

# NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

28



2024 anno XXIX

## REDAZIONE

ANDREA BACCHI DANIELE BENATI ANDREA DE MARCHI FRANCESCO FRANGI  
GIANCARLO GENTILINI ALESSANDRO MORANDOTTI

## SEGRETERIA DI REDAZIONE

ODETTE D'ALBO

## COMITATO CONSULTIVO INTERNAZIONALE

KEITH CHRISTIANSEN JENNIFER MONTAGU MAURO NATALE SERENA ROMANO  
NEVILLE ROWLEY DÓRA SALLAY ERICH SCHLEIER ANNE MARKHAM SCHULZ

## TABULA GRATULATORIA

Gian Domenico Auricchio Giorgio Baratti Ezio e Filippo Benappi  
Duccio Bencini e Irene Pasti Bencini Lavinia Borea Carnacini Brun Fine Art  
Luigi Arturo Bianchi Maurizio Canesso Carlo Cavalleri Giancarlo e Andrea Ciaroni  
Ferdinando Colombo Carlo Maria Croce Gerolamo Etro Paola Ferrari  
Enrico Frascione con Federico e Sasha Gandolfi Vannini Marco Galliani, Profilati spa  
Graziano Gallo Fernanda Giulini Matteo Lampertico  
Deborah Lentini e Salvatore Giambianco Silvano Lodi jr.  
Mario, Ruggero e Marco Longari Jacopo Lorenzelli Andrea Lullo e Andreas Pampoulides  
Sascha Mehringer Alfredo e Fabrizio Moretti Maurizio Nobile Carlo Orsi  
Walter Padovani Andreas Pittas Giovanna Poletti Spadafora  
Stefano Redaelli, il Ponte Casa d'Aste Davide Sada Alvaro Saieh Matteo Salamon  
Simonpietro Salini Giovanni Sarti Tiziana Sassoli Pier Francesco Savelli  
Mario Scaglia, Sit spa Rob e Paul Smeets Gian Enzo Sperone  
Carlo Virgilio e Stefano Grandesso Marco Voena

© 2024 TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI S.A.S. - *Tutti i diritti riservati*

Direttore responsabile: Luca Bacchi

Direttore editoriale: Alessandro Morandotti

Registrazione nr. 912 presso il Tribunale di Trento

Pubblicazione annuale. Euro 60,00

Progetto grafico: Paolo Fiumi e Gabriele Weber. Realizzazione a cura della redazione

Selezioni colore e bicromia: per conto di Tipografia Editrice TEMI - Trento

Redazione: 20121 Milano - Via Fatebenefratelli, 5 - Tel. 335 5236681

Distribuzione e abbonamenti: Libro Co. Italia, 50026 San Casciano V.P. (Firenze)

Tel. 055/8228461 Fax 055/8228462 e-mail: massimo@libroco.it

ISBN .....

## INDICE

- 5  
GAIA RAVALLI  
Il Maestro di Santa Cecilia  
a Santa Maria Novella:  
un'immagine per la canonizzazione  
di san Tommaso d'Aquino
- 19  
SIMONE BONICATTO  
Per il Tardogotico subalpino.  
Il Maestro della cappella Gallieri di Chieri  
e un nome (Giacomino Graziani?)
- 37  
MAXIMILLIAN HERNANDEZ  
Andrea del Castagno per Piero de' Pazzi:  
l'affresco del Trebbio  
e il suo contesto d'origine
- 63  
LUISA CIAMMITTI  
L'Arca di Niccolò:  
un tassello mancante
- 67  
MARCO SCANSANI  
Un inedito *Cristo deposto* e altre opere  
dello scultore di Andrea Mantegna
- 89  
ANDREA DI LORENZO  
Un'opera di Cristoforo Solari nella collezione  
di Alberico XII Barbiano di Belgioioso  
d'Este: il *Ritratto di Erasmo Brasca*
- 113  
ALESSANDRA GIANNOTTI  
Alcune considerazioni su Baldassarre Peruzzi  
e la scultura del suo tempo a Roma.  
Antonio Elia, Giorgio da Corte,  
i Marrini e Niccolò Tribolo
- 123  
LUCA ANNIBALI  
Il busto di Antonio Galli  
alla Frick Collection di New York,  
un'opera dei fratelli Aurelio,  
Girolamo e Ludovico Lombardi
- 141  
ALESSANDRO MORANDOTTI  
Due opere di Bassetti e Legnanino  
dal patrimonio della Comunità dei Gesuiti  
di San Fedele a Milano
- 147  
GIULIA COCCONI  
Gerolamo Imperiale,  
raro incisore 'dilettante'
- 161  
FRANCESCO FRANGI  
Giovan Battista Ferrario:  
un nome nuovo per il primo  
Seicento lombardo
- 173  
ANDREA BACCHI  
Un apice di virtuosismo ed espressività:  
il *Busto di Bacco* di Giovanni Bonazza

185

DAVIDE LIPARI

*L'Invidia* della gloria *Mazzuoli*  
per i De Vecchi ai Santi Apostoli di Roma  
(e una proposta per Giulio Cartari)

215

RICCARDO NALDI

Matteo Bottigliero:  
un *San Domenico*, con un'ipotesi di contesto

221

GIUSEPPE STEFANO MARCHESE  
Per Giampietro Zanotti pittore:  
*l'Angelo Custode* per i conti  
Codronchi di Imola

231

ABSTRACTS

*GIOVAN BATTISTA FERRARIO:  
UN NOME NUOVO PER IL PRIMO SEICENTO LOMBARDO*

Da sempre collocata sul primo altare a destra della chiesa di Sant’Alessandro, sontuoso insediamento dei barnabiti a Milano, la pala con il *Martirio di san Pancrazio* rappresenta tuttora un caso irrisolto del Seicento lombardo. Più che uno di quei *cold cases* che calamitano attenzioni anche a decenni di distanza, la sua storia ricorda però quella di certi eventi di cronaca che finiscono seppelliti nei cassetti giudiziari; nonostante i motivi per indagare siano chiari a chiunque se ne intenda.

XXXII-XXXV, 351-354.

Giustifica almeno in parte questa amnesia il sostanziale silenzio delle carte d’archivio, dalle quali si ricava solamente che l’esecuzione della tela avvenne dopo il 1620. Sappiamo infatti che il 6 maggio di quell’anno la cappella che la ospita non era stata né “alzata” in modo compiuto, né di conseguenza “voltata”, e i deputati del Luogo pio di San Pancrazio, cui spettava il patronato del sacello, ancora non avevano elargito i fondi per decorarlo <sup>1</sup>.

Apparentemente la vicenda sembra trovare una soluzione cinquant’anni più tardi, quando Carlo Torre, ricordando per la prima volta il dipinto nel suo *Ritratto di Milano*, lo dice opera di “Gio. Battista Ossonà allievo di Giulio Cesare Procaccini” <sup>2</sup>: un’indicazione che sarà ripetuta in alcune delle guide milanesi successive <sup>3</sup>. Si tratta però di una schiarita illusoria, dal momento che questo Giovan Battista Ossonà, al quale Torre riferisce altri due interventi nelle chiese milanesi oggi non più identificabili <sup>4</sup>, è in realtà un nome senza identità e senza storia, di cui non si trova alcuna traccia negli archivi e nelle fonti relative all’arte lombarda.

Non stupisce più di tanto, dunque, che gli studi dell’ultimo secolo abbiano pressoché ignorato il dipinto. Oppure ne abbiano fornito letture generiche, ipotizzandone una datazione intorno o poco oltre la metà del Seicento <sup>5</sup>, anche sulla scorta della presenza sulle pareti laterali della medesima cappella di due tele di Carlo Cornara collocabili effettivamente in prossimità degli anni cinquanta di quel secolo <sup>6</sup>.

In realtà i dati di stile della pala ci dicono altro. Per rendersene conto basta fare attenzione al tono severo dell’immagine, nella quale è rievocato l’attimo che precede la decapitazione del martire, avvenuta seconda la tradizione agiografica a Roma sotto l’imperatore Diocleziano, quando Pancrazio aveva 15 anni <sup>7</sup>. Il luminismo cupo, la nitidezza realistica di certi dettagli e la concentrata tensione espressiva rimandano infatti a una stagione precedente della pittura milanese, indicando il radicamento della tela nella cultura figurativa dei primi decenni del Seicento. Nella brutalità animalesca dello sgherro che brandisce la spada ancora sopravvive il ricordo delle creature esagitte di Cerano e Morazzone, mentre è piuttosto il patetismo addolcito e sentimentale di Giulio Cesare Procaccini a caratterizzare la figura del santo, che il pittore sembra aver concepito avendo in mente le allusioni alla bellezza adolescenziale del giovane tramandate dalle leggende sul suo martirio <sup>8</sup>.

Mi pare tuttavia che il termine di paragone più calzante per afferrare le coordinate di stile della pala sia fornito dalle opere realizzate negli anni venti del secolo da Daniele Crespi, alle quali rinvia la sintassi calibrata della scena, scandita dalla disposizione simmetrica dei perso-

naggi, tutti concepiti con una correttezza accademica ormai immune dalle forzature tardomanieriste. Quanto basta per riconoscere l'adesione della pala al tentativo di 'riforma' della tradizione figurativa locale intrapreso durante sua breve carriera dal Crespi<sup>9</sup>, il cui esempio, com'è noto, costituirà un punto di riferimento anche per le scelte di stile operate dopo il suo ritorno in Italia settentrionale, nel 1620, dal caravaggesco Giuseppe Vermiglio. Un altro artista che risulta opportuno rievocare davanti al disciplinato naturalismo del *Martirio di San Pancrazio*: non a caso proprio Vermiglio è ricordato, sempre dal Torre, tra coloro che insieme all'autore del *Martirio* e a Francesco Bellone contribuirono alla perduta decorazione della cappella di Santa Croce in Sant'Eufemia<sup>10</sup>.

Ma chi fu allora questo misterioso Osso, partecipe con piglio autorevole, in un contesto del tutto prestigioso, delle esperienze che maturavano nella Milano di quegli anni?

XXX-XXXI,  
346-348, 350.

Alla ricerca di elementi che ci aiutino a rispondere alla domanda, un primo indizio è fornito da un altro pezzo solitario, ugualmente dimenticato o quasi, della produzione pittorica cittadina di quel frangente. Mi riferisco alla pala con il *Martirio di san Giacomo Maggiore*, approdata nel 1832 presso l'Abbazia di Pontida, nella bergamasca, ma proveniente quasi sicuramente dal contesto milanese<sup>11</sup>. Come si è accorto già quasi cinquant'anni fa Giovanni Spinelli<sup>12</sup>, la tela reca in basso a destra una vistosa firma "G.B. FERRARI", che chiama in causa la personalità di Giovan Battista Ferrario, pittore noto (si fa per dire) solo per essere menzionato tra gli allievi della neonata Accademia Ambrosiana, tra il 1621 e il 1622.

Considerato che l'artista, anche dopo il ritrovamento di padre Spinelli, ha ricevuto scarsissime attenzioni<sup>13</sup>, vale la pena di riepilogare le informazioni fornite dagli atti dell'Accademia, la cui cattedra di pittura, va ricordato, era tenuta a quel tempo da Cerano<sup>14</sup>. Da questi registri si apprende che il Ferrario fece il suo ingresso come allievo in Ambrosiana il 5 settembre 1621, assieme a Daniele Crespi e al già ricordato Francesco Bellone, andando ad aggiungersi agli altri giovani artisti che erano stati accolti all'apertura dell'istituzione, l'11 giugno dello stesso anno<sup>15</sup>. Il 7 gennaio 1622, dopo che erano stati esaminati alcuni disegni realizzati "a lor piacere", gli studenti (tra i quali Daniele Crespi non risulta essere più presente) vennero suddivisi in tre classi di merito. Il Ferrario, il Bellone e Paolo Bianchi furono ammessi in quella dei "più provetti nell'arte" e contestualmente si chiese loro di copiare a disegno un *Angelo* di Annibale Fontana<sup>16</sup>, oltre che di realizzare un altro disegno "di propria inventione", sul tema dell'Adorazione dei Magi. Il giorno di San Mattia (7 febbraio per il rito ambrosiano) si diede quindi l'incarico ai medesimi artisti di eseguire un'ulteriore copia di una "statua ignuda" sempre del Fontana, mentre la prima settimana dopo Pasqua (celebrata il 27 marzo) "i Signori Conservatori e Maestri" dell'Accademia, avendo valutato queste prove, assegnarono il premio per la prima classe proprio al Ferrario, che ricevette in dono una copia dell'*Idea dell'architettura universale* di Vincenzo Scamozzi<sup>17</sup>. È questa l'ultima notizia sull'artista reperibile negli atti dell'Accademia, che a partire da quel momento, peraltro, si fanno improvvisamente generici e lacunosi, per poi tacere del tutto.

Non è difficile rendersi conto della perfetta pertinenza tra queste esperienze e la pala di Pontida, nella quale Ferrario tenta di mettere in dialogo, con esiti tutt'altro che disprezzabili, le suggestioni che aveva potuto carpire dalle due personalità più rilevanti incrociate in Ambrosiana: il maestro Cerano e il compagno di banco, anche se per pochi mesi, Daniele Crespi. Al primo rimandano i toni lividi degli incarnati e il vibrare instabile delle luci metalliche che coinvolge an-

che i protagonisti della battaglia sul fondo, nella quale un cavaliere con lo stendardo dell'Ordine cavalleresco di Santiago si scaglia contro un esercito in rotta di Turchi, identificato dalla bandiera con la mezzaluna<sup>18</sup>. Nel magistero del giovane Daniele Crespi trova invece fondamento il virtuosismo disegnativo del carnefice con la spada sulla destra: un vero e proprio saggio di accademia del nudo, concepito avendo come modello lo sgherro dalla postura quasi identica inserito dal Crespi nel *Martirio di santo Stefano* dei Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano, realizzato per Santa Maria delle Grazie a Novara<sup>19</sup>. Ne deriva che la data del dipinto del Castello, il 1621-1622 circa, venga a porsi come un sicuro termine *post quem* per la pala del Ferrario.

Accostata al *Martirio di san Pancrazio*, la tela di Pontida rivela affinità ma anche divergenze. Queste ultime riguardano in particolare l'assetto complessivo della scena e la sua orchestrazione luministica. A fronte dell'impianto pausato e del meditato registro chiaroscurale (incentivato dall'ambientazione notturna) della pala in Sant'Alessandro, il *Martirio di san Giacomo* si caratterizza per una composizione più affollata, oltre che per un luminismo crepitante di cui non v'è traccia nel dipinto barnabiteico. Entrambe le opere hanno un irrinunciabile riferimento, come si è detto, nelle scelte di stile di Daniele Crespi. Ma se la tela di Pontida riverbera ancora gli esiti della giovinezza del pittore, intorno al 1620, e li contamina con il vocabolario di Cerano, nella pala milanese già appare invece assimilato l'approdo del linguaggio di Daniele a quella formula controllata e ariosa che caratterizzerà la sua produzione della maturità.

Al di là di queste distinzioni, ci sono però altri aspetti che sollecitano a riconoscere un nesso non superficiale tra i due dipinti. Si osservi, ad esempio, l'analogia insistenza con cui sono indagate le anatomie dei personaggi, in un caso e nell'altro sostenute da un disegno elaborato, propenso ad esempio a definire con rigore e con modi un poco pletorici i muscoli in tensione e le articolazioni dei due sgherri. Ma si faccia attenzione anche all'abbigliamento di queste stesse figure e delle altre presenze, soldatesche o meno, che le affiancano. Si scoprirà come nelle due tele sia riproposto un repertorio del tutto simile di braghe trinciate, fusciasche, camicie arrotolate con i lembi svolazzanti, sempre impreziosito da impasti densi e cromaticamente saturi, attenti a restituire le prerogative materiali e sartoriali di quei dettagli.

Più ci si sofferma su questi brani e più ci si rende conto delle sottili complicità sul piano della tecnica esecutiva che tiene unite le pale. Con la conseguenza che alla lunga diventa quasi naturale immaginarle come testimonianze di due diversi momenti (più precoce quello del *Martirio di san Giacomo*, più avanzato quello del *Martirio di san Pancrazio*) del percorso di un medesimo artista. Che però si presenta ai nostri occhi, come si è visto, con due identità anagrafiche distinte: quella del firmatario della pala di Pontida, Giovan Battista Ferrario, e quella della personalità evocata dal Torre, Giovan Battista Ossoa.

Il punto da cui partire per affrontare il caso e dissepellirlo dal cassetto nel quale era finito, in realtà, sta proprio qui.

Al riguardo va innanzitutto notato come il nome di famiglia Ossoa risulti sostanzialmente sguarnito di altre occorrenze note nella Lombardia del tempo. Esiste invece in questa regione il paese di Ossoa, un piccolo centro ubicato una ventina di chilometri a est di Milano, lungo la direttrice per Novara, ricordato con questo toponimo già dal Medioevo. Dal momento che tra i non molti abitanti del paese registrati nella seconda metà del XVI secolo, il cognome Ferrario è ben attestato<sup>20</sup>, è inevitabile farsi una domanda in qualche modo determinante. Se cioè l'in-

XXXI-XXXIII,  
350-352.

dicazione “Ossona” fornita dal Torre sia da intendersi non come il rimando a un nome di famiglia, quanto piuttosto come un riferimento al luogo di origine dell’autore del *Martirio di san Pancrazio*. La cui vera identità verrebbe così a definirsi nella dicitura “Giovan Battista da Ossona”. Che era magari la formula con la quale il nome del pittore risultava menzionato nelle carte d’archivio o nelle memorie, oggi irreperibili, dalle quali l’erudito milanese aveva tratto notizia della sua esistenza.

Che questa ipotesi sia tutt’altro che bizzarra lo suggerisce l’*Enciclopedia metodica* di Pietro Zani, l’impresa condotta con ossessivo spirito illuminista tra fine Settecento e inizio Ottocento dall’abate fidentino, allo scopo di radunare informazioni essenziali su tutti gli artisti noti, dalle origini ai suoi giorni. Sempre un po’ snobbato dalla storiografia per il suo approccio puramente elencativo, l’utopistico lavoro di Zani costituisce in realtà una fonte da non sottovalutare. I dati da lui raccolti, specie quelli più vicini cronologicamente, si rivelano infatti molto spesso il frutto di accertamenti attinti di prima mano dai contesti più disparati, tra i quali non mancano le carte d’archivio<sup>21</sup>. Tenendo conto che in quei volumi, insomma, tutto è riversato quasi acriticamente, ma quasi niente pare davvero inventato, risulta significativo verificare come al loro interno il nostro maestro sia repertoriato non come “Giovan Battista Ossona”, ma come “Giovan Battista d’Ossona”<sup>22</sup>. Una menzione che corregge quella di tutti i testi a stampa precedenti (Torre e le guide milanesi che lo riprendono) e che ben difficilmente Zani avrà estratto dal cilindro senza qualche pezza d’appoggio da lui reputata affidabile. Ne è prova il fatto che, accanto al nome dell’artista, l’*Enciclopedia* riporta la notizia, come si vedrà assolutamente verosimile, che Giovan Battista “fiori” (cioè operò) a Milano nel 1630<sup>23</sup>.

È sufficiente ricordare le vicende di Cerano (Giovan Battista Crespi) e di Morazzone (Pier Francesco Mazzucchelli), per comprendere come nella Lombardia dei primi decenni del Seicento fosse piuttosto diffusa la consuetudine di sovrapporre al nome di famiglia quello derivato dal luogo d’origine dell’artista. E che così sia avvenuto anche per il Ferrario lo suggerisce un nuovo elemento, che mi pare permetta di avviare alla soluzione il quesito attorno a cui si sta indagando.

Mi riferisco all’esistenza, nel presbiterio della chiesa di San Bartolomeo, proprio nel borgo di Ossona, di un ciclo pittorico composto dalla pala d’altare maggiore raffigurante il martirio del santo titolare e da un ciclo di affreschi con le storie della sua vita. Realizzato nel 1622, come dichiara la data dipinta sull’arco santo<sup>24</sup>, il piccolo complesso si rivela, se possibile, ancora più trascurato delle pale di Milano e Pontida. Eccezion fatta per una fuorviante segnalazione tardo ottocentesca di Diego Sant’Ambrogio<sup>25</sup>, gli affreschi e la pala vantano infatti una notorietà solo locale, attestata da opuscoli e pannelli turistici nei quali la tela viene avvicinata di volta in volta a Simone Peterzano o a Daniele Crespi, mentre per gli affreschi è proposto il nome dei fratelli Della Rovere, i Fiammenghini<sup>26</sup>.

In realtà, sulla coerenza stilistica che tiene insieme l’intera decorazione del presbiterio, non è il caso di sollevare dubbi. Ciò che più conta, tuttavia, è che a chiunque abbia negli occhi il *Martirio di san Giacomo* firmato dal Ferrario, risulterà subito chiaro che proprio a lui si debba questo dimenticato ciclo lombardo, evidentemente eseguito dal pittore per quello che ormai dobbiamo ritenere il suo paese natale: Ossona.

A farcelo capire è, innanzitutto, il *Martirio di san Bartolomeo*, nel quale le precarie condizioni di conservazione<sup>27</sup> non impediscono di scorgere lo stesso luminismo corrusco, di ispirazione

ceranesca, e quella singolare concezione insistita e macchinosa dell'anatomia che già si sono individuate nella pala di Pontida. Per non dire degli angeli pressoché gemelli che fanno capolino nel cielo dei dipinti, recando nelle mani la palma del martirio e una coroncina di fiori minuziosamente composta, replicata quasi identica nelle due opere <sup>28</sup>.

348-349.

La sensazione, osservando la pala di Ossova, è quella di trovarsi davanti ad una variante più impacciata degli esiti mirabili della giovinezza di Daniele Crespi, dei quali il dipinto condivide, peraltro, non solo il rimando a Cerano, ma anche la fascinazione per le invenzioni di Giulio Cesare Procaccini. Non deve infatti sfuggire come la concezione complessiva della scena, nonché l'atteggiamento del santo e dei carnefici, si riveli il frutto della contaminazione di due modelli del pittore di origine emiliana: il *Martirio di san Sebastiano* oggi a Bruxelles (già in Santa Maria presso San Celso a Milano) e il *Martirio di san Bartolomeo* nella chiesa di Santo Stefano e Genova <sup>29</sup>. Un riscontro non di poco conto nella nostra ottica, se si considera che, accennando a Giovan Battista Ossova, Torre lo dice allievo proprio del più talentuoso dei Procaccini.

332-333.

Prerogative per molti aspetti simili si colgono negli affreschi del presbiterio, che ospitano sulle pareti laterali due momenti della fantasiosa leggenda di san Bartolomeo: a destra compare la scena della *Distruzione degli idoli nel tempio*, a sinistra quella, purtroppo in larga parte compromessa da lacune e ridipinture, di *San Bartolomeo che guarisce la figlia indemoniata di re Polimio* <sup>30</sup>. Piuttosto ammalorata è anche l'immagine del santo portato in gloria dagli angeli che campeggia sulla volta, mentre meglio leggibili risultano i simboli del martirio dell'apostolo, gli oggetti liturgici e i mazzi fiori alternati a teste di cherubini che sfilano sulle lesene e sul sott'arco di ingresso <sup>31</sup>.

335-339.

Se è vero che le composizioni rivelano qualche impaccio nella gestione troppo compressa degli spazi e negli atteggiamenti convenzionali di molti personaggi, non mancano anche in questi affreschi dettagli di una certa efficacia. E' il caso delle figure del grifagno viandante con la borraccia e del mendicante-pellegrino con la bandana (un altro omaggio a Cerano), collocate sopra le porte laterali delle pareti; oppure di quella dell'angelo con la corona in volo nella volta. Un brano che, come tutta la sezione celeste del ciclo, si rivela un omaggio al *San Paolo portato in cielo dagli angeli* concepito da Daniele Crespi solo un anno prima per la volta della cappella dell'Annunciata in Sant'Eustorgio a Milano <sup>32</sup>.

340-342.

Alla data del 1622 il complesso ossovese restituisce dunque compiutamente la situazione d'esordio del Ferrario, forse a quel tempo ancora allievo dell'Accademia Ambrosiana, dove oltre ad assistere alle lezioni di Cerano aveva potuto esercitarsi anche nello studio del nudo e nel "disegnare i rilievi, e le altre opere degli huomini di celebre fama" <sup>33</sup>. Un'esperienza, quest'ultima, che il pittore mise a frutto nel concepire la sfilata delle sculture antiche nell'episodio della *Distruzione degli idoli nel tempio*.

In assenza di altri riferimenti cronologici certi, tentare di scalare negli anni il ristretto catalogo dell'artista presenta ovviamente qualche rischio. Mi pare tuttavia che la contiguità stilistica con la pala ossovese suggerisca di immaginare una datazione contigua, forse di poco successiva, per il *Martirio di san Giacomo*. Già si è detto, invece, del carattere più maturo del *Martirio di san Pancrazio*, nel quale anche la figura dell'angelo in cielo, che pure tiene in mano una coroncina di fiori uguale a quella dei suoi omologhi prima chiamati in causa, si caratterizza per una superiore consapevolezza naturalistica e chiaroscurale. Tanto che viene da chiedersi se l'an-

no 1630 indicato da Zani nella sua *Enciclopedia* non derivi dalla conoscenza di qualche informazione relativa proprio alla messa in opera della pala barnabita. Sta di fatto che quella data appare del tutto idonea alla tela, nella quale la figura del martire, come mi fa notare Odette D'Albo, si legge bene accanto agli esiti più precoci di Carlo Francesco Nuvolone, a cavallo tra terzo e quarto decennio del Seicento.

356. La vicenda a questo punto potrebbe concludersi, non fosse che ad aggiungere un altro, piccolo colpo di scena contribuisce la comparsa di un ultimo dipinto che ha costituito, in verità, lo stimolo quasi casuale da cui ha preso avvio questa ricerca. Non avrei forse mai puntato i riflettori su Giovan Battista Ferrario se qualche mese fa non mi fossi imbattuto in un intenso ritratto maschile a mezzo busto, pienamente partecipe della cultura figurativa milanese di primo Seicento e corredato sul margine superiore da una scritta, certamente più tarda ma antica, in capitali dorate: "G. B. FERRARI / .P.". Apparsa sul mercato antiquario a Barcellona come opera italiana dell'Ottocento <sup>34</sup>, e poi venduta presso Christie's a Parigi, la tavola mi è subito parso una rara testimonianza dell'attività dell'artista, in ragione sia della sua compatibilità di stile con la pala firmata di Pontida, sia, com'è ovvio, di quell'iscrizione apposta da un proprietario evidentemente ben informato circa il suo autore. Ma anche animato da un progetto collezionistico assai singolare.

355, 357-358. Lo suggerisce il fatto che iscrizioni assolutamente identiche dal punto vista formale, grammaticale e contenutistico, compaiono in altri tre ritratti, tutti realizzati da pittori lombardi di primo Seicento: il *Ritratto di stampatore* di Ortensio Crespi (il fratello del Cerano), del Museo di Nivå, in Danimarca <sup>35</sup>, il *Ritratto di uomo*, quasi certamente un *Autoritratto*, di Giovan Mauro Della Rovere, il Fiammenghino <sup>36</sup>, già presso Christie's a Londra, e l'*Autoritratto* di Morazzone approdato qualche tempo fa al Museo del Territorio Biellese della cittadina piemontese <sup>37</sup>. È evidente che questa galleria di volti aveva lo scopo di celebrare le personalità dei pittori più o meno noti della Milano borromaica. Il che porta a pensare che tutti i dipinti fossero ritenuti degli autoritratti degli artisti i cui nomi sono riportati nelle vistose iscrizioni: una circostanza oggi confutabile solo per il dipinto di Ortensio Crespi, che raffigura in realtà un professionista dell'arte della stampa.

Che anche quell'opera fosse però anticamente considerata un autoritratto lo conferma la storia dell'intero nucleo, ricostruibile con ogni probabilità fin dall'origine. È pressoché certo, infatti, che i dipinti menzionati appartenessero ad una serie di ritratti di cui si fa menzione in una lettera inviata a Federico Borromeo il 19 giugno 1627 da Girolamo Borsieri. Scopo della lettera, la cui rilevanza già era stata colta anni fa da Maria Cristina Terzaghi <sup>38</sup>, è quello di proporre al cardinale l'acquisto per l'Ambrosiana di una collezione di ritratti di pittori, allora conservata a Como presso gli eredi di un certo Giovan Battista Camaino <sup>39</sup>. Fortuna vuole che in calce al messaggio Borsieri stili un elenco di queste opere, precisando come, ad eccezione delle prime quattro effigi (i ritratti di Correggio, Polidoro da Caravaggio, Andrea del Sarto, Tiziano), esse siano da considerare degli autoritratti. Il dato di maggior interesse, tuttavia, è quello relativo all'identità degli altri ventisei artisti che compongono la raccolta <sup>40</sup>, fra i quali figurano, insieme al Morazzone, anche i nomi del tutto imprevedibili di Giovan Mauro Della Rovere e soprattutto di Giovan Battista Ferrario, figura così oscura da rendere inverosimile che la sua immagine fosse replicata in più circostanze <sup>41</sup>.

Già suggerito da questo riscontro, il collegamento tra i quattro dipinti accomunati dalle iscrizioni e la serie presso gli eredi del Camaino trova poi conferma nella storia successiva delle opere, sulla quale fanno luce le vicende della collezione della famiglia Archinto a Milano. Qui, negli anni settanta del Settecento, è segnalata infatti la presenza di un nucleo di ritratti riferiti a Vincenzo Campi, a Nunzio Galizia, al Duchino, a Girolamo Grosso, a Giovan Mauro Della Rovere, al Cerano e a Ortensio Crespi. Ad eccezione di quest'ultimo, i pittori sono gli stessi che ricorrono nell'elenco fornito da Borsieri: nessun dubbio, dunque, che si tratti di una parte dell'insieme menzionato nel 1627, evidentemente mai acquistato dal Borromeo e difatti mai ricordato negli inventari dell'Ambrosiana<sup>42</sup>.

A chiudere il cerchio di questa singolare storia contribuiscono, a questo punto, le copie al tratto di alcuni degli esemplari Archinto eseguite intorno al 1775 da Giuseppe Bagatti, che consentono di identificare senza incertezze il *Ritratto di stampatore* di Ortensio Crespi di Nivà e quello del Della Rovere già Christie's con due dei pezzi presenti nella raccolta milanese<sup>43</sup>. E quindi di riconoscere la loro provenienza dal nucleo già del Camaino.

In attesa che si scopra qualcosa di più sull'antico proprietario di questa galleria<sup>44</sup>, cui si deve con tutta probabilità l'aggiunta delle iscrizioni identificative, ci si accontenti per il momento di osservare la suggestiva sequenza degli esemplari giunti fino a noi. Tra i quali ci interessa specialmente l'effigie ritrovata del Ferrario, caratterizzata da impasti cupi e ruvidi, di chiara matrice ceranesca, che la pongono in totale sintonia con le altre creazioni precoci dell'artista, come da solo basterebbe a dimostrare il confronto con il trepidante pellegrino inginocchiato accanto al protagonista nel *Martirio di san Giacomo*.

La testimonianza pressoché coeva di Borsieri ci assicura del resto circa la piena affidabilità della scritta che correda l'opera e invita seriamente a prendere in considerazione l'ipotesi che il dipinto sia da considerare davvero un autoritratto. Non un'acquisizione di poco conto per un pittore che, fino a ieri, era quasi solo un nome; anzi due.

\* Ringrazio tutti coloro che a vario titolo mi hanno facilitato in questa ricerca: don Andrea Cartabia, Andrea Colombo, Odette D'Albo, Nino De Angelis, padre Enrico Gandini, Alessandra Montanera, Giovanni Oldani, Alberto Sangalli, padre Giovanni Spinelli, Paolo Vanoli, Susanna Zanuso.

<sup>1</sup> G. M. CAGNI, *L'arrivo dei barnabiti nella parrocchia di S. Alessandro*, in *La pianta centrale nella Controriforma e la chiesa di S. Alessandro in Milano (1602)*, atti del convegno (Milano 2002) a cura di F. Rephisti e G.M. Cagni, Milano 2003, p. 25; F. REPHISTI e G. M. CAGNI, *Fabbrica di Sant'Alessandro. Regesto documentario*, *ivi*, pp. 267-269. Nella radicale riqualificazione architettonica di Sant'Alessandro avviata a inizio Seicento, la necessità di edificare una cappella dedicata a San Pancrazio era imposta dal fatto che l'ampliamento del cantiere barnabite aveva comportato la distruzione, nel 1613, di un vicino oratorio dedicato al santo, nel quale aveva tra l'altro sede il Luogo pio di San Pancrazio, che divenne responsabile della decorazione della cappella. Sul Luogo pio o Scuola di San Pancrazio: D. BELLETTATI, *San Pancrazio in Sant'Alessandro*, in *Milano. Radici e luoghi della carità*, a cura di L. Aiello - M. Bascapè - S. Reborna, Torino 2008, pp. 102-105.

<sup>2</sup> C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674, ed. 1714, p. 136.

<sup>3</sup> G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini d'architettura*, c. 1705, ed. a cura di M. Bona Castellotti - S. Colombo, Milano 1980, p. 71; S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, III, Milano 1737, p. 106; C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano 1787*, p. 197.

<sup>4</sup> Torre assegna infatti al pittore alcuni dipinti in Sant'Eufemia e in Santa Maria del Giardino a Milano, oggi non più rintracciabili. Nella prima delle due chiese, descrivendo la cappella intitolata alla Santa Croce, ricorda che: "la Sant'Elena fece Giuseppe Vermiglio, ed il Costantino Gio. Battista Ossona allievo di Giulio Cesare Procaccini, il Belloni colori il Cristo nell'Orto, ed il fregio fu dipinto da Claudio Lorenese". In Santa Maria del Giardino segnala invece che: "gli due Quadri in prospetto vicino alla Porticella contigua al Coro, in uno veggendosi una S. Anna, e nell'altra varij martirizzati Padri dell'Ordine Riformato, colori Gio. Battista Ossona, come sono di questo Pittore gli altri due accanto alla Sagrestia, rappresentandosi in uno la Vergine Addolorata, e nell'altro vari Santi martirizzati della stessa Religione": TORRE, *Il ritratto...* cit. (nota 2), pp. 62, 283. Il Claudio Lorenese ricordato in Sant'Eufemia va riconosciuto in Claude Fer (o Ferit), pittore di origine appunto lorenese, a lungo attivo in Lombardia nei decenni centrali del Seicento. Non è possibile stabilire se il suo intervento nella cappella di Santa Croce avvenne contestualmente a quello degli altri artisti citati da Torre, oppure più tardi. Dal momento che la prima opera datata di Claude Fer risale al 1633 (M. MARUBBI, *Postilla cremonese per Claudio Ferit*, in *Dedicato a Luisa Bandera Gregori. Saggi di storia dell'arte*, Cremona 2004, pp. 131-132), e che il pittore era decisamente più giovane dei tre maestri impegnati in Sant'Eufemia, l'ipotesi che gli abbia lavorato contemporaneamente a loro appare piuttosto problematica. Al riguardo va tenuto presente che il "Belloni" di cui parla Torre, ovvero Francesco Giussani, detto il Bellone, morì nel 1631 (S. CONTE, *Novità su Francesco Bellone, copista e scultore nella Milano di Federico Borromeo*, in 'Prospettiva', 2011, nn. 141-142, pp. 168-174). Oltre che nelle guide citate alle note 2 e 3, il nome di Giovan Battista Ossona compare nell'inventario della collezione milanese di Giovanni Battista Visconti (1701), nel quale è ricordata una sua Madonna col Bambino e San Giovannino (M. BONA CASTELLOTTI, *Collezionisti a Milano nel '700. Giovan Battista Visconti, Gian Matteo Pertusati, Giuseppe Pozzobonelli*, Firenze 1991, p. 60).

<sup>5</sup> Dopo le segnalazioni nelle guide della chiesa di L. M. MANZINI, *Chiesa di S. Alessandro. Brevi cenni storici*, Milano 1922, p. 38 (che si limita a definirlo un "lavoro finito e ben disegnato"), e G. M. CASIRAGHI, *La chiesa di S. Alessandro in Milano. Storia e arte*, Milano 1979, p. 29, il dipinto è commentato da A. SPIRITI, *Sant'Alessandro in Zebedea a Milano*, Milano 1999, p. 87, che lo data al 1660 circa e lo ritiene contemporaneo ai laterali di Cornara. Successivamente BELLETTATI, *San Pancrazio...* cit. (nota 1), p. 104, ne pubblica una buona riproduzione, corredata dall'indicazione "l'opera fu commissionata intorno alla metà del XVII secolo". La tela è invece correttamente segnalata tra le testimonianze del seguito immediato di Giulio Cesare Procaccini in F. CAVALIERI, *Intorno all'anonimo maestro di Nostra Signora del Rimedio: prime ipotesi sugli allievi di Giulio Cesare Procaccini*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici tra città legate alla Spagna*, atti del convegno (Torino, Genova 2014) a cura di L. Magnani - A. Morandotti - D. Sanguineti - G. Spione - L. Stagno, Milano 2020, p. 273.

<sup>6</sup> Anch'esse dedicate al santo titolare della cappella, le due tele raffigurano la *Condanna di san Pancrazio* e il *Compianto del corpo di san Pancrazio*. Su di esse F. FRANGI, in *Pittura a Milano. Dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1999, p. 261; C. GEDDO, *Per una riscoperta di Carlo Cornara, "dilatissimo pittore" del secondo Seicento lombardo*, in 'Artes', 2004, n. 12, pp. 92-93.

<sup>7</sup> Sulle antiche leggende agiografiche relative al santo si veda in particolare l'esemplare contribuito di P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Hagiographica*, Roma 1908, pp. 77-105; qualche indicazione sul tema si trova anche in L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des Saints*, III, Paris 1958, pp. 1022-1023.

<sup>8</sup> FRANCHI DE' CAVALIERI, *Hagiographica...* cit. (nota 7), p. 81.

<sup>9</sup> Su questo ruolo giocato dal Crespi nel contesto milanese: F. FRANGI, *Daniele Crespi. La giovinezza ritrovata*, Milano 2012, pp. 13-48.

<sup>10</sup> Vedi nota 4.

<sup>11</sup> Il dipinto venne donato all'Abbazia di Pontida nel 1832 da Agnese Roncoli (G. SPINELLI, *Inediti del '600 lombardo nell'abbazia di Pontida (Bergamo)*, in 'Arte Cristiana', LXIV, 1976, n. 634, p. 327). Come mi ha indicato recentemente lo stesso padre Spinelli, la donna prestava servizio presso una famiglia milanese, dalla quale aveva a sua volta ricevuto il dipinto in eredità. La pala, conservata nel museo annesso all'abbazia, è stata oggetto nel 2010 di un ottimo restauro da parte di Alberto Sangalli, che ringrazio per avermi fatto avere gli scatti effettuati durante l'intervento.

<sup>12</sup> La pala era stata segnalata da A. PINETTI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. I. Provincia di Bergamo*, Roma 1931, pp. 367-368, come opera di ignoto del XVII secolo. Per l'identificazione della firma e dell'identità del pittore: SPINELLI, *Inediti...* cit. (nota 11), pp. 326-327.

<sup>13</sup> Fa eccezione A. SPIRITI, *Le arti figurative dalla fine del XVI secolo alla metà del XX secolo*, in *San Giacomo di Pontida. Nove secoli di storia, arte e cultura*, a cura di G. Spinelli, Bergamo 1996, p. 156.

<sup>14</sup> I documenti sulla prima attività dell'Ambrosiana sono raccolti in G. NICODEMI, *L'Accademia di pittura, scultura ed architettura*

tura, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni, prefetto dell'Ambrosiana*, Milano 1957, in particolare pp. 663-676. Per un'ampia riflessione sulla nascita dell'istituzione: G. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 335-373.

<sup>15</sup> Gli allievi accolti all'apertura dell'Accademia sono: Carlo Biffi, Cesare Pessina, Baldassarre Todeschino, Cesare Mazzone, Melchiorre Gherardini, Ercole Procaccini il Giovane, Francesco Morone, Cesare Casanova, Gabrio Figino. L'11 luglio 1621 si aggiunse a loro Paolo Bianchi (NICODEMI, *L'Accademia...* cit. [nota 14], pp. 670-671).

<sup>16</sup> Sulla presenza di opere di Annibale Fontana in Ambrosiana: S. ZANUSO, *La produzione in bronzo milanese verso il 1580 e le figure di Annibale Fontana e Francesco Brambilla*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno (Venezia 2007) a cura M. Ceriana e V. Avery, Verona 2009, pp. 290-282. La studiosa si sofferma sulla presenza in antico nella raccolta milanese di un modello dell'artista, oggi perduto, raffigurante "due angioletti con velo in mano alti once 9 di quelli che si espongono nel duomo avanti al santissimo", quasi certamente utilizzato da Gianandrea Biffi all'aprirsi del Seicento come fonte di ispirazione per la realizzazione del suo *Tronetto del SS. Sacramento* (Milano, Museo del Duomo). Sempre la Zanuso pone inoltre in relazione a quest'opera un altro modello in cera di Annibale, con un solo *Angelo*, conservato presso il County Museum di Los Angeles, preparatorio per uno degli angeli realizzati dal Fontana per il fastigio della facciata di Santa Maria presso San Celso a Milano. Quest'ultimo esemplare appare di notevole interesse nella nostra ottica in quanto, come mi segnala la studiosa, tra i disegni conservati in Ambrosiana compare un foglio a matita rossa nel quale è copiato fedelmente l'*Angelo* oggi a Los Angeles (F 235 inf. n. 998). Impropriamente attribuito a Camillo Procaccini sulla base di una scritta di collezione, il foglio si rivela comunque opera di un maestro milanese di primo Seicento e potrebbe essere identificato con una delle copie di cui riferiscono gli atti dell'Accademia. La fortuna di queste invenzioni sembra confermata anche dall'eco che se ne coglie nella pala con *Sant'Antonio Abate che assiste all'elevazione dell'anima di san Paolo Eremita*, eseguita da Daniele Crespi nel 1619 per la chiesa di San Vittore (S. ZANUSO, *La scultura del Seicento a Milano*, Bologna 2024, pp. 43-44).

<sup>17</sup> NICODEMI, *L'Accademia...* cit. (nota 14), p. 672.

<sup>18</sup> Il dettaglio è messo a fuoco da SPINELLI, *Inediti...* cit. (nota 11), p. 327, che ricordando come San Giacomo fosse stato invocato quale protettore dell'esercito spagnolo durante la *Reconquista*, ipotizza una committenza della pala in un ambito apertamente filospagnolo. Costituiscono due altre singolarità iconografiche del dipinto la conchiglia, attributo canonico dell'apostolo, curiosamente posizionata sull'elsa della spada del carnefice, e la rilevanza della figura del pellegrino, chiaro riferimento al Cammino di Santiago, inginocchiato in primo piano a sinistra.

<sup>19</sup> N.W. NEILSON, *Daniele Crespi*, Soncino 1996, p. 38, n. 23. Il rapporto tra i due dipinti è già evidenziato in SPINELLI, *Inediti...* cit. (nota 11), p. 326.

<sup>20</sup> Il nome della famiglia compare infatti in un elenco degli abitanti Ossona stilato nel 1568: *Frammenti di storia ossonese. II. Dal Cinquecento al Seicento*, a cura di E. Malabarba, ed. digitale 2003, p. 20.

<sup>21</sup> Nel *Primo discorso preliminare* che apre la sua *Enciclopedia*, Zani ricorda i preparativi compiuti in vista della pubblicazione del lavoro, elencando viaggi, tappe delle ricerche e nomi degli informatori che lo aiutarono nei vari contesti geografici. Da queste indicazioni si deduce che per Milano fu determinante soprattutto il rapporto Carlo Bianconi, all'epoca segretario dell'Accademia di Brera (P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, parte prima, vol. I, Parma 1819, pp. 8-13). Su Pietro Zani: M. CAPRETTI - P. MESOLLELLA, *L'abate don Pietro Antonio Maria Zani fidentino. Autore dell'Enciclopedia Metodica Critico-Ragionata delle Belle Arti*, Napoli 2010.

<sup>22</sup> ZANI, *Enciclopedia...* cit. (nota 21), parte prima, vol. XIV, Parma 1823, p. 178.

<sup>23</sup> Non è irrilevante a fini di questa identificazione il fatto che il Giovan Battista Ossona di cui parla Torre sia attivo, come si è visto (vedi nota 4), al fianco di Francesco Bellone, anche lui allievo dell'Ambrosiana, nella decorazione perduta della cappella di Santa Croce in Sant'Eufemia (CONTE, *Novità...* cit. [nota 4], pp. 172 e 173, nota 15). Sul Bellone, che si specializzò nell'esecuzione di copie tratte soprattutto dai modelli di Gaudenzio Ferrari, si vedano, oltre al già citato contributo di Silvia Conte: M. ROMERI, *Gaudenzio Ferrari nell'età di Federico Borromeo e di Carlo Emanuele I: Milano e Torino*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714*, atti del convegno (Torino 2015) a cura di A. Morandotti - G. Spione, Milano 2016, pp. 189-190; S. AMERIGO, *Gaudenzio Ferrari nell'età di Federico Borromeo e di Carlo Emanuele I: Varallo, Novara e Vercelli*, *ivi*, pp. 202-203.

<sup>24</sup> Sulla cornice dipinta che decora il prospetto dell'arco verso l'aula compare infatti l'iscrizione "ANNO / M.D.C.XXII". Sulla parte sommitale dell'arco si legge invece la scritta "PELLEM PRO PELLE / DABIT HOMO / PRO ANIMA SUA", tratta dal *Libro di Giobbe*, ma chiaramente riferita al martirio di san Bartolomeo.

<sup>25</sup> D. SANT'AMBROGIO, *Una breve corsa artistica fra le grangie o possessioni agricole della Certosa di Pavia*, in 'Archivio Storico Lombardo', serie terza, XXIII, 1896, fasc. XII, pp. 360-361. In modo del tutto inverosimile, oltre che inspiegabile, Sant'Ambrogio propone di collegare agli affreschi del presbitero della chiesa un documento del 1609, contenuto nelle *Memorie certosine* di Matteo Valerio, relativo alla commissione di alcune pitture destinate in realtà all'oratorio di San Barbara a Boffalora (sul docu-

mento: R. BATTAGLIA, *Le "Memorie" della Certosa di Pavia*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia', serie III, XXII 1992, n.1, pp. 171-172).

<sup>26</sup> Si vedano ad esempio l'opuscolo *Ossona. Percorso storico ed artistico. Percorso agricolo e dei sapori*, stampato dal Comune di Ossona nel 2017, oppure il pannello informativo attualmente collocato all'esterno della chiesa di San Bartolomeo. Stranamente il complesso decorativo non è preso in considerazione nell'esautivo repertorio di F. CAVALIERI - M. COMINCINI, *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino. Opere su tavola e tela. Secoli XV-XVIII*, Mazzo di Rho 1999. In quella sede è però ricordata la visita pastorale compiuta in San Bartolomeo a Ossona nel 1760 dal cardinale Pozzobonelli (*ivi*, pp. 143, 188, nota 5), nella quale si dà conto della pala con il martirio del santo, definendola "praestantis ingenii tabulam". Il dipinto e gli affreschi sono menzionati anche nella precedente visita pastorale di mons. Mario Corradi, del 1706 (Archivio Storico della Diocesi di Milano, Visite pastorali, Pieve di Corbetta, voll. 39, 46).

<sup>27</sup> Il dipinto è stato interessato da un intervento conservativo eseguito nel 1979 da Mario Rossi (devo l'informazione a Giovanni Oldani).

<sup>28</sup> Al di là delle affinità tra le due figure, va rilevato come soprattutto l'angelo della pala di Pontida riveli un ricordo delle tipologie di Camillo Procaccini.

<sup>29</sup> H. BRIGSTOCKE e O. D'ALBO, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work. With a Catalogue of His Paintings*, Torino 2020, pp. 315-316, n. 38; p. 358, n. 111. Per contro il volto del santo rivela una chiara dipendenza dal magnifico *San Bartolomeo* giovanile di Daniele Crespi, in collezione provata a Boston (FRANGI, *Daniele...* cit. [nota 9], p. 83, fig. 16).

<sup>30</sup> Le scene, prive ovviamente di fondamento storico, si ispirano al racconto della Legenda aurea: IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, presentazioni di F. Cardini e M. Martelli, testi e note di A. Levasti, Firenze 2000, II, pp. 111-114. Solo il secondo episodio è menzionato nella voce dedicata a san Bartolomeo del repertorio di REAU, *Iconographie...* cit. (nota 7), I, pp. 180-184.

<sup>31</sup> Completano il ciclo la *Vergine annunciata* e l'*Angelo annunciante* affrescati sui pennacchi del prospetto verso l'aula dell'arco di ingresso del presbiterio. Difficilmente giudicabili a causa dell'altezza e delle condizioni di luce, i due brani sembrano presentare consistenti rifacimenti.

<sup>32</sup> NEILSON, *Daniele...* cit. (nota 19), pp. 42-43, n. 33.

<sup>33</sup> La citazione è tratta dalle *Regole dell'Accademia del Disegno*, il testo redatto da Federico Borromeo al momento della nascita dell'Accademia, per definire i fondamenti teorici e morali della nuova istituzione (NICODEMI, *L'Accademia...* cit. [nota 14], p. 667).

<sup>34</sup> Barcellona, Subarna, 12 maggio 2022, lt. 664; Parigi, Christie's, 12 giugno 2024, lt. 17. In questa seconda circostanza l'opera (olio su tavola, cm 49 x 38,8) è stata posta in vendita con la corretta attribuzione suggerita da chi scrive.

<sup>35</sup> Nivå, Nivaagaards Malerisamling; olio su tela, 41,5 x 32,5. Sul dipinto, che reca l'iscrizione: "ORTENSIVS CERANUS / .P.": F. FRANGI, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago) a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano 2022, p. 112, n. 35.

<sup>36</sup> Già Londra, Christie's, 13 dicembre 1996, lt. 336; olio su tavola, cm 41,3 x 31,5. Il dipinto, correttamente individuato a suo tempo da Alessandro Morandotti come opera del Della Rovere, reca l'iscrizione: "GIOVAN MAUR / FIAMENGIN / .P.". Dal catalogo di vendita del 1996 si apprende che sul retro della tavola compare un'altra scritta, da immaginarsi più antica, così riportata: "GIO. MAUR ROVERDETO / IL FIAMENGINO. MILANO / D'ETA. ANO. XXXVII. / 1612. DCB". Si ha dunque conferma che i nomi degli artisti evocati nelle iscrizioni di poco più tarde aggiunte sul recto dei dipinti si basavano su precisi riscontri.

<sup>37</sup> Biella, Museo del Territorio Biellese; olio su tela, cm. 54 x 36. L'opera, che reca l'iscrizione: "MORAZONO .P.", venne donata al museo da Vittorio Bracco nel 2013. Sul dipinto: J. STOPPA, *Un Morazzone ancora più vero*, in *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*, Cinisello Balsamo 2018, pp. 183-185, che ne propone una datazione intorno al 1600. Ringrazio Alessandra Montanera per le informazioni fornitemi.

<sup>38</sup> M. C. TERZAGHI, *Committenza e circolazione di ritratti in Lombardia. Note intorno agli uomini illustri di Paolo Giovio e Federico Borromeo*, in *Il ritratto...* cit. (nota 35), pp. 351-352, EADEM, *ivi*, p. 156, n.59. La studiosa fa notare come la proposta di acquisto avanzata del Borsieri al Borromeo avvenga non casualmente negli stessi anni in cui il letterato comasco era impegnato a fornire al cardinale le copie dei ritratti di uomini illustri di Paolo Giovio.

<sup>39</sup> Per la trascrizione della lettera: P. VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano 2015, pp. 220-221. Nella missiva è menzionato anche un nucleo di ritratti di letterati di cui Borsieri aveva già precedentemente fatto cenno al Borromeo. Dalle parole dello scrittore comasco si capisce però che questa serie non apparteneva agli eredi del Camaino. Quanto agli autoritratti degli artisti, Borsieri li dice tutti di misure omogenee, corrispondenti a un braccio di altezza e mezzo braccio di larghezza (circa cm 60 x 30). Considerato il carattere piuttosto generico dell'informazione, non mi pare che la differenza in altezza rispetto agli esemplari superstiti costituisca un serio ostacolo all'identificazione di questi ultimi con le opere ricordate nel 1627. Del resto, che le dimensioni suggerite da Borsieri non siano da prendere alla lettera lo conferma il carattere del tutto anomalo, per la produzione ritrattistica del tempo, del formato da lui indicato.

<sup>40</sup> Oltre ai ritratti dei maestri cinquecenteschi ricordati nel testo, Borsieri registra gli autoritratti di “Aurelio Lovino; P. Francesco Morazzone; Federico Zuccaro; Vincenzo Campo; Giulio Romano; Giovan Pietro Gnoccho; Pellegrino de Pellegrini; Annuncino Miniatore, Camillo Duchino; Girolamo Grossi; Giovan Battista Lodesano; Baglioni Fiamengo; Bartolomeo Schedone; Francesco Parmesano; Giovan Battista Ferrari; Claudio Villotto; Giorgio Todesco; Antonio Pittorello; Giulio Cesare Procaccino; Camillo Procaccino; Gio. Battista Cerano; Luigi Amidano; Alessandro Fiorentino; Giulio Pozzobonello; Giovan Mauro Fiammenghini; Carlo Mauro Fiammenghini”. Per un’analisi di questo elenco, che chiama in causa un orizzonte geografico lombardo-emiliano e comprende anche maestri oggi sconosciuti: VANOLI, *Il ‘libro... cit.* (nota 39), p. 224.

<sup>41</sup> Analogo discorso vale per l’*Autoritratto* di Claude Villotte (artista di cui non sappiamo nulla), conservato presso i Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano, che Maria Cristina Terzaghi ha giustamente proposto di identificare nell’effigie di “Claudio Villotto” ricordata nell’elenco del Borsieri (M.C. TERZAGHI, in *Il ritratto... cit.* [nota 35], p. 156, n. 59). Va registrato che il dipinto presenta un’iscrizione antica col nome del pittore (“CLAUDE VILLOTTE”) tipologicamente diversa rispetto a quelle dei quattro ritratti citati nel testo.

<sup>42</sup> Le informazioni sulla presenza dei ritratti nella collezione Archinto si ricavano sia dagli appunti stesi nel 1772 del bolognese Marcello Oretti, sia dalle copie di alcuni di questi esemplari eseguite all’incirca negli stessi anni da Giuseppe Bagatti, per le quali si veda oltre. Entrambe queste fonti sono analizzate in G. RENZI, *Regesto di Nunzio e Fede Galizia (1573-1809)*, in *Fede Galizia. Mirabile pittoressa*, catalogo della mostra di Trento a cura di G. Agosti - L. Giacomelli - J. Stoppa, Lavis 2021, pp. 356-357, che opportunamente già si chiede se la serie Archinto non possa coincidere con quella degli eredi del Camaino.

<sup>43</sup> Le copie del Bagatti vennero eseguite per illustrare le *Memorie* dedicate agli artisti milanesi da Antonio Francesco Albuzzi. Oltre ai ritratti del Della Rovere e di Ortensio Crespi, Bagatti copiò altri tre dipinti (gli autoritratti del Cerano, del Duchino e di Domenico Pellegrini) allora in collezione Archinto e oggi perduti: S. BRUZZESE, in A. F. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de’ pittori, scultori e architetti milanesi*, a cura di S. Bruzzese, Milano 2015, pp. 270-273. Come segnala Stefano Bruzzese, gli inventari della raccolta Archinto e il catalogo della vendita della collezione avvenuta nel 1863 a Parigi non segnalano in modo esplicito i ritratti qui messi a fuoco. Nel catalogo del 1863 sono tuttavia elencati alcuni ritratti di simile formato, tra cui un ritratto di pittore, sotto i nomi di Vincenzo Campi e di Daniele Crespi (*Catalogue des tableaux anciens pour la plus grande partie des écoles d’Italie composant la collection de feu M. le Comte Archinto de Milan*, Paris 1863, pp. 6-8).

<sup>44</sup> Mi pare del tutto convincente la proposta di VANOLI, *Il ‘libro... cit.* (nota 39), p. 221, di identificare Giovan Battista Camaino con il non meglio precisato “Camaino” che nel 1612 vendette alcuni dipinti, molti dei quali lombardi, a Carlo Emanuele I di Savoia. Ad oggi questa mi pare sia l’unica ulteriore informazione in nostro possesso sul personaggio. Non è chiaro invece a chi faccia riferimento la sigla “DCB” leggibile sul retro del probabile *Autoritratto* del Della Rovere (vedi nota 36).





XXIX. GIOVAN BATTISTA FERRARIO: *Martirio di san Bartolomeo* (1622). OSSONA, San Bartolomeo.



XXX. GIOVAN BATTISTA FERRARIO: *Martirio di san Giacomo Maggiore*. PONTIDA, Museo dell'Abbazia di san Giacomo.



XXXI. GIOVAN BATTISTA FERRARIO: *Martirio di san Giacomo Maggiore*, particolare. PONTIDA, Museo dell'Abbazia di San Giacomo.



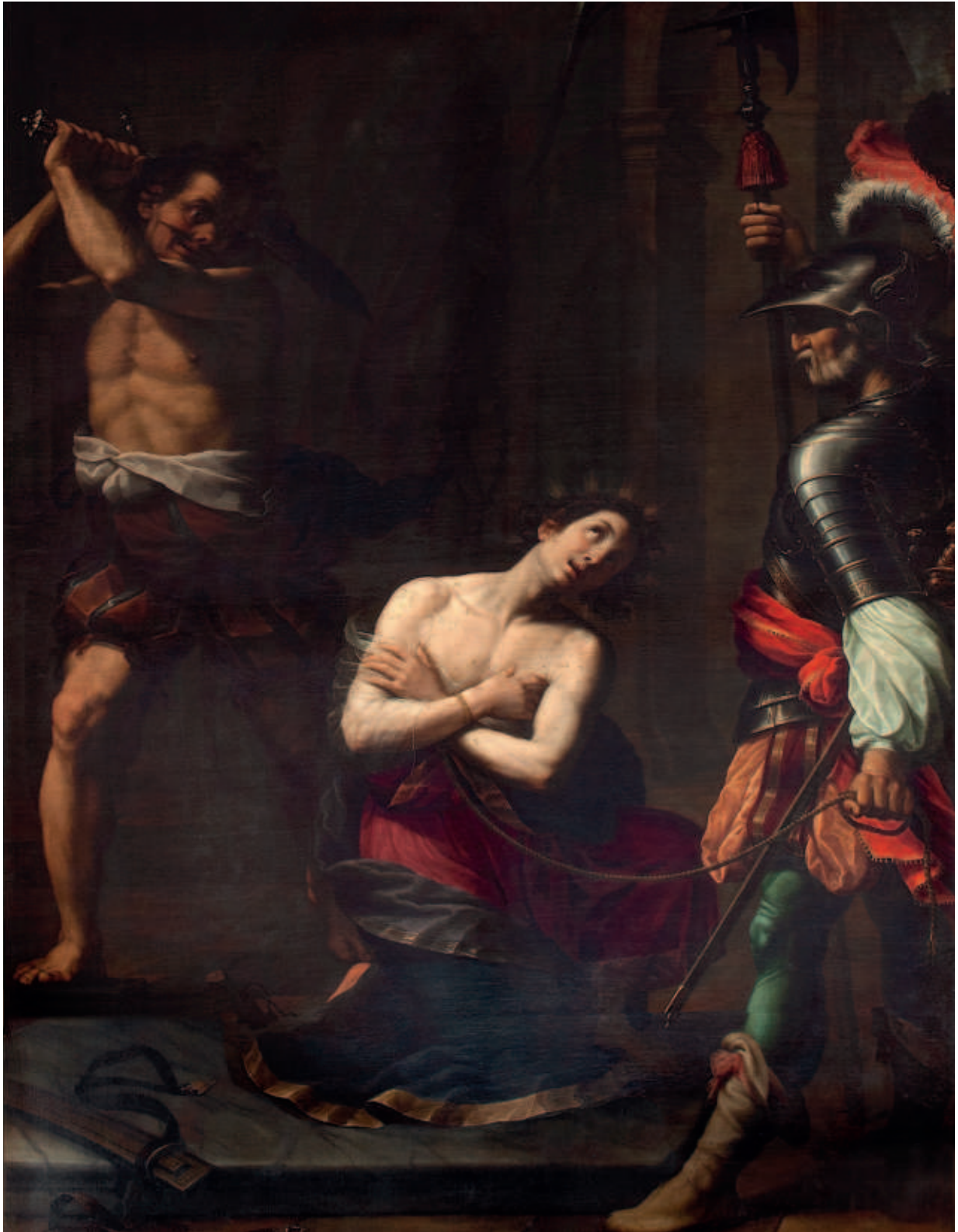
XXXII. GIOVAN BATTISTA FERRARIO: *Martirio di san Pancrazio*, particolare. MILANO, Sant' Alessandro.



XXXIII. GIOVAN BATTISTA FERRARIO: *Martirio di san Pancrazio*, particolare. MILANO, Sant' Alessandro.



XXXIV. GIOVAN BATTISTA FERRARIO: *Martirio di san Pancrazio*. MILANO, Sant'Alessandro.



XXXV. GIOVAN BATTISTA FERRARIO: *Martirio di san Pancrazio*, particolare. MILANO, Sant' Alessandro.



332. GIULIO CESARE PROCACCINI, *Martirio di san Sebastiano* (1609-1610). Bruxelles, Musée des Beaux Arts.



333. GIULIO CESARE PROCACCINI, *Martirio di san Bartolomeo*. Genova, Santo Stefano.



334. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Bartolomeo* (1622). OSSONA, San Bartolomeo.



335. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *La distruzione degli idoli nel tempio* (1622). OSSONA, San Bartolomeo.



336. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *San Bartolomeo guarisce la figlia indemoniata di re Polimio* (1622). OSSONA, San Bartolomeo.



337. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *La distruzione degli idoli nel tempio* (1622), particolare. OSSONA, San Bartolomeo.



338. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *San Bartolomeo guarisce la figlia indemoniata di re Polimio* (1622), particolare. OSSONA, San Bartolomeo.



339. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *La distruzione degli idoli nel tempio* (1622), particolare. OSSONA, San Bartolomeo.



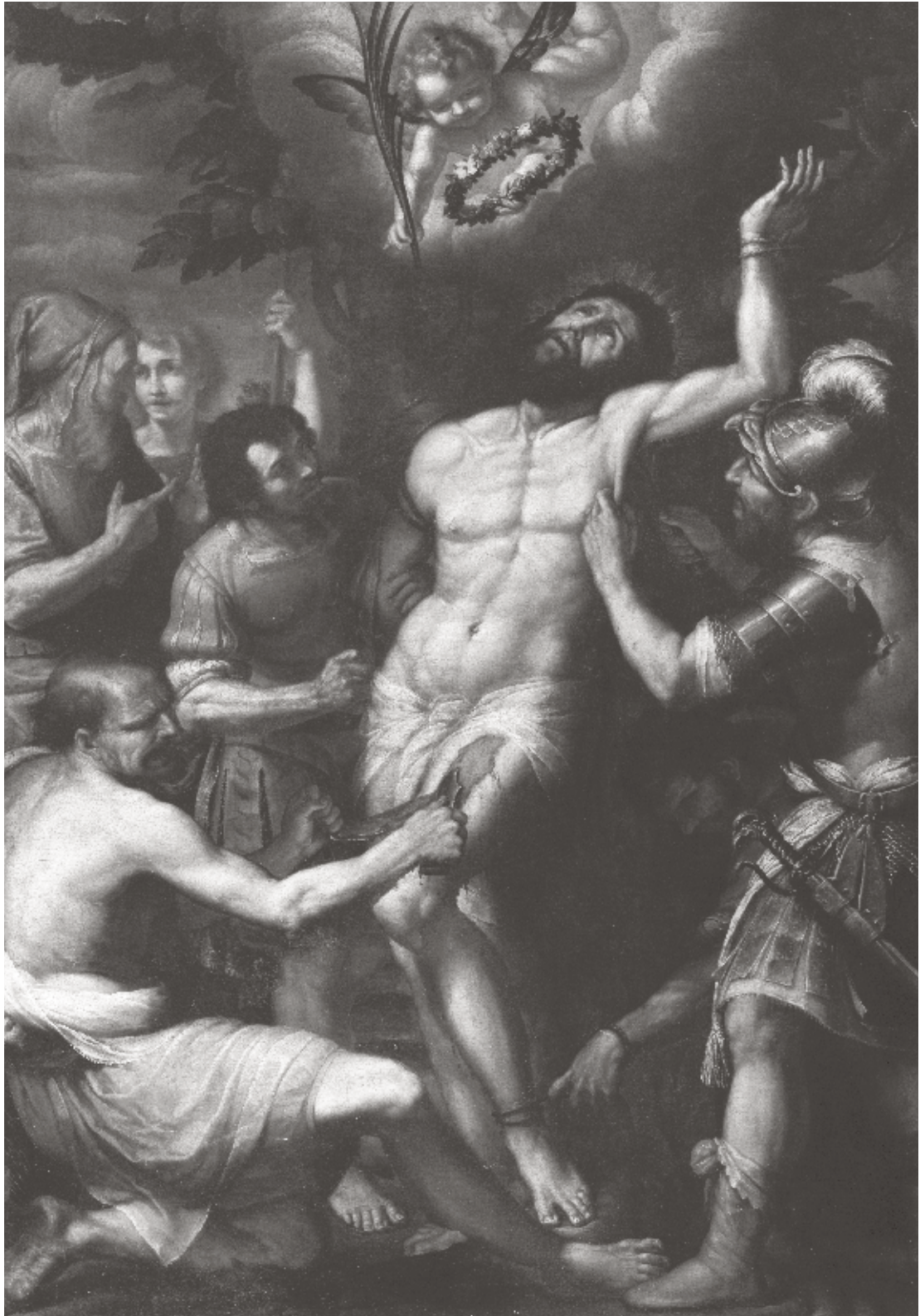
340. DANIELE CRESPI, *San Paolo portato in cielo dagli angeli* (1621). MILANO, Sant'Eustorgio, cappella dell'Annunciata.



341. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Gloria di san Bartolomeo* (1622), particolare. OSSONA, San Bartolomeo.



342. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Gloria di san Bartolomeo* (1622), particolare. OSSONA, San Bartolomeo.



343. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Bartolomeo* (1622). OSSONA, San Bartolomeo.



344. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Giacomo Maggiore*. PONTIDA, Museo dell'Abbazia di san Giacomo.



345. DANIELE CRESPI, *Martirio di santo Stefano*. MILANO, Musei Civici del Castello Sforzesco.



346. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Giacomo Maggiore*. PONTIDA, Museo dell'Abbazia di san Giacomo.



347. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Giacomo Maggiore*, particolare. PONTIDA, Museo dell'Abbazia di San Giacomo.



348. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Giacomo Maggiore*, particolare. PONTIDA, Museo dell'Abbazia di San Giacomo.



349. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Bartolomeo* (1622), particolare. OSSONA, San Bartolomeo.



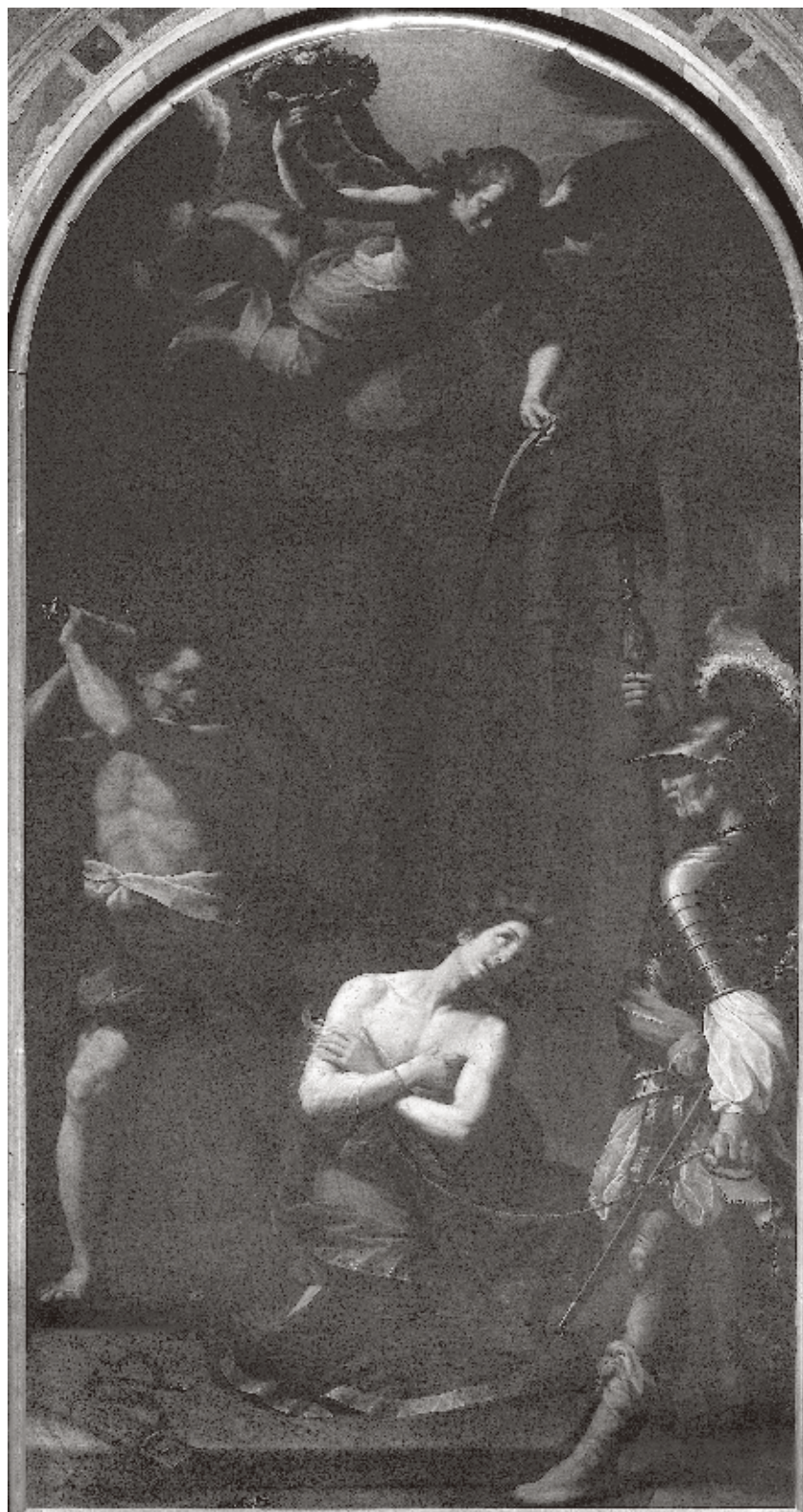
350. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Giacomo Maggiore*, particolare. PONTIDA, Museo dell'Abbazia di San Giacomo.



351. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Pancrazio*, particolare. MILANO, Sant' Alessandro.



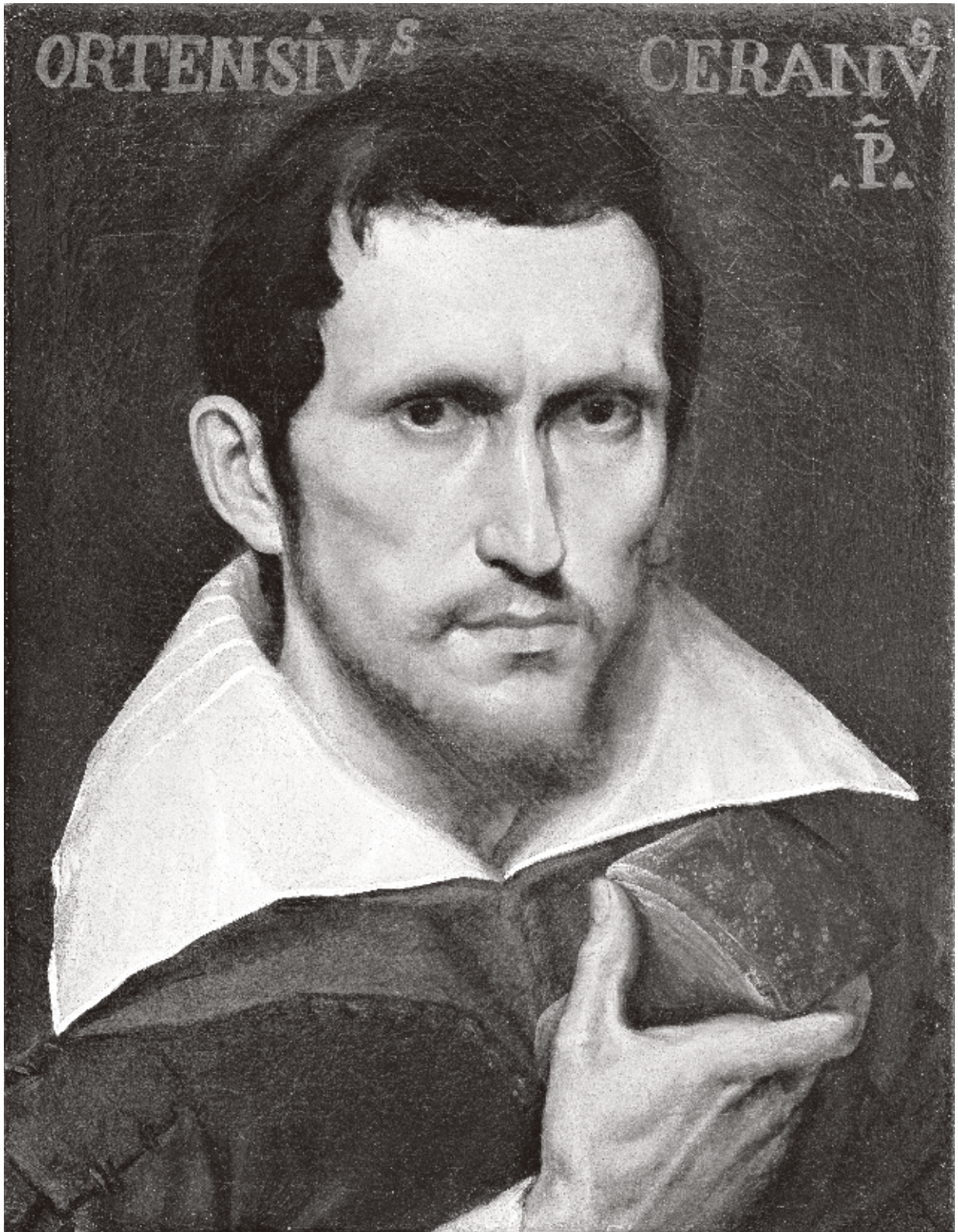
352. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Pancrazio*, particolare. MILANO, Sant' Alessandro.



353. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Pancrazio*. MILANO, Sant' Alessandro.



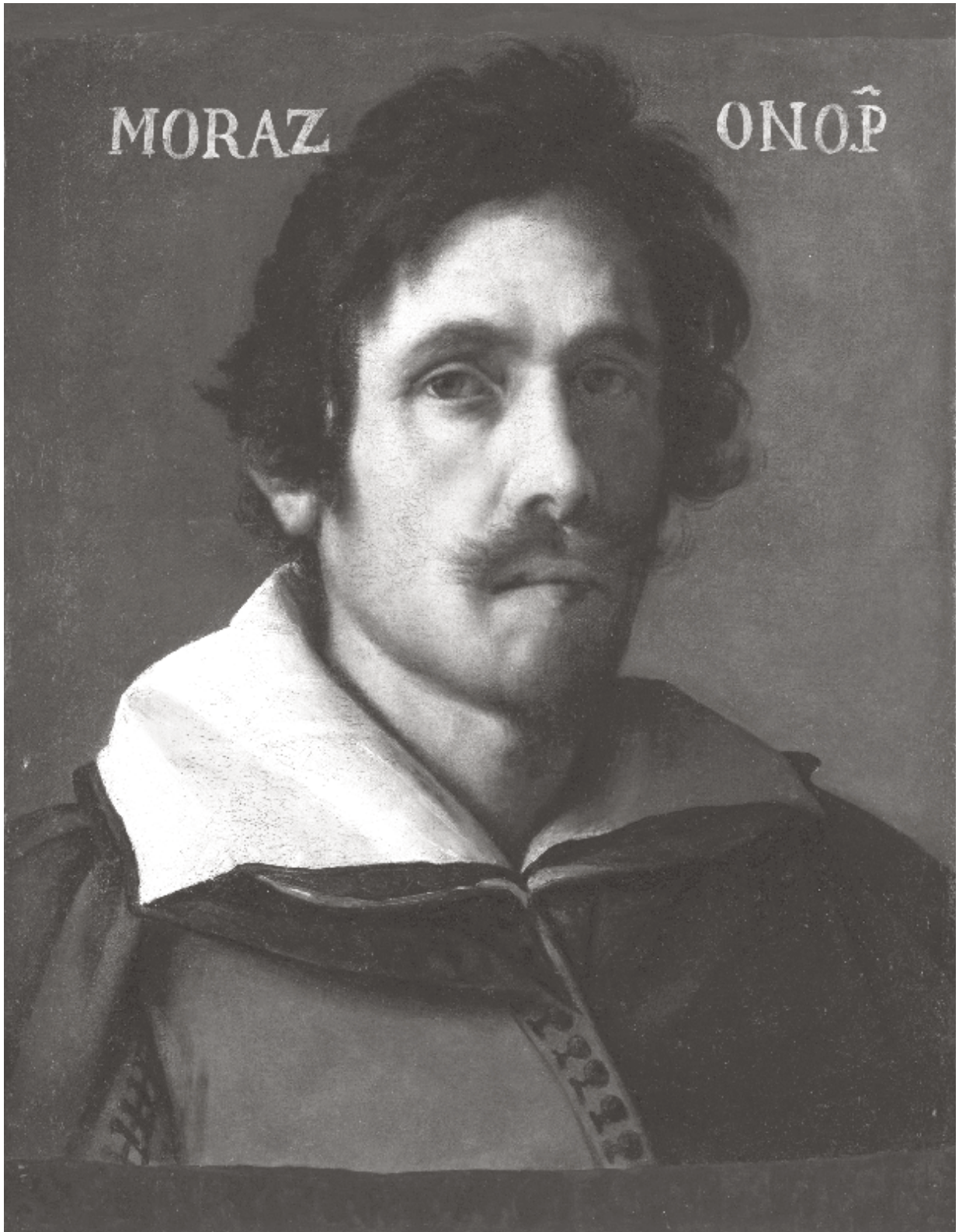
354. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Martirio di san Pancrazio*, particolare. MILANO, Sant'Alessandro.



355. ORTENSIO CRESPI, *Ritratto di stampatore*. NIVA, Nivaagaards Malerisamling.



356. GIOVAN BATTISTA FERRARIO, *Autoritratto* (?). Già PARIGI, Christie's.



357. PIER FRANCESCO MAZZUCHELLI detto IL MORAZZONE, *Autoritratto*. BIELLA, Museo del territorio biellese.



358. GIOVAN MAURO DELLA ROVERE detto IL FIAMMENGHINO, *Autoritratto* (?), già LONDRA, Christie's.