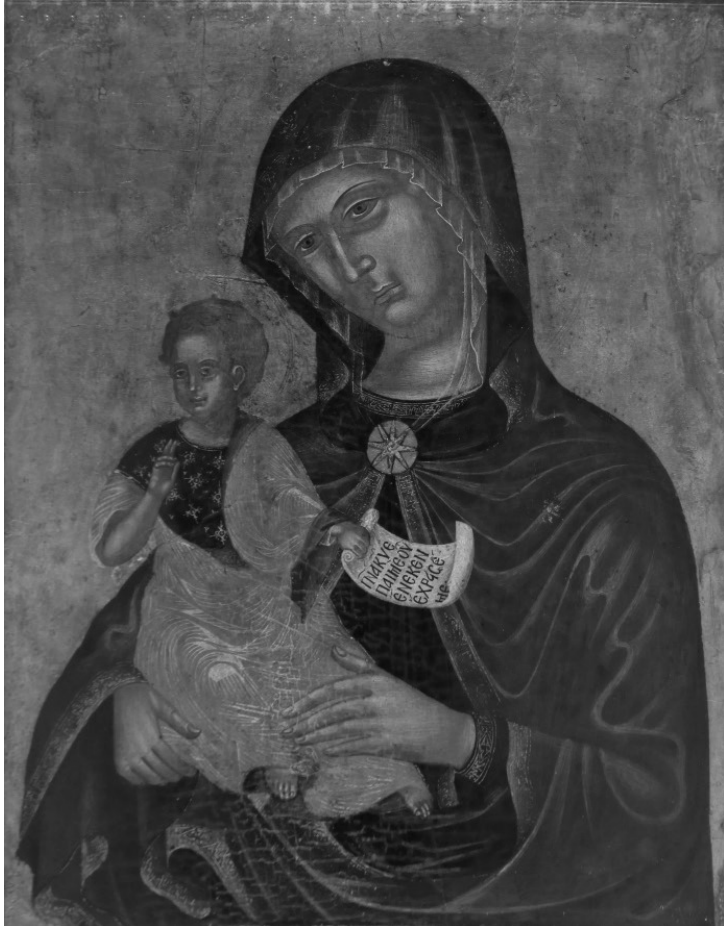
Editoriale

I due numeri di «Concorso» del 2016 costituiscono – così li abbiamo immaginati – le valve simmetriche di un dittico. Ai *Forestieri in Lombardia* di questo numero VIII faranno seguito, in autunno, i *Lombardi in trasferta*. Un unico filo conduttore, insomma, tiene insieme i contributi dei due fascicoli: l'indagine su opere collocate *ab antiquo* fuori contesto.

Si è deciso di evitare problemi di collezionismo recente e puntare sulla perlustrazione del territorio. È una scelta di metodo che ha, crediamo, una valenza politica, in un momento in cui il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – per via di accorpamenti che indeboliscono gli organi periferici e concorsi per nuove, poche, assunzioni che penalizzano fortemente gli storici dell'arte – sta di fatto allestendo la dismissione delle Soprintendenze, rinunciando a esercitare una vera e organica tutela territoriale.

Abbiamo immaginato una raccolta di brevi contributi, affondi su singole opere o singoli problemi. Non ci siamo posti limiti cronologici: ne è risultata, in questo primo fascicolo, una silloge che spazia su un arco temporale amplissimo, dalla «Madonna greca» di Santa Maria Segreta fino a un murale di Keith Haring, riscoperto in una casa milanese.

La maggior parte degli autori si è formata, almeno per un tratto, in Statale; le aule e la biblioteca di via Noto hanno, al solito, fatto da incubatrice per la gestazione del fascicolo. Fiorella Frisoni, che in quelle stesse aule insegna da anni, Floriana Conte e Andrea Daninos hanno generosamente accettato di partecipare all'impresa; Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, una volta di più, hanno vegliato e contribuito, con indicazioni e suggerimenti: a tutti loro va il nostro ringraziamento.



1. *Madre della Consolazione*, Milano, Santa Maria Segreta

Marco Flamine

La «Madonna greca» di Santa Maria Segreta a Milano*

La città di Milano conserva nelle sue raccolte pubbliche un considerevole numero di opere d'arte bizantina di notevole importanza, realizzate in *media* diversi durante il lungo arco cronologico dell'Impero Romano d'Oriente (IV-XV secolo). Tra questi manufatti si possono ricordare, solo per citarne alcuni, l'esemplare illustrato dell'*Iliade* alla Veneranda Biblioteca Ambrosiana – F 205 inf. (gr. 1019) – che, con le sue miniature realizzate in ambito alessandrino intorno al 500 d.C., attesta un'evidente persistenza ellenistica nell'arte bizantina; la testa marmorea scolpita nel VI secolo, proveniente dagli scavi ottocenteschi in via San Primo e ora esposta nella prima sala del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (inv. 755), che verosimilmente costituisce un ritratto dell'imperatrice Teodora (497-548), sposa di Giustiniano I; infine, il nucleo di avori scolpiti in età tardoantica oggi divisi in differenti musei cittadini.¹ Queste opere, e altre ancora, contribuiscono a tenere vivo il ricordo dei rapporti politici, religiosi e commerciali che fin dalla tarda antichità intercorsero tra Milano – già capitale dell'impero Romano d'Occidente dal 286 al 402 d.C. – e Bisanzio.

La chiesa milanese dall'antico titolo di Santa Maria Segreta, riedificata in forme neobarocche dall'architetto Augusto Brusconi in piazza Tommaseo tra il 1912 e il 1924, in seguito alla demolizione della precedente chiesa in zona Cordusio, abbattuta nel 1911 per far spazio al Palazzo delle Poste Centrali, custodisce al suo interno un'icona postbizantina di particolare interesse (fig. 1).² L'opera, una tempera su tavola di cm 48 × 37, è attualmente posta dentro una cornice rettangolare in argento dorato ornata da inserti in onice, numerose borchie, perle, cristalli sfaccettati e pietre dure a *cabochon* alternate a piccole croci greche a sbalzo. Dalla cornice si dipartono molteplici raggi, ugualmente dorati, che reggono una corona in argento dorato – anche questa impreziosita da borchie, castoni in onice, ametiste, corniole e altre pietre dure a *cabochon* – che sormonta l'icona e, più in basso, un cartiglio in lamina argentea dorata

* Desidero ringraziare monsignor Gianfranco Poma e Federica Remondini per avermi aiutato nelle fasi di ricerca presso Santa Maria Segreta e, inoltre, Patrizio Aiello, Chiara Battezzati, Vera von Falkenhausen, Antonio Mazzotta – cui devo le prime due fotografie a corredo di questo testo –, Francesco Muscolino, Massimo Romeri.



2. Licona sull'altare maggiore di Santa Maria Segreta

sul quale è scritto + MATER · SALVATORIS +. La sontuosa cornice è posta al centro dell'altare maggiore, proveniente dalla vecchia chiesa smantellata, entro un tempietto marmoreo con colonne dai capitelli corinzi dorati (fig. 2).³

La *Theotokos*, il cui capo è cinto da un nimbo, indossa una tunica verde cupo, guarnita da un ricamo aureo sui bordi all'altezza del collo e delle maniche strette ai polsi, e un ampio *maphorion* purpureo, sotto il quale appare il *velum* bianco pieghettato che le incornicia il volto. Anche il manto, fermato sopra il petto da una fibula circolare ornata da una stella a otto punte, presenta lungo i bordi un decoro dorato, oggi in parte perduto; è ulteriormente arricchito da due stelle in oro, una sopra la fronte e l'altra in corrispondenza della spalla sinistra. Il Bambino, il cui nimbo racchiude una croce, è scalzo e veste una leggera tunica bianca, le cui morbide maniche sporgono da una seconda tunica verde scuro impreziosita da piccoli fiori in oro, e un *himation* rosso splendente, rilevato da una fitta trama di lumeggiature auree. Il Redentore leva la mano destra in un gesto di benedizione mentre con la sinistra regge un rotolo spiegato sul quale si legge: ΠΝ(ΕΥΜ)Α Κ(ΥΡΙΟΥ) ΕΠ'ΑΙΜΕ, ΟΥ | ΕΝΕΚΕΝ | ΕΧΡΕΙΣΕ | ΜΕ, ovvero «Πνεῦμα Κυρίου ἐπ' αἰμέ, οὗ ἔνεκεν ἔχρεισέ με», «Lo Spirito del Signore è sopra di me, per questo Egli mi ha consacrato» (Is 6,1; Lc 4,18).⁴ Ai lati del capo della Vergi-

ne e sopra quello del Bambino trovano posto le tradizionali iscrizioni $M(HTH)P$
 $\Theta(EO)Y$, «Madre di Dio», e $I(H\epsilon OY)C X(P\epsilon\tau O)C$, «Gesù Cristo».

Il dipinto è menzionato per la prima volta in un articolo apparso venerdì 12 aprile 1940 sul quotidiano cattolico «L'Italia» e intitolato *L'Icone di S. Maria Greca esposta in questi giorni all'Università Cattolica appartenne forse a San Carlo*, corredato anche da una fotografia in bianco e nero della tavola.⁵ L'anonimo autore dello scritto prende in esame la così detta «Madonna greca» allora di proprietà della Mensa Arcivescovile e in quei giorni esposta all'Università Cattolica di Milano in occasione della VI Settimana pro Oriente Cristiano, che si svolge presso la sede dell'ateneo dall'11 al 14 aprile di quell'anno.

Facendo riferimento all'inventario dell'appartamento cardinalizio del Palazzo Arcivescovile e della Canonica del Duomo redatto da Nascimbene Rozio, notaio della Curia, a partire dal 10 novembre 1584 – dunque una settimana dopo la morte di Carlo Borromeo –, l'autore dell'articolo pensa di poter riconoscere l'opera in quel momento esposta presso l'Università Cattolica con quella ricordata nell'inventario borromaico «In sala dei vescovi» con la dicitura «Un quadro d'una Madona antico, *seconda camera coridor*»,⁶ probabilmente considerato antico da Rozio perché dipinto su tavola e caratterizzato dal fondo oro.⁷ L'autore lascia però aperta la possibilità che l'icona sia entrata nella pinacoteca dell'Arcivescovado dopo la morte del Borromeo, tuttavia non in epoca recente, poiché compare nell'elenco della quadreria con il numero d'inventario 265. Nello stesso articolo, inoltre, si auspica che l'icona possa trovare collocazione in qualche «Santuario Mariano» di Milano, facendola diventare così cagione di culto da parte dei fedeli.⁸

Qualche giorno dopo la tavola fu destinata a Santa Maria Segreta, chiesa dal titolo d'origine antica, probabilmente risalente alla prima metà del IX secolo. Pare che il cardinale Alfredo Ildefonso Schuster, arcivescovo di Milano dal 1929 al 1954, avesse già consigliato la Fabbriceria di erigere all'interno dell'edificio un monumento «di stile bizantino».⁹ Il pomeriggio del 1° maggio 1940, alle ore 17, il porporato invita la delegazione di parrochiani accorsi presso il suo palazzo accanto al Duomo a seguirlo nella Cappella Arcivescovile, dove descrive i pregi del dipinto che sta per donare. Successivamente si forma un corteo di auto, concluso da quella di Sua Eminenza, che in processione reca l'icona alla chiesa, il cui parroco era don Natale Magnaghi.¹⁰ L'opera è posta sull'altare maggiore per poi essere sistemata presso la cappella del Santissimo Crocifisso, la terza a sinistra della navata, per la quale un'apposita commissione istituita dalla parrocchia realizza, su disegni dell'architetto Enrico Ratti, un progetto *ad hoc*.¹¹ Proprio nella cappella del Crocifisso l'icona è ricordata in occasione della visita pastorale tenuta da Schuster tra il 7 e l'8 novembre 1943.¹² In tale circostanza l'arcivescovo

ribadisce la provenienza del dipinto dalla Pinacoteca Arcivescovile «a cui sempre appartiene, e sembra già elencata negli inventari dell'appartamento di S. Carlo Borromeo» e afferma che il pontefice «Pio XII ha concesso 500 giorni d'Indulgenza a chiunque reciterà *Tre Ave Maria* innanzi alla devota icone». ¹³ L'opera, con la sua preziosa cornice, è infine collocata al centro dell'altare maggiore, probabilmente nel 1967-1968, durante i lavori di risistemazione del presbiterio in attuazione delle disposizioni del Concilio ecumenico Vaticano II (1962-1965). ¹⁴ Come si osserva nei dipinti e nelle fotografie storiche che ritraggono l'interno dell'edificio, il tempietto al centro dell'altare ospitava in precedenza una scultura lignea policroma raffigurante la Madonna con il Bambino, anch'essa proveniente dall'antica chiesa, ed era affiancato da due grandi angeli in marmo e sovrastato da tre sculture più piccole tra le quali si riconosce, al centro, il Cristo risorto, oggi tutte non rintracciabili. ¹⁵

La «Madonna greca» raffigura la Vergine con il Bambino secondo la tipica iconografia della *Madre della Consolazione*, uno dei temi più frequenti in ambito cretese-veneziano, e può essere datata al tardo XV o al principio del XVI secolo e non al XIV-XV come proposto dall'anonimo autore dell'articolo apparso su «L'Italia». ¹⁶ L'icona, che presenta volti di matrice bizantina ma già addolciti da una certa pastosità veneta, riprende modelli bizantini della tipologia della *Hodighitria* uniti a elementi più propriamente occidentali, segnatamente italiani, e sembra debitrice della lezione di Nikolaos Tzaphouris, attivo a Creta nell'ultimo quarto del XV secolo. ¹⁷ Durante il dominio veneziano su Creta, dopo la IV Crociata e fino al 1669, l'ex provincia bizantina – e in particolare Candia, l'odierna Iraklio – fu un importante canale delle comunicazioni commerciali tra Est e Ovest, il cuore mediterraneo dello «Stato da Mar» di Venezia, e vero e proprio punto di scambio tra la tradizione bizantina e i movimenti artistici e culturali occidentali. ¹⁸ Creta divenne il centro più importante per la produzione di icone e alcuni iconografi operarono tra Candia, che il 12 giugno 1455 fu riconosciuta dal Senato «alia civitas Venetiarum apud Levantem», ¹⁹ e Venezia, città che ospitò un buon numero di madonneri greci. ²⁰

Si conservano ancora numerose icone cretesi, prevalentemente opere di bottega realizzate per la devozione privata, accostabili stilisticamente al dipinto di Santa Maria Segreta: tra queste, ad esempio, una *Madre della Consolazione* del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 4467; fig. 3) e una *Madre della Consolazione con San Francesco d'Assisi* del Museo Cristiano e Bizantino di Atene (inv. T 233). ²¹



3. *Madre della Consolazione*, Ravenna, Museo Nazionale

La consultazione degli elenchi dei quadri appartenenti alla Mensa Arcivescovile, a partire dal Seicento, non permette purtroppo di rintracciare con sicurezza l'opera: sono presenti numerosi dipinti raffiguranti la Madonna con il Bambino, ma quasi sempre senza misure. Nello *Stato Consegnativo del Palazzo Arcivescovile* del 13 novembre 1847 è però citato, con il numero 48, un «Quadretto antichissimo ed in malessere rappresentante la B.V. col Bambino»: potrebbe forse trattarsi dell'icona che, ancora nel 1940, non versava in buono stato di conservazione – poiché al verso presentava delle caverne prodotte da tarli, in parte restaurate con dei tasselli – e che, tutt'oggi, mostra alcune screpolature della pellicola pittorica con cadute di colore e doratura.²²

Risulta di conseguenza difficoltoso stabilire con certezza se la «Madonna greca» sia appartenuta o meno a Carlo Borromeo. È comunque certo che questi avesse una particolare devozione per un'icona d'origine antica: la Vergine

con il Bambino conservata in Santa Maria Maggiore a Roma, basilica in cui, nel 1563, fu ordinato sacerdote e di cui, l'anno seguente, fu nominato arciprete, incarico che mantenne fino al 1572, dimettendosi pochi mesi dopo l'elezione di Gregorio XIII al soglio pontificio.²³ Si tratta della celeberrima *Salus Populi Romani*, ritenuta autentico ritratto della Vergine realizzato dall'evangelista Luca, in realtà un'opera su tavola risalente al VI-VII secolo ma ridipinta nel XII-XIII.²⁴

Il culto del Borromeo per l'illustre icona è attestato anche dalla commissione ad Antonio Fiammingo di una copia del dipinto, poi acquisita dal cugino Federico tra il 1612 e il 1617, il quale successivamente la cedette al Museo Ambrosiano, considerandola forse un valido modello da imitare per gli artisti.²⁵ Nel codicillo testamentario di Carlo sono però citate due diverse copie dell'icona romana: la prima destinata all'«Ill.mo Sign. Conte Gio. Batta Borromeo», suo cugino, e la seconda al «R.do sig. Francesco Bernardino Crivello», ordinario della Metropolitana.²⁶ La prima copia, «in tela cornisata», sembra sia stata consegnata invece a monsignor Antonio Seneca, vicario generale.²⁷ Una copia della *Salus Populi Romani* si osserva inoltre nel quadrone del Duomo di Milano raffigurante *San Carlo che infermo e vicino a morte dimanda li S.^{mi} Sacramenti e riceve per viatico la S.^{ma} Eucharestia con gran divotione*, dipinto da Carlo Antonio Procaccini nel 1604. Una riproduzione dell'icona, più piccola della precedente, si scorge anche nel ritratto del cardinale Federico Borromeo realizzato da un pittore lombardo intorno alla metà del Seicento, oggi conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana (inv. 902).²⁸

All'ingresso dal lato nord-occidentale di Santa Maria Segreta, dove nel 1924, grazie all'intervento dell'architetto Paolo Mezzanotte, era stata ricostruita per anastilosi la facciata proveniente da San Giovanni Decollato alle Case Rotte,²⁹ il dono della «Madonna greca» da parte del cardinale Schuster è ancora celebrato da una copia musiva dell'icona corredata dall'epigrafe: VERGINE | BE-
ATISSIMA | CHE, TRA LE FOLTE TENEBRE | DEL SECOLO DI FERRO, | VI COMPIACESTE DI
FARVI ERIGERE | QVESTO TEMPIO, FARO DI LVCE, | PORTO DELLA SPERANZA, | SOTTO
IL MISTERIOSO TITOLO DI: | S. MARIA SEGRETA | CHE COSA V'HA IN VOI D'IMPERVIO |
ALL'INGEGNO VMANO E DI SEGRETO | SE NON LA PROFONDITÀ | DEI DIVINI CONSIGLI
| A RIGVARDO VOSTRO E | L'INESAVRIBILE VOSTRA MISERICORDIA | VERSO TVTTI I
BISOGNOSI? | HILDEFONSO CARD. SCHVSTER ARCIVESCOVO DI MILANO · I · V · MCMXL,
composta dunque poco più di un mese prima che l'Italia entrasse in guerra.

1 Per i manufatti bizantini presenti oggi nelle collezioni pubbliche lombarde si veda M. Flaminc, *Opere d'arte bizantina in Lombardia. Lineamenti per un catalogo (secoli IV-XV)*, tesi di dottorato, Milano, Università degli Studi di Milano, Scuola di Dottorato *Humanæ Litteræ*, a.a. 2012-2013 (tutor G. Fiaccadori, G. Agosti).

2 Circa le vicende dell'antica chiesa e la relativa bibliografia si veda D. Tolomelli, *La chiesa di Santa Maria Segreta a Milano*, in «Arte Lombarda», 128, 2000, pp. 39-46. Per la nuova costruzione in piazza Tommaseo: A. Spiriti, s.v. *Maria Segreta, chiesa di S.*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, IV, Milano, NED, 1990, pp. 2071-2073; A. Rovi, *L'architettura dell'ecclettismo e le chiese del Novecento*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano, Electa, 2006, pp. 457-458.

3 L'altare maggiore proviene dalla chiesa demolita, così come tutti gli altri altari a eccezione di quello dedicato a Sant'Antonio da Padova: C. Ponzoni, *Le chiese di Milano. Opera storico-artistica ornata da circa 1000 illustrazioni*, Milano, Arti grafiche milanesi, 1930, p. 583.

4 Si può osservare come nel greco medievale *ai* venisse pronunciato come *ε* e *ei* come *i*. Ringrazio la professoressa Vera von Falkenhausen per i gentili consigli nel lavoro di trascrizione.

5 *L'Icone di S. Maria Greca esposta in questi giorni all'Università Cattolica appartenne forse a San Carlo*, in «L'Italia», 12 aprile 1940, p. 4.

6 L'inventario, conservato presso l'Archivio Notarile e l'Archivio Storico dell'Ospedale Maggiore di Milano, è pubblicato in G.C. Bascapè, *L'eredità di San Carlo Borromeo all'Ospedale Maggiore di Milano. Contributo alla storia della vita milanese nel secolo XVI*, Milano, Consiglio degli Istituti Ospedalieri, 1936, p. 169. Circa la stesura dell'atto: *Ibi*, p. 25. Carlo Borromeo morì a Milano il 3 novembre 1584: M. de Certeau, s.v. *Carlo Borromeo, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, p. 267.

7 *L'Icone*, p. 4.

8 *Ibidem*.

9 Fu il clero della parrocchia a chiedere e ottenere l'icona dall'arcivescovo, il quale già da qualche anno aveva consigliato la Fabbriceria di erigere un monumento in stile bizantino adatto a ricordare la «vetustà» del titolo della chiesa. Le notizie sono state pubblicate in un articolo intitolato *Un tesoro per noi* apparso sul bollettino parrocchiale del mese di maggio del 1940 e riportate nel *Liber Chronicon* della Parrocchia Prepositurale di Santa Maria Segreta: Archivio Storico Parrocchiale, Armadio 3, III, Archivio Storico della Parrocchia di Santa Maria Segreta (da qui in poi ASPSMS), *Liber Chronicon*, 1.2, I = P = 1924-1978, pp. 119-120: p. 120. Monsignor Gianfranco Poma, parroco di Santa Maria Segreta dal 2000, che ha raccolto le testimonianze di alcuni parrocchiani, mi ha riferito come l'arcivescovo Schuster usasse recarsi di frequente presso la chiesa, di primo mattino, per confessare i fedeli. Per i dati biografici del cardinale, già abate ordinario dell'abbazia di San Paolo fuori le mura a Roma (1918-1929) e secondo rettore del Pontificio Istituto Orientale (1919-1922), che per l'attività di arcivescovo di Milano prese a modello il predecessore Carlo Borromeo: A. Majo, *Schuster. Una vita per Milano*, Milano, NED, 1996.

10 Per l'avvenimento venne affissa sopra l'ingresso principale della chiesa un'iscrizione che recitava: «Vergine beatissima – la vostra Sacra vetusta Icone – che accogliamo grati e devoti – dalle mani paterne – del ben amato Arcivescovo – susciti in noi vivida la fede dei Padri – rivendichi la carità del Borromeo – scopra i segreti di Vostra misericordia – pei bisogni presenti e futuri» e l'arcivescovo, durante la funzione religiosa, lesse una preghiera a Santa Maria Segreta da lui composta per l'occasione: dall'articolo *Giorno memorando* pubblicato nel bollettino parrocchiale del giugno 1940 e riprodotto nel *Liber Chronicon*, pp. 121-122.

11 *Ibi*, pp. 122, 132. Dopo la collocazione in cappella dell'icona, per rimarcare la possibile antica appartenenza di questa a San Carlo, si cercò di ottenere un dipinto raffigurante il Santo che facesse da *pendant* alla tela con San Girolamo Emiliani, già in sito. L'opera fu trovata e acquistata presso una «nobile famiglia» dal pittore e restauratore Mario Albertella (1883-1955), che, dopo un opportuno restauro, la cedette alla chiesa per la somma complessiva di 5000 lire – importo messo subito a disposizione da una parrocchiana. Le pareti della cappella, dopo aver ricevuto una più semplice decorazione, tra il marzo e l'aprile del 1941, furono arricchite con lastre di marmo e nuovi stucchi, fra il luglio e l'agosto del 1942: *Ibi*, pp. 133, 145.

12 I. Schuster, *Peregrinazioni Apostoliche. Note di visita pastorale: 1941-1944*, Milano, Editrice Pontificia Arcivescovile G. Daverio, 1944, p. 556.

13 *Ibidem*. Nell'intradosso della cappella, a destra, ancora oggi è murata una targa che commemora il conferimento dell'indulgenza da parte di Pio XII ai fedeli, annunciata dal cardinale Schuster il 12 febbraio 1941.

14 ASPSMS, Armadio 5, III, 1.4, Quadri cart. C, n. IB I; *Liber Chronicon*, p. 177.

15 Ponzoni, *Le chiese*, p. 583. Non è stato possibile rintracciare le sculture che sono state rimosse dall'altare. Il «simulacro della Vergine», ovvero la scultura lignea, è ricordato anche nella visita pastorale condotta dal cardinale Schuster il 23-24 maggio 1932: Milano, Archivio Storico Diocesano (da qui in poi ASDMi), Card. Arc. Schuster, 1ª visita pastorale 1930-1935. Milano, Porta Vercellina, Parte I, 4. Parrocchia di S.^a Maria Segreta.

16 *L'icone*, p. 4. Anche una piccola riproduzione a colori dell'icona, su cartoncino pieghevole contenente una didascalia firmata «Card. A. I. Schuster», data erroneamente l'opera pre caduta di Bisanzio, «prima che la Mezzaluna ne distruggesse l'impero sul Bosforo».

17 Documentato dal 1487, già morto nel 1501: E. Concina, *Le arti di Bisanzio. Secoli VI-XV*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 373.

18 *Ibi*, p. 372; C. Maltezos, *Crete under Venetian Rule: Between Byzantine Past and Venetian Reality, in Heaven & Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, catalogo della mostra (Washington, D.C., National Gallery of Art, 6 ottobre 2013 – 2 marzo 2014; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 9 aprile – 25 agosto 2014), a cura di A. Drandaki, D. Papanikola-Bakirtzi, A. Tourta, Athens, Hellenic Republic Ministry of Culture and Sports / Benaki Museum, 2013, pp. 304-308.

19 F. Thiriet, *Régestes des délibérations du Sénat de Venise concernant la Roumanie*, III, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1961, pp. 205-206, n. 2994.

20 S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonni*, Padova, CEDAM, 1933, in particolare pp. 13-17. L'importante fioritura artistica di quel tempo a Creta fu legata in parte ad abili pittori giunti da Costantinopoli, ma anche ai già vivi contatti con la capitale bizantina negli anni precedenti la sua caduta: N. Chatzidakis, *Da Candia a Venezia. Icone greche in Italia, XV-XVI secolo*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 17 settembre – 30 ottobre 1993), Atene, Fondazione per la Cultura Greca, 1993, p. 3.

21 P. Angiolini Martinelli, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Bologna, ALFA, 1982, pp. 110-111, n. 33; K.-Ph. Kalafati, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 marzo – 4 luglio 2004), a cura di H.C. Evans, New York, The Metropolitan Museum of Art / New Haven-London, Yale University Press, 2004, p. 483, n. 292.

22 ASDMi, Mensa Arcivescovile di Milano, Palazzo Arcivescovile, *Stato Consegnavivo del Palazzo Arcivescovile di Milano in godimento a S.E. Reverendissima Monsignore Bartolomeo Carlo Conte Romilli, rilevato dagli Ingegneri L. Latti e I. Frulli, edito il giorno 13 Novembre 1847*.

23 Nell'autunno del 1572, pochi mesi dopo l'elezione di Gregorio XIII, il bolognese Ugo Buoncompagni, Carlo Borromeo si dimise anche da altre cariche curiali: quella di penitenziere maggiore, quella di protettore dei francescani e dei carmelitani e, il 26 dicembre, anche da quella di cardinale protettore delle Fiandre e del Portogallo. L'anno successivo rinunciò poi all'incarico di cardinale protettore dei Cantoni Cattolici della Confederazione Elvetica: A. Borromeo, *San Carlo Borromeo arcivescovo di Milano e la Curia romana*, in *San Carlo e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984), I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, pp. 238-239, nota 6. La tradizione vuole che, di notte, Carlo Borromeo, salisse in ginocchio i gradini della basilica di Santa Maria Maggiore, una vicenda ricordata anche, ad esempio, in un dipinto nell'oratorio di San Carlo all'Esquilino a Loggio, parte del Santuario della Beata Vergine della Caravina a Valsolda (CO), eseguito nel 1630 circa da Giovanni Pietro Pozzo Vignola: F. Così, A. Repossi, *Da pellegrini sui Sacri Monti. Guida pratica e spirituale*, Milano, Ancora, 2010, p. 203; su questa particolare consuetudine del Borromeo: G.P. Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo. Prete Cardinale del titolo di Santa Prassede. Arcivescovo di Milano*, Roma, Stamperia della Camera Apostolica, 1610, pp. 29-30.

24 L'attuale immagine è il frutto di differenti strati di pittura che appaiono alla vista simultaneamente: H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* [1990], Roma, Carocci editore, 2008, pp. 96-97. Sulla datazione dell'icona si vedano almeno i più recenti contributi di G. Fiaccadori, *Parergon Tarvisinum*, in «Miscellanea Marciana», XVII, 2002, p. 56; M. Mason, *Un'icona lignea mediobizantina: la «Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli» nel Monastero della Visitazione di Treviso*, in «Miscellanea Marciana», XVII, 2002, p. 12; G. Wolf, *Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome*, in *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a cura di M. Vassilaki, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 31-37.

25 Sulle vicende della copia oggi perduta eseguita da Antonio Fiammingo e sull'interesse di Federico Borromeo, e di altri autori post-tridentini, per le immagini ritenute d'origine divina: P.M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 102-106; K. Noreen, *The icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife*, in «Renaissance Studies», XIX, 5, 2005, pp. 660-672. Sulle copie della *Salus Populi Romani* si veda anche Ead., *Replicating the Icon of Santa Maria Maggiore: The Mater ter admirabilis and the Jesuits of Ingolstadt*, in «Visual Resources», XXIV, 1, 2008, pp. 19-37. È opportuno ricordare che negli anni in cui Carlo Borromeo fu arciprete della basilica romana era ancora difficile ottenere il permesso per eseguire copie dell'icona: nel 1569 Francesco Borgia, terzo Preposito generale della Compagnia di Gesù, ottenne dal cardinale l'autorizzazione a riprodurre il dipinto ma i canonici della chiesa opposero ferma resistenza. Fu solo grazie all'intervento di Pio V che l'opera poté essere riprodotta in diversi esemplari, i quali – diffusi soprattutto in ambito gesuita – divennero strumento dei missionari nell'opera della Riforma cattolica (Noreen, *The icon*, pp. 662-672).

26 Bascapè, *L'eredità*, pp. 81-82.

27 *Ibi*, p. 48, nota 17. Una copia dell'icona di Santa Maria Maggiore, con cornice dorata, è presente anche nell'inventario dei beni donati dal cardinale Federico Visconti alla Mensa Arcivescovile redatto nell'agosto 1689: *Quadreria dell'Arcivescovado*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Electa, 1999, p. 498.

28 Per il dipinto del Duomo si veda *I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano*, introduzione di A.M. Brizio, testo di M. Rosci, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1965, pp. 104-105. Sul ritratto del cardinale Federico Borromeo: P. Castellini, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo secondo*, Milano, Electa, 2006, pp. 310-311, n. 377.

29 Tolomelli, *La chiesa*, p. 46, nota 62.



1. Jean Chagnenet (?), *Ecce Homo*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Massimo Romeri

Ipotesi per un *Ecce Homo* all'Ambrosiana

Una presunta tela di Mantegna è sottoposta a Otto Mündler e Giuseppe Molteni il 26 marzo 1856: «Home, with Cav.^{te} Molteni, to examine a so called Mantegna, which is a tempera painting on canvas, unprepared, more like the school of Westphalia, a Christ at the Pillar, beaten by the soldiers, figures size of life».¹

L'opera si ritrova, se è la stessa come sembra, presso la bottega dall'antiquario comasco Domingo Duvia nel 1874:

Amatissimo dottor Alfonso, [...] Nella bottega del rigattiere Duvia presso S. Nazzaro² ho visto un Ecce homo grande a tempera, alquanto rovinato, al sommo del quale trovasi scritto Mantegna da qualche mano moderna. Io posso dire soltanto che è della 2^a metà del Quattrocento argomentando dai caratteri della leggenda sottoposta: ma il Duvia mi assicura che il quadro fu visto anche da Lei e da Passalacqua giudici assai più competenti. Mi disse in oltre che fu comperato da una chiesa di Cantù dove si rinvenne sopra la volta o fra le cose dimenticate, senza però sapermi dire in quale delle molte chiese di quella Borgata. Se a giudizio di Lei il quadro è veramente un Mantegna, e se Ella, previe le debite informazioni, riuscisse a precisare la Chiesa donde fu tolto, io intenderei di denunziare alla Prefettura quel qualunque l'avesse venduto onde venga obbligato a ricuperarlo per quella stessa Chiesa [...].³

Chi scrive è Vincenzo Barelli, dal 1871 presidente della neonata Commissione provinciale di Como per la conservazione dei monumenti antichi; il destinatario è l'archeologo, segretario della stessa istituzione, Alfonso Garovaglio.⁴ Non è purtroppo conservata la risposta e, per ora, è impossibile specificare da quale chiesa il quadro provenisse.⁵

Nel corso del Novecento, ma a una data che non si riesce a definire, il quadro è fotografato: lo scatto è conservato al Service d'Etude et de Documentation du département des Peintures del Louvre. Come indicato sul retro della fotografia, un certo Pietro Bonollo propone l'acquisto dell'opera al museo francese⁶. In caso di un riscontro negativo, Bonollo richiede che la stampa sia rispedita al mittente, in piazza Arduino 4 a Milano. Ma all'indirizzo non risponde nessuna famiglia o nessun signor Bonollo; piuttosto, dal 1821 e fino al 1991, l'Imperiale Regio Istituto dei Sordomuti.

Non si riesce a stabilire chi sia e che ruolo avesse Bonollo all'interno dell'Istituto; né aiutano gli archivi della Pinacoteca Ambrosiana, dove la tela giunge «per vie ignote e in epoca imprecisata». ⁷ In ogni caso, sia che fosse arrivata all'Istituto Nazionale Sordomuti per un lascito o per altre vie, nel momento in cui è fotografata la tela è già ridotta superiormente: le ultime lettere della frase pronunciata dalla folla, CRVCIFIGE CRVCIFIGE EVM, riportata dal pittore proprio sopra il gruppo di sinistra, appaiono infatti mutile.

Nel 1984 l'*Ecce Homo* è attribuito a Josse Lieferinxe da Dominique Thiébaud, che in un primo momento conosce il quadro solamente dallo scatto del Louvre. ⁸ Secondo la Thiébaud la tela milanese, carica di patetismi e di espressività fino al grottesco delle figure dinoccolate degli schernitori e dell'aguzzino sul primo piano, mostra un Cristo con un corpo dignitosamente composto, quasi classico nella sua monumentalità, che richiama modelli italiani. La studiosa trova inoltre analogie tra le architetture sullo sfondo dell'*Ecce Homo* e alcuni edifici alle spalle dei personaggi del retablo di San Sebastiano, un'opera documentata al pittore provenzale e al collaboratore Bernardino Sismondi. ⁹ Più stringenti sono i confronti con la *Crocifissione* del Louvre (inv. R.F. 1962-1), considerata opera più tarda di Lieferinxe: con il volto di Cristo, i nimbi, la forma delle lettere e del *titulus crucis*.

L'opera, per tecnica e conformazione, potrebbe essere parte di un insieme: una delle ante di un organo o di un'ancona o parte di un polittico dedicato alla Passione. La Thiébaud ipotizza un accostamento con la *Crocifissione* del Louvre e con il *Compianto* del Musées Royaux des Beaux-Arts di Anversa (inv. 5037). Rimane condivisibile la definizione dei caratteri culturali del maestro piccardo, fiamminghi e provenzali insieme, con un forte interesse per la cultura figurativa italiana. Un linguaggio, quello piemontese-lombardo, che penetrò al di là delle Alpi anche grazie al citato Simondi, *partner* di Lieferinxe nell'impresa del polittico di San Sebastiano fino alla morte nel 1498, e ad altri rappresentanti dell'influente comunità piemontese in Provenza. Come l'eporediese Giovanni Grassi, che nel 1494 ereditò la bottega avignonese di Jean Chaugenet, suocero di Lieferinxe, e fu il primo maestro di Sismondi; ma anche per tramite del cugino tedesco di Lieferinxe, Hans Clemer, che lavorò per un decennio nel marchesato di Saluzzo. I nomi e le trame, in questa congiuntura franco-piemontese, non mancano ¹⁰.

Contemporaneamente ai ragionamenti su Lieferinxe della Thiébaud, l'*Ecce Homo* riemerge dai depositi dell'Ambrosiana ed è restaurato: nemmeno quest'ultimo intervento, che ha visto almeno una foderatura, sembra aver lasciato traccia negli archivi della pinacoteca. ¹¹ Intanto l'attribuzione all'artista piccardo è accettata da più fronti e confermata negli studi successivi della Thiébaud, che continua a pensare alla tela come una delle opere più tarde nella cronologia del pittore, verso il 1505; si spinge a ipotizzare un viaggio italiano

dell'artista: le sembra plausibile, a monte di buona parte dei dipinti del piccardo, una conoscenza diretta dell'arte e dell'architettura lombarde.¹² Questa ipotesi sembra quasi confermata quando Alessandro Morandotti si accorge che il quadro corrisponde alla descrizione appuntata a Milano nel 1856 da Mündler, stralciata sopra: l'identificazione rende infatti più probabile la provenienza lombarda del dipinto.¹³

Sull'attribuzione non è d'accordo Laura Gnaccolini che, schedando il dipinto per il catalogo del museo, assegna l'opera a un «pittore avignonese» vicino a Nicolas Froment (1430 circa – 1486), senza esporsi troppo sulla datazione, per lei tra la fine del Quattrocento e i primissimi anni del secolo seguente.¹⁴ Ma, al di là dei «misteri» che lo circondano, e che rendono difficoltosa la ricostruzione anche del tratto più recente della sua storia, l'*Ecce Homo* ha una qualità molto sostenuta. Tanto da chiedersi come, e in che misura, la pittura lombarda ne abbia registrato dei riflessi, da misurarsi, magari, su Bernardino Butinone, nel *Cristo portacroce* di Santa Maria del Monte a Varese, e su Ambrogio Bergognone, almeno nel *Cristo alla colonna* di Santa Maria Assunta a Magenta, 1501.¹⁵ La paternità dell'opera spetta, come giustamente ipotizzava la Thiébaud, a un pittore provenzale che ha saputo cogliere sollecitazioni al di qua e al di là dell'arco alpino. Le opere che oggi conosciamo di Josse sono piuttosto compatte dal punto di vista stilistico e si scalano in uno stretto giro d'anni, ma nell'*Ecce Homo* dell'Ambrosiana i caratteri spazioteschi – evidenti nel polittico di San Sebastiano, ma presenti anche nel *Compianto* di Anversa – mancano, a fronte di un ingigantimento monumentale delle figure e di una forte caratterizzazione espressiva, tanto nei tratti fisiognomici dei personaggi che nella loro gestualità (fig. 4).

Più che alla tradizione locale, che ha le sue radici in pittori come Enguerrand Quarton, e più che a Nicolas Froment, come vorrebbe la Gnaccolini, la tempera milanese, con la sua pittura lenticolare ma condotta con tratteggi rapidi e decisi, attenta ai riverberi luminosi, con le sue figure imponenti, ingombranti, statuarie, si potrebbe attribuire a un pittore provenzale che conosce bene sia la pittura italiana che quella fiamminga, da Bramante a Quentin Massys, e non solo. Anche la tecnica, con uno strato pittorico esiguo su tela, probabilmente con l'uso di un legante che, con il degrado, ha virato il colore verso toni scuri, è caratteristica dell'arte delle Fiandre, da *Tüchlein*, mentre in alcuni particolari la composizione sembra rimeditata sul ricordo della stampa con lo stesso soggetto – 1480 circa – di Martin Schongauer.¹⁶ Se poi, seguendo il suggerimento della Thiébaud, provassimo a immaginare la tela ambrosiana come parte di un complesso figurativo più ampio, si potrebbero richiamare esempi tedeschi, iconograficamente più pertinenti rispetto a quelli provenzali o italiani o fiamminghi sopravvissuti. Come la *Graue Passion* di Hans Holbein il vecchio, dipinta ad Augusta tra 1494 e 1500



2. Jean Changuenet (?), *San Pietro*, collezione privata

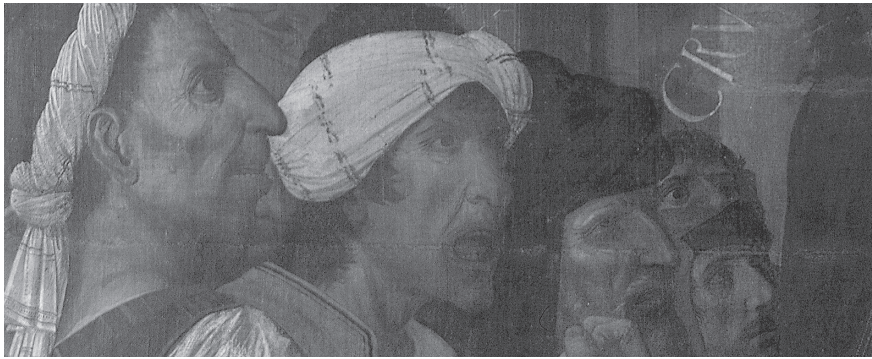
e ora alla Staatsgalerie di Stoccarda (invv. 3753-3762, LI425, GVLI79), o il polittico con la *Gefangennahme Christi* di Martin Schaffner, ancora dei primi anni del Cinquecento, alla Staatsgalerie Altdeutsche Meister di Augusta (inv. 1410). Del resto il tema della Passione di Cristo non è frequentato solo nella Germania meridionale, ma con modalità diverse appare anche nel Nord Italia: dagli anni Settanta del Quattrocento occupa, con grandi superfici affrescate, i tramezzi delle chiese dell'Osservanza francescana, a corollario delle letture e dei sermoni; lo stesso soggetto si dispiega anche nei luoghi della devozione confraternale, con sistemi articolati di immagini che oggi riusciamo solo parzialmente a immaginarci, basandoci sulle rarissime testimonianze superstiti.¹⁷

Un *curriculum* adatto, che sembra almeno in parte aver raccolto le esperienze culturali citate, potrebbe essere quello del suocero di Lieferinxe, Jean Changuenet. Originario di Langres – da qui il soprannome *le Bourguignon* –, Changuenet è una figura ancora sfuggente, che addensa su di sé un nodo problematico intrigante.

La fiorente attività dell'artista è registrata ad Avignone, solo per via documentaria, tra il 1485 e il 1494.¹⁸ Gli è stato attribuito, su base invece indiziaria, un *San Pietro* (fig. 2) oggi in collezione privata¹⁹ dal quale emerge una formazione fiamminga, vicina ai modi di Barthélemy d'Eyck, ma anche un'attenzione importante al linguaggio moderno per come si andava componendo al di qua delle Alpi, soprattutto a Milano. È difficile pensare a quella sintesi prospettica, con il Santo prepotentemente presente nello spazio, scorciato, pur con qualche difficoltà, dal basso, e con un taglio che rende lo spazio dipinto imminente alla nostra realtà senza la conoscenza di ciò che, tra Leonardo, Bramantino e Boltraffio, si componeva in Lombardia dall'ultimo decennio del Quattrocento. È un'assimilazione non completamente riuscita, ma ne fanno fede le rocce nel paesaggio e le pose impossibili delle braccia, in sintonia, per esempio, con il *Compianto del Santo Sepolcro* del Bramantino all'Ambrosiana (inv. 88). A riprova valgono anche le costruzioni sullo sfondo: ci sono una chiesa con un



3. Jean Changuet (?), *Tre profeti*, Parigi, Musée du Louvre



4. Jean Changuet (?), *Ecce Homo*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

campanile possente, non troppo diverso da quello della cattedrale avignone, e una facciata dallo slancio ancora gotico nella quale sono presenti fregi e specchiature che sembrano presi a prestito dalla cultura architettonica lombarda; così come il tempio in rovina stagiato su un cielo lattiginoso, quasi un portato di cultura bramantesca.

Che sia di Changelnet o meno, il *San Pietro* attrae un frammento con *Tre Profeti* ora al Louvre (inv. 1992; fig. 3). Questo, a sua volta, è accostabile all'*Ecce Homo* dell'Ambrosiana. Tra le due opere, al di là delle differenze tecniche, si ritrovano i medesimi tipi fisionomici: si confrontano bene, per esempio, il profeta all'estrema sinistra – con il naso lungo e adunco, gli occhi incavati e il volto segnato dall'ombra della barba – e il personaggio elegantemente vestito di rosso tra la folla urlante di popolani e sacerdoti del quadro ambrosiano (fig. 4). Sono poi sovrapponibili l'uso delle iscrizioni, la costruzione della scena attraverso le gestualità pronunciate dei personaggi e l'attenzione ai disegni delle stoffe e al taglio degli abiti ricercatamente eccentrici come quello, ricchissimo nella foggia e negli accessori, di Pilato.

La tela milanese potrebbe quindi essere opera di questo artista raro e dalla formazione composita, attore protagonista in una fitta rete di movimenti e di scambi, forse di passaggio sulle terre del ducato allo scadere del XV secolo.

1 *The Travel Diaries of Otto Mündler* [1855-1858], a cura di C. Togneri Dowd, in «The Walpole Society», LI, 1985, p. 107; A. Morandotti, *Gli esperti locali, i conoscitori stranieri: da Giuseppe Vallardi a Otto Mündler* [1999], in Id., *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libreria, 2008, p. 249.

2 Domingo Duvia, fornitore anche di Giacomo Poldi (A. Mottola Molfino, *Collezionismo e mercato artistico a Milano: smembramenti, vendite, restauri*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983), Milano, Electa, 1982, p. 249, nota 47), aveva bottega come falegname e rigattiere, ancora nel 1887, in via San Nazario 157 a Como (*Manuale della Provincia di Como del 1887*, Como, Tip. Prov. F. Ostinelli di C.A., 1887, pp. 201, 212) e non a Milano (come in C. Gallori, *Sulla riscoperta di Ludovico De Donati: spunti dal Fondo Caffi*, in «Acme», LX, 2007, 2, p. 306, nota 38); il negozio da rigattiere e antiquario è ancora aperto nel 1905 quando, dopo l'abbattimento della chiesa di San Nazario, la via è dedicata a Francesco Muraltò (*Manuale della Provincia di Como del 1888*, Como, Tip. Prov. F. Ostinelli di C.A., 1888, p. 211; *Manuale della Provincia di Como del 1905*, Como, Premiata tipografia editrice Ostinelli di Bertolini Nani e C., 1905, pp. 131, 168; qualche indicazione sulla chiesa, affrescata esteriormente, in A. Rovi, *Dispersione e riuso di opere d'arte a Como e nella Pieve di Zezio*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio. Atti del convegno. Como 26-27 settembre 1996*, a cura di M.L. Casati, D. Pescarmona, Como, Musei civici di Como, 1998, p. 124, nota 53).

3 Vincenzo Barelli ad Alfonso Garovaglio, Como, 20 maggio 1874: *Scelta di lettere e scritti vari del Can. o Vincenzo Barelli*, a cura di B. Barelli, Como, Stab. Tip. Lit. Romeo Longatti, 1896, pp. 191-192, n. 127. Il Passalacqua citato è da identificare con il conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua, figlio di Alessandro e nipote di Andrea, fabbricatore del Duomo comasco. Giovanni Battista è il collezionista che possedeva le tavole del Maestro della Madonna Cagnola: G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2011, pp. 42-43, nota 12; l'informazione non è registrata da A. De Marchi, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di S. Romano, M. Natale, Milano, Skira, 2015, p. 294, nn. Id 271-272, 497, 793-795, 273. Sul Passalacqua anche *Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, a cura di S. Bruzzese, W. Rotelli, Brescia, Morcelliana, 2012, p. 30; G. Agosti, J. Stoppa, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C.B. Strehlke, M. Brüggem Israëls, Firenze-Milano, Villa I Tatti in collaboration with Officina Libreria, 2015, p. 252. A spingermi verso l'identificazione dell'opera è un suggerimento di Giovanni Agosti, che ringrazio: M. Romeri, *La pittura nelle valli dell'Adda e del Mera tra XV e XVII secolo. La dispersione del patrimonio e la formazione del concetto di periferia*, tesi di dottorato, Torino, Università degli Studi, Dipartimento di Studi Storici, a.a. 2012-2015 (relatore G. Romano), pp. 105-108. Ringrazio anche Giovanni Romano e Giulio Bora, con il quale ho discusso questi argomenti: i suggerimenti di entrambi, soprattutto sulla paternità dell'opera, sono fusi nel testo.

4 Su Barelli: P. Maggi, *Il canonico Vincenzo Barelli (1807-1890)*, in «Archivio Storico della Diocesi di Como», 4, 1990, pp. 15-18; Gallori, *Sulla riscoperta*, p. 301; A. Brambilla, *I dipinti meritano certamente d'esser conservati*. Campione d'Italia, Santa Maria dei Ghirli, 1514, in «ACME», LX, 3, 2007, pp. 187-209, in particolare pp. 204-205; su Garovaglio, nato a Cantù, *Ibi*, pp. 205-206; M. Uboldi, *Alfonso Garovaglio archeologo, collezionista, viaggiatore*, Como, New Press, 2010.

5 Per quanto riguarda Cantù – ma, a questo punto iniziale delle ricerche, si prendano queste informazioni come mere ipotesi di lavoro –, negli atti delle visite pastorali sono brevemente citati due grandi complessi di immagini nella chiesa di San Vincenzo a Galliano, collegiata fino al 1582, «pincta di figure di Devotione per ogni parte», ma, da ciò che si ricava a una prima lettura, nessuno dei due sembra accordarsi con l'Ecce Homo dell'Ambrosiana: è presente un'«Ancona grande sopra detto altar Maggiore», in tavole, con un *Crocifisso* centrale (Archivio Storico Diocesano di Milano, d'ora in poi ASDMi, Visite

pastorali, Cantù, XII, fasc. 2, ho stralciato dagli atti della visita alla Pieve del vicario generale G.B. Castelli, 26 aprile 1570); mentre, appoggiata su gradini in legno, c'è un'«Icona picta in tela ad moda vetusta cum effigie Sculpta Assumptionis Beatissime Virginis» (ASDMi, Visite pastorali, Cantù, XIX, f. 266). Dal 1582, per volere di Carlo Borromeo, la collegiata diventa San Paolo, più vicina al centro abitato; San Vincenzo è gradualmente spogliata lungo la prima parte del XIX secolo e le opere in essa contenute disperse: *Galliano. 1000 anni di storia. Le vicende e l'evoluzione delle forme della basilica di San Vincenzo e del battistero di San Giovanni con gli atti del Convegno tenuto a Cantù nei giorni 25 settembre e 2 ottobre 1993*, Cantù, Gruppo Arte e Cultura, 1995. Nella pieve di Cantù esistevano inoltre due confraternite dedicate al Corpo di Cristo, per le quali non sarebbe fuori luogo il soggetto iconografico della tela dell'Ambrosiana. Quella maggiore, probabilmente più antica, era in San Paolo, ma con oratorio proprio. Negli atti delle visite è citata l'istituzione ufficiale, avvenuta nel 1540 (ASDMi, Visite pastorali, Cantù, I; XI; XIX, f. 259), ma ciò non significa che il consesso non esistesse già da decenni. L'altra confraternita dedicata al culto del Santissimo Sacramento era in Santi Bartolomeo e Teodoro (ASDMi, Visite pastorali, Cantù, XIX, ff. 388, 400).

6 Oltre all'indirizzo di Pietro Bonollo, sul retro della fotografia sono appuntati l'aggettivo «*Flamand?*» e l'attribuzione, sempre con punto interrogativo, a Bergognone. Entrambe le indicazioni sono state successivamente barrate.

7 L.P. Gnaccolini, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo primo*, Milano, Electa, 2005, p. 311, n. 122; l'opera ha il numero inventariale 807 e le misure dichiarate nella scheda sono cm 199 × 136. La prima occorrenza è nella guida della pinacoteca del 1972 (la tela non è infatti citata in G. Galbiati, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano, Hoepli, 1951): F. Mazzini, *La Pinacoteca Ambrosiana di Milano*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1972, p. 16. In una breve scheda, che ripete in sostanza le informazioni date dalla Thiébaud, è in M. Rossi, A. Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, Electa, 1997, p. 143.

8 D. Thiébaud, *Josse Lieferinx e son influence en Provence: quelques nouvelles propositions*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, Electa, 1994, pp. 194-214, in particolare pp. 201-206; su Lieferinx, di cui si hanno notizie dal 1493 al 1505, già morto nel 1508, almeno: M. Laclotte, *La fin du XV^e siècle*, in M. Laclotte, D. Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 103-125; D. Thiébaud, s.v. *Josse Lieferinx (le Maître de Saint Sébastien)*, in Laclotte, Thiébaud, *L'école*, pp. 255-264; N. Gozzano, *Le origini della cultura figurativa di Josse Lieferinx*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62, 1994, pp. 67-80.

9 Sul retablo, dipinto per Notre-Dame-des-Accoules a Marsiglia tra 1497 e 1498, oggi diviso tra vari musei (Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, inv. 1590; Philadelphia Museum of Art, inv. Cat. 756-768; Walters Art Museum di Baltimora, inv. 37.1995; Ermitage di San Pietroburgo, inv. 6745): Thiébaud, s.v. *Josse Lieferinx*, pp. 256-260; M.C. Léonelli, in *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance*, catalogo della mostra (Paris, Galerie nationales, Grand Palais, 6 ottobre 2010 - 20 gennaio 2011), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2010, p. 355, n. 183, ritiene che due dei pannelli di Philadelphia, *San Sebastiano distrugge gli idoli* e *San Sebastiano curato da Irene* (inv. Cat. 765, 767), appartengono al solo Lieferinx, un «peintre de culture flamande, que le nom même de Lieferinghe, village proche d'Enghien en Hainaut, laissait supposer».

10 Per questi scambi culturali si vedano almeno E. Rossetti Brezzi, *Percorsi figurativi in terra cuneese. Ricerche sugli scambi culturali nel basso medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1985, pp. 20-23, 113-114; V. Natale, *Non solo Canavesio. Pittura lungo le Alpi Marittime alla fine del Quattrocento*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, Banca CRT, 1996, p. 50; S. Baiocco, *Profilo di Gandolfino da Roreto*, in *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione CRT, Banca CRT, 1998, pp. 196-197.

11 Nel catalogo della pinacoteca (Gnaccolini, in *Pinacoteca*, p. 311, n. 122) l'intervento è attribuito a Pinin Brambilla Barcilon, che nega però la paternità del restauro (comunicazione orale, aprile 2016).

12 D. Thiébaud, *Dal 1435 al 1500: il primato artistico dei pittori, in La pittura francese. Tomo primo*, a cura di P. Rosenberg, Milano, Electa, 1999, p. 152, dove l'Ecce Homo è datato «verso il 1505» e avvicinato all'Adorazione del Bambino di antica provenienza provenzale, ora al Musée du Petit Palais di Avignone (inv. 9); Ead., *Josse Lieferinx, in Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 27 febbraio – 17 maggio 2004), a cura di D. Thiébaud, P. Lorentz, F.R. Martin, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 151.

13 Morandotti, *Gli esperti*, p. 249.

14 Gnaccolini, in *Pinacoteca*, pp. 310-312, n. 122.

15 La Gnaccolini (in *Pinacoteca*, p. 312, n. 122) propone, ma con poca convinzione, un confronto tra il Cristo della tela dell'Ambrosiana e il Cristo portacroce tra monache oranti affrescato nel santuario di Santa Maria del Monte a Varese, oltre a paragonarlo con il volto dell'Ecce Homo dipinto dal Bergognone nel transetto sinistro della Certosa di Pavia. Ora sappiamo, con buona certezza, che l'affresco varesino è dipinto dal trevigliese Bernardino Butinone intorno al 1488, una data, lo si vedrà più avanti, non incompatibile con la nostra tela: S. Colombo, *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavirate, Nicolini, 2002, pp. 101-102; Id., *Il Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese*, Gavirate, Nicolini, 2004, pp. 22, 25, 103-104; Agosti, Stoppa, Tanzi, *Dopo Rancate*, p. 17.

16 P. Bensi, *La tecnica della pittura a tempera su tela nella produzione artistica tra Quattro e Cinquecento e nel Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto*, in Lorenzo Lotto. *Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi. Atti della giornata di studio. Bergamo, 14 dicembre 2001*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 87-97. L'incisione del tedesco Schongauer (*Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, XLIX, L. Schmitt, *Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, a cura di N. Stogdon, Rotterdam, Sound & Vision Publication, 1999, pp. 65-79, n. 25) è diffusa negli ultimi decenni del XV secolo anche in Lombardia: almeno C. Quattrini, *Il libro d'ore dei Musei Civici di Como e la miniatura milanese del Rinascimento. In ricordo di Alessandro Conti*, in *Il libro d'ore dei Musei Civici di Como. Le miniature*, in «Quaderni della Pinacoteca Civica di Como», 3, 2002, pp. 31-32, 73-74, nota 77.

17 È il caso, per esempio, delle tre grandi tele dipinte negli ultimi anni del Quattrocento dal Maestro della Pentecoste Cernuschi, probabilmente impiegate nella decorazione di un'aula o di una cappella di una confraternita legata al culto della Vergine, come fanno pensare le scritte al di sopra delle scene con il *Compianto* e la *Pentecoste* e l'impaginazione di quella che doveva essere la tela centrale, la *Madonna con il Bambino in trono fra i Santi Giacobino e Anna, angeli e devoti*: R. Battaglia, *Maestro della Pentecoste Cernuschi, in Piemontesi e lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori, 21 aprile – 27 maggio 1989), a cura di G. Romano, Torino, Umberto Allemandi & C., 1989, pp. 22-29; F. Moro, *Maestro della Pentecoste Cernuschi*, in *Pittura Lombarda 1450-1650*, catalogo della mostra (Milano, Compagnia di Belle Arti, 25 maggio – 25 giugno 1994), a cura di A. Morandotti, Milano, Compagnia di Belle Arti, 1994, pp. 26-31; M.G. Balzarini, *Un gruppo di tavole con "Storie della Passione di Cristo" e i tramezzi francescani in Lombardia: osservazioni e ipotesi*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini, R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 83-91, in particolare pp. 89-91; le tre opere appartengono a tre diverse collezioni private. Il *Compianto* è stato recentemente battuto nella prima asta della nuova Finarte a Milano, il 10 novembre 2015, *Dipinti antichi e del XIX secolo*, lotto 22.

18 Sul pittore, già morto nel 1495: D. Thiébaud, s.v. *Jean Changuenet*, in Laclotte, Thiébaud, *L'école d'Avignon*, pp. 254-255; D. Thiébaud, s.v. *Changuenet, Jean (Jan; Jehan; Johannes)*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, 18, München-Leipzig, K.G. Saur, 1998, pp. 167-168.

19 L'attribuzione è legata, oltre che a una lettura stilistica, a una commissione documentata, in cui a Changuenet è richiesto, nel dicembre 1489, un polittico con una *Crocifissione, San Pietro e San Claudio*. Un'immagine a colori dell'opera in Thiébaud, *Dal 1435 al 1500*, p. 155, fig. 129.



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' P.P. Barnabiti*, II, Bologna, Per Costantino Pisarri, 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 Provincie 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 delli 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.



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 telerò 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 telerò 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 Allegrini 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 ducatonio 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, Turriss, 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 profetia 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.



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*

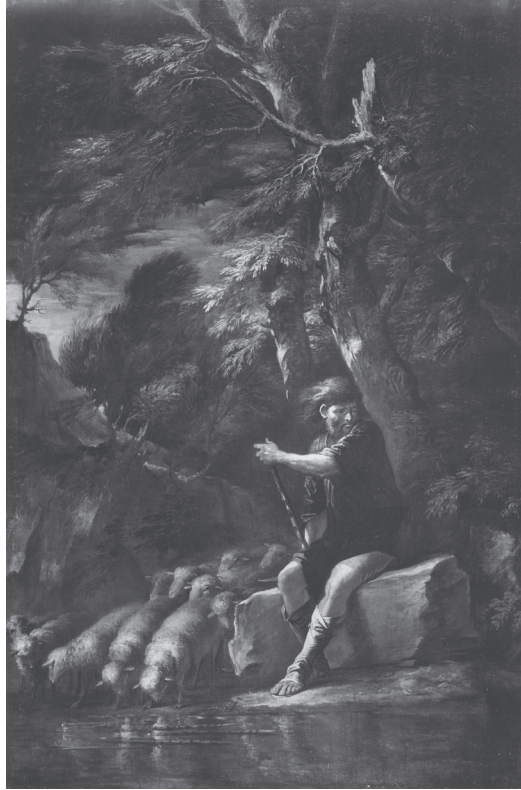


3. Pier Francesco Mola e Gaspard Dughet, *San Giovannino*, Milano, Pinacoteca di Brera (particolare)

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 appartenute 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 maravigliose», 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 superstite 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 cavaglièr Cairo ritrovati nella sua casa*, in *Francesco Cairo*, pp. 246-247.



1-3. Giovanni Bernardino Azzolino e/o Giulio De Grazia, *Anima dannata*, *Anima purgante*, *Anima beata*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca

Andrea Daninos

Cere borromaiche e sviste ambrosiane

Nell'accettare con grande piacere l'invito a collaborare a questo numero di «Concorso» mi sono reso conto di un fatto: è molto difficile fornire notizie su artisti "forestieri" operanti in Lombardia nel campo della scultura in cera. Se in passato è stato possibile riportare in luce le figure di alcuni ceroplasti lombardi dimenticati, quali Anteo e Giovanni Paolo Lotello, attivi in Baviera e in Francia, o Martino Pasqualigo, operante a Venezia,¹ risulta invece molto più difficile documentare le presenze "esterne" in Lombardia (ma il discorso vale anche per il Piemonte). Le notizie su questi artisti sono infatti pressoché inesistenti e all'interno degli stessi musei lombardi scarseggiano opere di un qualche rilievo. Unica eccezione il piccolo ma significativo nucleo di cere conservato alla Pinacoteca Ambrosiana. È infatti merito della passione collezionistica di Federico Borromeo se, come si vedrà, le opere di due dei maggiori plasticatori attivi tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento si conservano oggi a Milano.

Ma i solerti custodi del patrimonio artistico lasciato dal cardinale Federico, così pronti a difendere consolidate autografie luinesche,² non altrettanta cura hanno dedicato alla schedatura delle opere loro affidate. Avviene così che, per limitarmi al mio solo campo di studio, delle opere in cera acquisite dal Borromeo e ben note agli studi, si continuino a ignorare i nomi degli autori e le relative voci bibliografiche, sia nelle guide degli ultimi anni che nel quinto tomo dei volumi dedicati alle collezioni della Pinacoteca che ha visto la luce nel 2009.³ Ritengo quindi utile emendare qui gli errori e integrare le notizie, basandomi sulle schede di quest'ultimo catalogo.

È questo il caso, per esempio, delle cere che raffigurano tre dei quattro *No-vissimi*, ossia gli eventi ultimi cui va incontro l'uomo (Morte, Giudizio, Inferno, Paradiso): un *Dannato*, un' *Anima purgante* e un' *Anima beata*, così descritte:

Scultore milanese

(inizi del XVII secolo)

1720. *Dannato*

cera policroma modellata, lamina d'oro, vetro, legno

11 × 9,5 cm

(n. inv. 272)

Scultore milanese
(inizi del XVII secolo)

1721. *Anima purgante*

cera policroma modellata, lamina d'oro, lamina d'argento, vetro policromo, legno

11 × 9,5 cm

(n. inv. 273)

Scultore milanese
(inizi del XVII secolo)

1722. *Anima beata*

cera policroma modellata, lamina d'oro, lapislazzuli parzialmente dorato, smalto, ebano

11 × 9,5 cm

(n. inv. 274)

Sebbene nei cataloghi della Pinacoteca siano sempre state ritenute opera di un artefice milanese o lombardo degli inizi del XVII secolo, le tre cere sono tuttora esposte con l'incongrua indicazione «stile di Giulio Gaetano Zumbo», artista nato a Siracusa nel 1656.⁴ Queste opere, in nulla associabili a una presunta «raffinata arte ceroplastica milanese»,⁵ sono in realtà da ricondurre alla produzione del pittore e ceroplasta siciliano attivo a Napoli Giovanni Bernardino Azzolino (Cefalù, 1572 – Napoli, 1645), al quale sono state restituite da Viviana Farina nel 1999.⁶

Una bibliografia ben più vasta riguarda le numerose versioni – non tutte sicuramente autografe – dello stesso soggetto: le più note si conservano a Londra (Victoria and Albert Museum, inv. A.65- A.66-1938), Roma (Museo Praz, inv. 393-395) e Firenze (Palazzo Pitti, inv. A.s.e. 1911, 180-181). Le redazioni di Londra e Firenze, per esempio, già attribuite a Giulio Gaetano Zumbo,⁷ sono state ricondotte ad Azzolino da Alvar González-Palacios nel 1980⁸ sulla base di una menzione contenuta nelle *Vite* di Raffaello Soprani, in cui sono citati quattro *Novissimi* in cera realizzati per Marcantonio Doria.⁹ Ma ancor prima, nel catalogo della vendita all'asta della collezione Schevitch tenutasi a Parigi nel 1906, tre cere dallo stesso soggetto erano già correttamente attribuite ad Azzolino da Demetrio Salazaro, ispettore dei Musei napoletani.¹⁰

Le cere ambrosiane, così come altri esemplari noti, corrispondono poi esattamente alle incisioni dei *Novissimi* realizzate nel 1605 dal tedesco Alexander Mair (fig. 4). Non è ancora stato appurato però se queste incisioni derivino dalle cere o se siano servite da modello per il ceroplasta (fig. 4).¹¹



4. Alexander Mair, *Anima beata*, 1605

Nonostante la prima menzione di opere in cera di Azzolino risalga al 1608 e riguardi il pagamento ricevuto per «dieci teste di cera, che fa per la contessa di Lemos»,¹² la presenza dei *Novissimi* nel codicillo del 1611 al testamento di Federico Borromeo costituisce a oggi la prima testimonianza specifica di questo soggetto.

Resta ancora da chiarire se Federico sia entrato in possesso di queste sculture a Roma o se gli siano giunte da Genova grazie ai rapporti con i Doria, in particolare con Giovan Carlo (1576-1625); in alternativa si potrebbe supporre che nella stessa Milano spagnola potessero circolare simili opere. Non va infatti dimenticato che «almas de çera» di Azzolino erano assai diffuse in Spagna: alle varie menzioni inventariali, non sempre recepite dagli studi, e alle opere tuttora presenti *in loco*¹³ si dovranno ora aggiungere tre cere dallo stesso soggetto di quelle ambrosiane, donate al convento di Santa Clara a Medina de Pomar (Burgos) da Juan Fernández de Velasco, a più riprese governatore di Milano tra il 1592 e il 1612.¹⁴

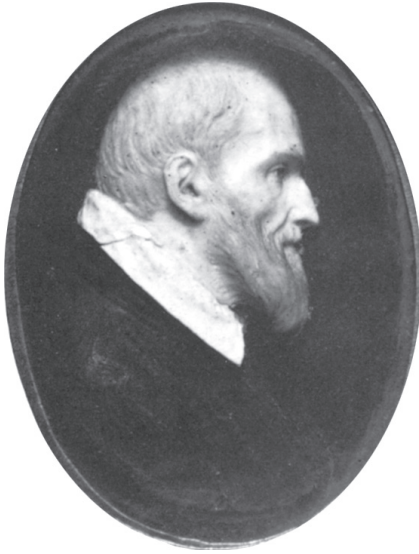


5. Giovanni Bernardino Azzolino e/o Giulio De Grazia, *Un moribondo, Limbo, Purgatorio, Inferno, Paradiso*, Vercelli, Museo Borgogna

Andrà infine ricordato come anche il medaglista Giulio De Grazia (Napoli, documentato dal 1610 al 1634), amico e sodale di Azzolino, realizzasse opere in cera, tra cui i *Novissimi* menzionati da Camillo Tutini nel 1664.¹⁵ Per il momento converrà dunque più cautamente indicare le cere dei *Novissimi* con la dicitura «Giovanni Bernardino Azzolino e/o Giulio De Grazia».

Non è però questo l'unico problema legato ai *Novissimi*. Bisogna infatti sottolineare che l'«Anatomia dell'ossatura umana» indicata da Raffaele Soprani tra le quattro cere possedute da Marcantonio Doria non compare in nessuna delle redazioni note ed è sostituita, in alcuni casi, dalla figura di un uomo sul letto di morte mentre, alle quattro cere, si aggiunge talvolta la raffigurazione di un'*Anima al Limbo*.

In attesa di pubblicare alcune novità sull'argomento, anticipo qui l'esistenza di una serie di cere, riunite in un unico pannello, in cui sono presenti le cinque raffigurazioni. Si tratta di un'opera acquistata nel 1899 da Antonio Borgogna in un'asta tenutasi a Torino¹⁶ (oggi a Vercelli, Museo Borgogna) e ignorata sinora da quanti si sono occupati dell'argomento (figg. 5, 8).¹⁷



6. Ludovico Leoni, *San Filippo Neri*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



7. Scultore milanese (?) del XVII secolo, *Ecce Homo*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Un altro caso bisognoso di precisazioni è quello concernente il ritratto in cera policroma raffigurante Filippo Neri:

Scultore romano
(1586-1595 circa)

1725. *San Filippo Neri*

cera policroma modellata, pietra; 7 × 7 cm (rilievo 5,2 × 4 cm)
(n. inv. 278)¹⁸

Il ritratto del Santo, in precedenza genericamente indicato come «Arte italiana»,¹⁹ è oggi invece ricondotto alla mano di un ignoto scultore romano.

Nell'edizione inglese del catalogo della Pinacoteca a cura di Antonia Falchetti, la cera era erroneamente indicata come proveniente dalla donazione di Flaminio Pasqualini del 1670.²⁰ La stessa illustrazione dell'opera induceva a ritenere corretta tale provenienza sulla base dell'accostamento, riportato alla stessa dimensione, con un altro ovale in cera – un *Ecce Homo* – effettivamente giunto in Ambrosiana con la donazione Pasqualini (fig. 7).²¹

Il ritrattino è stato invece correttamente ricondotto alla mano del ceroplasta padovano Ludovico Leoni da Olga Melasecchi già nel 1998, attribuzione che ha trovato concorde la critica successiva.²² Ludovico Leoni (Padova, 1542 – Roma, 1612), padre del più noto Ottavio, fu medaglista e ceroplasta attivo tra Padova e Roma. Il suo primo biografo, Giovanni Baglione, ricordava che «nel fare i ritratti in cera, massimamente alla macchia, così detti perché si fanno solo con vedere una volta il soggetto, e per così dire alla sfuggita, egli in ciò era famosissimo. Da sé solo con la memoria, simili li faceva; ed era prerogativa, e dote d'animo e d'ingegno non così ad altri conceduta, d'havere sì gran talento, come egli possedeva sì, che per la vivezza, e per la similitudine de' suoi ritratti era sopra tutti eccellente. [...] Non vi fu Principe nel suo tempo, che dal Padouano non fusse ritratto; né Principessa, o Dama Romana, che il Leone al vivo rappresentata nelle sue opere non havesse. Facea le imagini di cera colorite, e a vedere quei ritratti, era cosa di stupore, con ogni diligenza, e naturalezza terminati».²³

La cera è stata sicuramente acquistata da Federico Borromeo a Roma. Il fatto è confermato dalla menzione – contenuta in una lettera inviata a Milano nel 1590 dall'oratoriano Giovanni Domenico Sant'Elia al sacerdote Giulio Petrucci, già tesoriere di Carlo Borromeo – di un ritratto di Filippo Neri opera di «messer Ludovico Padovano acquistata da un cardinale».²⁴ L'identità del cardinale è svelata dalla testimonianza di un altro oratoriano, Pietro Consolini: «So che esso vivente furono fatti di lui ritratti e fra gli altri ne viddi uno in cera, che l'havea fatto fare il Card.le Federico Borromeo».²⁵ Trova così riscontro anche l'ipotesi, già avanzata nel 1909 da Achille Ratti, all'epoca attento riorganizzatore delle collezioni ambrosiane, che il ritratto del futuro santo fosse stato eseguito quando questi era ancora in vita. Secondo Ratti, lo stesso Federico avrebbe richiesto a Filippo Neri di posare per il ritratto, realizzato – aggiungiamo noi seguendo Baglione – da Ludovico Leoni «alla macchia».²⁶

Il più recente catalogo della Pinacoteca elenca inoltre tre cere non provenienti dal lascito di Federico Borromeo: il già citato *Ecce Homo*, giunto con il lascito di Flaminio Pasqualini, e due ritrattini (inv. 276-277) ascritti ad Antonio Abondio, per cui valgono ancora le osservazioni – purtroppo senza seguito – di Barbara Agosti.²⁷

Per concludere questo *cabier de doléances*, varrà infine la pena interrogarsi su alcune assenze riscontrate nei cataloghi successivi agli anni Cinquanta rispetto agli elenchi d'opere diligentemente redatti da Achille Ratti. Un rilievo in cera raffigurante la *Morte della Vergine*, non compresa nel recente catalogo, sta invece appeso alle pareti della Pinacoteca,²⁸ mentre mancano all'appello un *Ritratto di Pio V* in cera e altri tre ritratti non meglio specificati della stessa



8. Il pannello con i *Novissimi* oggi al Museo Borgogna di Vercelli, in una fotografia del 1899

materia.²⁹ Infine nel 1907 nel Museo Settala appena riallestito, si conservavano il ritratto in cera di Ludovico Settala e quello di «Manfredo in scatolino miniato» da identificarsi con le «medaglie in cera» ancora menzionate nella guida di Giovanni Galbiati del 1951, unitamente agli avori torniti da Manfredo Settala.³⁰ Sul destino di questi ultimi ha scritto Alessandro Morandotti,³¹ ma ancora una volta nessun cenno della dispersione in tempi recenti di questi e di altre opere del museo settaliano si ha nel sesto e ultimo tomo dei cataloghi della Pinacoteca Ambrosiana.³² Il tutto con buona pace di Federico Borromeo che scriveva: «non sia lecito levargli [i quadri] dai luoghi loro nei quali già sono posti».³³

1 A. Daninos, *Qualche novità sulla scultura in cera tra Cinquecento e Settecento*, in «Prospettiva», 132, 2009, pp. 88-99; Id. *Martino Pasqualigo lo "sfregiato" del Leoni*, in «Prospettiva», 146, 2013, pp. 44-54.

2 <<http://storiadellarte.com/2014/06/il-dipinto-ritirato-dallambrosiana-alla-mostra-di-luini-intervista-a-giovanni-agosti-e-jacopo-stoppa.html>>. Sul livello della polemica, che giunge al punto di inaugurare un nuovo metodo critico: <http://www.ambrosiana.eu/ftp/Ambrosiana/Pinacoteca/Convegno_internazionale_20150609/Crepuscolo/Crepuscolo_dei_critici.pdf>.

3 C. Spanio, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto. Raccolte archeologiche – Sculture*, Milano, Electa, 2009, pp. 212-214, nn. 1720-1722. Curiosamente solo nella scheda di catalogo n. 1722 (*Anima beata*, inv. 274) si indica correttamente l'essenza lignea utilizzata per la cornice (l'ebano), riservando una più generica dicitura «legno» per le altre due opere.

4 Si veda P. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth Century Milan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 282 (trad. it. Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 284).

5 Secondo C. Spanio (in *Pinacoteca Ambrosiana*, p. 214) la ceroplastica milanese della seconda metà del Cinquecento è «ben rappresentata da Jacopo del Trezzo o Antonio Abbondio [sic]». Del primo (Jacopo Nizzola, Trezzo, 1515 circa – Madrid, 1589) nessuna opera in cera è nota, mentre del trentino Antonio Abondio (Riva del Garda, 1538 – Vienna, 1591) non è documentata la presenza a Milano.

6 V. Farina, *Fortuna italiana e straniera dei Novissimi di Giovan Bernardino Azzolino*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 8-9, 1999, pp. 126-139, in particolare pp. 131-134. Le cere dell'Ambrosiana sono state successivamente menzionate e illustrate più volte da Christine Göttler che, pur accostandole alle altre versioni note, incomprensibilmente mantiene un'attribuzione a un «unbenkanker lombardischer Künstler» (C. Göttler, «*Seelen in Wachs*». *Material, Mimesis und Memoria in der religiösen Kunst um 1660, in Ebenbilder. Kopien von Körpern-Modelle des Menschen*, catalogo della mostra (Essen, Ruhrlandmuseum, 26 marzo – 30 giugno 2002), a cura di J. Gerchow, Ostfildern-Ruit, Hatje, 2002, pp. 83-96; Ead., *Wachs und Interdisziplinarität. Giovanni Bernardino Azzolino's vier Letzte Dinge, in Zwischen den Disziplinen? Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, a cura di H. Puff, C. Wild, Göttingen, Wallstein Verlag, 2003, pp. 116-117; Ead., *Shaping the Soul: Giovanni Bernardino Azzolino's Novissimi in Wax*, in Ead., *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*, Thurnout, Brepols, 2010, pp. 217-272).

7 R.W. Lightbown, *Gaetano Giulio Zumbo, 1. The Florentine Period*, in «The Burlington Magazine», CVI, 1964, pp.495-496; J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London, Her Majesty's Stationery Office, 1964, II, pp. 633-634, nn. 674-675; C. Piacenti Aschengreen, *Il Museo degli Argenti a Firenze*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1967, p. 176, n. 838.

8 A. González-Palacios, *Un adornamento vicereale per Napoli*, in *Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, dicembre 1979 – ottobre 1980), Firenze, Centro Di, 1980, II, pp. 88-89. Sui *Novissimi* in cera si veda almeno: M.C. Galassi, *Sulla produzione per Genova di Giovan Bernardino Azzolino detto «il Sciliano»*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 9-10, 1985-1986, pp. 39-55; I. Lavin, *Bernini's Portraits of No-Body*, in Id., *Past Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 101-137 (trad. it. Torino, Einaudi, 1994, pp. 193-231; il solo saggio ripubblicato in *Il ritratto e la memoria: materiali 111*, a cura di A. Gentili, P. Morel e C. Cieri Via, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 161-194); M. Estella, *Obras Maestras inéditas del Arte de la Cera en España*, in «Goya», 237, 1993, pp. 149-160; S. Schütze, *Anima Beata e Anima Dannata*, in *Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio – 20 settembre 1998) a cura di A. Coliva e S. Schütze,

Roma, De Luca, 1998, pp. 148-169; V. Farina, «Unica spes mea Iesus post Iesum Virgo Maria». *Affinità elettive tra un mecenate ed un pittore, Marcantonio Doria e Giovan Bernardino Azzolino*, in «Aprosia-na», IX, 2001, pp. 211-230.

9 «Ma molto maggior arte si scorge ne suoi rilievi di cera, tra quali celebratissimi, e di non ordinario valore sono i quattro novissimi dell'huomo, che egli espresse in quattro mezze figurine di ordine del signor Marc'Antonio Doria; in una delle quali (che rappresenta la morte) s'ammira un'esatta Anatomia dell'ossatura umana, nell'altra (che rappresenta l'inferno) vedesi un anima, che per dolore sgridando, mostra nel suo cruccio l'eternità del suo duolo; nella terza (che il Purgatorio dimostra) sono divinamente espresse in un'istesso volto le pene tormentose di quel luogo, e la speranza di un bene da doversi in eterno godere, e nella quarta (che de' beati significa lo stato felice) vedesi un anima già glorificata, nella serenità del cui volto sono dall'industrioso artefice brevemente compendiate le delitie d'un Cielo» (R. Soprani, *Le Vite de Pittori Scoltori, et Architetti Genovesi, E de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi*, Genova, per Giuseppe Bottario e Gio. Battista Tiboldi, 1674, p. 313).

10 *Catalogue des objets d'art et de Haute Curiosité [...] composant la collection de M.D. Schevitch*, Paris, Galerie Georges Petit, 4-7 aprile 1906, Paris, Impr. G. Petit, 1906, pp. 213-214, n. 313.

11 Le incisioni di Alexander Mair (Augusta, 1559-1620), di piccolo formato (mm 86 × 65), sono date alle stampe ad Augusta nel 1605 e dedicate all'arcivescovo di Eichstätt, Johann Conrad. Numerose sono le analogie tra sculture e incisioni: nel bordo superiore interno dell'Anima beata in cera, per esempio, è presente il volto di Cristo. Lo stesso particolare compare anche nella cornice superiore dell'incisione di Mair.

12 A. Delfino, *Documenti inediti tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano», V, 1986, p. 111.

13 Francisco Pacheco (*Arte de la Pintura* [1649], ed. a cura di B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Catedra, 1990, p. 314) ricorda che la figura di un dannato nel *Giudizio finale* da lui dipinto tra il 1611 e il 1614 (Castres, Musée Goya, inv. 96-17-1) «imita una de las almas, y es la del inferno, que izo de cera de colores Juan Bernardino de Nápoles, insigne pintor, que es horrible a la vista». *Almas de cera* compaiono poi negli inventari di Juan Hurtado de Mendoza y Mendoza, duca di Mandas, Madrid (1624); di Cristóbal Gonzáles Cossío, Madrid (1636); di Fernando Afán Ribera, duca di Alcalá, Siviglia (1637); di Diego de Altamirano, Madrid (1642); del Real Alcázar, Madrid (1685). Si vedano Y. Bottineau, *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle*, in «Bulletin Hispanique», VI, 1956, 4, p. 456; J. Brown, R.L. Kagan, *The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution*, in «The Art Bulletin», LXVIII, 1987, p. 254; M.B. Burke, P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, I, pp. 214, 250, 370. *Novissimi* in cera si conservano ancora a Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas; a Monforte de Lemos, Convento de las Madres Clarisas; a Peñaranda de Bracamonte, Museo-Convento de las Carmelitas Descalzas; a Valladolid, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana; a Valencia, Museo de Bellas Artes.

14 A.A. Barrón García, *La colección artística del oratorio de María Girón, duquesa de Frías, en 1608*, in *Congreso Internacional Imagen y Apariencia (Murcia, Universidad de Murcia, 19-21 noviembre 2008)*, a cura di C. de la Peña, M. Pérez, M.M. Alberio et al., Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008, <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/1251/1231>>.

15 «Luiggi [sic] di Gratia, che lavorava in cera opere di esquisita bellezza e con gran diligenza, e fra l'altro fe' li quattro novissimi, che stimasi furono a paro di qualsivoglia altra opera fatta dall'antichi e dalli moderni singolarissima» (B. Croce, *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla storia dell'arte napoletana*

na, in «Napoli Nobilissima», VII, 1898, p. 124). L'attribuzione a De Grazia di alcuni *Novissimi* è stata per la prima volta proposta in G. Finaldi, *Giulio de Grazia Medallist to the Spanish Viceroy of Naples*, in «The Medal», 24, 1994, pp. 3-9.

16 «350- Cinq figurines en cire colorée, très finement modelées en tout relief sur bois, et entourées d'ornement en bas-relief peints et dorés. Cadre en ébène à moulures. XVI siècle. Pièce remarquable» (*Catalogue d'une très grande vente qui aura lieu à Turin du 5 au 12 juin 1899 composée de tout le mobilier d'un palais princier*, Roma, Imprimerie de l'Union, 1899, p. 45; fig. 8).

17 L'opera, a quanto mi risulta, è riprodotta unicamente in *Il Civico Museo Borgogna VerCELLI*, a cura di L. Berardi, Milano, F. Garolla, 1984, p. 130, fig. 5 con la dicitura «Maniera di Gaetano Guido Zumbo XVIII secolo».

18 C. Spaino, in *Pinacoteca Ambrosiana*, pp. 215-216, n. 1725.

19 *La Pinacoteca Ambrosiana*, a cura di A. Falchetti, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 110.

20 *The Ambrosiana Gallery*, a cura di A. Falchetti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, p. 194. Sulla collezione Pasqualini si veda G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in «Paragone», 696, 2008, pp. 67-110.

21 C. Spaino, in *Pinacoteca Ambrosiana*, p. 214, n. 1723.

22 O. Melasecchi, *Cristoforo Roncalli, Ludovico Leoni e la Congregazione dell'Oratorio romano*, in «Storia dell'arte», 92, 1998, pp. 5-26. Si vedano inoltre B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, U. Allemandi, 2005, p. 23; M.C. Terzaghi, *Ludovico Leoni ritrattista tra Padova e Roma*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 147-179.

23 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 insino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia di Andrea Fei, 1642, pp. 144-145

24 L. Ponnelle, L. Bordet, *Saint Philippe Neri et la société romaine de son temps (1515-1595)*, Paris, Libr. Bloud & Gay, 1929, p. 70, citato in Melasecchi, *Cristoforo Roncalli*, p. 5.

25 Il documento (Roma, Archivio Congregazione dell'Oratorio, PI.2) è trascritto in Melasecchi *Cristoforo Roncalli*, p. 5.

26 «Alla tenerezza tutta particolare di Filippo pel cardinale Federico dobbiamo il piccolo arguto ritratto preso da cera colorata di finissima modellatura, per la quale è buona tradizione che San Filippo, ribelle ad ogni altra istanza, si rassegnasse a posare, pur di far contento il suo prediletto cardinale, che non voleva partire da Roma senza recar seco l'immagine del dolce e santo Padre dell'anima sua» (A. Ratti, *San Carlo Borromeo e san Filippo Neri* in «San Carlo Borromeo nel Terzo Centenario della Canonizzazione», 1, 5, 1909, p. 77, fig. 10; ripubblicato in A. Ratti, *Scritti storici*, Firenze, Libreria Edit. Fiorentina, 1932 p. 248).

27 I due ritratti sono schedati come *Busto dell'imperatrice Maria, moglie di Massimiliano II e Busto femminile*: C. Spanio, in *Pinacoteca Ambrosiana*, pp. 144-145, nn. 1631, 1639. Si veda la puntualizzazione in B. Agosti, *La Pinacoteca Ambrosiana. Aperture e chiusure*, in «Prospettiva», 87-88, 1998, p. 176, nota 5. Alle lacune bibliografiche qui segnalate si può aggiungere la menzione delle cere in E.J. Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 3.

28 Nella *Guida* di Ratti la cera è ascritta al XVIII secolo e risulta donata dalla baronessa Cavalletti: [A. Ratti], *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, Tip. U. Allegretti, 1907, p. 80). Nell'attuale cartellino è invece datata al XVII secolo e risulterebbe provenire dall'Accademia Ambrosiana.

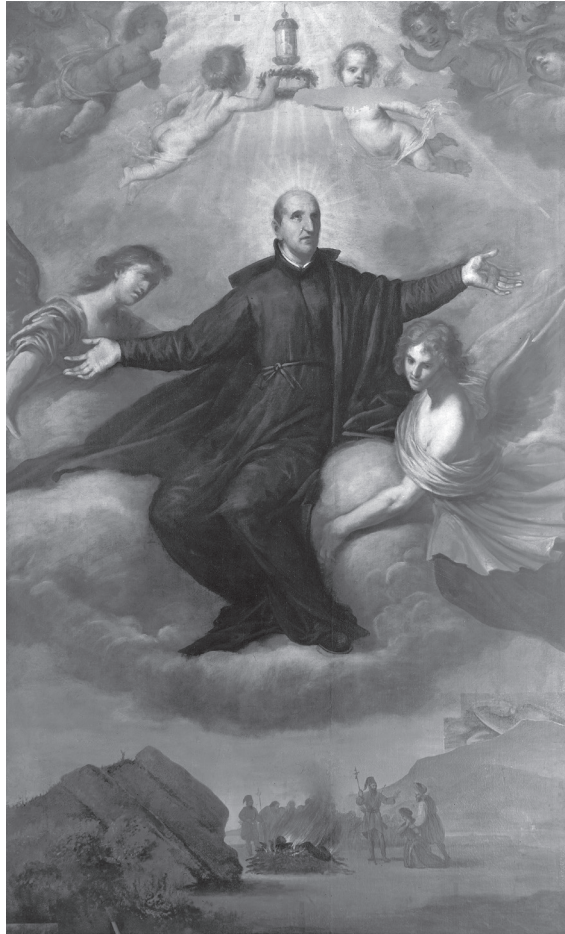
29 [A. Ratti], *Guida*, p. 80.

30 [A. Ratti], *Guida*, p. 104; G. Galbiati, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano, Hoepli, 1951, p. 192.

31 A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, p. XXI, nota 56.

32 E. Mantia, *La collezione Settala*, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo sesto. Collezioni Settale e Litta Modignani – Arti applicate da donazioni diverse – Numismatica*, Milano, Electa, 2010, pp. 31-33.

33 F. Borromeo, *De educandis ingeniis*, a cura di R. Ferro, Busto Arsizio, Nomos, 2008, p. 138.



1. Clemente Bocciardo, *San Francesco Borgia in gloria*,
Brescia, Santa Maria delle Grazie, sacrestia

Fiorella Frisoni

Per Clemente Bocciardo genovese nel Bresciano*

Nella rotonda del Duomo Vecchio di Brescia, in occasione della bella mostra ivi dedicata alla pittura sacra del Settecento, era esposta, forse un po' incongruamente dati gli estremi cronologici della mostra stessa, una pala tardoseicentesca, da poco restaurata, raffigurante *San Francesco Borgia in gloria*, con il corredo di un'attribuzione ad Agostino Santagostino (fig. 1).¹ La tela, attualmente appesa ad una parete della sacrestia della chiesa bresciana di Santa Maria delle Grazie, era parte dell'apparato allestito a corredo degli altari, a partire dal 1669, dai Gesuiti, subentrati in chiesa ai Gerolamini e destinati a restarvi fino alla soppressione dell'ordine, nel 1773. L'assegnazione al pittore milanese si fondava anche sui riferimenti della guidistica locale, in particolare della testimonianza di Giovan Battista Carboni, che nel 1760 vedeva in una stanza adiacente alla sacrestia un: «S. Francesco Borgia in gloria; ed è di Agostino Santagostino». ² L'identificazione era favorita dal fatto che in seguito al restauro era riemersa la traccia di un attributo iconografico pertinente al gesuita spagnolo: un cappello cardinalizio abbandonato al suolo e appoggiato in basso a destra su un mantello rosso.³

Devo ammettere che allora non conoscevo bene i due Santagostino, per cui avevo accettato senza problemi quella paternità ma, dopo il mio trasferimento presso l'Università di Milano e dopo aver visto dal vero le opere di Agostino, *in primis* le tele presenti nella cappella Cittadini o dell'Assunta in Sant'Alessandro, avevo sviluppato qualche dubbio sulla pala gesuitica, il cui stile non mi sembrava coerente con quegli esempi,⁴ e maturato l'idea, ma senza approfondire, che potesse invece corrispondere allo stile del pittore genovese Clemente Bocciardo, del quale almeno una pala era ricordata da più fonti bresciane in Santa Maria delle Grazie.⁵ Quell'ipotesi può essere a mio giudizio confermata oggi dal confronto con altre opere a lui assegnabili nel bresciano grazie a un documento segnalato da Alberto Zaina e pubblicato, con commento, in calce a questo intervento. Un documento che apre nuove prospettive sia per l'attività bresciana del Clementone, sia per la sua biografia. Procediamo con ordine.

* Un ringraziamento va a monsignor Mario Piccinelli, a suor Rosaria Bertani, delle Figlie del Sacro Cuore di Gesù, al dottor Angelo Loda, a Luigi Capretti, Maurizio Mondini, Marco e Matteo Rapuzzi. Ringrazio anche Alberto Zaina, che mi ha accompagnata in diverse ricognizioni e ha tratto parte delle fotografie a corredo del saggio.

Fondamentali per la ricostruzione della vita e dell'attività di Bocciardo sono le notizie fornite dal testo di Soprani e Ratti, che parla della sua nascita a Genova, della formazione avvenuta in patria presso Bernardo Strozzi e Castiglione, del successivo soggiorno a Roma, in compagnia appunto del Grechetto, e poi del trasferimento, dopo un rientro a Genova, in Toscana, dove Bocciardo avrebbe soggiornato per diversi anni, fermandosi a Firenze e poi, più a lungo, a Pisa.⁶ Sono, inoltre, ricordati lavori per altre città, fra cui Brescia. Ma è a Verona che Sergio Marinelli ha riconosciuto la sua prima opera: una pala, già nella chiesa di Santa Cecilia, che reca la sigla del pittore e la data 1623, in base alla quale lo studioso anticipa la nascita, dal 1620 tradizionalmente accettato, a circa il 1600.⁷ Un'opera diversa da quelle poi lasciate dal pittore in Toscana e del tutto "genovese" nei rimandi alla cultura di Bernardo Strozzi, dei cui modelli presenta un'interpretazione "in chiaro", tenera e quasi infantile.⁸

A Pisa, dove Clemente arriva prima del 1639, è generalmente collocata, sulla scorta dell'affermazione che compare nella seconda edizione de *Le vite de' pittori genovesi*,⁹ la sua morte, in corrispondenza dell'anno 1658. Solo di recente questa data è stata messa in dubbio da Franco Paliaga, che suggerisce di spostare a dopo il 1670 la scomparsa del pittore.¹⁰ Un'ipotesi che trova conforto nel documento di cui qui si parla, che consente di fissare con una certa sicurezza l'anno della sua morte intorno al 1675 e di individuarne il luogo non in Pisa, ma in Brescia.

Qualche anno fa, Alberto Zaina mi mostrò un documento, trascritto e segnalatogli da Ugo Ravasio, redatto in Brescia nel giugno del 1676 e relativo all'inventario dei beni di un pittore genovese, defunto, sembra di capire, da non molto tempo, ivi indicato come "Clemente Busardi".¹¹ Vi si citavano vari crediti, fra cui quello da parte dei rettori del Santuario di Paitone, relativo a un dipinto già consegnato, e venivano ricordate altre opere quasi finite o abbozzate per il medesimo Santuario che ospita tuttora la celebre pala del Moretto, voluta dalla locale comunità proprio a ricordo del miracoloso incontro del 1532 fra il giovane sordomuto e la Vergine vestita d'argento. Mi fu subito chiaro che ci si riferiva a Bocciardo, tanto più che i tre dipinti presenti nel santuario parevano serbare il ricordo della "veemente foga cromatica" individuata da Franco Paliaga nelle migliori prove pisane del Clementone.¹² Si tratta di una grande lunetta in controfacciata con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 4), e di altre due, di minor formato, disposte sulla parete nord, che raffigurano rispettivamente la *Strage degli innocenti* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*. Sul primo dei tre dipinti aveva attirato con merito l'attenzione degli studi Sandro Guerrini, in occasione di una mostra bresciana dedicata ai Magi, ravvisando (e non sbagliava) la presenza di una mano "genovese", sensibile all'influsso di Gioacchino Assereto e di Giambattista Langetti.¹³ Stranamente, le altre due lunette apparivano allo studioso opera di un pittore diverso per stile: sulla *Strage degli Innocenti* non

si pronunciava, mentre giudicava il *Riposo in Egitto* «lavoro di un seguace di Pietro da Cortona».¹⁴ Peccato che in un secondo intervento, quasi un anno dopo, Guerrini mutasse parere sulla tela maggiore, proponendo di ricondurla insieme alle altre due, con una proposta di datazione al 1655-1659 circa, sotto la paternità di Gian Giacomo Barbellio.¹⁵ Sono



2. Clemente Bocciardo, *Strage degli Innocenti*, Paitone, santuario

invece riconoscibili in tutto il ciclo, a giudizio di chi scrive, le connotazioni stilistiche del pittore genovese; nei corpi nerboruti, nelle ombre affocate, nella luce che si raggruma sui bianchi e sui corpi dei bambini. Tutti elementi che rimandano, sia pur su un gradino inferiore (Bocciardo doveva essere anziano) alle pale per Pisa, *in primis* quella, bellissima, per la chiesa di San Matteo.¹⁶ Di buon livello è l'impetuosa *Strage degli Innocenti* (fig. 2) e le innegabili debolezze nel *Riposo* (non esente anche da qualche problema di conservazione), potrebbero spiegarsi con l'intervento di qualche allievo, come quello ricordato nell'inventario, per completare l'opera interrotta dalla morte del maestro.

Viene quindi ad ampliarsi il catalogo "bresciano" di Bocciardo. Oltre alle opere lasciate dal pittore, secondo quanto attestano le fonti, in San Faustino, in Sant'Afra (oggi Sant'Angela Merici) e in Santa Maria delle Grazie, per lo più perdute,¹⁷ l'inventario del 1676 registrava due ritratti,¹⁸ a conferma di quella pratica nella quale Bocciardo si era specializzato negli anni toscani e di cui si contano alcuni esempi, come i due *Autoritratti* degli Uffizi, bellissimi per la loro intensità e per l'adozione di una materia pittorica "sporca" e irruente.¹⁹

A quel poco che resta, su mio suggerimento e proprio per confronto con le tele di Paitone, è stato aggiunto da Angelo Loda, che peraltro aveva già compreso trattarsi dell'opera di un genovese del Seicento, una tela per il largo, di non scarse dimensioni, oggi conservata nella sacrestia della Parrocchiale di Nave, che raffigura *La Madonna del velo e i santi Giovannino, Giuseppe, Maddalena, Lucia e Orsola con alcune compagne* (fig. 3), dove tornano molti elementi delle lunette di Paitone: le caratteristiche fisiognomiche, lo spessore della materia dove batte la luce e, viceversa, in altri punti una stesura veloce che fa emergere l'imprimatura



3. Clemente Bocciardo, *La Madonna del velo e Santi Giovannino, Giuseppe, Maddalena, Lucia e Orsola con alcune compagne*, Nave, chiesa parrocchiale

bruna.²⁰ Una tecnica che richiama, come osservava giustamente Loda, quella di Giovanni Andrea de' Ferrari e di Gioacchino Assereto.²¹

Per tornare al *San Francesco Borgia*, occorrerà innanzitutto dire che nella sacrestia della chiesa delle Grazie è riconoscibile la pala di Bocciardo ricordata dalle fonti²² e data per perduta in più di un'occasione: sintetizza gli interventi miracolosi di Sant'Ignazio di Loyola che portarono alla sua canonizzazione e vi sono raffigurati, senza alludere a miracoli specifici, guarigioni di infermi e di storpi, richiamo alla vita di bambini e altro, secondo l'iconografia adottata, ad esempio, da Rubens nella celebre pala licenziata intorno al 1620 per la chiesa dei Gesuiti di Genova.²³ È un quadro piuttosto faticoso e potrebbe ben essere quello per cui, a quanto risulta nell'inventario, il pittore attendeva ancora il saldo da parte dei Gesuiti bresciani. Resto però convinta che, come aveva intuito Maccarinelli,²⁴ anche l'altra pala gesuitica nella sacrestia debba essere risarcita al Bocciardo, e lo si comprende anche solo a guardare i lineamenti dei putti che reggono nella fascia superiore l'ostensorio, degli angeli maggiori e del santo stesso portato in gloria, che rivelano un'alta qualità, tanto da far pensare che l'incarico al pittore sia stato assegnato qualche anno prima del *Sant'Ignazio*, forse nel 1670, in corrispondenza con la canonizzazione del Borgia. Restano dubbie le ragioni in base alle quali le fonti settecentesche bresciane abbiano trasferito il dipinto sotto il nome del pittore milanese, salvo che la confusione non sia sorta dal ricordo che Sant'agostino aveva eseguito nel 1675 una pala con i tre santi gesuiti Ignazio, Francesco Saverio e Francesco Borgia, appunto, per l'altra sede bresciana dell'ordine, la chiesa di Sant'Antonio Abate.²⁵

- 1 R. Stradiotti, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra (Brescia, Duomo Vecchio, luglio – ottobre 1981), a cura di B. Passamani, Brescia, Grafo, 1981, pp. 186-188, n. 79. Il soggetto della pala, ridotta rispetto alle dimensioni originarie, fu poi trasformato nel *Beato Giovanni Battista Zola* sicuramente dopo il 1869, anno della sua beatificazione.
- 2 G.B. Carboni, *Le pitture e le sculture di Brescia*, Brescia, Giambattista Bossini, 1760, p. 42.
- 3 La presenza del galero viene segnalata da Renata Stradiotti nella scheda qui citata alla nota 1.
- 4 Su Agostino e il fratello Giacinto si veda F. Frangi, *Agostino Santagostino*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1999, pp. 268-269.
- 5 Il *Sant'Ignazio di Loyola* posto sul primo altare a destra dell'ingresso nella chiesa delle Grazie è segnalato da G.A. Averoldo, *Le scelte pitture in Brescia additate al forestiere*, Brescia, Gian Maria Rizzardi, 1700, p. 15. La notizia è ripresa dalle fonti successive.
- 6 R. Soprani, *Le vite de' pittori, scultori e architetti genovesi [...] in questa seconda edizione riveduta, accresciuta e arricchita di note da C.G. Ratti*, Genova, Stamperia Casamara, 1768, I, pp. 328-331.
- 7 Sulla pala, che raffigura *La Vergine col Bambino in gloria e i santi Cecilia, Fermo, Rustico, Gregorio, Gerolamo, Carlo Borromeo e Filippo Neri* (inv. 447), si veda S. Marinelli, *Su Antonio Giarola e altri fatti veronesi del suo tempo*, in «Paragone», 387, 1982, pp. 36-38; *Id.*, in *Proposte e restauri. I Musei d'Arte negli anni Ottanta*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio e Museo G.B. Cavalcaselle, 1987), a cura di S. Marinelli, Verona, Museo di Castelvecchio, 1987, pp. 210-212. L'esame diretto del dipinto, esposto nella chiesa di San Francesco al Corso all'interno del percorso del Museo degli affreschi di Verona recentemente ristrutturato, conferma la piena coerenza della sigla e della data lette iscritte sotto la tastiera dell'organo portatile di Cecilia (CL. BO. G. OP. VER. A.D. MDCXXIII) con la lettura di Marinelli e con il nome di Boccardo. Colgo l'occasione per ringraziare, anche a nome di Alberto Zaina, il dottor Ettore Napione, curatore delle collezioni di arte medievale e moderna dei Musei Civici di Verona, e la dottoressa Sara Rodella dell'Ufficio Catalogo per averci con grande cortesia accolto e accompagnato nella ricognizione.
- 8 Lo stile espresso in questa pala sembra contraddire quanto affermato da E. Poleggi, s.v. *Boccardo, Clemente detto il Clementone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969, p. 63, circa la non consistenza di un apprendistato di Boccardo presso lo Strozzi e un maggior interesse per i modi di Domenico Fiasella e per la pittura romana.
- 9 Soprani, Ratti, *Le vite*, p. 331. La notizia è ripresa nella quasi totalità degli studi successivi.
- 10 F. Paliaga, *Pittori, incisori e architetti pisani nel secolo di Galileo*, Ghezzi Editore, 2009, p. 195, nota 6. Lo studioso ritiene giustamente che la data di morte vada spostata a più di dieci anni dopo, dato che in quell'anno il pittore risulta ancora vivente nei registri degli Accademici del Disegno di Firenze: *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. Zangheri, Firenze, L.S. Olschki, 2000, p. 40.
- 11 Il documento, della cui generosa segnalazione sono grata a Ugo Ravasio, è analizzato in calce a questa scheda, con un approfondito commento, dallo stesso Zaina.
- 12 Paliaga, *Pittori, incisori e architetti pisani*, p. 184.
- 13 S. Guerrini, in *I Re Magi. Primi pellegrini della storia*, catalogo della mostra (Brescia, Duomo Vecchio, 22 dicembre 1999 – 19 gennaio 2000), a cura di L. Anelli, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1999, pp. 68-69, n. 10. L'intestazione della scheda relativa alla lunetta, che misura cm 305 x 620, era: «Maestro genovese della metà del Seicento».
- 14 *Ibidem*. La distinzione fra gli autori dei dipinti è condivisa da A. Loda, *La pittura dalla Controriforma al Barocco*, in *Nave nell'Arte*, a cura di C. Sabatti, A. Minessi, Nave (BS), Officine Grafiche STAGED, 2010, p. 82.

15 S. Guerrini, *La chiesa e il Santuario di Paitone*, San Felice del Benaco, Parrocchia di Paitone, 2000, pp. 56-57, forse fuorviato in questo dalla presenza nella Parrocchiale di Paitone di una pala del pittore cremasco, *La Trinità e i Santi Giulia martire, Bernardo da Mentone e Antonio abate*, firmata e datata 1641, sulla quale si veda *ibi*, pp. 36-38 e M. Marubbi, in G. Colombo, M. Marubbi, A. Miscioscia, *Gian Giacomo Barbelli. L'opera completa*, Ombriano-Crema, Grafim, 2011, p. 201, n. 24, tavv. 61-62.

16 Per l'attività del pittore in Toscana: P.L. Carofano, F. Paliaga, *Pittura e collezionismo a Pisa nel Seicento*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, *passim*, in particolare pp. 170-180, e Paliaga, *Pittori, incisori e architetti pisani, passim*, in particolare pp. 177-180; entrambi con bibliografia precedente. Il secondo contributo di Paliaga è interessante anche per la ricostruzione della rete di relazioni che intercorrono fra l'artista e l'ambiente culturale pisano e dei contatti con Salvator Rosa, che non aveva del genovese una grande opinione. Si veda, inoltre, Poleggi, *Bocciardo*, p. 63 e R. Contini, *Bocciardo Clemente*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1989, II, pp. 643-644.

17 Oltre al dipinto delle Grazie, Averoldo (*Le scelte pitture*, pp. 32-33) segnala una *Madonna tra San Michele e Sant'Antonio da Padova* in una cappella laterale della chiesa di San Faustino. Mezzo secolo dopo questa è registrata ancora in loco anche nelle due redazioni della guida manoscritta del Maccarinelli (F. Maccarinelli, *Le glorie di Brescia* [1747 e 1751], a cura di C. Boselli, Brescia, Fratelli Geroldi, 1959, p. 140), e qui la registrano anche Carboni (*Le pitture*, p. 27), al primo altare, e infine P. Brognoli, *Nuova guida di Brescia*, Brescia, Federico Niccoli Cristiani, 1826, p. 180, mentre in seguito se ne perdono le tracce: P.V. Begni Redona, *Pittura e sculture in San Faustino*, in *La Chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, Brescia, Editrice La Scuola, 1999, p. 152. Sulla pala di Sant'Ignazio delle Grazie, spostata in sacrestia, si veda qui alla nota 24. Altre quattro tele del Bocciardo sono segnalate nella sacrestia della chiesa di Sant'Alfra (Carboni, *Le pitture*, p. 113) ma risultano disperse durante la seconda guerra mondiale, probabilmente a seguito del bombardamento subito dalla chiesa.

18 Rimando all'*Appendice documentaria* qui di seguito.

19 Sugli *Autoritratti* degli Uffizi, uno più noto e un secondo altrettanto bello e forse un poco più antico, si veda S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1979, pp. 813-814, nn. A120-A121, e Paliaga, *Pittori, incisori e architetti*, p. 180. *Ibi*, pp. 72, 75, 100, nota 6, che pubblica anche un *Ritratto di Camilla Rossellini de Angeli* e dà notizia (p. 145) di un ritratto perduto del giovane musico Raffaello Mellini.

20 Già avvicinato erroneamente ad Andrea Celesti o alla sua bottega: M. Mondini, in *Natività nelle collezioni bresciane*, 1991, p. s.n., tav. XIV; P.V. Begni Redona, in *La pittura del '600 in Valtrompia*, catalogo della mostra (Villa Carcina, Villa Glisenti, 15 ottobre - 18 dicembre 1994), a cura di C. Sabatti, Brescia, Industrie Grafiche Bresciane, 1994, pp. 88-89). Se nella didascalia Loda, *La pittura*, pp. 81-82, mantiene per il dipinto un prudenziale riferimento a «Scuola genovese del '600», nel testo il nome di Bocciardo viene evocato con più sicurezza, accompagnato dall'accenno ad altri riferimenti genovesi.

21 Loda, *La pittura*, p. 82.

22 Il nome di Bocciardo per questo dipinto è stato anticipato da Loda, *ibidem*, sempre su mia indicazione, se ben ricordo, ma con qualche confusione sull'interpretazione delle fonti.

23 Della pala di Bocciardo, che vede Sant'Ignazio «mentre dispensa a larga mano favori e opra miracoli». Averoldo, *Le scelte pitture*, p. 15, lodava la «gran vivacità di colori», oggi praticamente perduta.

24 Quando nella sacrestia delle Grazie ricorda «un'altra [tela] travagliata da Clemente Bocciardo rappresentante il glorioso patriarca S. Ignazio trasferito alla gloria da due Angioletti, e più in alto vedesi espresso in Ostensorio sostenuto da due Angioletti il Divinissimo Sacramento dell'Eucaristia» (Maccarinelli, *Le glorie*, pp. 128, 130). La confusione dello storico non riguarda, dunque, l'attribuzione, come pensa Renata Stradiotti (in *Brescia pittorica*, p. 187), ma l'iconografia.

25 La data è indicata da Maccarinelli, *Le glorie*, p. 54; si veda anche Carboni, *Le pitture*, p. 55.

Appendice documentaria

Alberto Zaina

Un “nuovo” documento per Clemente Bocciardo, pittore genovese

Trascrizione di Ugo Ravasio, rivista dall'autore. La scrittura corsiva tardosecentesca fa uso solo di pochissime abbreviazioni che si sono sciolte con integrazioni tra parentesi tonde; la grafia è stata uniformata all'uso moderno, in particolare per l'uso delle maiuscole e l'accentazione delle parole.

Brescia, Archivio di Stato, Notarile, busta 4846, Girolamo Baletti, 16 giugno 1676

16 Giugno

Inventario delli beni mobili, crediti, et altro lasciati doppo sé il q(uondam) s(igno)r Clemente Busardi genovese, pittore hab(itan)te in casa del Ill(ustrissi)mo s(igno)r cavaglier Celso Lana.

In Chr(ist)i nomine mille seicento settantasei nell'ind(ition)e decima quarta, il dì sedeci del mese di giugno in una stanza sup(erio)re delle case, et hab(itatio)ne del sud(ett)o s(igno)r Lana sit(a) in Brescia, in contrata della Piazza del Novarino.

Presenti il M(ol)to R(everen)do s(igno)r D(omino) Gier(ola)mo Goino curato nella Parocchiale di s(anc)to Zeno, mastro Ales(an)dro Zani q(uondam) Giovan Maria Caligaro, et m(e)s(ser) Dom(en)ico Ventura della Terra di Virle facchino testiis et hab(itan)ti in d(etta) contrata, et ass(eren)ti resp(ondent)es.

Trei habiti da huomo, uno di stame, uno di panno, et altro di camelotto usati, et quello di panno rotto

Un tabarro di scarlatto vecchio puoco buono

Un altro di panno nero usato simile

Camise diverse usate dodeci

Fassoletti diversi tra buoni, e rotti n. 18

Libri diversi in 3° in 4°, in 8°, et in sedeci pezzi 30

Quadri pitturati, il ritratto del s(igno)r Constanzo Calino

Quattro pezzi di quadri grandi, p(er) la Mad(onn)a di Paitone cioè due quasi forniti, et due impressi solamente

Un ritratto di mons(ignor)e Canonico Maggio

Un horologio d'ottone in una borsetta di veluto nero

Un piron, et un cuchiar d'argento

Un'altra borsa con dentro una bizaria smaltata con pietre bianche si stima siano di diamante mancante una pietra

Doppie spagna sei e mezza

Fuori contesto 1

Ducatti trei de L(ire) 6:4

Un Filippo

Diverse bagatelle p(er) la sua profession di pittore

Doi para calcetti

Scarpette, et altre bagatelle di puoco valore

Crediti, sive Pretentioni

Con li R(everen)di Padri Somaschi di Salò p(er) una pala fattagli ducatti sessanta in circa

Con li R(everen)di Padri Giesuiti di Brescia p(er) altra pala scudi vintiquattro

Con li Reggenti della chiesa della B(eata) Vergine di Paitone ducatti sessanta

Dall'Il(l)strissi)mi Emilio, et Achille fratelli Martinenghi dottori per una pala scudi settanta

Alcuni disegni, quali sono statti lui vivendo ordinato sian datti ad un suo scholaro

Rogatus per me Hieronimus Balettus Spazilinus nott(ariu)s Brix(iensis)



4. Clemente Bocciardo, *Adorazione dei Magi*, Paitone, santuario

Devo alla cortesia di Ugo Ravasio non solo la segnalazione, ma anche la trascrizione dell'inventario post mortem, redatto nel mese di giugno del 1676, dei beni e dei crediti di un pittore del Seicento, «Clemente Busardi Genovese», che a me suonava sconosciuto, ma che Fiorella Frisoni ha subito indicato essere Clemente Bocciardo, detto il Clementone. Il documento, oltre a precisare inequivocabilmente il luogo, Brescia, e approssimativamente la data della morte, permette di recuperare un'ultima attività per la città e per il contado di questo pittore itinerante, con interventi che dovettero essere più ampi di quanto non indichino le locali guide settecentesche che lo ebbero in gran considerazione.

L'inventario fu stilato in casa del «cavaglier Celso Lana», nella attuale piazza del Foro, dove il Bocciardo era ospite, il che fa comprendere il ruolo che la famiglia nobiliare bresciana dei Lana può aver svolto per favorire le relazioni del pittore sia con il ceto nobiliare, sia con quello ecclesiastico. Dall'inventario risulta infatti presente nell'abitazione un ritratto del nobile Costanzo Calini, e si rilevano crediti per un altro ritratto di un canonico della famiglia Maggi e per una pala per la famiglia Martinengo. A introdurre il Bocciardo nei "salotti buoni" della nobiltà e accreditarlo presso la committenza religiosa, e in particolare quella dei Gesuiti che reggevano la grande chiesa delle Grazie, fu forse Francesco Lana Terzi, scienziato-matematico gesuita bresciano con ampie relazioni in tutta Italia.¹ Il credito risultante con i Gesuiti potrebbe riferirsi al noto Sant'Ignazio di Loyola, o ad un'altra tela gesuitica che Fiorella Frisoni gli attribuisce, il San Francesco Borgia, santo canonizzato nel 1670. Oltre al cre-

dito, il cui oggetto è ancora da chiarire, con i Somaschi di Salò che officiavano l'Oratorio di San Benedetto (e anch'essi gestivano una piccola scuola), la più vistosa traccia di committenza incrocia un monumento ben famoso: il Santuario della Vergine di Paitone. Dopo la primitiva costruzione, il santuario vide un importante intervento di ampliamento nel Seicento con decorazioni in stucco e l'inserimento di una serie notevole di tele, tra le quali spiccano tre lunette con episodi dell'infanzia di Cristo: una di dimensioni maggiori nella controfacciata e due, più piccole, sulle pareti laterali; lunette che Fiorella Frisoni pensa possano essere restituite anche per ragioni stilistiche al pittore genovese. In ogni caso, nei dintorni di Paitone conducono anche i testimoni dell'atto che qui si pubblica.²

Il credito con i reggenti del Santuario, ammontante a sessanta ducati, che pare essere il "prezzo-standard" per opere di grandi dimensioni, potrebbe riferirsi al lunettone più grande, quello con l'Adorazione dei Magi, o essere forse un anticipo per una commissione di più vasta portata, dato che, relativamente alla chiesa di Paitone, si parla della presenza nello studio di altri quattro quadri: due «quasi forniti» e altri due già impostati («impressi», cioè disegnati). È probabile che il credito fosse relativo a un'opera già consegnata, mentre le due quasi finite potrebbero corrispondere alle lunette più piccole della parete nord, forse completate da quello «scolaro» che viene citato nell'inventario. Resta da chiedersi quali fossero le altre due opere; se altre due lunette piccole, forse destinate agli spazi circolari della parete sud, dove oggi si aprono le finestre, oppure tele inserite nei grandi riquadri sulle pareti nord e sud, sostituite all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, perché giudicate irrecuperabili, da affreschi di Vittorio e Giuseppe Trainini.³

1 Francesco Lana Terzi (Brescia, 1631-1680), figlio di Ghirardo e di Bianca Martinengo, studiò a Roma presso i Gesuiti e fu inviato in vari luoghi d'Italia centrale. Ebbe contatti, sia a Roma, sia a Firenze, con scienziati e studiosi di ispirazione “galileiana”, rientrando nel 1662 nella città natale. Ivi insegnò e poi diresse dal 1665 il Collegio dei Nobili, dapprima presso la chiesa di Sant'Antonio, poi presso la nuova sede delle Grazie, dal 1670 fino al 1675, quando fu chiamato a Ferrara: C. Preti, s.v. *Lana Terzi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 293-296. Avrebbe potuto conoscere Bocciardo a Roma o a Firenze ed è da notare che la presenza di Lana alle Grazie si situa negli anni che corrono tra il subentro dei Gesuiti nella chiesa e la morte del Bocciardo.

2 Il «curato» della parrocchia di San Zeno in Foro, Girolamo Goino, apparteneva a una famiglia di Virle (dal 1911 frazione del Comune di Rezzato), borgata pochissimo distante da Paitone; da lì veniva anche l'altro testimone.

3 Sugli inserti seicenteschi: S. Guerrini, *La chiesa e il santuario di Paitone*, San Felice del Benaco, Parrocchia di Paitone, 2000, pp. 40-57. Sulle tele perdute: *ibi*, p. 57.



1. Keith Haring (?), parete A (con confusione di casa Moratti), 1988, Milano, via Laghetto

Giulio Dalvit (con Giuliana Pignolo)

Milano – New York *et retour*: un murales dimenticato di Keith Haring in via Laghetto?*

Gli *sguardi* cambieranno questa casa.
Gli sguardi alterano. Sempre.
Alan Bennett, *Gente*

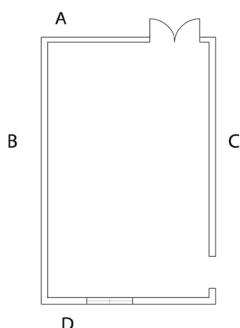
All'inizio degli anni Ottanta un gruppo di ragazzi occupa una casa in via Laghetto. Sono vicini al mondo dei centri sociali Leoncavallo e Conchetta, e in una decina d'anni sarebbero confluiti nel movimento della Pantera.¹ Nulla a che vedere, insomma, con i gruppi del Movimento Studentesco o di Avanguardia Operaia che avevano, negli anni Settanta, occupato alcune altre case lì attorno dove, mantenendo un profilo mediamente più colto, si erano installate radio clandestine *et similia*.

La casa, sgomberata da una decina d'anni, si distingue da tempo per le sue persiane colorate. Oggi è di proprietà di Gigio Moratti, che vi ha di recente sistemato, al piano terra, una libreria e un bar dove si può passare un po' di tempo come in un'oasi di pace nella frenesia del centro cittadino. Anche se nel palazzo si respira un'aria a dir poco distesa e familiare, non sempre è concesso passare dal pertugio che porta dal bar al primo piano dell'edificio, dove si trova una stanza in cui, su tre pareti perpendicolari, si dispiega, tra il blu ceruleo e il denim, un fitto motivo geometrico dipinto su muro (fig. 2: A, B, D).

Elio Fiorucci era pronto a giurare che fosse Keith Haring ad aver realizzato quel murales, in collaborazione con altri graffitisti milanesi, verso la fine degli anni Ottanta – i ricordi, sulle date, si appannavano. L'aveva detto, *viva voce*,

* *Questo intervento non avrebbe potuto vedere la luce senza l'aiuto, una tantum o costante, di tante persone, che ci tengo a ringraziare, in ordine rigorosamente sparso: Gigio e Milly Moratti, Julia Gruen, Margherita Solaini, Giovanni Agosti, Giovanni Casini, Alessandro Mendini, Antonio Mazzotta, Lisa Ponti, Xavier F. Salomon, Pietro Donelli, Eleonora e Ferdinando Scianna, Gian Carlo Soresina, Nicola Guiducci, Daniela Morera, Margherita Angelus, Nally Bellati, Davide "Atomo" Tinelli, Davide D. M. Tinelli, Lucia Staicu, Paola Jacobbi, Marco e Camilla Garofalo, Livio Dalvit, Caroline Ala, Giovanni Renzi, Cristina Moro, Ceres Ramos, Giovanna Munaò, Floria Fiorucci, Elena Tovaglia, Jolanda Devalle. La collaborazione di Giuliana Pignolo, in particolare sul versante delle analisi tecniche, si è rivelata così fondamentale, che sarebbe farle un torto non firmare assieme questo articolo, fatto salvo che opinioni ed errori sono miei soltanto. Queste pagine sono per Francesco, per mettere alle spalle mesi troppo duri: «to a happier year».*

agli attuali proprietari e ne serbano il ricordo anche sua sorella ed una sua assistente.² Fiorucci ricordava che Keith Haring avesse dipinto la parete corta (A, fig. 1), mentre i suoi accoliti, come veri e propri ragazzi di bottega, avrebbero riproposto sulla parete lunga (B, fig. 3) il pattern iniziato dall'artista. Rimaneva, comunque, in questa ricostruzione, da capire a chi spettassero la paretina al lato destro della finestra (D) e l'intradosso del vano-porta attraverso cui si accede alla stanza, decorati con lo stesso motivo, e cosa della seconda parete lunga (C, fig. 4) facesse parte della stessa campagna decorativa.

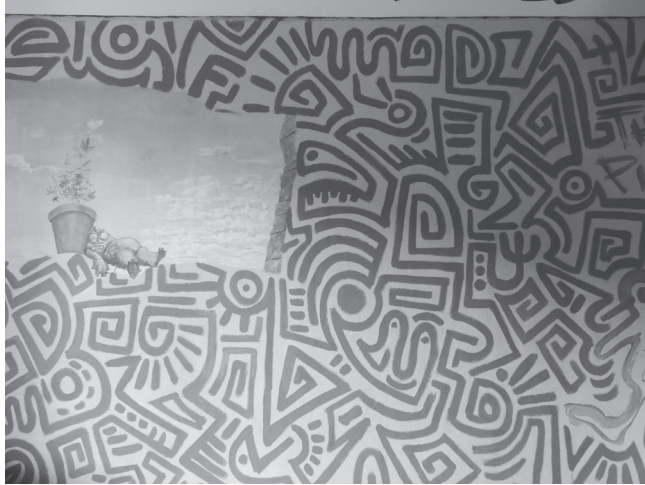


2. Planimetria della stanza di via Laghetto

Su tutte le pareti, salvo rare inserzioni sulla C che appaiono chiaramente estranee e superiori, la tinta impiegata – quasi sicuramente un acrilico – sembra effettivamente la stessa.³ Il dato è confermato dalla lampada di Wood, che evidenzia la stessa fluorescenza della tinta blu lungo tutte le pareti. All'esame della lampada, tuttavia, si riscontra la presenza di un intervento di restauro, disposto una decina d'anni fa dagli attuali proprietari, che, seppur massiccio nella zona che esce dalla battuta dello zoccolo (a causa anche della rimozione di una panchina in cemento accostata al muro in anni recenti), si va facendo via via più rado man mano che si sale in altezza;⁴ è altresì possibile, all'esame della lam-

pada, riscontrare ancora le tracce fluorescenti di un atto vandalico (2015 circa), che un recente intervento di Giuliana Pignolo ha reso impercettibile a occhio nudo. Il blu-denim è steso su una superficie di colore grigio-bianco, su cui si registra sempre l'intervento di restauro e che, a sua volta, copre una precedente decorazione della parete a motivi neri su fondo bianco, che doveva svolgersi sulle quattro pareti, anche se brani più completi si possono scorgere solo sulla parete C. Lo spessore che intercorre fra la superficie dipinta e il muro, così come alcune grinze della superficie pittorica, fanno intuire che i diversi strati di colore possano essere stati applicati su un fondo di carta che potrebbe un tempo aver tappezzato la stanza.

Mentre la parete C, seppur realizzata contemporaneamente alle altre, tende alla figurazione o comunque si discosta tutta, in termini stilistici, dal motivo geometrizzante che corre sulle altre pareti, sulla parete B rimangono, ai due limiti estremi del muro, solo due rotture del pattern principale. A destra, in-



3. Keith Haring (?) e collaboratori (su interventi precedenti), parete B, 1988
Milano, via Laghetto



4. Collaboratori di Keith Haring (?), parete C, 1988, Milano, via Laghetto

fatti, un pinguino, tratteggiato con lo stesso blu-denim del resto della decorazione – solo un po' sbiadito – e accompagnato dalla scritta – storpiata – THE PINGUIN, si incastona all'interno della parete che veniva allora dipinta, o era appena stata dipinta. A sinistra, invece, una finestra si apre su una rana drogata e una pianta di marijuana in vaso. Delle parziali sovrapposizioni di bianco e blu sui bordi della finestra, come anche il taglio violento di un piede della rana e del manico, violaceo, di quella che potrebbe essere una sua borsetta, coperti dallo strato di bianco, indicano con certezza – e la fluorescenza lo conferma – una priorità di questo brano rispetto al resto della decorazione.⁵ A collocarlo verso la fine degli anni Settanta, il brano riguadagna qualcosa in termini di apprezzamento e i giudizi sprezzanti che gli si riserverebbero sono un poco messi in crisi anche dallo schema evolutivo scimmia-uomo tracciato assai bene (a carboncino?) lungo il profilo delle pietre che chiudono il lato sinistro della finestra a *trompe-l'oeil*.

Il problema del rapporto tra la parete lunga e la parete corta, così come vi accennava Fiorucci nel suo racconto, pare assai scivoloso. A prima vista, infatti, tra parete lunga e parete corta, poco o niente c'è di diverso. L'impresa diventa ancora più ardua una volta che si consideri quanto l'intervento di restauro – e lo si capisce anche grazie alla lampada di Wood – abbia alterato – vogliamo sperare non permanentemente – la percezione dell'opera: spesso le ridipinture a calce escono dai confini della pennellata e soffocano l'acrilico originario, ingrossano e appesantiscono la pennellata, alterando in modo sostanziale i rapporti reciproci interni al murales. Sono questi, però, gli snodi del linguaggio figurativo di Haring, i punti su cui l'occhio si deve concentrare per distinguere l'opera autentica dalla copia, dal falso, o dall'imitazione:

il mio lavoro è così semplice, così caratteristico da poter essere riprodotto da chiunque. Le imitazioni sembrano opera mia, ma non lo sono. Lo si può capire solo dalla particolarità del segno, dalla sensibilità della linea, degli spazi: è solo questo che rende riconoscibile un mio disegno, che lo differenzia dai falsi.⁶

A un esame più attento, allora, si inizia a notare che, se anche la gestione dello spazio complessivo appare egualmente sicura su entrambe le pareti, sul lato corto (A) il disegno si movimenta in senso centrifugo, come staccandosi dal muro, acquistando un respiro che manca alla parete lunga (B), sulla quale il motivo insegue, un po' pedissequo, il ritmo orizzontale del muro. La qualità del lavoro su entrambe le pareti (A e B) è in generale molto alta, ma il confronto di singoli dettagli consente di afferrare come solo sulla parete corta il restauro abbia alterato il confine della pennellata che interagiva leggiadra con il bianco della parete, impataccandone grossolanamente il colore e privando il tratto

della possibilità di restituire l'imprimervisi di una gestualità consapevole, quasi calligrafica, fortunatamente salvatasi in alcuni frammenti lasciati intatti dalle ridipinture. E inizia a salire alla mente, allora, il Keith Haring di Alberto Arbasino, che ricordava che i suoi «graffiti nella metropolitana sono preceduti da infiniti quaderni con calligrafia scolastica e scrupolosa». ⁷ In diversi punti, alla sensibilità gestuale sicura, precisa e leggera che si dispiega sulla parete A, corrisponde una grafia incerta, sbavata e incauta, della parete B. Viene anche da pensare che su quest'ultima sia stato usato un pennello tondo, mentre sulla parete corta, forse, la consistenza del tocco si spiegherebbe meglio con l'utilizzo di una piattina. La qualità scende poi drammaticamente sulla paretina piccola accanto alla finestra, dove, se anche la gestione dello spazio della parete appare buona – ma quanto lo si deve alle dimensioni ridotte del muro? –, l'armonia interna delle forme diventa approssimativa. ⁸

La divisione del lavoro interna a questa moderna bottega di “frescanti ad acrilico” ricordata da Fiorucci non solo pare, dunque, coerente con la più sensata divisione del lavoro all'interno della stanza, ma coincide con l'andamento stilistico e la tenuta qualitativa dell'impresa decorativa, anche alla luce dei rilievi tecnici. Posto che nei ricordi di diversi abitanti della casa, li residenti dagli anni Ottanta, l'opera si data alla fine degli anni Ottanta, si tratta ora di procedere per riesumazione di fatti certi e di persone vive – come avrebbe detto Roberto Longhi – ⁹ per capire se davvero si possa fare affidamento sul ricordo di Fiorucci e assegnare l'autografia della parete a Haring. Il fatto che qui, forse, si stia applicando una metodologia più consonante con lo studio dell'antico piuttosto che del moderno non è solo il riflesso delle competenze specifiche di chi scrive, ma vuole essere una risposta alle domande che il manufatto pone, sorprendentemente analoghe a quelle che potrebbe porre un'opera parietale di cinquecento anni fa dalla difficile attribuzione. Il fatto contrario, ovvero che il contemporaneo ci aiuti a spiegare l'antico, è una conquista culturale che la storiografia italiana, seppur talvolta inascoltata, è riuscita a fissare ormai tempo addietro. ¹⁰ E su questo versante ci sarebbe da riflettere – ancora una volta – sul valore delle testimonianze, sulla loro complessità, ambiguità e, spesso, contraddittorietà, persino per i contemporanei, persino nell'era della carta stampata e dell'alfabetizzazione di massa.

Esistono fortunatamente (e fortunosamente), però, diverse testimonianze e indizi diversi del passaggio di Haring in via Laghetto che sono in grado di tracciare un contesto coerente attorno all'episodio. La parete C, finora negletta in questo studio, ma realizzata contestualmente alle altre, illumina il campo delle possibilità artistiche del graffitismo milanese dei tardi anni

Ottanta (fig. 4).¹¹ Non c'è bisogno di insistere sul distacco qualitativo – che rafforza, per la debolezza del contesto, l'attribuzione a una “meteora” che passava per Milano –, ma soprattutto: sarà un caso che su quel muro si ritrovino degli schizzi di cagnolini che ricordano molto da vicino i *barking dogs* di Haring? E che ci si sviluppi intorno anche un gioco di parole, significativamente in inglese, con quella siringa che inietta in un occhio della Provvidenza una soluzione di OVER (DOG)MA, come scritto sul muro? E chi sarà stata quella MARY di cui rimane traccia poco distante? E anche quell'omino che spunta fuori dal fondo della parete, non ricorda tremendamente da vicino quelli sullo sfondo di una foto – 1984 – di Keith Haring e Nicola Guiducci alla Galleria Salvatore Ala (forse un riflesso di quelli alla base di *Untitled, (June 11) 1984?*), o quelli che, parzialmente discosti dallo stile del pittore, Haring disegnava sulle magliette dei ragazzini che avevano dipinto con lui, nel 1986, lo stendardo *Citykids Speak on Liberty*, alla Rotonda della Besana?¹² E quell'uomo urlante, con il capo scoperchiato, non ha forse la stessa temperatura emotiva di alcuni quadri perdutamente allucinati, popolati di incubi biologici che attraversano ogni tanto, radi, la produzione di Haring?¹³ E – ma qui forse, rimprovererebbe Gombrich, gli occhi vedono ciò che gli si vuole far vedere – non ha qualcosa dell'occhialuto Haring il volto disegnato a sinistra della parete? Vero è, però, che Haring ci ha abituati, di solito, a una pittura che procede per stilemi, in cui si ritrovano sempre addentellati figurativi (cani, bambini radioattivi, «cazzos», ecc.).¹⁴ Nonostante i *rays* che sprizzano fuori dalle forme e a parte il vago ricordo di un aeroplano, di una maschera negra, di qualche volto, in questa stanza tutto procede quasi solo per associazioni geometriche. Quasi mai, altrove, Haring abdica completamente alla figurazione. Tuttavia, una sensibilità alla pennellata che quasi si dimentica del rimando figurativo, governata da ritmi puramente formali, si ritrova più chiara che altrove in una tela del 1987 (*Untitled*) un tempo nella collezione di Steven O'Hara a New York e ora a Düsseldorf, presso la galleria Hans Mayer.¹⁵ Ma soprattutto si ritrova nelle pitture d'interno dei *Pop Shop* di New York (1986) e Tokyo (1988), e nelle pitture sui corpi umani, che sono governate da una concezione in tutto analoga, come chiarisce immediatamente la famosa foto di Annie Leibovitz che ritrae il corpo nudo di Haring dipinto in continuità con la decorazione delle pareti del set fotografico (New York, 1986). Non stupisce, del resto, che Haring riservasse l'articolarsi di simili soluzioni alla pittura d'interni, dove le geometrie degli spazi chiusi si riverberano sulle pareti in un ininterrotto gioco geometrico di linee e tracciati, riservando invece una figurazione più narrativa agli spazi esterni (costitutivamente “pubblici”) o alle superficie piana delle tele.

Leggendo i diari di Haring si trova, nelle pagine milanesi – che purtroppo sono incostanti nel registrare l’agenda di lavoro dell’artista –, un riferimento ad alcune persone con cui l’artista era in contatto e che aveva sempre piacere a incontrare: Nicola Guiducci, Elio Fiorucci, Lisa Ponti, Daniela Morera, Nally Bellati, a cui si aggiunge Margherita Angelus, il cui ruolo importante in quei giorni doveva essere ricostruito *ex post* durante la redazione di una sorta di tardivo catalogo della mostra del 1984, edito solo nel 2005.¹⁶ Se Daniela Morera, Nicola Guiducci e Margherita Angelus nulla ricordano di via Laghetto (ma non escludono la possibilità che Haring vi avesse lavorato), Nally Bellati può ricostruire un passaggio di Haring nella casa, anche se purtroppo non sa se vi avesse mai realizzato un’opera. L’immagine del murales, però, non si stagliava distinta solo tra i ricordi di Fiorucci: la si ritrova, infatti, anche nelle curve della memoria di Lisa Ponti, che fortunatamente può ancora confermare il racconto dello stilista.¹⁷ Nonostante queste conferme, sarebbe legittimo chiedersi, però, cosa ci facesse Keith Haring in via Laghetto. A dare la risposta – e a confermare la ricostruzione di Fiorucci e della Ponti – è Elena Tovaglia, una delle abitanti storiche della casa: nel 1988, Haring fu portato a una festa nella casa di via Laghetto da alcuni amici legati al Cox18, il centro sociale altrimenti noto come Conchetta. In effetti, i ragazzi del Cox18 si mostravano allora particolarmente ricettivi nei confronti dell’opera di Haring, forse anche attraverso il filtro delle vignette di Andrea Pazienza, uno dei più attenti (e precoci) interpreti italiani dell’artista.¹⁸ A riprova di ciò, esiste un volantino per una festa del Conchetta proprio del 25 giugno 1988 in cui convivono una modalità disegnativa vicinissima a Pazienza e un’impaginazione della scena che riprende in modo palmare la locandina di una mostra di Haring alla galleria milanese di Salvatore Ala nel 1984 (figg. 5-6).¹⁹ Chissà se quel volantino del giugno ’88 voleva celebrare Haring e Pazienza consapevolmente, mentre il primo era a Milano e il secondo – il giorno 16 – moriva. Comunque, tanti dovevano essere i gusti e le abitudini comuni che potevano unire un gruppo di ragazzi un po’ sbandati e Keith Haring – seppur allora già salutato come una delle giovani promesse dell’arte internazionale – per qualche ora in via Laghetto: forse tanto per fare, forse un po’ sballati, si misero a dipingere assieme e il risultato è ancora sotto i nostri occhi, al primo piano della casa.

«Senz’altro la generosità di Keith ha riempito le case di molti milanesi di suoi ricordi nei vari anni in cui ha soggiornato per lunghi e brevissimi periodi a Milano», dice Margherita Angelus.²⁰ E se pensiamo a un ricordo di Pier Vittorio Tondelli – che fatica a entrare nelle bibliografie degli studi compartimentati degli ultimi anni –²¹, iniziamo a stupirci sempre meno di simili ritrovamenti:



5. Poster della mostra di Keith Haring presso la Galleria Salvatore Ala, 1984



6. Locandina per una festa del Cox18, 1988

MILANO. All'After Dark mi piace andare quasi ogni sera per ascoltare musica e guardarmi un po' in giro. Finiva che non mi muovevo quasi mai dallo sgabello del bar. Nella saletta attigua al guardaroba, Keith Haring passò un'intera serata a scarabocchiare graffiti con un pennarello nero. Esili figurini dai grandi falli. Come una pittura egiziana, però molto porno. Un fregio lungo, stretto, che si sviluppava per non più di un metro. Dalla parte opposta ne disegnò un altro, e io ero il solo che, in silenzio, un po' distante, lo guardava. Lo firmò e lo dedicò al deejay del Plastic con il quale era arrivato fin lì, e che stava al bar. L'autunno seguente le pareti della saletta furono imbiancate, e un anonimo artista vi dipinse, con vernici lucide, della robbaccia. Me ne lamentai con Angelo, il PR del locale, che si dimostrò dispiaciuto, ma ormai era troppo tardi. Oggi leggo sul giornale che Keith Haring è morto. Aveva trentun anni. I suoi graffiti valgono migliaia di dollari. Se qualcuno vuol fare archeologia da discoteca, sa dove andare a grattare i muri.²²

E quante altre cancellature! Solo le tre più note, quelle pubbliche: gli spazi già Fiorucci di piazza San Babila;²³ il Palazzo delle Esposizioni di Roma, ripulito nel '92 per l'arrivo di Gorbacëv;²⁴ la sequenza di omini apparsa, tra l'84 e l'85, sulla vetrata del passaggio pedonale della metro A dal lungotevere verso via Lepanto (il ponte di Luigi Moretti e Silvano Zorzi intitolato a Pietro Nenni), meticolosamente ripulito agli inizi degli anni Novanta, quando «di tutte quelle brutte scritte "forza Roma" o "forza Lazio", vennero ripuliti solo gli omini ribelli [di Haring]».²⁵

In assenza di altre tracce, svanite o cancellate – anche se rimane il *Tuttomondo* di Pisa dipinto a ridosso della morte (1989) –²⁶, il murales di via Laghetto potrebbe funzionare come promemoria sul territorio dell’impatto che, in quegli anni, dovevano aver avuto sulla cultura e la figurazione italiana opere pubbliche di Haring assai più ambiziose. Tuttavia, nel contesto milanese, sarebbe anche un esercizio utile misurare la distanza tra il 1983 in cui Elio Fiorucci aveva osato aprire (per primo) un’autentica finestra milanese sul graffitismo «di frontiera» newyorkese, facendo dipingere ad Haring il suo *flagship store* in Piazza San Babila (ed era l’anno del «requiem delle aspettative deluse» per mostra di Lea Vergine sull’arte cinetica, con tutto il suo portato razionalistico: «adesso era la volta della joie de vivre»²⁷), e il 1988 in cui Haring, poco prima di morire, già faceva scuola per artisti locali che uscivano dai centri sociali, quando questi, ormai da qualche anno, avevano rinunciato ad ogni tipo di funzione politica per diventare luoghi di aggregazione serale, di puro “sballo”.²⁸ Da un lato, l’operazione non sarà oziosa, se bisogna, come dice Giovanni Agosti, «riandare con la macchina del tempo negli anni Ottanta perché è lì che si trovano le ragioni dell’oggi»;²⁹ dall’altro, non si dovrà nemmeno cedere alla tentazione di intendere in senso meramente degenerativo questo sviluppo:

Gli anni ottanta sono stati soltanto il decennio del rampantismo, dell’individualismo, della rivoluzione elettronica iniziata nel segno del computer e approdata ai riti del fax, gli anni dei guadagni veloci di Borsa, dell’ossessione pubblicitaria, del made in Italy, del trionfo dell’immagine sui contenuti, delle apparenze e delle forme sulla sostanza? Se ripensiamo al decennio appena trascorso [era il 1990], saranno solamente le figure di yuppie e paninari, quiz televisivi e sfilate di moda a occupare la nostra immaginazione? Saranno stati solamente gli anni dei pensieri deboli e dei fisici robustissimi di Rambo e Schwarzenegger? Della disco dance e dell’acid music? Delle vacanze di massa a Ibiza e a Malindi? Delle discoteche e dell’agriturismo? Evidentemente no. Così come sarebbe una follia ricordare gli anni settanta solamente per il terrorismo diffuso e gli scontri di piazza, altrettanto ipocrita sarebbe vedere gli anni ottanta esclusivamente come una megadiscoteca in cui tutti ballano, ridono, bevono, si insultano, si spogliano, tirano mattina e magari capottano con la BMW di papà, parlando al telefonino cellulare.³⁰

Anche Haring, già incasellato «nella serie “vite rapidamente bruciate” [...], come se “creativo” avesse un senso profondo soprattutto quando la «peste» (grande ‘bonus’ per classici come Boccaccio, Defoe, Manzoni, Camus, e per pittori e registi espressionisti o ‘pompiers’) incombe duramente sulla Vita come sull’Arte», è stato calato – suo malgrado – in questo mondo popolato di stereotipi.³¹ Incompreso, viene tirato per la giacchetta dalla critica a seconda delle occasioni: talora attaccato perché venduto, talora incensato perché genuino, sarà

stato un artista geniale o banale, commerciale o underground, *pop* o raffinato? Come già era successo per la Pop Art, paradossalmente digerita nell'Europa anni '70 solo in chiave anti-capitalistica, domande simili tendono a incasellare l'artista in schemi binari, tutti ideologici, affatto inadatti ad afferrare il portato post-ideologico e trans-culturale della Graffiti Art meno ingenua, nata negli *Eighties* proprio come una fenice tutta stelle e strisce dai manicheismi ideologici del decennio precedente.³² Questa difficoltà tutta europea nel leggere fenomeni *underground* e *pop* oltre la banale protesta anti-borghese, si ritrova negli scritti persino di quelli che siamo soliti considerare i nostri maestri, quelli da cui solitamente ci aspettiamo parole di chiarimento:

risulta ancora troppo presto per stendere un qualunque serio bilancio del «grafitismo»; un bilancio che porti a una designazione di forza d'intensità e di valori. Del resto non è, e non sarà mai, operazione facile, quella di leggere questa espressione d'arte murale [...] al di fuori del bruciante, spesso drogatissimo contesto [...]. Non c'illudiamo, certo, di recuperare la violenta, escandescente e anarchica meraviglia né dell'atto della creazione, né di quello della prima e più immediata fruizione; conosciamo, altresì, benissimo il rischio in cui ci si pone quando si vuol fermare e, forse, salvare per i posteri (o anche solo per noi stessi) un'attività così inquieta, così bruciata, così, ecco, per sua natura, nomade ed errabonda.³³

Si misura qui il disagio della critica che, di fronte a un fenomeno "bruciato", non riesce a raccogliere dalle sue ceneri materiali per scriverne una storia.³⁴ Da qui il tentativo di dipingere il fenomeno come qualcosa che, paradossalmente, quasi meriterebbe di non essere inserito nei noiosi ranghi della storiografia. Tuttavia – e non mi pare sia un dato da ignorare –, lo stesso Keith Haring a più riprese nei suoi diari si pone il problema dei meccanismi della propria storicizzazione, tracciando le linee della propria ascendenza culturale e della propria *legacy*.³⁵ Per chi, dunque, si occuperà di rileggere in un senso nuovo l'opera di Haring, forse sarà utile riflettere sulla storia di questo murales milanese, sorto – quanto mai appropriatamente – in una città che, ancora una volta, si conferma capace di far ostinatamente convivere i valori della civiltà degli ori e di quella della realtà, intrecciati in un *fil rouge* che si dipana lungo i secoli, dal *Tristan* al Caravaggio, su su fino a Luchino Visconti, e oltre.³⁶ E allora potrebbe assumere un senso tutto particolare il fatto che il profilo di Haring in una fotografia di Tseng Kwong Chi scattata tra le case di pescatori a Ilheus, in Brasile, paia una rimeditazione sul San Sebastiano della *Pala Casio* di Boltraffio – *Mnemosyne* al tempo della globalizzazione (figg. 7-8).



7. Tseng Kwong Chi, Keith Haring (Ilheus, Brasil), 1984 (particolare)



8. Giovanni Antonio Boltraffio, San Sebastiano (pala Casio), 1500, Parigi, Musée du Louvre (particolare)

1 Per una storia dei centri sociali milanesi in quel giro di anni, e in particolare del Conchetta (o Cox18): Cox18, Archivio Primo Moroni, Calusca City Lights, *Storia di un'autogestione*, Milano, Edizioni Colibri, 2010.

2 Dichiarazioni di Ceres Ramos e Floria Fiorucci raccolte da chi scrive nel febbraio 2016.

3 Esiste la possibilità che la tinta impiegata sia una tempera grassa. Il dubbio potrà essere chiarito solo da ulteriori indagini chimico-fisiche.

4 L'intervento, risalente al 2007 circa, è stato probabilmente realizzato con colori a calce che, alla luce della lampada di Wood, hanno una fluorescenza nettamente distinta dall'originale.

5 Alcune piccole sovrapposizioni del blu sulla finestra dipinta si devono agli interventi di restauro, come anche la confusione che regna nella parte alta del cielo dipinto, pesantemente ritoccata in tempi recenti.

6 K. Haring, *L'ultima intervista* [1990], Milano, Abscondita, 2010, p. 79.

7 A. Arbasino, *Le Muse a Los Angeles*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 257-259 (citazione a p. 258).

8 L'intradosso della porta, visto alla lampada di Wood, rivela un intervento di restauro tanto massiccio da non poter formulare un giudizio sull'originale.

9 R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti* [1953], in Id., *Opere complete di Roberto Longhi*, XII. *Studi e ricerche sul Seicento e sul Settecento* [1929-1970], Firenze, Sansoni, 1991, p. 15.

10 Questo atteggiamento, presente, da Longhi in poi, nell'opera di molti tra i più importanti storici dell'arte italiani del Novecento, ha conosciuto contemporaneamente un vertice e una ri-concettualizzazione teorica più chiara che altrove dei propri limiti e strumenti in G. Agosti, *Su Mantegna 1. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005.

11 Per il contesto milanese (anche se più concentrato su "ball of fame" e "trainbombing"): A. Minino, *Graffiti Writing. Origini, significati, tecniche e protagonisti in Italia*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 30-36. Per una buona panoramica sugli anni Ottanta in Italia: *Gli anni 80: una prospettiva italiana. Il trionfo della pittura. Da Schifano a Basquiat*, catalogo della mostra (Monza, Arengario e Serrone della Villa Reale, 17 ottobre 2009 - 14 febbraio 2010), a cura di M. Meneguzzo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale. Mi pare da tenere sempre presente l'avvertimento di Paola Barocchi per cui «le infinite possibilità linguistiche sperimentate negli ultimi decenni, indicando scelte d'identità sempre diverse, ci confortano ad identificare storia dell'arte e storia della critica d'arte», per cui si dovranno leggere le sintesi storico-artistiche anche alla luce dei diagrammi tracciati soprattutto in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, III. 2. *Tra Neorealismo ed anni novanta, 1945-1990*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 295-448.

12 Per delle riproduzioni: *Keith Haring a Milano*, a cura di A. Galasso, Milano, Johan & Levi, pp. 14, 50-51. Per *Citykids speak on Liberty*: ivi, pp. 33-34.

13 Alcuni esempi: *Untitled*, 1985, Washington, collezione privata; *Untitled*, 1984, Santa Monica, The Edythe Eli Broad Family Foundation; *Untitled*, 1983, Milano, Galleria Salvatore + Caroline Ala; *Cruella DeVille*, 1984, già New York, collezione Gloria von Thurn und Taxis (all'asta presso Phillips, New York, 7-8 novembre 2005, lotto 37); *Untitled*, 1984, collezione private. Sono illustrati in *The Keith Haring Show*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Triennale, 27 settembre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. Mercurio, D. Paparoni, Milano, Skira, 2005, pp. 204-206, 208, nn. 43, 44, 47, 51.

14 La citazione pseudo-italiana è presa da una pagina, particolarmente forte, dei diari di Haring (1989): «We went to the Sistine Chapel (nearly restored) in the morning. It's pretty amazing. It's devastating to see the accumulation of wealth of the church and the power it represents. It never ceases to amaze me: the hypocrisy of the church, especially the Catholic Church. Most of this wealth was *stolen* in the name of God. The art is totally homoerotic. The whole church seems to be controlled by a very ancient and very omnipresent *gay* hierarchy. The choir in the Sistine Chapel used to consist of castrated 16- and 17-year-old boys who probably had many talents other than singing. All the sculptures are about sexual beauty (asses, hands, feet, cocks) in a very male way. Everyone knows, but everyone pretends not to see. Italians are obsessed with *cazzos*. There are dicks drawn everywhere as graffiti» (K. Haring, *Journals* [1996], New York, Penguin, 2010, p. 356).

15 Per un'illustrazione: *The Keith Haring Show*, pp. 272-273, n. 118.

16 Per Morera, Bellati e Ponti (scritto, secondo come verrebbe pronunciato all'inglese, «Ponte»; l'errore è emendato nell'edizione italiana dei diari: K. Haring, *Diari*, Milano, Mondadori, 2001, p. 125); Haring, *Journals*, p. 137. Per Guiducci: ivi, pp. 116, 137. Per Margherita Angelus: *Keith Haring a Milano*, p. 26. Per Fiorucci: Fiorucci, *Milano*, pp. 121-129. Purtroppo Salvatore Ala è recentemente

scomparso, e la vedova, Caroline, non ha saputo dare informazioni sul murales. Non si rintracciano riferimenti nemmeno in J. Gruen, *Keith Haring. The Authorized Biography*, London, Thames & Hudson, 1991, né in G. Verzotti, *Apparati bio-bibliografici*, in *Keith Haring*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, 3 febbraio – 30 aprile 1994; Malmö, Konsthall, 6 giugno – 21 agosto 1994; Amburgo, Deichtorhallen, 9 settembre – 6 novembre 1994; Tel Aviv, Museum of Art, dicembre 1994 – febbraio 1995), a cura di G. Celant, I. Gianelli, Milano, Edizioni Charta, 1994, pp. 221-255.

17 Testimonianze raccolte da chi scrive tra novembre 2015 e febbraio 2016. Nessuna delle persone contattate ha, comunque, mai espresso un parere negativo nei confronti dell'attribuzione, che è a tutti parsa plausibile.

18 Anche se non mi è riuscito di trovare alcun ricordo specifico, non è improbabile che i due si fossero anche conosciuti personalmente, in virtù della comune amicizia di Francesca Alinovi che, però, era scomparsa nel 1983. Per la carriera artistica di Andrea Paziienza, la guida migliore mi pare: O. Glioti, *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Paziienza*, Roma, Fandango Libri, 2009 (per un accenno alla vastità – tutta da indagare – dei suoi interessi figurativi, che spaziano anche nel passato remoto, da Beato Angelico a Rembrandt, passando per Vecchietta, Matteo di Giovanni e Mantegna: pp. 203-213). Paziienza e Alinovi erano compagni di studi, assieme a Tondelli, al DAMS; per una delle prime attestazioni del rapporto Paziienza-Alinovi, declinato in ambito professionale: F. Alinovi, *Frontiere di immagini*, in *Registrazione di frequenze*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, dal 20 marzo 1982), a cura di F. Alinovi, C. Cerrielli, F. Gualdoni, L. Parmesani, B. Tosi, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni d'Arte, 1981, p. 5. Per il rapporto Haring-Alinovi: Haring, *Journals*, pp. 117-118. Un accenno ai travasi tra il mondo delle fanzine e quello del graffitismo italiano, è in Mininno, *Graffiti Writing*, p. 34; ma si veda anche, più in generale, S. Sparagna, 1980-1990: "Frigidaire" e la rivoluzione nel fumetto, in *Gli anni 80*, pp. 62-67.

19 Per la mostra da Salvatore Ala, seguita dalla partecipazione alla Biennale di Venezia di quell'anno: *Keith Haring a Milano*.

20 Comunicazione scritta a chi scrive in data 11 gennaio 2016.

21 Il riferimento manca in tutti i principali studi o cataloghi italiani sul pittore: *Keith Haring a Milano*; *The Keith Haring Show*; R. Barilli, *Keith Haring*, Firenze, Giunti, 2000; *Keith Haring*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 7 dicembre 2000 – 28 febbraio 2001), a cura di G. Mercurio, M. Panepinto, Milano, Electa, 2000; *Keith Haring*, 1994.

22 P.V. Tondelli, 1986. *Locali* [1990], in Id., *L'Abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008, p. 275. Non mi pare, in questo contesto, un problema il fatto che «Pier [Vittorio Tondelli] non avesse le basi» e che sia ingeneroso «il confronto, per tanti tentante, ed anche per lui, con la prosa vorace di Arbasino, dove i riferimenti sono però costantemente attendibili» (G. Agosti, *Lunedì mattina*, in «Panta. I nuovi narratori», 9, 1992, p. 137 – tutto il numero, però, è dedicato a Tondelli).

23 M. Garzonio, *Tutti gli omini di Haring*, in «ViviMilano», 28 febbraio 1996, p. 28, riferisce già dello strappo dei murali durante una ristrutturazione del negozio di Fiorucci. Nel 2003 gli spazi sono stati acquistati dal colosso svedese H&M: L. Sotis, *Fiorucci lascia San Babila dopo 36 anni*, in «Corriere della Sera», cronaca di Milano, 22 marzo 2003, p. 52.

24 F. Abbate, *Roma: vista controvento*, Milano, Bompiani, 2015, p. 418.

25 S. Casalini, *Haring ripulito dal metrò*, in «la Repubblica», Roma, 8 dicembre 2000, ed. Roma, p. 1. In quei giorni si inaugurava la mostra di Haring al Chiostro del Bramante e, dunque, la notizia tornò a destare scalpore. Tuttavia, non è vero – come si trova spesso scritto su internet – che l'opera fu cancellata in quell'anno o agli inizi dell'anno successivo (2000-2001). Al contrario, come

si vince da questo articolo e da altri reperibili sulla stampa dell'epoca, il murales era già stato cancellato da una decina d'anni.

26 Su cui *Keith Haring a Pisa. Cronaca di un murales*, a cura di R. Cecchi, P. Castellani, Pisa, ETS, 2003.

27 Per la mostra di Lea Vergine: *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima Avanguardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 novembre 1983-27 febbraio 1984), a cura di L. Vergine, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1983. Per la citazione: Agosti, *Le rovine di Milano*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 14. Sull'operazione da Fiorucci nel 1983: E. Fiorucci, *Milano, 1984*, in *The Keith Haring Show*, pp. 121-123, dove lo stesso autore si confonde sulla data dell'intervento nel negozio di piazza San Babila che non è, come nel testo – e come spesso nella confusione di internet –, 1984 (peraltro nel testo italiano battuto con anche un refuso «1994»), bensì 1983, come si chiarisce dai diari dell'artista dell'anno successivo: Haring, *Journals*, p. 115. I tempi sono registrati in modo corretto nell'esautivo Verzotti, *Apparati bio-bibliografici*, pp. 221-255.

28 Per l'impostazione della lettura – solo sei anni prima, nel 1982 – del graffitismo come arte di frontiera, anche se il catalogo è già pagato con i soldi della I.V.I. (Industria Vernici Italiane): F. Alinovi, *Arte di frontiera*, in *Arte di frontiera. New York Graffiti*, catalogo della mostra (Milano, Sagrato del Duomo, giugno-agosto 1984), a cura di M. Pasquali, R. Daolio, Milano, Mazzotta, 1984, pp. 12-26 (già in «Flash Art», 1982, 107, pp. 22-27); più recentemente: KayOne, *Arte di frontiera*, in *Gli anni 80*, pp. 88-89. Dello stesso 1982 era *Telepazzia*, la prima manifestazione graffitistica in Italia, organizzata, di nuovo, da Francesca Alinovi con Renato Barilli, Roberto Daolio e Marco Mango (Mininno, *Graffiti Writing*, p. 31). Sull'evoluzione della *street art* milanese degli anni Ottanta: Mininno, *Graffiti Writing*, pp. 30-39. Per comprendere quanto la presenza di Haring cambiasse le scelte di gusto di questi ambienti *underground* mi pare fondamentale una testimonianza di un *writer* milanese (Sean), raccolta in un catalogo che tenta una prima storicizzazione, anche se tutta spostata sul *writing*, del graffitismo milanese: *Mi Name Is*, catalogo della mostra (Milano, Triennale-Base B, 21 novembre – 21 dicembre 2006), a cura di M. Klefisch, A. Mininno, Milano, Ready-made, 2006, p. 54: «Conobbi A-one, e tramite lui conobbi poi Toxic e Phase2, a cavallo tra l'84 e l'86. Tramite Keith Haring era riuscita a venire in Italia pian piano tutta una serie di artisti. So che facevano tele, ma io non ne ho mai viste ai tempi. So che A-one aveva una persona che si occupava di promuovere il suo lavoro in Italia e venderlo, ma in realtà io consideravo tutti quelli del suo gruppo artisti di strada. Mi interessava quello che facevano sui muri (dei treni a quel tempo in Italia non si parlava assolutamente, nessuno neanche supponeva di poterli fare). Mi ricordo che un giorno andai in centro [a Milano] con una bozza per un pezzo e avevo un po' scopiazzato i caratteri della copertina di un disco di Jellybean. Quando avevo fatto vedere il mio pezzo a Phase gli era piaciuto molto e mi aveva chiesto di realizzarlo insieme. [...] Mi giro e vedo che aveva fatto una sfumatura di colori che piano piano sbiadiva come se fosse stato il vento a portare via il colore. [...] «Ma che cazzo stai facendo là in fondo, cos'è 'sta roba?» Lui mi fa: «No, no, guarda che 'sta roba qua è cool, invece la tua idea di fare il 3D è una stronzata, [...] è una cosa superata. E poi questi riflessoni lucciosi, cangianti, è roba kitsch, non va bene così. Invece questa roba è lettera in movimento, che si sposta, per cui lascia il colore, il colore si sbiadisce... il tempo, lo spazio...». Era un discorso molto complesso che io al tempo purtroppo non avevo l'acume per capire». Per l'evoluzione dei centri sociali: Coxt8, *Storia*, p. 30.

29 Agosti, *Le rovine*, p. 11.

30 P.V. Tondelli, *Anni Ottanta* [1990], in Id., *L'Abbandono*, p. 70.

31 Arbasino, *Le Muse*, p. 257. In questo senso, è esemplare l'abbrivo di un ricordo di Keith Haring a firma di Fernanda Pivano: «Ah, Keith Haring. Come si fa a parlare di lui senza ricordare che è morto a trentun anni» (F. Pivano, *Keith Haring*, in *The Keith Haring Show*, p. 115; o anche: F. Pivano, *Medagliani*, Milano, Skira, 2014, p. 17).

32 Per il problema – fondamentale – della lettura distorta dell'arte pop americana da parte della storiografia europea rimane centrale: A. Danto, *Andy Warhol*, Torino, Einaudi, 2010 (in particolare, pp. x-xiv, 53-55, 69-70). Per l'ingenuità di certi settori della *street art*, che continuano, negli anni Ottanta, a proporre – fuori tempo massimo – i caratteri della «controcultura su muro» del decennio precedente: Barilli, *Prima e dopo*, pp. 82-83; Mininno, *Graffiti Writing*, pp. 22-23; e soprattutto: D. Dogheria, *Street Art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, Firenze, Giunti, 2015, pp. 41-77. Al superamento di queste letture dicotomiche invitano non solo Keith Haring stesso (per esempio: Haring, *Journals*, p. 245) ma anche, tra gli altri, il *writer* milanese Rae Martini: «Ridurre tutto questo [il graffitismo] a conseguenza di un disagio sociale, come spesso hanno fatto per comodo alcuni giornalisti e critici che ci screditavano, è palesemente riduttivo. Il writing accomuna tutti, poveri e ricchi, sani di mente e pazzi fottuti» (Mininno, *Graffiti Writing*, p. 168); o P.V. Tondelli (*Nuovo Fumetto Italiano* [1985], in Id., *Un Weekend Postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* [1989], Milano, Bompiani, 2014, p. 205). In sintesi, a un risultato critico analogo giunge anche Sparagna, *1980-1990*, p. 66: «Il nostro sguardo non seleziona l'alto e il basso, li fonde in un'impressione totale, che è lo stile, il segno dell'epoca, la sua concreta pratica estetica». Per il rapporto tra cultura «alta» e graffitismo, un punto di partenza ancora fondamentale è *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 7 ottobre 1990 – 15 gennaio 1991; Chicago, Art Institute, 20 febbraio – 12 maggio 1991; Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 21 giugno – 15 settembre 1991), a cura di K. Varnedoe, A. Gopnik, New York, The Museum of Modern Art, 1990, pp. 69-99. Per una veloce disamina dei rapporti tra Haring e l'Europa, in termini di opere realizzate: J. de Noirmont, *Made in Europe*, in *Keith Haring*, 2000, pp. 35-39. Il saggio si trova anche, alle stesse pagine, nel catalogo di una mostra a Pisa dell'anno precedente, che viene sostanzialmente copia-incollato: *Keith Haring*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 8 dicembre 1999 - 12 marzo 2000), a cura di W. Becker, G. Mercurio, M. Panepinto, E. Pedrini. Per la difficoltà (e le resistenze) a inserire Haring nel percorso della storia dell'arte del Novecento, fa infine riflettere che l'artista non sia mai nemmeno nominato nel mastodontico (e assai teorico): H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, a cura di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2006.

33 G. Testori, *La primavera di Haring*, in «Corriere della Sera», 3 novembre 1991, p. 8. Un atteggiamento analogo informa la chiosa apposta nel 1984 alla riedizione di un articolo sul graffitismo newyorkese scritto da Goffredo Parise qualche anno prima: «Questo scritto è del 1976. A quasi dieci anni di distanza abbiamo alla Biennale di Venezia di quest'anno, la smentita a quanto speravo nel 1975, anno in cui vidi e studiai i graffiti americani. Oggi i "graffitisti", ovvii manieristi, dimostrano appunto che quell'arte spontanea e popolare che avevo addirittura ipotizzato come nazionale popolare americana, ha invece i suoi tardi epigoni, i suoi integrati» (G. Parise, *La nuova cultura popolare americana* [1976-1984], in Id., *New York*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 66).

34 Pur solo in chiave di valori formali, le analisi più convincenti dell'opera di Haring si trovano in D. Paparoni, *Sulle spalle dei giganti, Keith Haring*, in *The Keith Haring Show*, pp. 37-45; R.F. Thompson, *Introduction*, in Haring, *Journals*, pp. xxvi-xxxI.

35 Per un esempio delle difficoltà incontrate, ancora in tempi recenti, dagli intellettuali: «Dagli anni ottanta le cose hanno incominciato ad accadere in modo diverso. I fatti se ne stanno lì, come idoli giganteschi e inspiegabili, senza una storia, inadatti a generare conseguenze. Non provengono e non preparano. E poi scompaiono. A ognuno la fatica di armonizzare in un disegno universale o almeno in un groviglio coerente i Duran Duran e l'*Ursprung* di Heidegger, Lara Cardella, i cavalli bianchi Vidal, i saponi Camay e la dialettica dell'Illuminismo. La *Noia* di Sartre alla tua» (G. Papi, *Atlante di un attimo*, in A. Bertante, I. Domanin, H. Janeczek, A. Nove,

G. Papi, A. Scurati, *Festa del Perdono. Cronache dai decenni inutili*, Milano, Bompiani, 2014, p. 111). Sulla consapevolezza, da parte di Haring, dei meccanismi di storicizzazione, si veda ad esempio: Haring, *Journals*, pp. 242-246, 277, 288. La stessa richiesta, a John Gruen, di scrivere una sua biografia autorizzata (l'esito sarebbe stato Gruen, *Keith Haring*), diversi mesi prima della sua morte, mi pare un elemento fondamentale, in questo senso.

36 L'impostazione di questa convincente, ancorché idiosincratica, lettura dell'arte lombarda si trova in R. Longhi, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano, Silvana Editoriale, 1958, pp. XXVII-XXXVIII.





finito di stampare
nel mese di luglio 2016
presso Publistampa
by Lubrina Bergamo