

# NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

22



2016 anno XXI

## 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 EVERETT FAHY MICHEL LACLOTTE JENNIFER MONTAGU  
MAURO NATALE SERENA ROMANO ERICH SCHLEIER ANNE MARKHAM SCHULZ

## TABULA GRATULATORIA

Silvana Bareggi Antonio Barletta Ezio Benappi Duccio Bencini e Irene Pasti Bencini  
Edoardo Bosoni Luigi Buttazzoni e Roeland Kollewijn Maurizio Canesso  
Carlo Cavalleri Giancarlo e Andrea Ciaroni Ferdinando Colombo  
Giovanni Cova Minotti Fabio De Michele Gerolamo Etro Gianni e Cristina Fava  
Paola Ferrari Enrico Frascione con Federico e Sasha Gandolfi Vannini  
Marco Galliani, Profilati spa Matteo Lampertico Silvano Lodi jr.  
Mario, Ruggero e Marco Longari Jacopo Lorenzelli Silvio Maraz Sascha Mehringer  
Alfredo e Fabrizio Moretti Gianna Nunziati Carlo Orsi Walter Padovani  
Andreas Pittas Huberto Poletti Luca e Patrizia Pozzi Davide Sada  
Alvaro Saieh Simonpietro Salini Giovanni Sarti Tiziana Sassoli  
Pier Francesco Savelli Mario Scaglia, Sit spa Bruno Scardeoni Rob e Paul Smeets  
Edoardo Testori Massimo Vezzosi Carlo Virgilio e Stefano Grandesso Marco Voena

Si ringrazia per il sostegno  
Intesa Sanpaolo

e inoltre  
Gian Enzo Sperone

© 2017 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 978-88-99910-07-5

## INDICE

- 5  
MARCO SCANSANI  
Picatrix nelle medaglie di Sperandio Savelli.  
Sintomi della cultura di Schifanoia  
nelle medaglie del Rinascimento
- 17  
ALFREDO BELLANDI  
Uno stemma di Gregorio di Lorenzo  
per il generale camaldolese Pietro Dolfin  
alla Mausolea di Soci
- 25  
WOLFGANG LOSERIES  
A project by Peruzzi  
for the chapel of Saint Helena  
in Santa Croce in Gerusalemme
- 37  
FEDERICA KAPPLER, MASSIMO ROMERI  
Michelangelo e Venusti:  
dal prototipo alla replica.  
Il problema delle Annunciazioni
- 43  
ALESSANDRO GRASSI  
La maturità di Alessandro Fei del Barbieri,  
in bilico tra Maniera e Riforma
- 59  
MAURO PAVESI  
Una *Cena in Emmaus* di Simone Peterzano  
a Palazzo Pitti
- 67  
FRANCESCO FRANGI  
Tre momenti della storia di Peterzano
- 81  
MARCO SIMONE BOLZONI  
Per Felice Damiani a Napoli:  
un dipinto e un disegno
- 87  
ODETTE D'ALBO  
La *Trasfigurazione con i santi martiri* di  
Giulio Cesare Procaccini a Brera:  
la datazione e il committente ritrovati
- 93  
CAMILLA PARISI  
Domenichino, Barbalonga  
e il *San Francesco in estasi* nella chiesa  
dell'Immacolata Concezione a Roma
- 105  
ALESSANDRO MORANDOTTI  
Due tracce per le amicizie milanesi  
di Genovesino
- 111  
LUCIA SIMONATO  
Una nuova proposta per Filippo della Valle:  
il disegno preparatorio per il Monumento  
ai precordi di Maria Clementina Sobieska  
ai Santi dodici Apostoli
- 119  
ALESSANDRA GIANNOTTI  
Nuove opere del "celebre scultore"  
Girolamo Ticciati
- 125  
MARCO RICCOMINI  
Viaggio in Turkestan
- 131  
ABSTRACTS



## TRE MOMENTI DELLA STORIA DI PETERZANO

### *Qualche contributo per gli esordi veneziani*

Molto è stato fatto, negli ultimi tempi, per gettare luce sulla stagione giovanile di Simone Peterzano: quella cioè che precede il suo definitivo approdo a Milano, avvenuto nei primi anni settanta del Cinquecento<sup>1</sup>. Rimasto a lungo quasi inesplorato negli studi moderni, questo momento iniziale della storia del pittore rivela oggi contorni meno sfuggenti, in virtù innanzitutto dell'acquisizione di un dato essenziale sul quale non credo si possa più dubitare. Intendo alludere alla necessità, frutto di cospicui riscontri incrociati, di riconoscere Venezia quale scenario prevalente entro il quale si svolse il cammino dell'artista anteriore al suo insediamento milanese: non un accertamento di poco conto se si considera che Simone nacque in prossimità del 1535 e che a essere in gioco, dunque, sono oltre tre lustri della sua carriera.

Proprio nella dilatata estensione temporale di questa permanenza veneziana risiede tuttavia l'altra faccia, meno confortante, della questione. A fronte della consapevolezza che i primi quindici anni di attività Peterzano li spese in larga misura in laguna, le certezze in nostro possesso su quella lunga esperienza rimangono infatti decisamente ridotte. Se è sicuro che l'artista lasciò Venezia entro il 1572, anno in cui già risulta impegnato nella sua più precoce impresa milanese nota, gli affreschi sulla controfacciata della chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore<sup>2</sup>, resta il fatto che mancano ancora documenti e informazioni in grado di farci conoscere nel dettaglio le circostanze della vita di Simone a monte di quell'anno. Fanno eccezione, in tal senso, solo due spiragli. Il primo, del tutto significativo, consiste nel rapporto di discepolato con Tiziano di cui dà conto l'etichetta "Titiani alumnus" che il pittore assocerà ripetutamente al proprio nome in firme e carte d'archivio milanesi<sup>3</sup>, ribadendo la memoria di un passaggio cruciale della propria formazione, difficile però da precisare nelle sue reali dinamiche. Il secondo risiede invece nelle informazioni da poco recuperate relative alla prolungata gravitazione su Venezia del nonno paterno Maffeo e del padre Francesco, utili a ritenere del tutto probabile una nascita in quella città di Simone<sup>4</sup>. Senza che ciò si riverberi, però, in una più concreta precisazione dei fatti precoci del pittore.

Spostando l'attenzione sul fronte delle opere il panorama, almeno dal punto di vista dei dati oggettivi su cui contare, risulta altrettanto disadorno. All'interno del nucleo ormai piuttosto consistente di dipinti dalla forte matrice veneziana che gli studi, grazie soprattutto ai contributi di Mina Gregori e di Enrico Maria Dal Pozzolo<sup>5</sup>, hanno opportunamente messo in relazione con questa stagione dell'artista, non compare infatti nessun esemplare che presenti una datazione sicura o notizie sulla sua storia che consentano di risalire all'originario contesto di committenza lagunare.

Ne deriva la difficoltà non solo di scandire la sequenza di quei dipinti entro gli anni veneziani di Peterzano, ma anche di comprendere quali di essi spettino veramente a quel momento, o siano invece da collocare nei primi tempi milanesi del pittore. Non a caso, tra coloro che hanno cercato di affrontare l'argomento non mancano opinioni divergenti<sup>6</sup>, motivate anche dal fatto che, com'è ovvio, gli inizi dell'attività di Simone nel capoluogo lombardo appaiono segnati dal

persistere di un intenso orientamento veneziano, in direzione soprattutto di Tiziano, Veronese e Tintoretto, facilmente riconoscibile sia citati affreschi di San Maurizio che nelle due grandi tele con le *Storie dei santi Paolo e Barnaba* della chiesa di San Barnaba, riferibili al 1573.

Osservando nel loro complesso le opere in questione e tenendo conto delle riflessioni in tal senso già formulate da Dal Pozzolo, non pare tuttavia azzardato provare a proporre qualche indicazione orientativa, attraverso cui imbastire un profilo almeno sommario della fase iniziale di Simone. Mi riferisco in particolare alla possibilità di riunire alcuni dei dipinti di questo nucleo in gruppi tra loro sufficientemente coerenti, a partire da quello capeggiato dall'*Angelica e Medoro*, attualmente presso la Galerie Canesso a Parigi, e dalla *Venere con Cupido e due satiri* della Pinacoteca di Brera: due pezzi che, oltre a essere i più spettacolari della serie, rivelano una contiguità di stile che obbliga a tenerli vicini nel percorso del pittore<sup>7</sup>. Dal momento che tutto concorre a immaginare per l'*Angelica e Medoro* una collocazione all'aprirsi del soggiorno milanese, suggerita dalle sue vicende di committenza<sup>8</sup>, vi sono valide ragioni per individuare nelle due opere una testimonianza dell'attività di Peterzano intorno o poco oltre il 1570, a cavallo dunque tra Venezia e Milano. Una precisazione che si riverbera sulla tela con *Venere e Cupido* da poco riconosciuta presso lo Statens Museum for Kunst di Copenaghen<sup>9</sup>, per la quale si può forse ipotizzare una datazione leggermente anteriore, motivata dalla più gracile consistenza formale delle figure.

Sintetizzando molto i termini della questione, mi pare che a tenere insieme queste tre tele di tema profano sia un linguaggio estremamente sofisticato, frutto della contaminazione tra le preziosità coloristiche di radice tizianesca e una concezione disegnativa piuttosto insistita ed elaborata, che specie nel caso dei due dipinti più maturi coinvolge anche l'articolato impianto compositivo delle scene, ponendole in relazione con le esperienze, ben note a Venezia<sup>10</sup>, del contemporaneo Manierismo nord-europeo.

A fronte di queste inclinazioni, un assetto più elementare e scelte figurative meno eclettiche caratterizzano invece due altre opere da tempo identificate come prove del 'venetismo' del pittore, ma la cui collocazione cronologica appare ancora oggetto di discussione: mi riferisco alla *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo*, oggi nella collezione Olivetti Rason a Firenze<sup>11</sup>, e alla *Sacra famiglia con san Giovannino, una santa e un angelo*, già presso Weinmuller a Monaco<sup>12</sup>. Entrambe allineate al fortunato modello veneziano della sacra conversazione a mezze figure, le due tele rivelano, fin dal primo impatto, una complicità con la *routine* della pittura lagunare di pieno Cinquecento – tra Polidoro Lanzani, l'*entourage* di Tiziano e le innovative soluzioni tintorettesche – che appare più totalizzante di quella apprezzabile nei dipinti appena considerati. E se nella tela a Monaco già si scorge un'anticipazione delle ricercatezze formali delle opere profane collocabili intorno al 1570, ciò non avviene nell'esemplare Olivetti Rason, contraddistinto da un'impostazione più lineare e da una stesura delicata, giocata sul morbido sovrapporsi delle velature tra effetti di luce dorata. Tutte prerogative che, a ben guardare, ricompaiono in un'altra opera devozionale di maggiore impegno, certamente da confermare ai primi tempi noti del pittore, quale la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Benedetto*, esitata qualche anno fa presso Sotheby's a Londra<sup>13</sup>. Una tela che trova non a caso la sua nota più preziosa nella tenera fusione degli impasti con cui sono restituiti il volto della Vergine e specialmente quello del san Benedetto sulla destra, quasi privo di una circostanziata definizione plastica.

Lo sguardo su questi due nuclei offre dunque qualche indizio utile al caso nostro, lasciandoci intuire i tratti essenziali di un percorso che da scelte di stile improntate alla scioltezza pittorica della tradizione di Tiziano e dei suoi comprimari, si inoltra verso un linguaggio più elaborato, scandito da un maggiore interesse per la costruzione disegnativa delle figure. E al contempo da una lavorazione compatta e tornita delle superfici, qual è quella che si apprezza, a titolo di esempo, nelle carni schiarite della *Venere* di Brera.

È proprio tenendo in conto queste osservazioni che si riesce a individuare una plausibile chiave di lettura anche per il terzo e ultimo nucleo del catalogo precoce dell'artista, rappresentato dalle variazioni condotte da Simone sul tema, ancora una volta tipicamente veneziano, del concerto e dell'allegoria musicale. Documentata da quattro esemplari<sup>14</sup>, questa piccola serie consente infatti di cogliere in modo piuttosto preciso, grazie anche alla ripetitività dello schema inventivo, l'evoluzione interna alle modalità esecutive del pittore. Se si prendono in considerazione i due pezzi più significativi del nucleo, vale a dire il *Concerto* dello Staatliches Museum di Schwerin<sup>15</sup> e la *Suonatrice di liuto* già presso la Galerie Pitchal a Parigi<sup>16</sup>, non è difficile accertare come le due tele presentino prerogative tecniche ben distinte. Mentre nell'opera del museo tedesco dominano ancora le tessiture delicate maturate nel solco delle opere della maturità di Tiziano, propensioni per molti aspetti diverse si affacciano infatti nella *Suonatrice*. Lo dimostra la sua condotta più meticolosa, che oltre a definire con maggiore nitidezza le forme, privilegia un registro cromatico freddo, adatto ad indagare con una nuova perspicuità ottica i dettagli e ad esaltare la consistenza, fattasi ora smaltata, degli incarnati. Al punto che ben si comprende come la tela, pur così lagunare nell'invenzione, sia stata collocata in prossimità dei primi anni milanesi di Simone<sup>17</sup>.

128-129.

Verificato dunque come la fase più precoce del pittore sembri coincidere con quella documentata da opere come la tela Olivetti Rason, la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Benedetto* già Sotheby's e il *Concerto* di Schwerin<sup>18</sup>, resta ovviamente complicato comprendere quale sia la precisa situazione cronologica entro la quale vanno disposte queste probabili primizie. In assenza di qualsiasi appiglio, conviene tenere aperta, al riguardo, una finestra temporale piuttosto estesa, grosso modo circoscrivibile tra il 1555 e il 1565, adatta a lasciare adeguato a spazio alla maturazione delle novità sottolineate nei dipinti realizzati a ridosso dell'approdo a Milano. Quelle novità, per intenderci, che già si colgono anche in questa *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo* di ubicazione sconosciuta: un dipinto fino ad ora stranamente trascurato all'interno del dibattito sugli anni giovanili di Simone, nonostante fosse stato oggetto della precoce attenzione di Roberto Longhi, che addirittura nel 1959 ne aveva individuato le relazioni col giovane Simone. Proprio il nome del pittore compare infatti sul retro della fotografia del dipinto conservata nelle fototeca dello studioso<sup>19</sup>, accanto ad un'indicazione "about 1560-1570" utile a farci intendere come Longhi avesse intuito anche la datazione precoce della tela.

132.

Per rendersi conto della perfetta pertinenza dell'opera al catalogo della giovinezza dell'artista è sufficiente del resto fissare lo sguardo sulle fisionomie dei due bambini, con i capelli inanellati e intrisi di luce, secondo la tipologia cara a Paolo Veronese. Tanto più che, concentrando l'attenzione sul san Giovannino in atto di porgere dei frutti al piccolo Gesù, si scopre come la sua posa ripeta quasi alla lettera quella dell'analogo protagonista della *Sacra famiglia* Olivetti Rason: un riscontro oltremodo interessante anche per comprendere i modelli che Peterzano

doveva avere negli occhi in questi anni, visto che entrambe quelle presenze infantili rimandano al san Giovannino introdotto da Tiziano nella *Madonna delle ciliegie* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e nella *Madonna delle rose* degli Uffizi.

Ma il confronto con la tela Olivetti Rason fornisce indicazioni importanti anche sul terreno della cronologia: non può sfuggire infatti come, posto accanto a quell'opera, l'esemplare qui presentato si distingua per una stesura più minuziosa, attenta a contornare con una scrittura pittorica incisiva le tipologie delle figure e a indagare gli effetti di luce sui panneggi, dei quali è quasi inevitabile vagheggiare, nonostante la documentazione in bianco e nero, il crepitante effetto coloristico. Tutte soluzioni che rivelano un punto di stile e di cronologia contiguo a quello della *Venere* di Brera e agli esercizi virtuosistici condotti da Simone nei drappi preziosi su cui è sdraiata la protagonista, opportunamente letti come una "trasformazione in un'ottica più mirata delle variazioni cangianti usate da Paolo Veronese e dai suoi"<sup>20</sup>. Parole che sembrerebbero valere anche per la nostra *Sacra famiglia*, nella quale questa nitidezza ottica si estende peraltro anche alle figure, e in particolare al bellissimo testone di san Giuseppe, capace di proporre un'interpretazione in chiave 'lombarda', e dunque chiaroscurata, delle esperienze veneziane, simile a quella elaborata da Giovan Girolamo Savoldo parecchi decenni prima.

Conviene memorizzare bene quel san Giuseppe, perché il suo capo canuto, chino devotamente verso il Bambino, costituisce un buon viatico per introdurre nel discorso degli esordi di Peterzano un dipinto di qualità sorprendente, fin qui accompagnato da una sfortunata storiografica davvero singolare, specie se ci considera la sua collocazione non certo periferica. L'opera in questione è una grande tela conservata nei depositi della Gemäldegalerie di Berlino, raffigurante la *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo*, nella quale i personaggi della sacra conversazione si dispongono a figura intera entro un largo spazio orizzontale, secondo una consuetudine compositiva diffusa in area veneta.

VIII, IX, 124,  
126, 131.

I cataloghi berlinesi segnalano che la tela venne acquistata dal museo nel 1832, ma non fanno menzione della sua collocazione precedente, circostanza che complica di molto la ricostruzione della storia antica del dipinto, in sostanza del tutto sconosciuta. Non aiuta, in questo senso, il generico riferimento alla scuola veneziana con il quale la tela risulta menzionata nelle prime edizioni del catalogo di Gustav Friedrich Waagen, fino a quella del 1857<sup>21</sup>, nella quale compare un'attribuzione al veronese Battista Zelotti che sarà ribadita nelle successive ricognizioni del patrimonio della galleria condotte da Wilhelm Bode<sup>22</sup> e nella voce sul pittore per il dizionario di Thieme e Becker compilata nel 1947 da Raffaello Brenzoni, che peraltro cita semplicemente l'opera senza discuterla<sup>23</sup>. Limitata fino a quel momento a queste segnalazioni, la vicenda critica del dipinto si fa ancor più laconica nel prosieguo degli anni, complice anche il suo prolungato deposito presso l'Ambasciata tedesca di Ankara, conclusosi nel 1978<sup>24</sup>. Derubricata a opera di scuola veronese della seconda metà del Cinquecento nelle più recenti inventariazioni di Berlino<sup>25</sup>, la tela è infatti addirittura considerata dispersa nello studio monografico su Zelotti pubblicato nel 1992<sup>26</sup>, che dunque non si pronuncia sul suo conto.

Contrasta vistosamente con questo scarso curriculum il registro sostenuto della tela, nella quale i nobili esempi di Tiziano e Veronese risultano declinati in una formula disciplinata, vitalizzata però da una sensibilità naturalistica che trova la sua dimostrazione migliore nella resa in tenerita del nudo di san Sebastiano, memore di certi sottigliezze chiaroscurali del Lotto berga-



masco, di Moretto e del miglior Licinio. Ne deriva fin da subito la sensazione di un'opera collocabile sul crinale tra Lombardia e Venezia, al cui interno si scoprono poi, poco alla volta, soluzioni e tipologie che preannunciano, come in un cantiere figurativo che sta ancora elaborando esiti veramente autonomi, le peculiarità di quello che sarà il repertorio riconoscibile di Peterzano<sup>27</sup>. Ce la fa capire, innanzitutto, il profilo addolcito dell'angelo, che oltre a confrontarsi bene con l'analoga figura della tela Olivetti Rason, costituisce il prototipo delle numerose immagini omologhe che popoleranno le opere della maturità del pittore, tra le quali può essere utile ricordare, a titolo di esempio, l'*Annunciazione* oggi al Museo Diocesano di Milano, databile tra il 1577 e il 1578<sup>28</sup>. Ma forse ancora più pertinenti sono le indicazioni offerte dall'altro profilo, in questo caso perduto, della santa Caterina d'Alessandria, vero e proprio incunabolo di un'invenzione che Simone riproporrà a più riprese specialmente nei suoi primi anni milanesi, introducendola sia negli affreschi di San Maurizio che nei teleri di San Barnaba. Mentre per quanto riguarda il volto del Bambino dai cappelli dorati, le più precise consonanze si registrano con opere anteriori a quelle appena ricordate, a partire proprio dalla *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo* riproposta all'attenzione in questa sede, nella quale peraltro si rintraccia, come si è anticipato, l'episodio forse più suggestivo di questa sequenza di confronti. Si tratta del dettaglio del san Giuseppe, per il quale il medesimo santo della tela di Berlino, colto in un'identica attitudine, viene a porsi come un indiscutibile precedente, non ancora sfiorato da quella tessitura pittorica scintillante che contraddistingue i dipinti realizzati in prossimità del 1570. Quanto serve per ipotizzare una collocazione della trascurata opera berlinese in un momento di poco più antico, dunque ben dentro i misteriosi anni veneziani dell'artista<sup>29</sup>.

### *Una Resurrezione del tempo di Garegnano*

Inaugurata dalle imprese in San Maurizio (1572-1573) e in San Barnaba (1573), la lunga stagione milanese di Peterzano registra un importante momento di snodo stilistico e di affermazione professionale nella decorazione della Certosa di Garegnano, che vide impegnato il pittore tra il 1578 e il 1582<sup>30</sup>. Negli affreschi e nelle tre grandi tele che decorano l'abside e il presbitero della chiesa, Simone si rivela un pittore ormai diverso da quello che era approdato qualche anno prima nella città di Carlo Borromeo, ancora nutrito dalle suggestioni della Maniera veneziana. Tra i segni di questo mutamento, quello che maggiormente si fa notare, almeno al primo impatto, risiede nell'adozione di un registro compositivo più controllato e severo, di cui danno conto in particolar modo sia le tre pale absidali (raffiguranti la *Resurrezione*, la *Madonna col Bambino in trono e santi* e l'*Ascensione*), sia la *Crocefissione* affrescata nella calotta soprastante. Si tratta di rappresentazioni concepite con un rigore sorprendente, nelle quali la regia affollata e quasi caotica delle tele di San Barnaba è sostituita da un'asciuttezza di impianto che non ammette divagazioni e non può fare a meno di evocare le nuove sollecitazioni sul fronte delle immagini sacre propagate dall'arcivescovo milanese. Del resto, è sufficiente leggere il contratto della commissione dell'intero ciclo – quasi un manifesto degli orientamenti rigoristi radicatisi in molte diocesi all'indomani del Concilio di Trento<sup>31</sup> – per rendersi conto di come potesse es-

sere pressante, in quegli anni, l'invito agli artisti affinché si attenessero al più rispettoso decoro e si proponessero come obiettivo prioritario la promozione di una devozione senza distrazioni.

In parallelo a questi orientamenti al passo coi tempi, c'è però un altro aspetto che scandisce in modo quasi altrettanto sostanziale lo scarto dei dipinti di Garegnano rispetto agli esordi milanesi. Mi riferisco all'acquisizione di un plasticismo a tratti enfatico nella resa delle figure, cui contribuiscono sia il modellato sodo, divenuto di una compattezza cuoiosa, sia soprattutto una grammatica disegnativa magniloquente, che porta alle estreme conseguenze le insistenze formali già individuate nelle opere più avanzate della stagione giovanile. Il risultato è quello di un linguaggio un poco macchinoso, nel quale quasi non v'è più traccia della scioltezza di stesura e delle preziosità coloristiche coltivate a Venezia, surclassate ora dagli interessi per il paludato repertorio delle stampe tardocinquecentesche, di matrice anche centroitaliana.

Non mancano insomma, nella svolta appena descritta, componenti di cui si resta poco entusiasti, compensati però dalla sensibilità naturalistica che il pittore riesce a conservare anche in questo momento, garantendole spazio non tanto nelle tele dell'abside, quanto nei due grandi affreschi presbiteriali che le affiancano, e specialmente in quello con l'*Adorazione dei pastori*. Lo lascia intendere lo speciale rilievo assunto, all'interno della scena, da alcune presenze rustiche di un realismo quasi brutale, che rimandano alle analoghe propensioni apprezzabili nelle coeve opere milanesi di Antonio Campi, senza dubbio l'artista col quale Peterzano, in questo frangente, sembra dialogare in modo più proficuo. Una sintonia nutrita anche dal comune interesse per gli studi chiaroscurali che scandisce i percorsi dei due artisti, insinuandosi entro la studiata sintassi delle loro composizioni.

E se nel Campi queste sperimentazioni appaiono più penetranti, giungendo a esplorare il tema del notturno e della luce locale, non si può dire che per Peterzano la questione sia secondaria. Ce lo fanno capire molte delle pale d'altare realizzate dal pittore a Milano e dintorni in questo giro di anni, comprese quelle di impianto più severo, spesso nobilitate da una percezione raffinata dei fatti luministici che ha indotto molti studiosi, a partire da Roberto Longhi, a riconoscere in esse un rimando ai grandi naturalisti bresciani della prima metà del secolo<sup>32</sup>. Esattamente ciò che rivelano, a titolo di esempio, l'ambientazione serale del *Compianto* oggi in San Fedele o, per restare a Garegnano, i violenti sbattimenti chiaroscurali della tela della *Resurrezione*, nella quale l'apparizione di Cristo entro una mandorla abbacinante innesca un gioco di riverberi sulle figure dei soldati e degli angeli, che diviene il principale ingrediente figurativo della scena. Facendoci capire come quell'esercizio costituisca, per Peterzano, il maggiore motivo di interesse nella rappresentazione dell'episodio evangelico.

Che le cose stiano in questi termini lo ribadisce una tavoletta dedicata sempre alla *Resurrezione* fin qui sconosciuta agli studi<sup>33</sup>, la cui pertinenza al catalogo di Simone appare sancita proprio dal rapporto vincolante che la lega alla pala di analogo soggetto della Certosa milanese. Basterebbe a dimostrarlo il dinoccolato armigero in piedi sulla sinistra, in atto di ripararsi con lo scudo dal bagliore prodotto dall'avvenimento miracoloso, pressoché identico a quello che compare nella versione in grande della scena. Mentre per ciò che riguarda la figura del Risorto, è significativo appurare come essa si confronti, più ancora che con il modello del Cristo della *Resurrezione*, con quello dell'adiacente *Ascensione* di Garegnano. Quanto basta, insomma, per comprendere come i tempi di realizzazione della tavola non debbano essere disgiunti dal frangente

del cantiere certosino. E per tenere aperta la possibilità che l'opera costituisca una prima idea, già piuttosto aderente all'esito finale, per la pala messa in opera in quel contesto.

Ciò che più preme far notare, come si accennava, è però lo scrupolo con cui anche in questo caso il pittore affronta i fenomeni luministici, applicandosi non solo nella resa meticolosa del partito chiaroscurale, ma anche nel descrivere il crepitante inseguirsi dei riflessi sulle armature, sulle creste delle nuvole, e perfino sui ciuffi della vegetazione che fanno capolino tra le sagome dei soldati. Tutte raffinatezze favorite dall'utilizzo del supporto ligneo e dall'adozione del formato ridotto, che consente a Peterzano di esprimere con più immediatezza la proprie predilezioni, in linea con quanto era avvenuto, pochi anni prima, in un'altra delle rarissime opere a figure piccole del pittore. E cioè la commovente *Deposizione*, in quel caso su supporto in pietra, del Musée des Beaux Arts di Strasburgo: un ulteriore pezzo pregiato del catalogo di Simone incomprendibilmente rimasto ai margini delle riflessioni sul pittore<sup>34</sup> e da datarsi con ogni probabilità poco oltre l'avvio della stagione milanese, come lasciano intendere le memorie veronesiane che ancora vi si respirano. Tanto che, complice l'utilizzo della tecnica su pietra scura, il dipinto sembra rivaleggiare con le invenzioni all'incirca coeve condotte sulla lastra di paragone da Felice Brusasorci e da Paolo Farinati. Non fosse che a dichiarare intenzioni diverse è, di nuovo, lo scrutinio tutto lombardo dei passaggi di luce sul corpo smaltato di Cristo, condotto con una disciplina che non può fare a meno di evocare gli studi in quel campo condotti dal giovane Savoldo e, ancora prima di lui, da Andrea Solario.

X, 135.

Tornando ad osservare la tavola con la *Resurrezione*, è opportuno sottolineare come la posa slanciata del Cristo, replicata nell'*Ascensione* di Garegnano, sembri formulata avendo come riferimento l'analoga figura inserita da Tiziano nella *Resurrezione* dipinta tra il 1542 e il 1544 per lo stendardo della confraternita del Corpus Domini di Urbino, oggi nella locale Pinacoteca Nazionale. Il fatto non deve stupire, dal momento che non mancano altri casi in grado di documentare come il pittore, anche nel pieno dei suoi anni milanesi, non rinunciasse a fare ricorso ai modelli veneziani. Che ad esempio lasciano una chiara traccia in una intensa pala con *San Girolamo nel deserto*, da poco ritrovata nei locali annessi alla parrocchiale di Bollate e ispirata piuttosto fedelmente all'interpretazione del santo eremita fornita da Tiziano nella tela de El Escorial<sup>35</sup>. Il che non impedisce di cogliere la profonda dissonanza della tela rispetto alle prove giovanili di Simone, apprezzabile in particolare nel severo accademismo del santo, in grado addirittura di evocare le magniloquenti creature divulgate a Roma da Girolamo Muziano. E difatti, andando a esplorare la storia antica del dipinto di Bollate, si scopre che la sua realizzazione cadde in un momento certamente successivo all'agosto del 1581, termine *post quem* per la costruzione della cappella che doveva ospitarlo nella chiesa<sup>36</sup>.

142.

139.

È dunque chiaro che il presentarsi nel catalogo dell'artista di questi rimandi, a volte quasi testuali, non può essere inteso come prova di una datazione giovanile delle opere che li registrano: una circostanza ribadita da un'ulteriore redazione del tema di *San Girolamo nel deserto* da restituire a Simone<sup>37</sup>, nella quale il riecheggiamento del modello de El Escorial appare ancora più circostanziato, come suggeriscono il simile andamento del panneggio e la collocazione di profilo del volto del santo. Se non ché, anche per questa versione di piccolo formato destinata alla devozione privata, tutto concorre a immaginare una collocazione nella fase ormai matura del pittore, in prossimità degli anni ottanta del Cinquecento<sup>38</sup>, a favore della quale depongono

140.

il tono lustro della superficie pittorica e la modellazione tornita del corpo del santo. Non è un caso, del resto, che il dipinto si confronti bene con un'opera dei pieni anni milanesi di Simone, come il *Cristo nell'orto* del Museo Diocesano di Milano<sup>39</sup>.

Resta pertanto la difficoltà di comprendere attraverso quali fonti visive Peterzano poté elaborare recuperi così puntuali, visto che, tanto nel caso della *Resurrezione* di Urbino, quanto in quello del *San Girolamo* de El Escorial, non si conoscono stampe antiche tratte dalle invenzioni di Tiziano e in grado di favorirne la diffusione. È dunque verosimile che Simone avesse a disposizione nel suo studio materiali di altro tipo, tra i quali figuravano forse anche disegni e appunti figurativi riferibili ancora ai suoi anni veneziani. Del resto, che il pittore, non avesse mai smarrito il significato determinante di quell'esperienza lo dimostrano le firme e i documenti relativi ai suoi ultimi tempi, nei quali molto spesso il nome di Simone risulta ancora associato all'appellativo "de Tiziani", quasi si trattasse di un attestato di nobiltà spendibile a oltranza: perfino nell'ultima attestazione d'archivio a nostra disposizione relativa alla sua attività, riferibile ormai al 1596<sup>40</sup>.

#### *Icone mariane per il Santuario di San Celso*

Manifestata dunque da echeggiamenti iconografici e da dichiarazioni scritte, questa prolungata devozione per il magistero tizianesco non deve comunque ingannare. Come si è ormai capito, esaminati nelle loro istanze di stile più profonde, gli anni della tarda maturità dell'artista appaiono in realtà indirizzarsi verso altri interessi, sui quali gettano luce anche alcune immagini della *Vergine col Bambino* di identico assetto compositivo, che una singolare coincidenza ha visto riaffiorare in rapida successione e in varie sedi negli ultimi tempi. All'identificazione, nel 1999, di un esemplare presso le collezioni dell'Arcivescovado di Milano<sup>41</sup>, ha fatto seguito infatti la riconsiderazione o il ritrovamento di quattro altre opere in tutto analoghe: mentre due di esse sono state riconosciute presso il santuario di Santa Maria presso San Celso e il Museo Diocesano<sup>42</sup>, sempre a Milano, un'ulteriore redazione è stata reperita nella foresteria del Santuario di Caravaggio<sup>43</sup>. Chiude infine la serie una quinta versione apparsa nel 2008 presso Sotheby's a Londra, già con il corretto riferimento al pittore<sup>44</sup>.

143.

146.

Protagonista di tutte queste opere è una Madonna dall'atteggiamento a dir poco compunto, rappresentata a mezza figura in gloria tra le nuvole, in atto di tenere in braccio un Bambino benedicente, proteso verso sinistra. Da una redazione all'altra non muta quasi nulla, eccezion fatta per la qualità dell'esecuzione che, com'è stato notato<sup>45</sup>, appare più alta nella tavola in Santa Maria presso San Celso e in quella già Sotheby's, da considerarsi autografe; mentre tutto fa supporre che gli altri esemplari, di stesura un poco più fiacca, siano da valutare alla stregua di repliche di bottega.

Osservando i due pezzi più curati del nucleo, colpisce l'ingenuo candore dell'immagine, che unisce una stesura levigata e luminosa ad una concezione formale oltremodo semplificata, dal tono palesemente protocinquentesco. Tutti elementi che, insieme all'ambientazione della scena entro una coroncina di nuvole grigie, contribuiscono a introdurre nei dipinti un tono da 'pittura senza tempo', per utilizzare la definizione coniata da Federico Zeri riguardo alle soluzioni di stile adottate da Scipione Pulzone nella Roma dei decenni successivi al Conci-

lio di Trento. L'invenzione viene così a porsi come cartina di tornasole delle predilezioni che segnano l'estrema fase del percorso di Simone, in larga misura contraddistinta da un linguaggio di algida compostezza, nel quale gli orientamenti già presenti al momento di Garegnano risultano declinati in una più severa formula devozionale e arcaizzante. Una scelta condivisa da molti protagonisti della cultura figurativa italiana degli ultimi decenni del Cinquecento e che in Lombardia è ad esempio fatta propria, con esiti in qualche modo affini a quelli di Peterzano, da un altro bergamasco meno girovago (è più giovane) di Simone, vale a dire Giovan Pietro Lolmo. Ne dà conto, tra l'altro, questa notevole *Madonna col Bambino e san Giovanni-* 148.  
*no* già in una collezione privata brasiliana e finora mai pubblicata <sup>46</sup>, da immaginarsi eseguita in tempi contigui alla pala della cappella del Voto della Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo, saldata all'artista nel 1587 <sup>47</sup>. Caratterizzata anch'essa da un vistoso accento neorinascimentale, che punta a recuperare le formule di Raffaello e di Lorenzo Lotto, la tela condivide infatti la freddezza esecutiva e la dimensione imperturbabile delle Madonne realizzate in serie da Peterzano, nelle quali i modelli di Tiziano e Veronese appaiono sottoposti ad una sorta di prosciugamento lessicale ed espressivo che li rende pressoché irricognoscibili. 147.

Rimane a questo punto da comprendere il senso dell'iterazione, da parte di Simone, della vera e propria icona mariana su cui si sta riflettendo - quasi un 'santino' del tempo - le ragioni della cui fortuna sono finora sfuggite a causa della mancata messa a fuoco dell'esatta collocazione e del significato dell'esemplare conservato nel santuario di Santa Maria presso San Celso. Chiamato in causa nelle ricerche recenti <sup>48</sup> per il tramite della riproduzione fotografica divulgata nella pubblicazione di Ferdinando Reggiori sulla chiesa milanese <sup>49</sup>, che però lo isolano dal contesto, il dipinto si trova in realtà nel cuore del luogo di devozione più significativo dell'edificio mariano. Vale a dire sopra la mensa dell'altare dedicato alla Beata Vergine dei Miracoli, uno dei capolavori della scultura e dell'architettura del tardo Cinquecento milanese, edificato a partire dal 1583 su progetto di Martino Bassi in corrispondenza dell'antico affresco mariano resosi protagonista, nel 1485, dell'avvenimento miracoloso che aveva dato avvio alla costruzione del santuario. Difficile immaginare una sistemazione di maggiore rilevanza, che tuttavia risulta oggi difficile apprezzare in quanto proprio davanti alla *Madonna col Bambino* di Peterzano è collocato da diversi decenni un tabernacolo che la nasconde quasi completamente e che le ragioni del culto rendono complicato spostare <sup>50</sup>.

Accade così che per avere un'idea soddisfacente del ruolo giocato dall'immagine nel complessivo assetto dell'altare, più che recarsi in Santa Maria presso San Celso risulta utile osservare una modesta pala di Panfilo Nuvolone, datata 1607, conservata nella parrocchiale di Canonica d'Adda <sup>51</sup>. Il dipinto raffigura infatti i santi Nicola e Costanzo intenti a pregare davanti all'altare mariano del Bassi, rappresentato dal Nuvolone con un encomiabile scrupolo descrittivo che consente di riconoscere l'immagine della nostra Madonna ai piedi della celebre scultura marmorea con la *Vergine Assunta*, realizzata tra il 1583 e il 1587 da Annibale Fontana. Ma la rilevanza della pala di Panfilo va ben oltre questa possibilità di visuale sgombra, dal momento che, grazie alla tela del 1607, possiamo verificare come la *Madonna* dipinta da Peterzano fosse situata fin dall'origine in quella sede così prestigiosa <sup>52</sup>: un dato non irrilevante se si considera che l'altare della Beata Vergine dei Miracoli costituì uno dei progetti più significativi degli ultimi mesi dell'episcopato di Carlo Borromeo, che si interessò personalmente all'impresa, e dei primi anni di quello del cugino Federico. 144-145.



L'ampia documentazione di cui disponiamo ci fa capire che i lavori per il complesso proseguirono almeno fino al 1597, anno in cui ai lati della *Vergine Assunta* di Fontana vennero sistemati i due angeli in volo reggicorona scolpiti dal giovane Giulio Cesare Procaccini<sup>53</sup>. Nessuna carta, purtroppo, fa menzione della messa in opera della *Madonna* di Peterzano<sup>54</sup>, che si può però ipotizzare sia avvenuta tra la fine degli anni ottanta e i primi anni novanta del Cinquecento, in concomitanza con le principali operazioni di completamento delle varie componenti decorative dell'altare di cui dà conto il *Liber Ordinationum* di Santa Maria presso San Celso.

Comunque andarono le cose, è chiaro che una volta recuperata la collocazione originaria del dipinto non desterà più sorpresa la fortuna di quella Vergine oleografica, che interpretava e divulgava l'immagine dell'affresco miracoloso, rendendola più chiara ed eloquente e favorendo il culto: un'operazione perfettamente in sintonia con la sensibilità e le esigenze devozionali della Milano dei vescovi Borromeo.

*\*Un sincero ringraziamento a tutti coloro che mi hanno aiutato a vario titolo in questa ricerca: don Diego Arfani, Paolo Benassai, Federico Cavalieri, Roberto Contini, Marcella Culatti, Odette D'Albo, Alessandro Della Latta, Clara Donadoni, Simone Facchinetti, Giorgio Fossaluzza, Minia Giacomini, Laura Gnaccolini, Maria Cristina Passoni, Mauro Pavesi, Cristina Quattrini, Susanna Zanusso.*

<sup>1</sup> Per un consuntivo sugli studi dedicati al tema, a partire soprattutto dagli interventi di apertura di Mina Gregori nei primi anni novanta del secolo scorso (per i quali si veda oltre): E. M. DAL POZZOLO, *Il primo Peterzano*, in 'Venezia Cinquecento', XXII, 2012, n.43, pp.127-143.

<sup>2</sup> Peterzano venne coinvolto nel cantiere di San Maurizio l'8 novembre 1572, giorno al quale risale il contratto con l'artista per gli affreschi della controfacciata della chiesa: G. B. SANNAZARO, *Nuovi documenti per San Maurizio al Monastero Maggiore*, in 'Civiltà Ambrosiana', VI, 1989, n.1, p.61, e soprattutto R. S. MILLER, *Simone Peterzano in Milan. Contracts for Frescoes in San Maurizio and San Francesco Grande*, in 'Paragone', 1999, n.597, pp.89-108. Come ha notato quest'ultimo studioso, il documento sembra presupporre un recente trasferimento del pittore da Venezia a Milano, in quanto il nome di Simone venne inizialmente accompagnato da una dicitura "habitor civitatis Ve[netiarum]", poi cassata in favore dell'indicazione "civis Venetus et de presentibus moram trahens in porte orientalis parochie sancti Stephaniani ad Noxigiam Mediolani" (*Ivi*, p.91).

<sup>3</sup> Sulla questione DAL POZZOLO, *Il primo...* cit. (nota 1), pp. 119-123.

<sup>4</sup> G. PETRÒ, *I Peterzani tra Bergamo, Venezia e Milano. Documenti bergamaschi*, in 'Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo', LXXVI-LXXVII, 2014, pp. 31-80. Oltre a rendere del tutto verosimile l'ipotesi di una nascita veneziana di Simone, le ricerche di Petrò consentono di ribadire il radicamento bergamasco della famiglia del pittore, già del resto evocato dai documenti precedentemente noti. Particolare rilievo riveste inoltre la notizia circa la professione del padre di Simone, Francesco, che svolgeva l'attività di orafo (*Ivi*, p.58).

<sup>5</sup> M. GREGORI, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra di Firenze e Roma, a cura di M. Gregori, Milano 1992, pp. 62-64; EADEM, *Sul venetismo di Simone Peterzano*, in 'Arte Documento', n. 6, 1992, pp. 263-270; EADEM, *Un amico di Simone Peterzano a Venezia*, in 'Paragone', LIII, 2002, terza serie, nn.41-42 (623-625), pp.21-39; EADEM, *Una Sacra Conversazione di Simone Peterzano*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari - S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 178-181; DAL POZZOLO, *Il primo...* cit. (nota 1), pp. 117-185.

<sup>6</sup> Ne sono prova, ad esempio, le differenti datazioni proposte per la *Sacra Famiglia con san Giovannino e un angelo* della collezione Olivetti Rason a Firenze: si veda al riguardo la nota 11.

<sup>7</sup> Sui due dipinti: GREGORI, in *Michelangelo...* cit. (nota 5), pp.62-64; EADEM, *Sul venetismo...* cit. (nota 5), pp.263-268; M. T. FIORIO, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra di Lugano a cura di G. Bora - M. Kahn-Rossi - F. Porzio, Milano 1998, pp.285-286, cat.105.

<sup>8</sup> La tela venne infatti commissionata a Peterzano da Girolamo Legnani, che figura anche come garante del pittore nel contratto per gli affreschi in San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano: MILLER, *Simone Peterzano...* cit. (nota 2), p.92. Il fatto che il dipinto sia descritto in modo minuzioso in un sonetto dei *Rabisch* (editi nel 1587) di Giovan Paolo Lomazzo, divenuto cieco intorno alla primavera del 1572, fa supporre un suo completamento prima di tale momento (M. T. FIORIO, *La controfacciata di*

Simone Peterzano, in Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore, a cura di S. Bandera - M. T. Fiorio, Milano 2000, pp.100-101).

<sup>9</sup> DAL POZZOLO, *Il primo...* cit. (nota 1), pp.168-169.

<sup>10</sup> Per una panoramica sulla questione: B. W. MEIJER, *Tiziano e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia a cura di B. Aikema - B. L. Brown, Milano 1999, pp.498-505.

<sup>11</sup> Sul dipinto: GREGORI, *Sul venetismo...* cit. (nota 5), pp.265-268, che ne propone una collocazione già nella stagione milanese, sul principio degli anni ottanta del Cinquecento. L'ipotesi non è però condivisa da M. T. FIORIO, *Simone Peterzano: il ciclo pittorico nel presbiterio*, in *La Certosa di Garegnano in Milano*, a cura di C. Capponi, Milano 2003, p.82, che propende più opportunamente per una collocazione anteriore al 1572, in corrispondenza del momento veneziano. La datazione più tarda, entro il nono decennio, è stata successivamente riproposta da A.D'AMICO, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della mostra di Milano a cura di V. Sgarbi, Milano 2011, p.168, cat. 5.15. Esitata come opera di scuola veneta presso Sotheby's a Montecarlo, il 15-16 giugno 1990, lt. 384, la tela è passata presso Alberto Bruschi a Firenze e quindi, tra il 1991 e il 1992, nella collezione Olivetti Rason, sempre a Firenze.

<sup>12</sup> Anche questo dipinto è stato reso noto in GREGORI, *Sul venetismo...* cit. (nota 5), p.265, che lo ritiene il pezzo più antico del catalogo di Peterzano ma non ne precisa la datazione. FIORIO, *Simone Peterzano...* cit. (nota 11), p.82, lo ritiene certamente degli anni veneziani, ipotesi condivisa da DAL POZZOLO, *Il primo...* cit. (nota 1), p.173, che lo colloca orientativamente tra sesto e settimo decennio del Cinquecento. Già la Gregori ha rilevato che la tela apparve in un'asta Weinmuller a Monaco l'1 dicembre 1967, come copia da Polidoro da Lanciano. In aggiunta a questa informazione, segnalo che una riproduzione del dipinto è conservata presso la fototeca di Roberto Longhi (Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi). Dalle indicazioni senza data leggibili sul retro della foto si deduce che la tela, già riconosciuta a Peterzano dallo studioso, si trovava a quel tempo presso la Villa appartenuta a Ruggero Leoncavallo (cioè la Villa Myriam) a Brissago, in Canton Ticino, andata distrutta nel 1978.

<sup>13</sup> Il dipinto è stato esitato presso Sotheby's a Londra il 5 luglio 2007, lt. 185, come opera di scuola veneta. Nella breve scheda di commento redatta nell'occasione si dava conto di una proposta attributiva in favore di Simone Peterzano. In tempi precedenti la tela era stata infatti assegnata oralmente al pittore, in via indipendente, da chi scrive e da Alessandro Morandotti. Con il corretto riferimento a Peterzano l'opera è stata quindi pubblicata in GREGORI, *Una Sacra Conversazione...* cit. (nota 5), pp.179-181, che sembra orientarsi verso una datazione ai primi anni milanesi. Di analoga opinione è DAL POZZOLO, *Il primo...* cit. (nota 1), p.177.

<sup>14</sup> Su questo capitolo della precoce attività del pittore: GREGORI, *Un amico...* cit. (nota 5), pp.26-33; E.DAL POZZOLO, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra di Belluno a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp.420-421, cat.16; e soprattutto DAL POZZOLO, *Il primo...* cit. (nota 1), pp.147-177.

<sup>15</sup> La tela è stata restituita a Peterzano da DAL POZZOLO, *Il primo...* cit. (nota 1), pp.154-160 e *passim*, che ipotizza di riconoscere nel giovane sulla sinistra un autoritratto dell'artista e, anche sulla scorta di questa identificazione, propone di collocare l'opera agli inizi del percorso noto di Simone, intorno alla metà degli anni cinquanta del Cinquecento.

<sup>16</sup> Il riferimento a Peterzano è stato precisato da F. MORO, *Simone Peterzano*, in *Milano. L'arte, la bellezza, la città, i tesori, i personaggi*, a cura di R. Cordani, Milano 2001, p.206, e da DAL POZZOLO, *Il primo...* cit. (nota 1), p.177, che propone di datare la tela nei primi anni milanesi. Dopo il suo passaggio presso la Galerie Pichal a Parigi, nel 1998, il dipinto è entrato a far parte della collezione Koelliker a Milano ed è stato successivamente venduto presso Sotheby's a Londra, l'8 luglio 2009, lotto 27.

<sup>17</sup> Vedi la nota precedente.

<sup>18</sup> Mi pare vada collocata in questo momento iniziale anche la bella *Cena in Emmaus* riconosciuta al pittore da Mauro Pavesi nelle collezioni di Palazzo Pitti a Firenze e presentata in questo stesso numero di 'Nuovi Studi'.

<sup>19</sup> Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi. Dalle indicazioni sul retro della fotografia si apprende che il dipinto si trovava nel maggio del 1959 presso un certo "Sig. Dotti" a Milano. Il riferimento alla fase giovanile di Peterzano è già stato ribadito da chi scrive in F. FRANGI, *Pittura patria*, in *Museum. Intorno alla collezione*, catalogo della mostra di Bergamo a cura di J. Lorenzelli - A. Veca, Bergamo 1994, pp.120-121, nota 15.

<sup>20</sup> Olio su tela, 164 x 235 cm. GREGORI, *Un amico...* cit. (nota 5), p.25.

<sup>21</sup> G. F. WAAGEN, *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlino 1841, p.41, cat.92a: come Scuola veneziana; G. F. WAAGEN, *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlino 1845, p.60, cat.201: come Scuola veneziana; G. F. WAAGEN, *Königliche Museen. Verzeichnis der Gemälde-Sammlung*, XIII ed., Berlino 1857, pp.60-61, cat.201: come Battista Zelotti.

<sup>22</sup> W. BODE, *Königliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, IV ed., Berlino 1891, p.333, cat. 201: come Battista Zelotti, acquistato nel 1832; W. BODE, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum*, VI ed., Berlino 1906, p.527, cat.201: come Battista Zelotti, in deposito all'Ambasciata di Costantinopoli (Istanbul).

<sup>23</sup> R. BRENZONI, *Zelotti, Gianbattista*, in H. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXXVI, Lipsia 1947, pp.453-454.

<sup>24</sup> Dopo che già era stata inviata all'Ambasciata di Istanbul dal 1891 al 1904, la tela venne infatti depositata presso quella di Ankara nel 1940, facendo ritorno a Berlino solo nel 1978.

<sup>25</sup> *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Berlino 1986, p.78.

<sup>26</sup> K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Verona 1992, p.153, cat.A.3. Nel faldone dedicato alla tela presso l'archivio del museo berlinese si conservano una lettera di Rodolfo Pallucchini, del 12 maggio 1978, che esclude il riferimento a Zelotti, e il resoconto di una comunicazione di Sergio Marinelli, del 23 febbraio 1993, nella quale si nega la possibilità che il dipinto sia attribuibile ad un artista veronese e si propende per considerarlo un'opera veneziana, tra Tiziano, il giovane Tintoretto e Bassano. Nella stessa sede è registrato un riferimento dubitativo ad Antonio Badile, suggerito a Erich Schleier da Alessandro Ballarin nel 1994. Ringrazio Roberto Contini e Alessandro Della Latta per avere consentito e facilitato in ogni modo le mie ricerche presso la Gemäldegalerie di Berlino.

<sup>27</sup> Giorgio Fossaluzza, che ringrazio, mi segnala di essere pervenuto per via indipendente, già da qualche tempo, all'identificazione di Simone Peterzano quale autore del dipinto.

<sup>28</sup> S. COPPA, in *Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra di Vicenza a cura di C. Bertelli, Vicenza 2004, pp.254-257.

<sup>29</sup> Una conferma in questo senso è fornita dalla forte impronta tizianesca del gruppo della Vergine col Bambino, elaborato avendo in mente invenzioni del pittore cadorino sul tipo della *Madonna col Bambino e la Maddalena*, nota in diversi esemplari, a partire dalla versione dell'Ermitage di San Pietroburgo: H. E. WHETEY, *The paintings of Titian. Complete edition. I. The religious paintings*, Londra 1969, p.111, cat.68.

<sup>30</sup> Sul ciclo certosino: M. GREGORI, *Gli affreschi della Certosa di Garegnano*, Cinisello Balsamo 1973, pp.8-22; FIORIO, *Simone Peterzano... cit.* (nota 11), pp.81-89.

<sup>31</sup> Il contratto per il ciclo di Garegnano è pubblicato in C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, II, Roma 1968, p.17.

<sup>32</sup> R.LONGHI, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in 'Pinacotheca', 1929; ried. in R.L., *'Me Pinxit' e Quesiti caravaggeschi (1928-1934)*, Firenze 1968, pp.130-132.

<sup>33</sup> Olio su tavola, 46,4 x 34,3 cm. Collezione privata.

<sup>34</sup> Il dipinto è stato reso noto come opera giovanile di Peterzano, databile intorno al 1565, da LONGHI, *Quesiti caravaggeschi... cit.* (nota 32), pp.131, 142, nota 35, che già l'aveva riconosciuto all'artista in occasione della visita al museo nel 1920. In precedenza riferita al Torbido, a quell'epoca la *Deposizione* risultava genericamente assegnata alla scuola veneziana del XVI secolo. Ritenuta eseguita su rame da Longhi, l'opera è in realtà realizzata su una lastra di pietra scura, che in occasione del recente restauro (2014) è stata identificata come ardesia. Certifica la sfortunata storiografica del dipinto anche la sua collocazione tra le opere incerte dell'artista all'interno dell'unico catalogo disponibile della produzione pittorica di Peterzano: E. BACCHESCHI, *Simone Peterzano. Le opere, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento*. IV, Bergamo 1978, p.534, cat.30.

<sup>35</sup> Il dipinto di Bollate è stato reso noto da F. BAINI, *Lungo il Villoresi. Interessanti dipinti tra Cinquecento e Seicento a Cesate e Bollate*, in 'Arte Cristiana', IC, 2011, n.866, pp.366-367. Per la derivazione dal *San Girolamo* di Tiziano a El Escorial: DAL POZZOLO, *Il primo... cit.* (nota 1), p.140, che discute anche l'incerta collocazione cronologica della tela spagnola, oscillante tra la prima metà degli anni sessanta e la metà degli anni settanta del Cinquecento.

<sup>36</sup> BAINI, *Lungo il Villoresi... cit.* (nota 35).

<sup>37</sup> Olio su tela, 57,5 x 47,5 cm. Collezione privata.

<sup>38</sup> Dai documenti resi noti da PETRÒ, *I Peterzani... cit.* (nota 4), si ricava che nel 1593 Peterzano si impegnò a realizzare proprio un dipinto con *San Girolamo* per Bartolomeo Pighetti, canonico della chiesa di Sant'Alessandro Maggiore a Bergamo. Il frangente cronologico evocato dalle carte d'archivio sembra tuttavia troppo avanzato rispetto a quanto rivela la tela qui presentata, che nella finestra di paesaggio sulla sinistra presenta ancora una consonanza con l'analogo dettaglio inserito dal pittore nell'*Angelica e Medoro* della Galerie Canesso.

<sup>39</sup> Sul dipinto si veda, da ultima: N. RIGHI, in *Gli occhi di Caravaggio... cit.* (nota 11), p.162, cat.5.12.

<sup>40</sup> Il pittore è ancora detto "de' Tiziani", infatti, nei pagamenti risalenti a quell'anno per l'*Annunciazione* commissionata gli dalla Fabbrica del Duomo di Milano: E. BACCHESCHI, *Simone Peterzano. La vita, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*. IV, Bergamo 1978, p.475.

<sup>41</sup> V. ZANI, in *Quadriera dell'Arcivescovado. I dipinti*, Milano 1999, pp.201-202, cat.194 (olio su tavola, 51,5 x 38,5 cm).

<sup>42</sup> Per la versione del Museo Diocesano di Milano, proveniente da Santa Maria presso San Celso: G. CAVALLINI, in *Museo Diocesano*, Milano 2012, pp.160-161, cat.158. A differenza degli altri quattro esemplari, che si configurano come normali dipin-



ti, quest'opera ha le fattezze di una piccola ancona portatile in legno intagliato, coperta sul davanti da una grata e contenuta all'interno l'immagine della Vergine, realizzata ad olio su tavola (26 x 16 x 79 cm). Per la redazione di Santa Maria presso San Celso si veda più avanti nel testo.

<sup>43</sup> Caravaggio, Santuario di Santa Maria del Fonte (olio su tela, 48 x 38 cm): G. CAVALLINI, in *Pittura a Caravaggio. Avvenimenti figurativi in una terra di confine*, a cura di S. Muzzini - A. Civali, Caravaggio 2007, pp.61-62, cat.16.

<sup>44</sup> Londra, Sotheby's, 4 dicembre 2008, lotto164 (olio su tavola, 48,2 x 36 cm).

<sup>45</sup> CAVALLINI, in *Museo...* cit. (nota 42), p.160.

<sup>46</sup> Una foto del dipinto si trova però nella cartelletta dedicata al pittore della Fototeca di Federico Zeri (inv.100297), che già ne aveva dunque intuito il corretto riferimento attributivo. Le informazioni vergate sul retro della stampa fotografica registrano un suo passaggio presso una "Galleria Palma" e Roma e quindi, nel 1946, presso un non meglio precisato "Bardi", sempre a Roma. Poiché l'anno successivo la tela approdò in Brasile, è inevitabile supporre che tale personaggio sia da riconoscere in Pietro Maria Bardi, l'intraprendente uomo di cultura e mercante spezzino trasferitosi proprio nel 1946 in Brasile dove, com'è noto, contribuirà a far nascere poco dopo il Museu de Arte di San Paolo del Brasile, vendendo all'istituzione numerose opere. In quest'ottica risulta altrettanto logico identificare la "Galleria Palma" con lo Studio d'Arte Palma, fondato dallo stesso Bardi a Roma nel 1944.

<sup>47</sup> M. G. CIARDI DUPRÈ, *Giovan Paolo Lolmo*, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Cinquecento*. IV, Bergamo 1978, p.31, cat.6.

<sup>48</sup> Vedi le note 41, 42 e 43.

<sup>49</sup> F. REGGIORI, *Il Santuario di Santa Maria presso San Celso e i suoi tesori*, Milano 1968, p.50. In questo testo il dipinto è considerato una copia dell'affresco miracoloso "eseguita nel '600 (qualcuno la vorrebbe anche più tarda), con l'intento di conservare con maggiore evidenza la sacra immagine".

<sup>50</sup> Ringrazio don Diego Arfani, rettore del Santuario di Santa Maria presso San Celso, e Minia Giacomini, per avermi consentito di esaminare il dipinto dal vero, movimentando il tabernacolo che lo copre.

La scheda della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano relativa all'opera (n. 29986), redatta nel 1976 da Anna Patrizio Valerio, riporta le misure 45 x 51,5 cm e riferisce che il dipinto è eseguito su tela. In realtà, nonostante le difficoltà di lettura originate dalla collocazione incassata dell'opera, visibile solo al di là di una finestrella di vetro, tutto fa supporre che la *Madonna* sia stata realizzata su un supporto ligneo. Il formato orizzontale che la differenzia dagli altri esemplari è frutto con ogni probabilità delle aggiunte apposte successivamente su entrambi i lati. Nella pala di Panfilo Nuvolone, infatti, il dipinto si presenta con un formato verticale, corrispondente a quello delle repliche note.

<sup>51</sup> Panfilo Nuvolone, *La Madonna di San Celso adorata dai santi Nicola e Costanzo*, Canonica d'Adda, chiesa di San Giovanni Evangelista. Il dipinto è firmato e datato 1607: S. COPPA, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra di Bergamo, Bergamo 1987, p.123, cat.22.

<sup>52</sup> Una conferma in questo senso è fornita dal fatto che, nei decenni successivi alla pala del Nuvolone, l'opera sarà ricordata nella medesima sede nelle guide milanesi del Torre e del Latuada, che non offrono indicazioni riguardo al suo autore: C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674, ed.1714, p.90; S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, III, 1737, p.62. In tempi più recenti la menziona anche C. MAGGI, *San Celso e la sua Madonna. Venti secoli di tradizioni milanesi*, Milano 1951, p.199, che la definisce "copia ad olio assai libera ed infedele" dell'affresco miracoloso. Nella scheda della Soprintendenza ricordata alla nota 50 si segnala che già in un intervento di Silvio Vigezzi del 1934 il dipinto venne riconosciuto quale opera di Peterzano. Come mi suggerisce Cristina Passoni, il riferimento riguarda una schedatura del patrimonio della chiesa redatta in quell'anno dallo studioso e oggi irrimediabile.

<sup>53</sup> Sulle vicende dell'altare: A. P. VALERIO, *Annibale Fontana e il paliotto dell'altare della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso*, in 'Paragone', 1973, n.279, pp.33-53; B. AGOSTI, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat - L. Bellosi - M. Boskovits, Firenze 1997, pp.325-330; P. VENTURELLI, *Annibale Fontana e la Madonna dei Miracoli di San Celso, tra Carlo e Federico Borromeo. Alcune osservazioni*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra di Milano a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp.151-157.

<sup>54</sup> La consultazione dalla più importante fonte documentaria sull'altare, il *Liber Ordinationum* della chiesa, conservato in vari volumi presso l'Archivio Diocesano di Milano, ha dato infatti esito negativo. È utile ricordare che negli anni precedenti la realizzazione dell'altare mariano, Peterzano era stato convocato in Santa Maria presso San Celso per eseguire le ante dell'organo della chiesa, oggi perdute, commissionate all'artista nel 1577: BACCHESECHI, *Simone Peterzano. La vita...* cit. (nota 40), p.474.



VIII. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo*, particolare. BERLINO, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



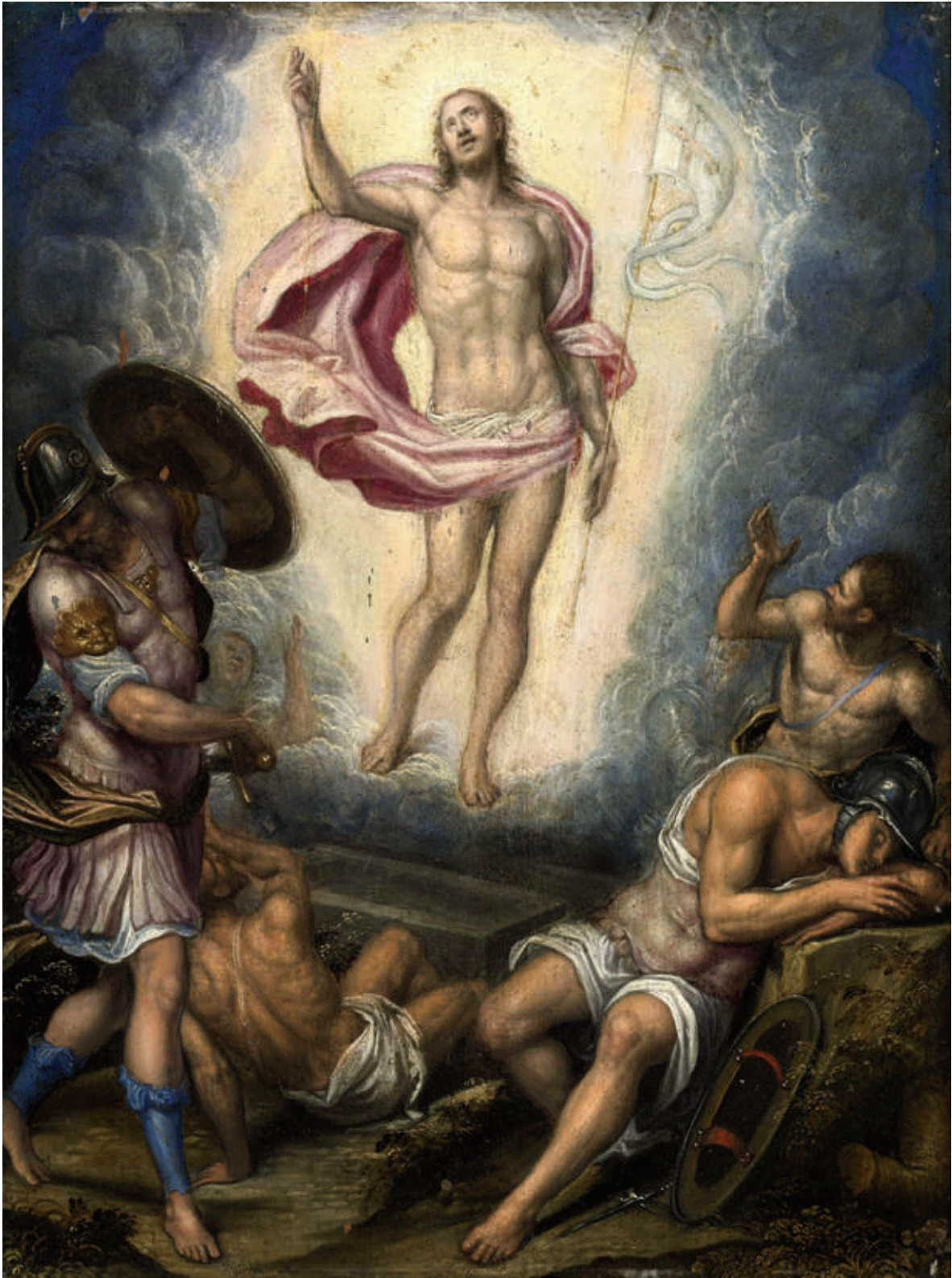


IX. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo*, particolare. BERLINO, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



X. SIMONE PETERZANO: *Deposizione*. STRASBURGO, Musée des Beaux Arts.





XI. SIMONE PETERZANO: *Resurrezione*. Collezione privata.





124. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo*. BERLINO, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



125. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo*. FIRENZE, collezione Olivetti Rason.





126. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo*, particolare. BERLINO, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.





127. SIMONE PETERZANO: *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Benedetto*. Collezione privata.



128. SIMONE PETERZANO: *Concerto*. SCHWERIN, Staatliches Museum.



129. SIMONE PETERZANO: *Suonatrice di liuto*. Già PARIGI, Galerie Pitchal.





130. SIMONE PETERZANO: *Venere e Cupido*. COPENAGHEN, Statens Museum for Kunst.



131. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo*, particolare. BERLINO, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.





132. SIMONE PETERZANO: *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo*. Già MILANO, collezione Dotti.





133. SIMONE PETERZANO: *Angelica e Medoro*. PARIGI, Galerie Canesso.



134. SIMONE PETERZANO: *Venere con Cupido e due satiri*. MILANO, Pinacoteca di Brera.



135. SIMONE PETERZANO: *Deposizione*. STRASBURGO, Musée des Beaux Arts.





136. SIMONE PETERZANO: *Resurrezione*. MILANO, Certosa di Garegnano.



137. SIMONE PETERZANO: *Ascensione*. MILANO, Certosa di Garegnano.





138. SIMONE PETERZANO: *Resurrezione*. Collezione privata.





139. TIZIANO: *San Girolamo penitente*. SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, Monastero di San Lorenzo de El Escorial.

140. SIMONE PETERZANO: *San Girolamo penitente*. Collezione privata.

141. SIMONE PETERZANO: *Cristo nell'Orto*. MILANO, Museo Diocesano.





142. SIMONE PETERZANO: *San Girolamo penitente*. BOLLATE, San Martino.



143. SIMONE PETERZANO: *Madonna col Bambino*. MILANO, Santuario di Santa Maria presso San Celso.



144-145. PANFILO NUVOLONE: *La Madonna di San Celso adorata dai santi Nicola e Costanzo*, 1607, intero e particolare. CANONICA D'ADDA, San Giovanni Evangelista.





146. SIMONE PETERZANO: *Madonna col Bambino*. Già LONDRA, Sotheby's.





147. GIOVAN PAOLO LOLMO, *Madonna col Bambino in gloria, adorata da san Rocco e san Sebastiano (Pala del Voto)*, particolare. BERGAMO, Basilica di Santa Maria Maggiore.





148. GIOVAN PAOLO LOLMO, *Madonna col Bambino e san Giovannino*. Già BRASILE, collezione privata.