

ge  
no  
ve  
si  
no

Natura e  
invenzione  
nella pittura  
del Seicento  
a Cremona

a cura di  
Francesco Frangi  
Valerio Guazzoni  
Marco Tanzi

# GENOVESINO

## Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona

a cura di Francesco Frangi,  
Valerio Guazzoni, Marco Tanzi

Cremona, Museo Civico  
«Ala Ponzone»  
6 ottobre 2017 – 6 gennaio 2018

### COMUNE DI CREMONA

*Sindaco e Assessore a Cultura, Musei  
e City Branding*  
Gianluca Galimberti

*Assessore alla Città vivibile  
e Rigenerazione urbana*  
Barbara Manfredini

*Settore Cultura Musei e City Branding*  
Maurizia Quaglia, direttore  
Marina Volonté, Servizio programmazione  
attività Sistema Museale  
Mario Marubbi, conservatore Pinacoteca  
Segreteria: Marialuisa Baltieri, Lionello  
Ceretti, Marco Scartapacchio



### COMITATO CLAUDIO MONTEVERDI 450

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali  
e del Turismo  
Regione Lombardia  
Comune di Cremona  
Comune di Mantova  
Teatro A. Ponchielli  
Museo del Violino  
Fondazione Stauffer  
Istituto C. Monteverdi  
Dipartimento di Musicologia e Beni  
Culturali, Università di Pavia  
Archivio di Stato di Cremona

### COMITATO SCIENTIFICO

Gabriele Barucca, Soprintendente  
Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le  
Province di Cremona, Lodi e Mantova  
Francesca Cappelletti, Università  
degli Studi di Ferrara, Vicepresidente  
Consiglio Superiore per i Beni culturali e  
Paesaggistici  
Don Andrea Foglia, già direttore  
dell'Archivio Storico Diocesano di Cremona  
Francesco Frangi, Università degli Studi di  
Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni  
Culturali, sede di Cremona  
Don Gianluca Gaiardi, Ufficio Beni  
Culturali della Diocesi di Cremona  
Valerio Guazzoni, Storico dell'arte  
Stefano L'Occaso, Direttore Polo Museale  
della Lombardia  
Angelo Loda, Soprintendenza Archeologia,  
Belle Arti e Paesaggio per le Province di  
Bergamo e Brescia  
Mario Marubbi, Conservatore Pinacoteca  
del Museo Civico «Ala Ponzone», Cremona  
Xavier F. Salomon, Chief Curator of The  
Frick Collection, New York  
Marco Tanzi, Università del Salento,  
Dipartimento di Storia, Società e Studi  
sull'Uomo  
Letizia Treves, Curator of Italian and  
Spanish Paintings 1600–1800, Head of the  
Curatorial Department, National Gallery,  
Londra  
Monica Visioli, Università degli Studi di  
Pavia, Dipartimento Studi Umanistici

### PRESTATORI

Museo Camuno - CaMus, Breno (BS)  
Museo Berenziano del Seminario Vescovile  
di Santa Maria della Pace, Cremona  
Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso,  
Genova  
Museo dei Beni Culturali Cappuccini,  
Genova  
Museo di Palazzo d'Arco, Mantova  
Complesso Monumentale della Pilotta -  
Galleria Nazionale di Parma  
Fondazione Istituto Gazzola, Piacenza  
Collezione BNL, Gruppo BNP Paribas,  
Roma  
Fondazione Museo Francesco Borgogna,  
Vercelli  
Diocesi di Cremona:  
Parrocchia dei Santi Apollinare e Ilario  
(Cremona)  
Parrocchia dei Santi Clemente e Imerio  
(Cremona)  
Parrocchia dei Santi Giacomo e Agostino  
(Cremona)  
Parrocchia di San Giorgio martire  
(Casalbuttano)  
Parrocchia dei Santi Filippo e Giacomo  
apostoli (Castelleone)  
Parrocchia dei Santi Faustino e Giovita  
martiri (Castelponzone)  
Parrocchia di Santa Maria Annunciata  
(San Martino dell'Argine)  
Parrocchia di San Siro Vescovo (Soresina)  
Collezione Koelliker  
Avv. Prof. Fabrizio Lemme, Roma  
Colnaghi, London  
Stanley Moss & Co., Clinton Corners, New  
York, USA  
e altre collezioni private in Italia e all'estero

### Restauri

Allegrì Laura e Carena-Ragazzoni S.n.c  
Laboratorio di Manutenzione Conservativa  
del Patrimonio Storico Artistico del  
Comune di Cremona  
Laboratorio di Restauro snc di Sonia Nani  
e Barbara Cerrina Feroni  
Rizzi Luigi Restauri, Cremona  
Mariarita Signorini, Firenze

### Assicurazioni

AXA Art Versicherung AG  
Synkronos Italia S.r.l.  
Willis Towers Watson

### Trasporti

Expotrans, Roma

### Progetto allestimento

Bianchini e Lusiardi associati, Cremona

### Realizzazione allestimento

Il Modulo di Gamba s.r.l., Brescia

### Assistenza

Michele Bernardi  
Giorgio Guerini

### Ufficio stampa

Mara Vitali Comunicazione, Milano  
Ufficio Stampa del Comune di Cremona

### Comunicazione

Elio Conzadori e Servizio cultura ed eventi  
del Comune di Cremona

### Realizzazione App

Pro Cremona; testi di Agostino Allegrì,  
traduzione in inglese di Elena Zigliani

### Realizzazione sito

Ufficio promozione e comunicazione  
del Comune di Cremona  
Ufficio SIT del Comune di Cremona

### Social media

Dueper, Cremona

### RINGRAZIAMENTI

Tutto il personale del Settore Cultura  
Musei e City Branding  
Greta Filippini, portavoce del Sindaco

Roberta Aglio, Emilio Albertini, Laura  
Allegrì, Annamaria Aquilino, Raffaella  
Arisi, Luigi Armondi, Raffaella Barbierato,  
Andrea Bardelli, Jean-Luc Baroni, Daniele  
Benati, Raffaella Besta, Stefania Buganza,  
Francesca Campana, Stefania Castellana,  
Emilia Cominetti, Marcella Culatti,  
Emanuela Daffra, Marco D'Agostino,  
Odette D'Albo, Antonio D'Amico,  
Miriam Di Penta, Matteo Facchi, Simone  
Facchinetti, Carla Falcone, Claudia  
Favaron, Andrea Fiore, Sergio Fontana,  
Paolo Fusar Imperatore, Vincenzo  
Gagliardi, Marina Gerra, don Umberto  
Giacometti, Fausto Gozzi, Giovanni  
Lacorte, Matteo Lampertico, Valeria Leoni,  
Sonia Maffei, Irvano Maglia, Alessandro  
Malinverni, Margherita Manfredi, Anna  
Manzitti, don Camillo Manzitti, Luisa  
Marchetti, Silvia Marchiori, Emanuel  
Marty de Cambiaire, Michele Mascarini,  
Paolo Mascarini, Sebastiano Mascarini,  
Paola Milo, Alessandro Morandotti,  
Giovanna Mori, Anna Orlando, Gianni  
Papi, Filippo Piazza, Susanna Pighi,  
Eugene Pooley, Giuseppe Porzio, Cristina  
Quattrini, Alessandra Ragazzoni, Anna  
Maria Riccomini, Chiara Rigotti, Edoardo  
Roberti, Giovanni Rodella, Côme  
Rombout, Pierre Rosenberg, Liliana  
Ruggeri, Rossana Sacchi, Elisabetta Sambo,  
Italo Scaietta, Vittorio Sgarbi, Mariarita  
Signorini, Alessandra Squizzato, Michele  
Tavola, Gianni Toninelli, Federico Troletti,  
Miriam Turrini, Tim Warner-Johnson,  
Clovis Whitfield, Annarita Ziveri

### AUTORI DELLE SCHEDE

Agostino Allegrì, Francesca Bazza, Giulia  
Bellagamba, Giambattista Ceruti, Laura  
Cironi, Pamela Cremonesi, Ilaria Depetri,  
Domenico Fazzi, Andrea Fenocchio, Adam  
Ferrari, Francesco Frangi, Milena Goisa,  
Valerio Guazzoni, Martina Imbriaco,  
Giorgia Lottici, Lisa Marcheselli, Daniel  
Merico, Simona Paglioli, Livia Rapetti,  
Laura Sala, Camilla Salghetti, Beatrice  
Tanzi, Marco Tanzi, Alfredo Vandoni

### CATALOGO

Officina Libreria  
via Carlo Romussi 4  
20125 Milano, Italia  
www.officinalibraria.com

*Progetto grafico e impaginazione*  
Paola Gallerani

*Redazione*  
Carla Casu

*Segreteria di redazione*  
Serena Solla

*Ufficio stampa*  
Luana Solla

*Fotolito*  
Pluscolor, Milano

*Stampa*  
Monotipia Cremonese, Cremona

Nessuna parte di questo libro può essere  
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o  
con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione scritta dei  
proprietari dei diritti e dell'editore.

isbn: 978-88-99765-64-4  
© 2017 by Officina Libreria  
Printed in Italy



La mostra dedicata al Genovesino è una grande mostra, ma non è “solo” una mostra. Quando, circa due anni fa, nell’ambito delle Celebrazioni Monteverdiane per i 450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi, abbiamo programmato di organizzare – per la prima volta – questa esposizione, eravamo consapevoli che non sarebbe stata solo un’importante operazione culturale, ma anche di comunità. Si tratta infatti di recuperare la storia della nostra città e del nostro territorio per far crescere le coscienze, per far rivivere importanti opere d’arte e per interrogarci su come possiamo ulteriormente migliorare ed innovare la nostra città e il nostro territorio. Dopo il successo dell’esposizione dedicata a Janello Torriani, quella del Genovesino accende di nuovo i riflettori su un altro genio “cremonese”, stavolta di adozione, che ha portato in città il suo talento e che, grazie a questo, ha condotto Cremona fuori dai suoi confini.

Con questa mostra, innanzitutto, recuperiamo la storia di una Cremona grande non solo nella liuteria e nella musica, ma anche nella pittura. Il Cinquecento è il secolo che inizia con i mirabili affreschi della nostra Cattedrale, opera eccelsa nel panorama italiano, il Seicento è quello di Luigi Miradori, uno dei protagonisti della pittura dell’Italia settentrionale. Siamo terra di grande creatività e riscoprire la potenza inventiva della nostra storia ci aiuta oggi a valorizzare tutte le dimensioni artistiche e creative in città e a generarne di nuove.

Con questa mostra restauriamo, in sinergia con la Diocesi di Cremona, opere importanti presenti nelle chiese della città e dei dintorni, che arricchiranno il percorso espositivo per tornare poi, con una nuova luce, ai loro luoghi di origine.

Questa è una mostra che genera cultura. Non solo, è una mostra che genera lavoro nell’ambito culturale, coinvolgendo laboratori di restauro, guide turistiche, esperti di comunicazione. Una mostra che nasce dal territorio, che restituisce bellezza al territorio e che fa lavorare il territorio. Perché la cultura è volano di turismo e di economia.

Con questa mostra ci colleghiamo a Milano, all’esposizione sul Caravaggio a Palazzo Reale che ospita il nostro *San Francesco* restaurato e ci collegheremo ad altri luoghi, promuovendo la nostra città fuori dai suoi confini.

Con questa mostra abbiamo costruito di nuovo, nell’anno in cui Cremona è, insieme a Bergamo, Brescia e Mantova, Regione Europea della Gastronomia, una rassegna che mette insieme cibo e arte, coinvolgendo i ristoratori in un connubio davvero imperdibile di sapori e di colori. E anche questa è creatività nuova ed economia. Il ringraziamento va al Comitato Claudio Monteverdi che ha accolto con entusiasmo questa iniziativa, al Settore Cultura, Musei e City Branding del Comune di Cremona con la Dirigente Maurizia Quaglia, Marina Volonté che ha seguito passo passo l’esposizione e tutti i funzionari perché dietro ogni evento ci sono lavoro e passione, ai curatori Francesco Frangi, Valerio Guazzoni e Marco Tanzi, che hanno dato tutti loro stessi con grande competenza e generosità e a cui con orgoglio dico ce l’abbiamo fatta, al Comitato scientifico, a tutti quanti hanno collaborato e agli sponsor, pubblici e privati, perché è anche grazie a loro che Cremona sta ottenendo risultati importanti nell’ambito della cultura e dello sviluppo.

Con questa mostra e nell’anno delle Celebrazioni Monteverdiane, vogliamo affermare una volta di più che Cremona è ricchissima di eventi e di appuntamenti di altissimo livello e di grande respiro, capace di generare nuova cultura, capace di comunità.

*Gianluca Galimberti*

Sindaco di Cremona e Assessore a Cultura, Musei e City Branding

Dedicare una mostra a Luigi Miradori, detto il Genovesino, significa celebrare il più importante pittore del Seicento cremonese, un protagonista del suo tempo, un artista che, lasciata Genova giovanissimo, dopo una breve parentesi a Piacenza, trovò proprio a Cremona le condizioni ideali per affermarsi.

Un’occasione unica che consente di vedere riunite, accanto a quelle cremonesi, le opere del Genovesino provenienti da collezioni e istituzioni museali anche non italiane, attraverso un percorso di grande suggestione e di notevole rilevanza storico-artistica.

Si tratta senza dubbio di un evento culturale di grande prestigio a cui la Camera di Commercio ha dato il proprio sostegno nella convinzione che proprio la cultura, con le ricadute positive che è in grado di produrre, possa essere un sicuro elemento di rilancio del territorio.

L’ultimo rapporto commissionato da Unioncamere a Fondazione Symbola, “Io sono cultura”, evidenzia infatti come ogni euro generato dal settore culturale e creativo crei un volano di 1,8 euro per gli altri, con particolare riferimento a quello turistico.

La riflessione sul potenziale economico del patrimonio culturale come risorsa per progettare azioni di sviluppo del territorio è quindi fondamentale, come pure strategico è affrontare queste tematiche in maniera corale, contando su un ampio partenariato che veda coinvolti istituzioni pubbliche e sponsor privati, così com’è accaduto in questa occasione.

Il rapporto Symbola colloca Cremona fra le prime venti province italiane per incidenza delle imprese direttamente collegate alle attività culturali e creative, con un 4,9 per cento sul totale: è un dato molto significativo che rileva come la nostra provincia sia già ben presente nel comparto culturale, anche dal punto di vista imprenditoriale.

L’auspicio è che questo evento, mettendo in luce un artista che con le sue opere ha segnato la sua epoca, rappresenti un’ulteriore tappa del percorso di valorizzazione del nostro territorio, così ricco di bellezza e di testimonianze storiche e artistiche, e un’importante opportunità di crescita per il nostro sistema economico.

*Gian Domenico Auricchio*

Presidente della Camera di Commercio di Cremona



## Sommario

1 Giochi di pennelli

3 Finalmente Genovesino

*Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi*

3 Le stagioni della critica

8 Le esperienze giovanili:  
Genova, Piacenza, Milano e lo studio delle stampe

21 A Cremona

42 I temi del Genovesino

55 CATALOGO

204 La vita del Genovesino

207 Bibliografia

213 Crediti fotografici

214 Indice dei nomi

## Giochi di pennelli

*dedicato a Mina Gregori*

Auspicata da molto tempo, e da più parti, la mostra su Luigi Miradori, il Genovesino, va finalmente in scena. Ad ospitarla non poteva che essere Cremona, la città che è stata il centro di gravità della parabola del pittore e che più di ogni altra ha saputo apprezzare questo campione estroso e sorprendente del Barocco in Italia settentrionale.

Dopo essersi formato a Genova sul finire degli anni Venti del Seicento, il Miradori si trasferisce all'inizio del decennio successivo nella Piacenza dei Farnese, dove la fortuna gli volta però le spalle. Esattamente il contrario di ciò che avviene quando, intorno al 1636, l'artista approda nella Cremona spagnola, dalla quale non si allontanerà più fino alla morte, che lo raggiunge nel 1656. In questi vent'anni Genovesino diventa il protagonista incontrastato della scena pittorica locale. La committenza religiosa, francescani, olivetani e gesuiti in testa, affida a lui le imprese più impegnative. La nobiltà gli chiede ritratti, oltre che dipinti di tema sacro e profano per le proprie raccolte. E a coronare il successo arriva la stima incondizionata del governatore spagnolo della città, don Álvaro de Quiñones, che stando a quanto scrive a inizio Settecento Desiderio Arisi, primo biografo del Miradori, stava «giornate intere» a vederlo dipingere.

Non è quindi un caso che a riscoprire il pittore nell'ambito degli studi moderni sia stata una grande storica dell'arte cremonese, Mina Gregori, che consacrò al Genovesino la sua tesi di laurea, discussa con Roberto Longhi a Bologna nel 1949, e un fondamentale articolo monografico pubblicato cinque anni più tardi sulla rivista «Paragone». La mostra è dedicata a lei, nella consapevolezza che quelle ricerche costituiscono ancora oggi una pietra miliare per chiunque voglia conoscere e capire il pittore, come dimostra il costante rimando alle intuizioni della studiosa che il lettore troverà tra le pagine di questo catalogo.

Scorrendo il volume risulterà non meno evidente, però, il contributo offerto alla messa a fuoco della vicenda del Miradori dalle indagini degli ultimi decenni, scandite dal ritrovamento di opere spesso spettacolari e da scoperte documentarie in alcuni casi decisive. Le une e le altre hanno permesso all'immagine dell'artista di assumere contorni più nitidi, utili a precisarne la collocazione nel quadro storico in cui operò e a rivelarne il talento poliedrico. Un aspetto, quest'ultimo, che non sarà difficile apprezzare percorrendo le sale della mostra, sulle cui pareti le grandi pale d'altare, con i loro accenti spesso accorati, si fanno largo tra malinconiche allegorie della *Vanitas*, ritratti di parata spagnoleggianti, trepidanti favole bibliche e romanzesche scene di interni a figure piccole che sembrano uscite da una pagina dei *Promessi sposi*. E non meno variegato risulterà il repertorio dei riferimenti di stile che il pittore dissemina, alternando con disinvoltura affondi realistici di impronta caravaggesca, effetti teatrali già pienamente barocchi, copie dai grandi maestri del passato e invenzioni compositive strepitose. Com'è il caso del *Riposo durante la fuga in Egitto* della chiesa di Sant'Imerio, nel quale la rappresentazione affettuosamente naturalistica della Sacra Famiglia ha come fondale una Strage degli innocenti mai vista prima, con i bambini gettati nel vuoto dai carnefici, tra le architetture prospetticamente impeccabili di una città visionaria.

Questo è Genovesino, genio imprevedibile e mai convenzionale, perfettamente consapevole della propria indole di pirotecnico sperimentatore. Tanto da firmare due sue opere – una di queste è proprio il *Riposo* – con la formula «gioco di pennelli di Luigi Miradori».

Per chi, com'è toccato a noi, deve tentare di mettere ordine nella sua carriera, destreggiarsi tra i «giochi» del pittore non è sempre facile. L'assenza di una traiettoria stilistica rettilinea frustra gli sforzi per precisare la cronologia del suo catalogo, che soprattutto per gli anni giovanili rimane ancora da decifrare. È un po' colpa nostra, ma Genovesino ci mette del suo, visto che anche nei dipinti certamente eseguiti nello

stesso anno il pittore rivela spesso predilezioni di stile tra loro discordanti. Per questa ragione, in catalogo abbiamo deciso di porre l'indicazione della data solo in testa alle schede delle opere ancorabili ad anni sicuri per via di iscrizioni o documenti. Crediamo infatti che la mostra potrà costituire un momento di verifica importante su questo tema, anche perché sarà l'occasione di osservare sotto nuova luce il cospicuo nucleo dei dipinti restaurati per l'occasione, che mentre scriviamo sostano ancora nei laboratori che li hanno presi in cura.

A fronte di questo problema aperto è giusto però anche mettere l'accento sulle considerevoli acquisizioni che la mostra offre: non solo nuovi dipinti, ma anche riflessioni sulle prerogative stilistiche e iconografiche delle singole opere, oltre che chiarimenti sulla loro storia antica e sulle vicende di committenza. In molti casi questi contributi sono arrivati dalle ricerche di prima mano prodotte dal gruppo di lavoro di giovani studiosi che abbiamo voluto aggregare, senza mai perderli di vista, attorno al progetto della mostra. Alcuni di loro già potevano vantare un breve ma qualificato curriculum, per altri si è trattato di un vero e proprio battesimo di fuoco nel campo della ricerca storico artistica. Tra questi ultimi ci piace ricordare gli studenti del corso di laurea magistrale in Storia dell'arte del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Cremona, dalle cui indagini sono scaturite novità significative su alcune delle opere esposte. Pensiamo ad esempio al recupero della vera storia delle tavole con il *Martirio* e la *Gloria di Sant'Orsola* della chiesa dei Santi Marcellino e Pietro a Cremona: due dimenticati capolavori che il restauro consentirà di apprezzare nella loro fiammeggiante qualità esecutiva. Nella scheda che li riguarda il lettore potrà farsi un'idea dell'incredibile scenario – tra reliquie improbabili spedite a Cremona dalla Germania, apparati solenni promossi dai gesuiti e storie di santi del passato inventate di sana pianta – che favorì a metà del Seicento l'esecuzione dei dipinti. È a suo modo una strada suggestiva per entrare nel mondo a volte iperbolico del Genovesino. Un'altra può essere percorsa visitando il salone dei dipinti di Palazzo Comunale, dove si incontrerà la monumentale *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* proveniente da San Francesco, con la memorabile folla di popolani che assiste scomposta e immalinconita all'evento prodigioso. Ma gli itinerari entusiasmati che il pittore offre a chi voglia avvicinarlo sono innumerevoli. Qualsiasi sia la scelta, alla fine ci si ritroverà sempre con lo sguardo all'insù, a cercare di capire cosa combinano gli angeli acrobati che volteggiano a grappoli nei cieli delle sue pale.

Nel chiudere con i soliti affanni questo cantiere di lavoro ci accorgiamo di dovere ringraziare molte persone. I loro nomi sono elencati nella pagina istituzionale, ma vorremmo ricordare in maniera particolare la cura e la dedizione messe in campo da don Gianluca Gaiardi, da poco entrato nel ruolo di Direttore dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Cremona. In cima alla lista sta però idealmente il nome di Marina Volonté, conservatrice del Museo Archeologico di Cremona che ha accettato con passione di giocare per mesi “fuori casa”, in compagnia di un maestro del Seicento. È anche grazie alle sue doti di intelligenza e diplomazia se la mostra oggi può andare in scena.

FF, VG., M.T.

## Finalmente Genovesino

Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi

### Le stagioni della critica

È davvero curioso, e anche un po' paradossale, che Luigi Miradori, soprannominato dai contemporanei il Genovese e diventato poi, nell'accezione comune, il Genovesino, non abbia incontrato alcuna fortuna in patria e sia stato praticamente ignorato dalle fonti liguri. Sarà stato per la partenza precocissima dalla città o per avervi lasciato, almeno a nostra conoscenza, solo due opere di cui non si conosce nemmeno la collocazione originaria, ma il pittore è una sorta di fantasma nella letteratura artistica e nelle guide genovesi.

È Luigi Lanzi, con la consueta attenzione, a farlo riemergere dall'oscurità con dieci righe incisive nella *Storia pittorica*: «Mentre i Cremonesi uscivan di patria, come dicemmo, in traccia di nuovi stili, stette fra loro un estero che non solo imparò in Cremona, ma v'insegnò. Nomossi Luigi Miradoro, detto comunemente il Genovesino perché nato in Genova: ove avuti, come sembra, i principi dell'arte, giovanetto passò in Cremona sul cominciare del secolo XVII. Quivi studiò molto su le opere di Panfilo Nuvolone; appresso si formò una maniera che tiene del caraccesco; non così scelta né così studiata, ma franca, grandiosa, vera nel colorito, armoniosa, di bell'effetto. Quest'uomo incognito in patria non che in città estere, o messo dall'Orlandi e dal suo continuatore, è in grande onore in Lombardia, e specialmente in Cremona, ove ne restano quadri in più chiese; e quello di S. Giovanni Damasceno a San Clemente è de' più lodati. In Piacenza ne hanno i mercanti nel lor collegio una Pietà lodatissima. Riesce in ogni tema; e più che altrove ne' più orridi. In casa Borri a Milano è una sua tela con vari suppliati dati a' complici di una cospirazione; pittura insigne nel suo genere. Se ne veggono altre, ma non si frequentemente per le quadriere delle prefate città: in una delle quali lessi a Piacenza l'anno 1639». <sup>1</sup> Nel taccuino lombardo del 1793 gli appunti vergati in preparazione della *Storia* dicono qualcosa in più della *Sacra Famiglia* del 1639, ora all'Istituto Gazzola (cat. 11), e dei «quadri di bella composizione e di buon effetto» in San Savino a Piacenza. <sup>2</sup> Si capisce che apprezza il lato *dark* del pittore e lo ha incuriosito il «quadro di suppliati e orroroso» di casa Borri: sarebbe bello sapere il suo vero soggetto, che alcuni hanno accostato al *Supplizio di San Giovanni Damasceno* già Borg de Balzan (fig. 24). <sup>3</sup>

Sempre alla fine del XVIII secolo e nella prima metà del XIX le opere piacentine cominciano a essere ricordate nelle guide a stampa della città emiliana: nient'altro che brevi citazioni, tuttavia. <sup>4</sup> A Cremona, invece, Luigi Miradori, con un colpo di fortuna probabilmente inaspettato, diventa subito il beniamino della città, decisamente a corto di protagonisti all'altezza dei fasti cinquecenteschi: è apprezzato in primo luogo dai contemporanei, ordini religiosi, aristocrazia e dal castellano spagnolo; quindi dalla critica settecentesca, che si dedica al genovese sempre in termini estremamente lusinghieri. All'inizio del XVIII secolo il primo a occuparsene è Desiderio Arisi (1659-1725) con notizie quasi di prima mano, sapide e umorose; riprese verso la fine e ampiamente integrate per quanto riguarda il catalogo delle opere, da Giambattista Zaist (la pubblicazione delle *Notizie* è del 1774, ma la loro raccolta precede il 1757 della sua morte) e dal grande Giambattista Biffi (1736-1807). <sup>5</sup> La riemersione, al Getty Research Institute di Los Angeles, della redazione più completa (quella definitiva era stata distrutta in un incendio nel 1727) dell'*Accademia de' pittori cremonesi* dell'Arisi consente di apprezzare meglio rispetto alle trascrizioni più tarde della Biblioteca di Cremona, il buon numero di dati sull'artista, in seguito travasati da Zaist e Biffi. Da qui le varie leggende, più o meno romanzate, che hanno da allora accompagnato le

1. LANZI 1795-1796, p. 380.

2. LANZI 1793, p. 232.

3. Si veda *infra*, alla nota 92.

4. CARASI 1780, pp. 73, 125-

126; SCARABELLI 1841, p. 123;

BUTTAFUOCO 1842, p. 108; da

ricordare inoltre il manoscritto di

LAGURI 1810, p. 6.

5. ARISI 1715-1720, II, cc. 499-

510; ARISI, *Accademia*, cc. 157-

159; ZAIST 1774, II, pp. 98-101;

BIFFI ed. 1988, pp. 262-270.

biografie del Miradori: dalla fuga da Cremona di Pietro Martire Neri dopo avere visto la messa in opera dell'*Adorazione dei Magi* per Melchiorre Aimi in San Bartolomeo, fatta «con tutto il gusto del famoso Rubens», al fatto che il genovese non sapesse né leggere né scrivere e fosse «uomo molto allegro, bizzarro e faceto [che] suonava benissimo il colascione tiorbato», al vivido ritratto «di spagnolesca baldanza»: «camminava egli per la città con berretta rossa alla genovese, coi mostacci alla spagnola e barbeta al mento, nella guisa che si vede il di lui ritratto nel quadrone laterale a sinistra dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco».

L'Ottocento, viceversa, è assai parco di soddisfazioni e di menzioni dell'artista, se non nella periegetica locale, dove si ripete l'elenco delle opere nelle varie guide, sulla scorta di quelle di fine Settecento. Solo allo scadere del secolo, nel 1899, alcuni dipinti compaiono all'"Esposizione d'Arte Sacra" in Palazzo Vescovile a Cremona: il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Sant'Imerio (cat. 46), il *Martirio* e la *Gloria di Santi Orsola* di San Marcellino (catt. 47, 48), oltre al notevole *San Sebastiano curato da Irene* (fig. 1), all'epoca nella collezione Cavalcabò, che ha cambiato proprietario alla fine del secolo scorso, quando però l'attribuzione al Genovesino era già stata definitivamente abbandonata.<sup>6</sup> Anche la prima metà del Novecento non è particolarmente vivace sul versante della critica, ma nel 1930 esce la voce anonima sul Thieme Becker dedicata al pittore,<sup>7</sup> il quale nel frattempo comincia a entrare nel cono di luce di Roberto Longhi, il vero e proprio *deus ex machina* della sua riscoperta. Il contatto nasce da una svista nel 1916: crede infatti che una «mezza figura di femmina, che suona il violino» nelle raccolte di Palazzo Brignole «abitato dal sig. Carlo Cambiaso», riferito nel 1780 da Carlo Giuseppe Ratti a Orazio Gentileschi, sia da identificare nella *Suonatrice di liuto* di Palazzo Rosso (inv. P.R. 152, cat. 7), «cosa bellissima»; mentre si tratta della *Suonatrice di violino* di Orazio, oggi al Detroit Institute of Arts (inv. 68.47).<sup>8</sup> Qualche lustro più tardi segnala al Quintavalle, in vista del catalogo della pinacoteca parmense, il riferimento al Miradori per due opere della Galleria Nazionale.<sup>9</sup>

Affida soprattutto il pittore alle cure di Mina Gregori: è l'argomento della tesi di laurea all'Università di Bologna della giovane cremonese, che la discute nel 1949 inaugurando di fatto una nuova stagione di studi. Lo stesso Longhi, accanto all'allieva, focalizza meglio il problema: se, ancora nel 1943, la *Suonatrice di liuto* è di «un ignoto caravaggesco, probabilmente nordico, simile al Ter Brugghen e al "Maestro del San Pietro liberato dal carcere"», sta per arrivare il riferimento corretto.<sup>10</sup> In realtà i suggerimenti della Gregori erano già serviti un anno prima come viatico ad Alfredo Puerari per la "Mostra di antiche pitture" che, nell'estate del 1948, riapriva l'attività del Museo Civico di Cremona; verranno buoni anche per il catalogo della pinacoteca tre anni dopo.<sup>11</sup> Intanto, nel 1950, la "Signorina" esordisce sulle pagine di «Paragone» con *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni* dove compare un'immagine dell'altare di San Rocco in Duomo (cat. 25) a illustrare «un pittore che aveva avuto una formazione caravaggesca (anche se di seconda mano), [...] interessato alle risorse della pittura provinciale lombarda fissava nel 1646 i suoi ricordi della peste sotto la forza del lume, consegnandoceli con perspicuità allucinante».<sup>12</sup> Nello stesso anno Puerari fa acquistare dal Comune di Cremona le quattro tavolette con gli *Evangelisti* (catt. 15-18) e l'altra con i *Funerali della Vergine* (cat. 13), auspice la segnalazione di Roberto Longhi, il quale regala al museo una *Testa di vecchia con occhiali*, che esce presto dalla discussione sull'artista: è ancora Longhi poi, nel 1951, ad accordare alla *Suonatrice di liuto* la straordinaria vetrina della "Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi" in Palazzo Reale a Milano.<sup>13</sup> Lo studioso ipotizza un viaggio a Roma del Miradori «giacché la ripresa di tratti caravaggeschi dopo il 1640 e, ad un tempo, l'accordo con un certo fraseggiare barocco e con gli aspetti del caravaggismo "in minore" svoltosi a Roma sul '30, non sembrano poter prescindere da una conoscenza diretta»; e stabilisce connessioni precise con «certi risultati spagnoli, in particolare [con] quelli di Antonio del Castillo».

Lo snodo cruciale arriva nel 1954, quando Mina Gregori pubblica, sempre sulla rivista del maestro, *Alcuni aspetti del Genovesino*, lo studio fondante in cui illustra, con la scrittura sprezzante degli anni Cinquanta, la carriera del pittore.<sup>14</sup>

6. *Esposizione* 1899, p. 51, nn. 6-8.

7. ANONIMO 1930, p. 586.

8. LONGHI 1916, pp. 240, 275, nota 36, 278.

9. QUINTAVALLE 1939, pp. 206-207, 315.

10. LONGHI 1943, pp. 40, nota 38, 48, nota 73.

11. A. Puerari, in *Mostra* 1948, pp. 68-77; PUERARI 1951, pp. 183-188.

12. GREGORI 1950, p. 19.

13. M. Gregori, in *Mostra del Caravaggio* 1951, pp. 60-61, n. 100.

14. GREGORI 1954, pp. 7-29.

15. BÉGUIN 1960, pp. 98-100.

16. PÉREZ SÁNCHEZ 1965, pp. 353-355; per i dipinti madrileni ci sono ora riferimenti al parmense Luigi Amidano: PULINI 2004, pp. 41-45; 2007, pp. 47-52. Un piccolo *Martirio di San Simone* (tavola, 24 × 18 cm) della stessa mano è nella collezione di Stanley Moss a New York.

17. MOIR 1967, I, pp. 269-274.

18. FIORI 1970, pp. 110-111; 1971, pp. 232, 238, 244, 246-247.

19. ALFONSO 1975, p. 48.

È un saggio memorabile quanto bellissimo da leggersi, con un'imponente serie di acquisizioni, che si pone come una pietra miliare dalla quale sarà difficile in seguito derogare. Non si può non apprezzare la forza evocativa, innanzi tutto, di definizioni icastiche e illuminanti come «l'inedita forza spagnolesca: che vuol dire per la naturalezza avventante, per lo spirito picaresco e grottesco, per le coincidenze sorprendenti nella scelta, persino, dei soggetti», o la «capacità singolare di riduzione dei soggetti sacri in pittura di "genere"». Traccia le coordinate stilistiche del Miradori, giocando più sul versante Lombardia-Spagna che non su quello ligure, anche se non mancano Strozzi e Assereto, insieme al Gentileschi genovese; ma nemmeno un accenno breve a «qualche collusione col Feti» che avrebbe forse meritato maggiore attenzione negli studi successivi. Dalla sua disamina ci si accorge di quale peso abbia avuto, nella vicenda critica del pittore, l'aver fatto parte della categoria dei *Falsche Spanier* lombardi: sono davvero molti i suoi dipinti transitati nei cataloghi di pittori spagnoli, da Velázquez (*Supplizio di San Giovanni Damasceno* già Borg de Balzan; fig. 24) a Zurbarán (*Ritratto di un monaco olivetano della famiglia Pueroni*, cat. 41; *Angelo custode* di Bucarest), da Juan Rizi (*Ritratto di bambino* già Cook; fig. 33) ad Antonio del Castillo (lo stesso), da Juan Bautista del Mazo y Martinez (*Ritratto di Gian Giacomo Teodoro Trivulzio*, cat. 8) ad Antonio de Pereda (ancora *L'Angelo custode* di Bucarest, fig. 16). È una Lombardia spagnola e pittoresca, anche se non è ancora arrivato il momento del «costumismo»; tra Daniele Crespi e Francesco Cairo, tra Ceresa e Barbelli, ma non manca «l'attenzione del Van Laer e del Cerquozzi moltiplicata per cento formidabili sembianze di straccioni» nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 35); la qualità della pittura in cui «ritornano, rinvigoriti, i toni dimessi e torrefatti, bruciati dalla preparazione, dei bamboccianti» e la previsione, ormai quasi ovvia, del Ceruti. Della sessantina di opere restituite, insieme a Longhi, al Miradori forse soltanto una decina scarsa è stata a tutt'oggi espunta ragionevolmente da quel catalogo. Il problema reale, a rileggerlo con gli occhi di oggi, riguarda la presa di coscienza di uno studio di straordinario fascino, che offre le chiavi di lettura migliori per l'interpretazione stilistica del pittore ma che diventa quasi ermetico una volta che si cerchi di affrontare a viso aperto, come in un corpo a corpo ravvicinato, le diverse stagioni del Genovesino, le variegata fasi del suo percorso artistico alla luce delle date e dei documenti. La seriazione cronologica delle sue opere, infatti, è oggettivamente di difficoltà e sottigliezza estreme perché i dipinti che portano una data o comunque documentati non riescono a offrire saldi e garantiti appigli sul versante dello stile. La prova viene proprio dal confronto tra opere datate allo stesso anno, come per esempio quelle del 1646, o quelle del 1652, o ancora quelle del 1654: immediatamente ci si accorge che, con la medesima data, il Miradori sigla dipinti molto diversi tra loro.

Il saggio della Gregori apre le porte a una serie di contributi che si limitano, gioco-forza, all'acquisizione di nuove opere, senza alternative al panorama critico tracciato: inizia nel 1960 Sylvie Béguin, che restituisce al pittore l'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* proveniente dalle collezioni farnesiane di Parma, ora al Musée National du Château de Compiègne (inv. 823; fig. 34).<sup>15</sup> Alfonso Pérez Sánchez nel 1965 conferma l'attribuzione di Longhi di dieci *Martiri di santi* della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, un riferimento oggi abbandonato.<sup>16</sup> Due anni dopo Alfred Moir schematizza forse un po' rigidamente le complesse componenti culturali del Miradori, individuando una precisa fase caravaggesca fra il 1645 (in cui data la *Suonatrice di liuto*) e il 1648.<sup>17</sup> All'inizio degli anni Settanta le ricerche documentarie di Giorgio Fiori portano nuove tracce sul soggiorno piacentino e rilevano citazioni settecentesche di opere nelle collezioni della città emiliana.<sup>18</sup> Lo studioso rintraccia anche nell'Archivio di Stato di Cremona il testamento e l'inventario dei quadri venduti al momento della morte del Miradori. Luigi Alfonso pubblica invece nel 1975, in una sede defilata che ne differisce a lungo la conoscenza, il documento che registra la presenza del pittore a Genova nel 1630.<sup>19</sup>

Nel catalogo della mostra milanese del 1973 sul Seicento lombardo, dove un buon numero di opere del Genovesino sono presentate per la prima volta al grande pubblico, compare il secondo contributo della Gregori che riaffronta in sintesi e con alcune

novità il percorso del suo artista.<sup>20</sup> Sono esposte, insieme a dipinti già noti, due di quattro *Storie di Sansone* in collezione privata (figg. 18, 19) e una seconda redazione, in mano privata a Parigi, dell'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* (fig. 35). La studiosa riferisce al momento giovanile del Miradori, tra l'altro, un *Martirio di San Bartolomeo* della Galleria Sabauda a Torino (inv. 882; fig. 2), che collega ai *Martiri* di Madrid e a due tavolette della Galleria Nazionale di Parma (invv. 40 e 42) con l'*Adorazione dei pastori* e la *Sepoltura di Cristo*, già pubblicate nel 1954: un nucleo sul quale la critica esprimerà opinioni differenti negli anni successivi.<sup>21</sup>

Nel 1974 Ugo Ruggeri segnala la *Veduta fantastica del porto di Genova con la caduta di Icaro* (fig. 30), di proprietà di Fabrizio Apolloni a Roma, che menziona anche tre anni dopo, quando pubblica il *Martirio di Santo Stefano* della Pinacoteca del Seminario Patriarcale di Venezia e l'*Ultima comunione di San Bonaventura* già in San Lorenzo ad Abano Terme, acquistata nello stesso 1977 dalle Staatliche Kunstsammlungen di Kassel.<sup>22</sup> Una seconda versione della tela (fig. 75), allora della Heim Gallery di Londra (ora in collezione privata), è convocata nel 1974 alla mostra "Lombard Paintings c. 1595-c. 1630: The Age of Federico Borromeo", curata da Peter Cannon-Brookes presso il City Museum and Art Gallery di Birmingham: qui compaiono il quadro Saibene (interpretato come *Birth of San Carlo Borromeo?*), il *Miracolo della mula* di Soresina (cat. 27) e la tela di Parma (cat. 5), diventata *Old Testament Sacrifice*.<sup>23</sup> Nel 1974 Sandrina Bandera segnala che un disegno del Miradori era entrato prima del 1673 nelle raccolte fiorentine di Leopoldo de' Medici grazie al cremonese Giovan Battista Natali: una notizia significativa perché non si conosce a tutt'oggi l'attività grafica dell'artista.<sup>24</sup> Gli studi avanzano tra approfondimenti sulle opere già note e nuove acquisizioni: dalle considerazioni fornite ancora dalla Gregori nella monografia su Giacomo Ceruti (1982) agli affondi documentari su alcuni dipinti da parte di Valerio Guazzoni e di Enrico De Pascale.<sup>25</sup> Nell'inverno tra il 1988 e il 1989 la paletta di Compiègne è a Parigi, al Grand Palais, nell'ambito della mostra "Seicento: le siècle de Caravage dans les collections françaises".<sup>26</sup>

In questo giro di anni sono pubblicati diversi dipinti inediti, in alcuni casi – relativi soprattutto al tema della *Vanitas* – con attribuzioni non pertinenti: tra le opere autografe si ricordano quelle riferite al Genovesino da Marco Bona Castellotti nel 1985 (*Vanitas* oggi in collezione Koelliker, cat. 33; *Lot e le figlie* oggi collezione BNL, cat. 43), da Ugo Bazzotti nel 1987 (*Annunciazione* di San Martino dall'Argine, cat. 44) e da Ferdinando Arisi nel 1989 (*Strage degli innocenti* e *Martirio di San Lorenzo* del 1643 in collezione privata; figg. 9, 10), preceduto nello stesso fascicolo della «Strenna Piacentina» da un breve contributo documentario di Giorgio Fiori.<sup>27</sup>

Dalla fine degli anni Ottanta chi scrive pubblica in varie sedi altri dipinti inediti; rende nota la supplica del pittore a Margherita de' Medici e propone spunti di riflessione sull'influenza del Genovesino nell'ambito locale, con l'individuazione di diverse personalità legate al maestro.<sup>28</sup> Redige poi le schede di opere esposte a Torino (1989), Casalmaggiore (1999), Varese, Castello di Masnago (2002), Milano (2006).<sup>29</sup>

Torna ancora, a più riprese, sull'argomento Mina Gregori (1990, 1993, 1995, 1997) che riproduce il *Ritratto di padre Vincenzo Balconi* di sua proprietà (cat. 36) e la già ricordata, stupefacente *Veduta fantastica del porto di Genova con la caduta di Icaro* (tela, 272 × 220 cm), di cui non si riesce a individuare l'attuale collocazione.<sup>30</sup> Dopo il 2000 crescono le acquisizioni grazie a Giuseppe Cirillo (cosiddetta *Maga*, Parma, collezione privata), Giovanni Rodella (*Annunciazione*, Cappella Cantone, 1654; fig. 77), Vittorio Sgarbi (cosiddetta *Maga* in collezione privata a Düsseldorf).<sup>31</sup> Nel 2004 Michele Tavola discute la sua tesi di dottorato sul Miradori presso l'Università di Torino: un lavoro ricco e impegnato, nel quale riemergono alcune opere di indubbio interesse, come il *San Girolamo* di Piacenza e il *Sacrificio d'Isacco* ora Colnaghi (cat. 3), all'epoca di ignota ubicazione.<sup>32</sup>

Sono iniziate nel frattempo le ricerche di Lia Bellingeri, la quale nel giro di pochi anni scheda il *San Sebastiano curato da Irene* della Santissima Annunciata di Portoria a Genova (cat. 1), aprendo nuove prospettive sulle giovanili esperienze in patria del pit-

20. M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, pp. 67-69.

21. Il gruppo di opere appena citate, integrato dall'*Apollo e Marsia* del Castello Sforzesco di Milano (inv. 243) e da altri dipinti in varie collezioni pubbliche e private spagnole, è stato raccolto in anni recenti sotto il nome di Luigi Amidano da Alberto Crispo e Massimo Pulini: si rimanda, per una più completa rassegna bibliografica, a M. Tanzi, in *La collezione Lemme* 2016, pp. 31-33, n. 1.

22. RUGGERI 1974, p. 17, nota 65; 1977, pp. 25-29.

23. *Lombard Paintings* 1974, pp. 89-90, 248-255.

24. BANDERA 1979, p. 40.

25. GREGORI 1982, pp. 50-55; GUAZZONI 1983, pp. 104-105; DE PASCALE 1987, pp. 142-143; MARUBBI 1987, pp. 92-93, 214.

26. P. Curie, in *Seicento* 1988, pp. 286-287, n. 105.

27. BONA CASTELLOTTI 1985, figg. 371, 380; U. Bazzotti, in *Touring* 1987, p. 801; ARISI 1989, pp. 43-64; FIORI 1989, pp. 41-42.

28. *Ritratto di gentiluomo* nel Museo di Palazzo D'Arco a Mantova (cat. 53); *San Girolamo* di Vercelli (cat. 50); *Santa Lucia* di Castelponzone (cat. 51);

*Stemmi della famiglia Sfondrati con putti e fiori* di ubicazione ignota (figg. 31, 32); due *Vanitas*, rispettivamente in collezione genovese e cremonese (cat. 32); copia dei *Mangiatori di ricotta* di Vincenzo Campi in collezione privata a Crema (cat. 39); *San Bonaventura* (cat. 45) e *Santa Lucia* in collezione Koelliker: si veda TANZI 1987, pp. 87-90; 1989, pp. 91-95; 1996, p. 57; 2001, pp. 451-463; 2003, pp. 231-234, accompagnato dalle approfondite riflessioni sul tema della *Vanitas* di Fabrizio LONARDI 2003, pp. 235-246.

29. M. Tanzi, in *Diana Trionfatrice* 1989, pp. 232-233, n. 256; in *Barocco* 1999, pp. 98-99, n. 18; in *Il ritratto* 2002, pp. 192-194, n. 74-75; in *Maestri* 2006, p. 118, n. 3.

30. GREGORI 1990, pp. 60-63; 1993, pp. 456 e 469, fig. 14; 1995, pp. 15-21; 1997, pp. 98-99.

31. CIRILLO 2001, p. 20, fig. 7; RODELLA 2001, pp. 9-10; I. La Costa, in *Il Male* 2005, p. 133 e fig. a p. 160.

32. TAVOLA 2004.

33. BELLINGERI 2001, pp. 21-85; 2004; L. Bellingeri, in *Le chiavi* 2003, pp. 94-96, n. 10.

34. BELLINGERI 2007.

35. M. Marubbi, in *La Pinacoteca* 2007, pp. 182-192; si veda poi *Realismo* 2007, *passim*.

36. TONINELLI 1995, pp. 71-74; 1997, pp. 47-54; 2003, pp. 233-251.

37. TANZI 2009.

38. *Di musica* 2009.

39. TANZI 2015.

40. P. Di Natale, in *Il tesoro* 2015, p. 140, n. 6; SGARBI 2016, pp. 226-235.

41. MORANDOTTI 2016, pp. 105-110.

tore (2003); quindi, in occasione di una mostra-dossier della serie "Brera mai vista" (2004) risolve i problemi relativi al committente e alla provenienza da San Vincenzo a Cremona della pala della pinacoteca milanese raffigurante *San Nicola di Bari con l'offerente Martino Rota* (Reg. Cron. 2339; fig. 40).<sup>33</sup> Nel 2007 infine produce la prima monografia, utile quanto aggiornata, nella quale pubblica fra l'altro il testamento e l'inventario dei beni redatto *post mortem* del governatore di Cremona, don Álvaro de Quiñones, il principale committente del Genovesino, nel quale si riconoscono numerose opere del pittore. Oltre a un accurato regesto e all'elenco completo dei dipinti, la studiosa propone una scansione cronologica coerente dell'attività del pittore, con nuove osservazioni anche sull'identità e sul ruolo dei vari committenti.<sup>34</sup> Nello stesso anno i dipinti del Museo Civico «Ala Ponzone» sono sottoposti a nuova schedatura da Mario Marubbi nel catalogo della pinacoteca dedicato al XVII secolo; mentre cinque tele del territorio cremonese sono esposte a una mostra ad Alaquàs, presso Valencia che segna il gemellaggio tra la città lombarda e quella spagnola.<sup>35</sup> Non vanno dimenticati negli stessi anni gli affondi documentari di Gianni Toninelli sul Genovesino, la cerchia, le amicizie, i committenti e i vicini di casa che offrono squarci suggestivi delle trame di vita nella Cremona seicentesca.<sup>36</sup>

Sulla scorta degli inventari e delle notizie pubblicate dalla Bellingeri, nel 2009 individuo in casa Cavalcabò a Cremona la «Zenobia menata in prigione» eseguita per don Álvaro de Quiñones, ricostruendo una sorta di triangolazione tra il pittore, il castellano e il campione del *Siglo de Oro* della letteratura spagnola, Pedro Calderón de la Barca, che era stato al servizio del Quiñones nella guerra di Catalogna ed è autore del dramma sacro *La gran Cenobia*, a cui indiscutibilmente si ispira la tela cremonese.<sup>37</sup> Nella circostanza fornisco indicazioni sugli altri dipinti del Genovesino nella collezione del governatore, sugli intrecci della committenza più esclusiva e sul prestigio sociale raggiunto a Cremona dal pittore. Tra il 2009 e il 2010 Amanda Mazzucchi e Francesca Bottini organizzano una lodevole "mostra diffusa" delle opere del Miradori nelle chiese e collezioni civiche cremonesi, dotata di un piccolo catalogo di carattere divulgativo molto ben fatto.<sup>38</sup> Nel 2015 riprendo e amplio gli studi sulla *Zenobia*, aggiornando la bibliografia dei vecchi scritti miradoriani e pubblicando altri inediti.<sup>39</sup> Nello stesso anno il *Riposo durante la fuga in Egitto* (cat. 46) è esposto alla mostra "Il tesoro d'Italia" allestita presso l'Expo milanese: se in catalogo la scheda è di Pietro di Natale, credo che vada ricordata senza i consueti sussieghi la sincera passione e l'entusiasmo che Vittorio Sgarbi ha dimostrato in molte circostanze per la pala cremonese e per il suo autore.<sup>40</sup>

L'ultimo intervento sul Genovesino, di Alessandro Morandotti, è di singolare rilievo perché, oltre a un bel *Ritratto di bambina di casa Borromeo* (fig. 66), lo studioso rende nota una grande pala in collezione privata con il *Martirio di Sant'Alessandro* (fig. 5) che dovrebbe aprire nuovi spiragli per una definizione meno nebulosa degli esordi del Miradori in Lombardia.<sup>41</sup> Si tratta infatti di una tela fortemente connotata in direzione milanese, con agganci evidenti soprattutto alla maniera di Daniele Crespi, ma non senza suggestioni da Cerano, Morazzone, Vermiglio e Tanzio. Se da una parte il ritrovamento corrisponde alle coordinate stilistiche giovanili, in chiave lombarda, del pittore, stabilite a più riprese negli studi della Gregori (soprattutto nel 1954 e nel 1973), dall'altra una simile pala non trova confronti con le opere che la studiosa aveva nel tempo riferito a questa fase così delicata e che sono state via via espunte dal catalogo miradoriano.

M. T.



## Le esperienze giovanili: Genova, Piacenza, Milano e lo studio delle stampe

Oltre che dal soprannome già assegnatogli nel Seicento, l'origine genovese di Luigi Miradori è confermata a più riprese dai documenti coevi e dall'indicazione «januensis» inserita in molte firme delle sue opere. Non fanno eccezione quelle di data più avanzata, che segnalano così il persistere di un senso di appartenenza riverberato anche dalle vedute fantastiche di Genova dipinte per due volte negli anni della maturità.<sup>42</sup>

In assenza di notizie sicure relative alla nascita risulta difficile precisare se quel «januensis» sia da intendere come l'indizio di un'origine legata proprio al capoluogo ligure o a qualche centro vicino. Sta di fatto che le prime carte d'archivio di cui disponiamo ci parlano di una giovinezza trascorsa nella città della Lanterna. È lì infatti che il Miradori si sposa nel 1627 con la genovese Girolama Venerosi ed è sempre a Genova che il pittore è ricordato in un documento del 5 giugno 1630, nel quale sono registrati i cittadini soggetti alla tassazione per la costruzione di nuove fortificazioni. In quel contesto il nome del Miradori compare insieme a quelli di quasi tutti i maggiori pittori attivi in città, da Andrea Ansaldo a Domenico Fiasella, a Giovanni Andrea de Ferrari, a Gioacchino Assereto, ai fratelli Giovanni e Giovan Battista Carlone, a Luciano Borzone, ai fiamminghi Cornelis de Wael e Jan Roos.<sup>43</sup> Da integrare con alcuni assenti illustri, come Orazio de Ferrari e soprattutto Bernardo Strozzi, in procinto di trasferirsi a Venezia,<sup>44</sup> l'elenco ci fornisce una foto di gruppo utile a rievocare quale fosse in quegli anni la vivacità di «Genova pittrice». Senza dimenticare che fino a tre anni prima la città aveva ospitato anche Antoon van Dyck, fonte di ispirazione per buona parte degli artisti appena citati.

Allo stato attuale delle conoscenze, il tentativo di mettere a fuoco il ruolo realmente giocato dal Genovesino in quel panorama così concorrenziale è però destinato all'insuccesso. Del giovane Miradori a Genova non sappiamo in sostanza nient'altro, al di là del fatto che la stagione ligure dell'artista si chiuse non molto tempo dopo il documento appena ricordato, dal momento che già nel 1632 le carte lo segnalano a Piacenza. Si spiega così il silenzio assoluto delle fonti genovesi sul pittore, allontanatosi troppo presto dal contesto natale per poter essere ricordato. Una circostanza che ci impedisce di avere qualsiasi notizia riguardo alla sua formazione e alla bottega presso cui avvenne, taciuta peraltro anche dai biografi cremonesi, in quel caso troppo distanti dai fatti per esserne informati.<sup>45</sup>

Non resta dunque che interrogare ulteriormente l'unico indizio di cui disponiamo, l'elenco del 1630, scorrendo il quale si nota immediatamente che di tutti gli artisti menzionati, figli e aiutanti di bottega esclusi, Genovesino sia quello a cui spetta la tassa più bassa. Quanto basta per accertare una situazione economica piuttosto fragile, forse da interpretare come indizio della giovane età del pittore, per il quale sembra ragionevole immaginare una nascita intorno alla metà del primo decennio del secolo.

In un quadro dai contorni così sfuggenti è complicato trovare motivazioni affidabili che giustifichino il trasferimento a Piacenza, la città del ducato farnesiano nella quale il Miradori si fermò almeno dal 1632 al 1635. A differenza di quanto avvenne a Genova, tuttavia, la permanenza del pittore nel centro emiliano lasciò qualche segno nella letteratura artistica locale, a partire dalla guida della città pubblicata nel 1780 da Carlo Carasi, che registra la presenza in San Savino di tre tele oggi perdute dedicate a Santa Paola.<sup>46</sup> Altre fonti settecentesche e ottocentesche segnalano inoltre nella chiesa non più esistente di San Niccolò dei Cattanei una pala raffigurante *San Nicola*, ugualmente dispersa, che una visita pastorale effettuata nel 1739 precisa essere stata donata come *ex voto* dalle famiglie Riccheri e Morando, entrambe di origine ligure.<sup>47</sup>

Dal momento che anche dopo il suo trasferimento a Cremona Miradori continuò a lavorare per la committenza piacentina, non si può dare per scontato che questi dipinti chiesastici risalcano proprio ai suoi anni farnesiani.<sup>48</sup> Almeno per quanto riguarda la tela in San Niccolò dei Cattanei l'ipotesi sembra trovare però conforto nel fatto che nel 1630 era stato nominato deputato della chiesa il personaggio più in vista della

42. Si tratta della *Veduta fantastica del porto di Genova con la caduta di Icaro*, del 1648, oggi dispersa, e di quella inserita nella pala con *San Nicola da Bari con l'offerente Martino Rota*, del 1654, conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano (per entrambe: RUGGERI 1977, pp. 26-28; BELLINGERI 2004, in particolare pp. 31-32).

43. Oltre al Miradori, l'elenco dei pittori ai quali è richiesta la tassa comprende: Filippo Bertolotto con i figli Paolo e Michelangelo, Giovanni Carlone, suo fratello Giovan Battista, Giovan Battista Baiardo, Giulio Benso con due discepoli e l'aiutante Giovanni Ilario Villa, Andrea Ansaldo, Giovanni Andrea de Ferrari, Sinibaldo Scorza, Gioacchino Assereto, Cornelis de Wael, Domenico Fiasella, il fiorentino Simone Balli, il romano Giovan Battista Primi, Giovan Domenico Capellino, Giovan Battista Castello, Jan Roos e Lazzaro Tavarone con il figlio Bartolomeo (ALFONSO 1975, p. 48).

44. L'assenza di Orazio, nato nel 1606, si spiega col fatto che egli si trasferì a Genova dalla nativa Voltri solo nel 1634. Quella di Strozzi trova probabilmente ragione nel suo *status* di religioso, che gli consentiva di evitare le spese erariali.

45. In merito al contesto presso cui avvenne la formazione dell'artista la GREGORI 1990, pp. 60-61; 1995, pp. 16-17, ha più volte puntato l'attenzione verso Andrea Ansaldo, in ragione soprattutto della sua specializzazione nel campo della pittura prospettica celebrata dalle fonti genovesi e alla quale la studiosa propone di ricondurre l'abilità del Genovesino nella restituzione delle quinte architettoniche e urbane.

46. CARASI 1780, p. 73. Carasi si rivela peraltro fonte non del tutto affidabile riguardo al Miradori, dal momento che celebra come sua opera una *Pietà* conservata a quell'epoca presso la sala del Collegio dei Mercanti di Piacenza (ivi, pp. 125-126) che, come ha precisato ARISI 1989, p. 45, va identificata con una

tela oggi presso il Vescovado di Piacenza, spettante in realtà a Benedetto Marini.

47. FIORI 1970, p. 111, nota 36; 1989, pp. 41, 42, nota 2; ARISI 1989, p. 47; SASSI 2001, pp. 34-35.

48. Lo testimoniano sia la *Sacra Famiglia* oggi all'Istituto Gazzola di Piacenza, del 1639 (cat. 11), sia le successive telette con il *Martirio di San Lorenzo* e la *Strage degli innocenti* eseguite nel 1643 per Pietro Maria Rosa, presidente della Camera ducale piacentina (ARISI 1989, pp. 50-62). Il caso di questi ultimi due dipinti fa capire come anche per le altre opere del pittore ricordate nelle antiche collezioni della città emiliana (FIORI 1971, *passim*; ARISI 1989, p. 47) non si possano avere certezze in merito ad una loro esecuzione negli anni del soggiorno piacentino. Lo stesso discorso vale per il trascurato *San Girolamo*, conservato nella casa parrocchiale di San Savino a Piacenza, opportunamente riproposto all'attenzione da TAVOLA 2004, pp. 90-91, n. 7, al quale sembra convenire una datazione già al momento del soggiorno cremonese.

49. MATT 2012, pp. 486-487.

50. Ivi, pp. 486-488.

51. Si sofferma sull'episodio TANZI 2009, p. 20.

52. SASSI 2001, pp. 32-46.

Significativi in tal senso sono anche i rapporti personali intrattenuti da Bernardo con alcuni pittori genovesi, in *primis* Luciano Borzone, e con alcuni grandi collezionisti della città, come Giovan Vincenzo Imperiale: MARTINONI 1983, pp. 187-219.

53. Una significativa conferma in questa direzione è fornita dalle relazioni tra il Morando e la famiglia Riccheri, un cui esponente, Giovan Battista, andò in sposo alla figlia di Bernardo, Bianca Maria: MARTINONI 1983, p. 189.

54. Già si pronuncia in tal senso FIORI 1970, p. 110. L'indicazione è ripresa da ARISI 1999, p. 449, e BELLINGERI 2007, p. 15; 2009, p. 11. Importanti precisazioni sui rapporti tra Morando e il contesto cremonese sono poi fornite in TANZI 2009, pp. 24-25.

55. FIORI 1970, p. 110; SASSI 2001, p. 34. BELLINGERI 2007, p. 15, segnala che l'oratorio di Pittolo venne costruito tra il 1645 e il 1646.

famiglia Morando, Bernardo, cui fu affidato l'incarico di collaborare con le autorità civiche per arginare la diffusione della peste:<sup>49</sup> un compito che potrebbe chiarire le implicazioni votive della pala dedicata a *San Nicola*.

Nato nel 1589 a Sestri Ponente, ma trasferitosi già nel 1604 a Piacenza, Bernardo Morando si era imposto come un protagonista di un certo calibro nella locale vita culturale. Autore di diversi testi encomiastici per gli esponenti della corte farnesiana (comprese le iscrizioni che corredano gli spettacolari monumenti equestri di Alessandro e Ranuccio Farnese, realizzati da Francesco Mochi tra il 1612 e il 1625), fu a lungo «direttor primario» degli spettacoli ducali, proponendosi anche come autore di alcuni degli intrattenimenti teatrali e musicali allestiti in quel contesto.<sup>50</sup> Non ultima la *Vittoria d'amore* messa in scena nel carnevale del 1641, con musica dell'anziano Claudio Monteverdi.<sup>51</sup> Ancora più interessante, nella nostra ottica, è però il coinvolgimento di Morando con i fatti figurativi, che lo vide promuovere a più riprese l'attività in ambito piacentino dei pittori liguri, da Bernardo Castello a Domenico Fiasella, al quale commissionò nel 1643 la bella pala con la *Vergine che appare a San Bernardo* per la cappella di famiglia in San Vincenzo.<sup>52</sup>

Dal momento che, come si è visto, tutto concorre a riconoscere in Bernardo il Morando che insieme a un Riccheri donò a San Niccolò dei Cattanei la pala del Genovesino,<sup>53</sup> ci sono buone ragioni per immaginare che anche nel caso di quest'ultimo il suo approdo a Piacenza dalla Liguria abbia trovato una sponda proficua nell'ecclettico conterraneo affermatosi a corte.<sup>54</sup> Tanto più che opere del Miradori erano presenti nella raccolta del letterato e che sempre a lui si deve la commissione al pittore, in anni però successivi, di una pala perduta dedicata a *Santa Franca*, un tempo nell'oratorio di famiglia a Pittolo, nei pressi di Piacenza.<sup>55</sup>

Se anche ci fu, il sostegno del Morando non fu comunque sufficiente a garantire le fortune del Miradori nella città emiliana. A farlo capire senza mezzi termini è una supplica indirizzata dal pittore nel 1635 a Margherita de' Medici, moglie del duca Odoardo Farnese, in quei mesi impegnato nella fallimentare impresa militare contro la Milano spagnola.<sup>56</sup> Scopo della lettera è la richiesta alla giovane duchessa del permesso di abbandonare i territori farnesiani: da alcuni mesi, infatti, il pittore si trova «in necessità con la sua povera famigliola», in quanto le «faccende di detta sua arte» sono «mancate». Non gli resta dunque che «andare in altre parti» a cercare quella fortuna che, come sappiamo, comincerà a sorridergli solo qualche tempo dopo il definitivo approdo a Cremona, avvenuto entro l'anno successivo.

Tutto racchiuso in buona sostanza nelle note qui riassunte, il manipolo di informazioni sulla giovinezza di Genovesino non ci dice praticamente nulla sulle concrete relazioni professionali e le preferenze figurative dei suoi primi tempi. La lacuna non sarebbe così fastidiosa se ad essa non se ne aggiungesse un'altra più grave: quella relativa all'assenza di opere superstiti ancorabili con sicurezza agli anni della formazione genovese e del soggiorno piacentino. Su questo punto, infatti, la situazione è rimasta in sostanza la stessa con la quale si confrontava suo malgrado Mina Gregori all'epoca della riscoperta del pittore, nel 1954. Oggi come allora, i primi riferimenti certi del catalogo del Miradori si collocano ormai ben dentro la sua stagione cremonese e si identificano nella *Sacra Famiglia* dell'Istituto Gazzola di Piacenza, firmata e datata 1639 (cat. 11), e nella *Madonna del Carmine con i Santi Maria Maddalena, Margherita, Filippo e Giacomo* della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Castelleone, firmata e datata 1640 (cat. 12). E oggi come allora, procedere a ritroso per tracciare un profilo credibile degli inizi dell'artista è tutt'altro che facile, anche perché le indicazioni fornite dai due dipinti appena citati si rivelano per certi aspetti disorientanti. Mi riferisco in particolare alla paletta di Piacenza, di un livello qualitativo non proprio entusiasmante nella sua concezione un poco ingenua, insolita per il sempre estroso Genovesino. Il che non impedisce di accertare come i fondamenti culturali della tela si collochino sull'asse Genova-Milano, tra il naturalismo quieto di Fiasella e il segno più appuntito di Morazzone, al quale rimanda il bel profilo della Vergine; mentre i coniglietti in primo piano sono un omaggio alla specializzazione animalistica di Sinibaldo Scorza, il pittore genovese che fu quasi coetaneo di Miradori.



Fig. 1. Già attribuito a Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Sebastiano curato da Irene*, già Cremona, collezione Cavalcabò.

Caratteri in parte differenti si scoprono, solo un anno più tardi, nella pala di Castelleone, immersa in una densa fuliggine che ricorda le ambientazioni di Luciano Borzone, pittore molto legato al Morando. In quell'atmosfera offuscata si fanno largo personaggi dalle movenze ansiose, in cui la memoria dei modelli e della stesura succosa di Bernardo Strozzi si contamina con il patetismo dei pittori milanesi della peste, Cerano in testa.<sup>57</sup>

Se lo scarto tra le due opere del 1639 e del 1640 già ci avverte del carattere tutt'altro che rettilineo della parabola dell'artista almeno fino a questi anni, merita in ogni caso di essere ribadito il comune orizzonte genovese-milaneese entro il quale si situano le tele di Piacenza e di Castelleone. Si tratta di un'indicazione che non va trascurata nel tentare di recuperare i passaggi precedenti della carriera di Genovesino, che oggi sappiamo non coincidere con quelli immaginati all'epoca delle pionieristiche indagini della Gregori. Quando cioè si ipotizzava di collocare all'origine della sua storia un piccolo nucleo di dipinti di schietta impronta caravaggesca, capeggiato dal *San Sebastiano curato da Irene* (fig. 1), già nella collezione Cavalcabò a Cremona, il cui riferimento al pittore non è però sembrato più credibile col progredire delle ricerche.<sup>58</sup> Un destino condiviso da un secondo gruppo di opere tra loro coerenti, proposto come ulteriore capitolo della vicenda precoce del Miradori, ma oggi confluito nel catalogo di un altro eccentrico protagonista del primo Seicento padano, il parmense Luigi Amidano (fig. 2).<sup>59</sup>

Gli studi degli ultimi anni sono dovuti dunque ripartire quasi da zero, trovando un primo appiglio in un altro *San Sebastiano curato da Irene*, conservato presso il Convento della Santissima Annunciata di Portoria a Genova e restituito al pittore con notevole intuizione da Giuliano Frabetti (cat. 1). Prescindendo dalla sua collocazione ligure, non documentabile *ab origine*, non v'è dubbio che di tutte le opere del Miradori la tela della Santissima Annunciata sia quella in cui le componenti genovesi si impongono con maggiore evidenza e in modo quasi totalizzante. Tanto che se non fosse

56. La lettera è pubblicata in TANZI 1989, pp. 91-92.  
57. Che il pittore avesse una speciale familiarità con Cerano lo conferma la copia da un *San Carlo* del pittore novarese ricordata nel 1661 tra i beni presenti nel suo studio dopo la morte: TAVOLA 2004, p. 263 (vedi nota 73).

58. GREGORI 1954, pp. 12-13; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, pp. 67-68, n. 171. I primi dubbi sull'autografia di questo nucleo "caravaggesco" sono formulati in TANZI 1989, p. 95, nota 11.

59. GREGORI 1954, pp. 13-14, 28; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 67. Per la restituzione ad Amidano di questo secondo nucleo, il cui pezzo più significativo è il *Martirio di San Bartolomeo* della Galleria Sabauda di Torino (fig. 2): CRISPO 2000, in particolare pp. 108-123. Va precisato che le ipotesi formulate dalla Gregori negli studi del 1954 e del 1973 non sono più riproposte nei contributi sul pittore da lei pubblicati nel 1990 e nel 1995.

60. È il caso dunque di ribadire che sia per il *San Sebastiano curato da Irene* della Santissima Annunciata (cat. 1), sia per la *Suonatrice di liuto* (cat. 7), la collocazione ligure non può essere impugnata come prova di una datazione dei dipinti nella stagione genovese del pittore. Se già l'impossibilità di risalire alla storia iniziale di entrambe le tele consiglia prudenza, va infatti considerata anche la possibilità che il pittore abbia realizzato



Fig. 2. Luigi Amidano, *Martirio di San Bartolomeo*, Torino, Galleria Sabauda.

delle opere per il suo contesto d'origine in anni successivi alla sua partenza da Genova: esattamente ciò che avverrà con le commissioni piacentine ottenute dopo l'abbandono della città emiliana. A ciò vanno aggiunte, ovviamente, le evidenze dello stile, che soprattutto nel caso della *Suonatrice di liuto* non sembrano consentire una collocazione così precoce.  
61. M. Gregori, in *Mostra del Caravaggio* 1951, pp. 61-62, n. 100. Ma per una dettagliata ricognizione della vicenda critica del dipinto si veda la scheda in catalogo.

62. FRANGI 1998, p. 243, n. 28.

63. BELLINGERI 2004, p. 35.

64. FIORI 1971, p. 244; PERITI 1994, p. 47.

per il profilo della bambina in primo piano, incunabolo delle affettuose esplorazioni del mondo adolescenziale condotte in seguito dal pittore, l'inserimento del dipinto nel suo catalogo risulterebbe alquanto problematico. Non mancano dunque ragioni per confermare la precocità della tela, nella quale la delicata vibrazione degli impasti pittorici rimanda a Domenico Fiasella e in modo più specifico a Giovanni Andrea de Ferrari e a Orazio de Ferrari, evocati da quel misto di realismo e teatralità che ispira il dipinto, nel quale il naturalismo caravaggesco fa i conti con le delicatezze sentimentali di Van Dyck.

Prerogative più autonome e più facilmente confrontabili con il Genovesino della maturità rivela invece la celebre *Suonatrice di liuto* oggi a Palazzo Rosso (cat. 7), la seconda opera di collocazione genovese del pittore, che anche per questa ragione è stata spesso chiamata in causa come testimonianza della sua misteriosa giovinezza ligure. La connessione è però piuttosto fragile, specie se si considera che la storia della tela si può ripercorrere a ritroso non oltre gli ultimi anni dell'Ottocento, quando è attestata nel nucleo di opere donate da Maria Brignole Sale per dar vita al museo genovese.<sup>60</sup> In realtà gli elementi dello stile non sembrano favorire una datazione del dipinto nel momento degli esordi, ostacolata anche dal divario rispetto alla tela della Santissima Annunciata, dalla quale la *Suonatrice* si distingue per un più pronunciato orientamento caravaggesco. Non a caso lo stesso Roberto Longhi, prima di approdare alla restituzione del dipinto a Genovesino nel 1951 aveva inizialmente assegnato la tela ad Orazio

Gentileschi, per poi dirottarla nell'ambito dei seguaci nordici del Merisi.<sup>61</sup>

Se è vero che un'educazione genovese, come fu senza dubbio quella del Miradori, poteva fornire molte occasioni per un aggiornamento sui fatti caravaggeschi (e gentileschiani), non è per forza in quella direzione che va ricercato il retroterra della *Suonatrice* di Palazzo Rosso, sorella più penserosa e fragile delle musicanti messe in scena dal giovane Mattia Preti nei suoi *Concerti* dei primi anni Trenta del Seicento. Dovendo trovare un parallelo alla luce fioca che invade la scena e all'effetto lunare dei giochi chiaroscurali sul volto della protagonista, mi pare che il riscontro più efficace sia quello offerto dalle opere "caravaggesche" realizzate da Francesco Cairo nella seconda metà di quello stesso decennio, sul tipo della *Giuditta con la testa di Oloferne* di Sarasota<sup>62</sup> e della *Madonna col Bambino, Sant'Elisabetta e San Giovannino* della collezione di Banca Carige a Genova, per la quale Hermann Voss nel 1960 aveva significativamente proposto il nome del Miradori.<sup>63</sup>

Si ha così un possibile appiglio cronologico per la tela genovese e, al contempo, una conferma della sintonia con il contesto milanese già individuata nelle opere del 1639 e del 1640 e sulla quale getta luce, in termini del tutto simili, anche la tela a figure piccole raffigurante forse la *Punizione di Core, Dathan e Abiram* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 5). Ricordata nel 1734 nella raccolta piacentina dei marchesi Serafini con un'eloquente attribuzione a Morazzone,<sup>64</sup> l'immagine biblica si colloca bene infatti a fianco delle



Fig. 3. Francesco Cairo, *Buona ventura*, collezione privata.

analoghe invenzioni di piccolo formato realizzate da Cairo sempre sul finire degli anni Trenta, a partire dalla *Buona ventura* in collezione privata (figg. 3, 4),<sup>65</sup> della quale condivide, come già rilevava nel 1954 la Gregori,<sup>66</sup> il luminismo baluginante e l'intonazione picaresca.

Su queste corrispondenze milanesi è del tutto probabile, peraltro, che ancora molto ci sia da capire.<sup>67</sup> Lo suggerisce il recente rinvenimento, da parte di Alessandro Morandotti, di una vigorosa pala d'altare con il *Martirio di Sant'Alessandro*, in grado di aprire scenari per molti aspetti inattesi sulla stagione precoce del Miradori (fig. 5).<sup>68</sup> A fronte dell'assenza di indizi riguardo alla sua collocazione originaria, il dipinto presenta infatti un'identità stilistica perentoria, tutta orientata verso un momento della cultura figurativa milanese di poco precedente rispetto alle esperienze appena chiamate in causa. Quello cioè che si radica ancora entro gli anni Venti del Seicento, tra Daniele Crespi, Giuseppe Vermiglio e una presenza meno assidua ma non certo meno autorevole come Tanzio da Varallo. Il cui nome è suggerito dalle immagini del carnefice e del giovane soldato ipermuscoloso sulla destra, animato dalla tempratura sovraeccitata dei famosi *David* del pittore valsesiano. Un omaggio che non impedisce a quella figura di

65. FRANGI 1998, p. 251, n. 42.

66. GREGORI 1954, pp. 14-15; 1990, p. 61.

67. Si vedano, al riguardo, le riflessioni di Marco Tanzi relative al *Ritratto di Gian Giacomo Teodoro Trivulzio* esposto in mostra (cat. 8). Non si possiedono purtroppo elementi per valutare l'eventuale originaria provenienza milanese della tela dai singolari contenuti iconografici registrata come opera di Genovesino alla fine del Settecento da Carlo Carasi e Luigi Lanzi «in casa Borri» a Milano. Il CARASI 1780, p. 73, riferisce che nell'opera si vedeva

«ogni sorta di tormenti per punire i rei di una congiura, ch'io credo quella di Brescia».

68. MORANDOTTI 2016, pp. 107-112, con una precisa messa a fuoco del radicamento della pala nella cultura figurativa milanese e lombarda cui si fa riferimento nel testo.

69. L'indicazione attributiva risulta registrata in QUINTAVALLE 1939, p. 315; lo stesso avvenne per la tela con la *Punizione di Core, Dathan e Abiram (?)*, sempre conservata alla Galleria Nazionale di Parma (cat. 5): QUINTAVALLE 1939, pp. 205-206.



Fig. 4. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Punizione di Core, Dathan e Abiram (?)* (particolare), Parma, Galleria Nazionale (cat. 5).

fornire la prova decisiva dell'autografia del dipinto, individuabile nel contorno netto, quasi ritagliato, dei tratti del viso, già allineato alla capricciosa cifra tipologica del Genovesino che meglio conosciamo.

Non è facile proporre una datazione circostanziata per questo dipinto atipico, probabilmente realizzato in un momento intermedio tra la tela della Santissima Annunziata e le opere situabili in prossimità dei tardi anni Trenta, tra cui la *Suonatrice* di Palazzo Rosso. Considerato anche il numero ridotto dei dipinti di questa stagione, del tutto inadeguato per ricostruire in modo affidabile più di un decennio di attività, è bene però non spingersi troppo in là con le ipotesi di seriazione. Meglio limitarsi a rilevare la sintonia stilistica, e dunque verosimilmente anche cronologica, che lega il *Martirio di Sant'Alessandro* (fig. 5) all'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca di Parma (cat. 4): un'altra impresa di grande impegno in cui il Miradori si rivela in una fase sperimentale, ancora lontana dall'assettamento stilistico che subentrerà negli anni Quaranta. Una ragione in più per restare ammirati di fronte alla corretta individuazione della paternità del dipinto suggerita da Roberto Longhi già nel 1939.<sup>69</sup>



Fig. 5. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Martirio di Sant'Alessandro*, collezione privata.

Forse di provenienza piacentina, la pala di Parma sorprende per la sua pienezza coloristica, degna di Domenico Fetti, ma declinata con una stesura più minuziosa, propensa a indugiare sui dettagli decorativi, dagli arabeschi sul mantello del re inginocchiato ai motivi cesellati sulla spada del paggio alle sue spalle. Oltre che in queste preziosità in punta di pennello, i rapporti con la pala da poco ricomparsa si colgono nell'affollamento compositivo claustrofobico e nell'utilizzo di una stesura smaltata e



Fig. 6. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Adorazione dei Magi* (particolare), Parma, Galleria Nazionale (cat. 4).

compatta, che garantisce una singolare nitidezza ottica alle figure. Con la differenza fondamentale, però, che nella tela di Parma i riferimenti ai modelli di Daniele Crespi e Tazio escono improvvisamente di scena, lasciando il posto a qualche ricordo morazzoniano e a suggestioni decisamente più eccentriche. In particolare quelle che si colgono nell'andamento pungente della scrittura disegnativa, oltre che nelle fisionomie spiritate del San Giuseppe e dei Magi: qualità che hanno suggerito non a caso di rintracciare una possibile fonte del dipinto in una stampa di analogo soggetto realizzata nel 1594 da Hendrick Goltzius,<sup>70</sup> esponente di vertice del più bizzarro tardo-manierismo internazionale.

Per quanto la tela non riveli una dipendenza letterale dal bulino del maestro olandese, il confronto ha il merito di porre l'accento su un aspetto cruciale del *modus operandi* del Genovesino, utile a spiegare almeno in parte l'imprevedibilità e i costanti sbalzi stilistici rivelati dalla sua fase iniziale. La sensazione, infatti, è che quel procedere discontinuo non sia riconducibile solo al dialogo con le diverse tradizioni figurative frequentate dal pittore, ma dipenda anche dalla sua disponibilità a fare ricorso, a volte in modo plateale, al vastissimo repertorio della produzione incisoria. Una consuetudine che coinvolge anche l'*Adorazione dei Magi* di Parma, perché se è vero che il riscontro offerto dalla stampa di Goltzius non appare conclusivo, sono molti gli indizi formali della tela che rivelano il ricorso alle fonti grafiche, quasi certamente di origine nordica. Lo conferma l'unico dettaglio del quale sono stato in grado di individuare il modello,

70. BELLINGERI 2007, p. 16.



Fig. 7. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ultima cena*, collezione privata (cat. 14).

vale a dire il muso affilato di levriero che si affaccia sulla destra, copiato alla lettera dalla stampa famosa di Albrecht Dürer con la *Visione di Sant'Eustachio*, del 1501.<sup>71</sup> Si spiega così per quale ragione quell'insero animalistico tornerà pressoché identico, in controparte, nel *Martirio di San Lorenzo* realizzato dal Genovesino nel 1643 per il piacentino Pietro Maria Rosa, presidente della Camera ducale della città.<sup>72</sup>

Che il Miradori abbia lavorato costantemente avendo sotto gli occhi le stampe di altri artisti lo confermano del resto i documenti relativi alla vendita dei materiali del suo studio dopo la morte, che registrano la presenza di

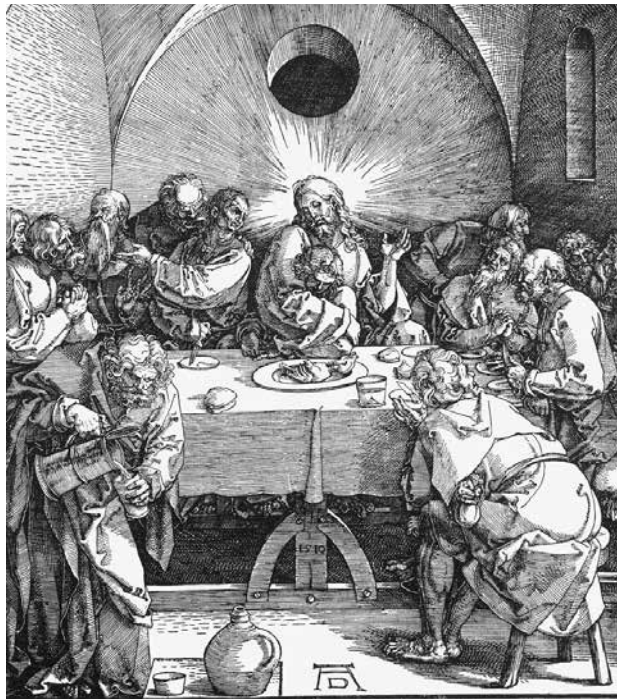


Fig. 8. Albrecht Dürer, *Ultima cena* (particolare), 1510, xilografia.

diverse decine di «carte stampate», molte delle quali di «buon autore», evidentemente mantenute in bottega per tutta la carriera come materiale di lavoro.<sup>73</sup> Privo purtroppo di indicazioni riguardo alla paternità dei fogli, il dato certifica l'assiduità di una pratica che trova ampi riscontri nella produzione dell'artista un po' a tutte le date.<sup>74</sup> Per restare con l'attenzione rivolta a Dürer, è ad esempio emblematico ciò che accade, sul finire degli anni Trenta, in una tavoletta con l'*Ultima cena* presentata in occasione di questa mostra (cat. 14), nella quale gli atteggiamenti di quasi tutti gli apostoli dipendono dal foglio di analogo soggetto del maestro tedesco, appartenente al ciclo della *Grande Passione*, datato 1510 (figg. 7, 8). Il medesimo al quale il pittore farà ricorso molto più

71. Non è da escludere che il dettaglio sia tratto non tanto dall'originale dureriano, bensì da una delle numerose copie liberamente ispirate a quel modello, nelle quali risultano estrapolati i cinque cani inseriti nella scena.

72. ARISI 1989, pp. 50-55. Per il dipinto si veda anche più avanti nel testo.

73. Da un documento del 1661, relativo a una controversia sull'eredità del pittore (e integralmente trascritto in TAVOLA 2004, pp. 258-266), si apprende che al momento della morte del Genovesino, nel 1656, erano stati ceduti i materiali conservati nello studio, tra i quali figuravano 168 «carte stampate», vendute a Giorgio Cerani, pittore e genero del Miradori, insieme a una «carta grande del Buonarota». Altre «carte diverse stampate di buon autore» e otto «paesi stampati» vennero ceduti a un certo Simone Ferrari.

74. Il ricorso sistematico ai modelli grafici cinquecenteschi è una pratica non rara nella produzione figurativa padana della prima metà del Seicento. Un caso emblematico è quello del bergamasco Carlo Ceresa (1609-1679) che, sulla scia delle analoghe esperienze del più anziano conterraneo Domenico Carpinoni, nelle opere della giovinezza realizzò a più riprese copie puntuali dalle stampe tardocinquecentesche, in prevalenza nordiche (FACCHINETTI 2012, pp. 55-93).



Fig. 9. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Strage degli innocenti*, 1643, Piacenza, collezione privata.



Fig. 10. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Martirio di san Lorenzo*, 1643, Piacenza, collezione privata.

75. ARISI 1989, pp. 50-55. Più liberi adattamenti da modelli raffaelleschi si riscontrano anche tra gli astanti del *Miracolo della mula* di Soresina (cat. 27).

76. PERINI 1989, pp. 869-871. Nella scheda in catalogo relativa al dipinto di Vercelli Beatrice Tanzi avanza opportunamente l'ipotesi che proprio a questo modello michelangiolesco faccia riferimento la «carta grande del Buonarota» presente nello studio del pittore alla sua morte (vedi nota 73). Ricordo al riguardo che l'incisione di Béatrizet misura 438 x 298 mm.

tardi, in modo meno vistoso, nella grande *Ultima cena* della chiesa di San Siro a Soresina, del 1653 (fig. 42).

Come già si era accorto Ferdinando Arisi, diversa è invece la fonte alla quale Genovesino attingee nella *Strage degli innocenti* eseguita nel 1643 in *pendant* con il *Martirio di San Lorenzo* (figg. 9, 10) prima ricordato, in cui tutto il gruppo centrale delle madri e dei carnefici traduce fedelmente il fortunato modello inciso all'aprirsi del secondo decennio del Cinquecento da Marcantonio Raimondi, sulla base di un disegno di Raffaello (figg. 11, 12).<sup>75</sup> Qualche anno più tardi sarà invece da una stampa tratta dal *Sogno* di Michelangelo, quasi certamente quella eseguita da Nicolas Béatrizet, che Genovesino preleverà le figure del santo e dell'angelo nella pala con *San Girolamo nel deserto* del Museo Borgogna di Vercelli (cat. 50).<sup>76</sup>

Emerge così l'estrema disinvoltura con la quale il pittore ricorreva al campionario di invenzioni fornito dalle stampe: con tutte le difficoltà che ne conseguono per chi



Fig. 11. Marcantonio Raimondi (su disegno di Raffaello), *Strage degli innocenti*, 1511-1512, bulino.

Fig. 12. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Strage degli innocenti* (particolare), 1643, Piacenza, collezione privata.



cerchi di rintracciare un filo coerente nel suo percorso, e soprattutto in quello dei nebulosi anni della giovinezza. Anche perché c'è il sospetto che la pratica si estenda ad altre opere di quel periodo, come la *Sacra Famiglia* dell'Istituto Gazzola, nella quale sono state ragionevolmente notate «insistenze grafiche derivate dalle incisioni nordiche»,<sup>77</sup> che ancora attendono di essere precisate.

Prevalentemente orientata, come dimostrano i casi illustrati, verso le carte dei «buoni autori» cinquecenteschi, la ricerca dei modelli da copiare o rielaborare poteva pe-

77. M. Gregori, in *Pittura a Cremona 1990*, p. 292. Osservazioni del tutto analoghe sono peraltro espresse da ARISI 1989, p. 48, che individua riferimenti a Dürer nel San Giuseppe e ritiene certamente derivati da «stampe nordiche» sia il paesaggio che il Gesù bambino. 78. Si veda la scheda in catalogo. 79. La formula sarà ripetuta alla lettera da Genovesino anche nella *Veduta fantastica del porto di Genova con la caduta di Icaro*, del 1648 (RUGGERI 1977, pp. 26-28). In quel caso, tuttavia, non è stata per il momento individuata una fonte precisa e unica del dipinto, nel quale sono stati invece riscontrati rapporti sia con la *Veduta del Ponte Vecchio a Firenze* di Jacques Callot, per quanto riguarda l'impostazione complessiva della scena (GREGORI 1993, p. 456), sia con la *Caduta di Icaro* incisa da Frans Huys su disegno di Pieter Brueghel il Vecchio, per le minute figure dei protagonisti in volo (BELLINGERI 2004, p. 32).

80. TAVOLA 2004, pp. 101-103, n. 11.

81. BAGNI 1988, p. 73.

82. In tema di riferimenti a modelli incisori seicenteschi merita di essere considerato anche il rapporto del *San Girolamo nello studio* di Treviglio, del 1646 (cat. 26), con le acqueforti di analogo soggetto di Ribera (TANZI 2001, p. 456, nota 15). In quel caso, tuttavia, il modello grafico è tradotto dal pittore con maggiore libertà rispetto a quanto rivela la *Decollazione di San Paolo* esemplata sulla fonte guercinesca.

83. Sul momento piacentino del pittore si veda ora *Guercino 2017*.

84. Un capitolo ancora da esplorare della fortuna cremonese di Guercino è quello costituito dall'interessante pinacoteca allestita a metà Seicento presso la «Libreria» del convento francescano di Sant'Angelo dal cappuccino Alessandro Cervi, del quale FRANCESCO ARISI 1741,

pp. 5-6, ricorda la profonda dimestichezza col pittore emiliano («intima necessitudine conjunctus erat»). La prova di questa familiarità è fornita dal fatto che nella quadreria cremonese del cappuccino, che annoverava ventisei opere, erano conservati ben quattordici esemplari del Guercino (MOSCONI 1981, pp. 27-28). Insieme ad altri dipinti della raccolta, essi passarono alla fine del Settecento nella collezione di Faustino Lechi a Brescia, il cui dettagliato inventario (LECHI 1968, pp. 127-128, 136-138, 154) costituisce di conseguenza un prezioso documento per far luce sull'insieme. Dalla sua consultazione si ricava tra l'altro che il nucleo comprendeva un ritratto dello stesso Cervi eseguito dal Guercino e che il cappuccino possedeva anche otto disegni dell'artista di Cento. Le voci dell'inventario Lechi consentono inoltre di riconoscere tra le opere del Cervi una *Santa Barbara* il cui assetto iconografico coincide perfettamente con quello della consunta *Santa Barbara* conservata presso la Cassa di Risparmio di San Miniato, inserita da SALERNO 1988, p. 396, n. 334 bis, nel catalogo di Guercino. Avendo negli occhi le simili invenzioni della maturità di Genovesino, è poi di un certo interesse notare come la collezione del cappuccino annoverasse anche un «Bambino che dorme, sopra un cuscino con fiocchi e frange; tenda turchina. Un po' di orizzonte», riferito a Guido Reni (LECHI 1968, p. 154). La descrizione corrisponde perfettamente ad una fortunata invenzione del pittore bolognese (PEPPER 1984, p. 299, n. C.5). Bastano questi accenni per comprendere come la vicenda, già evocata in BELLINGERI 2007, p. 18, meriti di essere approfondita ulteriormente. 85. Lo nota già GREGORI 1997, p. 98. 86. S. Facchinetti, in *Carlo Ceresa* 2012, p. 92, n. 26.

raltro indirizzarsi anche verso testi figurativi più recenti e quasi contemporanei, per i quali non sempre era necessaria la mediazione delle stampe. Esattamente ciò che si verifica nello spettacolare *Sacrificio di Isacco* di collezione privata esposto in questa sede per la prima volta (cat. 3), nel quale Marco Tanzi ha colto di nuovo il Miradori con le mani nel sacco,<sup>78</sup> intento a riadattare nella figura di Isacco in scorcio un'invenzione concepita dal modenese Bartolomeo Schedoni nel suo *San Sebastiano curato da Irene*, un tempo nelle collezioni farnesiane e oggi a Capodimonte a Napoli, rimasto incompiuto alla morte del pittore nel 1615.

Non essendo note incisioni precoci tratte dall'opera, il plagio sembrerebbe suggerire e quasi obbligare una datazione del dipinto del Miradori negli anni farnesiani, cioè piacentini, che non trova ostacolo nel pittoricismo rigoglioso della figura dell'angelo in volo, per il quale possono bastare, come precedenti, i grandi genovesi e Domenico Fetti. Rimane però da capire in che modo la risolutezza esecutiva e la sapienza registica, ormai pienamente barocca, che dominano la scena possano trovare posto nel percorso di Genovesino prima delle pale eseguite nel 1639 e nel 1640, di assetto meno innovativo ed entusiasmante.

Del resto, che le predilezioni del pittore seguano una traiettoria tortuosa lo ribadisce, ormai all'altezza del 1642, la genesi della *Decollazione di San Paolo* della Pinacoteca di Cremona (cat. 22), corredata addirittura da una vistosa iscrizione autografa che rivela l'opera «ex centensis inventione adulterata». A quanto pare priva di precedenti nella sua singolare formulazione,<sup>79</sup> l'indicazione rende esplicitamente conto della dipendenza di parte della scena da un'invenzione del centese Giovan Francesco Barbieri, il Guercino. E che la dichiarazione corrisponda al vero lo conferma – come ha precisato Michele Tavola<sup>80</sup> – l'incisione del 1628 di Giovan Battista Pasqualini tratta dal perduto *Martirio di San Giacomo Maggiore* (fig. 61) eseguito l'anno prima dal pittore emiliano per la chiesa dei Santi Pietro e Prospero a Reggio Emilia,<sup>81</sup> dalla quale il Genovesino desunse tutte le figure della tela, «adulterando» solamente la posa del busto del protagonista.<sup>82</sup>

Se si considera che all'epoca in cui il Miradori aveva vissuto a Piacenza il Guercino rappresentava un'autorità indiscussa nel contesto locale, in ragione del ciclo di affreschi realizzato nel 1627 nella cupola del Duomo,<sup>83</sup> è quanto meno singolare che l'unico, clamoroso omaggio al pittore emiliano da parte del collega ligure-lombardo risalga ad anni di molto successivi, quando ormai Genovesino si era da tempo radicato a Cremona.<sup>84</sup> E tutto risulta ancora più sorprendente se si osserva come perfino certe qualità coloristiche e chiaroscurali del dipinto sembrino emulare gli effetti della stesura guercinesca.<sup>85</sup> Se ne ricava la sensazione di una sorta di sfasatura temporale tra le esperienze figurative che le circostanze biografiche farebbero presupporre e le scelte stilistiche operate dal pittore; o quanto meno quelle dei modelli con i quali confrontarsi. Un'insidia in più per chi cerca di fare ordine nella storia del maestro genovese, anche perché i ripensamenti e le inversioni di rotta sono sempre dietro l'angolo. A darne conferma contribuiscono le telette con la *Nascita* e la *Morte di San Carlo* del Museo del Seminario di Cremona (catt. 19, 20, figg. 13, 14), realizzate nello stesso anno, il 1642, della *Decollazione di San Paolo*. In quei due dipinti notturni e trepidanti, che stanno in prima fila tra i possibili «ricordi figurativi» di Alessandro Manzoni, la bussola del linguaggio di Genovesino sembra infatti indirizzarsi nuovamente verso i compagni lombardi, trovando una singolare sintonia con gli esiti contemporanei del bergamasco Carlo Ceresa al tempo, ad esempio, delle *Esequie di Girolamo Emiliani* di Somasca, databili tra il 1639 e il 1641 (fig. 15).<sup>86</sup> Di Guercino nessuna traccia.

FF



Fig. 13. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Nascita di San Carlo*, Cremona, Seminario Vescovile, Museo Berenziano (cat. 19).

Fig. 14. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Morte di San Carlo*, Cremona, Seminario Vescovile, Museo Berenziano (cat. 20).

Fig. 15. Carlo Ceresa, *Esequie di Girolamo Emiliani*, Somasca (Vercurago), Casa madre dei Somaschi.

## A Cremona

Non sappiamo con precisione quando il pittore si trasferisce sotto il Torrazzo: all'11 settembre 1635 risale la quietanza dotale della seconda moglie, Anna Maria Ferrari, che sposa a Piacenza; probabilmente subito dopo il matrimonio inoltra alla duchessa di Parma la sua mesta missiva in cui chiede di poter abbandonare la città emiliana, dove ha abitato per più di due anni, per poter «andare in altre parti a procacciarsi la sua ventura [...] con la sua povera famigliuola [...] la quale è sua moglie, un puttino, et un suo garzone».<sup>87</sup> Il 17 gennaio 1637 risiede già a Cremona, nella vicinia maggiore o della cattedrale, dove battezza la figlia Felice Antonia. Non va taciuto, poi, che nella zona di San Clemente in Gonzaga, dietro al Duomo, dove il pittore acquista una casa nel 1639, ha da tempo trovato dimora una nutrita colonia genovese: tra i testimoni di un matrimonio celebrato il 26 aprile 1604 in San Clemente, per esempio, è registrato anche un «Giovan Miradore».<sup>88</sup> Non è quindi da escludere che il trasferimento a Cremona sia dovuto al fatto che in città risiedesse già un ramo della famiglia. Qui comunque la fortuna gira immediatamente per il Genovesino, perché la prima commissione ricordata dalle fonti è subito prestigiosa: arriva infatti dal vicario generale della diocesi cremonese, l'abate carmelitano Melchiorre Aimi, il quale gli richiede un' *Adorazione dei Magi* per la cappella di famiglia nella chiesa, oggi abbattuta, di San Bartolomeo. La morte del canonico, documentata all'aprile 1639, rappresenta un *ante quem* verosimile per l'esecuzione: se dunque abbiamo contezza di una sua immediata presa sulla città, non siamo però in grado di collegare in maniera definitiva la pala Aimi alla notevole tela ora nella Galleria Nazionale di Parma (cat. 4). Nell'ardua cronologia del pittore la pala della Pilotta rappresenta un'opera giovanile, alla quale collegare il *Martirio di Sant'Alessandro* in collezione privata (fig. 5), di recente attribuitogli, il *Ritratto di Gian Giacomo Teodoro Trivulzio* già Kleinberger, fortunatamente riemerso ed esposto in mostra (cat. 8) e la *Sacra Famiglia* dell'Istituto Gazzola di Piacenza (cat. 11), che è la prima opera firmata e datata dal Miradori, 1639, e segna un filo mai interrotto con la città emiliana anche dopo l'approdo a Cremona, grazie forse agli stretti legami con alcune famiglie che intrattengono rapporti con entrambe le sponde del Po, a partire da quella di Bernardo Morando.<sup>89</sup>

È un nucleo compatto, ma qualitativamente non proprio omogeneo che, integrato dalla *Madonna del Carmine con i Santi Maria Maddalena, Margherita, Filippo e Giacomo* di Castelleone, datata 1640 (cat. 12), segna gli esordi lombardi del Genovesino. Il pittore dà infatti l'impressione, soprattutto nel grande *Martirio* e nel *Teodoro Trivulzio*, di essere particolarmente orientato sulla situazione milanese – Daniele Crespi, Morazzone, in parte Cerano – miscelata al ricordo piuttosto ondivago della Liguria e al ricorso continuo alle stampe d'oltralpe (Hendrick Goltzius, in particolare, per l' *Adorazione dei Magi*, ma anche la *Sacra Famiglia* Gazzola non sembra immune da questa dipendenza), molto di più di quanto abbia finora ammesso la critica. Genovesino, inoltre, secondo le fonti, si diletta a copiare le principali opere del Cinquecento cremonese: sono menzionate diverse redazioni dei *Mangiatori di ricotta* (cat. 39) derivate dal celebre prototipo di Vincenzo Campi; ma l'esercizio di copista riguarda anche Cerano e Giulio Romano – come registra l'inventario dei beni rimasti nella bottega alla morte dell'artista – e senza dubbio il Correggio, dal quale riprende lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* ora a Capodimonte (inv. Q 106) in una deliziosa tavoletta del Museo Berenziano presso il Seminario Vescovile di Cremona (cat. 10).<sup>90</sup> Lo sguardo sulla Cremona del secolo precedente lo porta anche a una citazione dal Malosso nella pala di Castelleone, ma non si può proprio affermare che la tradizione locale rappresenti uno dei fondamenti più conclamati del suo stile: qualche citazione qua e là e qualche prestito campestro ben mimetizzato nell'ampio repertorio angelico. I primi dipinti danno in qualche modo anche il polso di una composizione variegata della committenza: da una parte, a Castelleone, la vedova di un personaggio locale che si era fatto strada negli uffici dell'amministrazione spagnola a Milano; dall'altra invece Teodoro Trivulzio, un vero protagonista della vita politica, militare e religiosa dello stato.

87. FIORI 1970, p. 110; TANZI 1989, pp. 91-92. Più in generale, sugli avvenimenti relativi al pittore si rimanda alla *Cronologia* in BELLINGERI 2007, pp. 67-70.

88. TANZI 2015, pp. 189-190.

89. Per il *Martirio di Sant'Alessandro* si veda MORANDOTTI 2016, pp. 105-110 e, in questo catalogo, pp. 12-13.

90. La *Lista delle pitture e altre robbe di ragione del studio vendute dopo la morte del Sig. Aloisio Miradori et convertite in pagar debiti hereditarij et far servizio della casa* (ASCr, Notarile, Notaio Girolamo Paroli, filza 5503) è trascritta in TAVOLA 2004, pp. 258-266.



Fig. 16. Luigi Miradori detto il Genovesino, *L'Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio*, Bucarest, Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 17. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Madre ebrea*, Düsseldorf, collezione privata.

Ma se una certa coerenza stilistica si può stabilire, sia pure non senza fatica, tra le pale d'altare realizzate approssimativamente tra il 1639 e il 1643, lo slalom appare più intricato tra le opere di dimensioni ridotte – ricordo i quattro *Evangelisti* e i *Funerali della Vergine*, entrati nel 1950 nella pinacoteca di Cremona, e l'*Ultima cena* di collezione privata (catt. 14, 15-18) –; per non parlare della cronologia di due dipinti in tutti i sensi “barocchi” e molto affini come la *Madre ebrea* in collezione privata a Düsseldorf (fig. 17), dove aleggia anche un certo sapore vandyckiano, e *L'Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio* del Muzeul Național de Artă al României di Bucarest (inv. 8171/205; fig. 16).<sup>91</sup> Per i palesi accenti strozziani sembrerebbe logico assegnare quest'ultima paletta a un momento della carriera del Miradori assai precoce e legato a Genova, se non che il devoto dovrebbe essere proprio lo stesso personaggio che compare anche, a Cremona, nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 21 e cat. 35) e nel *Supplizio di San Giovanni Damasceno* già Borg de Balzan (fig. 24).<sup>92</sup> Inoltre la veste di tela rossa con cappuccio sembrerebbe quella dei membri della Confraternita della Trinità in San Gregorio a Cremona, proprio nei pressi della casa del Miradori. Un intreccio stilistico complicato, che attirerebbe a sé, insieme alla citata *Madre ebrea*, anche le quattro tavole con *Storie di Sansone* in collezione privata (figg. 18, 19), che potrebbero appartenere alla primissima fase cremonese.<sup>93</sup>

Sul versante stilistico non vorrei sovrappormi a quanto già detto, e in maniera molto convincente, da Francesco Frangi nelle pagine che precedono: mi limito quindi a mettere in sequenza le opere del primo lustro del quinto decennio.

I primi anni Quaranta sono scanditi da un'intensa serie di impegni per gli ordini religiosi della città lombarda, a partire da una piccola impresa di altissima qualità

91. Per la *Madre ebrea* di Düsseldorf, in qualche modo vicina alla *Santa Cecilia con due angeli musicanti (e un serafino?)* (cat. 2), si veda TANZI 2015, pp. 187-188, figg. 16, 17; per *L'Angelo custode* di Bucarest: M. Tanzi, in *La collezione Lemme* 2016, pp. 107-110, n. 43, fig. 1. 92. Il *Martirio di un santo* compare a Roma il 2 aprile 1894, alla vendita presso Sangiorgi della collezione fiorentina di Luigi Borg de Balzan con l'attribuzione a Velázquez: la scheda, stilata dal collezionista stesso, segnala la firma dello spagnolo e la data 1625 su una tavoletta in basso a sinistra, con le tracce di un'altra firma nel cartiglio sul ceppo del supplizio (*Catalogue du Musée* 1894, pp. 46-47). È stata pubblicata come Genovesino dalla GREGORI (1954, p. 17, fig. 11), mentre mezzo secolo dopo la BELLINGERI (2004, p. 39) ha individuato il

soggetto nel *Supplizio di San Giovanni Damasceno*. La pala (206 × 140 cm) è riemersa in una vendita presso Saarbrücker Kunst-und Auktionshaus il 14 maggio 2016 (lotto 800253), ma se ne ignora l'attuale proprietario: dalle foto in catalogo, purtroppo non ingrandibili, dall'età dell'effigiato e dalla presenza di un personaggio con la medesima fisionomia del *Lot* del 1649, si direbbe un'opera dei pieni anni Quaranta, di grande fascino. 93. Per le tavole milanesi con le *Storie di Sansone*, che dovevano essere l'oggetto di uno studio, in realtà mai pubblicato, da parte di Marco Rosci, si vedano M. Gregori, in *Il Seicento* 1973, p. 68, nn. 175-176; GREGORI 1990, pp. 61, 293, tavv. 127-128; BELLINGERI 2007, p. 26, figg. 33-36. Esse sono stilisticamente collegate alla situazione figurativa genovese e al mondo delle incisioni (Goltzius, ancora, come notava giustamente Rosci): la difficoltà di datarle correttamente è complicata dalla precisa descrizione di quattro dipinti con questo soggetto nella raccolta di don Álvaro de Quiñones (BELLINGERI 2007, pp. 102-103), che indurrebbe a spingerle tra il 1644 dell'arrivo del governatore a Cremona e il 1656 della morte del Genovesino. Se non che, la recente segnalazione da parte di Matteo Facchi presso l'Hotel Ponte di Rialto a Crema di alcune grandi tele derivate con precisione da questi dipinti – copie verosimilmente di fine Seicento – rende ragionevole l'ipotesi che il Miradori abbia potuto realizzare anche, in tempi diversi, delle redazioni di questi soggetti di dimensioni più ampie.



Fig. 18. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Dalila taglia i capelli a Sansone*, collezione privata.



Fig. 19. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Sansone alla macina*, collezione privata.

formale, rappresentata dalle due deliziose telette – un tempo datate 1642 sul retro del supporto – con la *Nascita* e la *Morte di San Carlo Borromeo* (catt. 19, 20) per un complesso altare a più mani, di scultura e pittura, dedicato al santo nella dismessa e oggi disastata chiesa dei Santi Donnino e Carlo. La vicenda dei dipinti, da tempo in deposito presso il Seminario Vescovile, e della loro ubicazione originaria è stata ora ricostruita su basi stilistiche e documentarie da Ilaria Depetri e Alfredo Vandoni, segnando anche la prima memoria della collaborazione del Genovesino con il più modesto Stefano Lambri e, a mio avviso, anche con Giovanni Battista Tortiroli, i quali nella circostanza tentano di “miradreggiare” con esiti garbati, non sfiorando tuttavia la cifra particolarmente sbrigliata ed elegante del collega ligure, che trova, soprattutto





Fig. 20. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (particolare), ubicazione ignota (già Firenze, collezione Borg de Balzan).

Fig. 21. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare), 1647, Cremona, Palazzo Comunale (cat. 35).

nei rossi bellissimi della *Morte di San Carlo*, accordi cromatici raffinatissimi.<sup>94</sup> A questo giro di anni, forse solo un pochino prima, si potrebbe collocare l'affascinante e misterioso quadro Saibene (cat. 6) che, in una situazione iconografica disperante, ci accontentiamo di titolare *Interno domestico con figure*, forse il più “manzoniano” dei dipinti del Miradori, tanto che in una brutta riduzione televisiva dei *Promessi sposi* di pochi anni fa – almeno per chi, come lo scrivente, ha fatto in tempo a vedere quella di Sandro Bolchi nel 1967 – una scena pareva direttamente derivata proprio da quest’opera. Ci si chiedeva se il soggetto non potesse derivare dalla letteratura picaresca spagnola, ma la ricerca non ha finora dato risultati concreti: anche la tela milanese rientra comunque a pieno titolo nella categoria dei *Falsche Spanier* lombardi; non per niente quando nel corso degli anni Venti apparteneva a Louisine Waldron Elder portava anch’essa un’attribuzione a Zurbarán.

Nello stesso 1642 delle telette carliane Genovesino ripete, questa volta nelle grandi dimensioni, la medesima invenzione della *Nascita* in una delle tele che inaugurano la fervida attività per gli Olivetani di San Lorenzo a Cremona: la *Nascita della Vergine* e la *Decollazione di San Paolo* (catt. 21, 22) svolte in orizzontale e destinate all’area prossima al presbiterio. Le descrizioni del tempio iniziano dopo la metà del Settecento e non si capisce con certezza la collocazione originaria di queste e di due altre tele, più grandi e «in lungo» del Genovesino, perdute assai per tempo, con un episodio di martirio dall’iconografia non agevole e la *Strage degli innocenti*. Una traccia in piccolo di come poteva essere quest’ultimo dipinto è in una teletta che fa da *pendant* a un *Martirio di San Lorenzo*, entrambi eseguiti nel 1643 per l’«Ill. S. Presidente Rosa – Piacenza» (figg. 9, 10). Se la *Strage* recupera in modo palese il prototipo raffaellesco inciso da Marcantonio Raimondi (figg. 11, 12), inserito tuttavia in un paesaggio urbano altrettanto palesemente nordico, sembra avere più libertà d’invenzione il *Martirio di San Lorenzo*, anche se vi si colgono altre singole citazioni da stampe. Soprattutto le due telette segnalano, dopo il caso della *Sacra Famiglia Gazzola* (cat. 11), che il Miradori continua a mantenere rapporti con Piacenza anche dopo essersi trasferito a Cremona: nello stesso 1643 esegue la bella *Circoncisione* già nella piacentina collezione Bizzi (fig. 23), che sembra rappresentare il primo tentativo di inquadrare l’episodio sacro in un’articolata e maestosa ambientazione prospettica, fortemente illusiva. Intorno o poco dopo questa data, proprio in parallelo con il quadro già Bizzi, si assiste a una crescita della consapevolezza monumentale del pittore se, come credo da tempo e

94. Nella scheda 19-20 si propone correttamente il nome di Stefano Lambri per le telette delle stesse dimensioni di quelle del Genovesino raffiguranti *San Carlo viene tentato* e *San Carlo fa la carità*. Ho poi l’impressione che l’altra teletta piccola con *San Carlo riceve il cappello cardinalizio* e quella più grande con *San Carlo tra gli appestati* possano invece essere assegnate a Giovanni Battista Tortiroli, confermando l’«intreccio di rapporti tra il Tortiroli, il Lambri e il Miradori» da tempo ipotizzato da Gianni TONINELLI (1993, pp. 45-55; 1994, pp. 29-42; 2003, pp. 233-251).

95. Credo che le «due belle pitture» del 1643 nel tempio cremonese dei Predicatori (ricordate a fine Seicento-inizio Settecento nel *Memoriale*, cc. 25-27) fossero murali perché non ritornano negli inventari stilati alla soppressione del convento, nel 1798. Naturalmente a meno che non li avesse fatti sparire, insieme alla pala della cappella, il primo firmatario degli elenchi, Giuseppe Bonfichi, parroco, ex priore e depositario «dei soli arredi sacri della chiesa» (sul quale si veda TANZI 2012). Per la decorazione della loggia in palazzo Ponzzone: TONINELLI 1997, p. 52.

96. GREGORI 1950, p. 19.

come le ricerche condotte in questa circostanza da Giambattista Ceruti sembrano confermare, si può collocare sul 1643 la grandiosa *Presentazione della Vergine al tempio* di San Marcellino a Cremona (fig. 22 e cat. 23), ancora emozionante nonostante i guai di un vecchio restauro del dopoguerra, al quale hanno tentato di ovviare, brave come sempre, Laura Allegri, Alberta Carena e Anna Spelta. La tela, stretta e svolta in verticale, si rifà al prototipo di Domenico Fetti già – come la pala cremonese – sull’altare di patronato della «scuola inferiore» nella chiesa dei Gesuiti di Mantova dedicata alla Santissima Trinità (ora nel Museo di Palazzo Ducale, inv. 7029). Come è bene spiegato in catalogo, per i Gesuiti l’episodio narrato dai vangeli apocrifi con la scelta di Gioachino e Anna di offrire la figlia al tempio di Gerusalemme, affinché si prepari a essere lo strumento divino per la salvezza umana, costituisce un esempio autorevolissimo da additare ai giovani e alle famiglie a cui la Compagnia rivolge il proprio apostolato attraverso l’azione formativa nei collegi dell’ordine, tra i quali quello annesso alla chiesa cremonese. Un dipinto complesso e affascinante, tra presenze enigmatiche (il personaggio di spalle con il grande mantello giallo, che compare anche nella *Circoncisione* già Bizzi, fig. 23, nel *Martirio di San Lorenzo* di Piacenza, fig. 10, e nella *Processione* dell’altare di San Rocco in cattedrale, cat. 25) e apparizioni di un naturalismo commovente, come la popolana a suo modo elegantissima con l’abito damascato che incede in basso a sinistra, con in testa una cesta di vimini coperta da un panno verde. Il punto di stile e le tipologie dei volti, dagli incarnati quasi grigiastri, sembrano gli stessi del *Sacrificio di Isacco* di New York (cat. 24), che Stanley Moss ha generosamente prestato alla mostra e rappresenta un altro cardine della produzione cremonese nel primo lustro degli anni Quaranta.

Tra il 1643 e il 1644 sembra che il pittore si sposti sulla pittura murale, una specialità oggi “non pervenuta”, sempre che siano a fresco le «due belle pitture entro un nicio di stucco» nella cappella di San Pietro Martire in San Domenico a Cremona, ora perdute, che portavano la prima data; mentre nel 1644 riceve pagamenti «per haver fatto dipingere la loggia di sopra» nel palazzo a San Bartolomeo: è l’attuale Palazzo Ala Ponzzone, quello che in città i più vecchi chiamano ancora Palazzo della Rivoluzione.<sup>95</sup> Sono solidi in questi anni i rapporti con la famiglia Ponzzone, per la quale Genovesino lavora a più riprese: il conte Nicolò è principe dell’Accademia degli Animosi, uno dei fulcri della vita culturale del Seicento cremonese, cui facevano riferimento i principali esponenti della aristocrazia cittadina. È elogiato quale «Ercole di Cremona», in relazione all’impresa accademica con le armi di Ercole appese a un pioppo con il motto «In casus omnes»; è lui che il 23 marzo 1647 paga al Genovesino una tela con *Sant’Eusebio* da collocare nella sede dell’Accademia, ora perduta; sempre lui l’anno prima gli fa ritrarre il figlio Sigismondo, di quattro anni (cat. 28). Oltre alle altre opere da cavalletto del Miradori nelle collezioni del palazzo di città, non va dimenticata la pala con *Santa Lucia* del 1654 (cat. 51), eseguita per la chiesa di Castelletto dei Ponzzone, il borgo che, in seguito, accorcerà il nome in Castelponzone: anche dopo l’elevazione a prepositura, il tempio dei Santi Faustino e Giovita rimane sotto il patronato della famiglia.

Tra il 1645 e il 1647 si succedono due cantieri di primaria evidenza nel che connotano ancora oggi la produzione di destinazione chiesastica dell’artista: la realizzazione dei dipinti mobili del nuovo altare di San Rocco in cattedrale e la decorazione dell’area presbiteriale di San Francesco. Le *Storie di San Rocco* (cat. 25) che ornano l’altare rinnovato, dopo che un incendio aveva distrutto nel 1644 quello precedente, sono una serie di piccoli capolavori baluginanti e corruschi in cui Genovesino sembra essersi lasciato alle spalle quasi tutti i ricordi di Liguria – tranne quelli cromatici – per parlare esclusivamente lombardo. Episodi notturni improvvisamente accesi da angeli di un bianco abbacinate o da cardinali di un rosso sovrano; tra puerpere, nutrici e grovigli di appestati nerboruti in spazi solenni. La Gregori illustra i suoi *Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni* con la *Processione*, «snodata sul fortissimo risalto del selciato, come una passacaglia di colorate e spiritose osservazioni di realtà: la statua oscillante del Santo, lo sguardo compiaciuto dei fabbricieri, i suonatori allogati sul palchetto, il bianco delle cotte che riappare sotto gli archi e si smorza nelle confraternite salmodianti in lontananza».<sup>96</sup>

Dalle sottigliezze minute, in punta di pennello, Genovesino passa al formato «atlantico» – sempre per restare con la Gregori – delle opere per padre Vincenzo Balconi in San Francesco, a partire dalla gigantesca *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del 1647 ora in Palazzo Comunale (cat. 35): qui il tema sacro viene sapientemente eluso ed adeguato «al suo invincibile estro di pittore di genere». L'attenzione è in questo caso tutta rivolta all'umanità trista e beccera: «non si era mai vista, come in questa valle orrida e solitaria, più imponente ed epica radunata di pitocchi», su cui l'occhio cade immediatamente, respingendo in secondo piano la scena del miracolo. Nel vasto fiume della pittura lombarda della realtà, il grande telerò della *Moltiplicazione* si pone ad un punto mediano tra Caravaggio e Ceruti, con una fusione personalissima di poetiche diverse, dai milanesi della peste ai bamboccianti romani – con viva adesione ai fatti del Van Laer e del Cerquozzi – con una presenza ossessiva, malinconicamente malsana, quasi malarica, della morte. Si vede che il pittore vuole come miscelare il ricordo del prestigioso modello cittadino di un secolo prima, il murale del Sojaro nel refettorio di San Pietro al Po, con quello più recente della pittura liquida e sfrangiata del lunettone che Domenico Fetti ha lasciato quasi trent'anni prima in Sant'Orsola a Mantova (ora in Palazzo Ducale, inv. 6842), ma il passo è ancora diverso ed estremamente personale: accelera verso un'altra cosa. La pittura, da lucida e smagliante nel primo piano, si affosca e si disfa man mano che si indietreggia, per finire in un paesaggio pieno d'aria inquieta. Lo sguardo scivola sulla turba, su personaggi laceri e immalinconiti tra i quali spunta qua e là qualche maschera, al contempo buffa e mesta, da commedia dell'arte; ma all'estremo di destra si possono cogliere anche alcuni tra i ritratti più belli del Seicento lombardo, di intensissima caratterizzazione fisionomica e baldanza spagnolesca «da non spiacere al Ceresa», tra cui l'uomo in berretta rossa che guarda in camera senza farsi notare troppo: forse è lui il pittore.



Fig. 22. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Presentazione della Vergine al tempio* (durante il restauro), Cremona, Santi Marcellino e Pietro (cat. 23).

L'*Ultima cena* (fig. 41 e cat. 37) fa parte della stessa campagna decorativa e si trova ora nella medesima collocazione della *Moltiplicazione*. Chissà perché per questo rutilante e complesso capolavoro si sono voluti evocare i fantasmi del Cinquecento cremonese? Illusionismo prospettico e naturalistico sono i termini che si possono ricordare: sapienza compositiva che mescola Lombardia e Liguria, con Daniele Crespi a sorvegliare tra il Rubens genovese e le ardite impaginazioni architettoniche che si vedevano, tra Giulio Benso e Giovanni Andrea Ansaldo, sotto la Lanterna, ma anche il gigantesco Giulio Cesare Procaccini dell'Annunciata del Vastato. Anche qui la rappresentazione del fatto che si vorrebbe sacro è perfettamente elusa e come stravolta in scena di genere: sembra di assistere a una cena di manigoldi in un'osteria – e che osteria – lombarda. Solo nel viso ieratico di Cristo è un accenno di sacralità, mentre gli apostoli hanno piuttosto l'aspetto di ribaldi, con una caratterizzazione brutale del volto che viene ad assumere aspetti quasi grotteschi. Sulla tovaglia, invece, uno splendido brano di natura morta mostra come non solo la lezione caravaggesca, ma anche la tradizione lombarda non sono andate perdute: negli inventari sono contate a decine le opere di genere del Genovese; non se ne conosce nemmeno una. Il ciclo francescano per Vincenzo Balconi si conclude con il *Miracolo della mula* (cat. 27) ora in Santa



Fig. 23. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Circoncisione*, 1643, ubicazione ignota (già Piacenza, collezione Bizzi).

Maria del Cingaro a Soresina. Come sottolinea Valerio Guazzoni in catalogo, «La scelta del tema rientra in un programma che mette al centro l'efficacia e l'immediatezza della comunicazione religiosa, da far risalire allo stesso committente francescano e che Genovesino fa suo, ponendo l'accento sull'attualità dell'evento e calandolo in una dimensione di racconto, dai risvolti romanzeschi», con «l'incidenza della luce così mobile e frammentata, che produce un effetto di sottile drammatizzazione e trasforma la scena in un fatto di vivida cronaca contemporanea».

Sono anni di intensa attività: pale d'altare, mai una uguale all'altra, e non solo per Cremona: il «riberesco» *San Girolamo* di Treviglio (cat. 26), del 1646, importunato dall'angelo nel suo studio ricavato tra grotta e sottobosco, di suggestione unica tra libroni, teschi, rotoli, clessidre, rami, radici, anche una scala: è così spaventato che gli volano via gli occhiali. Nello stesso anno dipinge una pala (fig. 25) che sembra esplo-

dere, tanto è compressa, per Castello Cabiaglio, in provincia di Varese – perché proprio lì? – dove torna il tema della peste, che sta affrontando, probabilmente in contemporanea, in Duomo a Cremona. Nella «vera parata di profili che è la pala varesina» va anche sottolineata la soluzione compositiva che ripeterà, variandola, qualche anno più tardi a Casalbuttano.<sup>97</sup> In una composizione stretta e affollata Genovesino si inventa una veduta di paese sotto il gruppo della Vergine con il Bambino; qui la drammatica visione di un lazzaretto, una Peshawar subalpina, con un'ammucchiata di corpi riversi, come vediamo oggi, da anni, tutti i giorni, al telegiornale. Del 1647 è il perduto *Sant'Eusebio* per Nicolò Ponzone e gli Animosi, mentre dell'anno successivo, 1648, il *Miracolo di San Giovanni Damasceno* (cat. 42) per la compagnia del Santissimo Sacramento in San Clemente, di cui il pittore è prima confratello, poi priore dal 1652 al 1655. La tela è tra le più caravaggesche nel percorso del Miradori, con la Gregori che si sofferma sul dettaglio dei piedi nudi del santo, «poveri, commoventi piedi, della più bella tradizione caravaggesca», e sulla resa del tema sacro «come un fatto quotidiano». Genovesino si affeziona a questa tipologia di ambientazione in interni chiesastici solenni e fortemente chiaroscurati, come dimostrano, tra l'altro le due redazioni dell'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* del Musée National du Château di Compiègne (inv. 823; fig. 34), datata 1651, e di collezione privata parigina (fig. 35), e delle due repliche dell'*Ultima comunione di San Bonaventura*, a Kassel (Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. GK 1040) e in collezione privata (fig. 75). A questo giro di anni spetta anche la pala già in San Lorenzo a Cremona e ora in San Siro a Soresina con il *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* (cat. 40); un'opera magari un po' macchinosa rispetto allo standard del Miradori, ma con bellissime notazioni naturalistiche, come il castello di travi sulla sinistra dove si arrampicano i muratori, o i due che sbirciano i lavori dalla sommità della tela, o ancora, sulla destra, quello che porta in spalla i mattoni. Il dipinto olivetano è particolarmente importante perché ha permesso a Roberto Longhi e a Mina Gregori di spostare sul nome del Genovesino lo straordinario *Ritratto di un monaco olivetano della famiglia Pueroni* (cat. 41), già presso la Hispanic Society of America di New York con la prestigiosissima attribuzione a Francisco de Zurbarán: uno dei vertici della ritrattistica italiana del Seicento.

L'attività del Genovesino sotto il Torrazzo, come si è visto, è intensa e rinomata, ma dal 1644 ha potuto contare su un ulteriore colpo di fortuna, sotto tutti gli aspetti decisivo. Il 4 settembre di quell'anno infatti entra in città il nuovo governatore e castellano, lo spagnolo don Álvaro de Quiñones.<sup>98</sup> Questi, originario di León in Castiglia, è un militare impegnato nelle principali imprese belliche spagnole di quegli anni: come *comisario general de la cavallería del ejército* negli anni Trenta è nelle Fiandre, in Baviera e in Alsazia, poi a Napoli e in Lombardia. Combatte nella battaglia di Nördlingen (1634), dove «se portó con gran valor». Ha una carriera ragguardevole pur non essendo una figura di primissimo piano: un giudizio tagliente viene nel 1645 dal comandante in capo dell'esercito spagnolo, il portoghese Francisco Manuel de Melo, che non ha problemi a definirlo «hombre en quien los muchos años de servicio dexaron poco mas de una gran vanidad de haber servido mucho». Forse qualche spunto interessante potrebbe venire da Napoli, dove, oltre ad essere membro del Con-



Fig. 24. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Supplizio di San Giovanni Damasceno*, ubicazione ignota (già Firenze, collezione Borg de Balzan).



Fig. 25. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Madonna con il Bambino e San Giuseppe tra i Santi Apollonia, Carlo, Rocco e Sebastiano*, 1646, Castello Cabiaglio (Varese), Sant'Appiano.

siglio di guerra spagnolo, faceva anche parte del Consiglio collaterale. Qui la figlia Anna sposa don Pietro «de Minutellis», dal quale avrà due figli: un ritratto del genero è elencato nell'inventario dei beni del governatore, stilato *post mortem* nel 1657. Sempre a Napoli potrebbe essere entrato nella sua raccolta «el cuadro de San Pablo primer ermitaño orijinal de lo Spañoletto llamado Jusepe de Rribera» assegnato nel testamento «al señor conde presidente Ares», forse il dipinto tenuto in più alta considerazione dal Quiñones: «pintura de toda ecelencia y particular estimacion». D'altra parte il de-

97. BELLINGERI 2007, p. 22, tav. 11.

98. Ivi, pp. 21-22; TANZI 2015, pp. 105-116.



Figg. 26-29. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ercole e gli uccelli Stinfalidi*, *Ercole sostituisce Atlante*, *Ercole e l'idra di Lerna*, *Ercole il toro di Creta*, ubicazione ignota.

stinataria dell'opera è Bartolomeo Arese, ovvero una figura di primo piano nella vita politica – e nel panorama collezionistico – della Milano spagnola, dove fu, tra l'altro, presidente del Senato. Nonostante la nomina a governatore e castellano di Cremona risalga al 1639, don Álvaro non si stabilisce in città che cinque anni più tardi, dopo aver terminato il suo impegno nella guerra di Catalogna.

L'importanza del ritrovamento di due documenti d'archivio a cui si è accennato poc' anzi, può suggerire rinnovati spunti di riflessione: sono il testamento e l'inventario *post mortem* dei beni del Quiñones, che diventa quasi subito il principale committente del Genovesino.<sup>99</sup> Se il testamento offre uno spaccato di quella Cremona spagnola nella quale si muoveva con grande naturalezza, dopo gli stenti iniziali, il pittore e involgia ad ulteriori affondi di carattere storico, l'inventario, purtroppo privo di indicazioni sugli autori e sulle misure dei dipinti, delinea invece la consistenza della quadreria conservata nel castello di Santa Croce: non vastissima per numero di opere – oltre duecento dipinti – ma all'apparenza molto scelta, «con numerosi ritratti “di stato” e di famiglia ma anche di pittori, un *apostolado*, una notevole quantità di *bodegones* e quadri di genere, una parte cospicua di immagini sacre, alcuni soggetti storici e mitologici»; nella quale si possono tentare vari giochi incrociati, primo tra tutti quello del riconoscimento delle opere ancora esistenti, siano esse di Genovesino o di altri maestri.<sup>100</sup> Fra quelle sicuramente eseguite dal Miradori appartenute al Quiñones, una serie di riscontri porta a elencare la *Veduta fantastica del porto di Genova con la caduta di Icaro* (fig. 30) già presso Fabrizio Apolloni a Roma, le quattro *Storie di Sansone* (figg. 18, 19) in collezione privata menzionate in precedenza e quattro piccole tavole con *Fatiche di Ercole* (figg. 26-29) già sul mercato fiorentino, da collegare agli «undeci quadretti con le forze di Ercole».<sup>101</sup>

Meriterebbe un supplemento d'indagine, se prima o poi si riuscisse a recuperarla, l'incredibile tela (138 × 220 cm), firmata e datata 1648, con la *Veduta fantastica del porto di Genova* (fig. 30), ora di ubicazione sconosciuta, nella quale si riconosce il «porto di mare con la caduta di Icaro» descritto nell'inventario. Qui «l'episodio mitologico è ridotto a minuscola citazione, e il Miradori si abbandona con gusto a raffigurare, sotto gli archi di una carrozzabile che è un profetico anticipo della sopraelevata, una miriade di gentiluomini, marinai, mercanti e plebei, mentre dai galeoni in rada e dalla Lanterna

99. BELLINGERI 2007, pp. 87-104.

100. Ivi, p. 21. La collocazione dell'inventario presso la famiglia milanese D'Adda Borromeo, in cui è giunto per via ereditaria attraverso la figlia prediletta del governatore Maria Maddalena, coincide con la presenza di alcune importanti opere del Miradori ancora oggi nella collezione dei proprietari o che ne hanno fatto parte in passato, puntualmente registrate nell'elenco. Il pittore è peraltro ricordato nel testamento del Quiñones per delle immagini di santi nella stanza da letto del castellano ed è l'unico a comparire nell'inventario per un «Genovese pittore ritratto», che testimonia l'apprezzamento del committente.

101. Ivi, pp. 10, 26-27, figg. 33-36; MORANDOTTI 2016, p. 108, figg. 195-198.



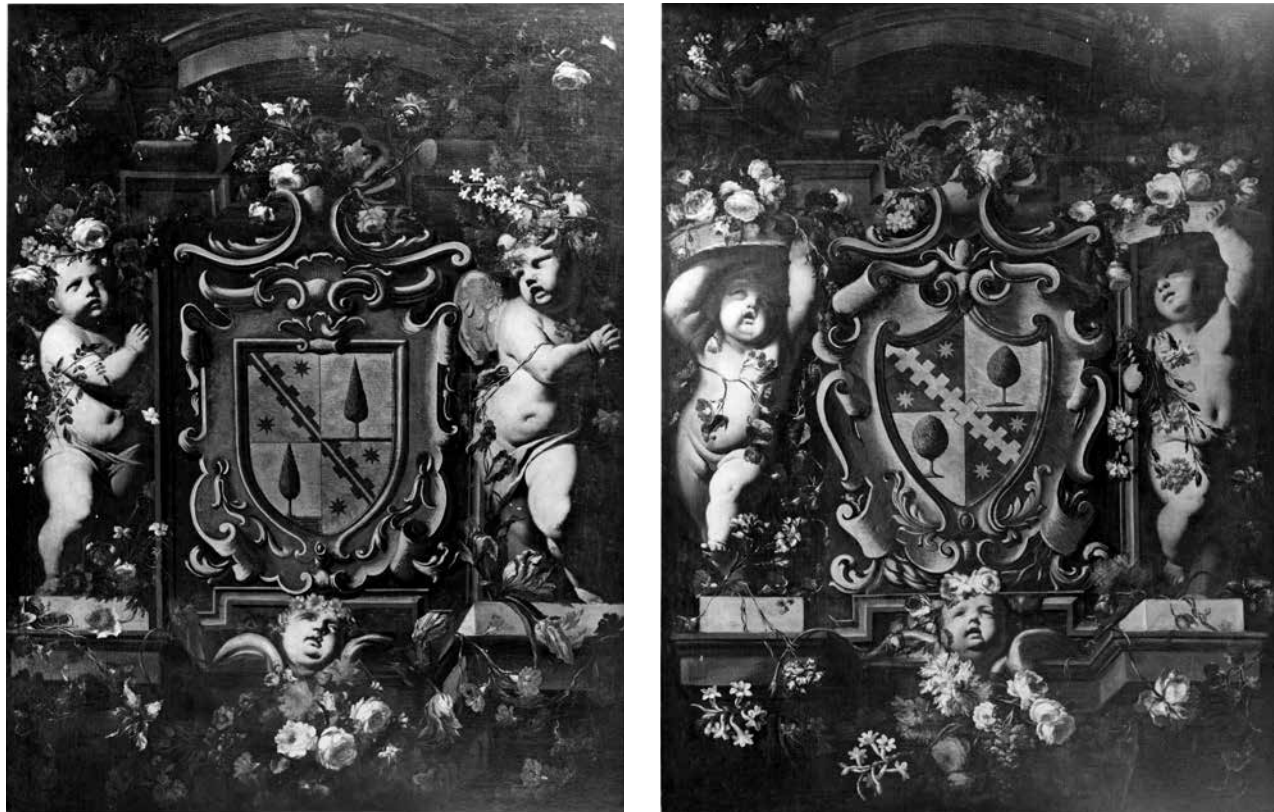
Fig. 30. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Veduta fantastica del porto di Genova con la caduta di Icaro*, 1648, ubicazione ignota.

si spara a salve come per una festa. Calza a pennello la descrizione della città fatta più di un secolo dopo dal Biffi: «qual vertigine di sorpresa! L'affluenza del popolo, l'aria sollecitata ed occupata d'affari dalla moltitudine, la frequenza delle botteghe, la ricchezza delle merci, tutto [...] dà un'aria al totale di opulenza e di grandezza che piace. Là muli carichi di mercanzie che in grandi schiere defilano, qui uomini che trasportano robbia e mercadanti uniti che concertano affari [...], schiavi che passano, forastieri mille che interpellano». Inquadrata nel contrappunto chiaroscurale fra primo e secondo piano, la scena rappresenta un *unicum* nella produzione del Genovesino per l'assommarsi di rimandi al vedutismo e alle bambocciate; individuati da Ugo Ruggeri i referenti del primo in Agostino Tassi, nel cosiddetto Filippo Napoletano e in Viviano Codazzi, giova ricordare che fonte primaria delle moltissime figurine sono le stampe del Callot. Anche in questo caso l'iscrizione rimanda a una fonte («ex inventione adulterata»), che sembra però qui moltiplicarsi fra l'acquaforte col *Ponte Vecchio* di Callot, la *Caduta di Icaro* incisa da Frans Huys su disegno di Pieter Brueghel il Vecchio, il piccolo rame con lo stesso soggetto di Carlo Saraceni che si trovava nel Seicento nelle collezioni farnesiane a Parma, da cui discende direttamente la coppia mitologica».<sup>102</sup>

Tra le opere possedute dal castellano e fortemente indiziate di paternità miradoriana sono da ricordare i «quattro villani che mangiano ricotto in un quadro solo», forse riconoscibili nella copia dal celebre prototipo di Vincenzo Campi esposta in questa occasione (cat. 39). Il «San Bonaventura» e la «Santa Lucia» nella lista potrebbero essere altri due quadri presenti in mostra (catt. 45, 52), mentre del «Loth con le duoi figliole» conosciamo due redazioni, quella firmata e datata 1649, ora nelle collezioni della Banca Nazionale del Lavoro (cat. 43), e quell'altra in una collezione privata valesiana.<sup>103</sup> Così

102. BELLINGERI 2007, p. 25, fig. a p. 10.

103. Per il *Lot e le figlie valesiane*, da poco ricomparso sul mercato antiquario, si veda CONTINI 2005, pp. 184-186, fig. 5. Una terza versione a mezzefigure, *pendant* di una *Carià Romana*, è ricordata alla vendita della collezione torinese di Giovanni Battista Carpano nel 1889: BELLINGERI 2007, p. 80.



Figg. 31-32. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Stemmi della famiglia Sfondrati*, ubicazione ignota.

pure per il «Sacrificio di Isach», che è noto in tre versioni: quella del Figge Art Museum di Davenport (Iowa; fig. 56), in quell'altra ora Colnaghi e la terza a New York in collezione Stanley Moss (queste ultime due sono in mostra: catt. 3, 24).<sup>104</sup> Come ha ben spiegato la Bellingeri, poi, «una donna col bambino nel spedo» corrisponde alla scena tratta dalla vita di San Giacomo Minore nella *Legenda aurea*, nella quale una madre cuoce e mangia il figlioletto durante l'assedio di Gerusalemme da parte di Tito (ma si vedano le importanti novità sull'argomento nel saggio di Valerio Guazzoni). È un'iconografia piuttosto rara, che evidentemente godette di una grande fortuna nella Cremona di mezzo Seicento: se ne conoscono infatti due redazioni miradoriane autografe ma di impostazione completamente diversa, in collezione privata rispettivamente a Parma e a Düsseldorf (figg. 45, 46); mentre il figlio Giacomo aveva lasciato una copia da un quadro del padre con «la madre ebrea, et il figliolo arostito sopra un bacile, et un fazoletto bianco nella mano destra et con la sinistra prende con due dita della carne del figliolo arostito» in un'altra collezione cremonese dell'epoca, quella dei fratelli Giovanni Battista e Felice Francesco Bussani.<sup>105</sup> Il documento suggerisce altri quesiti: per esempio sarebbe interessante poter verificare l'autografia di quel «Lucio Sevola che abrugia la mano» a cui si collega il quadro di Genovesino un tempo in San Lorenzo, *pendant* di una *Strage degli innocenti*, sul quale la storiografia locale settecentesca disputò a lungo dubitando che un simile episodio fosse adatto a una chiesa. Maggiori cautele, invece, vanno mantenute sulla possibile identificazione della *Suonatrice di liuto* di Palazzo Rosso a Genova (cat. 7) con «una amazon che tocca la chitarra» menzionata tra i quadri del governatore: la protagonista della tela genovese, infatti, non evidenzia alcuna caratteristica che la possa identificare con un'amazzone.

Le opere che ci restano e quelle ricordate nelle fonti e negli inventari ci raccontano di un artista che ha una particolare predisposizione per i soggetti insoliti e rari: si è appena toccato il tema, orripilante come pochi, della Madre ebrea, per il quale non trovo altri riscontri fuori dalla cerchia miradoriana; quello della *Vanitas* e della caducità delle cose,

104. *Tableaux* 2016, pp. 12-15, 118-119, n. 3; M. Tanzi, in *La collezione Lemme* 2016, pp. 109-110.

105. TANZI 2015, p. 106, figg. 14, 17; BELLINGERI 2004, p. 19; 2007, p. 27. Nell'inventario della quadreria dei fratelli Bussani del 1678, sono elencati diciassette dipinti del Genovesino di diverse dimensioni, con molte figure di santi (si veda per esempio cat. 52) ma anche una *Lucrezia*, una *Elena*, una *Battaglia di amazzoni* a chiaroscuro.



Fig. 33. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ritratto di bambino*, Stati Uniti, collezione privata (già Richmond, Surrey, collezione Cook).

invece, sotto mille varianti e variabili, incontra un successo clamoroso. Valerio Guazzoni ne parla più diffusamente nelle pagine che seguono sul versante iconografico, ma non voglio tacere del numero davvero imponente, direi seriale (anche grazie alla diffusione del modello tradotto in xilografia, in precedenza riferito a un'invenzione di Guido Reni: Bartsch XII.153.23; si veda fig. 69), di repliche e copie dell'*Amore dormiente* accanto alla clessidra, coricato mollemente sul cuscino di velluto rosso e sul teschio, di cui in mostra si espongono con intenzioni pedagogiche due redazioni (catt. 31, 32). Non solo: quante sono le tipologie di queste *Vanitas* o di raffigurazioni allegoriche e moraleggianti di bambini in varie attitudini: teschi autonomi come quello di Breno (cat. 30), altri amori dormienti in posizioni diverse, come quello della pinacoteca cremonese (cat. 31), bambini con trottole (cat. 9), con scandaglio (cat. 34), dispettosi Cupidi che incoccano la freccia schiacciando l'occhio per prendere la mira (fig. 52) e



Fig. 34. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice*, 1651, Compiègne, Musée National du Château.

altri ancora.<sup>106</sup> Non mancano scene di genere o legate all'antico, come la tavoletta monocroma, sempre nella pinacoteca, con un *Satiro che munge una capra* (cat. 29), a cui Francesco Frangi ha accostato due deliziose tavolette inedite in *pendant* di collezione privata con un altro *Satiro che munge una capra* e una *Villanella che munge una mucca* (figg. 67, 68): un soggetto nelle corde del pittore, a quanto pare, se nell'inventario dei beni del Quiñones sono ricordati ben due quadretti raffiguranti rispettivamente una «massara» e una «villana che cava latte a una vacca». Dagli inventari emergono numerosi ritratti, altrettanti dipinti mitologici e sacri, ma anche un numero imponente di quadri di frutti, fiori, ghirlande, regali di cui non ci resta nulla: chissà che fine avranno fatto i due *Stemmi della famiglia Sfondrati con putti e fiori* (figg. 31, 32), pubblicati più di vent'anni fa, che si conoscono solo da due vecchie fotografie in bianco e nero.<sup>107</sup>

Ma torniamo con un breve *flashback* alla vita di don Álvaro, precedente alla guerra di Catalogna di cui si è detto in precedenza: il 19 ottobre del 1641, a Tarragona, il Quiñones certifica lodevolmente i servizi prestati da Pedro Calderón de la Barca, ai

106. Per il *Cupido che incocca la freccia* (fig. 52) e altre rappresentazioni della *Vamitas* si veda TANZI 2015, pp. 184-190. La teletta ha girovagato sul mercato italiano per almeno un lustro, partecipando a molte fiere: non ci si stupisca se, poi, l'ultima notizia che lo riguarda lo dava, alcuni mesi fa, a New York, presso Robert Simon Fine Art. 107. TANZI 1996, p. 57, figg. 94, 95.



Fig. 35. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice*, Parigi, collezione privata.

108. TANZI 2009; 2015, pp. 105-116.

109. È merito di Giuseppe CIRILLO (2001, p. 20, fig. 7) il collegamento con la cosiddetta *Sibilla Bonfiglioli* di Guido nel Palais des Beaux-Arts a Lille (inv. P 45; PEPPER 1988, p. 335, n. 27, tav. 19; ma si veda anche la derivazione dei *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* a Bruxelles, inv. 268). Lo studioso non conosceva la *Zenobia* ma una bellissima e cupa tavoletta raffigurante la *Madre ebrea*, allora in collezione privata a Parma, che ha, nelle piccole dimensioni, la medesima impostazione compositiva della regina di Palmira (fig. 45).

110. BELLINGERI 2007, pp. 20-21, fig. 21. Non conosco dal vivo, purtroppo, né su una buona immagine, il *Ritratto di giovane gentiluomo* passato da un'asta Pandolfini a Firenze il 25 maggio 1998, lotto 766 (TAVOLA 2004, pp. 207-208, n. 78) e non posso esprimermi ragionevolmente al riguardo.

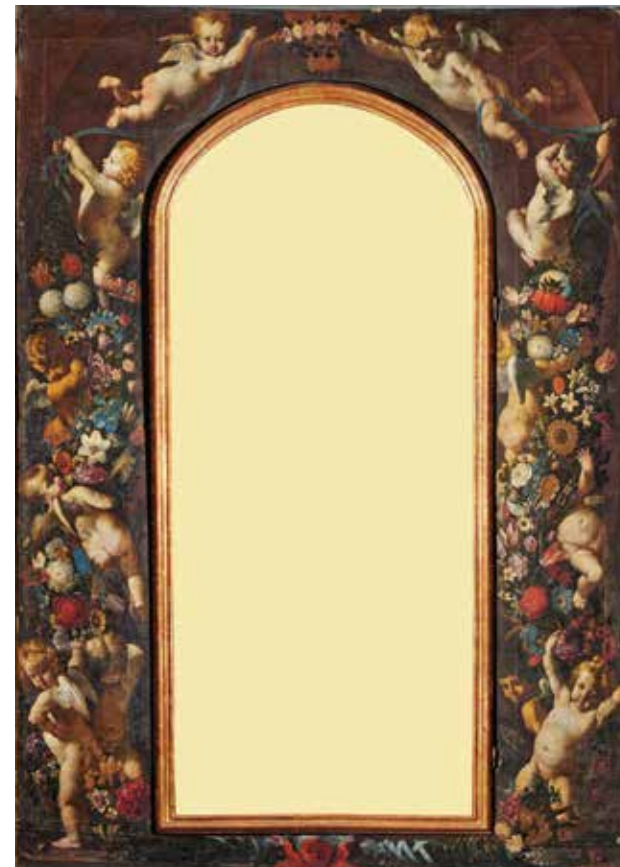
suoi ordini nella compagnia dell'esercito al comando del *conde-duque* de Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel, quello più volte effigiato da Velázquez. Il campione del *Siglo de Oro* della letteratura spagnola all'epoca ha già scritto il suo capolavoro *La vida es sueño*, pubblicata nel 1636 nella *Primera parte de Comedias*, dove trova spazio anche un dramma storico rappresentato per la prima volta a corte nel 1625, *La gran Cenobia*. È incentrato sulla regina di Palmira, dapprima vincitrice contro l'esercito romano, quindi tradita dal nipote e consegnata al nemico, infine riscattata dal generale romano Decio, che la sposa dopo aver fatto giustiziare l'imperatore. Nel castello di Cremona, alla morte del governatore si registra tra i dipinti «una Regina che pare la Zenobia menata [in] prigione», rinvenuta qualche anno fa in una situazione conservativa precaria e senza alcun riferimento attributivo in un palazzo cremonese (cat. 38).<sup>108</sup> Si tratta proprio dell'originale eseguito per don Álvaro, con l'immagine severa della regina che è presa direttamente – e questa è una curiosità – da un modello di Guido Reni: non ha giovato alla salute della tela l'essere stata presa a pallonate per anni dai rampolli della illustre schiatta.<sup>109</sup> Risulta difficile pensare che don Álvaro non conoscesse l'opera del principale drammaturgo spagnolo, che era stato ai suoi ordini, e che non fornisse alcun suggerimento di carattere iconografico al pittore di fiducia, oltre tutto per un soggetto così inconsueto. Saremmo dunque nel bel mezzo di un corto circuito tra la Lombardia e la Spagna intorno alla metà del XVII secolo, che coinvolge, sia pure indirettamente, uno dei più grandi geni della letteratura

universale, «fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española», un militare spagnolo di stanza a Cremona e il suo pittore prediletto. La frequentazione quotidiana con il castellano e con la sua raccolta di dipinti – come ha sottolineato la Bellingeri, «forse in parte raccolta negli anni degli spostamenti in Europa» e, proprio per questo tramite per il pittore di diverse tradizioni figurative –, è probabile che abbia favorito un'accelerazione stilistica del Genovesino in direzione spagnola, soprattutto sul versante della ritrattistica. Del *Ritratto di Sigismondo Ponzzone a quattro anni* (cat. 28) si è già accennato, senza rimarcare tuttavia le osservazioni della Gregori sul fatto che il dipinto «si distingue dagli esemplari della tradizione cremonese. Se l'eleganza del giovinetto è forse un ricordo della magnificenza dei ritratti genovesi, per l'intavolatura e la presenza del cane appare evidente che il pittore doveva conoscere qualche esemplare del Velázquez [...] o della sua cerchia»; così pure della straordinaria temperatura stilistica e qualitativa del *Ritratto di un monaco olivetano della famiglia Pueroni* (cat. 41), a lungo inserito tra i capolavori dello Zurbarán. Ma non si può non ripetersi, sul versante iberico, per altri capolavori come il *Ritratto di gentiluomo* di Palazzo D'Arco a Mantova (cat. 53) o il bellissimo e impertinente monello «vestito da grande» già nella collezione Cook a Richmond, attribuito in passato, appunto, a Juan Rizi o ad Antonio del Castillo (fig. 33).<sup>110</sup>

Genovesino è al culmine della fama: Tarquinio Merula, il musicista più in vista in città, gli offre addirittura una canzone strumentale, *La Miradoro*, nel suo *Quarto libro delle canzoni da suonare a doi, & à tre* stampato a Venezia nel 1651 e dedicato al conte Nicolò Ponzzone, principe della già ricordata Accademia degli Animosi. Si apre così un altro intreccio nella vicenda biografica del Miradori, non ancora documentato, quello della possibile affiliazione alla prestigiosa istituzione. Tarquinio Merula, eletto nel 1646 prefetto della musica, secondo la tradizione omaggia le sue canzoni ai membri dell'accademia (altre sono, per esempio, *L'Anselma*, *La Lugarina*, *La Valcharenga*,

*L'Ariberta, La Scarinza*; ma c'è anche *La Monteverde* in onore del massimo musicista cremonese, nominato dopo grandi suppliche accademico animoso nel 1607, quando era ormai di stanza alla corte gonzaghesca); mentre il tesoriere è il nipote don Nicolò Merula, rettore della chiesa di San Nicolò.

Non solo don Álvaro de Quiñones, dunque: l'artista è pienamente inserito nei circoli più esclusivi in cui nobiltà e mondo della cultura, cremonese e non, si incrociano con vincoli indissolubili, come attestano anche le relazioni, tra Piacenza e Cremona, con il conterraneo Bernardo Morando, poeta e letterato, suo committente di pale d'altare a Piacenza. E il sesto decennio è segnato da alcuni veri capolavori, a partire dall'opera forse più nota del Genovesino, il *Riposo durante la fuga in Egitto* (cat. 46) eseguita nel 1651 per l'altare di San Giuseppe nella chiesa dei Carmelitani Scalzi di Sant'Imerio. Scenografico ai massimi livelli e al contempo carico di tenerezza e commozione, accostante e pensoso come un Lorenzo Lotto del Seicento, è un dipinto che tocca vari tra i registri più elevati nella pittura italiana del XVII secolo. Tra Caravaggio – per Vittorio Sgarbi «non teme il confronto con il più bel *Riposo* della storia dell'arte, quello di Caravaggio alla Galleria Doria Pamphilj» – e Orazio Gentileschi, con un'ambientazione ariosa e solenne, tra Viviano Codazzi e Pasquale Ottino; a metà strada tra il «singolare ossequio» della Sacra Famiglia e degli straordinari angioletti libratosi per aria e un secondo piano sconvolgente e sconvolto dalle crudeltà e gli orrori della strage dei soldati di Erode, con «bambini e madri [che] cadono nel vuoto, come dalle due Torri l'11 settembre».<sup>111</sup> Dello stesso anno eppure diversissima è la rasserenante e notturna paletta farnesiana di Compiègne con l'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* (fig. 34); impaginata come il *Miracolo di San Giovanni Damasceno* del 1648 (cat. 42) e sorella, con i personaggi in scala dimensionale ridotta, di quell'altra in collezione privata a Parigi (fig. 35).<sup>112</sup> In considerazione delle misure e dell'iconografia quasi sovrapponibile, il dipinto nel Musée National du Château potrebbe forse essere messo in relazione con «il S. Antonio con Gesù che le va in braccio» ricordato dal Biffi e dalle guide cremonesi (Giuseppe Aglio lo descrive come «S. Antonio da Padova, vestito da Cappuccino in atto genuflesso per ricevere il divino Infante fra le braccia») nella chiesa dei Cappuccini dedicata ai Santi Apostoli, nei sobborghi della città; mentre la redazione parigina potrebbe essere quella lasciata in eredità al cognato Giorgio Cerani.<sup>113</sup> Intorno alla metà del secolo si può datare, dopo le acquisizioni di Martina Imbriaco e Giorgia Lottici in questo catalogo, l'imponente *Annunciazione* di San Martino dell'Argine (cat. 44), per la quale è stato individuato il committente, il marchese Giulio Cesare Mainoldi, il saldo *post quem* del 1650 e la collocazione originaria nel santuario della Madonnina, verso Marcaria. È un dipinto di grande fascino e di aristocratica impostazione compositiva, purtroppo compro-



Figg. 36-38. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Cornice dipinta con putti e fiori* (particolari e intero), 1652, Codogno, Santa Maria delle Grazie.

111. SGARBI 2016, pp. 225-226.

112. P. Curie, in *Seicento* 1988, pp. 286-287, n. 105. In entrambe le tele l'espressione del cappuccino è molto simile, sia pure ancora più emaciata a quella del *San Bonaventura* Koelliker (cat. 45), che ha una datazione più o meno analoga.

113. TANZI 2001, p. 451.

114. A questo punto sono da collegare all'impresa del 1652-1653 anche le due telette molto sporche raffiguranti due *Vescovi* (figg. 82, 83), ora ricostrate in un ambiente di Sant'Agostino, che erano state adattate a cimase dei confessionali di San Marcellino. La corretta attribuzione si deve a Roberto Longhi (in GREGORI 1954, p. 28, nota 6), il quale le giudicava, anche in questo caso giustamente, opere tarde del Genovesino. La loro identificazione in *San Bassano* e *San Permerio*, protagonisti delle vicende narrate nelle due tavole, dovrebbe essere la soluzione più conseguente.

messo da una vicenda conservativa non esemplare. Sono circostanze esterne, invece, che permettono di sistemare la data del *San Girolamo nel deserto* di Vercelli (cat. 50) nel sesto decennio: qui infatti nel 1650 si insedia come governatore della città lo spagnolo Fernando Garcia Ravanal, che nel febbraio dell'anno seguente sposa la figlia di don Álvaro, Maria Maddalena: un appiglio storico plausibile per ipotizzare che spetti al Ravanal la committenza del dipinto nel corso del suo incarico, terminato nel 1656. La figura dell'anacoreta deriva del celebre disegno londinese di Michelangelo presso il Courtauld Institute of Art (inv. D.1978.PG.424) *Il sogno*, verosimilmente noto grazie al tramite della stampa datata 1545 di Nicolas Béatrizet (fig. 84), forse la «carta grande del Buonarroti» rimasta nella casa del Miradori al momento della morte.

Nel 1652, oltre alla straordinaria e suggestiva *Cornice dipinta con putti e fiori* nella chiesa delle Grazie, o «dei Fratelli», a Codogno (figg. 36-38), che fa apprezzare al massimo grado le capacità del Genovesino fiorista, il pittore realizza due opere che sono state restaurate proprio in occasione della mostra e che, grazie a questi interventi, parlano una nuova lingua. La *Madonna del Rosario tra i Santi Domenico e Caterina da Siena* di Casalbuttano (cat. 49) sembrava un quadro minore fosco e bituminoso, con le figure compresse e poco attraenti, solo la strana visione di paesaggio sotto il gruppo della Vergine con il Figlio, come a Castello Cabiaglio, lasciava intuire la qualità dell'invenzione. Ora Sonia Nani l'ha restituito, rivelando una tavolozza raffinatissima che era come ottusa dalle ridipinture insistite e gommosse: colori freddi e smaglianti, accordi cromatici preziosi, rosa, verdi, bianchi; un paesaggio che respira e

una colta impaginazione architettonica che prima non si vedeva nemmeno. Le due tavole con le *Storie di Sant'Orsola* in San Marcellino (catt. 47, 48 e fig. 39) sono la vera grande sorpresa della mostra, su due versanti: il primo, quello degli studi, si deve a Giambattista Ceruti, che ha saputo raccontare per la prima volta la storia dei dipinti, collegata alla realizzazione di un apparato effimero allestito nella cappella maggiore del tempio gesuitico il 18 maggio 1653 per solennizzare la traslazione dalla Germania di una reliquia del vescovo cremonese Bassano, che avrebbe subito il martirio sotto le mura di Colonia il 21 ottobre del 237 insieme a Sant'Orsola e alle sue undicimila compagne.<sup>114</sup> Questo grazie a una attenta lettura di testi contemporanei e fonti visive, tra le quali le incisioni che ornano i frontespizi della *Vita et martyrium S. Ursula et Sociarum undecim millium Virginum* di Hermann Crombach, pubblicato a Colonia nel 1647 e posseduto nella biblioteca dei Gesuiti cremonesi (figg. 78, 79). L'altra novità riguarda la qualità assolutamente strepitosa della pittura, rivelata dal restauro di Laura Allegri e Alberta Carena, che restituisce due tavole che in generale erano abbastanza sane (tranne nella *Gloria*, dove c'è stata un'antica, insistita e stolido pulitura della zona inferiore: come l'impressione di un sagrestano solerte che ha fatto un danno) ma sporchissime, illeggibili. Il *Martirio* (fig. 39) è un repertorio di efferatezze perpetrate alle vergini e al loro seguito da manigoldi incredibilmente cattivi e pittoricamente bellissimi, con una gamma cromatica ricchissima e accordi davvero preziosi. Opere in pratica senza disegno ma con un flusso inesauribile di pennellate: emergono particolari nascosti da secoli – c'è anche la citazione, cara a tutto il Cinquecento cremonese, del cavallone imbizzarrito del Pordenone in Duomo –, con la consueta abilità tecnica che accompagna lo sguardo dalla perspicuità visiva del primo piano al digradare degli episodi man mano che si arretra, fino alle poche pennellate liquide ed evanescenti che fanno intuire, sul fondo, l'ultima offesa alle vergini. Entusiasmati.



Fig. 39. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Martirio di Sant'Orsola* (particolare durante il restauro), 1652, Cremona, Santi Marcellino e Pietro (cat. 47).

Del 1653 è l'altra grande *Ultima cena* (fig. 42), eseguita insieme a quattro Evangelisti ora perduti per la compagnia del Santissimo Sacramento in San Siro a Soresina: tra Genova e Venezia, sembra mettere in campo una dimensione più mondana dell'evento rispetto alla concitazione drammatica del telone di San Francesco a Cremona. Un'apertura di cielo variegato di nuvole illumina una loggia ariosa in un clima quasi veronesiano, con una dominante azzurra che passa dal fondale ai tocchi di blu diversi che impreziosiscono l'abbigliamento degli apostoli come ad accompagnare l'atmosfera della scena: un cappuccio, una manica, una berretta. L'episodio è come rasserenato, la tensione si è sciolta e i protagonisti non hanno più la caratterizzazione grottesca e sopra tono dell'altra redazione; in primo piano i grandi vasi di rame ci dicono, qualora non bastasse l'ambientazione e la servitù sullo sfondo, che questa non è certo una scena d'osteria.

Genovesino firma tre pale nel 1654, tutte diverse tra loro, per ispirazione, qualità e dinamiche compositive. *L'Annunciazione* di Santa Maria dei Sabbioni (fig. 77), riscoperta anni fa da Giovanni Rodella, è una rilettura più domestica e accostante del gran quadro



Fig. 40. Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Nicola di Bari con l'offerente Martino Rota*, 1654, Milano, Pinacoteca di Brera.

di San Martino dell'Argine: l'arcangelo sembra quasi timido, non è di quelli che spaventano, la Vergine è lì tranquilla ad aspettarlo e il gatto non si è nemmeno svegliato, altro che rizzare il pelo come quello di Lorenzo Lotto a Recanati. Più che le nuvole, pare che ci sia grande fumo come a un concerto rock: forse per Genovesino questa era una commissione più modesta del solito e non si è messo a studiare con il dovuto impegno uno dei suoi maestosi sfondi architettonici, lasciando come degli spazi vuoti nella tela. Il *San Nicola di Bari con l'offerente Martino Rota* di Brera (Reg. Cron. 2339; fig. 40), che alla fine non abbiamo esposto per sfinimento, viene da San Vincenzo a Cremona ed è stato oggetto nel 2004 di una delle più raffinate disamine di Lia Bellingeri, che ha chiarito le vicende dell'opera e identificato il committente, ritratto in basso a destra.<sup>115</sup> L'iscrizione del cartiglio squadernato dagli angioletti contiene infatti l'anagramma del suo nome: le parole in maiuscolo (SVNT-MIRA-ORTA), se riordinate, danno MARTINVS ROTA. Questi, diciottenne, è l'esponente di una delle famiglie di mercanti più in vista a Cremona; nell'agosto del 1653, un anno prima della pala, aveva fatto da padrino al figlio di Genovesino, Raffaele.

115. BELLINGERI 2004.



La terza pala d'altare del 1654 è la più bella, per quanto estremamente impoverita dal tempo e da un restauro degli anni Settanta del secolo scorso: la *Santa Lucia* di Castelponzone (cat. 51). La santa si staglia contro il fondo livido della nicchia con monumentalità esemplare e saldissima e una melanconia stregata nei tratti dolcissimi del volto, mentre il solito angioletto contorsionista le porge la palma del martirio (con la commovente invenzione delle foglie che, appassendo, si ripiegano su se stesse) e il delicato serto di rose. È uno dei vertici della produzione del Genovesino, tra Strozzi, Van Dyck e Orazio de Ferrari, con brani di elevatissima cifra pittorica, come il bianco accecante che si smorza in grigio del tovagliolo, o i bagliori dei tizzoni ai piedi della santa, e il calibratissimo accordo di toni bruni e rossastri culminante nel bel manto color prugna. La fortuna del modello è testimoniato dalla bella replica autografa "in piccolo", di formato ovale, che siamo riusciti ad esporre in questa circostanza (cat. 52), e da quella, perduta, sempre di dimensioni ridotte, descritta nel 1678 nell'inventario dei fratelli Bussani di Cremona, *pendant* di un *San Simone*: «Pezzi due di quadro con sue cornici alla francese nere compagne di altezza brazza due scarsi et di larghezza brazza uno e mezzo a bona misura, con il filetto d'oro attorno, a uno de quali vi e sopra S(an)to Simone con la razzega in mano in piede et un panno paliato attorno con barba larga et a uno sopra S(an)ta Lucia in piedi vestita di panno rosso et un angelo sopra la testa, che li porge una palma verde, e sopra una sottocoppa li occhi di d(etta) S(ant)a et in terra due pezzi di tizzone infocati ambi due originali del Genovese vecchio».

A tutt'oggi la *Santa Lucia* sembra essere l'estremo capolavoro del pittore: non si conoscono dipinti dell'anno successivo, mentre il 21 febbraio 1656 fa testamento; morirà, verosimilmente, poco dopo. Secondo Desiderio Arisi «era molestato dalle moroidi, e morì per infiammazione delle medesime, onde morì di spasimo»; secondo Giambattista Biffi «le si ferono soleni esequie a spese del suo mecenate Don Alvaro e fu spolto in Sant'Imerio». È ancora caldo, probabilmente, quando iniziano le liti sull'eredità tra il figlio di primo letto, Giacomo, e la seconda moglie, Anna Maria Ferrari. Ma questa è storia di tutti i giorni.

M.T.



Fig. 41. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ultima cena*, Cremona, Palazzo Comunale.



Fig. 42. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ultima cena*, 1653, Soresina, San Siro.

L'arrivo di Genovesino cadde a Cremona, nella situazione stagnante seguita alla pestilenza del 1630, come un sasso scagliato nella palude. All'impatto non contribuì solo la novità della sua pittura, prodotto di un ricco crogiolo di esperienze e sostenuta da un'impronta naturalistica che dovette apparire in città come una rivelazione, ma anche la decisa, ostentata indipendenza rispetto alle convenzioni rappresentative e alle consuetudini iconografiche tardo cinquecentesche, ancora profondamente radicate nel contesto locale. Se agli antichi biografi, e in particolare a Desiderio Arisi, il primo e più informato fra loro, piacque interpretare questa libertà come espressione di un temperamento bizzarro e incline all'anticonformismo, la spiegazione appare oggi molto riduttiva. In realtà approdava a Cremona con Luigi Miradori una cultura che andava al di là dei ristretti orizzonti locali, maturata in quell'autentico crocevia di cultura internazionale, fra suggestioni caravaggesche e anticipazioni barocche, che era stata Genova nei primi decenni del secolo. La leggenda tramandata dallo stesso Arisi, e corroborata da Giambattista Biffi,<sup>116</sup> di un pittore giunto in città giovanissimo e incolto che si sarebbe gradualmente formato sulla tradizione locale, non è solo smentita dai ritrovamenti documentari e dalla studio dell'opera avviato nel secolo scorso a partire dal pionieristico saggio di Mina Gregori (1954), ma va in qualche modo ribaltata. Il pittore arriva a Cremona già artisticamente strutturato e con alle spalle una vicenda professionale di un decennio almeno e, se è vero che qui non manca di aggiornarsi sulla tradizione locale e anche di attingervi (come dimostra la prima opera documentata, la pala per la chiesa di Castelleone, del 1640; cat. 12), l'apertura culturale che da subito manifesta è il frutto di una formazione già avvenuta e di esperienze che gli rendono possibile porsi ben presto come punto di riferimento di un nuovo corso pittorico. Alla sua affermazione contribuirono localmente committenti e collezionisti, in particolare il favore del governatore don Álvaro de Quiñones, ma fu la sua capacità di recepire e interpretare i gusti del pubblico, in particolare l'attesa del nuovo e del meraviglioso che era nell'aria e che il ritardo degli artisti locali non era in grado di soddisfare, ad assicurargli il successo.

Dietro la pittura di Genovesino si colgono le speranze e le frustrazioni della sua epoca, da un lato la fiducia nel miracoloso e in un rasserenamento degli orizzonti, dall'altro la prospettiva della caducità e la propensione al fatalismo. La fortuna incontrata dal tema della *Vanitas*, caro all'artista che lo affrontò a più riprese, rispecchiava questo clima e corrispondeva a un sentire diffuso. Su uno sfondo storico segnato dalla memoria della grande pestilenza del 1630 e dalle ripercussioni della guerra dei Trent'anni che aveva devastato l'Europa lasciandosi alle spalle un'infinita scia di lutti, la riflessione sulla morte aveva assunto nuova centralità sia nella sfera strettamente religiosa sia sul piano filosofico, rafforzando atteggiamenti di rassegnazione e di accettazione. Una sponda al disagio aveva offerto in particolare il pensiero neostoico col suo pio richiamo alla contemplazione distaccata della morte, elemento decisivo nella genesi della nuova iconografia. Alle recenti tragedie subentrava anche per questa via – la trasposizione estetica della morte e del lutto – lo spirito di adattamento e una graduale presa di distanza. Genovesino era pienamente inserito nel suo tempo e, al pari di altri artisti contemporanei (i Nuvoletti a Milano, ad esempio, o Pietro Ricchi in area veneta), anch'egli avvertiva la tensione latente fra due modi di sentire e viveva la fase di transizione in corso. Se sullo sfondo cogliamo echi della severità controriformistica dei decenni precedenti, dell'età borromaica che in Lombardia aveva inciso nel profondo e scritto pagine commoventi di pittura, a prevalere è perlopiù in lui una volontà di alleggerimento che si avverte nella novità delle invenzioni, in quegli «scherzi di pennelli», per citare un'espressione dell'artista stesso,<sup>117</sup> che egli aveva in parte derivato dalla formazione genovese, ma anche nel tono vagamente ironico e distaccato, non esente da evasioni nel fantastico e da occasionali sfumature di divertimento, con cui sono spesso riletti i soggetti sacri e risolta la tematica della *Vanitas*. Di questo snodo

116. ARISI 1715-1720, pp. 499-500; BIFFI ed. 1988, pp. 263, 266.

117. «Penicillorum lusus» si legge accanto alla firma sia nel *Riposo durante la fuga in Egitto* in Sant'Imerio, del 1651 (cat. 46), sia con lacune, nell'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* del Castello di Compiègne (fig. 34), dello stesso anno (P. Curie, in *Seicento* 1988, pp. 286-287, n. 105).



Fig. 43. Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Girolamo penitente*, Piacenza, San Savino, casa parrocchiale.

o fase di passaggio, il documento più emblematico deve considerarsi naturalmente la grande tela con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* dipinta nel 1647 per il coro di San Francesco (cat. 35), ove le turbe dei diseredati che egli distribuisce a perdita d'occhio entro un solenne scenario di alberi e rocce, sono descritte più con curiosità che con partecipazione, con lo sguardo attento ai costumi, alle fisionomie e allo spettacolo pieno di colori e di dettagli pittoreschi offerto da una festa popolare. Sullo stesso crinale, sospeso fra severi richiami penitenziali e un'indulgenza al macabro venata di compiacimento, nascono anche i dipinti dedicati al tema della caducità, le *Vanitas* cremonesi, episodi importanti nel definirsi di uno specifico filone di genere nella pittura italiana.

Un caso a sé va considerata la *Suonatrice di liuto* di Palazzo Rosso a Genova (cat. 7), un dipinto da ritenere meno precoce di quanto comunemente ammesso, da spingere pochi anni più avanti rispetto al tempo della formazione genovese, a quel fatidico 1630 al quale si è soliti ancorarlo; e tuttavia un'opera ancora precoce, il primo esempio di una riflessione pittorica sul rapporto morte/gioinezza o morte/infanzia nell'opera miradoriana. Se il tema della liutista rinvia a Gentileschi e alla tradizione caravag-

gesca, gli elementi di *Vanitas* e il clima notturno, *sombre*, indicano una rielaborazione assai personale. Molte suggestioni si sprigionano in effetti dalla tela, forse la più nota di Genovesino a giudicare dalla fortuna espositiva e anche dalla diversità delle interpretazioni.<sup>118</sup> Che vi si possa riconoscere la commemorazione ritrattistica di una suonatrice scomparsa, come quella Penteseleia Ferri celebrata alla fine del Cinquecento dal poeta genovese Angelo Grillo,<sup>119</sup> è forse ipotesi troppo azzardata, ma sul dipinto grava in effetti una specie di aura funebre. Una ragazza nel fiore degli anni suona il liuto tra gli emblemi della ricchezza e della vanità (le monete nel sacco, il forziere e i gioielli sparsi sul tavolo), dando le spalle a un teschio che domina la scena dall'alto e alla buia parete da cui pende una pagina strappata. L'associazione è indubbiamente sinistra e crea intorno alla giovane, avvolta dall'ombra notturna, un alone di minaccia e di incantesimo. Lo studio delle mani che pizzicano esperte le corde richiama la specifica competenza in ambito musicale del pittore, a dire dei biografi apprezzato suonatore di «colascione tiorbato».<sup>120</sup> Secondo alcuni, la musica sarebbe anzi la vera protagonista del dipinto in cui dovrebbe vedersi celebrata la superiorità dell'armonia sulla morte. Non sembra tuttavia che l'intenzione sia così ottimistica perché, come lascia intendere il foglio strappato, probabilmente un altro spartito, anche la musica è soggetta al tempo, è fatta essa stessa di tempi, e la rapidità del suo trascorrere sotto forma di suono rispecchia il veloce trascorrere della vita stessa, nell'inconsapevolezza di chi vive, come appunto fa la giovane suonatrice, dimentico della sua fugacità.

La testa da morto che appare nello sfondo, emblema per eccellenza della *Vanitas*, è la prima di una lunga serie rintracciabile nell'opera di Genovesino. Un caso estremo è rappresentato dal curioso *memento mori*, identificato da Marco Tanzi al Museo Camuno di Breno (cat. 30),<sup>121</sup> ove protagonista è un teschio ghignante deposto su un basamento insanguinato, colto in un ravvicinato primo piano e accompagnato dal minaccioso cartiglio con la scritta «morieris», morrai. Il motivo aveva incontrato una fortuna precoce nella pittura italiana, attestata fra l'altro da significativi dipinti di Jacopo Ligozzi e di Guercino nei quali il teschio, vuoto involucro del pensiero, appare appoggiato a un libro, simbolo della sapienza, fra clessidre e fiori destinati ad appassire.<sup>122</sup> Si tratta di derivazioni da modelli nordici, olandesi, collegabili alle origini stesse del tema in quanto genere. L'esempio pittorico più antico a cui si possa risalire è, com'è noto, un dipinto di Jacob de Gheyn II al Metropolitan Museum di New York (inv. 1974.1), datato 1603, con una testa da morto sormontata da una *bullata* trasparente, posta fra due vasi, uno con tulipano e l'altro vuoto, col fumo delle ceneri al posto del fiore.<sup>123</sup> Alla densità emblematica di questi esempi, composti esclusivamente di oggetti, Genovesino preferisce il più immediato richiamo esercitato dalla figura umana, donna o fanciullo che sia, associata al teschio. L'accostamento, col suo implicito monito morale, ricorre anche in dipinti di tema sacro o profano che esulano dal genere specifico della *Vanitas*, ma che germinano dallo stesso ordine di pensieri o sostrato culturale. È il caso della tela con *Zenobia regina di Palmira* già in collezione Cavalcabò a Cremona (cat. 38), da identificare verosimilmente con un dipinto citato nell'inventario dei beni del governatore Quiñones, una «Regina che pare Zenobia menata [in] prigionero» appunto. Attraverso una serie di insperati collegamenti, Tanzi è giunto a porre in convincente rapporto il dipinto con una commedia di Pedro Calderón de la Barca, *La gran Cenobia*, illuminando non solo la segreta rete di rapporti artistico-culturali che coinvolse il pittore, ben più diramati di quanto si potesse sospettare, ma dando anche conto della presentazione in certo modo teatrale dell'eroina nel dipinto.<sup>124</sup> Zenobia guarda lo spettatore in un atteggiamento che connota fermezza morale e sopportazione, col velo vedovile attorno al capo, una mano appoggiata al teschio e l'altra sollevata ad appoggiarvi il volto, una pila di libri sotto al gomito. Dal muro alle sue spalle, proprio come nella *Suonatrice di liuto*, pende una carta strappata e bruciata con poche parole derivate dalle *Lamentazioni* di Geremia («et ipsa oppressa amaritudine»), mentre l'ambientazione disadorna suggerisce l'idea del carcere e la presenza dei libri rafforza il collegamento col testo di Calderón. Esempio di virtù neostoica, la regina di Palmira non teme la morte ma la fa anzi oggetto della sua

118. M. Gregori, in *Mostra del Caravaggio* 1951, pp. 61-62, n. 100; CALVESI 1971, p. 111 («un'allegoria dell'amor virtuoso che trionfa sulla vanitas»); M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 68 («La contaminazione dei temi della natura morta e della musica – già reperibile nel *Suonatore di liuto* a Leningrado del Caravaggio – qui si dichiara più esplicitamente rivolta a rappresentare la «Vanitas»); DE MIRIMONDE 1978, p. 127; VECA 1981, pp. 152-153 («contrasto fra il tempo [...] e la fatuità della bellezza»); F. Trincheri Camiz, in *Cinque secoli* 1985, p. 272; A. Tapié in *Les Vanités* 1990, p. 290 («La pratique de la musique comme élévation spirituelle»); A. Serra, in *La donna nella pittura* 2003, p. 193; A. Cottino, in *Chronos* 2005, p. 196 («La giovane pare essere ignara di questo severissimo monito»); STAGNO 2012, pp. 86-87 («La transitorietà di ogni piacere sarebbe [...] sottolineata proprio dall'atto di suonare il liuto»); RUFFINO 2013, p. 58 («in quanto questione di tempi, la musica si coniuga elettivamente alla morte»). Il tema della *Vanitas* associata alla musica (spartito e liuto) e alle altre arti si ritrova in una più tarda incisione di G.B. Castiglione (1645 circa) detta *La malinconia*, commentata dalle significative parole «Ubi inlethabilitas ibi virtus».

119. GRILLO 1589, p. 73 sonetto 189 (si veda anche la *tavola* degli argomenti premessa ai testi, pp. non numerate).

120. ARISI 1715-1720, p. 503.

121. TANZI 2015, pp. 188-189.

122. SALERNO 1988, p. 127, n. 49; M.E. De Luca, in *Luce e ombra* 2005, pp. 18, 29.

123. Si veda ad esempio STOICHITA 2014, pp. 62-65.

124. TANZI 2015, pp. 105-116.

125. TAVOLA 2004, pp. 90-91.

126. L'origine della nuova iconografia penitenziale va rintracciata nella stampa di Marcantonio Raimondi con il santo in contemplazione del teschio. Sul tema cfr. WIEBEL 1988, in particolare il capitolo IV (*Der Totenschädel in der Ikonographie der Hieronymus vom Bild des Schreckens zum Objekt philosophischer Nachdenkens*), pp. 109-124.

127. «Quoties diem iudicii considero, toto corpore contremisco. Sive enim comedo, sive bibo, sive aliud aliquid facio, semper videtur illa tuba terribilis insonare auribus meis: surgite mortui venite ad iudicium». Sull'origine del passo gli autori antichi davano indicazioni contrastanti, facendolo derivare o da una delle epistole ad Eustochio, o dall'epistola all'amico Eliodoro, o per lo più dagli *Ad Matthaenum Commentariorum Libri*, specificatamente dal commento a Mt, v. In realtà non appartiene ad alcuno di questi testi ma è un'invenzione tardiva, come già accennato da MALE 1984, p. 424, e meglio spiegato da RICE (1985, pp. 160-172), che lo fa risalire all'inizio del XV secolo. Veicolo della diffusione dell'iconografia fu tuttavia la predicazione. Fra le molte raccolte omiletiche che ricordano e commentano il passo, si possono ricordare quelle di Serafino Razzi (1590), Gabriele Inchino (1593), Francesco Panigarola (1596), Diego Niseno (1633), Alessandro Calamato (1643).

128. TANZI 2001, p. 454. A Genovesino doveva essere anche noto il dipinto dello Spagnoletto con *Paolo primo eremita* ricordato nel testamento di don Álvaro de Quiñones come «pittura de toda ecelencia y particular estimacion» (BELLINGERI 2007, pp. 21, 97; TANZI 2015, p. 112).

129. Per la derivazione da Michelangelo, si veda la scheda di Beatrice Tanzi in catalogo.

meditazione, in modo non molto diverso da quanto fanno i santi cristiani nei dipinti contemporanei, anche di Genovesino.

Da questo punto di vista appare significativa la precoce tela con *San Girolamo penitente* presso la casa parrocchiale di San Savino a Piacenza (fig. 43), a tutti gli effetti una *Vanitas* sacra. La contemplazione del teschio stretto fra le mani del santo, anche per effetto dello scandaglio naturalistico nelle carni macerate dalle penitenze, degno di Ribera, assume toni di intima contrizione.<sup>125</sup> Un altro esempio offre il *San Girolamo* della collegiata di San Martino a Treviglio (cat. 26), del 1646, con il protagonista sorpreso dalla tromba dell'angelo fra i libri dello studio. Al rilancio seicentesco della figura di Girolamo aveva contribuito, oltre all'indole penitenziale consacrata dalla tradizione, proprio la familiarità con la morte.<sup>126</sup> Secondo l'epistola di Eusebio di Cremona divulgata dalla *Legenda aurea*, egli l'avrebbe accolta serenamente e proposta come meta ai suoi seguaci. L'episodio dell'angelo che fa risuonare la tromba del Giudizio è tuttavia indipendente. Esso diventa popolare in questi anni per effetto della predicazione dei quaresimalisti ma è sostanzialmente un'invenzione dei pittori sull'esile base di un passo che non risale neppure a Girolamo: «ogni volta che considero il giorno del Giudizio, tremo in tutto il corpo: sia infatti che mangi o beva o faccia altro, sempre quella tromba terribile mi rimbomba nelle orecchie: sorgete o morti, venite al giudizio».<sup>127</sup> Genovesino trae l'idea da Ribera, fra i primi ad affrontare la nuova iconografia nella pala del 1626 oggi a Capodimonte e in certo modo a lanciarla. Fu una fortuna ad ampio raggio, che da Napoli raggiunse l'Emilia di Reni e Guercino. Se la versione di Salvator Rosa a Fabriano presenta curiose assonanze con la tela a Treviglio, è probabilmente solo perché entrambe non derivano dall'originale ma da una precedente stampa di Ribera (1621) che fece circolare l'invenzione fuori Napoli.<sup>128</sup> Il teschio beffardo e la clessidra sullo scaffale compongono, insieme ai libri e ai rami secchi, una *Vanitas* alquanto lugubre che enfatizza con programmatica insistenza, entro una scenografia che rammenta Tanzio, il motivo della transitorietà e l'incombere del Giudizio. L'altro *San Girolamo nel deserto* (cat. 50) recentemente passato al Museo Borgogna dalla chiesa dell'Annunciata di Vercelli, è un dipinto diverso e più tardo, che riprende letteralmente la nota invenzione michelangiolesca del *Sogno* attraverso l'incisione di Nicholas Béatrizet.<sup>129</sup> Interessante è il rapporto con un dipinto di Guercino al Museo di Rimini che affronta lo stesso soggetto: il risveglio della coscienza chiamata a contemplare le cose ultime. Siamo probabilmente attorno al 1650, in prossimità del ciclo con le *Storie di Sansone* (figg. 18, 19), e come in esse l'artista sembra emulare modelli emiliani, soprattutto reniani (le *Fatiche d'Ercole*, figg. 26-29), misurandosi con la loro impronta eroica. Gli elementi di *Vanitas* sono ridotti al minimo (il teschio con la croce in primo piano), mentre a prevalere è l'atletismo del santo nudo per indicare la rinuncia al mondo e l'aspirazione al cielo.

Il tema della morte si confonde spesso con quello della mortalità, il grande dramma collettivo che fa da sfondo all'attività di Genovesino ed anche alla sua vicenda umana segnata pesantemente dai lutti. Le grandi pestilenze degli ultimi settant'anni, in particolare quella del 1630, diventano argomento di pittura nelle *Storie di San Rocco* per l'omonimo altare in Duomo del 1645-1646 (cat. 25), rispetto alle quali le scene di lazaretto sparse nella pittura lombarda dei decenni precedenti sembrano ormai lontane. La narrazione si alleggerisce nella scioltezza della stesura e nei tratti di estemporaneità neomanieristica con cui sono evocate varie figurine, ad esempio quella di san Rocco in carcere o della madre che allatta nella *Nascita del santo*, di ricordo parmigianinisco. All'impressione concorre la varietà degli sfondi architettonici desunti da modelli genovesi di Andrea Ansaldo e Giulio Benso, scanditi dal netto contrapporsi di ombra e luce. Per una scelta di taglio narrativo gli scenari continuano a mutare. Davanti agli occhi dello spettatore scorrono una corsia d'ospedale affollata di malati, il tetro lazaretto popolato di cadaveri con il santo implorante la cessazione del contagio e l'arioso portico in controluce che vede snodarsi la processione espiatoria. Nell'ultimo episodio un angelo mostra a san Rocco, chiuso in carcere, un teschio per annunciargli la morte.

Accenni al dramma della pestilenza si colgono anche altrove, ad esempio nella veduta di lazzaretto che fa da sfondo alla pala di Castello Cabiaglio con la *Madonna con il Bambino tra i Santi Giuseppe, Apollonia, Carlo, Rocco e Sebastiano* (fig. 25), dipinta nello stesso 1646 sotto l'influsso di Carlo Ceresa, ma soprattutto in un dipinto più antico, riferibile agli anni piacentini, la scena di sacrificio della Galleria Nazionale di Parma che è stata variamente interpretata come *Sacrificio idolatra*, *Scena di sacrificio biblico*, *Aronne che ferma la peste* o più recentemente la *Punizione di Core, Dathan e Abiram* (cat. 5).<sup>130</sup> In un'atmosfera notturna carica di apprensione, resa attraverso una trama inquieta di pennellate e subitane accensioni di colore, si muove una folla animata esposta alla minaccia dei lampi che solcano il cielo, mentre un sacerdote agita un turibolo davanti al fuoco che arde sull'altare. Il riferimento è chiaramente al libro dei *Numeri* ma più che con il capitolo 16 che descrive la punizione di Core e degli altri ribelli, il rapporto è con il capitolo 17 in cui Mosè e Aronne allontanano il flagello di Dio che semina morte fra gli ebrei. L'argomento è esattamente il sacrificio di espiazione compiuto per la salvezza del popolo. Mentre fra le fiamme bruciano gli incensieri tolti ai ribelli, Aronne agita il proprio, alimentato dal fuoco dell'altare. Accanto a lui sta Mosè con la verga mentre sullo sfondo si intravede Eleazaro, figlio di Aronne e pure sacerdote. «Mise l'incenso ed espìo per il popolo. Stette fra i morti e i vivi e il flagello si arrestò. I morti per il flagello furono 14.700». Trasparenti, dietro una scelta iconografica così ricercata, sono il riferimento alle pestilenze contemporanee e il richiamo alla necessità dell'espiazione sacramentale, ma ad emergere è anche, suggerito dal clima di paura che Genovesino cerca di trasmettere attraverso l'oscuro tumulto alle spalle dei sacerdoti, il proposito di mettere in relazione il dramma biblico con i recenti terrori ancora ben vivi nella coscienza collettiva.

Un altro evento drammatico di cui Genovesino dovette essere testimone diretto e che sconvolse la pigra vita della città, sprofondata nell'ultimo ventennio in una crisi demografica ed economica che andava condannandola a un ruolo di progressiva marginalità, fu l'assedio dei franco-modenesi nell'autunno del 1648.<sup>131</sup> Se Cremona, difesa da ventiquattromila soldati spagnoli, scampò il saccheggio e riuscì a respingere in ottobre gli assediati, non altrettanto si può dire per il territorio, pesantemente depredato e soggetto, per oltre tre mesi, fra luglio a ottobre, ad ogni genere di scorrerie. L'unico dipinto sacro realizzato da Genovesino in quell'anno, la pala con il *Miracolo di San Giovanni Damasceno* (cat. 42) oggi in Santa Maria Maddalena, ha quasi il sapore di un *ex voto* e non a caso egli la eseguì per la sua chiesa parrocchiale, San Clemente, in contrada Gonzaga. Ai piedi del santo, nella tela, c'è la mannaia con cui gli iconoclasti gli avevano amputato la mano e sullo sfondo, entro un'ancona dorata ornata da cariatidi, l'icona della Vergine. Se è vero che nel secolo precedente la questione delle immagini, tornata d'attualità per effetto dell'iconoclastia calvinista, aveva destato a Cremona notevole eco,<sup>132</sup> il suo riproporsi a ottant'anni di distanza appare abbastanza insolito e richiede una spiegazione. Fra l'altro anche un secondo pittore cremonese, Gabriele Zocchi, dedica all'episodio una pala tuttora in San Vincenzo a Cremona, mentre spetta allo stesso Miradori il *Supplizio di San Giovanni Damasceno* appartenuto alla collezione Borg de Balzan di Firenze (fig. 24), nel quale è rappresentato il momento precedente rispetto al dipinto di Santa Maria Maddalena, cioè l'amputazione della mano al santo. Dalla folla che assiste al supplizio, composta di armigeri, donne e mendicanti, si distingue l'uomo che guarda verso di noi come per richiamarci al significato della scena e in cui va riconosciuto lo stesso pittore (fig. 20). L'autoritratto ricalca esattamente quello inserito nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* già in San Francesco (fig. 21; cat. 35), indizio che lascerebbe intendere una contiguità cronologica fra le due opere. È Desiderio Arisi a ricordare come il pittore camminasse per la città «con beretta rossa alla genovese, coi mostacci alla spagnola, e barbetta sul mento, nella guisa che si vede il di lui ritratto nel quadrono laterale a sinistra dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco».<sup>133</sup> Al Damasceno Genovesino professa dunque una personale devozione e nel rendergli omaggio, compie una scelta iconografica tutt'altro che scontata, da mettere sicuramente in rapporto con le eccezionali vicissitudini

130. GREGORI 1954, p. 29; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 78; N. Ward Neilson, in *Galleria* 1999, p. 103; BELLINGERI 2007, p. 15; BELLINGERI 2012; TANZI 2015, p. 187.

131. Per le vicende dell'assedio la fonte è BRESCIANI 1650. Una sintesi forniscono BELLINGERI 2009, p. 18; e MORANDI 2009, pp. 25-28.

132. GUAZZONI 2006, pp. 386-395

133. ARISI 1715-1720, p. 504. Dubbi sull'identificazione del pittore nel personaggio dal berretto rosso avanza BELLINGERI 2007, pp. 12-13; si veda anche Tanzi nelle pagine che precedono, in questo catalogo.



Fig. 44. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare), 1647, Cremona, Palazzo Comunale (cat. 35).

attraversate dalla città. Ad aggravare il dramma dell'assedio e dei cannoneggiamenti giungevano infatti notizie dal contado relative ai saccheggi compiuti dai francesi che, stretti fra Adda e Po a nord di Cremona, si sfogavano taglieggiando la popolazione, assalendo le chiese e svuotandole di arredi sacri e di dipinti. Anche se forse non si trattò di un deliberato attacco iconoclasta, gli effetti furono gli stessi. In una relazione sui fatti del 1648, il parroco di Casalmorano Giovanni Battista Martinelli annota come i dipinti venissero venduti «alli parmeggiani, e piacentini». Della sua chiesa «le campane, organo et ancone, condotte nel

Bresciano si salvorno, quella dell'altare di San Carlo e dell'Annunciata furono rubbate, et il mese di settembre del 1649 si fece far di nuovo quella di San Carlo per mano del signor Battista Tortirolo pittore in Cremona, et il vedere la chiesa così profanata, era una cosa veramente deplorabile».<sup>134</sup> La stessa violenza si abbatté sui centri vicini, sicuramente su Casalbuttano, Paderno e Soresina,<sup>135</sup> e il timore che la città e le sue chiese potessero subire analoga sorte spiega l'effimera fiammata di devozione attorno a san Giovanni Damasceno, il campione del culto alle immagini in cui si sperò di trovare un avvocato celeste contro i profanatori. In quanto pittore, Genovesino dovette sentire il problema come suo riproponendo attraverso i due dipinti e specialmente nel primo, la centralità delle immagini nel culto cattolico e forse anche offrendo una specie di riparazione pittorica per quanto avvenuto. Fra l'altro egli sarebbe stato chiamato a sostituire in seguito alcune delle tele trafugate, a dipingere in particolare la *Madonna del Rosario* per Casalbuttano (1652, cat. 49) e l'*Ultima cena* per San Siro a Soresina (1653; fig. 42).

L'assedio cadde in anni estremamente fertili nel percorso dell'artista, ormai pienamente affermato grazie all'amicizia del castellano spagnolo e al largo prestigio goduto presso la committenza ecclesiastica, soprattutto Olivetani e Minori Conventuali che si contendevano i suoi servizi. Pochi anni prima aveva dipinto per il «monaco Pueroni», verosimilmente Ludovico Pueroni, uno dei suoi capolavori, il *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* oggi a Soresina (cat. 40), omaggio al fondatore di Monte Oliveto ma anche alla famiglia del committente, molto legata al monastero toscano. L'anno precedente, nel 1647, aveva firmato la più vasta delle sue tele, la citata *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* destinata a comporre, con l'*Ultima cena* e il *Miracolo della mula* (catt. 27, 35, 37), un ciclo eucaristico per il coro di San Francesco. Al padre Vincenzo Balconi, ricordato con risalto nel cartello sospeso sull'albero a sinistra, va fatto risalire il progetto iconografico, ispirato a istanze di immediatezza e semplicità comunicativa che lasciavano al pittore piena libertà di movimento. Ed egli se ne servì infatti per calare gli eventi evangelici o storici in una dimensione di pura quotidianità studiata perché la folla degli spettatori potesse quasi specularmente riconoscersi e immedesimarsi. In particolare nella *Moltiplicazione*,

134. GUAZZONI 1993, p. 102.

135. GUAZZONI 1992, pp. 391-394.

Genovesino percorre audacemente il sottile crinale che divide pittura sacra e pittura di genere mantenendo l'equilibrio ma anche sfruttando, come era d'altronde nelle sue corde, una certa ambiguità di registro. Nelle schiere di diseredati accampate nella vallata – universo picaresco scrutato a fondo nella sua cenciosa varietà –, egli vede i destinatari della misericordia divina secondo un programma che rifletteva la sensibilità francescana del committente tanto che nella «femmina, di grandiosa maniera»<sup>136</sup> dipinta in primo piano a destra (fig. 44), di vago ricordo gentileschiano, andrebbe riconosciuta, come suggeriva Mina Gregori,<sup>137</sup> la personificazione della Carità, presentata a seno scoperto, col bambino in grembo. Ancor più esplicito il taglio di genere emerge dal *Miracolo della mula*, forse anche per il diverso carattere del dipinto che rappresenta il mistero della presenza divina nell'Eucarestia mediante un esempio pensato come intervallo narrativo all'interno del ciclo. La scala delle figure, ridotta rispetto all'ambiente, gli elementi vedutistici e la vivacità dell'azione sottendono l'esperienza compiuta in patria sulla pittura di specialisti come Sinibaldo Scorza e Cornelis de Wael, ricordati anche nel singolare sovrapporsi di motivi genovesi e fiamminghi nell'architettura.

Contemporaneamente Genovesino continuava a lavorare per il collezionismo locale fornendo di dipinti profani e di ritratti le quadrerie dei conti Ponzone, dell'abate olivetano di San Lorenzo e soprattutto del suo principale patrono cremonese, il governatore don Álvaro de Quiñones, figura di riferimento per la cultura artistica cremonese, al centro di una rete di rapporti che passavano per Milano, Napoli e la Spagna. Nella sua vasta collezione, documentata dall'inventario allegato al testamento,<sup>138</sup> figurava un gran numero di opere miradoriane, come la citata *Zenobia*, le *Storie di Sansone* (figg. 18, 19), il «porto di mare con la cascata d'Icaro», cioè il disperso dipinto del 1648, e la «donna col bambino nel spiedo», da identificare, come ha fatto Tanzi,<sup>139</sup> con una delle due versioni della *Madre ebrea*, entrambe in collezioni private (a Düsseldorf e in Italia).<sup>140</sup> Il primo dei due dipinti (fig. 45), datato dallo stesso Tanzi ad anni precedenti l'arrivo a Cremona, fra 1630 e il 1635, presenta una giovane donna che contempla malinconicamente, sulla loggia di un palazzo, il figlioletto ucciso, arrostito e infilato nello spiedo che le sta davanti nel piatto. La seconda versione (fig. 46), probabilmente quella posseduta da Quiñones, ricalca invece l'impostazione della *Zenobia* e ci presenta la stessa donna forte, nell'atteggiamento classico della meditazione, sullo sfondo di una nicchia in ombra. L'espressione è tuttavia più cupa e la mano, anziché posarsi sul teschio, regge l'orlo del piatto con il figlioletto. L'impressione è quella di trovarci ancora di fronte ad una sorta di *Vanitas* a figure, che fu il genere praticato dal pittore, ma sull'esatto significato da attribuire all'atteggiamento pensoso e quasi patetico, è difficile pronunciarsi con certezza. Quel che va escluso è un'intenzione anti giudaica. La vicenda di Maria, gentildonna di Gerusalemme scoperta da due soldati ad avere cucinato il proprio figlio durante l'assedio romano della città spinta dalla fame, è riferita nella *Guerra giudaica* di Flavio Giuseppe e anche Dante vi fa cenno nella *Commedia*.<sup>141</sup> Torna altresì nella *Legenda aurea*,<sup>142</sup> ma non è da questi testi antichi che la deriva Genovesino. La sua fonte è moderna e schiude anzi un altro importante spiraglio sulla levatura del «giro» intellettuale frequentato dal pittore tra Piacenza e Cremona. Come *Zenobia*, anche questa figura ha un'origine letteraria, forse proprio teatrale e rimanda all'ambiente napoletano, in primo luogo a Giovan Battista Marino. In una lettera dell'aprile 1614, il poeta aveva fatto intendere d'aver scritto una tragedia, appunto *La madre ebrea*, annuncio rimasto senza seguito, forse solo una millanteria.<sup>143</sup> L'argomento doveva però stargli a cuore se, come sappiamo, un *Lamento della madre ebrea* era previsto nel progettato poema *La Gerusalemme distrutta*, altra impresa destinata a non andare in porto. Dell'opera apparve solo un canto, il VII, pubblicato postumo insieme alla *Strage degli innocenti*, nel 1633, ma il tema ebbe larga risonanza, fu ripreso dal napoletano Filippo Finella nella *Giudea distrutta*, del 1627, e dal pugliese Antonio Bruni, amico, corrispondente e seguace di Marino, in una delle *Epistole Heroiche*, dello stesso anno (fig. 47).<sup>144</sup> Di particolare interesse, quest'ultima è centrata sulla figura della madre ebrea (è lei stes-



Fig. 45. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Madre ebrea*, Düsseldorf, collezione privata.



Fig. 46. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Madre ebrea*, collezione privata.



Fig. 47. *La madre ebrea*, incisione dalle *Epistole Heroiche* di Antonio Bruni, Venezia 1627.

136. ZAIST 1774, II, p. 99.

137. GREGORI 1995, p. 18.

138. BELLINGERI 2007, pp. 99-104.

139. TANZI 2015, pp. 106, 187-188, figg. 14, 17.

140. Una terza versione veniva censita nel 1678 fra i quadri della collezione Bussani ma come di mano del figlio di Genovesino, Giacomo Miradori. Dalla relativa descrizione («la madre ebrea et il figliolo arrostito sopra il bacile, et un fazzoletto bianco nella mano destra et con la sinistra prende con due dita della carne del figliolo arosito»); BELLINGERI 2004, p. 19), emergono differenze rispetto alle versioni note.

141. *Guerra giudaica*, VII, 15; Pg XXIII, 30.

142. Nella leggenda di San Giacomo Minore. Cfr. BELLINGERI 2007, p. 27.

143. MARINO 1966, p. 612.

144. Sull'argomento, CASTELLANETA 2007, pp. 76-79.

145. Il testo è corredato anche da un'incisione (fig. 47) che fu forse nota a Genovesino, con la madre ebrea seduta, in atto di scrivere e il piatto con il corpo del figlioletto ai piedi (BRUNI 1627, «La Madre ebrea a Tito Vespasiano», p. 43).

146. Ivi, pp. 46-47.

147. Nella dedica premessa all'epistola e indirizzata al «Sig. Camillo Gessi senatore in Bologna», BRUNI (1627, p. 35) spiega chiaramente quest'ambivalenza: «Com'è degna di ogni biasimo per quel titolo, che malamente porta di genitrice, così forse non è immeritevole di qualche loda per quell'altro che s'acquista di buona cittadina dell'interesse pubblico».

148. TANZI 2015, p. 115.

sa a indirizzare la sua missiva all'imperatore Tito) e sembra conservare memoria del *Lamento* mariniano offrendo una traccia precisa, nell'oscillare fra orrore e pietà, fra raccapriccio e comprensione, per interpretare anche le figurazioni di Miradori.<sup>145</sup> In una rapida sequenza di ossimori e antitesi, la donna depreca il suo atto, straziata dalla propria crudeltà, ma lo vede anche come ineluttabile conseguenza delle circostanze, come estremo atto di resistenza all'oppressore:

E se scopro di madre atto amoroso,  
senza lacrime io mostro arido il pianto,  
e fingo amor senza pietà pietoso.  
Ma perché cresce in me la fame intanto,  
Ebra e cieca nel mal accendo il foco,  
e d'humana e di madre io perdo il vanto.  
E' s'altra fiamma in me non trova loco,  
rossor di madre in quelle fiamme imparo  
e si coce il mio figlio a poco a poco  
[...]

Se nel mio ventre il parto mio raccolto  
viva mi sosterrà fra l'altre genti;  
e sia nato una volta e due sepolto.  
Per te [Gerusalemme] l'uccido humana, empia mi dolgo,  
fatta homicida pia, spietata madre,  
e 'l retaggio vital gli dono e tolgo.<sup>146</sup>

Se della «spietata pietà» di questa madre Genovesino sembra cogliere tutta l'ambivalenza facendo prevalere nella versione più antica una specie di pietoso languore e nell'altra la fiera offesa,<sup>147</sup> resta incerto chi possa averlo familiarizzato con il tema, se il Quiñones, sicuramente legato all'ambiente napoletano, o il compatriota Bernardo Morando, responsabile a Parma degli spettacoli di corte e suo committente a Piacenza, oltre che letterato e poeta.<sup>148</sup> La data attendibilmente proposta per il dipinto a Düsseldorf lascerebbe aperta piuttosto la seconda ipotesi.

Il gusto barocco per le antitesi e i contrasti domina anche le *Vanitas* cremonesi, in particolare quella assai nota che si conserva al Museo Civico, con Cupido, teschio e vaso di fiori (cat. 31), di possibile provenienza Ponzone (al pari del *Ritratto di Sigismondo Ponzone*, cat. 28).<sup>149</sup> Il motivo, che ha un'origine antica, si fonda sullo *striking contrast* fra infanzia e morte<sup>150</sup> ma Genovesino, per così dire, rincara la dose esaltando la grazia naturalistica del bambino a confronto con l'orrore del teschio che ha le orbite puntate verso lo spettatore e un rospo nella cavità della bocca spalancata. L'effetto è provocante e sembra tradire un certo compiacimento nell'eccesso, ma la distanza da altri dipinti di tono altrimenti lieve con putti che fanno girare la trottola svolgendo la cordicella (cat. 9) o giocano con lo scandaglio (cat. 34) o amorini che incoocano la freccia (fig. 52)<sup>151</sup> non è in fondo tanto grande, quasi che, pur differenziandosi nel registro funereo o giocoso, questi dipinti nascano dallo stesso terreno e si rivolgano allo stesso pubblico. Verso la metà del secolo, il macabro fa irruzione nella pittura italiana, da Napoli alla Toscana, e Genovesino si trova, nel praticare il filone, in compagnia di artisti come Salvator Rosa e Giovanni Martinelli, condividendo con loro, se non altro, la propensione per il bizzarro e per l'eccentrico. In un ritrattino del figlio Rosalvo, Salvator Rosa gli aveva messo in mano un teschio inscritto con il motto «morti praeludit infantia».<sup>152</sup> Le parole offrono un commento perfetto anche per il dipinto di Genovesino, ove tuttavia non è solo curioso che il bambino sieda sul libro e si appoggi dormendo alla testa da morto presso un vaso di fiori destinati ad appassire,<sup>153</sup> ma che abbia le ali e regga una freccia, sia insomma caratterizzato come Amore. L'importante studio che Horst Janson ha dedicato al motivo del putto con il teschio, chiarisce l'origine rinascimentale, umanistica dell'immagine seguendone le trasformazioni attraverso la grafica e la pittura del Cinquecento.<sup>154</sup>

L'esempio più vicino al dipinto, al punto da poterne rappresentare il modello, sarebbe un'incisione di Barthel Beham del 1525 (fig. 48), ma il pittore non aveva bisogno di guardare lontano perché a Genova, come ha chiarito Laura Stagno,<sup>155</sup> il motivo era ben noto dal XVI secolo e Miradori poteva averlo visto scolpito a rilievo su varie lastre sepolcrali nelle chiese cittadine. In quella in San Francesco della Chiappetta, il putto segue precisamente l'impostazione fissata da Beham ma appare già alato come in Genovesino. Piuttosto estraneo alla tradizione lombarda, il tema della *Vanitas* aveva invece precedenti liguri ben presenti all'artista e recuperati all'occasione. Se incerto resta il destinatario dell'opera, forse Nicolò o Pietro Martire Ponzone, sembra sicuro che il dipinto avesse in origine un *pendant* e formasse con esso una specie di dittico sul tema del sonno, dell'infanzia e della morte. Lo si ricava da due copie già in collezione Koelliker (figg. 50, 51), una derivata dal quadro cremonese e l'altra da un dipinto sconosciuto, anch'esso probabile originale miradoriano. Il fanciullo addormentato giaceva in questo caso supino su un libro, con la freccia in mano, fra arbusti fioriti allusivi alla caducità e, dettaglio raccapricciante, dalla bocca schiusa usciva uno sciame di insetti, forse api.<sup>156</sup> Anche in questo caso non mancano precedenti nella tradizione genovese, in particolare in una *Vanitas* di Giovanni Battista Paggi con bambino addormentato entro ghirlanda di fiori, interpretato anche come Gesù bambino.<sup>157</sup> La posizione è molto simile, benché diversamente orientata, e dall'incorniciatura floreale potrebbe essere germinata l'idea



Fig. 48. Barthel Beham, *Putto con il teschio*, 1525, bulino.

Fig. 49. Frans Pilsen, *Dalla cuna alla tomba è un breve passo*, XVIII secolo, bulino.

149. M. Marubbi, in *La Pinacoteca* 2007, p. 89; R. Poltronieri, in *Il silenzio delle cose* 2015, pp. 151-152. Gianni TONINELLI (2003, p. 244) ritiene tuttavia improbabile che il dipinto appartenesse alla raccolta Ponzone dall'origine.  
150. JANSON 1937, p. 429.  
151. TANZI 2015, p. 185.  
152. EBERT-SCHIFFERER 2010, pp. 289-298.  
153. Ritenuti di altra mano, forse di Stefano Lambri (GREGORI 1995, p. 19; TANZI 2015, p. 188, nota 39).  
154. JANSON 1937, pp. 423-449.  
155. STAGNO 2012, pp. 80-85.  
156. *Dipinti lombardi* 2004, pp. 212-213; TANZI 2015, p. 184. Non è escluso che i dipinti facessero entrambi parte della raccolta Ala Ponzone, come fa



Figg. 50-51. Da Genovesino, *Vanitas*, già Milano, collezione Koelliker.

gnificato dovrebbe allora coincidere con quello della *Suonatrice di liuto* di Palazzo Rosso, la fanciulla che, suonando, cioè lasciandosi sedurre dalla musica e dagli altri piaceri della vita, trascura il monito del teschio alle sue spalle.

Il tema del sonno, del bambino addormentato torna in un'altra *Vanitas*, nota attraverso alcune repliche, due delle quali esposte in mostra (catt. 32, 33).<sup>158</sup> In questo secondo caso il bambino giace prono su un cuscino prezioso, il capo appoggiato a un teschio e un braccio avvolto in un panno bianco simile a un sudario, presso una clessidra che ha appena iniziato a contare il tempo della vita. Dell'opera si conoscono anche copie e derivazioni a stampa, fra cui una xilografia contemporanea, forse dello stesso Miradori, ma già riferita a Reni.<sup>159</sup> Proprio la confusione col pittore emiliano ha contribuito alla fortuna dell'immagine. In una stampa settecentesca di Frans Pilsen,<sup>160</sup> il dipinto è riprodotto con la cornice a *trompe l'œil* e il commento di un verso di Giovan Battista Marino (fig. 49), «dalla cuna alla tomba è un breve passo»,<sup>161</sup> entro un cartiglio che reca l'indicazione «Guido Rhenus pinx.». Non è difficile immaginare come possa essersi prodotto l'errore, probabilmente a Roma, dove di Miradori non si sapeva nulla mentre erano ben noti i vari Gesù Bambino dormienti dipinti da Reni. Sembra che un esemplare della *Vanitas* genovesiniana appartenesse alla collezione Doria Pamphili, se vale l'identificazione con un dipinto anonimo ricordato negli inventari a partire dal 1682 e non più reperibile («un putto che dorme appoggiato con un braccio sopra una testa di morto con lettere memento mori alto palmi due incirca»),<sup>162</sup> ed è possibile che attorno a questa o ad altra versione sia nato l'equivoco. Nobilitata dal nome illustre, l'immagine divenne popolare soprattutto per la semplicità commovente dell'invenzione e del messaggio.

Il riferimento alla morte appare in questo caso più misurato rispetto agli esempi precedenti e a prevalere è il richiamo al trascorrere del tempo. La caducità allunga la sua ombra sul fanciullo e crea attorno alla figura, abbandonata a un sonno carico di presagio, un alone di tenerezza sottolineato dal tono caldo della pittura, giocata sui bruni e sui rossi, e dall'effetto di intimismo prodotto dalla luce. Non sappiamo quanto le personali vicende biografiche, la perdita di un gran numero di figli in fasce, possano avere influito sulla genesi del dipinto e sulla sua tonalità meditativa, ma il tema del putto e del bambino fu particolarmente caro a Genovesino che lo ripropose non solo nel contesto lugubre delle *Vanitas*. Grappoli di angioletti e putti ammiccanti, per lo più dipinti dal naturale e definiti con sorprendente grado di verità, si affacciano dalla maggior parte dei dipinti sacri, dalla citata pala di Castelleone (1640; cat. 12) come pure dalla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1647; cat. 35), dove occupano il primo piano e assumono un preciso significato quali destinatari della carità umana e celeste,

del bambino addormentato fra i fiori.

In tutti questi dipinti, il tema è il sonno: un sonno profondo che non solo prefigura la morte, ma allude anche all'inconsapevolezza e alla dimenticanza. Janson ha pensato all'*acedia* in quanto malattia morale o torpore spirituale. Certamente nel caso di Amore dormiente, il sonno significa piuttosto l'assenza di vigilanza, l'abbandono ai piaceri dei sensi e l'oblio del destino finale, richiamato perentoriamente dalla testa da morto

volta verso il riguardante. Il si-

157. A. Orlando, in *I fiori* 2006, pp. 192-193. Più che un'immagine sacra, a cui farebbe effettivamente pensare la ghirlanda di fiori, sembra una *Vanitas* per la presenza della clessidra sotto la mano del bambino.  
158. TANZI 2003, pp. 231-234; BELLINGERI 2004, pp. 18-19; *Dipinti lombardi* 2004, p. 212; BELLINGERI 2007, p. 27.  
159. JANSON 1937, pp. 434, 438; *Italian Chiaroscuro* 1983, p. 259 n. 23; BELLINGERI 2004, p. 19.  
160. A. Alberti, in *Rappresentazioni* 2001, pp. 84-85.  
161. È il verso finale del sonetto *Aprè l'uomo infelice, allor che nasce* (*La lira*, parte prima, *Morali*, I).  
162. SINAGRA 2011, p. 18.



Fig. 52. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Cupido che incocca la freccia*, New York, collezione privata.

o dall'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* in collezione privata a Parigi (fig. 35). Alcune volte spargono fiori dall'alto o aiutano i santi con il bagaglio (il bordone e la bisaccia del Beato Felice) oppure si raggruppano in inestricabili quanto bizzarri grovigli sospesi a mezz'aria come nell'*Annunciazione* di San Martino dall'Argine (cat. 44). La loro presenza introduce note scherzose, leggere che rasserenano e talora superano gli orizzonti della pietà controriformistica, come sicuramente avviene nel *Riposo durante la fuga in Egitto* dipinto per la chiesa carmelitana di Sant'Imerio nel 1651 (cat. 46).

In quello che è uno dei traguardi della sua pittura, vediamo fondersi e integrarsi alcuni dei motivi individuati sin qui, compresa la *Vanitas*. La rappresentazione appare complessa per la varietà dei registri che scorrono dall'idillico al tragico, dalla verità naturalistica del primo piano al teatro barocco dello sfondo.

La Sacra Famiglia, oggetto di un'attenzione affettuosa, occupa il proscenio mentre in lontananza è presentato a figure piccole l'effettato spettacolo della Strage degli innocenti che si dilata fumigando al più lontano orizzonte, con i bambini gettati dall'alto e mucchi



Fig. 53. Giovan Battista Natali, *San Girolamo in penitenza*, collezione privata.

163. ARISI 1715-1720, p. 504. TONINELLI (2003, p. 246)

tenta un'identificazione dei personaggi.

164. BIFFI ed. 1988, p. 266.

165. Sugli allievi del Genovesino, TONINELLI 2003, pp. 242-243 e *passim*.

166. MISCIOSCIA 2012.

167. Per la conoscenza della poliedrica figura di Giovan Battista Natali, avviata da BANDERA 1979, è fondamentale il saggio di Anna MACCABELLI 2015.

168. BANDERA 1979, p. 35;

MACCABELLI 2015, p. 60.

169. Ne devo la conoscenza alla cortese segnalazione di Federico Troletti.

di cadaveri a terra. Che figure di parenti possano essere servite al pittore da modelli e che in questo dipinto egli abbia prestato ai personaggi sacri sembianze di familiari è notizia, forse solo congetturale, tramandata dai biografanti antichi e in particolare da Desiderio Arisi, che attingeva informazioni direttamente dagli eredi del pittore, in particolare dal nipote Luigi Paravicino, figlio di Felice Miradori, e può essere quindi accreditato di una certa attendibilità. Scrive Arisi che «aveva in uso di dipingere la faccia di sua moglie, e de' suoi figliuoli ed anche di se stesso nelle figure che vi distribuiva, come fece in la pala del Diporto della Beata Vergine nella chiesa de PP Carmelitani di S. Teresa»,<sup>163</sup> cioè nel *Riposo* di Sant'Imerio. In un caso o nell'altro, le figure di Giuseppe, di Maria e degli angeli manifestano, insieme alla freschezza che si nota nei volti infantili, un'evidenza ritrattistica ricca di sfumature psicologiche e umane, da considerare vertice del naturalismo genovesiniano. La scena di strage è su un altro piano, visionario e remoto. Sappiamo che il pittore aveva affrontato altre volte il soggetto e in particolare in un disperso dipinto già in San Lorenzo, la chiesa degli Olivetani cremonesi, ma qui l'evento è sospinto in lontananza, relegato nello sfondo ed assume un valore allusivo. Come in una *Vanitas* il riferimento è ai temi della morte, della mortalità, delle tragedie collettive. È da notare il giustapporsi di due piani che si integrano e si escludono, quello della Sacra Famiglia che non vede ciò che sta accadendo, ma dalla serietà delle espressioni ne sembra consapevole, e quello della strage. Che la vita abbia in qualche modo a proseguire a dispetto della crudeltà dei tempi, afflitti da carestie, pestilenze e assedi, e che non resti che dare le spalle alla

morte per raccogliersi nella cerchia degli affetti familiari sembra in qualche modo il senso implicito nella singolare composizione, a riprova di un'attitudine all'osservare e al pensare degna, a dire di Giambattista Biffi, «di un letterato artista, e di un filosofo».<sup>164</sup>

Il capitolo della *Vanitas* non si esaurisce con la scomparsa del pittore. Alcuni dipinti sul tema mostrano la continuazione del filone oltre la metà del secolo e il perdurare dell'interesse per questo genere di composizioni. L'influenza di Genovesino sulla pittura cremonese ebbe notevole durata prolungandosi almeno fino a Massarotti, ma la sua diretta scuola fu composta in gran parte di modesti gregari, come il figlio Giacomo Miradori o Jacopo Ferrari, e sostanzialmente priva di personalità in grado di rilevarne l'eredità.<sup>165</sup> Neppure il più dotato fra i seguaci, Agostino Bonisoli, altro *protégé* di don Álvaro de Quiñones, sembra andare molto oltre la riproposizione di singoli motivi tratti dal maestro e integrati in una pittura diversa.<sup>166</sup> Giovan Battista Natali, pittore, architetto, mercante d'arte, fu figura chiave nell'aggiornamento della pittura cremonese su modelli romani. Fu lui ad anticipare la svolta compiuta poi, verso la fine del secolo, da Angelo Massarotti e Francesco Boccaccino.<sup>167</sup> Non molto si sa tuttavia della sua formazione e la storiografia locale tace sui rapporti con Genovesino, ma essi dovettero essere stretti, di allunato o di amicizia che fossero (Giovan Battista fu padrino di uno dei suoi figli nel 1655).<sup>168</sup> Lo fa pensare un piccolo dipinto, un *San Girolamo in penitenza* (fig. 53) con teschio e crocifisso, da considerare a tutti gli effetti una *Vanitas*, con il santo immerso nella contemplazione della morte, accompagnato da un angelo.<sup>169</sup> A un primo sguardo si nota come la testa del protagonista derivi da uno degli astanti di destra nel *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* (cat. 40) oggi a Soresina proveniente da San Lorenzo in Cremona, un'opera ben nota a Natali che fu attivo nella stessa chiesa (vi lasciò nel 1674 una seconda pala dedicata al Tolomei, oggi al Museo di Cremona) e la stessa fisionomia torna



Fig. 54. Hendrick Goltzius, *Quis evadet?*, 1590 circa, bulino.

Fig. 55. Giovan Battista Natali, *Vanitas*, collezione privata.

nel San Giuseppe nella *Natività* in Santa Maria del Suffragio a Roma (1671). Anche le increspature nella veste dell'angelo, arricciata attorno al collo, ricordano il *ductus* nervoso che scompiglia i panni nel bozzetto al Museo Civico con il *Martirio di San Tommaso Beckett* e non meno indicativa è la stesura densa, oleosa, tipica del pittore. Come rivela il bozzetto citato, preparatorio per il cupo telerio in San Pietro al Po, Natali non disdegnava gli effetti tenebrosi e condivideva i gusti del tempo per i visionari apparati funebri. Nella tela in San Sigismondo con i *Funerali di Santa Paola*, egli ci descrive un interno di chiesa splendidamente addobbato con una schiera di scheletri allineati a ridosso dei pilastri, illuminato dalle torce applicate ai loro crani. È nota, di Natali, una *Vanitas* composta esclusivamente di oggetti, una candela spenta, l'orologio, strumenti musicali fra cui la tromba evocatrice del Giudizio, una gabbia con uccellino prigioniero, alcuni libri e un teschio,<sup>170</sup> esempio di un genere che non sembra sia stato praticato da Miradori, mentre in un'altra *Vanitas* che si può pure ragionevolmente riferirgli troviamo il motivo del bambino che soffia bolle da una cannuccia, a cavalcioni del teschio, fra gli emblemi del vaso con i fiori e del vaso fumigante (fig. 55).<sup>171</sup> Creduta anche di Genovesino, l'opera ha alle spalle un modello incisorio ben noto, ma l'impronta di Natali traspare dall'andamento del drappo, dalla somiglianza del cranio con l'altro e dal volto del bambino.<sup>172</sup> Quanto al modello si tratta del noto bulino di Goltzius *Quis evadet?* (fig. 54), datato all'ultimo decennio del Cinquecento, forse l'esempio più antico di *Vanitas* nella grafica nordica. La dotta varietà di elementi simbolici (*bullo*, fiori, teschio, fumo) commentati dai distici latini nella cartella alla base, ne fece un'imprescindibile fonte per la nuova iconografia, seguita nel 1603 anche dall'allievo De Gheyn. Più che fondato è tuttavia il sospetto che Goltzius, abituato a siglare *Goltzius fecit* o *faciebat* anziché *Goltzius excudit* come fa in questo caso, abbia riproposto in controparte e contribuito a rendere celebre il modello di un'incisione italiana, recentemente riferita con buoni argomenti ad Agostino Carracci.<sup>173</sup> La circostanza non è trascurabile perché starebbe a significare che la nuova iconografia della *Vanitas*, piuttosto che nelle Fiandre, sarebbe nata a Bologna. E avrebbe trovato continuazione a Cremona dove, partendo da questa come da altre fonti genovesi e non, Genovesino doveva scrivere nel secolo seguente un importante capitolo della sua storia.

170. Resa nota da Luisa Bandera, in *Pittura a Cremona* 1990, p. 296.

171. Passata per un'asta di Capitolium, a Brescia, l'8 maggio 2010, lotto 87.

172. Molto prossimo a un paggio nel *Battesimo di San Valeriano* in San Pietro a Po.

173. Per l'incisione, firmata dall'editore Giuseppe Rosati che lavorava anche per Agostino Carracci, si veda A.M. Cavanna, in *Il silenzio delle cose* 2015, p. 140. Il riferimento ad Agostino, già a suo tempo sostenuto da Adam von Bartsch, è stato confermato sulla base di argomenti persuasivi da NEGRO 2015, pp. 277-281. L'incisione è in controparte rispetto a Goltzius e da essa deriva un dipinto attribuito allo stesso Agostino (*ibidem*).

V.G.



ge  
no  
ve  
si  
no

Luigi Miradori  
detto il Genovesino

Genova (?), 1605 circa  
Cremona, 1656

catalogo

1.  
*San Sebastiano curato da Irene*

Tela, 130 × 111 cm  
Genova, Museo dei Beni Culturali Cappuccini  
(presso il Convento della Santissima Annunciata di Portoria), inv. 07/33284

La tela raffigura San Sebastiano, ancora vivo dopo essere stato trafitto dalle frecce, mentre è curato da Irene accompagnata dalla serva Lucina e da un angelo. La composizione è abbastanza affollata: il corpo del Santo, disponendosi in diagonale sul primo piano, attraversa la tela da cima a fondo e ritaglia gli spazi occupati dagli altri personaggi. Eccezion fatta per uno scorcio di paesaggio che si apre in alto a sinistra, a prevalere è il fondo scuro da cui il corpo del Santo e i volti delle altre figure emergono con un effetto contrastato di chiaroscuro.

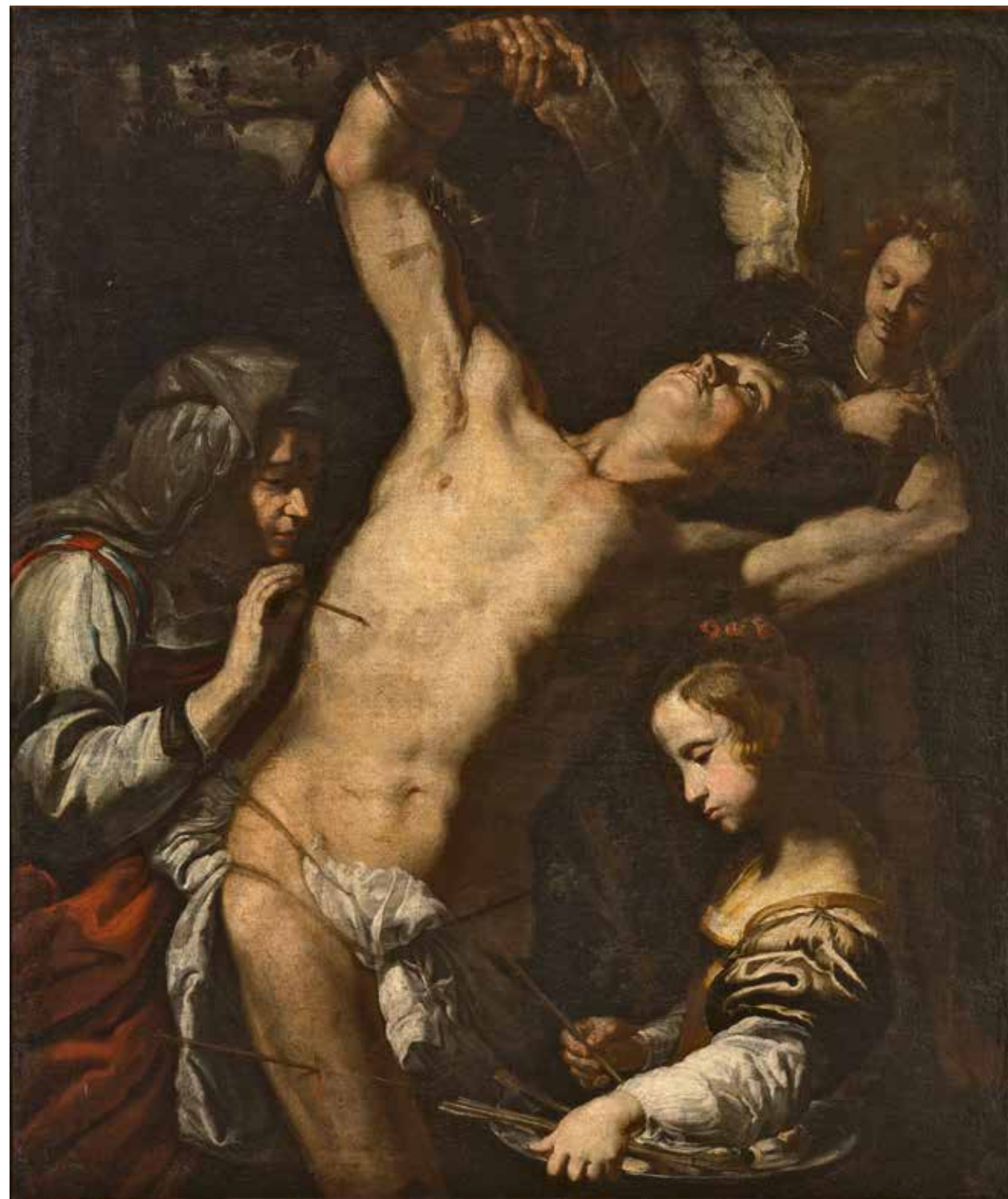
Non si conosce l'origine di quest'opera la cui prima attestazione risulta essere la scheda ministeriale, stesa nell'ottobre 1979 da Marzia Cataldi Gallo (Genova, Archivio del Museo dei Cappuccini, scheda OA n. 318). Su suggerimento di Giuliano Frabetti, il *San Sebastiano* è avvicinato a Genovesino e, in particolare, sono riscontrate analogie con il dipinto dall'identico soggetto, dato al Miradori da Mina Gregori ma probabilmente da ascrivere a un caravaggista nordico sul tipo di Matthias Stomer (fig. 1; già Cremona, collezione Cavalcabò: GREGORI 1954, pp. 12-13, fig. 8). Il punto della situazione è fatto per la prima volta da Lia Bellingeri, in occasione di una mostra di opere provenienti da vari insediamenti cappuccini della Provincia di Genova (L. Bellingeri, in *Le chiavi* 2003, pp. 94-96, n. 10). La studiosa, cui il *San Sebastiano* era stato segnalato da Alessandro Morandotti, evidenzia i riferimenti figurativi della tela sottolineandone l'importanza per la ricostruzione del periodo giovanile trascorso dal pittore a Genova, sua città natale (poi di nuovo BELLINGERI 2004, pp. 13, 34; BELLINGERI 2007, pp. 13-14, 73). Allo stato attuale degli studi, l'attività genovese del Miradori, puntellata soltanto da due documenti (il pagamento di una tassa nel 1630 e il matrimonio nel 1627), deve tenere conto di un preciso *ante quem*: il 12 settembre 1632 nasce infatti a Piacenza il figlio primogenito Giacomo e si può immaginare che Genovesino sia ormai di stanza nei territori farnesiani.

Nonostante la pellicola pittorica sia molto consunta e impedisca di sbilanciarsi nelle osservazioni, la misura del caravaggismo che traspare distingue il *San Sebastiano* rispetto a tutte le altre opere del *corpus* miradoriano. A Genova il pittore aveva modo non soltanto di vedere direttamente le opere del Merisi ma anche, e soprattutto, quelle di Orazio Gentileschi e Simon Vouet, che avevano soggiornato in città nei primi anni del terzo decennio. Per impostare il soggetto è molto probabile

che Genovesino si sia confrontato a lungo con il *San Sebastiano curato da Irene*, dipinto da Simon Vouet per Giovan Carlo Doria intorno al 1622 (oggi a Milano, collezione Condorelli). Lia Bellingeri d'altra parte tira in causa Giulio Cesare Procaccini per spiegare l'invenzione diagonale del *San Sebastiano* dei Cappuccini, in debito compositivo con il *Martirio di San Bartolomeo*, dipinto da Procaccini per l'oratorio omonimo di Genova alla fine del secondo decennio, cui si potrebbe aggiungere, poco più tardi, il *San Sebastiano* per la chiesa di Santa Maria del Rimedio.

Basta poi osservare le pieghe in fermento dei panneggi, e il gioco caro al pittore dei bianchi luminosi delle maniche, per capire quanto la materia pittorica della tela sia già in debito con i modi di Bernardo Strozzi, un rapporto destinato ad approfondirsi in opere poco più tarde come la *Suonatrice di liuto* di Palazzo Rosso (cat. 7) e *L'Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio* del Muzeul Național de Artă al României di Bucarest (fig. 16). La presenza, ancora così evidente e in via d'amalgama, di spunti figurativi diversi sembra dimostrare la primazia cronologica del *San Sebastiano* all'interno del *corpus* miradoriano. Nonostante il *San Sebastiano curato da Irene* sia l'unica opera di Genovesino ascrivibile con buona probabilità al periodo genovese (ultimi anni Venti del XVII secolo), già compaiono precisi rimandi alla sua produzione successiva: per fare solo un esempio, la bimba sul primo piano riappare, con la stessa aria assorta, seduta nell'*Interno domestico con figure* a Milano, in collezione Saibene (cat. 6). Marco Tanzi mi segnala l'esistenza, in collezione privata, di una possibile replica (o copia) della tela, che conosce tuttavia solo da una fotografia non professionale.

Agostino Allegri



2.  
*Santa Cecilia con due angeli musicanti  
(e un serafino?)*

Tela, 58,4 × 43,2 cm  
Collezione privata

Santa Cecilia, patrona della musica e dei musicisti, è raffigurata in una sorta di concertino angelico: suona l'organo positiva, accompagnata da due angeli che abbracciano rispettivamente una viola e un violino. La deliziosa teletta è passata da un'asta Christie's a New York il 15 aprile 2008 (lotto 33) con il corretto riferimento a Luigi Miradori: successivamente è entrata nella raccolta nella quale è tuttora conservata. Ne dà notizia una prima volta Marco TANZI (2009, pp. 7-8, 27), che la pubblica in seconda battuta nella sua *Zenobia* (TANZI 2015, pp. 108, 187-188, fig. 16) proponendo una datazione al primo lustro del quarto decennio del XVII secolo, quando il pittore risulta ancora fortemente influenzato dagli anni della sua formazione sotto la Lanterna. Come afferma lo studioso, «È come se gli anni giovanili del Genovesino fossero naturalmente calamitati da ambienti, grazie e movenze più decisamente barocche rispetto al seguito della sua attività; da raffinatezze ed eleganze esteriori nella definizione degli interni e nella cura dell'abbigliamento dei personaggi che trovano il loro riferimento principale, ma non univoco, in Bernardo Strozzi; quelle delle sante laiche e musiciste dalle vesti iridescenti e marezzate, gonfie di pieghe. In questa congiuntura, impregnata degli umori nobili e salmastri di Genova, come se l'eco del momento aureo per la Superba, in cui s'incrociano Rubens e Procaccini, Van Dyck e Vouet, faccia fatica a spegnersi, si possono collocare due dipinti da stanza di dimensioni più o meno analoghe: la *Santa Cecilia con due angeli musicanti (e un serafino?)* passata da Christie's a New York qualche anno fa, e la *Madre ebrea* di una collezione privata a Düsseldorf» (fig. 45). I curatori avrebbero voluto esporre anche questo secondo dipinto, per illustrare al meglio questa fase ancora poco coperta da opere nella produzione del Miradori, ma la ricerca della tavoletta tedesca, per quanto appassionata, per non dire accanita, non ha dato i frutti desiderati. Seguendo ancora la lettura di Marco Tanzi, «Negli anni immediatamente successivi Genovesino abbandona questo retaggio della formazione nella terra d'origine, attratto nei gorgi di un naturalismo più esplicito che evolve in maniera del tutto peculiare verso una sua dimensione lombarda, a volte ricca, a volte cruda, a volte picaresca, veramente da «ricordi figurativi di Alessandro Manzoni»; con un gusto nuovo per la resa degli interni, silenzioso e appartato come nel quadro Saibene, e gli sfondi architettonici d'impronta quasi codazziana; mentre i dipinti si caricano di una nuova accentuazione emotiva e di un gusto aneddotico del tut-

to particolare. La *Santa Cecilia* e la *Madre ebrea* sono piccole gemme di ricercatezza pittorica, giocate in punta di pennello con effetti di luminismo prezioso e infiorature cromatiche e formali. Il pittore è attentissimo alla resa delle acconciature e delle stoffe diverse: sono bellissimi gli effetti di madreperla e di prugna sulle vesti della madre ebrea, più annoiata che affamata; o quelli tra la terra d'ombra e il tabacco, arricchiti di lumeggiature guizzanti, nell'angelo che accompagna Cecilia al violino; o ancora quelli della tenda con mille sfumature di grigio, come un foglio accartocciato e bruciato, che chiude in alto la teletta già Christie's. Ha una vera cura per le note d'ambiente, o per la definizione minuta degli strumenti musicali nella *Santa Cecilia* – è bellissimo l'organo con la mensola inferiore in forma di arpa e quella superiore di delfino –, come per l'ariosa rarefazione sentimentale nella *Madre ebrea*, gemella dell'*Angelo custode* di Bucarest (Muzeul Național de Artă al României, inv. 8171/205; fig. 16), immaginata in un'aristocratica loggia di sapore vandyckiano, con un'aria indolente così lontana dalla versione più tarda, lugubre e quasi urtante della tavoletta già in collezione privata a Parma» (le due citazioni sono da TANZI 2015, pp. 187-188). Lo studioso rammenta poi la segnalazione da parte di Giovanni Romano di un tondo su tela con il *Rapimento di Psiche* in Palazzo Reale a Genova (inv. 1183; si veda LEONCINI 2008, pp. 242-243, n. 92), riferito a Domenico Parodi, ricco di suggestioni miradoriane.

Quella dei rapporti del Genovesino con la città d'origine è comunque una questione molto più complessa e sfaccettata di quanto finora rilevato: se da una parte esiste la possibilità che la famiglia del pittore abbia avuto relazioni con Cremona più profonde e durature – come sembra confermare l'atto di un matrimonio del 26 aprile 1604 rinvenuto da Gianni Toninelli in cui è presente tra i testimoni dello sposo un Giovanni Miradori (TANZI 2015, pp. 189-190) –, dall'altra lo stile di alcuni dipinti sicuramente legati o comunque conservati a Genova sembrano collocarsi cronologicamente in anni più avanzati rispetto a quelli della giovinezza del pittore in Liguria e rappresentano piuttosto, verosimilmente, un filo mai interrotto nel tempo del Genovesino con Genova.

Beatrice Tanzi



3.  
*Sacrificio di Isacco*

Tela, 149,3 × 112 cm

Londra, Colnaghi

Provenienza: Cremona, don Álvaro de Quiñones (?); Parigi, Marty de Cambiaire

Il dipinto rappresenta il *Sacrificio di Isacco* secondo il racconto della *Genesis* (22,1-18): per mettere alla prova la fede del patriarca Abramo, Dio gli ordina di sacrificare il proprio figlio Isacco. Abramo si reca allora sul monte Moriah, ma durante l'esecuzione è fermato dall'apparizione di un angelo, che gli mostra un ariete da immolare al posto del figlio. Nell'esegesi biblica l'episodio è interpretato come una prefigurazione del sacrificio di Cristo.

La tela, ricomparsa nel 2016 presso Marty de Cambiaire a Parigi (*Tableaux* 2016, pp. 12-15, 118-119, n. 3; M. Tanzi, in *La collezione Lemme* 2016, pp. 109-110, fig. 2), era nota grazie a una fotografia conservata presso la Fondazione Cini a Venezia, collocata correttamente nella cartella del Genovesino, al quale l'aveva attribuita Lino Moretti. Il merito della riscoperta va a Michele TAVOLA (2004, p. 199, n. 73), che l'ha schedata nella sua bella tesi di dottorato sul pittore, discussa nel 2004. Essa rappresenta un importante tassello per una più corretta definizione dei nebulosi anni giovanili del Miradori, intimamente legati dapprima al fervido *milieu* genovese, poi all'eterogenea concentrazione di artisti di diversa estrazione attivi alla corte parmense di Ranuccio I e di Odoardo I Farnese. All'inizio i modi del pittore sono come calamitati da impaginazioni, grazie e movenze più decisamente barocche rispetto al seguito dell'attività; da raffinatezze ed eleganze esteriori nella definizione degli ambienti e nella cura dell'abbigliamento dei personaggi che trovano il loro riferimento principale, ma non univoco, in Bernardo Strozzi; quello delle sante laiche e musiciste dalle vesti iridescenti e marezzate, gonfie di pieghe. In questa congiuntura si possono collocare la *Santa Cecilia con due angeli musicanti (e un serafino?)* (cat. 2) passata da Christie's a New York qualche anno fa, la *Madre ebrea* di una collezione privata a Düsseldorf (fig. 45; si veda TANZI 2015, p. 187, figg. 16-17) e, verosimilmente, anche *L'Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio* di Bucarest (Muzeul Național de Artă al României, inv. 8171/205; fig. 16; si veda M. Tanzi, in *La collezione Lemme* 2016, p. 109, fig. 1).

Il *Sacrificio di Isacco*, invece, offre una maggiore complessità di spunti, in quanto è improntato a un caravagismo ancora in qualche modo militante, e un cromatismo variegato che prevede sia l'assereto più sovraccitato e focoso che le delicatezze sontuose di Orazio Gentileschi. C'è un indizio preciso, tuttavia, che aiuta

a collocare il dipinto non più a Genova ma negli anni farnesiani del pittore, residente a Piacenza nel primo lustro degli anni Trenta. È il prelievo fedele del corpo scoriato di Isacco da quello del *San Sebastiano curato da Irene*, iniziato da Bartolomeo Schedoni per i cappuccini di Fontevivo: una pala rimasta incompiuta a causa della morte del modenese, avvenuta a Parma nel dicembre 1615. «Una bellissima pagina di spunto caravaggesco classicizzato all'emiliana», entrata immediatamente, gennaio 1616, nella Guardaroba di Ranuccio I, quindi nelle collezioni ducali e, dal Settecento, a Capodimonte, (inv. 374: si veda P. Leone de Castris, in *Museo e Gallerie* 1994, p. 252, che recupera la bella definizione di Gian Carlo Cavalli).

L'angelo che ferma Abramo è della stessa stirpe di quello di Bucarest e della *Madre ebrea* di Düsseldorf, mentre il confronto che si impone per ragioni iconografiche è con la versione poco nota del medesimo soggetto, di analoghe dimensioni (139,7 × 116,2 cm), custodita al Figue Art Museum di Davenport, Iowa (inv. 1925.2; fig. 56; si veda M. Tanzi, in *La collezione Lemme* 2016, p. 110, fig. 3): più complicata nella messa in scena e in parte compromessa nella conservazione a causa di un vecchio danno subito dalla tela prima dell'acquisto a Monaco nel 1907 da parte di Charles August Ficke (1850-1931), il quale la dona nel 1925 al museo americano. I due esemplari non sono lontani cronologicamente, come dimostrano lo stile e l'utilizzo della stessa tavolozza nella miscela sapiente tra rossi brillanti e preziosi, bianchi che accecano, il giallo oca carico e vero della manica e la realtà tangibile dei ciocchi di legna grigio scuro e marrone; tra sfondi indistinti di cieli, più o meno bruni o rossastri. Se l'Abramo parigino sembra Sean Connery nel *Nome della rosa*, solo più rubizzo e iracondo, l'omonimo dello Iowa rientra invece nel variopinto campionario di vecchioni accigliati e spesso con l'aria un po' suonata, che affollano le tele del Genovesino.

Nell'inventario redatto *post mortem* dei beni del governatore e castellano di Cremona è ricordato un *Sacrificio di Isach* (BELLINGERI 2007, p. 103): di questo soggetto si conoscono ben tre versioni eseguite dal Miradori: oltre al dipinto in esame e all'appena ricordato quadro Figue di Davenport, si espone in questa circostanza quello della collezione di Stanley Moss a New York (cat. 24). Non abbiamo altre indicazioni, tuttavia, per poter capire quale delle tre redazioni possa essere appartenuta a don Álvaro de Quiñones.

Marco Tanzi





Fig. 56. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Sacrificio di Isacco*, Davenport (Iowa), Figge Art Museum.

#### Adorazione dei Magi

Tela, 240 × 178 cm

Parma, Galleria Nazionale, inv. 223

Provenienza: Pietro Garavini

I personaggi di questa *Adorazione dei Magi* quasi s'incastrano l'uno con l'altro nello spazio compresso della tela: forte è il contrasto tra le vesti sobrie della Madonna seduta su un sacco o del San Giuseppe che si china sotto il tetto sbrecciato, rispetto alla parte destra della tela in cui il corteo dei Magi risplende con vesti operate, bordure di pelliccia, turbanti, cappelli, piume, armi da parata... Gesù bambino giocherella curioso con gli ori dello scrigno mentre il Mago davanti a lui, deposto il turbante in terra, lo contempla.

Non si hanno notizie certe dell'*Adorazione dei Magi* prima del dicembre 1829 quando la tela, attribuita a Luca Cambiaso, è venduta all'Accademia Ducale di Belle Arti di Parma dall'altrimenti ignoto signor Pietro Garavini. Fin dal primo catalogo delle raccolte dell'Accademia, ormai divenuta Regia Pinacoteca (MARTINI 1872, p. 65), emergono remore sulla paternità del dipinto, che è annoverato tra gli anonimi. Nelle successive edizioni (MARTINI 1875, p. 19) e nel catalogo di Lucio PIGORINI (1887, p. 14), la situazione critica resta sostanzialmente immutata fino a che Corrado RICCI (1896, p. 30) esclude per ragioni cronologiche il riferimento a Cambiaso e pensa che la tela, pur di origine genovese, sia «lavoro d'artista posteriore». La svolta è segnata da Armando Ottaviano QUINTAVALLE (1939, p. 315) che, nonostante mantenga la dizione generica «Genovese del XVII secolo», rende conto di una comunicazione orale di Roberto Longhi secondo cui l'autore sarebbe «un artista prossimo al Miradori». A distanza di qualche anno, tra giugno e dicembre 1948, il dipinto «recentemente pulito» figura alla *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo*, curata dallo stesso Quintavalle in occasione della riapertura della Galleria Nazionale. Nella sala dedicata ai genovesi del Seicento e a Van Dyck, l'attribuzione di Longhi è ufficializzata con punto interrogativo (*Mostra parmense* 1948, p. 113; inspiegabilmente il dubbio attributivo si è trascinato fino al catalogo più recente: N.W. Neilson, in *Galleria* 1999, p. 99, n. 527).

Riguardo alla collocazione originaria, Mina GREGORI (1954, p. 29, nota 6) ha ipotizzato che l'*Adorazione* possa essere «la medesima citata in antico a Cremona in San Bartolomeo». In questa chiesa, infatti, le fonti cremonesi ricordano una pala con lo stesso soggetto, commissionata dall'abate carmelitano Melchiorre Aimi (PANNI 1762, p. 97; ZAIST 1774, II, p. 98; BIFFI ed. 1988, pp. 263-264, 268, note 2-3). Se s'intende la morte dell'Aimi, documentata al 1639, come *ante quem* per la com-

missione, la tela sarebbe da annoverare tra i primissimi pezzi della produzione cremonese di Genovesino. Dopo la soppressione di San Bartolomeo nel 1783, si perdono le tracce del dipinto: fa eccezione il referto di Giuseppe AGLIO (1794, pp. 183-184) secondo cui la pala, già «sopra l'altare di giuspatronato della Nob. Casa Visconti di Milano, Erede Goldoni», sarebbe stata portata a Milano. La comparsa della casata milanese si spiega con il matrimonio, avvenuto nel 1739, tra Alberto Visconti di Borgoratto e Antonia Eleonora, figlia del marchese Pietro Aimi Goldoni Vidoni di Cremona.

In mancanza di prove decisive a sostegno di quest'ipotesi, si è anche pensato più di recente a una provenienza originaria dai domini farnesiani (BELLINGERI 2007, p. 16): nella parrocchiale di Albarola, in provincia di Piacenza, esiste infatti una copia dell'*Adorazione dei Magi* (segnalata da Ferdinando ARISI 1989, p. 55, fig. 40, che la giudica «contemporanea» all'originale di Parma, riprodotto per la prima volta in bianco e nero proprio in questa sede).

Nel 1995, secondo una breve relazione conservata presso l'Archivio Fotografico della Galleria Nazionale di Parma, la tela è restaurata a Bologna dal Laboratorio degli Angeli di Maricetta Parlatore Melega. Come ha notato Lia BELLINGERI (2007, p. 16), la composizione riecheggia un'incisione con lo stesso soggetto di Hendrick Goltzius datata 1594 (fig. 57; Bartsch III.16.5). L'utilizzo di fonti incise non è una soluzione isolata



Fig. 57. Hendrick Goltzius, *Adorazione dei Magi*, 1594, bulino.





all'interno del *corpus* di Genovesino: lo testimoniano i significativi prelievi che presenta la *Strage degli innocenti* (datata 1643 e ora in collezione privata a Piacenza) dall'invenzione analoga e ben più antica di Marcantonio Raimondi (figg. 11, 12; si veda ARISI 1989, pp. 50-51). O anche il *San Girolamo* del Museo Borgogna di Vercelli (cat. 50), desunto con ogni probabilità dall'invenzione michelangiolesca del *Sogno* attraverso l'incisione di Nicolas Béatrizet. L'*Adorazione dei pastori* in San Marcellino a Cremona (1647), eseguita da un pittore della stretta cerchia miradoriana, è tratta anch'essa da un'incisione di Goltzius (Bartsch III.15.3) e conferma l'ipotesi della circolazione di questi materiali nell'ambito della bottega di Genovesino.

Nonostante il prototipo inciso, Genovesino rielabora la composizione con una certa libertà: restringe e sfronda il fondale, modifica le fogge degli abiti, ammorbidisce le pieghe e arricchisce la scena di particolari, su tutti la bella invenzione del paggio visto da tergo, sul primo piano, che aiuta a reggere le armi e ha il suo fido levriero alle calcagna.

In mancanza di dati oggettivi, l'ipotesi sulla provenienza dalla chiesa cremonese di San Bartolomeo per ora deve restare in sospeso e questo nonostante la datazione alla seconda metà degli anni Trenta, cui sembra spingere la notizia di Biffi sulla committenza, si accordi all'esame stilistico della tela. Proprio di recente Alessandro MORANDOTTI (2016, pp. 106-107) ha avvicinato l'*Adorazione dei Magi* a un *Martirio di Sant'Alessandro* di collezione privata (fig. 5), ascritto a Genovesino in un momento abbastanza precoce della sua carriera, in base alla «preziosità delle stesure, l'evidente riferimento ai modelli della tradizione milanese (nel dipinto di Parma soprattutto Morazzone) e l'attenzione a certi dettagli sontuosi».

*Agostino Allegri*



5.  
*Punizione di Core, Dathan e Abiram (?)*

Tela, 71,8 × 117,7 cm

Parma, Galleria Nazionale, inv. 199

Provenienza: Piacenza, Francesco Serafini; Parma, collezione Sanvitale

È probabile che la tela raffiguri la punizione inflitta con il fuoco da Dio a Core, Dathan e Abiram che, per arrogarsi i diritti sacerdotali, avevano osato ribellarsi con altri seguaci all'autorità di Mosè e Aronne nel deserto (*Numeri* 16). La presenza di un altro sacerdote oltre ad Aronne, che incensa sul primo piano, e il contrasto tra i movimenti concitati di alcuni personaggi e quelli di calma apparente di altri potrebbero trovare una spiegazione nel passo biblico: Mosè infatti propone ai tre ribelli e ai loro adepti di trovarsi insieme con lui e Aronne davanti alla "tenda del convegno" per incensare l'altare. Sarebbe stato Dio a decidere chi fosse degno di quel gesto sacerdotale. In seguito all'apparizione divina, i ribelli sono inghiottiti dalla terra o divorati dal fuoco mandato dall'alto – la striscia bellissima del fulmine che squarcia il cielo – mentre Mosè, Aronne e i loro sono risparmiati. Una diversa interpretazione iconografica potrebbe propendere per l'episodio contiguo dell'Antico Testamento (*Numeri* 17) in cui Aronne respinge la peste dall'ac-

campamento del popolo d'Israele. Rimarrebbero però da spiegare sia la seconda figura di sacerdote sul fondo sia il fatto che Aronne incensa davanti all'ara e non in mezzo al popolo, come previsto dal passo biblico.

L'opera è citata per la prima volta nell'inventario, datato 3 novembre 1734, della collezione piacentina del marchese Francesco Serafini dove figura ascritto a Morazzone un «Sacrificio all'Ebraica, ove vedesi un sacerdote davanti all'altare in ginocchio con turibolo, che incensa; attorno vedesi quantità di femine, e uomini; in un angolo si vede parimente un padiglione alzato, e al piede dell'altare un agnello legato, con un fulmine per aria che attraversa tutto l'orizzonte». In un ambiente in gran parte arredato con paesaggi e nature morte, la tela è curiosamente affiancata da una composizione, creduta opera di Genovesino, di «Frutti diversi, li quali formano una specie di ghirlanda» (PERITI 1994, p. 32; BELLINGERI 2007, p. 15).

L'opera ricompare nella *Descrizione* della collezione parmense del conte Stefano Sanvitale, redatta nel 1830 dal pittore Filippo Morini: secondo il parere del «Professor Callani» – a queste date è probabile sia il figlio di Gaetano, Francesco, pittore e docente all'Accademia di Belle Arti di Parma – la tela andrebbe riferita a Giovanni Benedetto Castiglione (Parma, Biblioteca della Galleria Nazionale, fasc. L, *Acquisto della Galleria Sanvitale*, B-C, n. 34). Nel *Catalogo* redatto nel 1835 dai professori di pittura dell'Accademia in concomitanza con l'acquisto



della Galleria Sanvitale, sostenuto da Maria Luigia, il quadro «attribuito da taluno al Preti Calabrese» è considerato opera di Luca Giordano (Parma, Biblioteca della Galleria Nazionale, fasc. L, D, n. 34). Il riferimento è mantenuto in tutti i primi cataloghi della Regia Pinacoteca (MARTINI 1872, p. 61; MARTINI 1875, p. 16 e PIGORINI 1887, p. 17) fino a quando Corrado RICCI (1896, pp. 28-29) riprende dubitativamente la vecchia attribuzione a Mattia Preti, che «colori tetramente».

La svolta critica, in parallelo alla vicenda dell'*Adorazione dei Magi* (inv. 223; cat. 4), è segnata da Armando Ottaviano QUINTAVALLE (1939, pp. 206-207) che, in base a un suggerimento di Roberto Longhi, riferisce il dipinto a Genovesino «qui soprattutto vicino ai grandi quadri del Palazzo Comunale di Cremona ove del pari si nota una certa coincidenza, nei genovesi invero assai frequente, con la coeva pittura napoletana». Il quadro è poi esposto alla *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti* del 1948, con cui lo stesso Quintavalle inaugurava la riapertura della Galleria (*Mostra parmense* 1948, p. 112, n. 197 e fig. XXXIII, che risulta essere la prima riproduzione dell'opera).

Non si sa nulla dell'originaria collocazione della tela, insolita per via del formato allungato: in base all'analogia di soggetto Mina Gregori – in occasione della mostra milanese *Il Seicento lombardo* (1973) – avvicina il dipinto dalla complessa iconografia alla tela di Miradori con il *Martirio di San Barlaam d'Antiochia*, perduta ma documentata dalle fonti cremonesi in San Lorenzo (ZAIST 1774, II, p. 170; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 68, n. 172). Il soggetto, tentativamente

identificato con *Aronne che ferma la peste* (N.Ward Neilson, in *Galleria* 1999, p. 103, n. 528), è stato avvicinato all'episodio della Punizione di Core, Dathan e Abiram da Lia Bellingeri nel calendario *Genovesino 2012*, a cura di M. Boiocchi e G. Carboni.

La lettura stilistica più pregnante della *Punizione* resta quella di Mina Gregori che fin dal 1954 se ne serve per mettere in luce i rapporti del Miradori, da scalare dopo il 1630, con il contesto genovese, e con Gioacchino Assereto in particolare, «sulla strada del pittorico integrale». Nella descrizione, sui retaggi di maniera che ancora qua e là affiorano, la studiosa fa emergere gli spunti lombardi di «vero» (GREGORI 1954, pp. 10, 14-15, 29, nota 6). Nonostante si sia tentato di posticipare la tela dentro al quinto decennio (N.Ward Neilson, in *Galleria* 1999, p. 103, n. 528), resta valido il giudizio di Mina Gregori, poi approfondito da Lia Bellingeri che ravvisa nell'opera «l'anello di congiunzione stilistica fra il periodo genovese e gli inizi a Cremona» insieme con l'*Interno domestico con figure* della collezione Saibene (cat. 6; BELLINGERI 2007, pp. 15, 74).

Recentemente Marco TANZI (2015, p. 187) ha avvicinato alla *Punizione di Core, Dathan e Abiram* il *Bambino che gioca con una trottola* della collezione Lemme di Roma (cat. 9), «opere in cui Genovesino mescola in dosi più consistenti terra e ruggine, dove l'ombra s'impasta e gioca con la luce con effetti cromatici come di brunitura che, nella massima parte, sono caratteristici degli anni di passaggio tra il quarto e il quinto decennio».

Agostino Allegri



6.  
*Interno domestico con figure*

Tela, 123 × 110 cm

Milano, collezione privata

Provenienza: Alessandro Contini Bonacossi, Louise Waldron Elder, William Cushing Loring, Julius H. Weitzner

Il dipinto, giocato su toni bruni polverosi, illustra un silente interno domestico: intorno a un tavolo apparecchiato con una tovaglia color magenta sono quattro uomini eleganti e severi, vestiti alla spagnola; seduta all'altro capo, una donna sta per accarezzare il volto di un bimbo in fasce. La fantesca alle sue spalle rivolge uno sguardo che si direbbe preoccupato verso l'uomo in piedi mentre sistema un cuscino nella culla. In primo piano, a sinistra, una bambina sta ricamando al tombolo mentre le si avvicina scodinzolando un cagnolino. Lo sfondo, tripartito da pilastri, mostra al centro l'ingresso dell'ambiente mentre ai lati le cortine verdi tirate lasciano scorgere, a sinistra, un frate inginocchiato e a destra un'altra fantesca che sembra guardare a quello che succede in primo piano.

Il dipinto, menzionato per la prima volta nel 1920, è transitato per alcune delle più importanti collezioni del secolo scorso prima di approdare – entro il marzo 1959 –, nella raccolta milanese di Alberto Saibene. Appartenuto ad Alessandro Contini Bonacossi, passa nel corso degli anni Venti a Louise Waldron Elder, vedova



del maggiore industriale statunitense dello zucchero e grande collezionista di Impressionisti francesi, Henry Osborne Havemeyer, con un'attribuzione a Zurbarán (WOLD 1993, p. 361, n. 386) per poi finire, nel 1930, con la vendita della collezione, nelle mani dal pittore e collezionista statunitense William Cushing Loring. Nel 1956 la tela è invece di proprietà dell'antiquario Julius H. Weitzner (A. Ferrari, in *Altri quaranta* 2008, pp. 278-287, n. 37).

Mina GREGORI (1954, pp. 20, 29, nota 6, tav. 14) attribuisce la tela al Genovesino su segnalazione di Roberto Longhi e rende nota l'esistenza di una variante; in seguito (M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 68, n. 173, fig. 194) ne menziona anche una terza versione, segnalata da Giuliano Briganti nella raccolta dell'avvocato Giannino Degani a Reggio Emilia, non più rintracciata. L'impostazione compositiva del dipinto e lo svolgimento su due piani saranno ripresi dal Miradori nella più tarda *Nascita della Vergine* (1642) di San Lorenzo a Cremona (cat. 21) e nella *Nascita di San Rocco* (1646; cat. 25) in Duomo, mentre la fisionomia e l'acconciatura della bimba ricamatrice rimandano alla fanciulla che regge il vassoio con le frecce nel *San Sebastiano curato da Irene* (cat. 1) del convento della Santissima Annunziata di Portoria a Genova.

Nel caso del quadro Saibene la difficoltà nel decifrare il soggetto è complicata, oltre che dalla mancanza di dati documentari, dalla sua situazione conservativa successiva al restauro a cui è stato sottoposto dopo l'entrata nella collezione Cushing Loring, che ne ha modificato sensibilmente l'aspetto. Solo grazie a un confronto tra due fotografie, scattate rispettivamente intorno al 1920 e nel 1956, conservate nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri presso l'Università di Bologna (inv. 118777), è possibile ricostruire la fisionomia originaria della tela. Il vecchio intervento ha reso evanescenti le figure sullo sfondo mentre l'eliminazione dei tre gradini verso le uscite laterali, che avrebbero dovuto condurre all'ambiente principale, ha reso difficile la reale percezione del rapporto che lega i personaggi sui due piani della composizione. Persino il cucchiaino con cui la nutrice porge qualcosa al bambino è stato eliminato.

Se nel catalogo della vendita Havemeyer del 10 aprile 1930 a New York il titolo dato all'opera è *The Conspiracy* (*Important Paintings* 1930, p. 100, n. 108), Mina Gregori, forte della possibilità di confrontare l'opera con la variante, svolta in orizzontale, di sua proprietà, identifica la scena come un *Miracolo di un santo per un neonato* compiuto dal frate in preghiera, che avrebbe resuscitato il bambino in fasce. Peter Cannon-Brookes (in *Lombard Paintings* 1974, pp. 252-253) legge invece nel dipinto la nascita di Carlo Borromeo: tale ipotesi è però da escludere perché l'evento si svolge in un contesto completamente diverso da quello tramandato nella biografia del santo di Giovanni Pietro GIUSSANO (1610, pp. 4-5).



Lia BELLINGERI (2007, pp. 15-16, 73, 80, fig. 4) cambia il titolo in un più generico *Interno con figure* denunciando le difficoltà nell'identificazione del misterioso frate. Per quanto riguarda la datazione dell'opera, infine, è da accogliere la proposta avanzata dalla studiosa, che colloca la tela Saibene intorno all'anno 1635, avvicinandola per ragioni stilistiche alla tela della Galleria Nazionale di Parma (inv. 199) – che identifica come la *Punizione di Core, Dathan e Abiram* (?) (cat. 5) – nella quale la materia pittorica è grassa, corposa e i toni si fanno scuri,

crepuscolari (TANZI 2015, p. 187), in netto contrasto con il bianco delle camicie, delle lenzuola candide poste nella culla e delle gorgiere dei quattro gentiluomini.

Adam Ferrari

7.  
*Suonatrice di liuto*

Tela, 138 × 100 cm

Genova, Musei di Strada Nuova –

Palazzo Rosso, inv. P.R. 152

Provenienza: dono di Maria Brignole Sale De Ferrari,  
duchessa di Galliera

L'opera raffigura una fanciulla che, seguendo assorta lo spartito sul tavolo, pizzica le corde di un liuto. All'interno della composizione, tutta giocata su sottili variazioni di bianchi lucenti e bruni, spicca qua e là il rosso carico della veste e del nastro tra i capelli della ragazza. La natura simbolica della rappresentazione è dichiarata dai gioielli abbandonati sul tavolo, dal teschio nella nicchia in alto e dal foglio bianco spiegazzato sul fondo, che sono un chiaro invito alla meditazione sulla vanità delle cose terrene.

Non si conosce la provenienza antica della tela che giunge nelle raccolte di Palazzo Rosso per dono di Maria Brignole Sale De Ferrari, duchessa di Galliera, «in data successiva al 1874 ed entro il 1888» ma non compare nei cataloghi antichi della collezione Brignole Sale (da una comunicazione scritta di Raffaella Besta).

Sembra che l'opera sia citata per la prima volta da Wilhelm SUIDA (1906, p. 158) che la annovera fuggacemente tra le opere genovesi di Caravaggio, riferimento accolto nel *Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso* compilato da Orlando GROSSO (1912, pp. 56-57). Roberto Longhi, identificando la *Suonatrice di liuto* con la «mezza figura di femmina, che suona il violino» citata come opera di Orazio Gentileschi da Carlo Giuseppe Ratti nelle raccolte di Palazzo Brignole «abitato dal sig. Carlo Cambiaso» (cioè Palazzo Bianco), recupera l'antica attribuzione a Orazio con una datazione intorno al 1621 (RATTI 1780, p. 265; LONGHI 1916, pp. 240, 275, nota 36, 278): «Che cosa più naturale che ritrovarlo sempre più ligio ai temi calmi e preparati e schietti del primo Caravaggio? Vi s'intravedono finezze grandi di luci passanti, che imbevono maniche floride tra l'argento e l'oro». L'identificazione, a tutt'oggi corrente, cade nel momento in cui si riconosce il dipinto citato da Ratti nella *Suonatrice di violino* di Orazio, oggi al Detroit Institute of Arts (inv. 68.47; M. Newcome Schleier, in *Orazio* 2001, pp. 190-193, n. 40).

La proposta longhiana, pur accolta da Hermann VOSS (1925, p. 461) che sottolinea il carattere «sehr caravaggesk» del dipinto, lascia il posto a nuove idee ad opera dello stesso Longhi che più tardi espunge la *Suonatrice* dal catalogo di Gentileschi in favore di un «ignoto, caravaggesco, simile al Ter Brugghen e al Maestro del “San Pietro liberato dal carcere”» (LONGHI 1943, pp. 40, nota 38, 48, nota 73).

Il riferimento della tela a Genovesino è messo a fuoco da Longhi stesso nel 1951 durante i lavori di preparazione della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*: dopo l'intervento di restauro eseguito da Pompeo Ru-

binacci, lo studioso si convince riguardo alla paternità della *Suonatrice* («l'opera è la più significativa per dimostrare la formazione caravaggesca dell'artista») e ne sollecita il prestito presso Caterina Marcenaro (LEONARDI 2016, pp. 127, 142, nota 63; M. Gregori, in *Mostra del Caravaggio* 1951, pp. 61-62, n. 100). Tra 1959 e 1960 Pompeo Rubini interviene una seconda volta sul dipinto «rimuovendo vecchi ritocchi e ridipinture e stucando le parti mancanti» e nel 1990 il dipinto è di nuovo restaurato dal Laboratorio San Donato di Genova (da una comunicazione scritta di Raffaella Besta).

La raffigurazione di questa fanciulla è da intendere come *Vanitas* e a dimostrarlo basterebbe il teschio che dall'alto sorveglia la scena. Come evidenziato da più parti, è innegabile su questo tipo di composizioni care a Genovesino, l'influenza delle iconografie caravaggesche e soprattutto della «contaminazione dei temi della natura morta e della musica – già riscontrabile nel *Suonatore di Leningrado*» (CALVESI 1971, p. 111; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 68, n. 174; STAGNO 2014, p. 253; per la presenza dei teschi nell'opera di *Miradori*: TANZI 2015 [2014], p. 188).

All'interno del *corpus* miradoriano, i referenti stilistici della tela, di cui Mina Gregori ha per tempo sottolineato l'«inedita forza spagnolesca», avvicinano la *Suonatrice* in modo particolare a *L'Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio*, oggi al Muzeul Național de Artă al României di Bucarest (fig. 16), probabilmente da far risalire alla prima attività cremonese di Genovesino, a cavallo tra quarto e quinto decennio del Seicento (BELLINGERI 2007, p. 18). L'accostamento è possibile nel momento in cui cade il referto di Carlo Giuseppe Ratti che, attribuendo un'antica provenienza genovese alla *Suonatrice*, ha fatto sì che la cronologia dell'opera si cristallizzasse in tutta la bibliografia agli esordi in patria del pittore. Le componenti caravaggesche, desunte direttamente o attraverso la mediazione di Orazio Gentileschi e Simon Vouet, si arricchiscono di una serie di rimandi, ancora tutti da indagare, alla pittura di Zurbarán e di alcuni genovesi come De Ferrari, Assereto e soprattutto Strozzi (GREGORI 1954, pp. 18, 28, nota 6; L. Bellingeri, in *Le chiavi* 2003, pp. 94-96; BELLINGERI 2007, pp. 13-14). A differenza del *San Sebastiano curato da Irene* (cat. 1), in cui l'amalgama di questi spunti appare ancora in corso d'opera, sembra che con la *Suonatrice* Genovesino abbia già avuto modo di mettere a punto una precisa via espressiva.

Per pura suggestione va ricordata, considerata la provenienza del tutto ignota della *Suonatrice di liuto*, l' analogia tematica, evidenziata da Marco Tanzi, con l'«amazon che tocca la chitarra», segnalata nell'inventario del governatore spagnolo di Cremona e accanito committente del *Miradori*, don Álvaro de Quiñones (BELLINGERI 2007, p. 101; TANZI 2009, p. 5; TANZI 2015, p. 106).

Agostino Allegri



8.  
*Ritratto di Gian Giacomo  
Teodoro Trivulzio*

Tela, 210,8 × 114,3 cm

Clinton Corners, New York, collezione Stanley Moss

Iscrizioni: «THEODORUS, CARD[INALIS]S PRINCEPS TRIVULTIUS»

sul pilastro, al centro

Provenienza: Parigi, Aleksandr Ivanovič Nelidov; Parigi,

León Nardus; New York, Franz Kleinberger

Il dipinto ritrae un personaggio in abiti cavallereschi: è a figura intera in un ambiente scandito da una colonna pavesata con un ampio drappo carminio di velluto operato, aperto a sinistra su una cruenta visione di battaglia sotto un cielo ingolfato di nubi. Porta un grande cappello rosso sangue e indossa un mantello dello stesso colore sopra una veste che vira su toni ancora più scuri del rosso, solo illuminati dal bianco-grigio seta, quasi trasparente, del colletto e dei polsini; calza stivali al ginocchio di pelle, di un grigio più sporco, con speroni dorati. Il bastone del comando e le armi abbandonate ai suoi piedi, sulle quali brillano lustri metallici, lo qualificano come un militare; la croce astile alla sua destra, e quell'altra processionale che si intravede soltanto nella semioscurità alle sue spalle indicano invece un legame con la fede. E infatti, come attesta l'iscrizione vergata sulla lesena, in ombra, è Gian Giacomo Teodoro Trivulzio (Milano 1597 – Pavia 1656), uno dei personaggi più influenti nella vita diplomatica, politica e militare dello stato di Milano, in diretto e leale rapporto con la corona spagnola (SIGNOROTTO 2001, pp. 125-139; 2014, pp. 337-359; SQUIZZATO 2007-2008; 2013, pp. 85-144).

Figlio di Carlo Emanuele Teodoro Trivulzio e di Caterina Gonzaga, conte di Melzo, principe dell'Impero e di Mesocco, è al servizio di Filippo III, re di Spagna, con due compagnie di cavalli e commissario imperiale per Ferdinando II d'Austria, presso i principi italiani con l'incarico di sollecitare soccorsi contro i turchi nella guerra d'Ungheria. Per i suoi servizi ottiene il titolo di principe, il trattamento di illustre di Spagna e la cittadinanza dell'Impero. Dopo la morte della moglie Giovanna Grimaldi nel 1620, Teodoro prende gli ordini e imbocca la carriera ecclesiastica nel 1625: eletto chierico di camera e protonotario apostolico è creato cardinale del titolo di San Cesareo in Palatio nel 1629, mutato in Sant'Angelo in Pescheria nel 1644. Tornato a Milano da Roma, nel 1638 è nominato governatore generale delle milizie del ducato e soprintendente alle fortezze nel 1639, quindi *governador de armas*, con il privilegio di rispondere al solo governatore. Viceré e *capitán general* del regno d'Aragona nel 1642, riceve il rango di grande di Spagna, con il privilegio di servire il sovrano in tutti i domini della monarchia, quale rappresentante dell'autorità centrale di Madrid. Ambasciatore a Roma,

nel 1644 partecipa al conclave che elegge Innocenzo X. Durante i moti in Sicilia, nel 1647 è nominato presidente del regno e *capitán general*, con il compito, assolto con successo, di ristabilire l'ordine. Viceré di Sardegna nel 1649, è ambasciatore di Spagna a Roma nel 1653-1654. Nominato governatore e *capitán general* dello stato di Milano nel 1655, unico tra i concittadini cui la corona abbia concesso il titolo, muore a Pavia nel 1656.

Mina GREGORI (1954, pp. 19, 29, nota 6, tav. 13a) pubblica la tela come opera del Genovesino: ne riproduce la foto tratta da un catalogo d'asta del 1932 passato, con il suggerimento per la giusta attribuzione, da Roberto Longhi. È la vendita Kleinberger del 18 novembre 1932 (lotto 63) presso le Anderson Galleries a New York, dove il ritratto (*Portrait of a Prince Cardinal*) è riferito allo spagnolo Juan Bautista del Mazo y Martinez, l'ennesimo caso in cui Genovesino è scambiato per un maestro iberico. Franz (Francis, François) Kleinberger (Budapest ? – New York 1937), uno dei principali antiquari tra XIX e XX secolo con gallerie a Parigi e a New York, specializzato in pittura fiamminga, nel 1930 espone la tela, con l'attribuzione al del Mazo, presso la Fine Arts Gallery di San Diego, (*Fine Arts* 1930, s.i.p., n. 8: *Portrait of Officer*). In precedenza era appartenuta all'ambasciatore russo a Parigi Aleksandr Ivanovič Nelidov (1838-1910), a lungo ambasciatore a Costantinopoli, poi dal 1897 al 1903 a Roma, dove è molto attivo sul versante collezionistico e non escludo possa avere incrociato il ritratto. Alla morte del diplomatico entra nella disponibilità dell'olandese León Nardus – ovvero Leonardus Salomon o Leonardus Salomonson, *alias* Leo Salomon, *alias* Leo Nardus, *alias* Leonardus Nardus (Utrecht 1868 – La Marsa 1955) –, singolare figura di mercante d'arte prima a New York poi a Parigi, schermidore di talento (è vincitore di una medaglia di bronzo nella spada a squadre ai giochi olimpici di Stoccolma nel 1912), campione internazionale di scacchi, pittore orientalista e soprattutto falsario («the fabulously dishonest dealer Leo Nardus, one of the most colorful figures in the history of the art world, although a man little remembered today»: LOPEZ 2009, p. 35; c'è anche un sito [www.leonardus.fr](http://www.leonardus.fr)).

La lettura della Gregori, basata sulle labili basi della riproduzione è straordinariamente evocativa e chiaroscurata: parlando dei ritratti del Miradori, «non è un caso che tra i pochissimi esemplari che ne conosco, uno ne spicchi di quella particolare specie di parata tra spavalda e intimidatoria, che sono i ritratti militari. Il personaggio, di gran levatura è, come dice una scritta, il principe milanese Teodoro Trivulzio, che fu l'eminenza grigia del re di Spagna nel Vicereame, ambasciatore dapprima, fatto cardinale nel 1629, senza che la porpora gl'impedissero di dar seguito alla carriera delle armi. Tristemente famoso, infine, nel 1647 per la repressione dei disordini che si ebbero in Sicilia negli stessi giorni della rivolta di Ma-



saniello. Troppo facile sarebbe dir subito che il Trivulzio non aveva trovato a Milano chi lo contentasse, non essendovi da scegliere che tra il punto di vista troppo casalingo a quanto meno provinciale dei due Nuvoloni e il temperamento, pur esso inadatto a quelle pompe, di Francesco del Cairo. Ma è certo che, con questo ritratto del Genovesino, dove la concentrazione fisionomica punta su di un temperamento crudele e duttile insieme, egli poteva gareggiare in effigie e, quasi stavo per dire, incutere alla pari con qualsivoglia dignitario spagnolo». La Gregori vedrà poi la tela dal vivo presso l'attuale proprietario, confermando oralmente la bontà della vecchia attribuzione, ma non dedicandogli più, per iscritto, la passione giovanile (lo cita solamente, di sguincio, in una scheda del *Seicento lombardo*: M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 68, n. 173). Ne ho mantenuto vivo il ricordo, in modo sintetico, nel pubblicare il *Ritratto* di Palazzo d'Arco a Mantova (TANZI 1987, p. 88; 2015, p. 179; una citazione *en passant* è anche quella di S. Zanuso, in *Il ritratto* 2002, p. 186, n. 70); mentre Alessandra SQUIZZATO (2013, p. 126, nota 204), in attesa di una conoscenza *de visu*, ha posto ragionevoli dubbi sull'identificazione dell'effigiato. La Fototeca della Fondazione Federico Zeri presso l'Università di Bologna custodisce un'immagine più recente della tela (n. 60013), segnalata con la giusta attribuzione sul mercato antiquario di New York intorno al 1980.

Come sempre, la ricomparsa di un'opera che ha avuto una sorta di speciale mitizzazione – proprio perché pochissimo vista – fa emergere nuovi dati. Innanzitutto c'è la conferma che l'effigiato è proprio “quel” Trivulzio, a partire dalla palese dipendenza dal nostro ritratto di quello, anonimo e assai più modesto, che reca anche la medesima iscrizione, del Museo Martinitt e Stelline di Milano (inv. 18; SQUIZZATO 2013, p. 130, fig. 11). Nel dipinto milanese le armi, in maniera volutamente simbolica, credo, sono spostate un pochino più in là e l'ampio mantello si sovrappone all'abito talare e non all'abbigliamento militare della tela già Kleinberger, che intende caratterizzare questo vivido aspetto della personalità dell'effigiato, rafforzandolo con la battaglia sulla sinistra. Dal *Miradori* il Trivulzio ha voluto farsi ritrarre più in veste di principe guerriero che di cardinale, nonostante fosse già stato insignito della porpora nel 1629 (mi chiedo se il manto, del tipico rosso ponsò, con tutte quelle asole, non sia una mantelletta cardinalizia, indossata con bella disinvoltura): alla dimensione religiosa alludono solamente, quasi per caso, le croci. Teodoro esibisce il collare d'oro e pietre preziose con il Toson d'oro, la massima onorificenza concessagli dalla corona spagnola nel 1634. L'inoppugnabile *post quem* e l'età del personaggio suggeriscono che la tela sia stata eseguita non molto tempo dopo il conseguimento dell'«honore del Tosone»: tra il 1634, appunto, e il 1640, dopo che gli furono assegnati due prestigiosi incarichi militari.

È complesso definire con il giusto calibro questa fase del percorso del *Miradori*, il quale, abbandonata Piacenza per Cremona dopo il 1635, mostra uno sguardo acutissimo – come non avrà più in seguito – verso Milano. Il ritrovamento di una grande pala d'altare in collezione privata con il *Martirio di Sant'Alessandro* (fig. 5; MORANDOTTI 2016, pp. 105-110, tavv. XIV-XVI) focalizza una situazione di disorientamento nel pittore, come dimentico dei fondamenti liguri della formazione e invischiato dalla stordente fascinazione per la Milano di Daniele Crespi, ma anche, come rileva Alessandro Morandotti, di Cerano, Morazzone, Vermiglio e del grande Tanzio. Il ritratto e la pala – di cui si ignora la destinazione originaria – parlano il medesimo linguaggio, decisamente milanese: per il Trivulzio infatti erano state evocate analogie con i ritratti eseguiti, ma alla metà del secolo, da Carlo Francesco Nuvolone (TAVOLA 2004, pp. 214-215, n. A2). Nello stretto dialogo tra le due opere il volto del principe si avvicina a quello del cavaliere con lo sguardo corrucciato che osserva il martirio dall'alto, dietro al carnefice. È la “sbandata” milanese del Genovesino: mai così esplicito a prendere un partito univoco nella sua ispirazione. Non si può tacere il rilievo della committenza: Teodoro Trivulzio sembra poter assumere il ruolo di Pigmaliote lombardo del *Miradori*, quello che gli apre porte a Milano, anche se alcuni dei suoi molti feudi e il grande fondo della “Triulza”, sono vicini al cremonese, nel basso lodigiano tra Codogno (MARUBBI 2004, pp. 26-30), Maleo e Pizzighettone. Ho però come l'impressione che Genovesino abbia trovato la sua dimensione a Cremona, soprattutto con l'arrivo di don Álvaro de Quiñones alla guida della città. Forse lavorerà ancora per il Trivulzio negli anni estremi delle loro vite, quando appronta nel 1652 un vertice trascurato della sua produzione, la straordinaria *Cornice dipinta con putti e fiori* nella chiesa delle Grazie, o “dei Frati”, a Codogno (figg. 36-38), fondata nel 1620 dallo stesso Teodoro.

Marco Tanzi



9.  
*Bambino che gioca con una trottola*

Tela, 64 × 50 cm  
Roma, collezione Fabrizio Lemme

Il dipinto raffigura un bambino che gioca a trottola muovendosi a passo di danza. La tela, in ottimo stato di conservazione, appartiene a una fase dell'attività di Luigi Miradori intensamente barocca, giocata su una tavolozza più pastosa rispetto, per esempio, a dipinti dalla medesima impostazione compositiva come il *Cupido che incocca la freccia* di collezione privata (fig. 52; si veda TANZI 2015, pp. 184-190, figg. 19, 21; M. Tanzi, in *La collezione Lemme* 2016, pp. 107-110, n. 43). Il merito dell'attribuzione al Genovesino spetta all'occhio esperto di Camillo Manzitti. Il bimbo rientra nel repertorio morbido e cicciottello dell'infanzia miradoriana; in questo caso è ambientato in un paesaggio corrusco osservato da un punto di vista rialzato, come digradante a più piani verso lo sfondo segnato dalle consuete, finissime brevi striature rosa ("rosa Genovesino": quasi una sigla), come a segnare l'inizio, o la fine, di un temporale. È bellissimo lo stacco tra il languore luminoso e madreperlaceo dell'anatomia e i toni blu scuro del cielo e bruno verdastro della terra; una macchia elegante e corposa



Fig. 58. Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Girolamo nel deserto* (particolare), Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna (cat. 50).

quella del manto arancione. A colpire maggiormente è la valenza simbolica di questo curioso personaggio che riempie in maniera così magistralmente consapevole lo spazio della tela. Chi è questo vecchino con il corpo di bambino – o bambino con il volto da vecchino – che gioca a trottola muovendosi come a passo di *sirtaki* in una landa desolata, illuminata soltanto dai bagliori rosa all'orizzonte? Non vorrei addentrarmi in territori sconosciuti e accidentati, che potrebbero oscillare dall'orfismo all'emblematica; mi limito quindi a brevissime osservazioni, lasciando aperte le porte a studiosi con maggiori competenze in materia. La trottola, con lo specchio, è uno dei giocattoli rituali che compaiono nell'iniziazione di Dioniso fanciullo, quelli con i quali i Titani lo traggono in inganno per poi sbranarlo. Anche la danza sembra avere un che di dionisiaco, o forse sto solo tirando per i capelli una soluzione che non riesco a trovare, impelagandomi in questioni complicate, come potrebbe essere quella, affascinante davvero, relativa al «*puer senex*»; o tentando velleitari affondi in area Calderón de la Barca, che sappiamo essere, negli anni maturi, il referente letterario più familiare al pittore, per il tramite del suo mecenate, il castellano spagnolo di Cremona don Álvaro de Quiñones: ma rischio veramente di perdermi in cose che non conosco abbastanza.

I dati dello stile e la tecnica esecutiva spingono, senza problemi, sul nome del Miradori, ma di un Miradori notturno, meno smaltato e agghindato del solito, nel quale le guance s'imporporano, i volti prendono fuoco e la pittura si fa più grassa e spessa, come nella *Sacra Famiglia* dell'Istituto Gazzola di Piacenza, datata 1639, e nella pala di Castelleone, dell'anno dopo (cat. 11); o ancora nella *Scena d'interno con figure* di casa Saibene a Milano (cat. 6) e in quei dipinti pieni di materia e illuminati dai bagliori del fulmine come la *Punizione di Core, Dathan e Abiram* (?) della Galleria Nazionale di Parma (cat. 5) o la *Distruzione di Sodoma* passata da un'asta londinese di Christie's il 13 dicembre 1974 (ARISI 1989, fig. 34; BELLINGERI 2007, figg. 3, 5, 7; A. Ferrari, in *Altri quaranta* 2008, pp. 278-287, n. 37). Sono opere in cui Genovesino mescola in dosi più consistenti terra e ruggine, dove l'ombra s'impasta e gioca con la luce con effetti cromatici come di brunitura che, nella massima parte, sono caratteristici degli anni di passaggio tra il quarto e il quinto decennio, ma che a volte tornano, quasi inaspettati, anche in dipinti dell'ultima fase, come nel *San Girolamo* dell'Annunciata di Vercelli, dal 1989 in deposito al Museo Francesco Borgogna (cat. 50), databile nel lustro finale del pittore, con il povero asceta molestato da un angioletto trombettaie stempiato e impertinente (M. Tanzi, in *Diana trionfatrice* 1989, pp. 232-233, n. 256; BELLINGERI 2007, p. 23, fig. 38; TANZI 2015, figg. 18-19).

Marco Tanzi



10.  
*Sposalizio mistico di Santa Caterina*

Tavola, 29 × 23 cm  
Cremona, Seminario Vescovile, Museo Berenziano

Il dipinto raffigura sulla destra Santa Caterina d' Alessandria, inginocchiata a capo chino, che riceve l'anello nuziale dal Bambino Gesù, in braccio alla Vergine e con lo sguardo rivolto alla madre; la santa ha nella mano destra la palma e vicino alle ginocchia la ruota, simboli del martirio; mentre in secondo piano, nell'ombra in alto a sinistra, due angioletti osservano la scena arrampicandosi su un albero. L'episodio del matrimonio di Caterina con Gesù Bambino, apparso tra le braccia della Madonna durante una visione nella prima notte dopo il battesimo, è tramandato da un testo agiografico tardomedievale.

La tavoletta presentava una patina disomogenea data da alterazione di vernici e sporco superficiale, oltre a

diverse cadute di colore e distacchi di pellicola pittorica: a questi problemi ha posto rimedio l'eccellente restauro di Mariarita Signorini.

È la copia con alcune varianti di un capolavoro del Correggio ora nel Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli (inv. Q 106): nel 1596 la contessa Barbara Sanseverino di Parma l'aveva offerto in vendita al duca di Mantova Vincenzo Gonzaga dicendolo «piccolo, ma gioia di estrema bellezza». Entra nel 1612 nelle collezioni farnesiane nel Palazzo del Giardino, dov'è ricordato in vari inventari: si è fatta strada l'ipotesi di un suo temporaneo trasferimento in Palazzo Farnese a Roma fino al 1657, perché nel 1647 vi è registrata la presenza di un dipinto analogo (M. Spagnolo, in *Correggio* 2008, p. 110, n. 13). Va comunque ribadito, con David Ekserdjian (in *Correggio* 2016, p. 191, n. 14), che «il *Matrimonio mistico* fu uno dei primi lavori del Correggio a essere ampiamente copiato», oltre che tradotto in incisione, tra l'altro, da Giorgio Ghisi nel 1575 e da Giovan Battista Mercati (fig. 59), in un'acquaforte eseguita



Fig. 59. Giovan Battista Mercati (da Correggio), *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, 1620, acquaforte.



foto durante il restauro

a Roma nel 1620 (si veda D. Dagli Alberi, in MUSSINI 1995, p. 100, n. IV, 21-22).

Nel suo primo intervento sul pittore, Mina GREGORI (1954, p. 28) include la tavoletta nel catalogo del Genovesino, per poi non tornare più sull'argomento; diversi anni più tardi Pietro BONOMETTI (1990, pp. 190-191) sposta il riferimento su Girolamo Mazzola Bedoli, rilevando correttamente la derivazione correggesca; nella sua tesi di dottorato, infine, Michele TAVOLA (2004, p. 237, n. R25) la giudica «di qualità interessante [...] di un anonimo autore sensibile all'influenza del Genovesino e di Luigi Amidani». Questa la scarsa fortuna critica del dipinto, facente parte del nucleo di opere donate nel 1913 al Seminario Vescovile di Cremona dal sacerdote Angelo Berenzi (1853-1925): nei primi inventari era dato a Bartolomeo Schedoni. Non va nemmeno dimenticata la vecchia foto di Giovanni Negri (Cremona, 1893-1969), catalogata sotto il nome del Miradori nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri presso l'Università di Bologna (n. 118782). Recandomi per puro scrupolo a vedere l'opera, che sinceramente non ricordavo, il 18 agosto di quest'anno (e ringrazio Roberta Aglio di avermi accompagnato e gentilmente messo a disposizione il materiale d'archivio), non posso che confermare, per l'ennesima volta, "l'occhio del conoscitore" della Signorina e la bontà della sua dimenticata attribuzione.

Occorre chiedersi, in considerazione delle varianti (acconciature, panneggi, la presenza dei putti che si arrampicano, l'assenza della spada sul moncone di ruota) se la redazione del Genovesino è stata eseguita sull'originale durante la permanenza del pittore nei territori farnesiani, circa 1632-1635, o piuttosto ricorrendo al bulino del Ghisi o all'acquaforte del Mercati in una data imprecisata. Ci sono vari motivi che sembrerebbero far pendere la bilancia per la seconda ipotesi, a partire dal grafismo insistito con il quale il pittore costruisce il dipinto cremonese rispetto alla luminosa atmosfericità della tavoletta correggesca, dove le scelte cromatiche sono giocate all'insegna di una tavolozza delicata, impresiosità da *nuances* sottili che non trovano il corrispettivo nell'esecuzione per piani di colore raffinati sì, quanto precisamente definiti. Considerando il ricorso a modelli incisi una pratica ampiamente adottata dal Miradori per la composizione dei suoi dipinti, ho l'impressione che per il quadretto del Seminario si sia rifatto non tanto al bulino del Ghisi, nel quale si coglie a pieno il portato di un'educazione manierista nutrita di Raffaello e Giulio Romano, quanto all'acquaforte del toscano Mercati. Questa risulta meno analitica nella resa del paesaggio, tutto sfumato, e nel dettaglio dei panneggi e delle acconciature delle protagoniste, che per l'incisore mantovano rappresenta invece un esercizio di minuziosissima calligrafia. In più, la resa grafica del foglio del Mercati è a tutti gli effetti seicentesca, con chiaroscuri più risentiti e

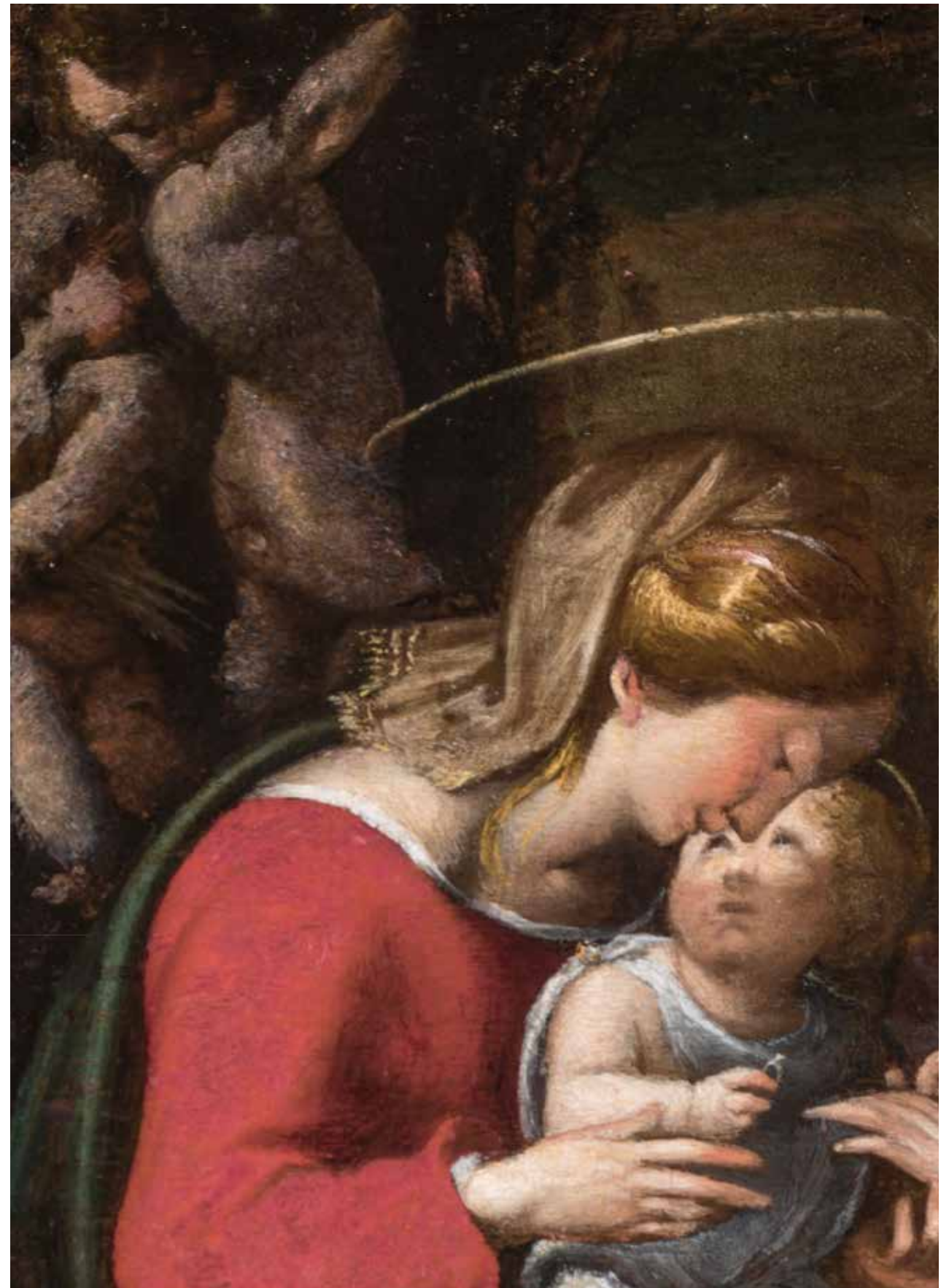
sapienti ombreggiature che corrispondono bene alla lettura che davano dell'opera del Correggio gli stessi pittori attivi per i Farnese all'inizio del XVII secolo.

Dalla fotografia Zeri e da quella piccina pubblicata nel 1990, l'indizio che ha fatto scattare il *relais* e mi ha spinto a un controllo *de visu* è stata l'abbreviazione dei tratti del volto del Bambino Gesù, come increduli o trepidanti, una sigla peculiare che torna spesso nei dipinti di dimensioni ridotte o nei particolari di fondo nelle pale del Genovesino, come nel viso di San Giovanni Damasceno nel quadro già Borg de Balzan, o in quello del personaggio inginocchiato tra San Rocco e l'appestato nella tela in alto a sinistra nell'altare del Duomo (cat. 25), o ancora tra le martiri della *Gloria di Sant'Orsola* del 1652 (cat. 48). Uno sguardo più attento, che riesca a leggere attraverso le alterazioni delle vernici – ora fortunatamente rimosse – permette di apprezzare la qualità della pittura e degli accordi cromatici e l'attenzione per i dettagli preziosi: le lumeggiature a fili dorati nei capelli della Madonna e di Santa Caterina, come nella donna e nella bambina del quadro Saibene o in quelle della *Punizione di Core, Dathan e Abiram* (?) di Parma (cat. 5). Le fisionomie ammorbidite delle protagoniste seguono una tipologia in qualche modo simile a quelle dei *Due bambini con scandaglio* di collezione privata (cat. 34); mentre le immagini più amabilmente correggesche dei due putti languidi in ombra rimandano al repertorio pittorico miradoriano e a quello di una certa Parma, tra Luigi Amidano e Bartolomeo Schedoni.

In conclusione, credo che la cronologia della tavoletta non si discosti troppo dal primo periodo cremonese, quando il Genovesino è più volte chiamato dalla committenza a dare la sua personale versione di celebri dipinti di maestri del secolo precedente.

Marco Tanzi

*Il restauro della tavoletta, eseguito da Mariarita Signorini, è stato generosamente – e affettuosamente – regalato da «Lo Studiolo di via Beltrami» a Cremona.*



11. *Sacra Famiglia*

1639

Tela, 182 × 134 cm

Piacenza, Fondazione Istituto Gazzola

Iscrizioni: «Aloysius Mirad/oris [...] /1639», nel cartiglio in basso a destra

Provenienza: Piacenza, collezione Giambattista Riccardi; Piacenza, collezione privata; Piacenza, collezione Martelli

L'opera si presenta in buono stato di conservazione: è stata sottoposta a un intervento conservativo nel 1981 (P. Ceschi Lavagetto, scheda SBAS di Parma e Piacenza, n. 08/00154123) e nel 2014 (Scheda tecnica di D. Parazzi presso l'Archivio dell'Istituto Gazzola).

La scena è ambientata in prossimità di un contesto architettonico appena accennato, in una luce di crepuscolo che colora di toni rosati il cielo e il paesaggio collinare rapidamente tratteggiato sullo sfondo. La Vergine si sporge dalla sedia tendendo le mani al Figlio che avanza traballante verso di lei; in secondo piano Giuseppe si appoggia al bastone e guarda la scena con orgoglio. Ai suoi piedi una cesta di vimini con gli strumenti del cucito illustra l'occupazione quotidiana di Maria, mentre in basso a sinistra due conigli, uno bianco e uno nero, sostano in prossimità di un calamaio e di alcuni frammenti di penna. A destra, invece, la culla è coperta da un panno rimboccato che termina in corrispondenza del cartiglio con firma e data, 1639 (ARISI 1960, p. 212; 1989, p. 48; 1999, p. 11, riporta l'iscrizione «Aloysius Miradori pinsit, 1639», ma le lettere tra il nome e la data sono indecifrabili). L'indicazione è molto importante, in quanto costituisce il primo riferimento cronologico garantito nella produzione del pittore.

Il dipinto giunge alla sede attuale nel 1838, grazie al lascito della famiglia piacentina dei Martelli, che verosimilmente la possedeva già alla fine del Settecento (ARISI 1989, p. 48). È certo che la tela coincida con l'opera vista nel 1793 in una non meglio precisata «casa privata» piacentina da Luigi LANZI, che ne dà conto nel *Taccuino lombardo* e nella *Storia pittorica* (LANZI 1793, p. 232; 1795-1796, II, p. 380). Risulta più difficile da ripercorrere la storia antica della tela che, come ha ipotizzato Michele TAVOLA (2004, pp. 95-97, n. 9), va forse identificata con la *Sacra Famiglia* del Genovesino registrata nel 1693 nella casa di Giambattista Riccardi a Piacenza (FIORI 1971, p. 247; è l'inventario dei beni del Riccardi compilato dal notaio Andrea Fugazza il 27 luglio 1693: ASPc, *Fondo notarile, Registri* 14-20, anni 1692-1694, scaffale 15557). Da altri documenti raccolti da Giorgio FIORI (1979, p. 358) si apprende che Giambattista Riccardi era sacerdote e apparteneva a una famiglia di commercianti di tessuti; il padre Marco Antonio muore nel 1676, mentre il nonno paterno Giuseppe scompare

nel 1656 e doveva essere dunque pressoché coetaneo del Genovesino.

Mancano ulteriori indizi per collegare la genesi dell'opera a questo casato, ma tutto fa supporre che la tela fu dipinta comunque per Piacenza: forse con la funzione di piccola pala d'altare di qualche oratorio gentilizio, di cui non si ha tuttavia notizia nelle fonti locali. Sebbene nel 1639 il pittore si fosse ormai stabilito da qualche tempo a Cremona (dove risiede almeno dall'inizio del 1637), nulla impedisce di pensare che avesse mantenuto rapporti professionali con la città emiliana, nella quale aveva risieduto alcuni anni. Una conferma in tal senso è fornita, tra l'altro, da due tele in collezione privata con la *Strage degli innocenti* e il *Martirio di San Lorenzo* (figg. 9, 10), che il pittore realizza nel 1643 per Pietro Maria Rosa, presidente della Camera Ducale di Piacenza (ARISI 1989, pp. 50-62).

La paletta non soddisfa il gusto classicista di Luigi LANZI (1793, p. 232), che le dedica un commento non propriamente entusiastico: «una santa Famiglia con nome e anno 1639, quadro ben conservato. Non vi è gran beltà, la Madonna (se il quadro è suo) ha idea volgare, naso aquilino. Il san Giuseppe è migliore, buono stile di pieghe, colori piuttosto bassi, anche nel rosso e bene armoniati». In anni più vicini a noi, è ricordata per la prima volta da Mina GREGORI (1954, pp. 11, 14, 22, 29), che ne coglie il carattere domestico, quasi da scena di genere, e al contempo individua le affinità con certe tendenze della pittura spagnola contemporanea, richiamando il nome di Antonio del Castillo. Nel commentare più estesamente l'opera, Ferdinando ARISI (1989, p. 48) propone invece di riconoscere ricordi genovesi e vandyckiani nella figura della Vergine e ritiene «quasi sicuramente ispirati da qualche stampa tedesca» sia il Bambino che San Giuseppe, «con le mani quasi rattrappite sull'alto bastone, come in certi lavori del Dürer». In un successivo intervento la Gregori (in *Pittura* 1990, p. 292) pone l'accento sul brano di «natura viva» dei due conigli in primo piano, per il quale evoca il probabile influsso di Sinibaldo Scorza, apprezzato animalista ligure quasi certamente noto al Genovesino (TAVOLA 2004, p. 97). A questo riguardo va precisato che l'introduzione di conigli o lepri nell'ambito della Natività o della Sacra Famiglia è piuttosto frequente nell'iconografia rinascimentale a vanta un significativo precedente che avrebbe potuto suggestionare il Genovesino, sempre attento al mondo dell'incisione: la xilografia del 1498 di Albrecht Dürer raffigurante la *Sacra Famiglia con tre lepri*. Rimangono però oscure le ragioni simboliche che portarono il Miradori ad associare a quel motivo i dettagli delle penne mozzate e del calamaio.

Giulia Bellagamba, Livia Rapetti





*Madonna del Carmine con i Santi  
Maria Maddalena, Margherita, Filippo e  
Giacomo*

1640

Tela, 246 × 197 cm

Castelleone (Cremona), Santi Filippo e Giacomo

Iscrizioni: «ALOYSIUS/MIRADORUS/F. 1640» sul plinto, ai piedi della Madonna; «MARG.A CLERICA BOSSIA F.F.» ai piedi dei santi

In quella che è la prima opera documentata del Miradori dopo il trasferimento a Cremona, dipinta non per la città ma per un centro del territorio, l'artista manifesta ancora evidente l'impronta genovese della sua pittura ma anche tracce dei contatti con Milano e una certa familiarità con la tradizione cremonese. L'idea di presentare la Vergine al centro della scena, elevata su un plinto come una statua vivente, quasi per un richiamo alla venerazione delle immagini sacre, dipende da una tradizione in cui si inserisce anche la *Madonna di San Celso* del Cerano alla Galleria Sabauda di Torino (inv. 153). I santi a destra sono gli apostoli Giacomo e Filippo, titolari della chiesa di Castelleone, il primo dei quali reca sulla mantellina la croce dei cavalieri di Santiago, mentre a sinistra figurano le sante Maria Maddalena e Margherita. L'evidenza conferita alla seconda, scortata dal drago, con le braccia spalancate in contemplazione della Madonna del Carmine (dalla mano del Bambino pende lo scapolare carmelitano), è un omaggio alla



committente, Margherita Clerici vedova di Giovanni Battista Bossi, ricordata nell'iscrizione ai piedi del dipinto. Sulle circostanze della commissione ci informano le documentate ricerche di Mario Marubbi (in *Dipinti* 1997, pp. 35, 60-63, n. 9, 108; in *Realismo* 2007, p. 138, n. 14; si veda anche CLERICI 1997, p. 22).

Già nel 1639, la Clerici aveva acquistato un'ancona lignea dorata «esistente super Altare olim BMV Sanctissimi Rosarij», ceduta dal Comune nell'ambito, evidentemente, di una riorganizzazione degli altari all'interno della parrocchiale. Sua intenzione era di fondare un nuovo altare sotto il titolo di Santa Margherita e di dotarlo di un beneficio con messa quotidiana, cosa poi seguita a stretto giro di tempo, come conferma la data 1640 apposta sulla pala. Negli atti della visita pastorale del vescovo Visconti (1646) essa viene ricordata come «depicta in tela, cum imaginibus B. M. V. is ac multis aliis», e descritta poi con maggior precisione nel testamento della fondatrice, rogato l'11 marzo 1649: «icona lignea deaurata continenti immagine pictas BVMe Ste Margarite Ste Magdalene et Sanctorum Philippi et Jacobi» (ASCr, *Notarile*, notaio Giovanni Antonio Cugini, f. 5384).

Al tempo della commissione, Margherita Clerici era vedova da quattro anni di Giovanni Battista Bossi, figlio di un modesto notaio locale, che aveva fatto carriera negli uffici dell'amministrazione spagnola a Milano divenendo, come ricorda Clemente FIAMMENO (1630, pp. 188-189), segretario del Magistrato straordinario, un incarico di prestigio destinato a conferirgli una posizione di superiorità nelle gerarchie locali. In precedenza, nel 1627, egli aveva commissionato al pittore lucchese Pietro Sigismondi un'altra pala per l'oratorio di San Michele al Fustagno, tuttora *in situ*, con i santi tutelari della famiglia: Michele (così si chiamava suo padre), Giovanni Battista e Margherita (FIAMMENO 1630, pp. 176-177). L'obiettivo di celebrare i patroni (personali o della comunità che fossero) stava evidentemente a cuore anche alla Clerici, ma l'immagine dipinta da Genovesino sembra rispondere a esigenze più profonde, di ordine contemplativo e persino mistico. La Vergine appare al centro di un cupo splendore dorato – Lia BELLINGERI (2007, pp. 17-18) parla di «aria offuscata di calore» come nella tela della Galleria Nazionale di Parma con il *Sacrificio di Aronne* (o *Punizione di Core, Dantan e Abiram*; cat. 5), immersa in un clima di sortilegio notturno – e sovrasta la scena in atteggiamento regale, con gli occhi misteriosamente chiusi o abbassati sui suoi devoti. Definendola «idolo terribile», Marubbi (in *Dipinti* 1997, p. 62) forse drammatizza, ma coglie effettivamente il clima del dipinto. San Giacomo a destra la contempla con gli occhi a sua volta chiusi, per sottolineare il ruolo della vista interiore, mentre a sinistra Maria Maddalena li distoglie, piangendo sul Crocifisso. Se effettivamente il patetismo dei volti risente di modelli milanesi e dell'espressività di Cerano in particolare



(come osserva TAVOLA 2004, p. 100), è evidente che qui Genovesino rielabora a suo modo esempi di Vincenzo Campi osservati tra Cremona, Fidenza o a Busseto. In particolare ha presente la pala di Santa Maria Maddalena con l'*Assunta tra Sant'Orsola e Sant'Anna*, legata a precisi motivi di spiritualità femminile, orsolina. Non solo ricalca a grandi linee la composizione con l'immagine della Vergine eretta al centro, sostituendo la figura a braccia conserte di Sant'Anna con quella di San Giacomo, ma cerca di farne rivivere il clima di assorta contemplazione. Per i contatti con la situazione cremonese, Marco Tanzi (in BELLINGERI 2007, p. 18) ha fatto inoltre notare la dipendenza della figura di Santa Margherita da un'opera perduta del Malosso di cui resta un bel disegno preparatorio al Musée des Beaux-Arts di Rennes (inv. 794.1.3190; fig. 60).

A Mina GREGORI (1954, p. 22) che, nel discutere per prima il dipinto di Castelleone, ne notava il «significato rigidamente votivo» e ne vedeva le assonanze con esempi spagnoli, non sfuggiva l'affermarsi anche di un linguaggio personale e riconoscibile nell'«ombra che si infosca, intima» e nel «modo senza compiacimenti di co-



Fig. 60. Giovanni Battista Trotti detto il Malosso, *Studio per una Santa*, Rennes, Musée des Beaux-Arts.

lorare ora questa grazia infantile ora quella saporita fioridezza». Proprio in questo modo di colorare, nella bella materia degli incarnati rossicci o bruniti e in certe vive preziosità cromatiche o, per usare ancora un'espressione della Gregori, nell'«atmosfera fermentante del fondo», è ancora molto vivo, molto più che non si noti nelle pale successive, il retaggio genovese, soprattutto il persistente legame con Strozzi. E alla formazione ligure rimanda altresì l'elegante *hanchement* della Madonna che va come sbocciando nel voluminoso ingombro del manto all'altezza del Bambino. Come non pensare a un modello importante quale la Vergine nell'*Annunciazione* di Gentileschi alla Galleria Sabauda? L'opera era stata dipinta a Genova nel 1623, durante il biennio trascorso sotto la Lanterna dal pittore toscano, e venne sicuramente studiata dal giovane Miradori che qui, a distanza di anni, se ne ricorda e ripete il gesto quasi aulico della Vergine di sollevare la mano a mezz'aria, per un moto che non si saprebbe se ispirato a reverenza o dettato dall'etichetta.

Valerio Guazzoni



13. *Funerali della Vergine*

Tavola, 35,5 × 92,3 cm

Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 251

Provenienza: Venezia, conte Giorgio Polcenigo

Quasi sempre identificata nell'episodio della morte della Vergine, la tavoletta oblunga ne rappresenta invece i funerali: l'alto catafalco attorniato dagli apostoli raffigurati in piedi e inginocchiati, recanti grandi ceri e oggetti liturgici, in diverse attitudini di dolore.

Il 1950 è anno di ingressi miradoriani al museo di Cremona, e tutti dietro suggerimento di Roberto Longhi: se gli *Evangelisti* (catt. 15-18) arrivano da Firenze all'inizio dell'anno, la tavoletta con i *Funerali della Vergine* è invece acquistata a Venezia in dicembre, presso il conte Giorgio Polcenigo. Il professor PUERARI (1951, p. 187, n. 260a, fig. 302) fa in tempo a inserire la scheda e l'immagine nel catalogo della pinacoteca, finito di stampare nel marzo dell'anno successivo. Sarà per la suggestione delle nuove accessioni o per il piccolo formato, ma Puerari vi scorge analogie – a mio avviso troppe – con le quattro tavolette da poco entrate nelle collezioni civiche: «non è da escludersi che facesse parte, come predella, della stessa composizione cui appartengono le tavolette con i

*Quattro Evangelisti*»; ma anche con le *Storie di San Rocco* del 1646 in cattedrale (cat. 25). Nonostante il grado stilistico e qualitativo abbastanza diverso rispetto a quello delle tavolette e il carattere arcaizzante della composizione, la lettura di Puerari risulta come sviata da una pretesa dipendenza caravaggesca in realtà da ridimensionare: «Lo stesso largo impasto luministico e naturalismo nell'individuare i caratteri di questi *Apostoli* di tipo popolare, e ancora quel gusto a certi particolari, come i ceri oscillanti o il sacco su cui siede l'apostolo a destra, dove si precisa l'estro immediato dell'ispirazione, motivata evidentemente dal ricordo della *Morte della Vergine* del Caravaggio; opera che il Genovesino dovette conoscere, se in origine essa si trovava a Mantova. E caravaggesco è il gonfio corpo della Vergine, e il tipico gesto del pianto nei due Apostoli, a destra del feretro».

Mina GREGORI (1995, p. 19; 1997, p. 99) conferma la possibilità che la tavoletta sia stata l'elemento di una predella di una pala più complessa e ribadisce la derivazione caravaggesca, ma solo per la figura piangente con la testa piegata sul petto, a destra della Vergine.

Non è certo l'opera che ha goduto di maggiore considerazione nel catalogo del Genovesino; ciò nonostante vanno probabilmente formulate alcune riflessioni. Ha ragione Mario Marubbi (in *La Pinacoteca* 2007, p. 191, n. 187) a escludere la possibilità che i *Funerali della Vergine* e i quattro *Evangelisti* (catt. 15-18) abbiano fatto



parte di un'unica predella («diverse sono infatti le misure [...], diverso il supporto ligneo e anche lo stile non sembra collimare») e, in parte, quando afferma che «la tavola riprende l'antica iconografia della *Dormitio Virginis* in una formulazione neoquattrocentesca che non sembra interloquire con il capolavoro caravaggesco portato da Rubens a Mantova ma già alienato nel 1627-1628 e probabilmente ignorato dal nostro». Ciò che colpisce maggiormente nel dipinto è l'impianto compositivo marcatamente prospettico, dominato da volumetrie precise e ben scandite: il catafalco blu di una solidità geometrica perfetta, la collocazione ritmata degli *Apostoli* come su un palcoscenico. È una disposizione particolare che accompagna molto spesso l'attività dei Miradori, ma che si esprime il più delle volte grazie a sfondi organizzati con grande virtuosismo architettonico e con un accentuato gusto decorativo, ma non, come in questa circostanza, costruito esclusivamente dalla disposizione dei singoli personaggi. Nella stessa direzione sembrerebbe andare la *Madonna del Carmine con i Santi Maria Maddalena, Margherita, Filippo e Giacomo* (cat. 12), datata 1640, nella parrocchiale di Castelleone, con la quale la tavoletta cremonese dà l'impressione di condividere anche alcune fisionomie caricate ed espressive dei santi; in questo caso realizzati con rapide abbreviature formali e suggestivi sbattimenti di luce. A confortare l'ipotesi cronologica precoce vale anche la pur lieve influenza fettiana, forse mediata da Pietro Martire Neri, evocata da Michele TAVOLA (2004, p. 153, n. 56).

Beatrice Tanzi



## Ultima cena

Tavola, 27 × 44,5 cm  
Collezione privata

Finora sconosciuta agli studi, la tavoletta rivisita l'episodio dell'Ultima cena con l'originalità inventiva che Genovesino sempre mette in campo, anche quando deve affrontare i temi più frequentati. Tra i dettagli della scena che destano maggiore sorpresa figura certamente l'incurSIONe, in basso in primo piano, del diavolo in atto di incatenare Giuda, l'apostolo di spalle col mantello rosso riconoscibile per la sacca dei denari. L'insolita presenza fa riferimento a un passo del Vangelo di Giovanni nel quale si racconta come Giuda, dopo aver ricevuto da Gesù il boccone che lo rivelava quale traditore, venne posseduto dal demonio («E allora, dopo quel boccone, entrò in lui Satana»; Giovanni 13, 27). Che il pittore fosse affeziona-

14. to a questo motivo lo dimostra la sua ricomparsa nella versione in formato monumentale dell'Ultima cena oggi conservata nel Palazzo Comunale di Cremona (cat. 37), nella quale si ritrova peraltro anche un'ulteriore particolarità, non meno singolare, del nostro dipinto. Intendo alludere alla scelta di raffigurare attorno a Cristo tredici commensali, anziché dodici: un'anomalia che trova forse spiegazione nell'incongrua aggiunta ai protagonisti della cena dell'apostolo Mattia, il "sostituto" di Giuda che in realtà, come raccontano gli *Atti degli apostoli*, si agglierà ai seguaci di Gesù solo dopo la sua morte. Appare invece più complicato comprendere il senso dell'azione dell'apostolo di spalle a sinistra, intento a versare per terra il vino: un gesto solitamente di competenza dello stesso Giuda e che allude al suo rifiuto di condividere il cibo eucaristico (COPE 1979, pp. 112-117). L'inserimento della tinozza e della grande anfora di rame sulla destra della scena va infine letto come un rimando all'episodio della Lavanda dei piedi, che sempre il Vangelo di Gio-



vanni colloca contestualmente all'Ultima cena. Anche in questo caso si tratta di un brano che il Genovesino non mancherà di replicare, utilizzando tra l'altro recipienti di analoga fattura, nell'ulteriore rappresentazione di grande formato dell'Ultima cena conservata nella chiesa di San Siro a Soresina e riferibile al 1653.

Già in qualche modo suggerita da queste corrispondenze iconografiche, la paternità miradoriana del dipinto trova una piena conferma nelle assonanze di stile che legano l'opera ad altre creazioni a figure piccole del pittore, a partire dai *Quattro Evangelisti* (catt. 15-18) e dai *Funerali della Vergine* (cat. 13) della Pinacoteca di Cremona. Complice l'utilizzo, anche in quei casi, del supporto ligneo, le tavolette cremonesi propongono infatti soluzioni esecutive pressoché identiche a quelle dell'Ultima cena, nella quale si ritrova, in particolare, la medesima scrittura pittorica instabile e scintillante dei *Quattro Evangelisti*. Con l'unica differenza che in questi ultimi le note cromatiche appaiono oggi meno iridescenti, a causa del velo di sporco che ricopre la superficie dipinta. Analoghe considerazioni sollecita il confronto con i *Funerali della Vergine*, che al di là delle meno felici condizioni di conservazione presenta tra i suoi stralunati protagonisti caratterizzazioni tipologiche sovrapponibili a quelle degli spiritati apostoli dell'Ultima cena.

Del resto, che il dipinto corrisponda in tutto alle consuetudini operative del Miradori lo ribadisce la sua genesi inventiva, contraddistinta da un preciso rimando ad un modello incisivo, secondo una prassi costantemente familiare al pittore. Nonostante la diversa impostazione in orizzontale, l'intera rappresentazione si rivela infatti

concepita avendo davanti agli occhi l'Ultima cena realizzata nel 1510 da Albrecht Dürer per la *Grande Passione* (fig. 8), fonte di ispirazione per gli atteggiamenti di quasi tutti gli apostoli, compreso l'infervorato Pietro alla destra di Cristo, colto nell'atto di brandire il pugnale in un gesto che allude alla sua successiva aggressione a Malco al momento della cattura. Non si sottrae a questa dinamica emulativa nemmeno la figura di Giuda di spalle sulla destra, che Genovesino ripeterà peraltro, senza sostanziali varianti, nella tarda tela di San Siro a Soresina prima ricordata, dimostrando in tal modo la sua prolungata deferenza per l'invenzione del maestro tedesco.

A dispetto del ricorso a questa comune fonte figurativa, mi pare che la tavola qui presentata trovi la sua collocazione più appropriata non tanto all'altezza cronologica della pala di Soresina, quanto piuttosto in una fase decisamente anteriore del percorso dell'artista, circoscrivibile verso la fine degli anni trenta del Seicento. Parlano in tal senso il segno nervoso e le lumeggiature crepitanti che agitano la superficie pittorica, indizio di una sintonia ancora intensa con la pittura milanese di primo Seicento, tra Morazzone e Cerano, affine a quella che si rintraccia, ad esempio, nella corrusca *Madonna del Carmine* di Castelleone (cat. 12), congedata dal Miradori nel 1640. All'educazione genovese rimandano invece le virtuosistiche variazioni cromatiche sulle vesti di Cristo e degli apostoli, impreziosite dall'alternarsi di tutte le gamme del rosso, dal carminio al vermiglio, al tono fragola della tunica di Cristo.

Francesco Frangi

*San Matteo*

Tavola, 39,3 × 30,5 cm

*San Marco*

Tavola, 40,3 × 31 cm

*San Luca*

Tavola, 39,2 × 30,8 cm

*San Giovanni*

Tavola, 40,2 × 31,3 cm

Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»,  
inv. 252-255

Provenienza: Firenze, collezione Luisa Negrini

Le quattro tavolette con gli *Evangelisti*, già nella collezione fiorentina della signora Luisa Negrini, sono segnalate da Roberto Longhi ad Alfredo Puerari, il quale le fa acquisire alle collezioni civiche nel gennaio del 1950 e ne dà una lettura suggestiva nel catalogo della pinacoteca, dell'anno successivo: «Rispetto alla *Nascita della Vergine* e al *Martirio di S. Paolo*, ancora influenzati dalla cultura manieristica, qui abbiamo un Genovesino più naturalistico, di schietta vena popolare. Le tavolette sono nello stile delle “pre-manzoniane” *Storie di S. Rocco*. L'umana verità della materia rappresentata tocca l'autobiografico nel bellissimo *S. Luca*, dove le balzanti annotazioni della “bottega del pittore”, con quelle tele appoggiate al muro e specchianti la luce, con quel cavalletto lì davanti e la mensola con i calchi in gesso, il tavolo e la pagnotta con la bottiglia dell'acqua, sanno di cronaca personale. Lo stesso senso di quotidiano si avverte nel *S. Giovanni*, nel modo di colorire e illuminare i calcinacci e i mattoni della finestra, un anticipo quasi di certi brani di G.M. Crespi; così ancora nel rendere la rozza qualità del tappeto del tavolo attorno al quale *S. Matteo e l'Angelo*, un vecchio usuraio e un suo giovane debitore, discutono. E lombardo pare quel sentimento dell'ora che si colorisce nelle nubi bianco rosate del *S. Marco*: le stesse del *Martirio di S. Paolo*, ma con un più d'impressione immediata. Pittura svincolata dalla retorica ufficiale, mondana, nella materia d'ispirazione, e, nello stile, da quelle gonfiezze che talora si accompagnano al barocco genovesiniano. Il pittore si ricongiunge allo spirito originario del caravaggismo, valendosi della consumata esperienza degli impasti del barocco lombardo, e risolvendoli in una più





concentrata sintesi naturalistica, in un più documentato concetto della realtà» (PUERARI 1951, pp. 186-187, nn. 257-260, figg. 220, 222-224, tav. IV).

Secondo Mina Gregori (in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 69, n. 188, tav. 200) nel *San Luca*, esposto senza i suoi compagni nel 1973 alla grande rassegna milanese *Il Seicento lombardo*, sarebbero da riconoscere i tratti somatici del pittore stesso per le analogie con quello che la studiosa ipotizza essere il suo autoritratto inserito sia nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Palazzo Comunale a Cremona (cat. 35) che nella tela già in collezione Borg de Balzan a Firenze, il cui soggetto è stato identificato da Lia BELLINGERI (2004, p. 39; 2007, fig. 29) nel *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (fig. 24). In realtà il volto dell'Evangelista non mostra caratteristiche morfologiche tali da essere considerato un ritratto, mentre per il personaggio effigiato nelle due opere appena ricordate e che compare anche ne *L'Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio* di Bucarest (Muzeul Național de Artă al României, inv. 8171/205; fig. 16), «risulta difficile, per la posizione preminente e il cipiglio che oltrepassano il limite di ogni convenzione di decoro» identificare il ritratto del Genovesino e non piuttosto quello di un suo committente. Le affinità stilistiche riscontrate con il *San Bonaventura nello studio* della collezione Koelliker (cat. 45) mi sembrano meno stringenti di quanto affermato: pur essendo a un grado qualitativo sostanzialmente equivalente, tanto è nitido, preciso e «ottico» il francescano effigiato sul piccolo rame, quanto atmosferiche, spigliate e libere sono le tavolette. La loro tavolozza smagliante non potrà che trarre giovamento da una delicata pulitura.

Occorre ricordare infine che il 24 maggio 1656 i confratelli del Santissimo Sacramento di San Siro a Soresina saldano agli eredi del pittore «i quattro quadri degli Evangelisti» che affiancavano, nella medesima ancona, la grande *Ultima cena* eseguita nel 1654 (GUAZZONI 1992, pp. 394, 423, nota 104). Non credo i dipinti documentati a Soresina siano da identificare nelle tavolette della pinacoteca né, come è stato proposto (CABRINI 1986, p. 170, nota 6), nelle tele della chiesa dei Cappuccini a Cremona: ho tuttavia l'impressione che queste ultime possano essere un riflesso, verosimilmente una copia forse di mano di Gabriele Zocchi, dei perduti *Evangelisti soresinesi*.

Beatrice Tanzi



*Nascita di San Carlo Borromeo**Morte di San Carlo Borromeo*

1642

Tela, 64 × 51,6 cm ciascuna

Cremona, Seminario Vescovile, Museo Berenziano

(deposito di Sant'Ilario a Cremona)

Datate sul retro di una delle tele: «1642» (GREGORI 1954, pp. 23; la data non è oggi più visibile a causa della foderatura)

Provenienza: Cremona, Santi Donnino e Carlo

I due dipinti raffigurano i momenti estremi della vita di Carlo Borromeo (Arona 1538 – Milano 1584). Nel primo è descritta la nascita del santo, e in particolare il momento in cui le fantesche si accingono a preparare il bagnetto del neonato, ai piedi del letto nel quale riposa la madre Margherita Medici di Marignano, sorella di papa Pio IV. Nel secondo vediamo il santo steso su letto di morte con il crocifisso sul petto, alla presenza di alcuni oblati, di due chierici con i ceri e di un sacerdote

che sta impartendo l'estrema unzione. In alto, davanti al grande baldacchino rosso, tre angioletti stanno portando la sua anima in cielo.

Attestate presso il Museo del Seminario di Cremona almeno dal 1956 (comunicazione orale di don Dennis Feudatari, riferita da Miriam Turrini), le due telette erano in origine nella cappella intitolata al Borromeo della chiesa cremonese dei Santi Donnino e Carlo, ancora esistente in via Bissolati. L'edificio fu oggetto di una ristrutturazione radicale tra il 1612 e il 1617, quando alla dedicazione originaria a San Donnino fu aggiunta quella a San Carlo (canonizzato nel 1610), promossa da Marco Antonio Salomoni, vescovo cremonese di Sora, e culminante con l'arrivo di una reliquia del santo, il 21 novembre 1615 (GRASSELLI 1818, p. 119; CORSI 1819, pp. 121-122). Chiusa nel 1788, la chiesa fu successivamente riaperta come sussidiaria di Sant'Ilario. Attualmente di proprietà della Fondazione Moreni, versa in stato di penoso abbandono.

Come ha rilevato Miriam TURRINI (2015, p. 115), le prime menzioni del contesto dal quale provengono le tele sono fornite in due diverse circostanze intorno





alla metà del settimo decennio del Seicento da Giuseppe Bresciani. Nell'*Historia ecclesiastica* (ms. BRESCIANI 4, c. 133) ricorda nella cappella di San Carlo un ciclo pittorico composto da sette dipinti dedicati alla vita del santo «fatti da diversi cittadini», la decorazione ad affresco dell'ambiente e, sull'altare, una statua del Borromeo «cum abito da cardinale che genuflesso sta adorando l'immagine di Maria Vergine». Nella *Virtù ravvivata* BRESCIANI (1665, p. 47) assegna in modo confuso ai fratelli Pesenti la decorazione murale della cappella «con figure delle virtù del santo in oro campeggiate». Più di un secolo dopo le pitture sono descritte da Giambattista BIFFI (ed. 1988, p. 260), che chiama in causa la famiglia Visconti quale committente dell'impresa. Biffi è incerto se ai Visconti si debba l'intera costruzione del sacello, oppure solamente la decorazione, che avvicina alla scuola del Malosso. Sempre a lui (BIFFI ed. 1988, p. 261) si deve l'informazione che l'altare ligneo fu intagliato dal cremonese Francesco Pescaroli e l'intero cantiere fu ultimato il 22 novembre 1643.

Attualmente la cappella non presenta più traccia degli affreschi seicenteschi, sostituiti da un finto colonnato più tardo, sotto al quale si notano delle rientranze nella muratura, anch'esse non originali, destinate a ospitare sei tele del ciclo (le dimensioni coincidono con quelle dei due Genovesino), e al centro altri scassi nei quali erano verosimilmente collocate la statua e il reliquario giunto nel 1615. Manca anche l'ancona del Pescaroli, trasportata secondo Guido SOMMI PICENARDI (1909, pp. 31-32) nel 1799 in Sant'Ambrogio a Torre de' Picenardi e trasformata in armadio. Va invece ricordato che in Sant'Ilario si conservano ancora il reliquario d'argento e una statua lignea seicentesca del Borromeo, che non sembra però coincidere con quella descritta da Bresciani, essendo il santo effigiato in piedi e non inginocchiato.

Per quanto riguarda i dipinti, Giuseppe AGLIO (1794, p. 77) assegna alcune delle «tavolette» a Luigi Miradori, «fuor di uno che è di Giacomo Miradori detto il Genovesino»; poco più tardi Giuseppe GRASSELLI (1818, pp. 119-120) aggiunge che i «quadretti nel contorno dell'Ancona di S. Carlo [...] rappresentanti alcune gesta di questo S. Cardinale [furono] dipinti a spese della fu Nob. Paola Visconti», confermando il coinvolgimento della famiglia segnalato dal Biffi.

Già in anni precedenti, tuttavia, un fondamentale contributo per il riferimento delle due opere esposte emerge da un documento rintracciato da Michele TAVOLA (2004, pp. 106-108), dal quale si apprende che l'11 novembre 1717 il parroco Carlo Rubini consegna ad Angelo Massarotti due tele della serie raffiguranti «i miracoli della natività e della morte di S. Carlo», affinché il pittore possa studiarle in vista della realizzazione di un ciclo di dipinti per la cappella della Beata Vergine di Caravaggio, in via di allestimento. Restituite al parroco dal Massarotti entro il 10 aprile 1719, esse coincidono con

le telette del Seminario e sono riferite senza incertezze al Genovesino: un indizio importante del fatto che, a inizio Settecento, i due esemplari erano riconosciuti distintamente dagli altri elementi della serie e valutati con particolare riguardo.

L'esattezza di questo giudizio ha trovato in tempi recenti una conferma nel rinvenimento, in vari ambienti di Sant'Ilario, di altri quattro pezzi del ciclo carliano (TURRINI 2015, pp. 99, 104, 108, 113). Tre di essi hanno il medesimo formato di quelli del Genovesino e raffigurano rispettivamente *San Carlo riceve il cappello cardinalizio*, *San Carlo viene tentato* e *San Carlo fa la carità*; ma esiste anche una tela più grande con *San Carlo tra gli appestati*. Considerato che le tele di piccolo formato erano certamente sei (lo confermano le nicchie tuttora visibili), ne mancherebbe all'appello soltanto una. Si può immaginare invece che il *San Carlo tra gli appestati* coincida con la settima tela ricordata dal Bresciani, che nell'assetto originario nella cappella – con la statua al centro, circondata dalle scene della vita del santo – doveva avere un aspetto non troppo distante da quello dell'altare di San Rocco in Duomo, portato a compimento dal Genovesino nel 1646 (cat. 25). Benché realizzati contemporaneamente ai due del Miradori, i quattro dipinti ora recuperati si rivelano di altre mani: in particolare *San Carlo viene tentato* e *San Carlo fa la carità* mostrano analogie con il linguaggio compunto di Stefano Lambri.

Del tutto convincente è il riferimento al Genovesino delle opere ora in Seminario, ricordate per la prima volta negli studi moderni nel Thieme-Becker (ANONIMO 1930, p. 586), quindi da Mina GREGORI (1954, pp. 23, 28, fig. 15), sulla scorta di una segnalazione di Franco Voltini. Oltre a convalidarne l'attribuzione al Miradori la studiosa fornisce una suggestiva lettura critica e una certezza cronologica, registrando che sul retro di una delle tele compariva all'epoca la data 1642, oggi non più leggibile a causa di una foderatura successiva. Dal punto di vista stilistico la Gregori sottolinea gli accenti realistici e i rimandi al tardo manierismo milanese della scena con la *Nascita di San Carlo*, della quale individua chiare affinità compositive con la *Nascita della Vergine* della Pinacoteca di Cremona, ugualmente datata 1642 (cat. 21). Più recentemente TAVOLA (2004, pp. 107-108) e la BELLINGERI (2007, pp. 14, 18) hanno insistito sulle componenti genovesi delle due telette, sottolineando le loro relazioni con il repertorio giovanile di Giovanni Andrea de Ferrari e con i modi Bernardo Strozzi.

Ilaria Depetri, Alfredo Vandoni  
(con la collaborazione di Veronica Bosio)

Le due tele sono state restaurate in occasione della mostra da Sonia Nani.



## Nascita della Vergine

1642

Tela, 188 × 276 cm

Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 246

Iscrizioni: «164[2] / ALOYSIVS/MIRADORVS / F.»

Provenienza: Cremona, San Lorenzo (deposito della Provincia di Cremona)

La scena illustra la nascita della Vergine secondo il racconto dei vangeli apocrifi. In primo piano la nutrice controlla la temperatura dell'acqua nel grande bacile di rame pronto per il bagnetto della neonata; alle sue spalle una domestica è pronta ad asciugare la piccina. Sulla destra, un'altra domestica si volge allo spettatore mentre stende ad asciugare il panno al fuoco scoppiettante del camino. Sullo sfondo, in ombra, la vecchia Anna è accudita, nel letto, da una serva, mentre a sinistra fa capolino Gioacchino, accorso per assistere all'evento.

La tela faceva parte, insieme alla *Decollazione di San*

21. Paolo e ad altri dipinti, dell'arredo pittorico della chiesa abbaziale di San Lorenzo a Cremona (BIFFI ed. 1988, pp. 265-266), commissionati dagli olivetani al Genovesino all'inizio degli anni Quaranta: di fatto la prima articolata impresa pubblica affidata all'artista nella città lombarda, dopo l'*Adorazione dei Magi* per Melchiorre Aimi in San Bartolomeo (GREGORI 1997, p. 98). Se le opere più celebrate e di dimensioni maggiori – la *Strage degli innocenti* e una scena di martirio dall'identificazione tutt'altro che agevole – sono andate perdute da molto tempo, la *Natività della Vergine* e la *Decollazione di San Paolo*, secondo Giambattista Biffi «minori [delle due tele appena ricordate] ma pregiatissime opere certo ciò nulla ostante delle sue mani», e il *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* (cat. 40) furono requisite in seguito alla soppressione della chiesa (1798) e trasferite presso gli Uffici dell'Imperial Regia Delegazione Provinciale (GRASSELLI 1818, p. 172; nel 1812, grazie al nobile Giovan Pietro Barbò, il *Miracolo* arriva invece nella chiesa di San Siro a Soresina: GUAZZONI 1992, p. 396). La vicenda critica e bibliografica della tela segue quindi quella della *Decollazione di San Paolo* (si veda la scheda



successiva) con l'esposizione alla *Mostra di antiche pitture* del 1948 e il conseguente ingresso per deposito, lo stesso anno, in pinacoteca, con la schedatura nel catalogo pubblicato nel 1951 (A. Puerari, in *Mostra di antiche pitture* 1948, pp. 74-75, n. 46; PUERARI 1951, p. 185, n. 254, fig. 217). Lo studioso non manca di citare un brano della tesi, appena discussa con Roberto Longhi, di Mina Gregori, che rimane a tutt'oggi di intensa suggestione nella corretta lettura in chiave "spagnolesca" del dipinto: «manca il legamento delle parti, per l'invadenza, tra illusionistica e spettacolare, con cui è occupato il primo piano. I dati di cultura sono offerti con la medesima foga dei pezzi di natura: la corolla barocca della fante, accanto al fuoco, i rami manieristici e grotteschi e la continua intensa pittura della donna seduta. Ancor più attira la meraviglia del colore, intatto, intero, suggerito nella specie più intensa: garofano, ebano, latte; evocando al pensiero il particolare aspetto della "naturalezza" spagnola che fa l'incanto delle andaluse di Zurbaran» (ma si veda anche l'altra bellissima descrizione fornita dalla GREGORI 1954, p. 24).

L'avvenimento sacro è arricchito di dettagli di vita quotidiana, quasi domestici: il Miradori, poco dopo il trasferimento a Cremona, dimostra di essere in grado di aggiornare gli elementi più intimamente genovesi e strozziani della sua formazione grazie a uno sguardo sul naturale più prossimo alla contemporanea pittura lom-

barda; non mancando i riferimenti ad alcuni dei quadroni di San Carlo nel Duomo di Milano, soprattutto a quelli del Cerano e di Giulio Cesare Procaccini (M. Marubbi, in *La Pinacoteca* 2007, p. 182, n. 180).

L'opera presenta caratteri in parte analoghi a quelli della deliziosa teletta con la *Nascita di San Carlo Borromeo*, dipinta nello stesso anno per l'altare dedicato al Borromeo nella chiesa cremonese dei Santi Donnino e Carlo (cat. 19, ora presso il Seminario Vescovile), nella quale tuttavia le fantesche sono raccolte silenziose intorno al bambino, ognuna in attesa di compiere le proprie mansioni: la domestica sulla destra, di spalle, ha lo stesso abito giallo e l'acconciatura della giovane che asciuga il panno nella tela olivetana.

In questa occasione, proprio in accordo con quanto acutamente indicato dalla GREGORI (1954, pp. 23-24), il Genovesino trasferisce nelle commissioni di chiesa e «in formato "atlantico" i personaggi minuti già relegati nella "pittura di genere"». Chissà poi se nell'immagine della giovane che si volge allo spettatore non si possa celare magari un ricordo "personalizzato" della *Cuoca* dipinta da Pieter Aertsen nel 1559 e portata a Genova da Giovanni Agostino Balbi nel 1617 (Genova, Palazzo Bianco, inv. PB 258: si veda P. Boccardo, A. Orlando, in *Letà di Rubens* 2004, pp. 168-169, n. 16).

Adam Ferrari

## Decollazione di San Paolo

1642

Tela, 190,5 × 260 cm

Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 244

Iscrizioni: «ALOYSIUS MIRADORVS/EX CENTENSIS INVENTIONE/ADULTERATA 1642»

Provenienza: Cremona, San Lorenzo (deposito della Provincia di Cremona)

La tela raffigura il martirio di San Paolo: secondo la tradizione l'apostolo morì decapitato (una pena di morte dignitosa, riservata ai cittadini romani) durante la persecuzione di Nerone, presso le Aquæ Salviæ, poco a sud di Roma, probabilmente nell'anno 67 d.C. Il carnefice brandisce la spada sul capo del vecchio santo inginocchiato: lo osservano sulla destra due soldati in armatura e, sulla sinistra, due angeli che gli indicano il cielo, pronti a porgere all'anima la palma del martirio e la corona di rose. L'apertura di paesaggio, umido e autunnale, vede



Fig. 61. Giovanni Battista Pasqualini (da Guercino), *Martirio di San Giacomo Maggiore*, 1628, bulino.

il cielo solcato dal rosa delicato delle nubi e da pochi uccelli scuri; unico elemento architettonico una chiesa dal campanile aguzzo, in basso a sinistra.

L'opera, firmata e datata 1642, è citata per la prima volta nella guida di Cremona di Antonio Maria PANNI (1762, p. 125) come parte dell'arredo pittorico della chiesa cremonese di San Lorenzo, retta dagli olivetani, appena fuori dell'area presbiteriale. Era collocata in origine «nella Nave laterale dalla banda del Vangelo presso l'Altare di Santa Francesca Romana, che rimane in facciata da canto al Presbiterio», al di sopra di un altro dipinto del Miradori, di maggiore formato: «un Quadro in lungo, istoriato di molte Figure, rappresentante un Monarca in trono, che tiene d'avanti un Tripode con entro del fuoco ad uso degli Idolatrici Sacrifici, ed un invitto soldato, che sarà di certo un Santo Martire, il quale vi mette dentro coraggiosamente la mano» (ci sono stati vari tentativi per identificare il soggetto di questo telero perduto, dal martirio di San Barlamo di Antiochia all'improbabile – in quanto non si tratta di un tema sacro – episodio di Muzio Scevola davanti a Porsenna). Requisita in seguito alla soppressione della chiesa nel 1798 e trasferita presso gli Uffici della Imperial Regia Delegazione Provinciale, in Contrada Ripa d'Adda, l'attuale via Beltrami (GRASSELLI 1818, p. 172), la tela fu data in deposito al Museo Civico nel 1948.

Il pittore dichiara esplicitamente nell'iscrizione scolpita sul «cartellone» di roccia in basso a sinistra di essersi ispirato a un'invenzione del Guercino. Alfredo Puerari (in *Mostra di antiche* 1948, pp. 73-74, n. 45) espone il dipinto nel 1948 nella mostra allestita nelle sale della pinacoteca; quindi lo scheda (PUERARI 1951, p. 185, n. 253, fig. 216), proponendo come prototipo guercinesco il *Martirio di San Maurolio* (Modena, Gallerie Estensi, inv. 204) eseguito per la cattedrale di Ferrara nel 1635. Lia BELLINGERI (2007, pp. 18, 72) identifica correttamente la sua derivazione dal perduto *Martirio di San Giacomo Maggiore*, eseguito da Giovanni Francesco Barbieri nel 1627 per San Pietro e Prospero a Reggio Emilia. L'opera, dipinta dal Guercino a Piacenza successivamente alla chiusura del cantiere degli affreschi della cattedrale, è tradotta in incisione l'anno successivo dal centese Giovanni Battista Pasqualini (fig. 61; si veda in *Dipinti "reggiani"* 1982, pp. 121-123, tav. 55). È possibile che il Genovesino abbia conosciuto la tela del Guercino tramite l'incisione, oppure, come ha sottolineato la Bellingeri, che sia rimasto affascinato dall'arrivo a Cremona di alcune opere dell'emiliano eseguite per la libreria di Sant'Angelo. Entrambe le ipotesi sono plausibili, ma non credo inverosimile la conoscenza diretta dell'originale nella vicina Reggio da parte del Miradori, fortemente attratto dalla pittura emiliana durante il soggiorno farnesiano, prima del passaggio a Cremona.

Rispetto al modello guercinesco il Genovesino imposta la composizione in orizzontale ed elimina le architetture sullo sfondo, il secondo martire, Giosia, e le due figure che assistono all'esecuzione da una balconata. Spoglia poi



della camicia e del corsetto il carnefice, e conferisce al suo volto una caratterizzazione quasi grottesca, congestionata dallo sforzo di sferrare il fendente. Il volto e il corpo del vecchio santo, segnati dalle rughe e dalla sofferenza, saranno poi recuperati per la costruzione della figura del *San Girolamo nello studio*, licenziato nel 1646 per la chiesa di San Martino a Treviglio (cat. 26). La stesura pittorica e l'enfasi data ai panneggi che avvolgono l'apostolo e il carnefice è dovuta, secondo Mina GREGORI (1997 p. 98), all'influsso delle tendenze accademiche del classicismo emiliano e all'insistito grafismo derivato dalle stampe d'oltralpe. Vanno poi citate, come aveva fatto il professor Puerari nel 1951, altre suggestive notazioni – secondo un dettato longhianissimo – tratte dalla recente tesi della studiosa sul «maldestro franare, in cesura, della rupe, sulla valle densa di vapori», o la «veduta grigia dove l'uggia lombarda rabbrivisce a un tempo cogli alberi contorti».

Mario Marubbi (in *La Pinacoteca* 2007, p. 183, n. 181), infine, ipotizza – a mio avviso in maniera ingiustificata e da ripensare piuttosto in dipendenza dalle vicende conservative del dipinto – un'ampia partecipazione della bottega a causa della stesura del colore in campiture ampie e prive di profondità, non all'altezza degli standard qualitativi del Miradori, che avrebbe eseguito la sola figura dell'apostolo (e probabilmente il corpo del

carnefice), a suo avviso a causa delle numerose commissioni ottenute all'inizio degli anni Quaranta.

Adam Ferrari



23.  
*Presentazione della Vergine al tempio*

Tela, 310 × 180 cm  
Cremona, Santi Marcellino e Pietro

Restaurata da Ernesto Piroli nel 1968-1969 (F. Voltini, in *Itinerari* 1975, p. 86), la tela è stata sottoposta in occasione della mostra a un nuovo, provvidenziale intervento conservativo. Le problematiche condizioni erano già registrate nel XVIII secolo da Antonio Maria PANNI (1762, p. 94), il quale riferiva che l'opera «avendo assai patito, e tuttora patendo, richiede d'essere tenuta in conto».

La tela è collocata sulla parete sinistra della cappella dedicata alla Vergine, che forma il transetto sinistro della chiesa eretta dai gesuiti, da anni non officiata. Saliti i gradini del tempio, Maria bambina si inginocchia davanti al sommo sacerdote che le è andato incontro per accoglierla e benedirle. Un angioletto affiancato da due cherubini lascia cadere delle rosette sulla scena, mentre in primo piano, a destra, compaiono due uomini: uno di profilo, in rosso con turbante, e un altro di spalle, avvolto in un ampio mantello giallo ocra. A sinistra, invece, incede una donna con l'abito damascato, che tiene in testa una cesta di vimini coperta da un panno verde. Sullo sfondo spiccano il timpano e la cupola di una chiesa che richiama quella romana del Gesù.

Quando i gesuiti cremonesi commissionano la tela, l'edificio, terminato nel 1620, è ancora in buona parte da decorare (MERULA 1627, pp. 146-148; BONOMETTI 1991, pp. 16-18). In particolare, alla metà del secolo, l'altare della Beata Vergine appariva, secondo quanto afferma Giuseppe BRESCIANI (ms. BRESCIANI 4, c. 283), assai diverso dall'attuale: ospitava un'ancona con al centro una statua della *Madonna con il Bambino*, attornata da «quindici quadri di pittura contenenti la vita di Nostra Signora». Gli episodi più importanti della vita della Vergine erano quindi già illustrati dai Misteri del Rosario: ne consegue che la scelta di collocare nella cappella una tela con la *Presentazione della Vergine al tempio* deve aver avuto un fine diverso dal semplice completamento del ciclo mariano.

Per i gesuiti l'episodio narrato dai vangeli apocrifi (*Protovangelo di Giacomo*, VII-VIII; *Pseudo-Matteo*, IV), ovvero la scelta di Gioachino e Anna di offrire la propria figlia di tre anni al tempio di Gerusalemme, affinché si prepari a essere lo strumento divino per la salvezza umana, costituisce un esempio autorevolissimo da additare ai giovani e alle famiglie a cui la Compagnia rivolge il proprio apostolato attraverso l'azione formativa nei collegi dell'ordine, tra i quali quello annesso alla chiesa cremonese. L'ipotesi che proprio il valore parentetico dell'episodio abbia indotto la committenza a richiederlo al Genovesino può essere corroborata dal confronto con

il quadro a fronte, sulla parete di destra della cappella, affidato a Pietro Martire Neri e di analoghe dimensioni. La tela, firmata e datata dal cremonese 1643 (BONOMETTI 1991, p. 65; la terza cifra è più intuibile che leggibile) raffigura *San Luigi Gonzaga rinuncia al marchesato*. Alla presenza della Vergine con il Bambino, un angelo presenta al santo una bilancia: su un piatto è il globo terrestre, mentre sull'altro, quello che il giovane in abito di novizio indica, pesano (ma lo stato di conservazione impedisce un'agevole lettura) una corona e una spada. Il collegamento tra le due opere è chiaro se si tiene conto che, come la Vergine bambina educata nel tempio, il giovane Luigi, vestendo l'abito gesuita e scegliendo i simboli della Fede, rinuncia a ogni bene terreno – ai suoi piedi, vicino al giglio, c'è la corona marchionale rifiutata – per dedicarsi esclusivamente al servizio di Dio e della Chiesa. La dedizione mariana è simbolo della vocazione sacerdotale e in questa circostanza San Luigi, imitando la Vergine, è scelto quale modello imprescindibile per i collegiali nel servizio alla Chiesa. Le due tele, quindi, formano un *pendant*, il cui significato ne motiva la presenza nella cappella dedicata alla Vergine: questa, secondo l'AGLIO (1794, p. 65), era di patronato della Congregazione delle Scuole inferiori.

La prima citazione, con il corretto riferimento al Miradori e accenti di apprezzamento, risale al PANNI (1764, pp. 93-94), seguito da Francesco BARTOLI (1777, p. 154), dall'AGLIO (1794, pp. 63-64) e dal GRASSELLI (1818, p. 136). La tela è poi praticamente ignorata dalle fonti sino alla riscoperta novecentesca del pittore da parte di Mina GREGORI (1954, p. 28). Neppure in seguito, tuttavia, gli studi hanno dedicato particolare attenzione al dipinto, oggetto di una lettura meno affrettata solo da parte di Franco Voltini (in *Itinerari* 1975, p. 86), che coglie nelle figure in primo piano rimandi a Francisco de Zurbarán. Si ricordano poi Pietro BONOMETTI (1991, pp. 63, 65) e, più recentemente, Michele TAVOLA (2004, pp. 114-115, n. 17) e l'anonimo schedatore in *Di musica* (2009, p. 56, tav. 5). Mancano invece, a tutt'oggi, riscontri documentari che consentano di datare la pala con certezza: per la GREGORI (1954, p. 28, nota 6) si tratta di una creazione tarda; mentre Marco TANZI (1989, p. 92; 2015, pp. 181-182) preferisce anticiparla «sulla metà degli anni quaranta», rilevando le analogie con due opere datate 1643: la *Circoncisione* già nella collezione Bizzi a Piacenza (fig. 23) e il *Martirio di San Lorenzo* (fig. 10) di un'altra raccolta piacentina (si veda ARISI 1989, pp. 48, 50, 55). Lia BELLINGERI (2007, p. 19) fa propria l'ipotesi e individua «affinità di concezione e di linguaggio» anche con il *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (fig. 24) già Borg de Balzan e con il *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* ora a Soresina (cat. 40), tutte opere «da scalare intorno e oltre la metà del [quinto] decennio».

La presenza dell'identico personaggio di spalle, avvolto in un mantello che cade sin quasi alle caviglie, la cui



foto durante il restauro

falda forma sul lato sinistro tre ampie pieghe tubolari, accomuna la pala cremonese alla *Circoncisione* Bizzi e al *Martirio di San Lorenzo*. L'enigmatico protagonista compare anche nella *Processione* nell'altare di San Rocco in cattedrale a Cremona (concluso nel 1646; cat. 25), mentre assiste alla scena insieme a un altro personaggio che assomiglia, a sua volta, all'olivetano sulla destra del *Miracolo* di Soresina. Sembrerebbe tratto da un modello inciso ancora da identificare, che si può vedere ripreso anche, con varianti, nella *Predica del Battista* di Galeazzo Ghidoni del 1598 nella Pinacoteca di Cremona (inv. 229). L'utilizzo insistito di questa immagine in opere datate intorno alla metà degli anni Quaranta suggerisce che anche la *Presentazione* appartenga allo stesso momento. Ulteriori indizi, per quanto esterni, possono



confortare la proposta: il *San Luigi Gonzaga* del Neri che fronteggia il dipinto nella cappella dovrebbe essere del 1643, mentre l'anonima *Adorazione dei pastori* che sovrasta la tela del Genovesino reca sul retro la data 1647 (BONOMETTI 1991, p. 65).

La presenza sull'altare della Beata Vergine di due tavole del Genovesino raffiguranti il *Martirio* e la *Gloria di Sant'Orsola* (catt. 47, 48), datate 1652, ha probabilmente fuorviato la Gregori verso una datazione tarda della pala. Le tavole infatti sono da collegare all'allestimento, nel maggio del 1653, di un apparato effimero per il presbitero della chiesa, e sono state inserite nell'ancona, completata nel 1691 (BONOMETTI 1999, p. 56), a date successive alla loro esecuzione. Come sottolineano BONOMETTI (1991, p. 63) e TAVOLA (2004, p. 115), la *Presentazione* del Genovesino dipende dalla tela con il medesimo soggetto già sull'altare di patronato della «scuola inferiore» nella chiesa dei Gesuiti di Mantova dedicata alla Santissima Trinità, generalmente attribuita a Domenico Fetti verso il 1615-1616 (ora in Palazzo Ducale, inv. 7029; si veda SAFARIK 1990, pp. 160-161; mentre L'OCCASO 2011, pp. 325-326, prospetta la possibilità che l'opera spetti a Pietro Martire Neri). Il ripetersi dell'iconografia nelle committenze dell'ordine conferma che si trattava di un tema sviluppato programmaticamente in ambito gesuitico per la formazione dei quadri più giovani della Compagnia.

Giambattista Ceruti

La tela è stata restaurata in occasione della mostra da Laura Allegri, Alberta Carena e Anna Spelta.



*Sacrificio di Isacco*

Tela, 110 × 129 cm

New York, collezione Stanley Moss

Provenienza: Cremona, don Álvaro de Quiñones (?)

Il dipinto rappresenta, come nel caso del quadro Colnaghi (cat. 3) il *Sacrificio di Isacco* secondo il racconto biblico della *Genesi* (22,1-18). La tela è passata da un'asta viennese di Dorotheum il 18 aprile 2012, lotto 719, come «attribuito a» Luigi Miradori: la sua autografia però è indubitabile, come ha proposto oralmente per primo Francesco Frangi, una volta contestualizzata l'opera nel percorso del pittore. Essa rappresenta anzi un'acquisizione estremamente importante al suo catalogo grazie alla rappresentazione scabra ed essenziale dell'episodio, concentrato nella muta triangolazione di sguardi tra il vecchio patriarca e l'angelo, che rivolge a Isacco la sua compassione premurosa.

Nell'inventario redatto *post mortem* dei beni del governatore e castellano di Cremona è ricordato un dipinto con il «Sacrificio di Isach»; di tale soggetto si conoscono ben tre versioni eseguite dal Miradori: oltre alla tela in esame c'è quella Colnaghi, che pure si espone in questa circostanza e quell'altra custodita al Figge Art Museum di Davenport, Iowa (inv. 1925.2; fig. 56; si vedano *Tableaux* 2016, pp. 12-15, 118-119, n. 3; M. Tanzi, in *La collezione Lemme* 2016, pp. 109-110). Non abbiamo altre indicazioni, tuttavia, che stabiliscano con adeguati margini di garanzia quale di queste redazioni possa essere appartenuta a don Álvaro de Quiñones. Sono tre opere fortemente differenziate, ognuna eseguita con caratteristiche peculiari sia per quanto riguarda l'impianto compositivo che per i dati dello stile.

I sopralluoghi presso il laboratorio cremonese di Laura Allegri, che sta restaurando la *Presentazione della Vergine al tempio* di San Marcellino (cat. 23) sono stati di grande aiuto per comprendere quanto il dipinto Moss si



Fig. 62. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Presentazione della Vergine al tempio* (particolare), Cremona, Santi Marcellino e Pietro (cat. 23).

avvicini alla grande e spesso trascurata pala gesuita. Se il *Sacrificio di Isacco* Colnaghi e quello Figge, pur nelle differenze d'impaginazione dell'episodio, si dimostrano cronologicamente – e stilisticamente – piuttosto vicini, in un momento che si intreccia con il soggiorno farnesiano del pittore (la figura di Isacco nella tela londinese, che il pittore riutilizza in controparte anche nell'opera in esame, dipende da quella del *San Sebastiano curato da Irene*, una pala incompiuta di Bartolomeo Schedoni per i cappuccini di Fontevivo, presso Parma), quello Moss risulta invece sganciato da questa fase per un più diretto avvicinamento ai dipinti del momento cremonese. Con la pala di San Marcellino condivide le fisionomie dei personaggi: sia quella arcigna e caricata di Abramo e del gran sacerdote che quella intensamente compunta dell'angelo e della Vergine bambina, entrambi con un incarnato smorto quasi innaturale per la dominante dei grigi. Nelle oggettive difficoltà che accompagnano ogni volta la definizione della cronologia delle opere non datate del Miradori, sarebbe basilare conoscere l'anno preciso della *Presentazione della Vergine*, un capolavoro che non dovrebbe allontanarsi troppo, come bene argomenta in catalogo Giambattista Ceruti, dal primo momento cremonese del pittore e in particolare dal 1643, come sembrerebbero testimoniare anche le analogie stilistiche con la *Madonna del Carmine con i Santi Maria Maddalena, Margherita, Filippo e Giacomo* di Castelleone, datata 1640 (cat. 12). Il tentativo di semplificazione della composizione del *Sacrificio di Isacco* rispetto alla costruzione più articolata delle altre due redazioni, nelle quali i protagonisti sono quasi compressi nello spazio della tela, sembra andare nella stessa direzione della pala di Castelleone. Anche la tavolozza non è la stessa delle versioni Colnaghi e Figge, nelle quali è stata sottolineata la «miscela sapiente tra rossi brillanti e preziosi, bianchi che accecano, il giallo oca carico e vero della manica e la realtà tangibile dei ciocchi di legna grigio scuro e marrone; tra sfondi indistinti di cieli, più o meno brunastri o rossastri». In questa redazione Genovesino ha volutamente giocato su una più accentuata ricerca di atmosfericità, dove «l'aria» ha un suo ruolo per dare respiro alle figure, che si stagliano contro un cielo grigio che comincia a riempirsi delle tipiche nuvole rosa, e per far vibrare le trasparenze del bellissimo velo. È un cromatismo molto raffinato e più abbassato nei toni, come se il pittore volesse spingersi quasi ai confini del monocromo, dove si fa più controllato nell'accostare una gamma variegatissima di rosa, arancio, rosso, marrone e grigio, come per sfruttare tutte le sfumature e le possibilità di fusione consapevole di questi colori; ai quali per contrasto sapiente accosta le consuete accensioni dei bianchi, verso una resa più intellettualistica dell'episodio, di astrazione quasi metafisica.

Beatrice Tanzi



## Storie di San Rocco

1645-1646

lato sinistro:

*Nascita di San Rocco*

Tela, 62 × 42 cm circa

*Distribuzione dei beni ai poveri*

Tela, 62 × 42 cm circa

*San Rocco ottiene la cessazione della peste*

Tela, 62 × 42 cm circa

lato destro:

*Segnatura del cardinale*

Tela, 62 × 42 cm circa

*San Rocco visitato dalle fiere nel deserto*

Tela, 62 × 42 cm circa

*Annuncio della morte in carcere*

Tela, 62 × 42 cm circa

zona superiore:

*Guarigione degli appestati*

Tela, 110 × 60 cm circa

*Processione con la statua di San Rocco*

Tela, 65 × 100 cm circa

*San Rocco risana gli animali*

Tela, 110 × 60 cm circa

Cremona, cattedrale (opera *in loco*)

25. Quando il Genovesino si cimenta nel suo unico impegno per la cattedrale di Cremona, la decorazione pittorica dell'altare di San Rocco su commissione dell'omonima confraternita, è ormai un artista affermato, apprezzato da ordini religiosi e committenza privata (GREGORI 1950, p. 19; GREGORI 1954, p. 28; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, pp. 67-69; RODELLA 1990, pp. 45-53; BELLINGERI 2007, p. 22; ASCAGNI, RIZZI 2009, pp. 169-173; *Di musica* 2009, pp. 60-63). In mancanza di documentazione, la cronologia dell'intervento oscilla tra 1643-1645 (L. Bandera, in *Arte lignaria* 2000, p. 70) e 1645-1646; quest'ultima è più accreditata perché l'altare viene portato a termine entro il 1646, come suggerisce l'iscrizione «CONFRATRUM SUMPTU. MDCXXXXVI» sulla targa che sovrasta la nicchia centrale con la statua di *San Rocco*, mentre le tele sarebbero successive al 1644, anno in cui un incendio avrebbe rovinato l'ancona originale (BELLINGERI 2007, p. 22). Nello stesso 1646 l'artista si confronta di nuovo con l'iconografia rocchiana nella *Madonna con il Bambino e San Giuseppe tra i Santi Apollonia, Carlo, Rocco e Sebastiano* (fig. 25) di Castello Cabiaglio in provincia di Varese (BELLINGERI 2007, tav. 11).

L'altare unisce sapientemente pittura e scultura, in un raffinato rimando di significati legati alla devozione del santo titolare, tra i più venerati contro la peste, il cui culto ha conosciuto un rilancio decisivo dopo l'epidemia del 1630; in tal senso, la commissione al Genovesino è stata anche letta come una sorta di *ex voto* formulato dai confratelli durante la peste manzoniana (BONOMETTI



Fig. 63. Maestro del San Rocco di Cremona, *San Rocco e il cane*, Cremona, cattedrale.





1988, p. 29; RODELLA 1990, p. 45; ASCAGNI, RIZZI 2009, p. 172). Sulla mensa settecentesca in marmo policromo si imposta un elegante loggiato classicheggiante recante motivi decorativi tipici del manierismo locale. Nella nicchia centrale spicca la statua cinquecentesca di *San Rocco* di autore ignoto, mentre in quelle laterali si trovano le effigi dorate, contemporanee ai dipinti e di minori dimensioni, di *San Francesco* e *San Bernardino*, forse in riferimento alla tradizione che vuole Rocco affiliato al terz'ordine francescano; l'immane *San Sebastiano* è collocato invece nella zona superiore, al centro del timpano spezzato.

Le *Storie di San Rocco* sono il degno corollario di una lunga e laboriosa campagna di lavori che ha interessato l'altare dal momento della sua fondazione nel transetto nord alla fine del Cinquecento, quando, a seguito di una supplica inoltrata nel 1569 da Giovan Battista Maino al fabbricere Bernardino Crotti (AFC, 8, fasc. 7), viene spostato all'interno della cattedrale il precedente altare dedicato al santo che almeno dal 1460 (1455 secondo Carlo BONETTI 1918, p. 32) si trovava all'esterno «in loco zavatarie maioris ecclesie» (Artisti 2013, p. 138, n. 367; ASDCr, *Visita Bottigella*, c. 159), ossia nell'area del Camposanto a ridosso del Battistero.

Il ciclo pittorico è stato riportato all'attenzione della critica con la riscoperta del *Miradori* da parte Mina GREGO-

RI (1950, p. 19; 1954, pp. 7-11; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, pp. 68-69, figg. 202-210) ed è composto da dieci tele, quattro mistilinee nella parte superiore racchiuse in cornici modanate in cui vengono celebrate le facoltà taumaturgiche del santo (*San Rocco con il cane*, *Guarigione degli appestati*, *Processione con la statua di San Rocco*, *San Rocco risana gli animali*) e sei rettangolari di minori dimensioni nella parte inferiore a delimitare verticalmente i lati esterni dell'ancona, con gli episodi cardine dell'agiografia (*Nascita di San Rocco*, *Distribuzione dei beni ai poveri*, *San Rocco ottiene la cessazione della peste*, *Segnatura del cardinale*, *San Rocco visitato dalle fiere nel deserto*, *Annuncio della morte in carcere*). Di queste, solo la grande tela *San Rocco e il cane* (180 x 250 cm; fig. 63), al vertice della parete, è stata correttamente ricondotta a un collaboratore (GREGORI 1954, p. 28; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 69); l'ipotesi è stata messa in discussione da G. Rodella (in *San Rocco* 2000, pp. 122, fig. 17, 184), nonostante i restauri della ditta Marchetti e Fontanini di Brescia tra la fine degli anni Ottanta e il decennio successivo abbiano chiarito la diversità di mano. Marco TANZI (2001, p. 456, nota 17, figg. 6-7) ha battezzato il collaboratore "Maestro del San Rocco di Cremona" attribuendogli una teletta in collezione privata con *San Giovanni di Dio* e (comunicazione orale) una *Visione mistica della Croce* nella Pinacoteca di Varallo (inv. 3452-2015).





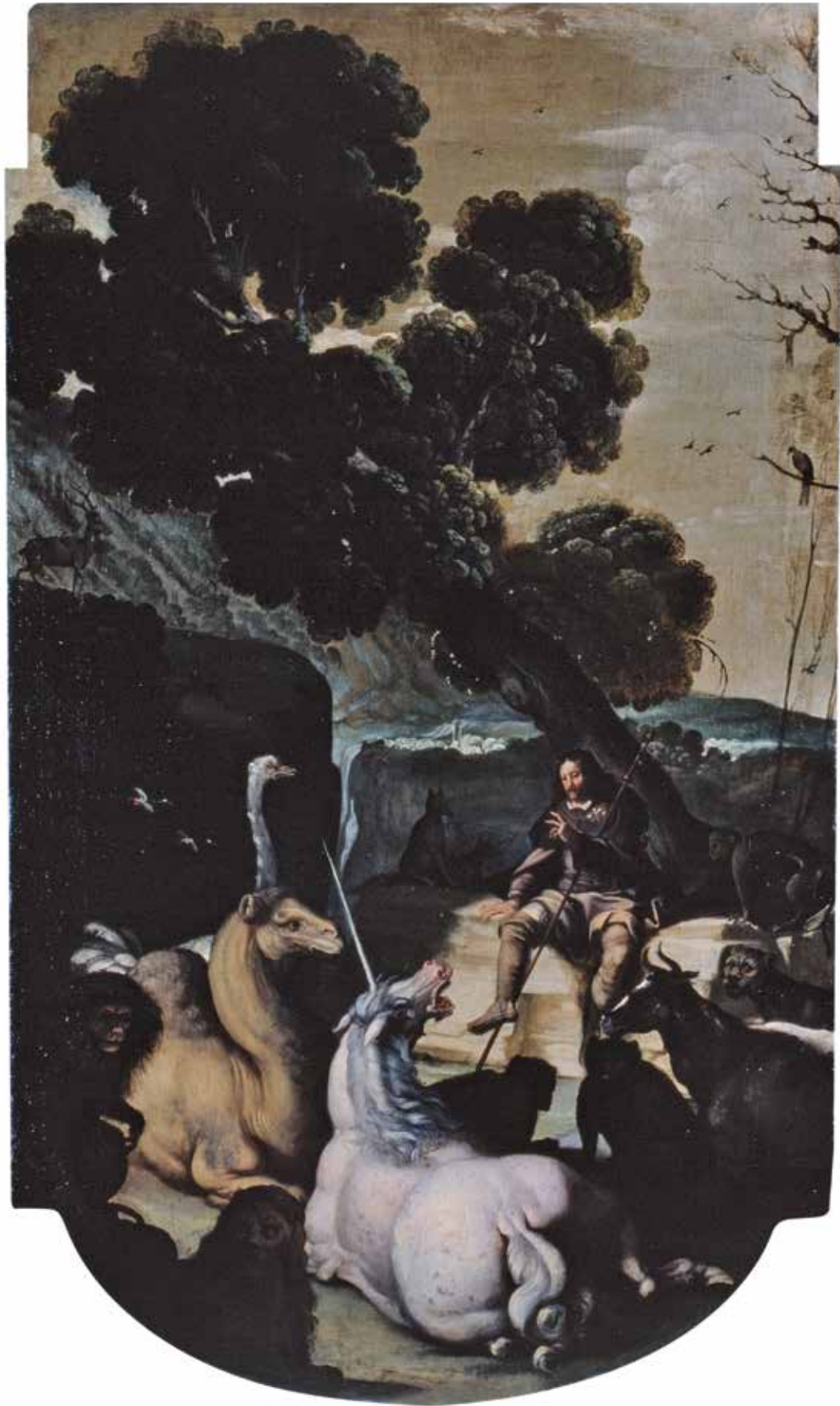


Le *Storie di San Rocco* sono connesse in un unico percorso di lettura, che comincia nella parte inferiore, verticalmente da sinistra verso destra, per concludersi in quella superiore. Gestendo al meglio lo spazio e insistendo con marcati effetti luministici, il tema sacro è riletto in chiave esplicitamente teatrale, quasi da sacra rappresentazione, scongiurando in questo modo lo spettro della ripetitività: seppur inquadrato in un serrato schema episodico, le scene sono sempre variate, di immediata comprensione e di grande impatto emotivo. Nella parte bassa sono gli episodi più intimi ed evocativi, in particolare *San Rocco ottiene la cessazione della peste*, *San Rocco visitato dalle fiere nel deserto* e *l'Annuncio della morte in carcere*. Come in una sorta di monologo, il santo e i comprimari emergono in un cono di luce avvolti da una suggestiva penombra. Le pennellate pastose e il sapiente dosaggio di luci e ombre concentrano l'attenzione sui dettagli, mentre accese e vibranti note di rosso intenso, che nella porpora della *Segnatura del cardinale* raggiungono il culmine della pienezza cromatica, creano perni visivi all'interno di una tavolozza molto controllata, conducendo lo spettatore nel cuore del racconto.

Se dal punto di vista narrativo i toni aulici si fondono abilmente con quelli popolari e picareschi – si vedano l'allattamento al seno del santo nella *Nascita di San Rocco*, libera rivisitazione della *Nascita della Vergine* della Pinacoteca (cat. 21), o il losco figura che nella *Distribuzione dei beni ai poveri* si allontana furtivo con un violino sottobraccio – dal punto di vista compositivo il *Miradori* resta fedele a un'impostazione a lui molto cara, funzionale a conferire ritmo e uniformità a un ciclo dalla disposizione spaziale complessa: la descrizione

degli eventi è condensata nella metà inferiore dei dipinti, mentre quella superiore è destinata agli scorci paesaggistici, spesso solamente accennati, o a giochi di quinte architettoniche alla Viviano Codazzi (GREGORI 1954, pp. 17, 26; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 69). In tal senso, le *Storie di San Rocco* trovano un diretto corrispettivo nelle tele di poco precedenti con la *Nascita* e la *Morte di San Carlo Borromeo* del Seminario Vescovile di Cremona, ponendosi altresì in dialogo gli *Evangelisti* della pinacoteca (catt. 15-18). Solo un episodio è ambientato in un rigoglioso e impervio paesaggio, nitido e ben definito: il *San Rocco risana gli animali* della zona superiore, come un approfondimento dell'enigmatico *San Rocco visitato dalle fiere nel deserto* poco sotto, presenta peculiarità tali nell'ambito del ciclo da suggerire che si sia trattato di un momento di particolare libertà creativa del pittore. Assegnato dal PUERARI (1971, p. 176) a un seguace, è stato giustamente ricondotto alla mano del Genovesino da M. Gregori (in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 69).

I registri espressivi sono alternati in base alle esigenze narrative: al tono domestico della *Nascita di San Rocco* segue, per esempio, una scena solenne come la *Distribuzione dei beni ai poveri*, nella quale il ventenne orfano Rocco, come una sorta di *alter Franciscus*, decide di privarsi di tutti i suoi averi prima di partire per l'Italia. Il *Miradori* sembra qui indulgere a ricordi manieristici nei nudi michelangioleschi in primo piano (non va dimenticato che tra le cose rimaste nella casa del pittore alla sua morte c'era anche una «carta grande del Buonarroti»), così poco credibili nel ruolo di mendicanti gettati a terra o su un carretto malmesso e cigolante, che torneran-



no nella sovrastante *Guarigione degli appestati* ma anche negli operai del *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei*, ora a Soresina (cat. 40), o nel *San Girolamo nel deserto* di Vercelli (cat. 50).

Le *Storie di San Rocco* offrono a Genovesino l'occasione per rielaborare il suo ricco bagaglio tipologico e compositivo, in un raffinato gioco di citazioni e autocitazioni; ciò non significa che non emergano momenti di assoluta novità, iconografica e narrativa, testimonianze tangibili di grande vivacità creativa. *San Rocco ottiene la cessazione della peste* celebra la scoperta del dono taumaturgico e la potenza d'intercessione presso il Padre. Tra corpi privati della vita e della dignità, sovrastato da un cielo tempestoso il santo pellegrino si erge a perno della composizione, mediatore tra la grazia divina e le disgrazie terrene. Allargando le braccia in un gesto di supplica Rocco fa desistere l'angelo Michele dal proseguire col flagello, inducendolo a riporre la spada della pestilenza nel fodero. Il *Miradori* dimostra in questo episodio, non presente nelle agiografie, di essere aggiornato sui più recenti sviluppi iconografici di matrice postridentina relativi al tema della peste associato al culto dei santi intercessori, giunti in Lombardia a inizio Seicento attraverso il filtro romano e mirabilmente riassunti dal Morazzone nella pala di Borgomanero, datata 1612, nella quale è presentato il medesimo episodio (STOPPA 2003, pp. 218-220, n. 40, tav. 41).

Nei tre dipinti della parte superiore le maggiori dimensioni consentono un respiro narrativo più disteso, la cromia si fa nitida e descrittiva mentre ampio spazio è lasciato all'indagine del dato quotidiano, che si insinua ovunque, facendo emergere la personalità e le tendenze espressive dell'autore. Oltre al già citato *San Rocco risana gli animali*, colpisce l'ambientazione del lazzaretto nella *Guarigione degli appestati*: la scena è infatti ripresa dall'interno di un grande edificio, con cupola, transetto e baldacchino con drappo rosso a svelare una statua della Madonna con il Bambino in capo all'ampia navata, occupata da giacigli di fortuna e malati che chiedono l'aiuto del santo. L'emotività e la gestualità sono eloquenti nella disperazione della madre di spalle in primo piano, avvolta in un vestito rosso sangue, che piange il figlioletto morto ai suoi piedi. Rispetto ai dipinti che, nella parte inferiore, affrontano un tema simile – la *Distribuzione dei beni ai poveri* e *San Rocco ottiene la cessazione della peste* – il Genovesino abbraccia qui la pittura di genere inserendo figure di popolani a smorzare il tema del dolore, come l'inserviente con il vassoio che entra in scena sulla destra da una porta sbrecciata, o la donna che assiste al miracolo dalla balconata, personaggio che sembra preludere all'*Ultima cena* già in San Francesco (cat. 37), con una quinta architettonica molto simile. La *Processione con la statua di San Rocco* (GREGORI 1950, p. 19) conclude la serie di tele miradoriane. La scena potrebbe alludere a una delle processioni organizzate

dopo la morte del santo secondo la descrizione fornita dalle principali agiografie, oppure, più semplicemente, a una delle tante celebrazioni che si tenevano ogni 16 agosto, anniversario della morte di Rocco, o in tempo di peste. Qualunque sia l'episodio, il pittore ne offre una lettura in chiave contemporanea: quella rappresentata è infatti una processione postridentina, come tante se ne potevano vedere a Cremona in quel tempo, nella quale il santo costituisce il fulcro della cerimonia e la città intera è rappresentata in un corteo ordinato e suddiviso per classi. Pur essendo saldamente incardinato in un'ariosa architettura in controluce, che con le tre grandi aperture richiama la *Veduta fantastica del porto di Genova con la caduta di Icaro* (fig. 30; BELLINGERI 2007, p. 10), il dipinto trova un suo ritmo nel lento incedere del corteo – al cui passo altalenante dettato dalla musica si piegano il baldacchino e la statua – che si snoda sinuoso fino all'ingresso dell'imponente chiesa sullo sfondo. Dalle visite pastorali sappiamo che i membri della *Societas Sancti Rochi*, eretta nel 1606 in cattedrale dal vescovo Speciano, vestivano «habitus telae coloris albi cum imagine S[anc]ti Rochi in pectore, et cum pileo albo, et capucio» (ASDCr, *Visita Campori*, c. 375), descrizione che sembra corrispondere all'abbigliamento dei partecipanti in testa alla processione. Fra i tanti convenuti spiccano due uomini avvolti in una veste bianca sulla destra, forse frati, uno dei quali, rappresentato anche in altri dipinti con grande realismo fisiognomico, aggancia il nostro sguardo invitandoci a vivere in prima persona l'evento. È di certo questo l'episodio più calato nella realtà, il cui soggetto si pone in stretto dialogo con il *Miracolo della mula* di Soresina (cat. 27).

Simona Paglioli

## San Girolamo nello studio

1646

Tela, 224 × 189 cm

Treviglio (Bergamo), Basilica di San Martino e Santa Maria Assunta

Iscrizioni: «IACUBUS SERRAE I.U.D. EQVES CAESAREUS CAPPELLANIAE DOMINI HIERONIMI PATRONUS»; «1646», in basso a destra

Il dipinto è stato restaurato nel 1994 dallo studio Sesti Fagnani di Bergamo (FURIA 1996, p. 40). Con la parte inferiore del corpo avvolta in un ampio mantello rosso, San Girolamo è raffigurato in presenza di tutti gli attributi che lo qualificano: in basso a sinistra il leone accovacciato, mentre sullo scrittoio è visibile il teschio che, insieme al Crocifisso affisso più in alto, allude alle pratiche meditative del santo. Altri sono tuttavia gli elementi che maggiormente caratterizzano la tela da un punto di vista iconografico, da riconoscere nel ridondante ammassarsi di libri sullo scrittoio e sugli scaffali – per sottolineare l'attività di Girolamo

26.

nel campo dell'esegesi e della traduzione dei testi sacri – e nella non meno significativa incursione dell'angelo in volo, in atto di suonare due trombe. Il dettaglio fa riferimento al tema dell'annuncio al santo, tramite una tromba, del giorno del Giudizio universale: un episodio da leggere in connessione con le riflessioni di Girolamo sui contenuti del *Libro del profeta Amos* (BROWN 1992, p. 373).

Attualmente collocato nel deambulatorio della basilica trevigliese, il dipinto proviene dalla cappella dei Santi Antonio e Girolamo, dalla quale fu rimosso alla metà del XVIII secolo in occasione di una vasta opera di riqualificazione dell'edificio, che comportò anche la distruzione del sacello, situato a sinistra del presbiterio. Come si apprende dall'iscrizione leggibile sul plinto in basso a destra, il committente è Giacomo Serra, avvocato trevigliese scomparso nel 1665, di cui sono accertati i rapporti con Federico Borromeo nel 1619 (DE PASCALE 1987, p. 164, note 156 e 157). Serra era titolare della cappella dei Santi Antonio e Girolamo, per la quale sono documentati lavori di ristrutturazione tra il 1640 e il 1645 (DE PASCALE 1987, p. 142), giusto a ridosso della data 1646 leggibile sul dipinto. La convocazione del Miradori a Treviglio



Fig. 64. Jusepe de Ribera, *San Girolamo*, 1621, acquaforte, puntasecca e bulino.



può forse trovare una spiegazione nelle relazioni con Cremona del podestà spagnolo della cittadina, don Rodrigo Reyero de Penarajas (in carica tra il 1640 e il 1642), anch'egli coinvolto, come ha fatto notare Lia BELLINGERI (2007, p. 23), nel rinnovamento della medesima cappella.

Dopo essere stato attribuito al fantomatico Andrea Montalto (presunto padre dei pittori trevigliesi Giovanni Stefano e Giuseppe Montalto) dal canonico Giuseppe Rossi (1920, p. 1), il dipinto venne citato da Mina GREGORI (1954, p. 29) nell'elenco di opere del Miradori inserito a corredo del suo articolo di apertura sul pittore. La brillante intuizione rimase però lettera morta per diverso tempo, tanto che per oltre trent'anni l'opera continuò a essere pubblicata con il riferimento ai Montalto. La legittimità dell'assegnazione al Genovesino sarà finalmente argomentata da Enrico DE PASCALE (1987, p. 142), cui si deve anche la restituzione del contesto di committenza della pala. Tale indicazione attributiva è concordemente ribadita negli studi successivi, all'interno dei quali merita di essere segnalata in particolare l'indicazione di Marco TANZI (2001, p. 456, nota 15), che rileva le corrispondenze tra l'invenzione compositiva della tela e le inci-

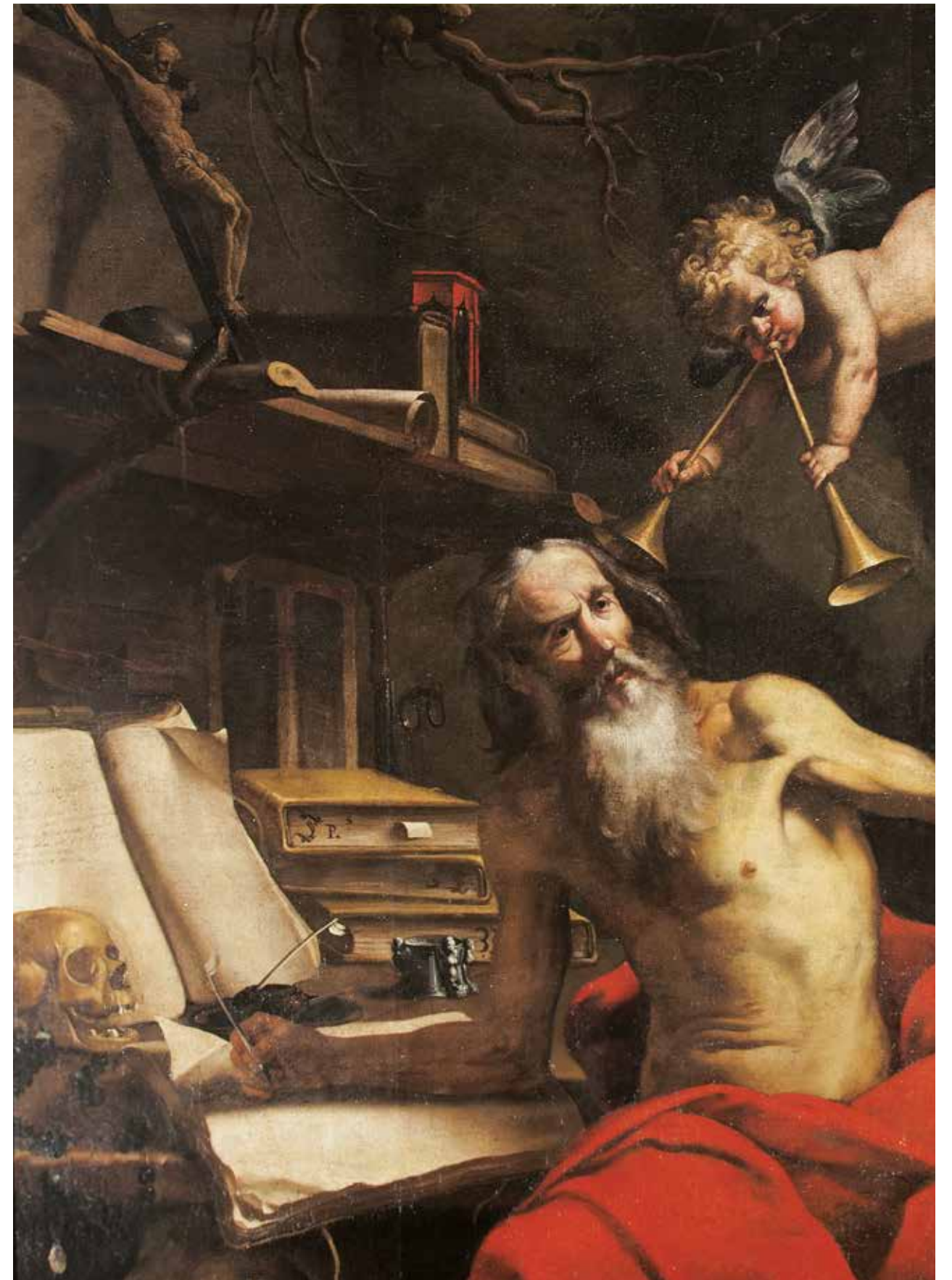
sioni di analogo soggetto realizzate nel corso degli anni Venti del Seicento da Jusepe de Ribera (BROWN 1992, pp. 373-374, nn. 3.4, 3.5; si vedano anche figg. 64, 65). Delle due acqueforti riberesche soprattutto la più tarda, caratterizzata dalla presenza vistosa dell'angelo, sembra effettivamente essere un'importante fonte di ispirazione per il Genovesino, che si ricorda della stessa figura anche nel *San Girolamo nel deserto* di Vercelli (cat. 50).

Al di là del riferimento ideativo a questi modelli, va in ogni caso sottolineato come, anche da un punto vista strettamente stilistico, la pala di Treviglio denoti una forte sintonia con le esperienze del caravaggismo maturo. In particolare proprio quello di ascendenza riberesca, facilmente apprezzabile nell'inteso realismo della figura ossuta di San Girolamo e della natura morta di libri al suo fianco, oltre che nei vibranti contrasti chiaroscurali della scena. Prerogativa esclusiva di Genovesino è, per contro, l'arricciarsi capriccioso in primo piano delle pieghe del manto del protagonista.

*Daniel Merico, Camilla Salghetti  
(con la collaborazione di Camilla Sartori)*



Fig. 65. Jusepe de Ribera, *San Girolamo*, acquaforte e bulino.



*Miracolo della mula*

Tela, 163 × 243 cm

Soresina (Cremona), Santa Maria del Cingaro  
Provenienza: Cremona, San Francesco; Soresina,  
Sant'Antonio abate (fino al 1926)

L'opera faceva parte di un complesso di dipinti collocati un tempo tra presbiterio e coro nella chiesa di San Francesco a Cremona, un ciclo eucaristico a più mani (Miradori, Giovanni Battista Tortiroli, Jacopo Ferrari) formato da sei tele, due di tema biblico, due di tema evangelico e due ispirate all'agiografia francescana (il *Miracolo della mula* e, sulla parete di fronte, un non più rintracciabile *San Francesco con l'angelo che gli presenta un'ampolla d'acqua pura*). A Genovesino era spettato il maggiore impegno: sue sono infatti anche l'*Ultima cena* (cat. 37) e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 35) oggi conservate nel salone dei quadri di Palazzo Comunale. Il *Miracolo della mula* si trovava sopra una finestra nel lato destro del coro, in prossimità dell'*Ultima cena*, che occupava lo spazio sopra gli stalli, più in là rispetto alla *Moltiplicazione dei pani* che dominava l'intera parete destra del presbiterio e, con le sue dimensioni eccezionali, sconfinava nel coro (BIFFI ed. 1988, p. 264): uno schieramento di dipinti di straordinario impatto, il più importante lascito dell'artista alla città. Secondo Giuseppe Bresciani, che pure scambiava i nomi degli autori e attribuiva per esempio al Tortiroli la tela in esame, «il tutto» era stato fatto «a spese del padre Vincenzo Balconi», dell'ordine dei Minori Conventuali, lo stesso religioso di cui si legge il nome e si vede il ritratto nella *Moltiplicazione dei pani* (BRESCIANI 4, p. 17). Di dimensioni inferiori rispetto alle altre, la tela presenta anche figure in scala ridotta e un'impostazione compositiva diversa, di taglio narrativo, da mettere in rapporto con le *Storie di San Rocco* in Duomo (cat. 25), cronologicamente contigue (1646). Gli autori che ne hanno parlato in antico, da Bresciani a PANNI (1762, p. 54), da BARTOLI (1777, pp. 144-145) a ZAIST (1774, p. 99) e a Biffi, hanno messo soprattutto in evidenza la singolarità del soggetto: la miracolosa vicenda della mula che, alla presenza di Sant'Antonio di Padova, trascura la biada offertale per inginocchiarsi davanti all'Eucarestia. In questi anni si dava dell'episodio, tornato d'attualità in ambito francescano e riproposto da vari pittori italiani e fiamminghi (tra gli altri da Van Dyck), una lettura antiprotestante a sostegno del dogma cattolico e «a confusione degli eretici», come annotano Panni e Zaist (si veda L. Samoggia, in *Mistero* 1997, pp. 190-191; l'episodio non è da confondere con il miracolo eucaristico di Torino, menzionato da M. Marubbi, in *Realismo* 2007, p. 174, n. 30). Anche perché il miracolo era la risposta all'incredulità di un eretico con il quale il santo aveva scommesso che persino un essere brutto

come la mula avrebbe riconosciuto e venerato il sacramento. Nel dipinto, all'imperturbabilità di Sant'Antonio che esce dal portale impugnando l'ostensorio, scortato da due chierici che reggono il prescritto baldacchino, si contrappone l'animazione degli astanti presi da stupore al vedere inginocchiarsi l'umile animale, dimentico della biada. La scelta del tema rientrava in un programma che metteva al centro l'efficacia e l'immediatezza della comunicazione religiosa, da far risalire allo stesso committente francescano, padre Balconi, e che Genovesino fa suo, ponendo l'accento sull'attualità dell'evento e calandolo in una dimensione di racconto, dai risvolti romanzeschi. Lo notava già Mina GREGORI (1954, p. 29; M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 69, n. 186) nel segnalare per prima l'opera finita a Soresina alla fine del XVIII secolo. Le circostanze del trasferimento non sono chiarissime ma si possono ricostruire. Sappiamo infatti che alla soppressione del convento cremonese (1776), la chiesa passò all'Ospedale e le opere vennero incamerate dal Comune, che in parte le trattenne e in parte le cedette. Il nobile Giovan Pietro Barbò acquistò per Soresina quattro tele provenienti dalla cappella dell'Immacolata, dipinte da Giacomo Miradori, il figlio del Genovesino, nel 1663 (GUAZZONI 1992, pp. 396, 424, nota 114).



Come apprendiamo da un'annotazione di pagamento per il trasporto, esse giunsero in paese nel 1790 (APS, *Fabbrica di San Siro, registro Cassa A. 1769-1796*, 28 aprile 1790) e, pur in assenza di indicazioni specifiche, è probabile che il *Miracolo della mula* le seguisse. Inizialmente la tela fu collocata nella chiesa di Sant'Antonio abate, alla demolizione della quale (1926) passò in Santa Maria del Cingaro (CABRINI 1986, p. 155).

Per la datazione, si dovrà pensare a un momento tra il 1646 delle *Storie di San Rocco* (si veda *Lombard Paintings* 1974, p. 251) e il 1647 della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Sulla stretta associazione con quest'ultima e con l'*Ultima cena*, si sofferma Mina GREGORI (1997, pp. 98-99), mentre Marco TANZI (2015, p. 107) allarga leggermente la forbice pensando agli anni 1646-1649, entro comunque la metà del secolo. Il rapporto tra architettura e figure, che esalta la dimensione narrativa e di genere, ricorda effettivamente da vicino quello nella *Processione di San Rocco* in Duomo. La scena è ambientata all'incontro di due strade, in un contesto vagamente monumentale (l'infilata di palazzi a destra fa pensare alla prospettiva di Strada Nuova a Genova) ma anche familiare per le presenze dimesse che lo popolano e per via di «quei sacchi di granturco dimenticati sul proscenio senza parere», notati dalla GREGORI (1954, p. 94). Il sacco, in realtà uno solo, è uguale all'altro in primo piano nell'enigmatica *Suonatrice di liuto* (cat. 7), «come se il pittore ne avesse conservato il modello» (BELLINGE-

RI 2007, p. 24), per una di quelle riprese e autocitazioni o cortocircuiti tra epoche diverse che rendono spesso problematica la cronologia genovesiniana. Pur discendendo dalla «novellistica pittorica della controriforma» (GREGORI 1954, p. 21) e costeggiando certa agiografia a figure piccole del cremasco Barbelli (TAVOLA 2004, p. 148), la rappresentazione se ne distacca per il senso di immanenza prodotto non solo dalla veridicità dei costumi, della mimica e da certi spunti ritrattistici che ricordano il Fetti, ma per l'incidenza della luce così mobile e frammentata, che produce un effetto di sottile drammatizzazione e trasforma la scena in un fatto di vivida cronaca contemporanea.

Valerio Guazzoni

*Ritratto di Sigismondo Ponzone*

1646

Tela, 131 × 100,5 cm

Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 249

Iscrizioni: in alto a sinistra «C[ont]e Sigismondo Ponzone / d'anni 4 / 1646»; sul cartiglio «Padre che nel formarmi / havesti parte / prendimi hor / riformato ancor dall'arte»

Provenienza: Cremona, collezione Ala Ponzone

Il bimbo effigiato è l'esponente di una delle principali famiglie cremonesi, il cui lascito costituisce il nucleo fondamentale del locale Museo Civico. Sigismondo è il terzo figlio di Nicolò Ponzone e Olimpia Martinengo: fu appassionato di musica e di scherma, sposò una Gonzaga e, alla scomparsa del fratello Federico, ereditò il titolo di conte e il patrimonio, formando il primo nucleo della cospicua collezione. Sicuramente doveva essere il cocco del padre, se è stato immortalato dal principale pittore cittadino, mentre ai fratellini Pietro Martire e Laura Camilla tocca in sorte – nel 1651, quando hanno sei anni – di essere ritratti dal ben più modesto Gabriele Zocchi. È stato riferito correttamente al Miradori da Mina Gregori (ne dà conto per primo PUERARI 1951, p. 186, n. 256; GREGORI 1954, p. 28, nota 6), ed esposto nella grande rassegna milanese *Il Seicento lombardo* (M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 69, n. 189): tuttavia non sembra avere toccato le corde più intime della studiosa quanto altri bambini del Genovesino, in primis l'imperpetuo monello «vestito da grande» già nella collezione Cook a Richmond (fig. 33; BELLINGERI 2007, fig. 21). Solo nei contributi più recenti (GREGORI 1995, p. 19) gli ha riservato maggiore tenerezza, riconoscendo che «il Ritratto di Sigismondo Ponzone si distingue dagli esemplari della tradizione cremonese. Se l'eleganza del giovinetto è forse un ricordo della magnificenza dei ritratti genovesi, per l'intavolatura e la presenza del cane [che in una precedente circostanza definisce simpaticamente “quasi più grande di lui”] appare evidente che il pittore doveva conoscere qualche esemplare del Velázquez [...] o della sua cerchia»; un'opera, quindi, «da datarsi negli anni Cinquanta (perciò dopo l'accertata collaborazione a Roma di Pietro Martire Neri con il grande spagnolo) [...] ad evidenza un omaggio al pittore del re Cattolico». Sui rapporti con Velázquez, peraltro, la studiosa si era già espressa nella scheda del 1973.

Il restauro del 1992, con la scoperta della data (EBANI 1992, p. 82), ha consentito di collocare con precisione la tela in prossimità dell'altare di San Rocco in cattedrale, del *San Girolamo* di Treviglio e della pala di Castello Cabiaglio; un anno prima della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* oggi nel Palazzo Comunale di Cremona (cat. 35). Accorderei invece minor rilievo alla possibile

contiguità con Pietro Martire Neri, pittore di inclinazioni e caratteristiche tecniche e formali lontane da quelle del Miradori, oltre al fatto che una collocazione cronologica al 1646 per il Sigismondo Ponzone, pur eseguito prima della definitiva partenza per Roma dell'«amico cremonese di Velázquez», non appare in sintonia con la produzione ritrattistica del Neri. Il piccolo Ponzone, tuttavia, si distingue in maniera piuttosto netta dalle opere contemporanee appena citate: se nei vari dipinti eseguiti dal Miradori nello stesso anno non compaiono ritratti, nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* dell'anno successivo, invece, il campionario è abbastanza ampio, a partire da quello del committente, padre Vincenzo Balconi, effigiato di profilo sull'estrema destra (del quale si espone la redazione limitata al solo busto, in collezione privata, cat. 36). Anche il giovane melanconico che appoggia il capo alla mano, sia pure in una situazione psicologica più consentanea a quella accostante del bimbo cremonese, mostra caratteristiche pittoriche diverse dai più sottili giochi cromatici del dipinto della pinacoteca, a suo tempo riconosciuti (la «pittura di colpi sul vestito» e «la franchezza delle giustapposizioni tonali nel mantello maculato del cane»); mentre una simile cifra si avverte di più in opere come il *Ritratto di gentiluomo* di Palazzo d'Arco a Mantova (cat. 53) e nel *Ritratto di bambina di casa Borromeo* (fig. 66; MORANDOTTI 2016, p. 109, tav. XVII, figg. 199, 202). Giova inoltre ricordare i rapporti del Genovesino con la nobile famiglia cremonese: oltre al ritratto esposto e ai dipinti, anche murali, ricordati nelle carte d'archivio (TONINELLI 1997, pp. 52-53), è verosimile una committenza Ponzone per la *Santa Lucia* della parrocchiale di Castelponzone. Nella sua importante tesi di dottorato Michele TAVOLA (2004, pp. 134-137, n. 35) traccia una variegata rete di ritratti di bambini tra Lombardia e Liguria, rilevando l'influsso delle opere di analogo soggetto eseguite a Genova da Anton Van Dyck sul dipinto di Miradori. Quest'ultimo tuttavia «stempera l'afflato barocco del Van Dyck in un'interpretazione più intima e accostante, [raggiungendo] esiti piuttosto simili a quelli che si riscontrano nella pittura di ritratto milanese degli anni Quaranta e Cinquanta». Ricorda inoltre che il dipinto cremonese apre il libro dedicato al ritratto di Édouard POMMIER (2003, p. 3), il quale si interroga sull'ambiguità del rapporto tra arte e natura suggerita dall'iscrizione del cartiglio.

Il dipinto è stato esposto a Masnago nel 2002 (M. Tanzi, in *Il ritratto* 2002, pp. 192-193, n. 74) e ad Alaquàs nel 2007, ed è stato schedato nel recente catalogo della pinacoteca cremonese (m.c.a.p.[?], in *Realismo* 2007, pp. 140-141, n. 15; e M. Marubbi, in *La Pinacoteca* 2007, pp. 183-184, n. 182).

Marco Tanzi





Fig. 66. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ritratto di bambina di casa Borromeo*, collezione Borromeo.

*Satiro che munge una capra*

Tavola, 26 × 41,5 cm

Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 247

Provenienza: Legato Ala Ponzone; Cremona, San Lorenzo

La tavoletta monocroma, raffigurante un satiro intento a mungere una capra, ha una vicenda critica piuttosto striminzita: compare infatti nell'Inventario giudiziale dei beni del marchese Ala Ponzone del 1842-1843 al n. 224 come di autore ignoto. Spetta ad Adolfo VENTURI (1929, pp. 11-12, fig. 3) la pubblicazione di «questo prezioso quadretto, che par staccato dagli antichi encausti», con un curioso riferimento a Polidoro da Caravaggio, «profondo interprete della romanità», subito ripreso da Illemo CAMELLI (1930, p. 784, n. 11) nell'abbozzo di catalogo del museo redatto sulle pagine della rivista «Cremona». Venturi registra tra l'altro una precedente attribuzione a Giorgione, di cui tuttavia non è traccia negli inventari. L'incongruo legame con il seguace lombardo di Raffaello è giustamente respinta da Alfredo PUERARI (1951, pp. 187-188, n. 261, fig. 221, «per la diversità della larghezza chiaroscurale del colore, la profondità dello sfondo, per l'ombra densa, per la scioltezza della pennellata, che sono tratti oramai secenteschi» (non si capisce bene, tuttavia, se lo studioso abbia intenzione o meno di dare un giudizio sottilmente svalutante del grandissimo pittore caravagginio). Puerari accoglie il suggerimento «della signorina» Mina Gregori (diventata in seguito «la Signorina» per antonomasia della storia dell'arte in Italia) a favore del Genovesino, sostenuto anche dalla testimonianza di Giambattista Biffi che elenca una serie di dipinti da stanza, nella maggior parte profani, negli

ambienti dell'abbazia olivetana di San Lorenzo, dove il pittore aveva lasciato alcune delle opere più significative, in seguito parzialmente disperse a causa della soppressione. Biffi ricorda «i sette vizi capitali appropriati agli abitanti di vari paesi: la Superbia a uno Spagnolo, l'avarizia ad un Genovese, la lussuria ad un Francese; l'ira ad un Napoletano; la Gola e l'acidia ai Milanesi; l'invidia a un Calabrese: Poi alcuni buffoni che mangiano, altri che giuocano, una carità romana, ed a chiaro scuro un satiro e una capra» (BIFI ed. 1988, p. 266). Nonostante l'autorevolezza della citazione – non dimentichiamo che il Biffi è, nel Settecento, il più grande appassionato del Genovesino, oltre che un *connoisseur* di tutto rispetto – e le evidenze dello stile, l'attribuzione ha fatto come storcere a volte il naso a parte della critica, senza tuttavia prese di posizione particolarmente accese, grazie all'autorità indiscussa della studiosa che l'ha formulata. I dubbi sono cancellati nella recente scheda di Mario Marubbi (in *La Pinacoteca* 2007, pp. 191-192, n. 188): «La provenienza dell'opera dalla collezione Ponzone rende [...] assai probabile un'origine cremonese della tavola. Inoltre la freschezza dell'invenzione e il *ductus* rapido ma sicuro sono in linea con il più tipico modo di operare del Genovesino, sulle cui qualità di pittore animalista fanno fede del resto i molti inserti di animali domestici nei suoi quadri sacri e nel cane del *Ritratto di Sigismondo Ponzone* (cat. 28), secondo una pratica probabilmente appresa a Genova da Sinibaldo Scorza». La GREGORI (1997, p. 99) ribadisce che il monocromo «rientra in un genere decorativo neocinquecentesco altre volte trattato dal pittore genovese»: ha certo in mente le quattro tavolette con le *Fatiche di Ercole* (figg. 26-29) già nella raccolta di don Álvaro de Quiñones (la serie era in origine composta di undici elementi), transitate sul mercato antiquario fiorentino alla fine del secolo scorso e riprodotte ora da Alessandro MORANDOTTI (2016, pp. 108, 110; figg. 196-



198). Il dipinto, forse abbastanza trascurato, si rivela di una qualità piuttosto sostenuta, grazie al virtuosismo di un'esecuzione a pennellate rapide e vibranti che danno il lume e accentuano gli stacchi chiaroscurali con grande raffinatezza, non senza un'insistenza ottica sui particolari minuti resi con un'acutezza di indagine estremamente suggestiva. A questa tipologia di dipinti di piccole dimensioni dedicati a scenette mitologiche o pastorali si possono accostare due deliziose tavolette inedite in pen-

dant di collezione privata, senza dubbio del Genovesino, segnalatemi gentilmente da Francesco Frangi, con un altro *Satiro che munge una capra* (fig. 67) e una *Villanella che munge una mucca* (fig. 68) – rispettivamente 42 × 54 e 41,5 × 52 cm. Quest'ultimo sembrerebbe un soggetto frequentato dal pittore, se sono suoi i due quadri elencati nell'inventario dei beni di don Álvaro de Quiñones, raffiguranti rispettivamente una «massara» e una «villana che cava latte a una vacca» (BELLINGERI 2007, p. 100).



Fig. 67. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Satiro che munge una capra*, collezione privata.



Fig. 68. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Villanella che munge una mucca*, collezione privata.



Tavola, Ø 28,5 cm

Breno (Brescia), Museo Camuno – CaMus, inv. 76

Iscrizioni: sul cartiglio in basso «morieris»

Provenienza: Oreste Silvestri; raccolta don Romolo Putelli

La tavoletta raffigura un teschio accompagnato dalla scritta «morieris» sul cartiglio, che costringe a meditare sulla caducità della vita. Come la maggior parte delle sue opere, il tondo entra nel Museo Camuno, che si inaugura il 10 giugno 1923, grazie alla donazione di don Romolo Putelli, il quale, stando al cartellino incollato sul retro della tela – «L. 1500 Dai migliori pittori di Roma si reputa opera di Michel'Angelo da Caravaggio o di Salvatore Rosa, o di Guercino, ed è proprio di costui. Silvestri pittore» – dovrebbe averlo acquistato presso Oreste Silvestri (1858-1936), pittore, restauratore e mercante d'arte di origine vercellese molto in voga nella Milano tra Ottocento e Novecento (DE PALMA 2009, pp. 59-60; COMINCINI 2012, pp. 77-78). Tanto celebre da poter mettere le mani sul *Cenacolo* di Leonardo, di cui per un certo periodo resse la carica di conservatore; e da intervenire, tra l'altro, sull'*Argo* di Bramantino al Castello Sforzesco e sul *Compianto su Cristo morto* dell'Ambrosiana (inv. 88), che integra pesantemente. Come sempre, all'epoca e non solo, a un restauratore di fama come Silvestri ci si rivolge anche per le perizie e il commercio delle opere, che – ma bisogna in qualche modo tenere conto del registro dei tempi – giudica il più delle volte con eccessiva benevolenza e battezza con nomi altisonanti. Il restauratore è a Brescia nel 1920 per lavori su dipinti della Pinacoteca Tosio Martinengo e delle chiese cittadine: è abbastanza verosimile che l'opera sia stata di sua pertinenza e l'abbia venduta a don Putelli in quella circostanza, con il suo impegnativo riferimento. Nel caso specifico Silvestri ha saputo riconoscere il pregio del tondo, sparando tuttavia un nome pochissimo verosimile come quello del Guercino (sono anni che precedono di poco il 1926 del saggio longhiano sul Guercino “caravaggesco”), stranamente accettato nel 1938, sia pure in maniera dubitativa, da Gian Alberto Dell'Acqua nella schedatura della soprintendenza. Dimenticata per lungo tempo dalla critica, la tavoletta è stata in seguito orientata, in maniera più pertinente, in area lombarda all'inizio del Seicento: prima verso la Milano di Cerano e Daniele Crespi (E. Lucchesi Ragni, in *Breno* 1994, pp. 2, 23), quindi in direzione di Tanzio da Varallo intorno al 1630, quando il valsesiano «esibisce una pittura meno compatta e più mossa», rilevando la «stesura pittorica raffinata del teschio, caratterizzata da una pennellata filante, unita ai forti contrasti luministici di matrice caravaggesca» (O. D'Albo, in *Museo* 2013, pp. 42-43, n. 11).

Più di recente l'ho inserita nel catalogo di Luigi Miradori detto il Genovesino (TANZI 2015, pp. 188-189, fig. 26) per le affinità, non esclusivamente tematiche ma più squisitamente tecniche e pittoriche con certa sua produzione, a partire dal *Cupido dormiente* della Pinacoteca di Cremona (cat. 31), appoggiato al teschio dalla cui bocca occhieggia impertinente un rospo, per passare alle altre “teste di morto” dipinte dal Genovesino in compagnia dei vari amorini addormentati, o nella *Suonatrice di liuto* di Palazzo Rosso a Genova (cat. 7) e nei due *San Girolamo* di Treviglio e Vercelli, o ancora nel compunto *San Bonaventura* Koelliker (catt. 26, 45, 50). La cronologia non si allontana di molto da quella suggerita: il tondo è infatti un bell'esemplare giovanile del Miradori, sollecitato dalla lezione caravaggesca, con un impasto cromatico particolare, leggermente bituminoso, che si avvicina, nei toni e nei contrasti tra luce e ombra, a quello del *Bambino che gioca con una trottola* (cat. 9) della collezione Lemme a Roma. Scioglierei anche i dubbi (O. D'Albo, in *Museo* 2013, p. 42) sull'autenticità del cartiglio con la perentoria affermazione sulla precarietà della condizione umana, perché i caratteri corsivi corrispondono a quelli del grande foglio sbandierato dagli angioletti in volo nel *San Nicola di Bari con l'offerente Martino Rota* di Brera (Reg. Cron. 2339; fig. 40; BELLINGERI 2004, fig. 2), con l'anagramma relativo al nome del committente; ma anche a quelli nel cartiglio sul retro della tela con *Lot e le figlie* della BNL a Roma (cat. 43). È tipico anche quel gusto quasi estremo per il *trompe-l'œil*, con il rotolino di carta che sembra essere non bene incollato alla base su cui poggia il teschio, definita con una miscela pittorica rara di blu fiordaliso che sfuma in azzurro e di rosso smaltato e appiccicoso, dolciastro e ferroso, quasi di sangue vero, che accostati danno un effetto raffinato e macabro insieme. Nel 2016, infine, il tondo è stato esposto con il nuovo riferimento in una piccola mostra presso il Museo Camuno (M. Tanzi, in *Scoperte* 2016, pp. 30-35, n. 5).

Marco Tanzi



*Cupido dormiente (Vanitas)*

Tela, 76 × 61 cm  
 Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»,  
 inv. 248  
 Provenienza: Legato Ala Ponzone, 1842

Il dipinto raffigura Cupido che dorme con la freccia in mano (il più classico dei suoi attributi sarebbe invece da individuare, per alcuni, nell'improbabile archetto di un violino), seduto su un grande volume, mentre appoggia il braccio sinistro e la testa al teschio, dalla cui bocca occhieggia un rospo; poco più in là, sulla destra, un vaso di fiori. La prima citazione della teletta è, con il numero 37, nell'*Inventario giudiziale delle sostanze del marchese Ala Ponzone del 1842-1843*: qui è descritto come «figura allegorica putto dormiente su un teschio umano [...] quadro mezzano [...] cornice di legno dipinta di giallo». Il riferimento al Genovesino è di Mina Gregori: Alfredo Puerari (in *Mostra di antiche* 1948, pp. 76-77, n. 48, fig. 38, sotto il titolo di *Amore e Morte*) la espone nel 1948 ma riconosce solo tre anni dopo, nel catalogo della pinacoteca (PUERARI 1951, p. 186, n. 255, fig. 218), il merito della giovane studiosa, la quale, poi, lo citerà solo in nota nel suo fondamentale saggio su «Paragone» (GREGORI 1954, p. 28, nota 6).

Più che sull'autografia miradoriana – indiscutibile – dell'opera, gli studi si sono soffermati su due questioni: il tema iconografico, naturalmente legato alla caducità della vita, e il possibile intervento di un collaboratore, nella fattispecie Stefano Lambri, per l'esecuzione del vaso di fiori. Per la prima occorre ricordare che il dipinto fu esposto alla mostra di Caen *Les Vanités dans la Peinture au XVII siècle*, accompagnato da una lettura (A. Tapié, in *Les Vanités* 1990, p. 106, n. F.11) forse troppo sincretistica e complicata secondo la quale il bambino alato è sia il Cupido delle *Metamorfosi* ovidiane che Gesù Bambino, con una serie di considerazioni poco condivisibili. Assai più pertinenti e direttamente collegate al clima poetico, letterario e musicale che ruota intorno al Genovesino sono invece le approfondite riflessioni sul tema della *Vanitas* di Fabrizio LONARDI (2003, pp. 235-246). Lo studioso coinvolge nella sua analisi non solo i principali esponenti del Barocco letterario italiano, ma anche personaggi assai vicini al Miradori come Bernardo Morando, poeta e letterato ligure di stanza a Piacenza, tra i più in vista alla corte di Ranuccio II Farnese, committente del pittore per almeno due pale d'altare piacentine perdute e in rapporti documentati con Cremona (TANZI 2009, pp. 24-25). Ricorda inoltre, in campo musicale, le suggestioni tratte dalla *Selva Morale e Spirituale* di Claudio Monteverdi (1640): con un richiamo preciso ai cinque Madrigali spirituali su testo non liturgico posti in apertura della *Selva*, quindi sulle tre

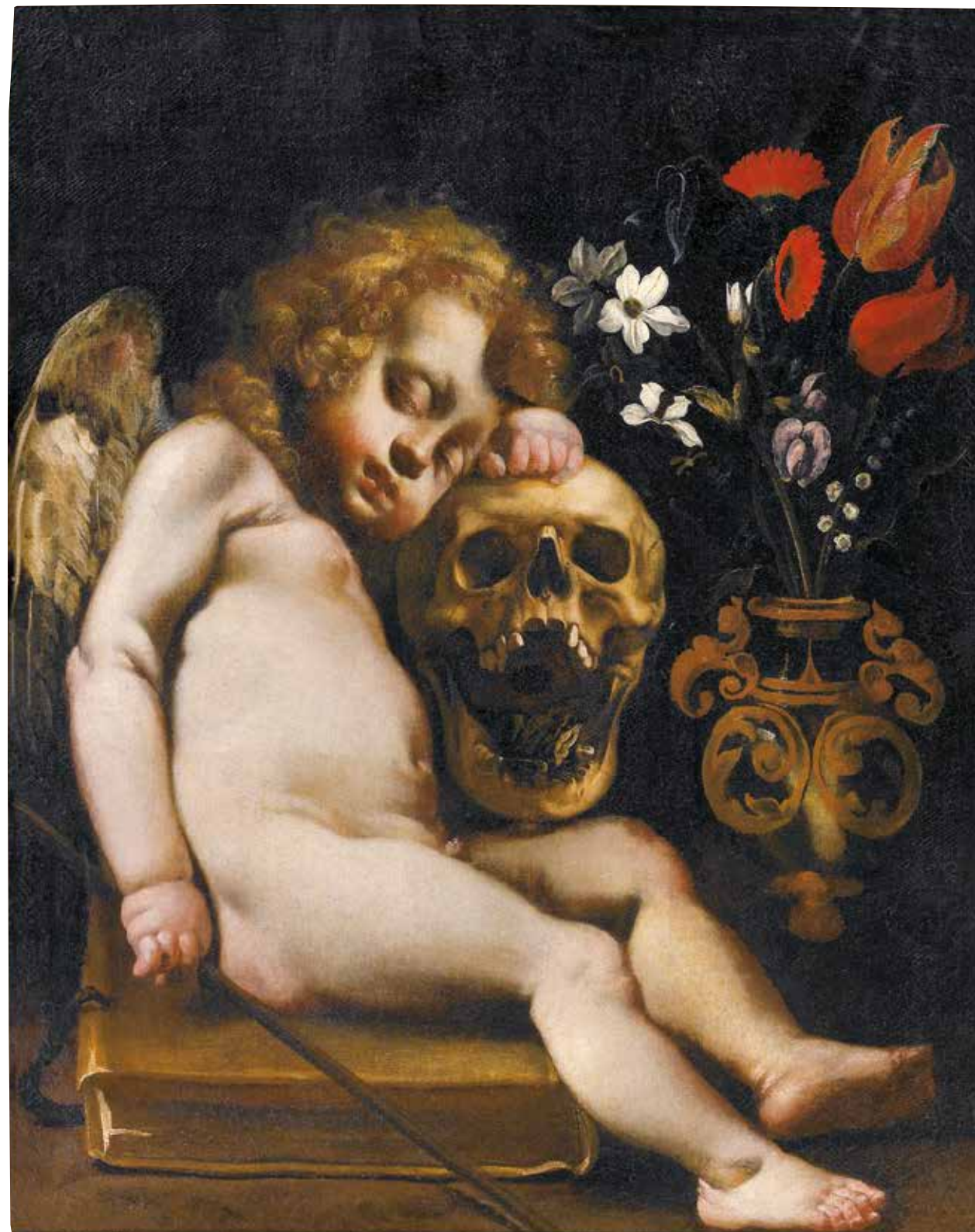
composizioni morali musicate su testo di Angelo Grillo.

Per quanto riguarda invece il problema dell'esecuzione del vaso di fiori sulla destra della tela la critica non è concorde: già PUERARI (1951, p. 186, n. 255) nel rilevarne l'impronta fiamminga prospettava la possibilità dell'intervento di un collaboratore, che per Mina GREGORI (1997, p. 99) potrebbe essere Stefano Lambri o Giovanni Battista Tortiroli. Come ricordano nel Settecento Desiderio ARISI (1715-1720, cc. 505-506) e Giambattista BIFFI (ed. 1988, p. 267), don Álvaro de Quiñones volle il Miradori a lavorare nel castello, «e volle che di compagnia con Stefano Lambri eseguissero certi quadri nei quali la trovata e le figure erano di Luigi, i frutti e i fiori del Lambri che era eccellente in questo genere». Che tuttavia il Genovesino fosse un «fiorista» di prima grandezza lo dimostrano, in primo luogo, la bellissima *Cornice dipinta con putti e fiori* (figg. 36-38) in Santa Maria delle Grazie, o «dei Frati», a Codogno, datata 1652, ma anche i numerosi inserti nei quadri sacri, che permettono di apprezzare «una ben maggiore ricchezza nelle elaborate corolle miradoriane e una pienezza barocca che restano lontane dai timidi fiori della tela in questione» (Marubbi, in *La Pinacoteca* 2007, p. 189).

Il rapporto del pittore con le stampe, invece, è stato più volte ribadito: per quanto riguarda il tema della *Vanitas* e l'origine di questo tipo di composizione Mario Marubbi (in *La Pinacoteca* 2007, p. 289, n. 185) ricorda due celebri incisioni di Hendrick Goltzius – una fonte grafica più volte utilizzata dal nostro – dell'ultimo decennio del XVI secolo, con putti che fanno le bolle di sapone accompagnati dall'iscrizione «QUIS EVADET?», rispettivamente uno appoggiato al teschio e l'altro che lo cavalca (Bartsch III.97.10; III.98.11; si veda fig. 54).

Nella collezione di Luigi Koelliker a Milano si conservava una copia antica del quadro Ponzone, insieme a un *pendant* raffigurante un bimbo dormiente tra le pagine di un libro (figg. 50, 51), ripreso dal Bambino Gesù del *Riposo durante la fuga in Egitto* (cat. 46) di Sant'Imerio a Cremona, circondato in questo caso di fiori (*Collezione* 2004, pp. 212-213, nn. 78-79). L'accostamento dei due dipinti non sembra casuale e farebbe ipotizzare che anche la teletta della pinacoteca cremonese non sia nata da sola ma accompagnata da un *pendant*, purtroppo perduto, che contribuirebbe comunque a collocare cronologicamente l'esecuzione della coppia intorno al 1651 della pala carmelitana. Ricordo infine che la *Vanitas* è stata esposta nel 2007 a una mostra ad Alaquàs, presso Valencia (*Realismo* 2007, p. 190, n. 32).

Beatrice Tanzi





### Vanitas

Tela, 33,5 × 43,5 cm  
Cremona, collezione privata

### Vanitas

Tela, 34,5 × 43 cm  
Milano, collezione Koelliker

Si sono volute esporre nella circostanza due redazioni quasi sovrapponibili della raffigurazione della *Vanitas* con l'immagine di Amore dormiente accanto alla clessidra, coricato mollemente sul cuscino di velluto rosso e sul teschio, in quanto il soggetto è stato replicato più volte dal pittore, con varianti e a livelli qualitativi spesso diversi, pur nella sostanziale autografia, quindi copiato in maniera quasi seriale. In questo modo esso rappresenta una sorta di icona della produzione profana di Luigi Miradori detto il Genovesino, per il quale il tema della *Vanitas* e della caducità delle cose offre una varietà di spunti com-

### 32-33.

positivi eterogenei e di sofisticati giochi intellettuali. Tra le versioni autografe, oltre alle due esposte (per quella di collezione privata cremonese si vedano TANZI 2003 e LONARDI 2003) ricordo anche quella sul mercato antiquario genovese (TANZI 1996, p. 57, fig. 97); mentre il quadro Koelliker è stato reso noto da BONA CASTELLOTTI (1985, fig. 371; si veda anche *Collezione* 2004, p. 212, n. 77) quando si trovava presso le Trafalgar Galleries di Londra. Mi sembra comunque il caso di ricordare che un simile soggetto, sfrondata di ogni orpello e raffigurante esclusivamente il bambino che dorme nell'erba appoggiato al teschio, si ritrova oltre un secolo prima in un'incisione datata 1525 di Barthel Beham (Bartsch VIII.96.31; fig. 48).

La notevole fortuna di questa invenzione è sancita dal ritrovamento di un'incisione di traduzione, tradizionalmente considerata memoria visiva di un originale di Guido Reni, ma connessa invece, come ha precisato Lia BELLINGERI (2004, pp. 18-19, fig. 7), proprio alla tipologia di queste *Vanitas* del pittore genovese (Bartsch XII.153.23; fig. 69). Tale modello è riconducibile alla piena maturità cremonese del Miradori, quando il pittore ottiene alcune tra le commissioni più prestigiose che la città potesse offrire, nelle quali scorgere analogie di rilievo con il quadretto



da stanza. Ricordo, nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Sant'Imerio (cat. 46), il grappolo di angeli adiposi, languidi e rilassati, in diretta relazione con l'amorino della *Vanitas*, o l'iridescente *Annunciazione* dei Santi Fabiano e Sebastiano a San Martino dell'Argine (cat. 44) dove si incontrano questi angioletti «librati in picchiata scomposta».



Fig. 69. Anonimo incisore (da Luigi Miradori detto il Genovesino), *Vanitas*, xilografia.

Va comunque detto che una simile tipologia è una sigla caratteristica del suo stile, come dimostrano i diversi angeli nelle due redazioni (figg. 34, 35) dell'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* rispettivamente nel Musée National du Château de Compiègne (inv. 823), riscoperta da Sylvie BÉGUIN (1960, pp. 98-100), e in collezione privata parigina; o quelli nella bella cornice con putti e fiori della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Codogno, datata 1652 (MARUBBI 1987, p. 93; si vedano figg. 36-38).

Si tratta di un'opera eseguita in un arco di tempo circoscrittibile tra il 1547 della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 35) in Palazzo Comunale a Cremona e il 1651 del *Riposo durante la fuga in Egitto* di Sant'Imerio e della paletta di Compiègne, per le affinità con i bambini di queste tele, con la stessa languida rilassatezza, che non trova confronti adeguati né nelle opere precedenti – dove le muscolature appaiono più tornite e sode – né in quelle successive, nelle quali è stata percepita a una sorta di disarticolazione quasi espressionistica degli angioletti, come quello della *Santa Lucia* di Castelponzone (cat. 51), datata 1654 o il campionario bellissimo della già citata cornice di Codogno.

Beatrice Tanzi

34.  
*Due bambini con uno scandaglio*

Tela, 36,5 × 31 cm  
Collezione privata

È l'ultimo arrivo, in ordine di tempo, nella galleria di bambini morbidi e cicciottelli dipinti da Genovesino con significati legati il più delle volte al tema della *Vanitas* e della caducità della vita, o a rappresentazioni mitologiche o emblematiche. Di recente sono stati pubblicati il *Bambino che gioca con una trottola* (cat. 9) della collezione Lemme a Roma e *Cupido che incocca la freccia*, ora presso Robert Simon Fine Art a New York (fig. 52; TANZI 2015, pp. 185-187, figg. 19, 21): adesso tocca a questa inedita e bella teletta raffigurante *Due bambini con uno scandaglio*, che pone nuovi problemi di interpretazione. Come si vede anche a occhio nudo, il dipinto era in origine un ovale ed è stato ampliato in forma rettangolare probabilmente per essere adattato a una nuova cornice. Pensando a bambini e filo a piombo, o scandaglio, o «perpendicularum», la prima immagine che viene alla mente è la stampa pornografica della serie delle *Lascivie* di Agostino Carracci, il cosiddetto *Satiro scandagliatore* (Bartsch XVIII.110.136), eseguito nell'ultimo quarto del XVI secolo. Nella stampa carraccesca si assiste a un uso improprio, diciamo così, dello strumento del muratore da parte di un vecchio satiro visibilmente eccitato, che misura la congruità del sesso di una ninfa, guardato a vista da un puttino impudico, mentre un gatto fa le fusa sornione ai piedi del letto. La lettura in chiave erotica del «perpendicularum» è ribadita da quella che dovrebbe essere la principale fonte iconografica di Agostino, il quale «la rielabora maliziosamente e senza alcun intento morale», come scrive Marzia FAIETTI (2009, p. 85): si tratta dell'incisione di Hieronymus Wierix su invenzione di Willem van Haecht e disegno di Ambrosius Francken *Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*, datata 1578. Ma, come mi segnala gentilmente Sonia Maffei, c'è un versante moraleggiante della rappresentazione dello scandaglio, testimoniato nell'emblematica dell'epoca da altre incisioni prodotte tra la seconda metà del Cinquecento e dell'inizio del Seicento, per esempio da Georgette DE MONTENAY nei suoi *Cent emblemes chrestiens* (1602; pubblicato la prima volta con altro titolo, *Emblemes ou devises chrestiennes*, 1571, p. 82), o da Otto VAENIUS (Otto van Veen) negli *Amorum emblemata* (1608, pp. 76-77) e negli *Amoris divini emblemata* (1615, pp. 14-15). Senza voler forzare a tutti i costi l'interpretazione della deliziosa teletta, ho l'impressione che non sia da escludere un significato collegato alla compresenza dell'Amore umano e dell'Amore divino. Per quanto riguarda invece le questioni stilistiche, credo che l'attribuzione al Miradori appaia, in questo caso, del tutto scontata per la miriade di confronti possibile con

il variegato campionario di bambini che animano le sue opere, a partire dal piccolo gigante che riempie mollemente il primo piano nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 35) del 1647. Il profilo di quello in luce rimanda alla bimba in primo piano nel *San Sebastiano curato da Irene* dell'Annunciata di Portoria a Genova (cat. 1) o a quella seduta sulla sua seggiolina nel quadro Saibene (cat. 6), o all'angioletto «menaturibolo» dell'*Ultima cena* (cat. 37) in Palazzo Comunale. Mi ero posta il problema se il correggismo della testa del bambino in ombra non potesse essere un indizio per datare la teletta agli esordi del pittore, ma confesso che il problema della cronologia del Genovesino, soprattutto per questa tipologia di dipinti, è un percorso in ripidissima salita, e un volto simile lo si ritrova, a testa in giù, anche nel grappolo che sovrasta un'opera matura come l'*Annunciazione* (cat. 44) di San Martino dell'Argine; ma soprattutto questi giochi di controluce e queste adiposità più controllate sono molto evidenti nei due angioletti in cima all'*Ultima cena* (fig. 42) di San Siro a Soresina, che, con la data 1653, potrebbe rappresentare un termine ragionevole al quale agganciare la nostra teletta.

L'attuale proprietario ha inserito il dipinto in una cornice appositamente studiata e realizzata dall'artista Michele Mascarini (fig. 70), che copre la porzione di tela non originale.

Beatrice Tanzi



Fig. 70. Il dipinto nella cornice di Michele Mascarini, 2017.



*Moltiplicazione dei pani e dei pesci*

1647

Tela, 477 × 764 cm

Cremona, Palazzo Comunale (deposito del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 1950)

Iscrizioni: «ELÆEMOSINIS PATRIS / VINCENTII BALCONI / CREMONENSIS. ALOYSIUS / MIRADORUS PENNICIL / LOS DUXIT ANNO / 1647»

Provenienza: Cremona, San Francesco (esposto in Palazzo Comunale)

Il grande telero illustra uno dei miracoli di Cristo più noti, narrato nei quattro vangeli: in particolare la versione scelta dal pittore è quella di Giovanni (6, 1-14). Sulle sponde del lago di Tiberiade Gesù, sulla sinistra, circondato da diverse figure – apostoli e non solo: è assai incisiva l'immagine dello storpio in primo piano –, benedice i cinque pani e i due pesci che gli porge il giovane inginocchiato, elegantemente abbigliato in velluto cangiante di foggia seicentesca. Gli astanti manifestano il loro stupore con un concitato gioco di mani, mentre il resto della composizione è gremito dalla folla assiepata sull'erba con gli apostoli che distribuiscono il cibo. Sono bellissimi i gruppi che dal centro vanno verso destra: riempie tutto il primo piano una gigantesca donna in giallo, mollemente adagiata su un sacco, con il seno scoperto dopo avere allattato il figlio ben pasciuto; è solenne e maestosa come la rappresentazione antica di un fiume e «non sembra dipinta, ma viva carne» (ZAIST 1774, II, p. 99). All'estrema destra, invece, un'altra donna vestita di rosso sembra una versione zingara della Carità, attorniata dai figli. Più indietro, in piedi, alcuni uomini discutono e un soldato di spalle, con l'armatura e i boccoli ramati, indica la scena a un frate di profilo: questi è il committente, padre Vincenzo Balconi (del quale si conosce una effigie autonoma in collezione privata fiorentina: si veda la scheda successiva). Nel personaggio che guarda verso lo spettatore Desiderio ARISI (1715-1720, II, c. 504) riconosce l'autoritratto del Miradori, il quale «camminava egli per la città con Beretta rossa [ma questo gentiluomo ne indossa una nera] alla Genovese co' i mostacci alla spagnola, e barbetta sul mento, nella guisa che si vede il di lui ritratto, nel quadrone laterale appeso in aria dell'Altar maggiore della Chiesa di S. Francesco della Patria, da sé dipinto». Per Lia BELLINGERI (2004 pp. 39-40), che riconosce il medesimo personaggio nel *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (fig. 24) già Borg de Balzan e ne *L'Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio* di Bucarest (fig. 16) «risulta difficile, per la posizione preminente e il cipiglio che oltrepassano il limite di ogni convenzione di decoro, identificare nello stesso Miradori il ritratto nella grande



tela del 1647»; lasciando aperta la questione che si possa trattare invece di don Álvaro de Quiñones. Più a sinistra un «garzone malinconico e malsano» (Gregori), forse il figlio del pittore per M. Marubbi (in *La Pinacoteca* 2007, p. 186, n. 183), reclinava il capo sulla mano sinistra perso nei suoi pensieri; poco sotto, in ombra, un altro personaggio con la berretta rossa guarda «in macchina» e, secondo Marco TANZI (1981, p. 52), potrebbe essere proprio lui il Genovesino.

Vincenzo Balconi avvia, nella seconda metà del quinto decennio, una grandiosa campagna decorativa dell'area presbiteriale della chiesa, commissionando sei

dipinti legati ai temi dell'Eucarestia e della Carità, cari alla spiritualità francescana, per arredare le pareti da poco ristrutturata. Nel 1645, infatti, la Compagnia del Cordone aveva affidato a Camillo Capra una profonda riforma edilizia in previsione della collocazione della propria cappella in questa zona della chiesa (BELLINGERI 2001, pp. 35-36); ma una volta caduta l'ipotesi di trasferire l'altare della Compagnia, il Balconi commissiona i dipinti, come registra Giuseppe Bresciani (BRESCIANI 4, c. 157). Alla parete di sinistra erano collocate tre opere del Genovesino, la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 35), il *Miracolo della mula* (cat. 27), ora in Santa

Maria del Cingaro a Soresina, e l'*Ultima cena* (cat. 37) mentre a quella di destra la *Caduta della manna* di Jacopo Ferrari, firmata e datata 1649, ora in pinacoteca (inv. 313), un perduto *San Francesco con l'angelo che gli mostra l'ampolla dell'acqua* e il *Sacrificio di Isacco* ora in Palazzo Comunale, entrambi di Giovanni Battista Tortoroli. I dipinti rimangono *in situ* sino alla trasformazione del convento in ospedale (1773); quattro tele, tra cui la *Moltiplicazione*, sono trasferite presso il collegio dei Santi Marcellino e Pietro (sono ancora registrate in San Francesco nell'anno di stampa del secondo volume della *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture* di



Francesco BARTOLI 1777, p. 145; ma è verosimile che le informazioni del bolognese risalgano a qualche anno prima della pubblicazione). Il consiglio generale della città delibera il 30 maggio 1777 il loro acquisto e il passaggio in Palazzo Comunale (TONINELLI 1995, p. 71), dove sono ricordate da Giuseppe AGLIO (1794, p. 40) e dalle guide successive (curiosamente la *Moltiplicazione* non è menzionata dal PICENARDI 1820, pp. 91-92).

Le principali lodi arrivano da Giambattista BIFFI (ed. 1988, p. 264): «Non v'ha pregio che si cerchi in una grand'opera che là non si trovi: Invenzione, colorito, forza d'espressione, unità e legamento d'idea giustezza d'istoriato costume esattamente mantenuto. [...] In questa pittura il Miradoro fù Poeta e questo quadro è un poema», mentre è Mina GREGORI (1954, p. 25) a offrire la lettura più bella e partecipe del telerò: «L'attenzio-

ne del Van Laer e del Cerquozzi moltiplicata per cento formidabili sembianze di straccioni: non s'era mai vista, come in questa valle orrida e solitaria, più imponente ed epica radunata di pitocchi. E non già che nell'invenzione non si sospetti un'ingegnosa trovata, non si avverta il compromesso col barocco; e il limite di gioco nell'aggressione a quelle grinte, a quei bitorzoli, a quegli stracci randagi». Marco TANZI (1981, p. 52) colloca la tela a metà tra la produzione di Caravaggio e quella del Ceruti, declinata dal Miradori «con una fusione personalissima di poetiche diverse, dai milanesi della peste ai bamboccianti romani [...] con una presenza ossessiva, malinconicamente malsana, malarica, della morte». Proprio nella monografia dedicata al Pitocchetto la GREGORI (1982, pp. 51, 53) scorge un precedente del quadro cremonese nel lunettone dipinto tra 1618 e 1619 da





Domenico Fetti per il refettorio di Sant'Orsola a Mantova (ora nel Museo di Palazzo Ducale, inv. 6842). Secondo la studiosa, poi, il Miradori volle «suscitare a prima vista, più che la pietà, la meraviglia» trasformando «la moltitudine ancora indifferenziata in un'imponente radunata di vagabondi, facendo certamente riferimento alle consorterie di mendicanti e pitocchi [...] costituite nel Seicento in ogni parte d'Europa»: come modello per i gruppi di straccioni e questuanti avrebbe fatto ricorso alle stampe di Jacques Callot. Otto anni più tardi aggiunge un ulteriore tassello per la lettura dell'opera (GREGORI 1990, pp. 62, 198-199, 294, tav. 129-130) collegando il tema del miracolo ai terribili eventi bellici

di quegli anni, che culmineranno nell'assedio di Cremona guidato da Francesco d'Este l'anno successivo al licenziamento del dipinto. Individua inoltre un altro precedente nel grande affresco del Sojaro nel refettorio di San Pietro al Po a Cremona (1549-1552; TANZI B. 2015, pp. 26-39). Torna nuovamente sull'argomento (GREGORI 1995, p. 17) in occasione del restauro della tela del 1994, con altre indicazioni sullo stile e sull'esecuzione del dipinto segnalando, per quanto riguarda il paesaggio, la possibile conoscenza genovese delle opere di Gottfried Waals.

*Adam Ferrari*



36.  
*Ritratto di padre Vincenzo Balconi*

Tela, 43 × 31 cm  
Collezione privata

Il piccolo ritratto, pubblicato da Mina GREGORI (1990, pp. 62, 294, tav. 131) nel volume *Cariplo* dedicato alla pittura a Cremona, deriva con precisione dal profilo inserito all'estrema destra, quasi a voler chiudere il quadro, nella colossale *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 35) eseguita dal Genovesino nel 1647 per il presbiterio di San Francesco a Cremona, ora in Palazzo Comunale. Si tratta del committente dell'*opus magnum* del Miradori, come riporta a chiare lettere la tabella appesa all'albero sulla sinistra della tela «ELÆEMOSINIS PATRIS / VINCENTII BALCONI / CREMONENSIS. ALOYSIUS / MIRADORUS PENNICIL / LOS DUXIT ANNO / 1647». Vincenzo Balconi, quindi, non Babioni o Baglioni come più volte è stata male interpretata la pur leggibilissima iscrizione.

Balconi è un francescano, nel 1658 sarà padre guardiano dell'imponente insediamento dei conventuali cremonesi: ne ignoro gli estremi anagrafici della nascita, mentre la morte cade nel 1673. È figlio di un omonimo Vincenzo, nobile piacentino, e della cremonese Emilia Sommi, di cui si conoscono le disposizioni dotali del 1599, che stabiliscono un opportuno termine *post quem* per la nascita dell'effigiato. Dalle poche carte d'archivio ritrovate in questa circostanza apprendiamo dello *status* estremamente facoltoso, grazie alle donazioni della madre delle proprietà terriere in area casalasca, tra San Giovanni in Croce e Cingia de Botti, e dei legami con Nicolò Ponzzone – tra i committenti più noti del Miradori – al Castelletto, l'attuale Castelponzone, dove Genovesino lascia la sua *Santa Lucia* nel 1654 (cat. 51). Come precisa nella sua *Historia ecclesiastica* della seconda metà del Seicento Giuseppe BRESCIANI (ms. BRESCIANI 4, c. 17), alla committenza del Balconi spetta tutto il rinnovamento pittorico dell'area presbiteriale di San Francesco. Esso comprendeva non solo la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, l'*Ultima cena* (entrambe in Palazzo Comunale, catt. 35 e 37) e il *Miracolo dell'ostia* (ora in Santa Maria del Cingaro a Soresina) del Genovesino, tutte alla sinistra dell'altare maggiore, ma anche, sul lato destro, la mediocre *Caduta della manna* di Jacopo Ferrari, firmata e datata 1649, ora in pinacoteca (inv. 313), il non meno deludente *Sacrificio di Isacco* di Giovanni Battista Tortiroli, in Palazzo Comunale, e, dello stesso pittore, un perduto *San Francesco con l'angelo che gli mostra l'ampolla dell'acqua*, raffigurazione, quest'ultima, piuttosto rara di un episodio della devozione francescana. Poco prima della metà del secolo, quindi, Vincenzo Balconi è il riformatore del presbiterio della sua chiesa, che deve mostrare un preciso intendimento iconografico in chiave eucaristica. Non è comunque l'unica

impresa promossa dal religioso: è sempre il Bresciani a ricordare che, nel 1669, «a sue proprie spese sopra al Refettorio ha fatto fabricare la libreria per uso de suddetti del suo ordine».

È quindi un personaggio di primo piano nella vita del principale convento francescano di Cremona, che lascia un segno tangibile della sua munificenza nel rinnovamento edilizio e artistico di San Francesco. Mostra tuttavia come una sorta di ritegno, facendosi effigiare nel principale dipinto dovuto alla sua committenza in maniera quasi casuale, dimessa e per niente esibita al confronto, per esempio del “solito” personaggio con la berretta nera e i «mostacci alla spagnola» (lo stesso del *Supplizio di San Giovanni Damasceno* già Borg de Balzan, fig. 24, e dell'*Angelo custode* di Bucarest, fig. 16) che si estrania dal colloquio per volgersi fiero, direi sprezzante, allo spettatore. Il busto di Vincenzo Balconi chiude la composizione con una disposizione di profilo quasi araldica che sembrerebbe rimandare a prototipi assai più indietro negli anni. La barba è ancora rossiccia mentre i capelli cominciano a imbiancare; gli occhi bassi sembrano invece confermare il precetto francescano del «guardarsi dal dare nell'eccesso». Si segnala la cromia attenuata, volutamente deprivata dagli inserti sgargianti tipici del pittore; con il grigio cinerino della mozzetta, del cappuccio e della berretta, che vibra in un gioco sapiente di piani di luce e gole d'ombra. Nella grande tela compare anche un bellissimo gorgo di pieghe nel saio, che sparisce tuttavia nel ritratto autonomo.

Beatrice Tanzi





*Ultima cena*

Tela, 400 × 311 cm

Cremona, Palazzo Comunale (deposito del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 1951)

Provenienza: Cremona, San Francesco  
(esposto in Palazzo Comunale)

Il telero fissa il racconto evangelico dell'Ultima cena nel momento dopo l'annuncio di Cristo che uno degli apostoli lo tradirà, con i conseguenti moti di stupore sui volti degli apostoli. Impaginata in un ambiente classicheggiante ricco di nicchie con vasi statue e rilievi (dietro la testa di Gesù si scorge un monocromo con il *Peccato originale*), la scena, svolta in verticale, vede nella zona superiore, un angelo in volo che agita il turibolo e, a sinistra, un uomo con la berretta rossa che si sporge dalla finestra quasi infastidito per la presenza angelica. Lo sfondo è la prosecuzione di un imponente edificio basilicale con grandi ambienti luminosi, dove commuove la rondine solitaria, appollaiata sulla catena di ferro di uno degli archi. È bellissima la figura di Giuda, di spalle, con la lunga chioma bionda e i folti mostacci: con la sinistra tenta di nascondere la borsa dei trenta denari, mentre il diavolo lo sta già incatenando a sé.

La commissione viene al Genovesino dal nobile francescano Vincenzo Balconi, promotore del rinnovamento figurativo dell'area presbiteriale di San Francesco a Cremona, dopo i lavori di ristrutturazione intrapresi nel 1645 dalla Compagnia del Cordone, atti a chiudere quella zona separando di fatto l'aula conventuale dalla cappella funebre fatta erigere, all'inizio del Cinquecento, da Eliseo Raimondi (BELLINGERI 2001, pp. 35-36).

È Giuseppe Bresciani il primo a citare l'opera nella seconda metà del XVII secolo, descrivendo il nuovo presbiterio di San Francesco con le sei tele commissionate dal Balconi (ms. BRESCIANI 4, c. 157): era collocata sulla parete sinistra, in fondo, dopo il *Miracolo della mula* (ora Soresina, Santa Maria del Cingaro: si veda cat. 27) e adiacente al tramezzo che chiudeva la zona del coro. Lo storico attribuisce la *Cena* a Giovanni Battista Tortiroli, che in realtà esegue il *Sacrificio d'Isacco* (sempre in Palazzo Comunale) e il perduto *San Francesco con l'angelo che gli mostra l'ampolla dell'acqua* per la parete opposta. È Giambattista BIFFI (ed. 1988, p. 264) ad assegnarla correttamente al Miradori, lodandola come: «una delle più belle [Ultime cene] di quante ne sapessero imbandire Paolo [Veronese] o Lionardo, o qualunque altro Maestro [...]». Citata dal PANNI (1762, p. 54) dallo ZAIST (1774, II, p. 99) e dal BARTOLI (1777, p. 144), la tela passa in Palazzo Comunale dopo l'acquisto da parte del comune, deliberato il 30 maggio 1777 (TONINELLI 1995, p. 71; GRASSELLI 1818, p. 49; PICENARDI 1820, p. 92) di quattro tele provenienti dal collegio dei Santi

Marcellino e Pietro, dove erano ricoverati i dipinti già in San Francesco (AGLIO 1794, p. 40).

Nonostante l'altissima qualità e la prestigiosa committenza, l'opera ha goduto di una fortuna critica meno assidua rispetto alla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 35). Nel primo fondamentale articolo sul pittore, Mina GREGORI (1954, p. 28) cita di sfuggita la tela nell'elenco delle opere del Genovesino; mentre si può ricordare la lettura di Marco TANZI (1981, p. 49) nella giovanile guida del Palazzo Comunale: «La solenne impaginazione architettonica [...] stride con la rappresentazione del fatto che si vorrebbe "sacro" ma viene sapientemente eluso e come stravolto in una scena di "genere", sembrando di assistere piuttosto ad una cena di manigoldi in una fumosa osteria lombarda», insistendo sullo splendido brano di natura morta sulla tavola.

Nel 1990 la GREGORI (1990, p. 62) avvicina il dipinto alla *Cena in casa del fariseo* affrescata da Antonio Campi in San Sigismondo: la luce «è intesa come il veicolo principe di un naturalismo non più per frammenti, ma totalizzante, che spinge al diapason il livello del colore e che è probabile fosse l'effetto delle sue nuove frequentazioni spagnole», com'era avvenuto per la *Moltiplicazione*. Lia BELLINGERI (2007, p. 24) propone, per le figure degli apostoli, lo studio dal vero di modelli, definendo Giuda «un bravo manzoniano dai lunghi capelli biondi assediato dal diavolo in persona», con un implicito riferimento a *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, l'evocativo saggio di Mina Gregori apparso sulla prima annata di «Paragone», nel 1950.

L'opera va collocata tra il 1647 della *Moltiplicazione* e il 1649 del telero a fronte di quest'ultima sulla parete opposta, la *Caduta della manna* di Jacopo Ferrari, ora in pinacoteca (inv. 313): i due dipinti datati del "cantiere Balconi" nell'area presbiteriale di San Francesco. Mario Marubbi (in *La Pinacoteca* 2007, p. 189, n.184) avvicina il volto dell'apostolo sulla destra, immediatamente alle spalle di Cristo, a quello di San Giovanni Damasceno nella pala di Santa Maria Maddalena, datata 1648 (cat. 42); ma risultano analoghe anche le impaginazioni architettoniche delle due tele.

Il formato verticale, dettato dalla necessità della collocazione nel coro, non costituisce una novità in ambito lombardo: l'impostazione ritorna, come è stato più volte ribadito, nell'*Ultima cena* di Daniele Crespi per le benedettine di Brugora, ora nella Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 436), che dichiara i suoi debiti dal prototipo gaudenziano in Santa Maria della Passione a Milano. Michele TAVOLA (2004, pp. 149-150) stabilisce suggestive connessioni con dipinti cremaschi con il medesimo soggetto eseguiti da Giovanni Angelo Ferrario e, soprattutto, da Gian Giacomo Barbelli, che rimane, com'è stato più volte sottolineato, un importante parallelo – in una declinazione più barocca – del Miradori.

Esiste poi una seconda, grandiosa redazione di questo

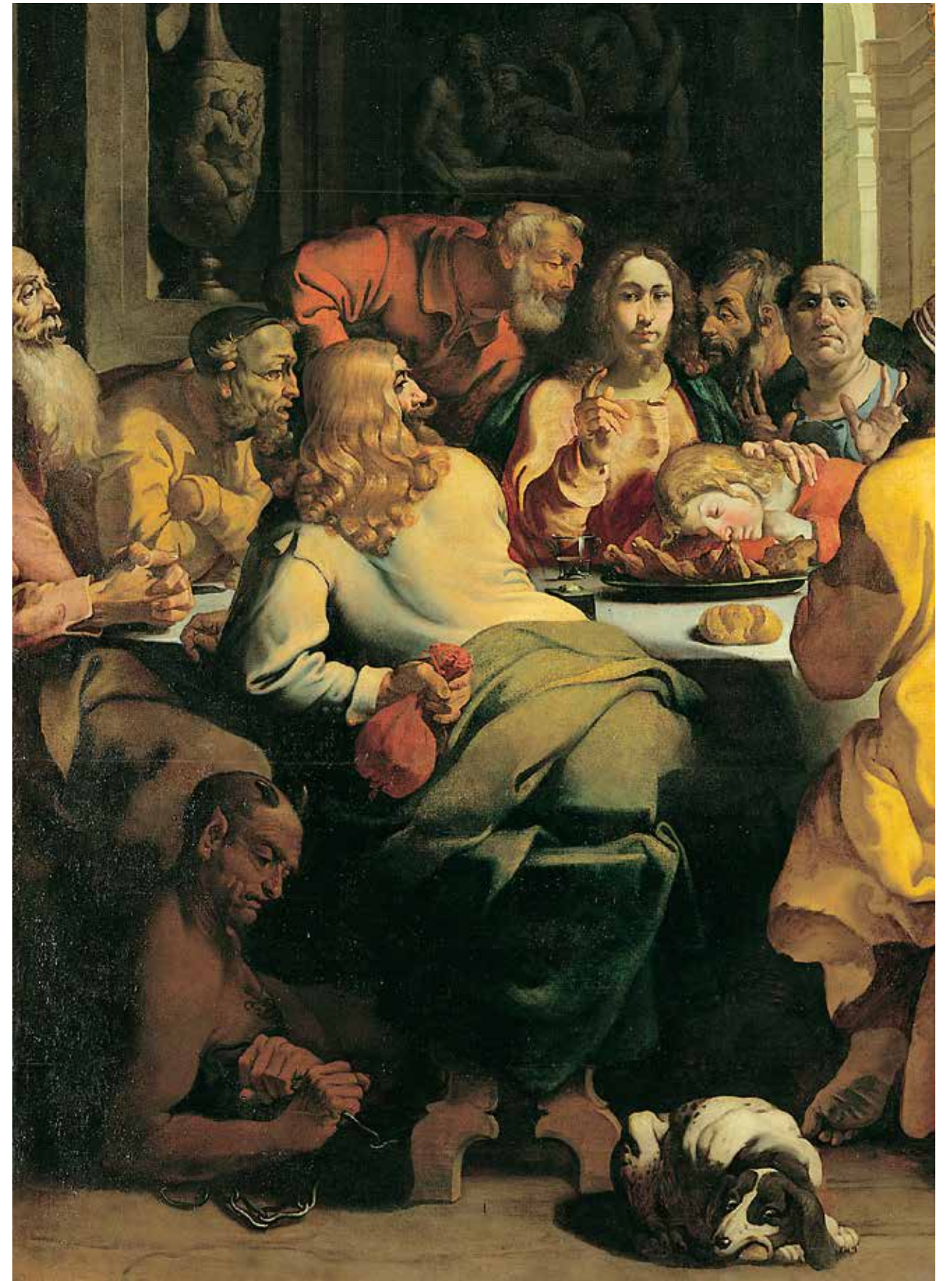




soggetto da parte del Genovesino, eseguita nel 1653 con numerose varianti per la confraternita del Santissimo Sacramento in San Siro a Soresina (fig. 42; GUAZZONI 1992, pp. 394, 423-424). L'impostazione è sempre verticale ma la disposizione sentimentale è meno drammatica: il primo piano è occupato dal bacile e dalla brocca

(che ricordano quelli della *Nascita della Vergine* del 1642: si veda cat. 21) e la resa stilistica e pittorica è più "barocca", luminosa e atmosferica, ricca di particolari di bella suggestione.

*Adam Ferrari*



38.  
*Zenobia regina di Palmira*

Tela, 193,5 × 121 cm

Collezione privata

Provenienza: Cremona, don Álvaro de Quiñones; Cremona, collezione Cavalcabò

Nel 2009 ho reso nota per la prima volta la grande tela – che avevo rinvenuto in una situazione conservativa precaria e senza alcun riferimento attributivo in casa Cavalcabò a Cremona –, sulla quale sono tornato nel 2015 (TANZI 2009; 2015, pp. 105-116; a questi te-

sti si rimanda per gli approfondimenti bibliografici). Il soggetto è una donna dal volto severo, il capo coperto con il velo vedovile e la mano sinistra poggiata su un teschio, ambientata in uno spazio disadorno con alcuni libri e un cartiglio bruciacchiato che riporta un brano delle *Lamentazioni* di Geremia (I, 4), «et ipsa oppressa amaritudine», proprio come Gerusalemme, paragonata dal profeta a una regina vedova e sola che piange le sue sventure. Senza l'inventario dei beni di don Álvaro de Quiñones, redatto *post mortem* il 20 aprile 1657 (BELLINGERI 2007, p. 101) sarebbe stata un'impresa riconoscere l'opera, appartenuta al castellano spagnolo di Cremona: «una Regina che pare la Zenobia menata [in]



Fig. 71. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Madre ebrea*, già Parma, collezione privata.



prigione». Sul riferimento attributivo al Miradori, a una data sul finire del quinto decennio del secolo, non è stato necessario dilungarsi.

Genovesino si avvale del medesimo schema adottato in una tavoletta già in collezione privata a Parma con una *Madre ebrea* (fig. 71) che cuoce e mangia il figlioletto durante l'assedio di Gerusalemme da parte di Tito. Come ha notato Giuseppe CIRILLO (2001, p. 20, fig. 7), l'impostazione compositiva dipende da un modello che Guido Reni utilizza nella cosiddetta *Sibilla Bonfiglioli* del Palais des Beaux-Arts a Lille (inv. P 45; PEPPER 1988, p. 335, n. 27, tav. 19; ma si veda anche la derivazione dei *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* a Bruxelles, inv. 268). Da parte mia, invece, vi ho letto una suggestione strozziana.

Settimia Zenobia, moglie del re di Palmira Settimio Odenato, diventa regina alla morte del marito nel 267 d.C.; dopo la sconfitta da parte dell'imperatore Aureliano nel 272, sfila a Roma incatenata con catene d'oro. Vive prigioniera nella villa di Tivoli: è descritta di carnagione scura, con viso bellissimo, denti di perla e occhi neri che brillano; è ambiziosa, colta e guerriera. La fortuna di Zenobia si misura ad altissimi livelli più nella letteratura che nelle arti: per esempio nei *Trionfi* di Francesco Petrarca, mentre Giovanni Boccaccio le dedica una vita nel *De casibus virorum illustrium* e nel *De mulieribus claris*, che sarà tradotta e adattata da Geoffrey Chaucer per *The Monk's Tale* nei *Canterbury Tales*. Nel 1582, Torquato Tasso la addita come un preclaro esemplare di virtù nel *Discorso della virtù femminile e donnesca*.

Scorrendo l'inventario del Quiñones, insieme alla regina di Palmira, si incontrano altri emblemi di virtù femminile: una «Lucretia romana», «la Cleopatra» e «una Artemisia che beve la cinera di suo marito». Zenobia, Lucrezia, Cleopatra e Artemisia tornano insieme nelle fonti letterarie ricordate poc'anzi: non credo quindi che l'opera possa essere nata autonoma, ma sia stata piuttosto parte di un ciclo di tele raffigurante eroine dell'antichità.

Don Álvaro de Quiñones è un militare impegnato nelle principali imprese belliche spagnole di quegli anni: come «comisario general de la cavallería del ejército» negli anni Trenta è nelle Fiandre, in Baviera e in Alsazia; poi a Napoli e in Lombardia. Sebbene la nomina a governatore e castellano di Cremona risalga al 1639, si stabilisce in città cinque anni più tardi, dopo aver terminato il suo impegno nella guerra di Catalogna. Il 19 ottobre del 1641, a Tarragona, il Quiñones certifica lodevolmente i servizi prestati da Pedro Calderón de la Barca, ai suoi ordini nella compagnia dell'esercito al comando del *Conde-Duque de Olivares* (CALDERÓN DE LA BARCA ed. 1959, p. 27; SLIWA 2008, pp. 99-100). Il campione della letteratura spagnola del *Siglo de Oro* da sei anni ha scritto il suo capolavoro *La vida es sueño*, pubblicata nel 1636 nella *Primera parte de Comedias*; dove trova posto anche *La gran Cenobia*, dramma storico rappresentato

per la prima volta a corte nel 1625 (CALDERÓN DE LA BARCA ed. 2005, pp. 307-396).

È difficile pensare che don Álvaro non conoscesse l'opera del principale drammaturgo spagnolo, che aveva avuto ai suoi ordini, e che non fornisse alcun suggerimento al pittore di fiducia, oltre tutto per un soggetto così inconsueto: e la regina del Genovesino rivela agganci precisi con la *Cenobia* calderoniana. Siamo così nel bel mezzo di un corto circuito tra la Lombardia e la Spagna intorno alla metà del XVII secolo, che coinvolge uno dei più grandi geni della letteratura universale, «fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española», un militare spagnolo di stanza a Cremona e il suo pittore prediletto.

Marco Tanzi

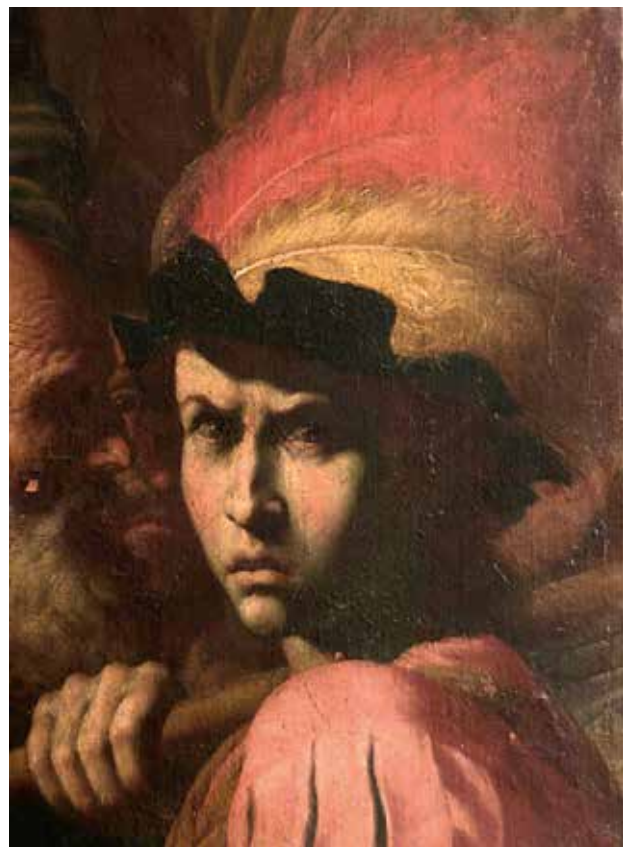


Fig. 72. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Martirio di Sant'Alessandro* (particolare), collezione privata.



39.  
*Mangiatori di ricotta*

Tela, 102 × 132 cm  
Crema, collezione privata  
Provenienza: Cremona, don Álvaro de Quiñones (?)

Il dipinto è una replica piuttosto fedele, per quanto di dimensioni sensibilmente maggiori rispetto all'originale, del celebre modello di Vincenzo Campi raffigurante quattro contadini dall'aspetto caricaturale intenti a divorare una forma di ricotta, del quale si conoscono diverse versioni autografe. Oltre alle due rispettivamente nel Musée des Beaux-Arts di Lione (inv. H 673; 77 × 89 cm; si veda F. Paliaga, in *Vincenzo Campi* 2000, pp. 160-161, n. 11) e già in una collezione privata di Cremona (72 × 89,5 cm; F. Paliaga, in *Rabisch* 1998, p. 203, n. 47), nel 2016 ne ho trovata una terza redazione in collezione privata milanese (73 × 91 cm; fig. 73), che avrei voluto esporre in questa mostra, purtroppo invano, a confronto con l'opera in esame.

Come ho già ipotizzato, sono convinto che la tela sia di mano del Genovesino, nella inedita veste di copista (TANZI 2001, pp. 453-454, fig. 5; l'attribuzione non è condivisa da MARUBBI 2011, p. 30, che conosce il dipinto solo in fotografia). Già la scelta è significativa: se un soggetto si presta all'umore picaresco del pittore, è proprio quello dei «buffi che mangiano mascherpa» o dei

«pezzenti che mangiano la ricotta», come vengono definiti negli inventari settecenteschi gli originali campeschi. Sempre nel Settecento, Giambattista BIFFI (ed. 1988, p. 263) ha bene in mente varie versioni dei «mascalzoni che mangiano ricotta» eseguiti dal pittore in gioventù.

Il cromatismo giocato su toni bruni e verdastri, con la subitanea accensione dei rossi ed il brillare dei bianchi è, in primo luogo, una spia che indirizza prontamente sull'artista ligure; come il gioco delle mani in primo piano, con il contrasto tra quella in luce della donna e le altre in ombra e in penombra. Lo studio delle mani in grovigli, in intrichi, è ricorrente nella sua produzione, come nei personaggi intorno a Gesù o nei poveri della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* in Palazzo Comunale (cat. 35) o nelle due grandi tele, a Cremona (cat. 37) e a Soresina (fig. 42), con l'*Ultima cena*.

La definizione dei volti dei personaggi maschili supera il naturalismo campesco verso toni più grotteschi e sguaiati (si veda il vecchio sulla destra, quasi un ritratto, al quale il Genovesino ha aggiunto due grosse verruche sulla pelata, assenti negli originali), che trovano riscontri in certe figure caricate di santi, nei quadri sacri; mentre la femmina è una sorella più disinvolta e scarmigliata dell'ancella nella *Nascita della Vergine* della Pinacoteca di Cremona (cat. 21). Ancora una volta il pittore dimostra la sua attenzione per il mondo dell'incisione, con la citazione da un'acquaforte di Jusepe de Ribera (fig. 74) per il particolare della bocca



Fig. 73. Vincenzo Campi, *Mangiatori di ricotta* (particolare), collezione privata.



spalancata e delle narici dilatate del secondo personaggio da sinistra (BROWN 1992, p. 377, n. 3.9).

La tela sigla un capitolo importante nella storia del gusto e delle predilezioni del collezionismo seicentesco nella città lombarda: si schiude inoltre la possibilità di analizzare un'attività di copista del genovese sulla quale la critica non si è ancora soffermata, anche se nell'inventario

dei beni dell'artista sono menzionate alcune derivazioni da Cerano e da Giulio Romano (si veda inoltre cat. 10).

Nel 2001 non era stato ancora pubblicato l'inventario *post mortem* dei beni mobili del castellano di Cremona, don Álvaro de Quiñones (BELLINGERI 2007, pp. 99-104), il principale committente del Miradori. Non mi dispiacerebbe poter dimostrare che questo dipinto sia quello con i «quattro villani che mangiano ricotto in un quadro solo» elencati nella raccolta di don Álvaro. E se proprio non era l'esemplare che ornava il Castello di Santa Croce, è ancora Giambattista BIFFI (ed. 1988, p. 266) a ricordare tra le opere del Genovesino nelle stanze abbaziali di San Lorenzo, insieme ad altri dipinti di genere («i sette vizi capitali appropriati agli abitanti di vari paesi: la Superbia a uno Spagnolo, l'avarizia ad un Genovese, la lussuria ad un Francese; l'ira ad un Napoletano; la Gola e l'acidia ai Milanesi; l'invidia a un Calabrese [...]; una carità romana, ed a chiaro scuro un satiro e una capra») un quadro raffigurante «alcuni buffoni che mangiano», che ha, come verosimile *pendant*, un dipinto con «altri che giocano».



Fig. 74. Jusepe de Ribera, *Studi di nasi e di bocche*, acquaforte.

40.  
*Miracolo del Beato Bernardo Tolomei*

Tela, 260 × 180 cm

Soresina (Cremona), San Siro

Iscrizioni: «ALOYSIUS MIRADORUS» in basso, accanto al martello del giovane di spalle

Provenienza: Cremona, San Lorenzo

Conservata nella parrocchiale di Soresina, la pala proviene dalla chiesa cittadina di San Lorenzo, che dal 1548 era divenuta sede cremonese degli Olivetani. E appunto alla storia e alla devozione di quest'ordine rimanda il tema. Al centro appare la figura del fondatore, il Beato Bernardo Tolomei da Siena, presentato tra due confratelli mentre contrasta le insidie fraposte dal demonio all'edificazione della chiesa di Monte Oliveto Maggiore. I ponteggi e le strutture dell'edificio in costruzione, da cui si affacciano figurine di operai, occupano lo sfondo alquanto tenebroso, che dà risalto al candore degli ampi sai olivetani. Fin dal XVIII secolo l'opera veniva considerata tra le più importanti testimonianze del Genovesino in città. Ampie segnalazioni le riservano PANNI (1762, p. 126), ZAIST (1774, II, p. 100) e BARTOLI (1777, p. 152), seguiti con minor precisione da BIFFI (ed. 1988, pp. 265-266) e AGLIO (1794, p. 137). Merita, in particolare, stralciare la puntuale descrizione lasciata da Giambattista Zaist, che individua esattamente l'episodio e sottolinea la forza dell'invenzione: «spicca la franca di lui bravura, nell'opera assai magnifica, da esso fatto nella Chiesa di San Lorenzo de Monaci Olivetani all'altare del di lor fondatore il Beato Bernardo Tolomei, il quale, vestito alla monastica fa il miracolo, di porre in fuga col segno della Croce l'inferral avversario, che colla diabolica sua forza impediva a moversi un grave grossissimo sasso, destinato alla fabbrica d'un monistero. Vi si veggono un fabbro con martello, e scalpelli in mano, ed altri manovali, che si sforzano con taglie, per sollevarlo da terra, ne quali artefici spicca la possa, ed energia della muscolatura, con vivacità di vaghe invenzioni, belli panni grandiosi, e ben piazzati [...] In dietro si vede poscia



un'assai bizzarra figura di un monaco con gli occhiali, in atto di ammirazione, ed un altro vi si ravvisa, che è un ritratto d'uno della nobile famiglia de Pueroni».

Al tempo delle soppressioni napoleoniche il dipinto entra a fare parte della «galleria della municipalità» di Cremona per poi essere concesso nel 1812 alla chiesa di Soresina su istanza del nobile Giovan Pietro Barbò, fabbricere (APS, Fabbriciera, 15 settembre 1812; CABRINI 1986, p. 211, nota 9). Si ha anche notizia di un restauro fatto eseguire nel 1843 «al quadro del celebre pittore Genovesino» a Camillo Ghelfi, allievo di Giuseppe Diotti (APS, Fabbriciera, 1 agosto 1843). Si deve a Mina GREGORI (1954, pp. 25-26), quando ormai si era persa cognizione della paternità miradoriana, il ritrovamento a Soresina del dipinto, riconosciuto come tappa fondamentale nel percorso del pittore, senza precedenti per «intemperanza» e «spregio» delle convenzioni normalmente osservate nella pittura sacra. La studiosa individuava altresì nel religioso di sinistra, quello che Zaist indicava come «uno della nobile famiglia Pueroni», lo stesso monaco del *Ritratto di Olivetano* allora presso l'Hispanic Society of America di New York, dipinto che Roberto LONGHI (in *Mostra del Caravaggio* 1951, p. 60) aveva tolto qualche anno prima allo Zurbarán e restituito a Genovesino (cat. 41). L'esistenza dello straordinario ritratto accresce l'interesse per la figura del monaco Pueroni e per i suoi rapporti con l'artista che lo aveva raffigurato accanto al Tolomei, al centro dell'azione sacra. Può darsi che nel ruolo di committente, egli non si sia limitato alla pala e al ritratto. Tanto la chiesa di San Lorenzo quanto l'annesso monastero pullulavano infatti di opere del Genovesino: oltre a quella in esame, vi figuravano le due giunte al Museo «Ala Ponzzone», la *Nascita della Vergine* e la *Decollazione di San Paolo* (catt. 21, 22), entrambe del 1642, altre due perdute e già esposte in chiesa (il *Martirio di San Barlaam di Antiochia* e la *Strage degli innocenti*) e i vari dipinti di tema comico e profano ricordati dall'Arise e dal Biffi nell'«appartamento» dell'abate, tra cui i *Mangiatori di ricotta* ritrovati da Marco TANZI (2001, pp. 453-454) ed esposti in mostra (cat. 39).

Dalle prime indagini, il ruolo della famiglia Pueroni appare centrale nelle vicende olivetane e non solo a Cremona. Domenico (1582-1633) aveva scalato i vertici dell'ordine e, divenuto abate generale nel 1627, aveva conservato la carica fino alla morte, fatto raro visto che il rinnovo delle cariche era annuale. Per il 1630 era stato confermato dallo stesso pontefice Urbano VIII. Nel ruolo di abate, aveva fondato a Monte Oliveto l'Accademia degli Industriosi (1628) e fatto decorare l'atrio della biblioteca con un ciclo di affreschi celebrativi delle glorie olivetane (1631), ove in posizione eminente, al centro della volta, appare San Bernardo Tolomei accompagnato dai due cofondatori Patrizio Patrizi e Ambrogio Piccolomini, in atto di contemplare la Scala di Giacobbe (SCARPINI 1952, p. 235). Per San Lorenzo aveva fatto co-





struire il nuovo organo al bresciano Antonio del Corno. Suo fratello Michelangelo, negli stessi anni, aveva invece ricoperto la carica di abate a Cremona (BANCHIERI 1628, pp. 55, 88-89). Per ragioni cronologiche il monaco dai baffetti bruni appena accennati e dall'aria un po' sofferente che ci guarda dalla pala non può essere identificato con nessuno di loro ma con un discendente della stessa famiglia. I nobili Pueroni (latinamente *de Peveronibus*) avevano i loro possedimenti nei territori di Bagnara e Bonemerse, ove la cascina Peverone ne ricorda ancora la presenza, nelle vicinanze della badia di Lagoscuro appartenente agli Olivetani e divenuta commenda di Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII. Un *Repertorio*

delle scritture dell'Abbadia di San Lorenzo in Cremona, del 1718 (BSCr, LC, Fondo Albertoni n. 71, su segnalazione di Adam Ferrari), ricorda come il notaio Angelo Pueroni si occupasse per conto dei monaci di questioni relative al fondo di Lagoscuro (1632). Nel testamento rogato nell'anno della peste 1630 (ASCr, *Notarile*, notaio Cesare Borsa, f. 4151, 22 ottobre), lo stesso Angelo nominava erede universale, essendo premorti gli altri eredi, il figlio Ludovico, monaco olivetano in San Lorenzo, destinandogli in vita una rendita annua di 100 ducati e largendogli 50 ducati per celebrare con decoro la prima messa (ringrazio Liliana Ruggeri per la segnalazione del documento e per varie altre informazioni). Angelo sarebbe in realtà morto nel 1635, quando il figlio aveva circa trent'anni. Nato quindi nel 1605 circa, presi gli ordini nel 1630 e ancora vivo nel 1666, Ludovico ha le carte in regola per essere identificato con il personaggio effigiato nei due dipinti. Un'età intorno ai quarant'anni sembra effettivamente quella dimostrata nel ritratto. La carta che egli reca in mano fa inoltre riferimento alla «carica di procuratore», seconda solo per importanza a quella di abate generale, lasciando supporre che egli la ricoprì all'interno dell'ordine. In attesa che altre indagini possano meglio corroborare l'ipotesi, si può intanto mettere in rapporto la commissione della pala con un evento di rilievo nella storia dell'ordine, la beatificazione del Tolomei, avvenuta nel 1644 a sanzione di un culto già ampiamente diffuso (SERAFINI 2010, p. 776; *Acta Sanctorum* 1739, pp. 464-465). L'aureola sottile, sospesa a una certa altezza sul capo del Beato (come nella *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio), conferma il collegamento.

L'idea di collocare l'opera a ridosso della metà del quinto decennio è d'altronde condivisa. È il momento (1646-1648) in cui Alfred MOIR (1967, pp. 272-273) individua la fase più caravaggesca di Genovesino, intesa piuttosto da Mina GREGORI (1990, p. 62) come conseguenza dell'esposizione a modelli di naturalismo iberico, di Zurbarán in particolare. Più di recente Lia BELLINGERI (2007, p. 19) ha osservato nell'opera puntuali rimandi ad altri dipinti del decennio: «il sacerdote con il turibolo della *Circoncisione* Bizzi [1643, fig. 23] continua a tenere in mano gli occhiali nel *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* e si traveste da Lot nella tela del 1649». Il rapporto con il *Lot e le figlie* (cat. 43) è in effetti assai stretto e si può aggiungere che una fisionomia simile a quella del Beato senese ricorre, proprio dietro a Cristo, tra gli astanti della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (cat. 35) già in San Francesco, dipinta nel 1647. Il momento è dunque quello, tra il 1645 e il 1649, di pochi anni successivo alla beatificazione.

Nel 1645 era stato pubblicato a Venezia *Il disertò trionfante*, un poema sulla vita del Tolomei a firma dell'olivetano Domenico Beccoli da Gubbio. Il settimo canto è in buona parte dedicato alle diaboliche macchinazioni del demone per contrastare la costruzione della chiesa di



Monte Oliveto. Nottetempo questi distruggeva ciò che veniva costruito di giorno, faceva cadere operai dai ponteggi e procurava loro ferite. Dell'episodio fissato nella pala, con il demone alato (privo di corna ma identificato dal serpente) che si attacca al masso rendendo vani gli sforzi degli operai aggrappati alle corde dell'argano o impegnati a puntellarlo, non parlano tuttavia né il poema né i più antichi racconti biografici raccolti negli *Acta Sanctorum*. Si tratta in realtà di un'invenzione del pittore volta a sintetizzare efficacemente il significato della vicenda agiografica, la lotta quasi fisica tra i campioni del bene, i tre olivetani (nei quali andranno riconosciuti, oltre a Bernardo, anche Ambrogio e Patrizio) e i loro aiutanti da un lato, e le oscure forze infernali dall'altro. Lo stesso vigoroso contrasto chiaroscurale tra la «quinta d'ombra che, dal proscenio, assorbe gli arnesi da lavoro, il sasso squadrate, i manovali succinti» (GREGORI 1954, p. 26) e il biancore dei sai è funzionale al significato, alla volontà cioè di esaltare, attraverso l'opporci dei campi luminosi, «la figura austera e al contempo familiare del fondatore dell'ordine» (BELLINGERI 2004, pp. 15-16). Per questa coerenza iconografica che attinge, sì, al meraviglioso ma non perde di vista il tema assegnato, ovvero l'intenzione del Pueroni

di celebrare con il Tolomei la fondazione stessa di Monte Oliveto (legato, come si è detto, alla sua famiglia). L'opera appare isolata nella produzione cremonese del Miradori. Non si vedono nella tela di Soresina le aggraziate presenze angeliche, le carole di putti, sparse senza risparmio in altre pale. Prevale un tono uniforme di austerità, marcata dal fiero contrasto chiaroscurale e da una specie di rinuncia al colore. Anche gli inserti pittorici che pure non mancano (dal monaco con gli occhiali all'operaio che aggrotta espressivamente la fronte) si intonano alla severità del contesto, memore di alcune grandi pagine di pittura genovese e lombarda dei decenni precedenti come l'*Elemosina di San Tommaso di Villanova* di Domenico Fiasella in Nostra Signora della Consolazione e San Vincenzo martire a Genova, citata da Michele TAVOLA (2001-2004, p. 165), o la penitenziale pala di Tanzio a Domodossola con *San Carlo che comunica gli appestati*.

Valerio Guazzoni

La tela è stata restaurata in occasione della mostra da Rizzi Restauri di Cremona.

*Ritratto di un monaco olivetano della famiglia Pueroni*

Tela, 141 × 96 cm

Collezione privata

Iscrizioni: «Molto R.mo Sig.r Mio E.ss.mo la carica a Vs [...] R. bene di proclamarsi con [...]» sulla lettera in mano all'effigiato

Provenienza: Londra, George Donaldson; New York, Hispanic Society of America

Seduto nel suo studio, un giovane monaco qualificato come olivetano dall'ampio saio bianco con maniche larghe e cappuccio, sospende per un momento la lettura di una missiva e si volge, serio, allo spettatore. La figura emerge quasi abbagliante dallo sfondo scuro e indistinto dell'ambiente, nel quale si intravede una tenda

La vicenda critica della tela è accompagnata, fino alla metà del Novecento, da una prestigiosa attribuzione a Francisco de Zurbarán: dalla sua apparizione presso l'antiquario londinese Sir George Donaldson (1845-1925), che la espone per due volte con questo nome, nel 1895-1896 e nel 1901 (*Exhibition 1895-1896*, p. 8, n. 31; *Descriptive 1901*, p. 61, n. 74). La concordia sul riferimento spagnolo continua dopo il passaggio alla Hispanic Society of America di New York, avvenuto nel 1911 (si veda la bibliografia raccolta in *Zurbaran 1925*, pp. 7-8, pl. 1; a integrare quella nella scheda dell'asta Sotheby's, New York, 16 gennaio 2005, lotto 5); l'effigiato, di volta in volta, è erroneamente identificato in un monaco certosino o domenicano. Dopo un primo tentativo di spostamento sull'area lombarda, verso Daniele Crespi, da parte di Martin S. SORIA (1944, pp. 136-139, fig. 9), Roberto Longhi (in *Mostra del Caravaggio 1951*, p. 60) orienta correttamente il ritratto nel corpus del Genovesino, riconoscendo a Mina Gregori il merito di avere scovato il medesimo personaggio nella pala, già in San Lorenzo a Cremona, con il *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* (cat. 40), ritrovata nella parrocchiale di San Siro a Soresina (GREGORI 1954, pp. 25-26, fig. 20; si veda anche 1990, pp. 62, 295, tav. 33). Dopo essere stato esposto a Masnago nel 2002 (M. Tanzi, in *Il ritratto 2002*, p. 194, n. 75), il ritratto è messo in vendita dall'Hispanic Society of America alla già citata asta del 2005 ed è acquistato dall'attuale proprietario.

La pala olivetana figura tra le opere del Miradori più celebrate nella storiografia artistica locale del XVIII secolo, a partire dal manoscritto di Giambattista BIFFI (ed. 1988, pp. 265-266), seguito dalle guide del Panni e dell'Aglio, precedenti il passaggio a Soresina, avvenuto nel 1812. La Gregori, ripresa da Tanzi, attribuisce a Desiderio Arisi la prima descrizione dell'opera, che ha consentito l'identificazione del ritrattato: «San Bernardo Olivetano vestito di bianco che compie un miracolo

cacciando il demonio con segno di croce che impediva colla sua diabolica forza il muoversi d'un sasso, bisognevole alla fabbrica del Monastero. Davanti un fabbro con martelli e scalpelli ed altri manovali che a tutta forza s'adopravano per sollevare da terra, e all'indietro un monaco con occhiale, ed un altro ritratto d'uno della nobile famiglia dei Pueroni». Ho esaminato tutti i manoscritti dell'Arisi, compreso l'esemplare originale ora al Getty Research Institute, fortunatamente *online*, ma non ho ritrovato questo passo. Forse, allora, si tratta di una parafrasi da attribuire alla studiosa; Marco Tanzi mi confessa di essersi fidato e di avere "citato la citazione" della Gregori. La prima descrizione della pala e il riconoscimento dell'effigiato sarebbe allora quella, a stampa, di Antonio Maria PANNI (1762, p. 126). Tale tradizione è stata verificata ulteriormente da Valerio Guazzoni in occasione della mostra, perché sono vari i membri della famiglia Pueroni ad avere fatto parte della famiglia olivetana, *in primis* Domenico, che fu rettore generale dell'ordine. La soluzione individuata da Guazzoni – alla cui scheda rimando per l'accuratezza della ricostruzione – che si tratti di Ludovico Pueroni, sembra dirimere finalmente la questione. Occorre ricordare infine che Biffi, probabilmente per un *lapsus calami*, parla di Puerari e non di Pueroni.

Ad ogni modo, il ritratto rappresenta uno degli esiti più alti nella produzione del Miradori, di una qualità superba e dalle scelte cromatiche raffinatissime ed estreme: l'emergere della figura dall'oscurità, avvolta di un bianco fremente, le accensioni di luce sui grandi piani del pannello sulla sinistra inframmezzati ai gorghi d'ombra; un'unica macchia di colore, un rosso preziosissimo, nel sigillo di ceralacca, sono solo le prove più evidenti dello straordinario magistero del Genovesino, mentre il volto velato di solenne melanconia spinge, come scrive Marco Tanzi, verso insondabili «abissi di introspezione». Tra Zurbarán e Velázquez – e non scomoderei, come pure è stato fatto, il nome di un pittore modesto e tutto di superficie come Luigi Reali –, questo ritratto è una delle opere più intensamente spagnolesche che si potessero incrociare intorno alla metà del Seicento in Lombardia, segnato da una cifra di naturalismo iberico assai più marcato che nella pala olivetana, la quale dimostra ancora, invece, soprattutto nella figura sulla destra, in primo piano, una persistente eco caravaggesca che solo a tratti si riesce a ritrovare nella produzione del pittore.

Beatrice Tanzi





*Miracolo di San Giovanni Damasceno*

1648

Tela, 207 × 140 cm

Cremona, Santa Maria Maddalena

Iscrizioni: «Aloysius Miradorus / G.sis F. 1648», nel cartiglio in basso a sinistra.

Il dipinto, in discrete condizioni di conservazione, è stato restaurato nel 1982 (*Le chiese* 1983, p. 34, n. 15). L'episodio, ambientato all'interno di una chiesa, è il più celebre della vita di San Giovanni Damasceno: sulla sinistra, seduta su una nuvola, appare la Vergine con il Bambino nell'atto di riattaccare miracolosamente la mano del santo inginocchiato. Giovanni visse a Damasco tra il VII e l'VIII secolo: autore di numerose opere teologiche, è ricordato per la sua lotta a difesa del culto delle immagini, in opposizione alla dottrina iconoclasta diffusa dall'imperatore Leone III. I testi di carattere agiografico raccontano che fu accusato di tradimento e subì l'amputazione della mano, per impedirgli di scrivere. Mentre pregava davanti ad un'immagine della Vergine, da quest'ultima uscì una nuova mano che lo risarcì della mutilazione. In segno di riconoscenza Giovanni



Fig. 75. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ultima comunione di San Bonaventura*, collezione privata.

aggiunse all'icona miracolosa una terza mano, contribuendo in tal modo a dare vita all'immagine votiva della cosiddetta «Madonna Tricherusa», cioè della Madonna con tre mani (TRADIGO 2004, p. 319).

È interessante notare come il Genovesino si discosti dalla raffigurazione tradizionale dell'evento e preferisca rappresentare il miracolo attraverso l'apparizione celeste al santo. Un'icona è comunque presente alle spalle della Madonna, mentre in basso a sinistra compaiono il libro e la mannaia, evidente allusione agli scritti e all'amputazione.

La tela è collocata nell'abside di Santa Maria Maddalena, in origine intitolata a San Clemente. Dai documenti sappiamo che fu commissionata dalla locale Compagnia del Santissimo Sacramento, in seguito al lascito testamentario del 1626 di Giovanni Scaglia (ASCr, *Istituto Elemosiniere*, corpi soppressi, busta 834, fasc. 3, 5, 7; BELLINGERI 2001, p. 70). Il legato prevedeva l'erezione di un altare dedicato a San Giovanni Damasceno, effettivamente realizzato nel 1630 nella prima cappella di destra. Anche la moglie, Aurelia Sandrini, nel suo testamento del 1629, lasciò alla Compagnia una somma di denaro per dire messa all'altare voluto dal marito (MORANDI 2010, p. 14). L'impegno dei coniugi è testimoniato in una lastra, finora sfuggita agli studi, recante l'iscrizione «IOANNES SCALLIA SIBI ET AVRELIAE VXORI P.[OSUIT] MDCXXXVI», rimossa in tempi imprecisati dalla cappella per essere riadattata a basamento dell'altare di Sant'Anna, nella seconda cappella di sinistra.

Dopo che, nella visita pastorale del 6 febbraio 1647, il vescovo Francesco Visconti aveva lamentato l'assenza di una pala sull'altare (ASDCr, *Visite pastorali*, Vescovo Francesco Visconti, n. 70, vol. II, Parrocchia di San Clemente, 1647; TAVOLA 2004, p. 155), il dipinto fu prontamente commissionato al Genovesino che, come attesta il cartiglio, lo realizzò l'anno successivo. È utile ricordare che il Miradori, residente nella vicinia di San Clemente in Gonzaga, era tra i membri della Compagnia del Santissimo Sacramento, della quale fu anche priore dal 1652 al 1655.

Il dipinto, menzionato per la prima volta pochi anni dopo la messa in opera da Giuseppe Bresciani (BRESCIANI 4, c. 106), è successivamente registrato nelle visite pastorali Isimbardi, del 1674, e Litta, del 1723 (ASDCr, *Visite pastorali*, Vescovo Pietro Isimbardi, n. 76, vol. II, Parrocchia di San Clemente, 1674; *Visite pastorali*, Vescovo Alessandro Litta, n. 145, vol. II, Parrocchia di San Clemente, 1723). In quest'ultima si ricorda sull'altare un'iscrizione oggi scomparsa: «Johannis Scalee legato istituto altare Societas S.mi Sacramenti exornavit anno 1653», che conferma il ruolo dello Scaglia e della confraternita nella realizzazione dell'altare (TAVOLA 2004, p. 155).

«Dipintura veramente bella di Luigi Miradori detto il Genovese» per Antonio Maria PANNI (1762, pp. 39-40), la pala è citata da Giambattista ZAIST (1774, II, p. 99; se-



guito da Giuseppe AGLIO 1794, p. 146), il quale ricorda in chiesa una seconda pala del Genovesino, ora perduta, raffigurante *Sant'Antonio da Padova*. Negli stessi anni il *San Giovanni Damasceno* è elogiato da Giambattista BIFFI (ed. 1988, p. 265) e figura quale l'unico dipinto cremonese del pittore menzionato da Luigi LANZI (1795-1796, p. 380) nella *Storia pittorica*. Chiusa nel 1805 con le soppressioni napoleoniche, la chiesa riapre tre anni dopo radicalmente mutata nell'assetto decorativo. Le guide di inizio Ottocento non fanno più cenno al dipinto, che torna a essere ricordato solo nella guida di Pietro MAISEN (1865, p. 170), collocato nella sistemazione attuale.

Citata nella voce del Thieme Becker (ANONIMO 1930, p. 586), la pala è analizzata per la prima volta da Alfredo Puerari (in *Mostra di antiche* 1948, pp. 75-76), che sottolinea le componenti caravaggesche nell'austero partito compositivo e nella caratterizzazione vigorosa del santo. Mina GREGORI (1954, pp. 26-27) pone l'accento sul dettaglio realistico dei piedi nudi del santo – «poveri, commoventi piedi, della più bella tradizione caravaggesca» – e sulla disposizione del pittore a ritrarre l'episodio miracoloso «come un fatto quotidiano». Alfred MOIR (1967, I, p. 272; II, p. 88) enfatizza queste posizioni e riconosce nella tela una sorta di versione nord-italiana della *Madonna di Loreto* di Caravaggio: una suggestione ripresa dalla stessa GREGORI (1995, p. 20). La studiosa mette inoltre in evidenza i rapporti compositivi con le due redazioni dell'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* del Musée National du Château de Compiègne, datata 1651, e di collezione privata parigina (figg. 34, 35); riconoscendo in queste opere l'eco di modelli di Orazio Gentileschi (M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 69). La MORANDI (2010, p. 36) propone di individuarne un precedente nella *Vergine che appare a Santa Francesca Romana* di Orazio nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino (1615-1618), mentre TAVOLA (2004, p. 157) ricorda come ulteriore fonte di ispirazione lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* del genovese Andrea Ansaldo (1625), conservato presso il Museo Diocesano di Chiavari. Questa tipologia di ambientazione in interni chiesastici fortemente chiaroscurati è anche alla base delle due versioni dell'*Ultima comunione di San Bonaventura*, rispettivamente a Kassel (Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. GK 1040) e in collezione privata (fig. 75; *Lombard Paintings* 1974, pp. 248-249).

È stato suggerito che la scelta del soggetto sia da porre in relazione al diffondersi delle istanze promosse dal Concilio di Trento, in quanto la vicenda di San Giovanni Damasceno rispecchia la lotta alla dottrina iconoclastica protestante che da tempo si era diffusa in Europa (MORANDI 2010, p. 36). Non è nemmeno da escludere, a nostro avviso, che la tela si possa collegare in qualche modo anche al nome del committente, Gio-

vanni Scaglia. Al riguardo va ricordato, con Lia BELLINGERI (2004, p. 39), che il Miradori dedica al santo anche un'altra notevole invenzione, il *Supplizio di San Giovanni Damasceno* già nella collezione Borg de Balzan a Firenze (fig. 24), riemerso dopo un oblio che durava dal 1894, in una vendita presso Saarbrücker Kunst-und Auktionshaus il 14 maggio 2016 (lotto 800253) e subito perso di vista.

Una copia antica della pala è ricordata dalle guide (a partire da AGLIO 1794, p. 160) in San Giorgio a Cremona; non crediamo tuttavia che sia quella di dimensioni ridotte attualmente conservata presso l'Archivio Storico Diocesano, proveniente da Gadesco (TONINELLI 2003, p. 246). La fortuna del modello compositivo è inoltre ribadita dalla teletta con *Santa Teresa che riceve Gesù Bambino dalla Madonna*, nella pinacoteca cittadina (inv. 1243; una replica di dimensioni analoghe è passata da un'asta Pandolfini a Firenze il 16 aprile 2014, lotto 20), riferibile a un seguace dell'artista.

Milena Goisa, Laura Sala



43.  
*Lot e le figlie*

1649

Tela, 170 × 125 cm

Roma, collezione BNL, gruppo BNP Paribas

Iscrizioni: su un cartellino dipinto sul retro ora invisibile (fig. 76)

«Aloysy Miradori Janue[nsis] / pennicillorum lusus / 1649»

Provenienza: Cremona, don Álvaro de Quiñones (?)

Pur avendo l'aspetto di una piccola pala, la tela della BNL raffigura un episodio della *Genesis* (19, 30-38) non certo destinato a salire sugli altari, con i preliminari dell'incesto consumato dal vecchio patriarca, nipote di Abramo, il quale, ubriacato dalle figlie, si congiunge con loro per favorire la prosecuzione della stirpe dopo la fuga da Sodoma. Un racconto, quindi, che si presta a una contaminazione torbida tra sesso e sacro, che incontra grande fortuna nelle rappresentazioni pittoriche del XVII secolo.

La tela compare per la prima volta a una vendita fiorentina presso Sotheby's Parke Bernet Italia, il 14 novembre 1978, lotto 674; quindi è pubblicata da Marco BONA CASTELLOTTI (1985, fig. 380). Si segnalano poi due passaggi romani, nel 1991 presso la galleria Laurina Arte (*Pittori antichi* 1991, pp. 28-29) e, nel 1993, presso l'antiquario Mario Bigetti, che la espone alla mostra antiquaria torinese del Lingotto (*Arte Antica* 1993, p. 12), cui fa seguito la sparizione nel collezionismo privato. Apprendiamo da una scheda del 2008, che il dipinto, dopo un passaggio nella collezione Canfora è entrato nel 2001 nella raccolta romana della Banca Nazionale del Lavoro (F. Franzè, in *La collezione* 2008, p. 64): la schedatrice non può più leggere il bel cartellino con firma e data dipinto a *trompe-l'oeil* sul retro della tela perché è stato coperto da una foderatura antecedente il 1994 (è fortunatamente testimoniato dall'immagine nella Fototeca della Fondazione di Federico Zeri presso l'Università di Bologna, n. 60010), ma fornisce una cronologia comunque corretta alla fine del quinto decennio per le analogie stilistiche con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del 1647 in Palazzo Comunale a Cremona (cat. 35). L'appartata collocazione bancaria della tela impedisce a Lia BELLINGERI (2007, p. 75) di toglierla dallo stato di "ubicazione sconosciuta" nella sua monografia sull'artista.

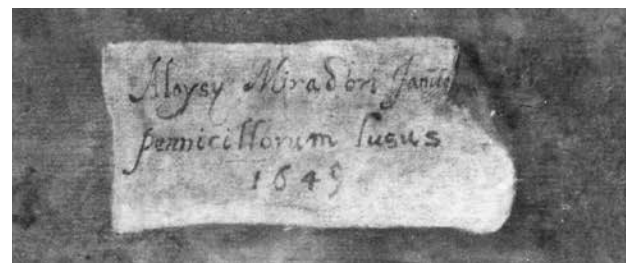


Fig. 76. Cartiglio con la firma del Genovesino sul retro della tela, oggi invisibile.

Nell'inventario *post mortem* dei beni di don Álvaro de Quiñones compare, come sempre senza alcuna indicazione attributiva, un quadro raffigurante «Loth con le duoi figlie» (BELLINGERI 2007, p. 102): sarebbe quindi significativo poter collegare anche questo dipinto alla committenza del governatore, anche se occorre ricordare che un'altra redazione del medesimo soggetto è ricordata nell'inventario del 1697 dei beni di casa Ponzone: «[un quadro] grande con sopra Lot con le due figlie una delle quali da a bere al medesimo» (TONINELLI 2003, p. 244). Conosciamo due repliche eseguite dal Miradori di questo tema: quella esposta e un'altra in una collezione privata valsesiana, resa nota da Roberto CONTINI (2005, pp. 184-186, fig. 5), che sembra in qualche sintonia, cronologica e formale, con il *Sacrificio d'Isacco* in collezione Moss a New York (cat. 24). Una terza redazione, a mezze figure, è registrata nel 1889 nella collezione di Giovan Battista Carpino a Torino (un «Loth colle figlie mezze figure al vero, di Luigi Miradori»), *pendant* di una «Carità Romana, mezze figure al vero di Luigi Miradori» (BELLINGERI 2007, p. 80).

Il 1649 della nostra tela sembrerebbe un anno sguarnito di opere da parte del Genovesino: *Lot e le figlie* è per ora l'unica rimasta di un anno nel quale si celebra il matrimonio della figlia Angela Caterina e il pittore vende una parte della sua casa nella contrada di San Clemente in Gonzaga. Solo l'anno prima, 1648, ha però portato a termine l'incredibile *Veduta fantastica del porto di Genova*, sparita nei gorgogli del mercato antiquario (fig. 30), e il *Miracolo di San Giovanni Damasceno* per Santa Maria Maddalena (cat. 42), proprio sotto casa: una paletta di particolare suggestione in cui sembra sfiorare corde ancora caravaggesche presenti solo episodicamente nella sua produzione. Le dimensioni cospicue, la qualità del dipinto, in cui le tre figure in primo piano sono realizzate con grande maestria formale e una tavolozza ricchissima e raffinata, insieme all'ideazione compositiva particolarmente felice – con l'ampio squarcio di paese alle spalle della caverna, con il cielo rosa ancora elettrizzato dal fulmine e solcato dai fuochi e dai bagliori dell'incendio di Sodoma – spingono in direzione di una committenza di rilievo come poteva essere quella del Quiñones, anche se non abbiamo più probanti ragguagli al proposito. Il volto di Lot, quasi interdetto dal vino, si avvicina ad altri personaggi del Genovesino, come il sacerdote sulla destra che agita il turibolo della *Circoncisione* già in collezione Bizzi a Piacenza (1643, fig. 23) o il vecchio olivetano con in mano gli occhiali nel *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* ora a Sorensina (cat. 40), o, soprattutto, come il pellegrino al centro, in ombra, nel *Supplizio di San Giovanni Damasceno* già Borg de Balzan (fig. 24), recentemente riemerso sul mercato antiquario tedesco. Per quanto riguarda la disposizione paesaggistica del dipinto, Michele TAVOLA (2004, pp. 160-162) suggerisce la possibile conoscenza delle opere dell'anversese Cornelis De Wael, attivo a Genova già negli anni Venti.



Beatrice Tanzi

44. *Annunciazione*

Tela, 280 × 190 cm

San Martino dall'Argine (Mantova), Santi Fabiano e Sebastiano  
Provenienza: San Martino dall'Argine, oratorio della Beata Vergine della Natività (detto anche santuario della Madonnina)

Il dipinto evidenzia delle cadute di colore piuttosto consistenti, specialmente nella parte inferiore e lungo il margine destro. Si ha notizia di un restauro eseguito nel 1984 da Dario Sanguanini (TONINI 2003, p. 69).

L'*Annunciazione*, rappresentata secondo l'iconografia tradizionale, è ambientata in una quinta architettonica di ispirazione classica, oltre la quale si apre su uno scorcio cittadino. Attualmente è posta sulla parete sinistra della chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano a San Martino dall'Argine, in provincia di Mantova ma nella diocesi di Cremona. È stato ipotizzato (TONINI 2003, p. 36) che in origine fosse la pala dell'altare maggiore della ex parrocchiale di San Martino vescovo – oggi dedicata a Santa Maria Annunciata –, tradizionalmente chiamata chiesa Castello per la vicinanza con l'abitazione dei Gonzaga, demolita nel Settecento (la chiesa fu eretta nel 1582 per volontà dal cardinale Scipione Gonzaga, nativo del borgo). Da Luigi TONINI (2003, p. 39) si apprende che nel 1972 la chiesa Castello fu chiusa al culto a causa del degrado: conseguentemente l'*Annunciazione* e altri sei dipinti trovarono collocazio-

ne ai Santi Fabiano e Sebastiano, eretta a parrocchiale nel 1972.

L'ipotesi che la sede originaria della pala fosse la chiesa Castello sembrerebbe confermata dalla presenza nell'abside di questo edificio di una grande cornice lignea (400 × 280 cm circa) certamente eseguita per la tela del Genovesino (F. Negrini, scheda SBAS di Mantova n. 03/00128905). Va tuttavia segnalato che la sistemazione attuale della cornice all'interno dell'abside presenta diverse anomalie che lasciano perplessi circa tale proposta. La struttura lignea, che reca sulla sommità l'iscrizione «SOLI DEO» («all'unico Dio»), è infatti posta troppo in alto rispetto all'altare e si sovrappone in modo incongruo alle lesene di stucco riemerse dopo il restauro del 2014 in quella zona dell'edificio. Mette in crisi definitivamente, poi, l'ipotesi di realizzazione per la chiesa Castello la visita pastorale del 1820, nella quale il vescovo di Cremona Omobono Offredi segnala la presenza in parrocchiale dell'*Annunciazione*, precisando che il dipinto fu «trasportato in questa chiesa dal demolito Oratorio della così detta Madonnina» (ASDCr, *Visite pastorali*, Vescovo Omobono Offredi, n. 196, 1820, pp. 1152-1153).

La trascurata testimonianza individua la sede originaria della tela nell'oratorio della Beata Vergine della Natività, detto anche "della Madonnina", eretto nel Seicento in territorio di San Martino, ma citato dalle visite settecentesche (ASDCr, *Visite pastorali*, Vescovo Ignazio Maria Fraganeschi, frammenti 211, 1756) come «la Madonnina di Marcaria», perché dipendente dalla parrocchia del vi-



cino paese, in diocesi mantovana. L'ipotesi è confermata da un documento nell'Archivio Parrocchiale di Marcaria: una copia settecentesca del testamento del marchese Giulio Cesare Mainoldi, residente a San Martino, che il 13 agosto 1630 nomina suo erede universale il santuario della Madonnina. Tra le disposizioni, Mainoldi ordina che sia eretto un altare nel santuario (definito la «Madonna Veschovato di Manto»), sul quale andava collocata «un'Anchona, ovvero quadro di pittura, sopra il quale vi s'ii dipinta l'Annunciata con l'arma della casa Mainolda». Come tuttavia ricorda un documento dell'8 ottobre 1840 (APM, notaio Pietro Cessi, c. 3), l'effettivo passaggio della cappella sotto il patronato di Giulio Cesare Mainoldi

si concretizzò soltanto dopo la morte di quest'ultimo, precisamente l'11 agosto 1650. Una data intorno al 1650 si adatta perfettamente allo stile del dipinto e concorre a riconoscere nell'*Annunciazione* del Genovesino quella voluta dal marchese. Si deve dunque immaginare che dopo la soppressione del santuario nel 1786, l'opera fu trasferita in chiesa Castello a San Martino, da dove proveniva la famiglia Mainoldi.

Segnalato con il corretto riferimento al Miradori da Ugo Bazzotti (in *Touring* 1987, p. 801), il dipinto è stato riprodotto e analizzato da Marco TANZI (1989, pp. 92, 94), che ne ha sottolineato l'elevata qualità pittorica, proponendo una datazione tra il 1648 del *Miracolo di San*



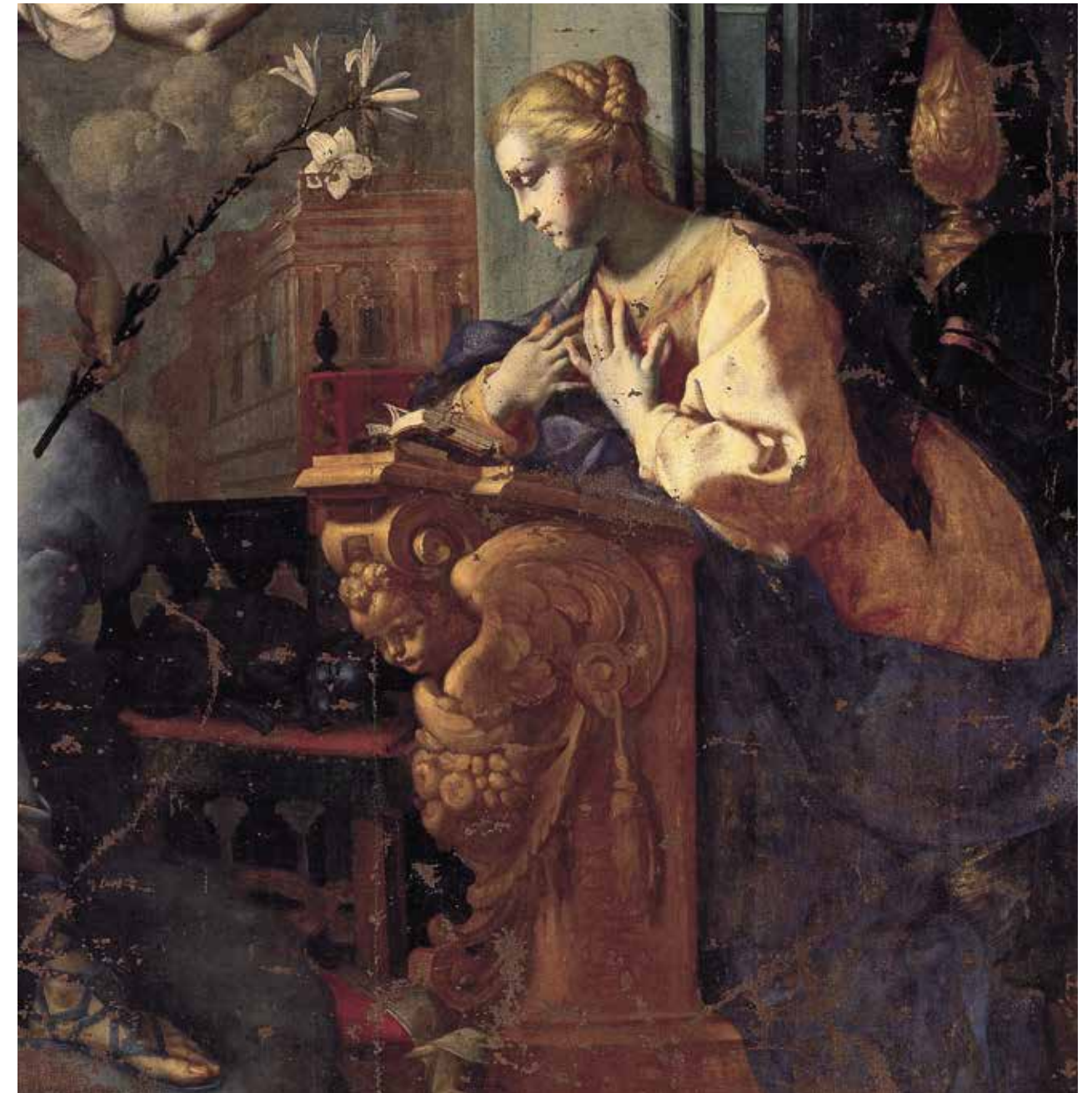
Fig. 77. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Annunciazione*, 1654, Cappella Cantone (Cremona), Santissima Annunciata (o Santa Maria dei Sabbioni).

*Giovanni Damasceno* (cat. 42), in Santa Maria Maddalena, e il 1651 del *Riposo durante la fuga in Egitto* in Sant'Imerio a Cremona (cat. 46). Successivamente è stato ricordato da Mina Gregori (in *Pittura a Cremona* 1990, p. 293) e da Giovanni RODELLA (2000, s.i.p.; 2001, pp. 9-10). Lo studioso ha evidenziato le relazioni con un'*Annunciazione* di dimensioni più ridotte (168 × 144 cm; fig. 77) e di impianto più semplificato rintracciata nella chiesa di Santa Maria dei Sabbioni a Cappella Cantone (Cremona); quest'ultima, firmata e datata 1654, fornirebbe un solido termine *ante quem* per la pala di San Martino dell'Argine.

Coerenti con le vicende di committenza prospettate, queste indicazioni trovano piena conferma nelle prerogati-

ve formali della pala, che bene si affianca, in particolare, al *Riposo durante la fuga in Egitto* del 1651. Lo suggerisce non solo l'analogia tra i gruppi di angeli che volteggiano nei cieli di entrambe le tele, ma anche il comune utilizzo di toni smaltati e di una stesura preziosa e madreperlacea. Va infine ricordato come la composizione riveli espliciti rimandi, in particolare nella figura dell'angelo, all'*Annunciazione* di Pier Francesco Mazzucchelli, il Morazzone, un trascurato capolavoro di cui si ignorano troppe cose, provenienza compresa, conservato presso la Casa di Cura Ancelle della Carità di Cremona (STOPPA 2003, pp. 188-189, n.15).

Martina Imbriaco, Giorgia Lottici



*San Bonaventura nello studio*

Rame, 33 × 27 cm

Milano, collezione Koelliker

Provenienza: Cremona, don Álvaro de Quiñones (?)

Il santo francescano – Bonaventura da Bagnoregio, cardinale, filosofo e teologo, per questo soprannominato *Doctor Seraphicus*, visse nel Duecento e fu, tra l'altro, rettore generale dell'ordine. È rappresentato con il saio sdrucito, pieno di toppe, concentratissimo nella scrittura del *Lignum Vitae* o della *Legenda maior Sancti Francisci*. Il pittore insiste sulla nudità della cella rischiarata da un raggio di sole: uno scrittoio rustico con qualche libro, il rosario, il calamaio e il crocifisso, il cappello cardinalizio dimenticato per terra, la mensola con il teschio, altri libri, una disciplina di pronto uso, non si sa mai. Nel piccolo rame il calore dei bruni si accende e si smorza sotto l'effetto della luce che entra dalla finestra, gioca sui libri e sulle mani, toccate da brevi pennellate, e sul Cristo d'avorio che si scioglie come una candela o una macchietta del Magnasco. Un quadro iperpenitenziale e spagnolesco tanto che Bonaventura, a dirla con Alberto Arbasino («la Repubblica», 30 aprile 2000), entra a pieno diritto nella schiera «di vecchi santi e santoni molto malvissuti, emaciati e macilenti, che volentieri si flagellano con quegli accessori che poi diventeranno guarnizioni alle sfilate di “moda sadomaso” applaudite dalle croniste mondane».

Ho ribadito in svariate circostanze l'autografia del delizioso rametto con una serie di rimandi alla produzione più nota del Genovesino (TANZI 2001, pp. 451-452, fig. 1; 2015, pp. 106, 108, 188, fig. 27; M. Tanzi, in *Collezione* 2004, p. 142; in *Maestri* 2006, p. 118, n. 3; si veda inoltre BELLINGERI 2007, pp. 27, 73): il volto rientra nel repertorio dei suoi personaggi e la stanza è la stessa in cui aveva collocato l'ammaliante *Suonatrice di liuto* di Palazzo Rosso (cat. 7). La cronologia non dovrebbe allontanarsi troppo dalle due tele cappuccine con l'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* – la prima, del 1651, oggi a Compiègne (fig. 34), la seconda in collezione privata parigina (fig. 35; P. Curie, in *Seicento* 1988, pp. 286-287, n. 105) – anche per una forte somiglianza con i tratti del Beato. Con maggiore precisione credo che sia da collocare fra il 1648 del *Miracolo di San Giovanni Damasceno* in Santa Maria Maddalena a Cremona (cat. 42) ed il 1651 dei due dipinti francesi. Credo che non vada piuttosto taciuto che un dipinto con *San Bonaventura* – senza specificati autore, supporto e dimensioni – è ricordato nell'inventario dei beni di don Álvaro de Quiñones, stilato il 20 aprile 1657 dopo la morte del castellano e governatore di Cremona, il principale committente del pittore (BELLINGERI 2007, p. 102).

Si tratta di un'opera di grande qualità, direi assai più rifinita, restando nelle piccole dimensioni, rispetto agli

*Evangelisti* della Pinacoteca di Cremona (catt. 15-18): probabilmente gli ha giovato il supporto metallico – è l'unico dipinto su rame del Miradori a me noto – che consente una raffinata solidità della materia pittorica, una nettezza di lume che è quella del *Miracolo* citato poc'anzi e del *Riposo durante la fuga in Egitto* (cat. 46) di Sant'Imerio a Cremona, datato 1651. Vorrei tentare tuttavia qualche ulteriore accostamento: il gesto fermo del santo – quasi quello di un bambino che, con il massimo impegno e non poco impaccio, impara a scrivere – rimanda a quello dell'angelo nell'*Annunciazione* di San Martino dell'Argine (TANZI 1989, p. 92 e M. Tanzi, in *Barocco nella Bassa* 1999, p. 25, fig. 11); mentre il volto di Bonaventura ammorbidisce i tratti adusti del gran sacerdote della *Presentazione della Vergine al tempio* in San Marcellino a Cremona (cat. 23), di qualche anno precedente. Ci sono poi, ancora inediti in una collezione privata cremonese, due tondi con *San Girolamo* e *Santa Caterina* che conosco esclusivamente dalle riproduzioni custodite nella fototeca della Fondazione Longhi a Firenze (TANZI 1989, p. 95, nota 11; L. Bandera Gregori, in BIFFI ed. 1988, p. 270), che, per il tono accostante e quasi feriale della raffigurazione, si possano collocare nello stesso momento, la fase della piena maturità cremonese del Genovesino.

Marco Tanzi



1651

Tela, 328 × 220 cm

Cremona, Sant'Imerio

Iscrizioni: sul cartiglio in basso, a destra, «Aloysii Mirador Jenuensis / Penicillorum Lusus [o Ludus] / 1651»

Complessivamente in buone condizioni e ancora in prima tela, l'opera è stata oggetto nel 2007 di un accurato restauro da parte di Laura Allegri (BONAZZI 2009, pp. 41-43; G. Rodella, in *Realismo* 2007, p. 172, n. 29), la quale ci informa che si decise di preservare le consistenti ridipinture antiche riscontrate nel cielo, nella porzione superiore del dipinto. Non è da escludere che tali integrazioni posticce siano da mettere in relazione ai problemi conservativi della pala di cui danno conto già nel Settecento Giambattista ZAIST (1774, II, p. 100) e Giambattista BIFFI (ed. 1988, p. 266), che segnala come al suo tempo il dipinto, «avendo assai patito», sia stato «rinfrescato».

Da annoverare tra le interpretazioni più intense e originali dell'episodio evangelico offerte dalla pittura seicentesca, le tela presenta sulla sinistra la Madonna seduta su un sacco, mentre contempla malinconica il Bambino steso sulle sue ginocchia, in una posa che prefigura quella della Pietà. Più a destra, con le mani appoggiate al bastone, si staglia la figura pensierosa e potente di Giuseppe, la cui centralità trova ragione nel fatto che la pala era destinata all'altare dedicato al santo. Il sentimento accorato che coinvolge i protagonisti contagia anche le numerose presenze angeliche che, come raccontano i vangeli apocrifi, si manifestano in occasione del Riposo. L'angelo di sinistra ripara con premura affettuosa le spalle della Vergine con un manto scuro, mentre il collega più grande osserva il Bambino portando le mani al petto in segno di apprensione. In primo piano un angioletto di profilo arriva con i datteri; più a destra, con lo sguardo rivolto allo spettatore, l'ultimo angelo "terreno" rifocilla l'asino. Un grappolo di angioletti volteggianti osserva l'avvenimento dall'alto; altri fanno capolino in prossimità della grandiosa architettura in rovina che si erge sulla sinistra, a significare il crollo del mondo pagano al cospetto della rivelazione cristiana.

A giustificare il tono di mestizia (o di «singolare ossequio» secondo Antonio Maria PANNI 1762, p. 121) che pervade la scena contribuiscono gli accadimenti in secondo piano, nel cannocchiale prospettico di archi ed edifici concepito dal Miradori con abilità di consumato scenografo. Nella quinta spettacolare è infatti rievocata la Strage degli innocenti, restituita dal pittore con accenti particolarmente drammatici e cruenti, tra lotte furiose di madri e cavalieri e corpi di carnefici e infanti che precipitano, mentre dall'alto altri angeli in volo portano le corone ai martiri bambini.

Commentando la pala all'inizio del Settecento, Desiderio ARISI (*Accademia*, c. 158) asserisce che il Genovesino avrebbe utilizzato come modelli alcuni personaggi della propria famiglia, seguito dal BIFFI (ed. 1988, p. 266), secondo il quale «la testa della Vergine era il ritratto della sua moglie, ed in alcuni bellissimi Angioletti aveva effigiati alcuni dei suoi figli, cosa che egli soleva fare, ritrandovisi anche se stesso». È però probabile che questa interpretazione asseconi semplicemente il *topos* storiografico sulla consuetudine degli artisti a ricorrere a volti famigliari per le loro immagini sacre.

Attualmente nella terza cappella di destra in Sant'Imerio, chiesa già officiata dai Carmelitani Scalzi, il dipinto si trovava in origine nella seconda di sinistra, intitolata a San Giuseppe. In quella sede lo ricordano i più precoci commentatori, dal PANNI (1762, pp. 121-122) all'AGLIO (1794, p. 148), fino alla visita pastorale del 1857 (ASDCr, *Visite Pastorali*, 238, Vescovo Antonio Novasconi, 1857, 771). Lo spostamento nell'attuale sede della pala e della dedicazione a San Giuseppe è invece registrato in una successiva visita del 1878 (ASDCr, *Visite Pastorali*, 242, Vescovo Geremia Bonomelli, 1878, 219, c. 1v). Non è da escludere che questi avvenimenti abbiano coinciso con la perdita dell'ancona originaria che quasi certamente accoglieva la grande tela.

La pala fu esposta in Palazzo Vescovile nel 1899 (*Esposizione* 1899, p. 51, n. 8), dove Eugene SCHWEITZER (1900, p. 71) ne apprezzò l'«assai buon colorito». Il carattere di assoluta eccellenza all'interno del catalogo del Miradori non sfugge alle giovanili ricognizioni di Mina GREGORI (1954, p. 27), che la definisce «l'opera più accordata del Genovesino» e ne celebra la capacità di coniugare «la ventata del barocco», le «motivazioni più antiche del caravaggismo» e gli «affetti lombardi». La studiosa torna a più riprese sull'opera, da una parte individuando nella resa chiaroscurata delle quinte architettoniche una sintonia con i dipinti di Viviano Codazzi, dall'altra sottolineando il carattere gentileschiano del gruppo in primo piano (M. Gregori, in *Pittura* 1990, p. 295; GREGORI 1995, pp. 20-21). I variegati riferimenti stilistici della pala sono ribaditi nella letteratura più recente: il volto intenso di San Giuseppe è stato messo in rapporto con modelli di Jusepe de Ribera (G. Rodella, in *Realismo* 2007, p. 172, n. 29), mentre Lia BELLINGERI (2004, p. 16) ha colto un parallelo tra l'ambientazione architettonica della pala e quella della *Strage degli innocenti* di Pasquale Ottino in Santo Stefano a Verona (1619). Costantemente giudicata l'esito più felice del Miradori nella pittura sacra (F. Voltini, in *Le chiese* 1983, pp. 18-20; BELLINGERI 2007, pp. 25-26; P. Di Natale, in *Il tesoro* 2015, p. 140, n. 6; SGARBI 2015, s.p.), la tela costituisce in effetti un compendio di tutte le propensioni più originali dell'artista. Al sincero naturalismo dei personaggi, ancora permeato di cultura caravaggesca, fanno riscontro il tono fantastico



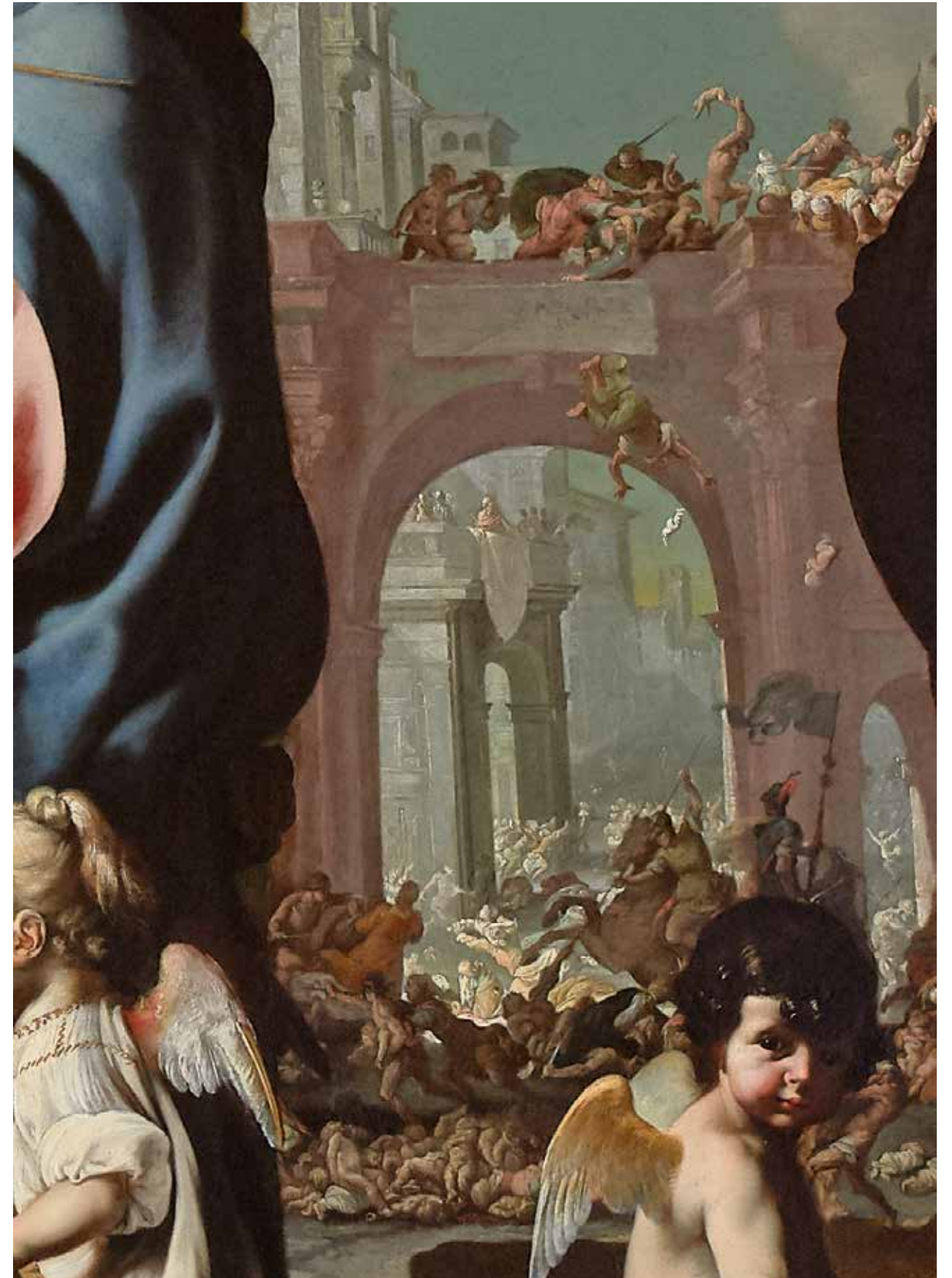


dell'impeccabile ambientazione architettonica e la rapidità di tocco, pienamente barocca, con cui è restituita la scena della strage, popolata da un groviglio di figure che il Genovesino riproporrà con esiti pittorici altrettanto entusiasmanti l'anno successivo nelle due tavole di Sant'Orsola in San Marcellino (catt. 47-48).

Che questa contaminazione di registri linguistici sia frutto di una virtuosistica e consapevole prova d'autore lo rivela la scritta sul cartellino in basso a destra (fino-

ra mai riportata correttamente), nella quale il Miradori definisce la propria creazione un «gioco di pennelli» (*penicillorum lusus*, o *ludus*; per l'impiego di una medesima formula si veda cat. 43).

*Francesca Bazza, Pamela Cremonesi, Lisa Marcheselli*





*Martirio di Sant'Orsola**Gloria di Sant'Orsola*

1652

Tavola, 208 × 85,2 cm ciascuna

Cremona, Santi Marcellino e Pietro

Iscrizioni: «ALOYSIUS / MIRADORUS / F. 1652», in basso a destra nel *Martirio*

Alla mostra di arte sacra tenuta in Palazzo Vescovile a Cremona nel 1899 erano tre le opere del Genovesino esposte nella sala dedicata al Seicento (*Esposizione 1899*, p. 51, nn. 6-8): tra di esse la coppia di tavole con la leggenda di Sant'Orsola provenienti dalla chiesa dei Santi Marcellino e Pietro, eretta dai Gesuiti. Un commentatore, che pur doveva fare i conti con il pregiudizio allora imperante nei confronti del "barocchismo", giudicava «le due tavolette di composizione quasi moderna: chi prescinde dal fare di quel tempo e dal colore quasi nero, vi troverà dentro tanto movimento e tanta sapienza nell'aver sorpreso e tradotto la vita» (TINELLI 1899, p. 17).

Nella letteratura artistica e nella periegetica locale il *Martirio* e la *Gloria di Sant'Orsola e delle sue compagne* hanno goduto di una prolungata notorietà: il primo a ricordarle è il PANNI (1762, p. 93), che le giudica «opere in vero di considerabile artificio» e lamenta l'impossibilità di goderne la vista ravvicinata da parte dell'«occhio intendente». Rileva lo stesso inconveniente il BIFFI (ed. 1988, p. 265), che definisce le tavole «uno dei più belli ornamenti» di qualsiasi galleria che «fosse pure ricca di preclare opere dei più rinomati maestri». Lo ZAIST (1774, II, pp. 99-100) faceva eco, annotando che «quantunque siano così piccole, ciò non ostante, espresse appaiono a meraviglia». Poco dopo sono segnalate dal BARTOLI (1777, p. 154) e dall'AGLIO (1794, p. 63); quindi nel XIX secolo da GRASSELLI (1818, p. 136; 1827, p. 176), CORSI (1819, p. 105), PICENARDI (1820, p. 272), GRANDI (1856, p. 266) e MAISEN (1866, pp. 161-162).

Quando il Demanio cede la chiesa al Comune (1876) e si dispone di chiuderla al culto per ampliare l'adiacente liceo – innescando una contesa fra Comune e Diocesi che si protrae per vari anni – le tavole sono giudicate degne di essere conservate nel costituendo «patrio Museo Cremonese» in quanto «pregevoli pitture del Miradori detto il Genovese» (Perizia 1876).

Dal Novecento, invece, i dipinti sono stati oggetto di rari cenni (fanno eccezione BONOMETTI 1991, pp. 60-61, e la scheda in *Di musica* 2009, pp. 86-87), sollecitati più che altro dal fatto che il *Martirio* reca la firma del pittore e la data 1652 che consente di inserire la coppia nella produzione tarda del Miradori.

Non sono state mai indagate, piuttosto, le circostanze della realizzazione dei due dipinti, che attualmente or-

nano la grande ancona lignea della cappella di sinistra dello pseudo-transetto, dedicata all'Immacolata Concezione. Che non sia quella, però, la collocazione originaria lo dimostra il fatto che l'altare è certamente più tardo, come testimonia la data 1691 sul piedistallo dell'angelo di destra della cimasa. Le tavole quindi, quando si allestisce l'ancona, esistono già da un quarantennio e sono riadattate come ante per i ripostigli dell'altare della Concezione che, sin dalla nascita della chiesa dei Gesuiti, era destinato a custodire numerose reliquie, tra cui «cinque teste e ventidue ossi delle Vergini di S. Orsola» (BRESCIANI 4, p. 283). Risulta parimenti impraticabile l'ipotesi che esse appartenessero all'altare preesistente nella cappella, dov'era ospitata una statua della Vergine contornata da quindici quadri con i Misteri del Rosario, l'una e gli altri segnalati da Giuseppe BRESCIANI (4, p. 283), poco dopo la metà del Seicento.

Aiuta a far luce sull'originaria destinazione un'operetta dello stesso BRESCIANI (1653): la *Vita di santo Bassano*



Fig. 78. Peter Rucholle, frontespizio, in Hermann Crombach, *Vita et martyrium SS. Ursulae et sociarum undecim millium Virginum ecc.*, II, Köln 1647, Cremona, Biblioteca Statale.



foto durante il restauro

*martire, vescovo e cittadino cremonese* (un testo che meritò la censura del LANCETTI 1820, pp. 109-111, per essere stato scritto con «pia credulità [...] senza indagarne le origini, ed esaminarne le circostanze [...] come si compone un romanzetto») che, nelle pagine conclusive, descrive l'apparato effimero allestito in San Marcellino il 18 maggio 1653 per solennizzare la traslazione dalla Germania di una reliquia del vescovo cremonese Bassano, che avrebbe subito il martirio sotto le mura di Colonia il 21 ottobre del 237 insieme a Sant'Orsola e alle sue undicimila compagne. Bresciani scrive: «[...] fecero li Padri ornare la Capella maggiore di detta Chiesa de damaschi cremisi, e pagliati, e dalle parti laterali de rasi dell'istesso colore: fra le colonne dell'ornamento, di detto altare, vi posero due quadri di pittura, che quello dalla parte destra rappresentava S. Himerio vesc., e quello dalla sinistra S. Homobono confessore, ambidue protettori della Città, [...] sopra le portiere a canto l'altare furono posti



Fig. 79. Peter Rucholle, frontespizio, in Hermann Crombach, *Vita et martyrium SS. Ursulae et sociarum undecim millium virginum ecc.*, 1, Köln 1647, Cremona, Biblioteca Statale.

due quadri di pittura, che l'uno rappresentava il Martirio Ursolano e l'altro la gloria delle SS. Martiri [...]. Altri ornamenti accompagnavano il «trono in forma di nicchia» su cui era posta la «Santa Reliquia», sormontato da un quadro con l'immagine «del santo Cittadino in habito pontificale» (BRESCIANI 1653, pp. 42-43). Lo storico non indica il nome del pittore, ma è del tutto ragionevole ritenere che i due quadri posti «sopra le portiere a canto l'altare» raffiguranti la leggenda di Sant'Orsola, corrispondenti per soggetto e per cronologia, siano proprio le tavole del Genovesino, oggi all'altare della Concezione con funzione di ante, ai lati della statua della Vergine.

Nel 1653 il vescovo e martire Bassano rappresenta una novità per i cremonesi: si tratta infatti di una scoperta di poco precedente, frutto di uno scambio di informazioni e di reliquie tra Cremona e la Germania, da inquadrarsi in un fenomeno tipico degli anni della Controriforma, volto alla riaffermazione del cattolicesimo romano contro il protestantesimo, attraverso il culto dei martiri dei primi secoli. Inoltre, la devozione popolare attorno alle reliquie, sostenuta da alcuni ordini nati in epoca moderna come i gesuiti, consentiva di rafforzare l'identità delle comunità locali, come poteva essere per Cremona la scoperta di un suo cittadino martire e vescovo della età protocristiana.

Secondo il racconto del Bresciani (che nelle vicende narrate aveva avuto un ruolo non secondario), la caccia alle reliquie era iniziata nel 1645, quando il vescovo di Osnabrück, in Bassa Sassonia, cercò di ottenere da Cremona notizie di San Permerio, il cui corpo era conservato dal XIV secolo nel Duomo della città tedesca. Si riteneva infatti che il santo, di origine greca, fosse stato vescovo di Cremona e fosse stato martirizzato a Colonia con le compagne di Sant'Orsola.

Com'è noto, la leggenda della santa, probabilmente nata da un nucleo storico, si è andata delineando nel corso del X secolo e in seguito, arricchita di particolari e con protagoniste non più le undici compagne originarie, diventate undicimila, si è trasformata in una favolosa storia «fantasy» dagli incerti contorni temporali (accaduta nell'anno 238 o nel 452), che aveva trovato nella *Legenda aurea* la veste più adatta per la sua diffusione. Bellissima e casta figlia del re di Bretagna, Orsola sarebbe stata richiesta in moglie per il figlio dal re di Inghilterra. Temendo la violenza del re pagano, la santa avrebbe acconsentito, imponendo però delle condizioni che prevedevano una dilazione delle nozze per permetterle un pellegrinaggio a Roma. Con le undicimila compagne, risalendo il Reno sino a Basilea e proseguendo poi a piedi sino all'Urbe, avrebbe portato a compimento i suoi propositi, forse ottenendo anche la conversione del futuro sposo. Il vescovo di Cremona Permerio, costretto all'esilio dalla città dalle persecuzioni, si sarebbe aggregato al gruppo con altri presuli sulla via del ritorno al nord, andando incontro al martirio nella città tedesca.



foto durante il restauro

Inviata a Cremona tramite i gesuiti di Colonia e Milano, la richiesta del vescovo di Osnabrück ottiene la risposta del Bresciani, le cui indicazioni sono vagliate in Germania dal gesuita Hermann Crombach di Colonia, in procinto di pubblicare una voluminosa vita di Sant'Orsola. Lo stesso Crombach rivela ai cremonesi l'esistenza di un loro concittadino, Bassano, vescovo coadiutore di Permerio, anch'egli scacciato dalla città, aggregato alla comitiva di Sant'Orsola e martirizzato con le vergini e con il compagno a Colonia. La scoperta induce i gesuiti cremonesi a raccogliere notizie più precise e a entrare in contatto nel 1646, tramite il loro confratello, con l'abate di Altenberg (*Vetus Mons*), il monastero cistercense nel ducato di Berg, a pochi chilometri da Colonia, che si riteneva possedesse dal XII secolo parte dei resti di San Bassano.

Mentre si verifica tutto questo, a Colonia si rinnova la memoria di San Geroldo, originario di quella città e, secondo la tradizione cremonese, ucciso nel 1241 nei pressi di Porta Mosa e sepolto in San Vitale (MERULA 1627, pp. 267-269). L'arcivescovo principe elettore e i magistrati di Colonia, desiderando una reliquia di questo martire loro concittadino, ottengono da papa Innocenzo X un breve che invita il vescovo di Cremona e i padri somaschi che officiano San Vitale a dare soddisfazione alle richieste giunte dalla Germania. Nel 1651 una parte della mandibola di San Geroldo viene così con-

cessa dai cremonesi alla città di Colonia. Nell'occasione i gesuiti cremonesi, ancora con la mediazione del Crombach, ottengono dall'abbazia di Altenberg le reliquie di San Bassano, che giungono a Cremona nel settembre del 1652. Il 10 dicembre dello stesso anno, il vescovo Francesco Visconti, alla presenza delle massime autorità cittadine, procede alla loro ricognizione, precisando che si tratta di due ossa di un braccio: il frammento maggiore è affidato ai gesuiti, il minore ai somaschi.

Entrati finalmente in possesso della reliquia, i gesuiti festeggiano in maniera solenne la traslazione dei resti di San Bassano, organizzando nel maggio 1653 una serie di cerimonie. In quell'occasione i padri commissionano al Genovesino le due tavole destinate a decorare l'apparato effimero, al quale il pittore forse contribuisce con altri interventi: sembra infatti verosimile che le due *Teste di vescovi* (Bassano e Permerio?) riferibili al Miradori e bottega, oggi nella sagrestia di Sant'Agostino ma provenienti da San Marcellino (figg. 82, 83; GREGORI 1954, p. 28; TAVOLA 2004, p. 219, nn. A5-6), siano da mettere in relazione con questa impresa.

È importante sottolineare come gli scambi tra la Germania e Cremona non sono senza conseguenze per l'ispirazione delle due tavole del Miradori. I gesuiti cremonesi acquisiscono infatti una copia del volume del Crombach dedicato alla vita di Sant'Orsola (figg. 78, 79; CROMBACH 1647), ora conservata nella Biblioteca Statale di Cremona, recante sul frontespizio l'indicazione di appartenenza: «Colleggii (*sic*) Cremonensis Soc. Iesu». Ciò che più conta, tuttavia, è che il voluminoso testo viene certamente utilizzato dal Genovesino, che si serve di spunti tratti dalle incisioni dei frontespizi dei due tomi, realizzate nella officina dell'anversese Peter Rucholle (1618-1647; HOLLSTEIN'S 1978, xx, pp. 137-144) per comporre le sue tavole. Il più plateale di questi prestiti si riconosce nella veduta di Colonia ai piedi della *Gloria*, ispirata alla vignetta sul frontespizio del secondo tomo, a sua volta tratta dall'opera di Sebastian Münster *Cosmographia universalis*, edita nel 1544 e in seguito più volte ristampata. Aveva quindi visto giusto la GREGORI (1990, p. 63, seguita da BELLINGERI 2004, pp. 22, 24) quando parlava di ricorso alla topografia per le vedute cittadine presenti nella pala con *San Nicola* di Brera (fig. 40), nella *Veduta fantastica di Genova* (fig. 30) e nei dipinti di San Marcellino.

Va inoltre precisato che per meglio celebrare i luoghi coinvolti nello scambio di reliquie, Genovesino aggiunge alla veduta un particolare emblematico: a sinistra sullo sfondo compare infatti una chiesa da identificarsi con l'abbazia di Altenberg, il luogo di sepoltura di San Bassano (nella realtà il monastero è collocato fra le alture della riva opposta, alle spalle del punto di vista da cui è rappresentata Colonia).

Sopra la città un angioletto con le frecce e l'arco, attributi del supplizio della santa, fa da *trait d'union* con la



Figg. 80-81. Pittore cremonese della metà del XVII secolo, *Martirio di due compagne di Sant'Orsola* (retro delle due tavole di Genovesino), Cremona, Santi Marcellino e Pietro, cappella della Beata Vergine.



zona celeste, dove si celebra la gloria delle martiri. Anche per questo particolare il pittore si è ispirato alla zona superiore del frontespizio del primo tomo del Crombach: Orsola vi torreggia incoronata, con la freccia fatale nel petto, e alza un ramo di palma al cielo, dove risplende il nome di Cristo. Con l'altra mano regge il gonfalone con la croce bianca in campo rosso (manca nell'incisione, ma è una studiata macchia di colore che si armonizza con le altre disseminate con sapienza nella tavola). Ai suoi piedi sta un nugolo di angioletti con vari strumenti del martirio, mentre intorno sono inginocchiati, alla destra, le compagne martiri e a sinistra i prelati (tra cui, col triregno, papa Ciriaco) e i principi laici del corteo (il coronato in rosso ed ermellino cita quello simile della vignetta del Rucholle). Il vescovo in adorazione a braccia aperte con il prezioso piviale bianco e azzurro e la mitria è San Bassano, presente anche nell'altra tavola.

Alla stessa stregua anche il *Martirio* è debitore delle incisioni del Rucholle: penso in particolare alla vignetta del frontespizio del secondo tomo che inscena la strage sulla riva del Reno, tra le mura della città assediata e le acque del fiume, dove sono attraccate le navi che hanno trasportato le vergini. Genovesino mantiene il suggerimento dello spazio angusto e immagina una forra ai piedi delle mura di Colonia ritratta secondo la prospettiva aerea. Il torrione posto in alto, sulla sinistra, dovrebbe rappresentare la città assediata; scoscendimenti e rupi

fantastiche e lugubri (ricordo di scene di battaglisti e bamboccianti, come suggerisce TAVOLA 2004, p. 194) rendono il luogo senza via di scampo. Solo sullo sfondo la luce dilaga sul Reno, da cui spuntano le bianche vele della flotta. In questo spazio di contrastate accensioni avviene il massacro: in primissimo piano, riversa a terra una martire che quasi non si distingue dalle rocce, se non fosse per le cocche di freccia che spuntano dal suo corpo; più sopra un arciere ha scagliato il dardo verso le vergini terrorizzate, tra le quali una agonizza con la freccia in gola. Sono due *silhouette* scure che spiccano contro l'alone di luce dove due vescovi, le mitrie gettate a terra, stanno per essere decapitati dallo sgherro alle loro spalle. Uno è Bassano, con lo stesso piviale bianco e azzurro della *Gloria*, mentre l'altro dovrebbe essere Permerio. Accanto a loro, al centro, due arcieri citano la coppia del Rucholle nella vignetta già ricordata. Più lontano la luce illumina il martirio di Orsola, ormai estatica in attesa della morte. È un dilagare di terrore: episodi di crudeltà, di «fattura abbozzata e a figure piccole» (M. Gregori, in *Il Seicento lombardo* 1973, p. 68, ma l'apprezzamento è già in BIFFI ed. 1988, p. 265), sono disseminati qua e là (come nel Rucholle), mostrando gli scherani all'inseguimento delle vergini o mentre infliggono loro la morte. Nel cielo gli angioletti gettano corone o rami di palma; uno ne reca addirittura un grande mazzo, mentre il compagno si incarica di distribuirle.



Fig. 82. Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Bassano*, 1652, Cremona, Sant'Agostino (da San Marcellino).



Fig. 83. Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Permerio*, 1652, Cremona, Sant'Agostino (da San Marcellino).



La vicenda compositiva delle tavole conferma il ricorso abituale del Genovesino ai modelli incisi, ma al contempo evidenzia la sua abilità nel reinventarli con una straordinaria felicità pittorica di forme e di colori.

Le figurette, cromaticamente ricchissime, protagoniste delle scene nel recto dei dipinti poco hanno in comune con le banali immagini monocrome che compaiono sul verso delle tavole. Qui, due vergini inginocchiate attendono d'essere decapitate dai manigoldi, mentre due angeli presentano loro la corona della gloria celeste. Probabilmente non si volle lasciare grezzo il lato delle tavole che si vedeva da dietro l'altare maggiore e qual-

che modesto praticante fu incaricato, contestualmente all'intervento del Genovesino, di realizzare queste convenzionali scene di martirio.

Rimane infine da capire in che momento della storia dei dipinti vennero realizzati i fori di serratura visibili sul margine laterale di entrambe le opere.

Giambattista Ceruti

Le tavole sono state restaurate in occasione della mostra da Laura Allegri, Alberta Carena e Anna Spelta.

*Madonna del Rosario tra i Santi  
Domenico e Caterina da Siena*

1652

Tela, 265 × 165 cm

Casalbuttano (Cremona), San Giorgio

Iscrizioni: «ALOYSIUS/MIRADORUS/F./1652» a sinistra, alle spalle di San Domenico

morandottiLa composizione presenta la tradizionale iconografia della Madonna del Rosario secondo uno schema abbastanza semplificato, codificato verso la metà del Seicento dal modello del Sassoferrato in Santa Sabina a Roma (1643). Il Bambino porge la corona a San Domenico o a Santa Caterina, l'uno rivolto alla Vergine e l'altra presentata in atteggiamento di composto raccoglimento, di profilo e a capo chino. Solo due anni prima (1650), Carlo Ceresa ne aveva offerto una straordinaria interpretazione nella pala di Valnegra (Bergamo) da cui Genovesino deriva in modo abbastanza letterale la figura della santa in atteggiamento penitenziale. Che al bergamasco egli guardasse con attenzione è confermato dall'impostazione della pala di Castello Cabiaglio (Varese), del 1646, sorta di centone di motivi ceresiani (l'importanza di questi rapporti è stata di recente richiamata da Alessandro MORANDOTTI 2016, p. 207, sulla base di precedenti osservazione di Mina GREGORI 1954, pp. 16, 20, 22). Piuttosto insolita, la soluzione di presentare la Vergine al di sopra di un arco classico in prospettiva – con la sua bella chiave marmorea sulla quale Maria sta per appoggiare il piede – sollevato tra cielo e terra permette a Genovesino di inserire nel dipinto un paesaggio serale che si perde in lontananza. Le abbondanti alterazioni e ridipinture dovute a un restauro del 1945 di Giuseppe Papetti sono state rimosse dal recente intervento di Sonia Nani. I putti che spargono rose e scherzano col tendaggio sono un motivo ricorrente nella produzione di questi anni: li ritroviamo per esempio nella *Presentazione al tempio* di San Marcellino (cat. 23), nelle differenti versioni dell'*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* (fig. 34), una delle quali, conservata a Compiègne, è datata 1651, e anche nella *Santa Lucia* di Castelponzone (cat. 51).

L'opera, attualmente collocata in un altare di destra, si trovava in origine nel transetto sinistro della chiesa entro una grande struttura lignea dorata a due livelli, risalente probabilmente all'inizio del secolo e puntualmente descritta dalla visita pastorale del vescovo Campori (1624). A edificarla era stata la confraternita del Santissimo Rosario, eretta dai Domenicani nel 1568. Nella parte alta essa ospitava una pala con lo stesso soggetto (una *Madonna con San Domenico e Santa Caterina*), circondata dai quadretti dei *Misteri*, mentre al di sotto una nicchia racchiudeva la statua della Madonna.

È molto probabile che la pala originaria venisse trafugata dai francesi in occasione dell'occupazione del 1648, che ebbe conseguenze devastanti sul patrimonio artistico delle chiese della zona. Pochi anni più tardi, giusto il tempo di riprendersi dalla sciagura, le varie comunità corsero ai ripari colmando i vuoti lasciati dal saccheggio con nuove commissioni agli artisti cremonesi attivi attorno alla metà del secolo, come Giovanni Battista Tortiroli, Gabriele Zocchi e appunto il Genovesino (si veda GUAZZONI 1983, pp. 104-105). Anche l'*Ultima cena* dipinta dall'artista poco dopo per Soresina sarebbe andata a sostituire un'opera scomparsa.

All'incarico per Casalbuttano, quasi sicuramente su iniziativa della confraternita del Santissimo Rosario, potrebbe attagliarsi il lungo racconto che, proprio a proposito di una Madonna del Rosario, ci consegna Desiderio ARISI (1715-1720, II, pp. 506-508). L'aneddoto figura nella versione originale dell'*Accademia de pittori*, oggi presso il Getty Research Institute di Los Angeles. Narra l'abate cremonese come «importunato una volta da certi deputati di una Parrocchia» che pretendevano dipingere per loro una Madonna del Rosario con i suoi quindici Misteri al prezzo deciso da loro e non a quello che egli chiedeva, vedendoli «più incivili e ostinati che mai», il pittore decise di prendersene gioco. Ricordandosi che «aveva alcuni pennelli per il prezzo che gli avevano esibito», promise di eseguire l'opera ma al momento della consegna, dopo essersi fatto pagare, mostrò loro un dipinto con la sola figura della Madonna e due *Misteri*, anziché quindici. A quelli che si lamentavano, l'artista «quietamente» rispose: «guardate nella borsa de denari che li troverete, e ricordatevi che vi dissi che per il prezzo che non voleste mai cressere, avevo io li pennelli apposta, e se si stancavano nel far li misteri fu perché non voleste darli il vigore necessario con la scarsezza del denaro». Al che, sconfitti, i deputati sborsarono altri tredici ducati e ottennero i quadretti mancanti.

A far pensare al dipinto di Casalbuttano, sempre che il racconto abbia una sua attendibilità storica, è il fatto che mancano notizie di altre Madonne del Rosario di mano dell'artista e, se è vero che nella tela principale le figure sono tre e non una, i relativi *Misteri*, piuttosto modesti, non sono di mano del maestro ma di un seguace, forse Jacopo Ferrari. Quando, attorno al 1760, la vecchia ancona lignea venne smantellata, l'altare rifatto in stucco «alla moderna» e la pala destinata ad altro altare, i *Misteri* restarono al loro posto attorno alla statua della Madonna che aveva sostituito il dipinto. La percezione originaria del complesso è stata perciò definitivamente compromessa.

Quanto ad Arisi, varrà la pena notare come il racconto – curioso tra l'altro per quel riferimento ai pennelli dotati di vita propria che fanno pensare al *pennicillorum lusus*, lo «scherzo di pennelli» da cui sarebbe scaturito il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Sant'Imerio (cat. 46) –



foto durante  
il restauro

gli offra lo spunto per soffermarsi sugli scarti qualitativi all'interno della produzione di Genovesino: «questa appunto [l'insoddisfazione per i compensi] è una delle ragioni per la quale si vede qualche quadro [...] di Luigi, in cui molto bene si conosce la maestria dell'artefice, ma non la solita diligenza».

La flessione qualitativa che si avverte anche nella tela di Casalbuttano rispetto, per esempio, alla pala di Sant'Imerio dell'anno precedente o alle *Storie di Sant'Orsola* (catt. 47, 48) dello stesso anno, è probabilmente la causa della scarsa attenzione che la critica le ha dedicato, dopo la prima segnalazione da parte di Mina GREGORI (1954, p. 28). Il dipinto rappresenta in realtà un episodio a sé stante nella produzione di questi anni, per la semplicità e l'accostante tono devozionale. L'intenso gioco delle ombre, che macchiano i volti, le vesti e ristagnano nello sfondo, crea un'atmosfera quasi crepuscolare intorno alle figure, di intimità raccolta, da cui si stacca solo lo

splendido brano del saio illuminato di Caterina. Sembra che il pittore guardi in quest'occasione, sì, a Ceresa, ma anche in direzione emiliana e in particolar modo al Guercino, pittore che gli era certo familiare e da cui aveva derivato in passato una composizione (cat. 22). All'impressione contribuiscono il paesaggio con le nuvole illuminate sull'azzurro cupo del cielo e il tono familiare della Madonna appollaiata sul ponte e protesa di scorcio, insieme al Bambino, verso San Domenico: un motivo che può ricordare, a conferma di una sorprendente varietà di orizzonti pittorici, anche altri modelli e, in particolare, la pala di Ludovico Carracci nella Pinacoteca Civica di Cento.

Valerio Guazzoni

*La tela è stata restaurata in occasione della mostra da Sonia Nani.*



50. *San Girolamo nel deserto*

Tela, 189 × 128,5 cm

Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna.

In deposito dalla Casa di Riposo di Vercelli

Provenienza: Vercelli, Santissima Annunciata

La scena ritrae San Girolamo nel deserto, dove si è ritirato a vivere in romitaggio per tradurre la Bibbia, sorpreso dall'angelo che appare tra le nuvole suonando la tromba del Giudizio universale. Sono presenti gli altri elementi tipici dell'iconografia del dottore della Chiesa: il leone, appena visibile nella penombra in secondo piano, il teschio e il crocifisso in basso, sulla destra.

Dopo essere stato pubblicato da Anna Maria BRIZIO (1935, p. 36) come «opera post-caravaggesca, della prima metà del Seicento, dell'Italia Settentrionale», il dipinto, privo di letteratura antica, viene segnalato da Giovanni ROMANO (1988, p. 354) a Marco Tanzi, che lo scheda per la prima volta in occasione della mostra torinese del 1989 *Diana trionfante*, dove la tela è esposta dopo essere stata sottoposta a un intervento di restauro da parte di Gian Maria Casella di Brescia, sotto la direzione di Paola Astrua (M. Tanzi, in *Diana trionfante* 1989, pp. 232-233, n. 256). In quella occasione lo studioso rileva la corretta autografia miradoriana e la notevole qualità della tela, in precedenza quasi illeggibile, oltre che ripiegata di un paio di centimetri rispetto alle dimensioni originarie. Il recupero gli permette di



Fig. 84. Nicolas Béatrizet (da Michelangelo), *Sogno della vita umana*, bulino.



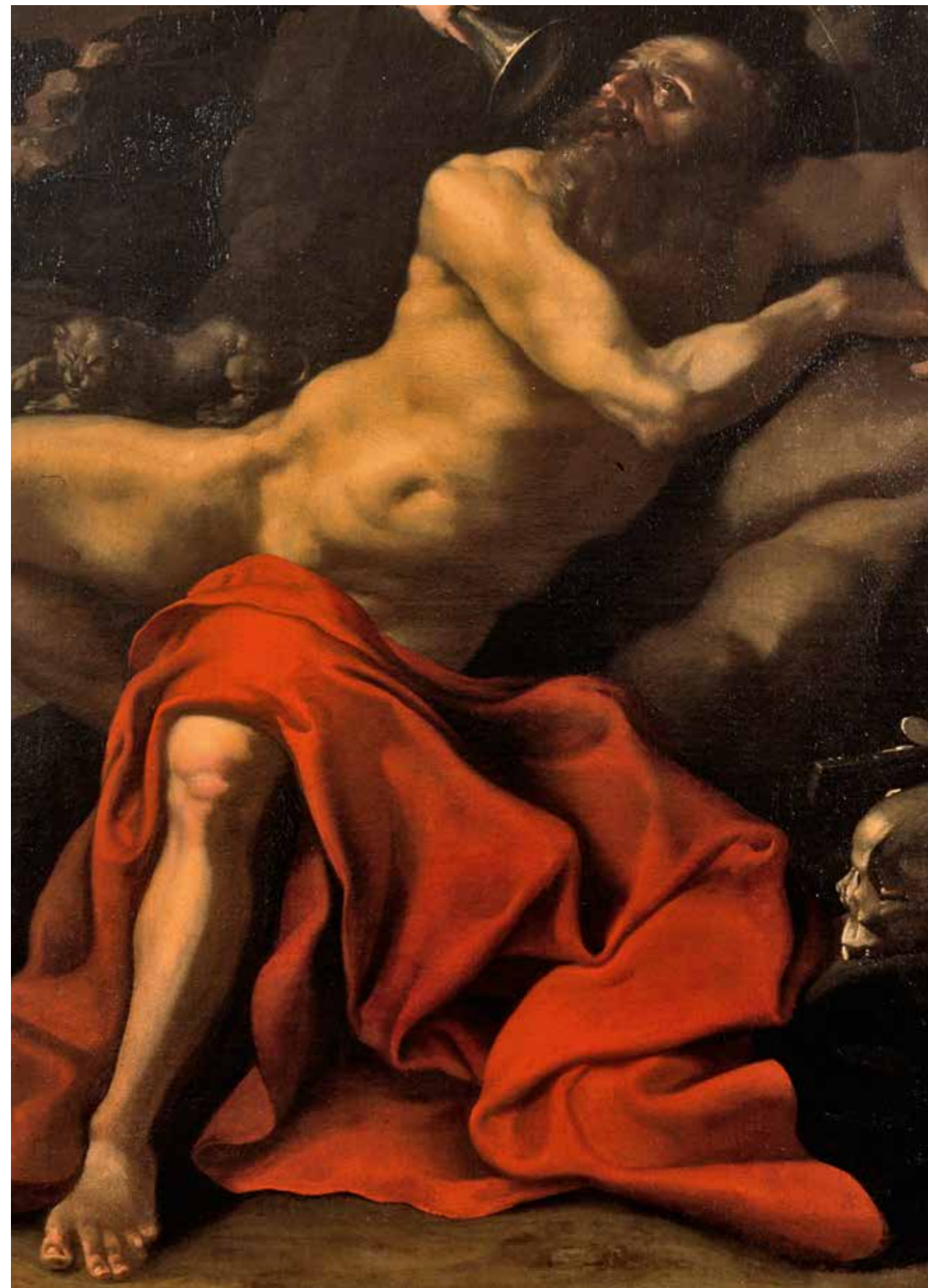
puntualizzare con alcune nuove considerazioni il ruolo del Genovesino in Italia settentrionale, evidenziando in primo luogo un raggio d'azione del pittore decisamente più ampio rispetto a un'area che fino ad allora si credeva circoscritta tra Cremona e le province confinanti dove aveva iniziato la sua stagione in Valpadana, ovvero le farnesiane Parma e Piacenza. Tanzi propone inoltre una datazione nel quinto decennio del XVII secolo, entro una forbice compresa tra i termini del 1642 e del 1647, per le analogie di ordine stilistico con le opere cremonesi di quel momento, come la *Decollazione di San Paolo* eseguita per San Lorenzo nel 1642, ora in Pinacoteca, l'altare di San Rocco in Duomo, datato 1646, e la grande *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (catt. 22, 35) del Palazzo Comunale, già in San Francesco, del 1647. Per Tanzi «sono anni in cui l'artista appare affascinato da una sorta di esibizionismo plastico-muscolare e va smorzando i bruschi passaggi chiaroscurali neocaravaggeschi della fase precedente in opere di più meditata attenzione compositiva e raffinato uso della tavolozza, che rivelano i contatti con la contemporanea pittura genovese (Borzzone, Fiasella, Assereto)», segnalando inoltre «brani di elevata cifra stilistica e sorvegliata suggestione cromatica, come la macabra natura morta in primo piano o il contrasto tra la macchia rossa affocata del manto, l'incarnato livido dell'anacoreta [...] e il diffuso tono brunastro di terre e muschi della quinta rocciosa».

Nella recensione all'esposizione torinese, sulle pagine del «Burlington Magazine», Giovanna PERINI (1989, pp. 869-871) riconosce che la figura del protagonista della pala vercellese è una derivazione letterale del celebre disegno di Michelangelo *Il sogno*, ora nelle collezioni del Courtauld Institute of Art a Londra, verosimilmente noto al pittore attraverso la mediazione della stampa datata 1545 di Nicolas Béatrizet (fig. 84). Non va dimenticato che in uno degli inventari redatti in seguito alla lite tra il figlio di primo letto del Genovesino, Giacomo Miradori, e la seconda moglie del pittore, Anna Maria Ferrari (ASCr, *Notarile*, notaio Girolamo Paroli, filza 5503, 28 luglio 1661), si elenca tra le varie cose rimaste nella casa una «carta grande del Buonarota» che potrebbe corrispondere alla stampa dell'incisore lorenese. Michele TAVOLA (2004, pp. 120-121, n. 21) amplia il raggio delle fonti visive del dipinto, aggiungendo componenti fettiane, magari mediate da Pietro Martire Neri, ai ricordi genovesi (Strozzi, Assereto, Fiasella). Istituisce poi un singolare parallelo con la *Visione di San Girolamo* di Johann Liss in San Nicola da Tolentino a Venezia.

Importanti precisazioni relative alla committenza e alla cronologia della tela emergono in anni più recenti grazie alle ricerche di Lia BELLINGERI (2007, p. 23) sui rapporti del Genovesino con il castellano di Cremona, don Álvaro de Quiñones. A Vercelli infatti si insedia nel 1650 come governatore della città lo spagnolo Fernando Garcia Ravanal, che nel febbraio dell'anno seguente

sposa la figlia di don Álvaro, Maria Maddalena: questa circostanza sembrerebbe un appiglio storico più che plausibile per ipotizzare che spetti proprio al Ravanal, grazie agli auspici del suocero, la committenza del dipinto nel corso del suo incarico di governo, terminato nel 1656. Contrariamente a quanto affermato in precedenza, quindi, il *San Girolamo* si colloca nel lustro finale dell'attività e della vita del pittore: un accostamento stilistico suggestivo si può quindi tentare con altre opere di questo momento. Per esempio con la scioltezza pittorica e le raffinatezze cromatiche e atmosferiche di alcuni brani nelle superbe tavole di San Marcellino a Cremona con il *Martirio* e la *Gloria di Sant'Orsola* (catt. 47, 48), datate 1652; oppure con la *Santa Lucia* eseguita nel 1654 per la parrocchiale di Castelponzone (cat. 51), un altro dipinto, in questo caso giocato su toni più chiari, in cui Luigi Miradori sembra voler distillare al massimo le sue sublimi doti di virtuoso della tavolozza.

Beatrice Tanzi





51. *Santa Lucia*

1654  
Tela, 220 × 150 cm  
Castelponzone (Cremona), Santi Faustino e Giovita

La superficie pittorica presenta delle diffuse abrasioni, in parte frutto di un intervento di restauro particolarmente accanito dei primi anni Settanta del secolo scorso (TANZI 1989, p. 94). La pala effigia Santa Lucia in una nicchia, con un lungo manto color prugna e, nelle mani, il punteruolo e un'alzatina con dentro i suoi occhi. Un angelo in volo le porge la palma del martirio e le depone sul capo una coroncina di fiori variopinti. In basso a sinistra sono visibili due tizzoni ardenti che alludono alle torture inferte alla santa dal governatore di Siracusa Pascasio, per costringerla all'abiura della fede cristiana.

Il dipinto è stato sicuramente realizzato per la sede in cui si trova tuttora, la chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Castelponzone, edificata nel 1521 come oratorio privato della famiglia Ponzone ma successivamente elevata al rango di parrocchiale e poi, nel 1641, di prepositura (BAROSI 2012, pp. 338-341, 360). La collocazione originaria è suffragata dalla visita pastorale del vescovo Ludovico Settala, che nel 1685 vede la pala «entro una ancona lignea intagliata color di noce e parte adorata», sul secondo altare di destra, dedicato all'epoca ai Santi Carlo e Lucia, ma precedentemente intitolato alla sola santa siracusana (ASDCr, *Visite Pastorali*, Visita Ludovico Settala, vol. VI, 1685, c. 519; TANZI 1989, p. 94).

Ignorata dalle fonti, l'opera è stata ritrovata e restituita al Miradori da Marco TANZI (1989, pp. 91-95; 2015, pp. 180-184), che l'ha esposta nel 1999 alla mostra di Casalmaggiore sulle opere barocche del territorio casalasco (M. Tanzi, in *Barocco* 1999, pp. 98-99, n. 18). Nel frattempo la proposta attributiva era stata prontamente accolta da Mina Gregori (in *Pittura* 1990, p. 295, tav. 135). Non si possiedono purtroppo notizie documentarie che possano fare luce sulle circostanze della commissione della pala che, come ha ipotizzato ancora Tanzi, spetta verosimilmente ai Ponzone, signori del borgo, la cui domestichezza con Genovesino è comprovata non solo dal *Ritratto di Sigismondo Ponzone* della Pinacoteca di Cremona, datato 1646 (cat. 28), ma anche dai perduti dipinti murali che il pittore realizza nel 1644 per la residenza cremonese di Nicolò Ponzone, padre di Sigismondo, e da quelli da cavalletto conservati nelle collezioni della famiglia (TONINELLI 1997, pp. 52-53). Al riguardo va precisato che anche dopo l'elevazione a prepositura, la chiesa dei Santi Faustino e Giovita rimase sotto il patronato dei Ponzone (BAROSI 2012, p. 339). Quanto ai tempi di esecuzione, è del tutto probabile che siano da fissare al 1654, anno che si leggeva su una fotografia della tela conservata presso l'Archivio parroc-

chiale di Castelponzone (TANZI 1989, p. 94; va tuttavia rilevato che la riproduzione non è più rintracciabile e che la superficie del dipinto non presenta segni superstiti di questa indicazione cronologica).

Una collocazione così avanzata bene si adatta del resto alle prerogative stilistiche della pala, nella quale l'angelo che plana sulla santa è gemello di quelli che fanno capolino nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Sant'Imerio, del 1651 (cat. 46), e nella più o meno coeva *Annunciazione* di San Martino dall'Argine (cat. 44). Analoghe considerazioni sono poi sollecitate dall'impostazione scabra e monumentale della scena e dalla raffinatezza estrema del trattamento pittorico, apprezzabile nonostante le condizioni assai precarie del dipinto. Ne sono prova, in particolare, la fragrante tessitura materica del panno bianco tenuto dalla santa e la preziosa scelta cromatica del manto, bellissimo, che fanno del dipinto «uno dei vertici della produzione del Genovesino, tra Strozzi, Van Dyck e Orazio de Ferrari» (TANZI 1989, p. 94).

L'immagine della santa è fedelmente replicata dal Miradori in una tavola ovale di piccolo formato, anch'essa presente in mostra e da un'ulteriore esemplare, oggi perduto, ricordato a Cremona nel 1678 in un inventario della collezione Bussani (per entrambe queste opere si veda cat. 52).

*Domenico Fazzi, Andrea Fenocchio*



*Santa Lucia*

Tavola, 43 × 35 cm

Collezione privata

Provenienza: Firenze, collezione privata; Milano, collezione Koelliker

La tavoletta è stata resa nota da Marco Tanzi con il corretto riferimento a Genovesino, grazie a una segnalazione di Francesco Frangi, quando si trovava in una raccolta fiorentina, in procinto di passare a Milano, in collezione Koelliker (TANZI 2001, pp. 452-453; M. Tanzi, in *Collezione* 2004, pp. 143-144; TANZI 2015, pp. 183-184). In occasione di una successiva vendita presso Wannenes a Genova (29 settembre 2009, lotto 74), il dipinto è stato acquisito dall'attuale proprietario.

Nata per la devozione privata, l'opera replica fedelmente l'immagine concepita dal Genovesino per la pala dei Santi Faustino e Giovita a Castelponzone, probabilmente nel 1654 (cat. 51). Oltre che nelle pose della protagonista e dell'angelo contorsionista in volo, il modello è ripreso fin nei minimi dettagli, come la palma dalle foglie in parte appassite, il candido panno nelle mani di Lucia e la corona di rose variopinte sul suo capo. Anche il profilo dell'arco visibile lungo il margine superiore evoca la collocazione della figura entro una nicchia, come nella pala di Castelponzone, dalla quale la tavola differisce solo per l'inquadratura più ravvicinata, all'altezza delle ginocchia, e per l'intonazione del manto della santa, che sostituisce al color prugna della versione in grande un timbro più acceso di rosso.

La freschezza dell'esecuzione pittorica conferma la piena autografia del dipinto, nel quale Genovesino, approfittando del piccolo formato e del supporto ligneo, mette in mostra un tocco succoso e preziosità materiche che sono ancora retaggio della sua formazione genovese. Un identico orizzonte figurativo è richiamato dal volto della martire che, rispetto alla Santa Lucia della pala, rivela forme più floride, esemplate sul repertorio rubensiano e vandyckiano, raggiungendo risultati simili a quelli dei contemporanei colleghi milanesi, come Carlo Francesco Nuvolone e Francesco Cairo negli anni della maturità.

La fortuna di questa invenzione del Miradori è documentata da una terza redazione del dipinto, purtroppo perduta, registrata nel 1678 a Cremona nella collezione dei fratelli Giovan Battista e Felice Francesco Bussani, depositata in quell'anno presso i conventi delle Cappuccine e delle Carmelitane Scalze. Dall'inventario della raccolta, che registra ben diciassette opere del pittore (BELLINGERI 2007, p. 27), si deduce che la *Santa Lucia* faceva *pendant* con un *San Simone* «con la razzega [sega] in mano», riferito anch'esso al Genovesino. Anche questa terza redazione, di dimensioni intermedie tra le due

note (circa 120 × 90 cm), ripeteva alla lettera l'iconografia della pala di Castelponzone, accogliendone il taglio a figura a intera: «S[an]ta Lucia in piedi vestita di panno rosso et un angelo sopra la testa, che li porge una palma verde, e sopra una sottocoppa gli occhi di d[ett]a S[ant]a et in terra due pezzi di tizzone infocati» (M. Tanzi, in *Barocco* 1999, p. 98, n. 18; BELLINGERI 2001, pp. 55-56; TANZI 2001, pp. 452-453).

Laura Cironi



*Ritratto di gentiluomo*

Tela, 210 × 135 cm

Mantova, Museo di Palazzo D'Arco, inv. 1080

Il dipinto è stato attribuito al Miradori da Marco Tanzi nel 1987, dopo che negli inventari del museo era genericamente riferito ad «Anonimo lombardo del sec. XVII» (TANZI 1987, pp. 87-90; si veda anche GRASSI 1980, pp. 157-158). Per lo studioso, «L'immagine manzoniana dell'aristocratico, in tenuta spagnolesca di sfarzosa quanto raffinata eleganza, sembra far parte di quei "ritratti di alcuni principali ministri, di dame e cavalieri della Patria in varie bizzarre e capricciose invenzioni", ricordati da Giambattista Biffi nel suo manoscritto sugli artisti cremonesi. Nell'espressione del volto terreo, tra l'annoiato e il melanconico, traspare una notevole penetrazione psicologica; il suo incredibile pallore contrasta nettamente con il rilucere sgargiante degli abiti, con i bagliori dorati dei ricami, con i vivacissimi nastri alla cintura e al ginocchio, e la macchia di piume vermiglie del cappellaccio. Nella fermezza dello sguardo sembra insinuarsi sottile l'inquietudine, in accordo con lo scenario preromantico in cui è inserito il gentiluomo: la posa è ancora quella "di parata" del cosiddetto *Gian Giacomo Teodoro Trivulzio* già Kleinberger (cat. 8), con molte affinità anche con il *Ritratto di bambino* già Cook



(fig. 33), ma il personaggio in questo caso si appoggia pensoso ad un rudere intricato d'edera, mentre tra le scanalature del fusto di colonna si muove veloce un ramarro. Dei due esemplari appena ricordati, il dignitario non mostra la baldanza né la spregiudicatezza che, per quanto riguarda il *Bambino* già Cook, sembra sfiorare i limiti della tenera insolenza». L'identità del personaggio è ignota, ma potrebbe certo trattarsi di uno dei «moltissimi ufficiali spagnoli dai quali [Genovesino] era accarezzatissimo e le vennero grandi emolumenti» (BIFFI ed. 1988, p. 268).

La critica ha accolto in maniera unanime l'attribuzione; il ritratto mantovano è riprodotto nella monografia del Genovesino di Lia BELLINGERI (2007, p. 20, fig. 24); quindi esposto, nello stesso anno, in una mostra ad Alaquàs, presso Valencia, corredato da una scheda di Mario Marubbi (in *Realismo* 2007, p. 142, n. 16). La stessa BELLINGERI (2004, p. 21), in un precedente contributo, aveva per altro ventilato la possibilità che il dipinto fosse uno dei cinque appartenuti proprio al Biffi, passati in un breve arco di anni nel corso dell'Ottocento – per questioni ereditarie e vari accidenti – prima ai Sommi Picenardi, quindi a Massimiliano Trecchi e poi al conte Luigi D'Arco (per i passaggi di proprietà della raccolta del Biffi, che in seguito coinvolge anche Pietro Araldi Erizzo, si veda TANZI 2009 A, pp. 83-84, nota 7). Da ultimo Marco TANZI (2015, pp. 179-180, fig. 24) ripubblica con aggiornamenti bibliografici l'articolo del 1987, ribadendo la sua ipotesi di datazione intorno al 1651 del *Riposo* (cat. 46) di Sant'Imerio a Cremona.

Ritenendo ancora in gran parte valide le osservazioni espresse trent'anni fa dallo studioso, credo che la straordinaria varietà e raffinatezza cromatica del dipinto siano le stesse che stanno emergendo dal restauro delle due *Storie di Sant'Orsola* (catt. 47, 48) di San Marcellino a Cremona, datate 1652. Vanno poi ribaditi i rapporti d'ordine compositivo con l'altro ritratto a figura intera – e di dimensioni analoghe – del Miradori, il *Gian Giacomo Teodoro Trivulzio* già Kleinberger, riemerso dopo decenni di oblio in collezione Moss a New York (cat. 8). Sono entrambi in forte sintonia con la contemporanea ritrattistica milanese, anche se il Trivulzio sembra precedere di due o tre lustri il quadro D'Arco: i paralleli con la produzione dei fratelli Nuvolone sono stati rimarcati *in primis* da Chiara Tellini Perina, quindi da Marubbi (in *Realismo* 2007, p. 142, n. 16), che mette in relazione il dipinto mantovano con il *Ritratto di Giovanni Battista Lauro* in collezione privata, forse dovuto alla collaborazione di Carlo Francesco e Giuseppe (si veda A. Morandotti, in *Il ritratto* 2002, p. 174, n. 64).

Beatrice Tanzi



Alessandro Serafini

Luigi Miradori detto il Genovesino, il più significativo pittore cremonese del Seicento, non era cremonese, ma – come lui stesso ribadiva firmandosi «januensis» – era nato a Genova, presumibilmente all’inizio del secolo XVII. Qui si svolge la sua prima giovinezza e con ogni probabilità la formazione artistica, anche se, allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile stabilire una relazione sicura con una delle botteghe attive in quegli anni sotto la Lanterna. La prima notizia certa d’archivio risale al 1627, anno in cui il Miradori sposa a Genova Girolama Venerosi, da cui ha una figlia di nome Caterina, morta prematuramente (BELLINGERI 2009, p. 11). Nel 1630 il pittore è tra i cittadini tassati per le opere di fortificazione della città: la sua quota, dodici lire, è piuttosto bassa, il che può significare che non aveva ancora un’attività affermata (ALFONSO 1975, p. 48). A decifrare il suo apprendistato possono aiutare le poche opere riferibili al periodo genovese: il *San Sebastiano curato da Irene* del convento cappuccino della Santissima Annunziata di Portoria e la *Suonatrice di liuto* di Palazzo Rosso a Genova (catt. 1, 7), dalle quali si vince la conoscenza di Bernardo Strozzi e di Giovanni Andrea de Ferrari.

All’inizio del quarto decennio il Miradori si era già trasferito a Piacenza: nel settembre 1632, infatti, gli archivi piacentini segnalano la nascita del suo secondogenito Giacomo (FIORI 1970). La ragione del trasferimento in Emilia è oscura: forse si muove insieme ai genovesi che si spostano in Lombardia nel 1631, dopo la cessazione della peste; più probabilmente, segue il consiglio del conterraneo Bernardo Morando, singolare figura di mercante, poeta e letterato che, ancora giovanissimo, era stato chiamato a guidare la filiale piacentina della ditta di famiglia e che era anche committente del pittore (TANZI 2009, pp. 24-25). Quel che è certo è che il soggiorno piacentino risulta davvero infausto per il susseguirsi di disgrazie familiari: nel 1634 muore la figlia Angela Nicoletta e nel 1635 il figlio Giovanni Battista, entrambi pochi giorni dopo la nascita. Nello stesso 1635 perde anche la moglie Girolama; in settembre, infatti, si risposa con la genovese Anna Maria Ferrari (BELLINGERI 2007, p. 67). Il soggiorno è poco fortunato anche sotto il profilo professionale, perché non ottiene alcuna committenza davvero ragguardevole. Fatto sta che nel 1635, solo tre anni dopo il suo arrivo in città, il Miradori rivolge una supplica alla duchessa di Parma e Piacenza, Margherita de’ Medici, per ottenere il permesso di lasciare i territori farnesiani per «andare in altre parti a procacciarsi la sua ventura» (TANZI 1989, pp. 91-92). Non si conosce la risposta, ma è probabile che il pittore abbia abbandonato molto presto Piacenza perché nel gennaio 1637 è già do-

cumentato a Cremona, dove fa battezzare la figlia Felice Antonia. Due anni dopo, nel dicembre del 1639, acquista una casa nella contrada di San Clemente in Gonzaga, dietro il Duomo (BELLINGERI 2004, p. 41).

Sulla scelta di stabilirsi a Cremona può aver avuto un ruolo decisivo ancora una volta Bernardo Morando, che vi intratteneva contatti e interessi commerciali, ma occorre anche tener presente che in città, almeno fin dall’inizio del Seicento, si era stabilita una nutrita colonia genovese di cui è possibile facesse parte un ramo della famiglia Miradori (TANZI 2015, pp. 115, 189-190). Appare comunque verosimile che Genovesino avesse degli agganci sicuri in città, perché da subito si dimostra ben inserito nei circoli più esclusivi dell’*establishment* locale, come dimostrano la presenza delle sue opere nelle collezioni delle famiglie patrizie (i Bussani, per esempio, contavano nella loro raccolta diciassette suoi dipinti: BELLINGERI 2004, p. 19) e soprattutto le numerose committenze che ottiene quasi immediatamente. Poco prima del 1639 per l’abate Melchiorre Aimi dipinge un’*Adorazione dei Magi* destinata all’altare dei Magi nella chiesa carmelitana di San Bartolomeo (BELLINGERI 2007, p. 16) e nel 1640, su commissione di Margherita Clerici – vedova di Giovan Battista Bossi, segretario del magistrato straordinario di Milano –, firma una pala per la parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo di Castelleone, la *Madonna del Carmine con i Santi Maria Maddalena, Margherita, Filippo e Giacomo* (cat. 12). Nel 1642 per gli Olivetani cremonesi di San Lorenzo dipinge la *Nascita della Vergine* e la *Decollazione di San Paolo* (Cremona, Museo Civico, catt. 21, 22), quest’ultima ispirata dichiaratamente al Guercino. Del 1642 sono anche due piccole tele del Museo del Seminario Vescovile con la *Nascita* e la *Morte di San Carlo Borromeo* (catt. 19, 20), provenienti dalla chiesa dei Santi Donnino e Carlo. Nel 1643 esegue una coppia di tele, ora in collezione privata, per il piacentino Pietro Mario Rosa, raffiguranti il *Martirio di San Lorenzo* e la *Strage degli innocenti* (figg. 9, 10); dello stesso giro di anni è la *Presentazione della Vergine al tempio* dei Santi Marcellino e Pietro a Cremona (cat. 23).

Un documento attesta poi che nel 1644 il Genovesino è pagato da Pietro Martire Ponzzone per aver decorato «la loggia di sopra» del suo palazzo cremonese a San Bartolomeo (TONINELLI 1997, p. 52), unica testimonianza della sua attività di frescante, purtroppo tutta perduta. Nello stesso anno entra in Cremona don Álvaro de Quiñones, nominato fin dal 1639 governatore e castellano della città, e l’arrivo comporta una svolta decisiva nella carriera dell’artista. Il Quiñones infatti prende

il Miradori sotto la sua protezione commissionandogli diversi lavori, invitandolo a lavorare nel castello di Santa Croce, conferendogli uno stipendio e anche la carrozza con lo staffiere. Álvaro de Quiñones, inoltre, possiede una selezionata quadreria di dipinti spagnoli, che sicuramente influenzano lo stile del Genovesino. Lo si nota già nel *Miracolo del beato Bernardo Tolomei* (cat. 40), dipinto ancora per San Lorenzo e ora in San Siro a Soresina, che è certo posteriore alla beatificazione di Bernardo avvenuta nel 1644: nel secondo piano sono ritratti tre olivetani tra i quali si distingue per l’intensa ed espressiva caratterizzazione fisionomica il giovane monaco a sinistra, il cui volto torna identico nel *Ritratto di monaco olivetano della famiglia Pueroni* (cat. 41) in collezione privata, nel quale è da riconoscere il committente della pala. Alla metà del quinto decennio, quindi, la protezione del governatore e la partenza definitiva da Cremona di Pietro Martire Neri aprono al Miradori le porte per il successo e la definitiva affermazione sociale. Tale situazione è rimarcata dalla memorialistica locale del secolo successivo, che descrive il Genovesino rilevandone il carattere socievole e pronto alla festa: «molto allegro, bizzarro, e faceto», sembra che fosse anche abile nel suonare «il colascione tiorbato» (ARISI, Accademia, c. 157).

La sua fama era tale che, nel 1651, il musicista più apprezzato del tempo a Cremona, Tarquinio Merula, gli indirizza una canzone strumentale, *La Miradoro*, nel suo *Quarto libro delle canzoni*, dedicato al conte Nicolò Ponzzone, principe dell’Accademia degli Animosi, a cui forse potrebbe essere stato affiliato lo stesso pittore (TANZI 2015, pp. 114-115). Sono anni di febbrile attività sia a Cremona che nel territorio: tra il 1644 e il 1646 realizza la decorazione pittorica per il nuovo altare di San Rocco nella cattedrale (cat. 25); nello stesso 1646 la *Madonna con il Bambino e San Giuseppe tra i Santi Apollonia, Carlo, Rocco e Sebastiano* della parrocchiale di Castello Cabiaglio (Varese; fig. 25), in cui si riaffaccia il tema della peste con l’immagine di un lazzaretto, e il *San Girolamo nello studio* di San Martino a Treviglio (cat. 26), dipinto per Giacomo Serra, oratore del comune presso la Camera Cesarea di Milano. Sempre del 1646 è il *Ritratto di Sigismondo Ponzzone all’età di quattro anni* (Museo Civico, Cremona, cat. 28), voluto dal padre, il già ricordato conte Nicolò, che avrebbe poi chiesto a Gabriele Zocchi di ritrarre gli altri tre figli. La tela è un esempio della ritrattistica del Miradori, di cui si conoscono pochi ma qualificati esemplari, tra i quali il *Ritratto di gentiluomo* del Museo di Palazzo d’Arco a Mantova (cat. 53). Per la stessa committenza che gli richiede i ritratti, il Genovesino esegue anche piccoli quadri con scene di genere, storie antiche e mitologiche, allegorie morali e soggetti devozionali: si ricordano il *San Bonaventura nello studio* (1650 circa, cat. 45), su rame, della collezione Koelliker di Milano, le due versioni della *Madre ebrea* (Düsseldorf, collezione privata, 1635 circa; e già Parma, collezione privata, 1645-1650, figg.

45, 46), e la grande tela con *Zenobia regina di Palmira* (collezione privata, cat. 38), eroina guerriera e virtuosa, che il pittore dipinge per don Álvaro, su ispirazione di un dramma giovanile di Pedro Calderón de la Barca (TANZI, 2015, pp. 105-116). Notevole fortuna incontrano poi le sue svariate interpretazioni del tema della *Vanitas*, come dimostrano la tela del Museo Civico di Cremona (cat. 31) e le numerose e significative varianti in collezioni private (TANZI 2015, pp. 184-190, catt. 32, 33).

Nel 1647 il Miradori ottiene la sua principale commissione pubblica a Cremona: la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, ora nel Palazzo Comunale (cat. 35), ma in origine nel presbitero della chiesa di San Francesco. È un teleo (477 × 764 cm) ordinato da padre Vincenzo Balconi, come ricorda l’iscrizione della targa appesa sull’albero a sinistra: il suo esplicito messaggio è quello di esaltare la virtù della carità e la pratica dell’elemosina, valori basilari della spiritualità minorita e cardini della riforma borromea, ma che erano anche, dopo le recenti tragedie della peste, della guerra e della conseguente crisi agricola, gli strumenti indispensabili per garantire la pace sociale. Per lo stesso Balconi, nello stesso giro di anni, il Miradori dipinge nel coro di San Francesco due tele di tema eucaristico: l’*Ultima cena* (Cremona, Palazzo Comunale, cat. 37) e il *Miracolo della mula* (Soresina, Santa Maria del Cingaro, cat. 27). Il 1648, è un anno nero per Cremona: a seguito della sconfitta campale le truppe francesi, alleate con Modena e Savoia, la stringono d’assedio e, quando finalmente gli spagnoli respingono l’attacco, la città ne esce impoverita e stremata. A dispetto della tragica contingenza l’attività del Genovesino non si frena: in quello stesso anno, infatti, dipinge il *Miracolo di San Giovanni Damasceno* per San Clemente (che in seguito prende il nome di Santa Maria Maddalena, cat. 42) e, per il Quiñones, la *Veduta fantastica del porto di Genova con la caduta di Icaro* (fig. 30), tela di cui si sono perse le tracce. Anche i documenti di quegli anni testimoniano la stabilità familiare e patrimoniale del pittore: nel 1650 gli stati d’anime di San Clemente in Gonzaga registrano il nome del Miradori insieme con quelli della moglie, dei figli Giacomo, Felice Antonia ed Elisabetta (gli altri, nati dopo il 1639, erano morti prematuramente); mentre l’anno successivo nasce Antonio Francesco, battezzato il 26 febbraio del 1651 (BELLINGERI 2004, p. 42). In questo stesso anno firma il *Riposo durante la fuga in Egitto* per i Carmelitani scalzi di Sant’Imerio (cat. 46) e la paletta del Musée National du Château de Compiègne (deposito del Louvre), con l’*Apparizione della Vergine al Beato Felice da Cantalice* (BÉGUIN 1960; cfr. fig. 34).

Più o meno agli stessi anni spettano l’*Annunciazione* ora nella chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano a San Martino dall’Argine e il *San Girolamo nel deserto* del Museo Borgogna di Vercelli (catt. 44, 50). Nel 1652 dipinge invece una coppia di tavole – approntate per una struttura effimera – per la chiesa gesuita dei Santi Mar-

cellino e Pietro a Cremona, rappresentanti il *Martirio* e la *Gloria di Sant'Orsola* (catt. 47, 48); la *Madonna del Rosario tra i Santi Domenico e Caterina da Siena* della parrocchiale di Casalbuttano (cat. 49) e la cornice dipinta della nicchia che ospita la statua di Sant'Antonio nella chiesa francescana di Santa Maria della Grazie a Codogno (figg. 36-38). Di poco successive sono l'*Ultima cena* per la confraternita del Santissimo Sacramento in San Siro a Soresina (fig. 42), per la quale riceve pagamenti nel dicembre del 1653 (GUAZZONI 1992, pp. 423-424), l'*Annunciazione* di Santa Maria dei Sabbioni (fig. 77) a Cappella Cantone, firmata e datata 1654, e la *Santa Lucia* ai Santi Faustino e Giovita di Castelponzone (cat. 51), dipinta probabilmente per i signori del borgo, quei Ponzone che gli avevano già commissionato vari lavori e possedevano diverse sue opere (TONINELLI 1997).

Allo stesso anno risale il *San Nicola di Bari con l'offerente* (Milano, Brera; fig. 40), già in San Vincenzo a Cremona, dove il donatore è quel Martino Rota che aveva fatto da padrino a un altro figlio del pittore, Raffaele Nicola (BELLINGERI 2004). Prosegue intanto l'attività per il castellano che, come conferma l'inventario redatto *post mortem* nel 1657, possiede tra l'altro le quattro tavole con *Storie di Sansone* (collezione privata; figg. 18-19) e le altre quattro con le *Fatiche di Ercole* (figg. 26-29), ora di ubicazione ignota, da collegare agli «undici quadretti con le forze di Ercole» (BELLINGERI 2007, pp. 10, 27). Nel 1654 e nel

1655 il Miradori compare come priore della confraternita del Santissimo Sacramento in San Clemente a Cremona. È l'ultimo gradino della scalata sociale del pittore; un traguardo che tuttavia Genovesino si gode per pochissimo tempo: il 21 febbraio del 1656, infatti, fa testamento a favore dei figli Giacomo, Felice Antonia, Elisabetta e Antonio Francesco (BELLINGERI 2007, pp. 12, 69-70).

La morte arriva quasi sicuramente tra il 24 maggio 1656 – quando una nota di spese registra pagamenti a suo favore da parte della confraternita del Santissimo Sacramento di Soresina per quattro *Evangelisti* collocati ai lati dell'*Ultima cena*, oggi dispersi (GUAZZONI 1992, pp. 394, 423) – e il 12 febbraio 1657, quando muore anche don Álvaro che, secondo il BIFFI (ed. 1988, p. 268), avrebbe pagato le spese per il funerale in Sant'Imerio. Dei tanti figli, molti dei quali morti in tenerissima età, due seguono le orme del padre: Felice Antonia, della quale non si conoscono opere certe, è ricordata come eccellente ritrattista e «molto avvenente» (BIFFI ed. 1988, p. 268); mentre del secondogenito Giacomo si ricordano vari lavori di modesto livello: le quattro grandi tele già in San Francesco a Cremona e ora divise fra le chiese di San Siro e San Rocco a Soresina (1663) e un *Sant'Omobono tra le Sante Lucia e Agata* nella parrocchiale di Cella Dati (1665). A lui giunge in eredità il patrimonio di quadri, disegni e stampe lasciati dal padre e successivamente dispersi.

## Bibliografia

### ABBREVIAZIONI

ACCr: Archivio Comune di Cremona  
 APS: Archivio Parrocchiale di Soresina  
 APM: Archivio Parrocchiale di Marcaria  
 ASCr: Archivio di Stato di Cremona  
 ASDCr: Archivio Storico Diocesano di Cremona  
 AFC: Archivio Fabbriceria della Cattedrale  
 ASPc: Archivio di Stato di Piacenza  
 BScR: Biblioteca Statale di Cremona  
 LC: deposito Libreria Civica

### MANOSCRITTI

ARISI, *Accademia*  
 Desiderio Arisi, *Accademia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi ultramente detta Galleria di uomini illustri ossia memorie per servire alla storia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi, inizi XVIII secolo*, BScR, LC, ms. AA.2.16.  
 ARISI 1715-1720  
 Desiderio Arisi, *Accademia de' pittori cremonesi con alcuni scultori ed architetti pur cremonesi, I-II, primo quarto XVIII secolo*, Los Angeles, The Getty Research Institute, Special Collections, ms. 930055.  
 LAGURI 1810  
 Giovanni Battista Laguri, *Descrizione delle chiese piacentine*, 1810, BScR, *Miscellanea Repetiti*, xli, 6, p. 45.  
 Memoriale  
 Memoriale storico della chiesa ed insigne monisterio di S. Domenico di Cremona, XVII-XVIII secolo, BScR, LC, ms. Albertoni 107.

### TESTI A STAMPA

*Acta Sanctorum* 1739  
*Acta Sanctorum. Augusti. Tomus IV, Antuerpiae* 1739.  
 AGLIO 1794  
 Giuseppe Aglio, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona 1794.  
 Altri quaranta 2008  
 Altri quaranta dipinti antichi della collezione Saibene di Milano, a cura di Giovanni Agosti, Verona 2008.  
 ALFONSO 1975  
 Luigi Alfonso (a cura di), *Liguri illustri: Castello Castellino*, «La Berio», xv, 2, 1975, pp. 46-52.  
 ANONIMO 1930  
 Anonimo, s.v. *Miradori (Miradoro)*, Luigi, gen. *Il Genovese u. il Genovesino*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme, Felix Becker, xxiv, Leipzig 1930, p. 586.  
 ARISI 1741  
 Francesco Arisi, *Cremona literata*, III, Cremona 1741.  
 ARISI 1960  
 Ferdinando Arisi, *Il Museo Civico di Piacenza*, Piacenza 1960.

### ARISI 1989

Ferdinando Arisi, *Dipinti "piacentini" del Genovesino*, in «Strenna piacentina», 1989, pp. 43-64.  
*Arte antica* 1993  
*Arte antica '93*. Biennale di antiquariato, catalogo della mostra (Torino, Lingotto Fiere, 26 febbraio – 7 marzo 1993), Torino 1993.  
*Arte lignaria* 2000  
*Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, a cura di Luisa Bandera, Andrea Foglia, Aziano San Paolo, Bergamo, 2000.  
 Artisti 2013  
 Artisti, committenti, opere e luoghi. *Arte e architettura a Cremona negli atti dei notai (1440-1468)*, a cura di Valeria Leoni, Monica Visio-li, Pisa 2013.  
 ASCAGNI, RIZZI 2009  
 Paolo Ascagni, Francesca Rizzi, *San Rocco a Cremona. Storia di un secolare legame tra luoghi, arte e tradizioni popolari*, Cremona 2009.  
 BAGNI 1988  
 Prisco Bagni, *Guercino e i suoi incisori*, Roma 1988.  
 BANCHIERI 1628  
 Adriano Banchieri, *Lettere armoniche*, Bologna 1628.  
 BANDERA 1979  
 Sandrina Bandera, *Un corrispondente cremonese di Leopoldo de' Medici: Giovan Battista Natali e la provenienza dei disegni cremonesi degli Uffizi*, in «Paragone», 347, 1979, pp. 34-55, 93-116.  
 Barocco 1999  
*Barocco nella Bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine*, catalogo della mostra (Casalmaggiore, ex convento di Santa Chiara, 21 marzo – 20 giugno 1999) a cura di Marco Tanzi, Milano 1999.  
 Baroque 2011  
*Baroque painting in Lombardy from the Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra (Tallahassee FL, The Mary Brogan Museum of Art and Science, 18 marzo – 10 luglio 2011), a cura di Simonetta Coppa, Milano 2011.  
 BAROSI 2012  
 Giuseppina Barosi, *Scandolara Ravara e il borgo di Castelto de' Ponzoni (due passi nella storia dell'ex feudo Ponzone)*, Cremona 2012.  
 BARTOLI 1777  
 Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese, e gli altri Luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, II, Venezia 1777.  
 BÉGUIN 1960  
 Sylvie Béguin, *Un tableau du Genovesino au Musée de Fontainebleau*, «La Revue des Arts», 2, 1960, pp. 98-100.  
 BELLINGERI 2001  
 Lia Bellingeri, *Per una storia delle raccolte, in Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza*

*di Cremona*, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», LIII, 2001, pp. 21-85.

BELLINGERI 2004  
 Lia Bellingeri, *Genovesino rivelato. Un pittore, un committente, un enigma*, «Brera mai vista» 10, a cura di Valentina Maderna, Cristina Quattrini, Milano 2004.  
 BELLINGERI 2007  
 Lia Bellingeri, *Genovesino*, Galatina 2007.  
 BELLINGERI 2009  
 Lia Bellingeri, *Genovesino a Cremona*, in *Di musica e arte, di peste e guerre. Il Seicento a Cremona al tempo del Genovesino*, catalogo della mostra, diffusa (Cremona, 4 dicembre 2009 – 30 maggio 2010), a cura di Amanda Mazzucchi, Francesca Bottini, Roccafranca, Brescia, 2009, pp. 11-20.  
 BELLINGERI 2012  
 Lia Bellingeri, *Didascalie*, in *Genovesino*, calendario 2012, fotografie di Mino Boiocchi, Giorgio Carboni, Cremona 2012.  
 BELLONI 1988  
 Venanzio Belloni, *Scritti e cose d'arte genovese*, Genova 1988.  
 BIFFI ed. 1988  
 Giambattista Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, edizione critica a cura di Luisa Bandera Gregori, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», xxxix/2, 1988.  
 BONA CASTELLOTTI 1985  
 Marco Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '600*, Milano 1985.  
 BONAZZI 2009  
 Achille Bonazzi, *Il restauro del Riposo durante la Fuga in Egitto*, in *Di musica e arte, di peste e guerre. Il Seicento a Cremona al tempo del Genovesino*, catalogo della mostra diffusa (Cremona, 4 dicembre 2009 – 30 maggio 2010), a cura di Amanda Mazzucchi, Francesca Bottini, Roccafranca, Brescia, 2009, pp. 41-43.  
 BONETTI 1918  
 Carlo Bonetti, *Il Camposanto della cattedrale seu zavataria*, Cremona 1918.  
 BONOMETTI 1988  
 Pietro Bonometti, *Cremona una città segreta*, Bologna 1988.  
 BONOMETTI 1990  
 Pietro Bonometti, *Il Museo Berenziano*, in *Cento anni. Una storia che continua (1887-1987). Cronologia delle celebrazioni del Primo Centenario del Seminario Vescovile di Cremona con Sezione storico-artistica*, Soresina, Cremona, 1990, pp. 173-280.  
 BONOMETTI 1991  
 Pietro Bonometti, *La chiesa dei SS. Marcellino e Pietro in Cremona*, Cremona 1991.  
 Breno 1994  
 Breno. Museo Camuno, «Musei d'Italia, Meraviglie d'Italia» xxviii, collana fondata da Carlo

Ludovico Ragghianti e diretta da Ranieri Varese, Bologna 1994.

BRESCIANI 1650  
 Giseppe Bressiani [Bresciani], *Le turbolenze di Cremona per l'armi della Francia Savoia e Modena*, Cremona 1650.

BRIZIO 1935  
 Anna Maria Brizio, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia.Vercelli*, Roma 1935.

BROWN 1992  
 Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera incisore*, in *Jusepe de Ribera 1591-1652*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, Certosa di San Martino, Cappella del Tesoro di San Gennaro, 27 febbraio – 17 maggio 1992), Napoli 1992, pp. 363-385.

BRUNI 1627  
 Antonio Bruni, *Epistole Heroiche*, Venezia 1627.

BUTTAFUOCO 1842  
 Gaetano Buttafuoco, *Novissima guida della città di Piacenza: con alquanti cenmi topografici, statistici e storici*, Piacenza 1842.

CABRINI 1986  
 Roberto Cabrini, *La chiesa prepositurale di San Siro in Soresina*, Soresina 1986.

CALDERÓN DE LA BARCA ed. 1959  
 Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, 4ª edizione, Madrid 1959.

CALDERÓN DE LA BARCA ed. 2005  
 Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, 1, *Primera Parte de Comedias*, edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid 2005.

CALVESI 1971  
 Maurizio Calvesi, *Caravaggio o la ricerca della salvazione*, in «Storia dell'arte», 9-10, 1971, pp. 92-141.

CAMELLI 1930  
 Illemo Camelli, *Il Catalogo della Pinacoteca del Civico Museo*, in «Cremona», II, 1930, 12, pp. 783-791.

CASTELLANETA 2007  
 Stella Castellaneta, *Misteri egizi e storia ebraica nel teatro napoletano del Seicento*, in *Sacro e/o profano. Nel teatro fra Rinascimento ed età dei lumi*, atti del convegno di studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), a cura di Stella Castellaneta, Francesco S. Minervini, Bari 2007, pp. 57-79.

CARASI 1780  
 Carlo Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza 1780

Carlo Ceresa 2012  
 Carlo Ceresa, *Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi e Accademia Carrara, 10 marzo – 24 giugno 2012), a cura di Simone Facchinetti, Francesco Frangi, Giovanni Valagussa, Cinisello Balsamo 2012, pp. 55-93.

*Catalogue du Musée* 1894  
*Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence*, catalogo d'asta del 2 aprile 1894, Firenze 1894.

*Chronos* 2005  
*Chronos. Il tempo nell'arte dall'età barocca all'epoca contemporanea*, catalogo della mostra, (Caraglio, Il Filatoio 18 maggio – 2 ottobre 2005), a cura di Andrea Busto, Alberto Cottino, Francesco Poli, Caraglio, Cuneo, 2005.

*Cinque secoli* 1985  
*Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, catalogo della mostra, (Roma, Museo Nazionale di Palazzo di Venezia, 12 giugno – 30 luglio 1985), Napoli 1985.

CIRILLO 2001  
 Giuseppe Cirillo, *Dipinti inediti del Seicento e Settecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale*, «Parma per l'arte», VII, 1-2, 2001, pp. 7-67.

CLERICI 1997  
 Eugenio Clerici, *Cenni storico-artistici sulla Parrocchiale di Castelleone* in *Dipinti restaurati a Castelleone*, catalogo della mostra (Castelleone, Chiesa della SS. Trinità 10 maggio – 8 giugno 1997), a cura di Mario Marubbi, Castelleone, Cremona, 1997, pp. 19-27.

*Collezione* 2004  
*Collezione Koelliker. Dipinti lombardi del Seicento*, a cura di Francesco Frangi e Alessandro Morandotti, Torino 2004.

COMINCINI 2012  
 Mario Comincini, *Per la datazione degli affreschi di Bernardino Luini in Santa Maria Nuova*, in «*Abiate, borgo beato*». *Saggi di storia abbatense*, Sant'Angelo Lodigiano, Lodi, 2012, pp. 67-78.

CONTINI 2005  
 Roberto Contini, *Tre granelli di Seicento lombardo*, in «Verbanus», 26, 2005, pp. 179-186.

COPE 1979  
 MAURICE E. COPE, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century*, New York-London 1979.

*Correggio* 2008  
*Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio – 14 settembre 2008), a cura di Anna Coliva, Milano 2008.

*Correggio* 2016  
*Correggio e Parmigianino.Arte a Parma nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo – 26 giugno 1016), a cura di David Ekserdjian, Cinisello Balsamo 2016.

CORSI 1819  
 Luigi Corsi, *Dettaglio delle chiese di Cremona con in fine il catalogo della gerarchia celeste di nostra patria ed altre persone illustri per religione e per pietà descritte da Luigi Corsi*, Cremona 1819.

CRISPO 2000  
 Luigi Crispo, *Amidani (Parma 1591 – post 1629)*, Parma 2000.

CROMBACH 1647  
 Hermann Crombach, *Vita et martyrrium S. Ursula et Sociarum undecim millium Virginum etc.*, Köln 1647.

DE MIRIMONDE 1978  
 Albert Pomme de Mirimonde, *Les Vanités à*

*personnages et à instrument de musique*, in «Gazette des Beaux Arts», XCII, 1978, pp. 115-130.

DE MONTENAY 1571  
 Georgette De Montenay, *Emblèmes ou devises chrestiennes*, Lyon 1571.

DE MONTENAY 1602  
 Georgette De Montenay, *Cent emblemes chrestiens*, Heidelberg 1602.

DE PALMA 2009  
 Ilaria De Palma, *Campioni di tele di dipinti raccolti dal pittore-restauratore Oreste Silvestri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavori in archivi storici*, Saonara, Padova, 2009, pp. 49-100.

DE PASCALE 1987  
 Enrico De Pascale, *La decorazione pittorica nel secolo XVII*, in *La basilica di S.Martino e S.Maria Assunta in Treviglio*, Treviglio, Cremona, 1987, pp. 121-166.

*Descriptive 1901*  
*Descriptive and biographical catalogue of the exhibition of the works of Spanish painters*, catalogo della mostra (London, Guildhall, Art Gallery, 30 aprile – 31 luglio 1901), a cura di Alfred George Temple, London 1901.

*Diana Trionfatrice* 1989  
*Diana Trionfatrice. Arte di Corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, Parco del Valentino, 27 maggio – 24 settembre 1989), a cura di Michela Di Macco e Giovanni Romano, Torino 1989.

*Di musica* 2009  
*Di musica e arte, di peste e guerre. Il Seicento a Cremona al tempo del Genovesino*, catalogo della mostra, diffusa (Cremona, 4 dicembre 2009 – 30 maggio 2010), a cura di Amanda Mazzucchi, Francesca Bottini, Roccafranca, Brescia, 2009.

*Dipinti “reggiani”* 1982  
*Dipinti “reggiani” del Bonone e del Guercino*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Basilica della Beata Vergine della Ghiara, 30 gennaio – 28 febbraio 1982), a cura di Nerio Artioli, Elio Monducci, Reggio Emilia 1982.

*Dipinti* 1997  
*Dipinti restaurati a Castelleone*, catalogo della mostra (Castelleone, Chiesa della SS. Trinità 10 maggio – 8 giugno 1997), a cura di Mario Marubbi, Castelleone, Cremona, 1997.

*Dipinti lombardi* 2004  
*Dipinti lombardi del Seicento. Collezione Koelliker*, a cura di Francesco Frangi e Alessandro Morandotti, Torino 2004.

EBANI 1992  
 Andrea Ebani, *Appunti sul Seicento e il primo Settecento*, in *Il Museo si rinnova. Duecento opere e un progetto globale*, a cura di Ivana Iotta, Milano 1992, pp. 81-83.

EBERT –SCHIFFERER 2010  
 Sybille Ebert-Schifferer, *Il tempo infante: un disegno poetico-allegorico di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, convegno internazionale di studi (Roma,

Biblioteca Hertziana, 12-13 gennaio, 2009), a cura di Helen Langdom, Sybille Ebert-Schifferer, Caterina Volpi, Roma 2010, pp. 289-298.

*Esposizione* 1899  
*Esposizione d'arte sacra. Catalogo*, Cremona 1899.

*Exhibition* 1895-1896  
*Exhibition of Spanish art under the patronage of Her Majesty the Queen Regent of Spain*, catalogo della mostra (Londra, The New Gallery), London 1895-1896.

FACCHINETTI 2012  
 Simone Facchinetti, *La giovinezza di Carlo Ceresa e il tirocinio sulle stampe*, in *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi e Accademia Carrara, 10 marzo – 24 giugno 2012), a cura di Simone Facchinetti, Francesco Frangi, Giovanni Valagussa, Cinisello Balsamo 2012, pp. 55-93.

FAIETTI 2009  
 Marzia Faietti, *Carte lascivie e disoneste di Agostino Carracci*, in *Larte erotica del Rinascimento*, atti del colloquio internazionale (Tokyo, The National Museum of Western Art, 2008), a cura di Michiaki Koshikawa, Tokyo 2009, pp. 81-99.

*Federico Barocci* 2009  
*Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, Catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale Santa Maria della Scala 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010) a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009.

FIAMMENO 1630  
 Clemente Fiammeno, *Castelleonea, cioè Historia di Castelleone, insigne castello nella diocesi di Cremona*, Cremona 1630 [ma 1649 circa].

*Fine Arts* 1930  
*Fine Arts Society of San Diego. Loan exhibitions of Old Spanish paintings*, catalogo della mostra (San Diego, Fine Arts Gallery, 1 febbraio – 1 marzo 1930), San Diego, Ca, 1930.

FIORI 1969  
 Giorgio Fiori, *Il fecondo soggiorno piacentino di un valente pittore ligure*, in «Libertà», 8 maggio 1969, p. 3.

FIORI 1970  
 Giorgio Fiori, *Notizie biografiche di pittori piacentini dal '500 al '700*, in «Archivio storico per le province parmensi», XXII, 1970, pp. 75-116.

FIORI 1971  
 Giorgio Fiori, *Documenti su pinacoteche e artisti piacentini*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Piacenza 1971, pp. 223-263.

FIORI 1979  
 Giorgio Fiori, *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza 1979.

FIORI 1989  
 Giorgio Fiori, *Documenti sul Miradori-Genovesino a Piacenza*, in «Strenna piacentina», 1989, pp. 41-42.

FRANGI 1998  
 Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Torino 1998.

FURIA 1996  
 Paolo Furia, *Parrocchia di S. Martino e S. Maria Assunta di Treviglio. Per una politica dei beni culturali, 15 anni di restauri*, Vaprio d'Adda, Milano, 1996.

*Galleria* 1999  
*Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 1999.

GIUSSANO 1610  
 Giovanni Pietro Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo Prete Cardinale del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano*, Roma 1610.

GRASELLI 1818  
 Giuseppe Grasselli, *Guida storico sacra della R. città e sobborghi di Cremona per gli amatori delle belle arti*, Cremona 1818.

GRASELLI 1827  
 Giuseppe Grasselli, *Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti cremonesi*, Milano 1827.

GRASSI 1980  
 Maria Giustina Grassi, *Seicento e Settecento*, in *Il Palazzo d'Arco in Mantova*, Cinisello Balsamo 1980, pp. 154-203.

GREGORI 1950  
 Mina Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», I, 9, 1950, pp. 7-20.

GREGORI 1954  
 Mina Gregori, *Alcuni aspetti del Genovesino*, in «Paragone», v, 59, 1954, pp. 7-29.

GREGORI 1982  
 Mina Gregori, *Giacomo Ceruti*, Cinisello Balsamo 1982.

GREGORI 1990  
 Mina Gregori, *La presenza del Genovesino*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di Ead., Milano 1990, pp. 60-63.

GREGORI 1993  
 Mina Gregori, *La Fortune de Callot en Italie du Nord à partir de la fin du XVIIè siècle*, in *Jacques Callot (1592-1635)*, atti del colloquio (Parigi e Nancy, 25-27 giugno 1992), Paris 1993, pp. 449-479.

GREGORI 1995  
 Mina. Gregori, *Il Genovesino a Cremona. La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, in *Il Genovesino a Cremona*, a cura di Ivana Iotta, Milano 1995, pp. 15-21.

GREGORI 1997  
 Mina Gregori, *Il Genovesino*, in *La Pinacoteca. Origine e collezioni*, a cura di Valerio Guazzoni, Cremona 1997, pp. 98-99.

GRILLO 1589  
 Angelo Grillo, *Parte prima delle rime*, Venezia 1589.

GROSSO 1912  
 Orlando Grosso, *Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso*, Milano 1912.

*Guercino* 2017  
*Guercino tra sacro e profano*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Farnese, 4 marzo – 4 giugno 2017), a cura di Daniele Benati, Milano 2017.

GUAZZONI 1983  
 Valerio Guazzoni, *Il Cinque e il Seicento*, in *Casalbuttano*, a cura di Id., Soresina, Cremona, 1983, pp. 55-125.

GUAZZONI 1992  
 Valerio Guazzoni, *Dall'Olivieri al Diotti. Tre secoli di vicende artistiche*, in *Soresina. Dalle origini al tramonto dell'Ancien Régime*, a cura di Roberto Cabrini e Valerio Guazzoni, Soresina, Cremona, 1992, pp. 351-426.

GUAZZONI 1993  
 Valerio Guazzoni, *Comunità e vita religiosa nei secoli dell' Ancien Régime*, in *Casalmorano*, a cura di Id., 1, Soresina, Cremona, 1993, pp. 71-136.

GUAZZONI 2006  
 Valerio Guazzoni, *Pittura come poesia. Il grande secolo dell'arte cremonese*, in *Storia di Cremona. Letà degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di Giorgio Politi, Azzano San Paolo, Bergamo, 2006, pp. 350-415.

HOLLSTEIN'S 1978  
*Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, xx, Amsterdam 1978, pp. 137-144.

*I fiori* 2006  
*I fiori del barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, 25 marzo – 25 giugno 2006), a cura di Anna Orlando, Cinisello Balsamo 2006.

*Il Male* 2005  
*Il Male. Esercizi di pittura crudele*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di caccia di Stupinigi, 25 febbraio – 26 giugno 2005), a cura di Vittorio Sgarbi, Milano 2005.

*Il ritratto* 2002  
*Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile – 14 luglio 2002), a cura di Francesco Frangi e Alessandro Morandotti, Milano 2002.

*Il Seicento* 1973  
*Il Seicento lombardo*, II, *Catalogo dei dipinti e delle sculture*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale e Pinacoteca Ambrosiana, giugno – ottobre 1973), Milano 1973.

*Il silenzio delle cose* 2015  
*Il silenzio delle cose. Vanitas, allegorie, nature morte dalle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Torino, Museo Ettore Fico, 31 ottobre 2015 – 28 febbraio 2016) a cura di Davide Dotti, Torino 2015.

*Il tesoro* 2015  
*Il tesoro d'Italia*, catalogo della mostra (Milano, Expo 2015, Padiglione Eataly, 22 maggio – 31 ottobre 2015), a cura di Vittorio Sgarbi, Cinisello Balsamo 2015.

*Important Paintings* 1930  
*Important Paintings from the Havemeyer Estate*, Anderson Galleries, New York 1930.

*Important* 1932  
*Important paintings by masters of the old schools. Tintoretto, Rubens, Del Piombo, Marescalco, Bellegambe, Nattier, Goya, and many others, with the superb «Woman plucking a fowl»*

by *Rembrandt van Rijn, collected by Mr. F. Kleinberger, sold by his order*, Anderson Galleries, catalogo d'asta del 19 novembre, New York 1932.

**Italian Chiaroscuro** 1983

*Italian Chiaroscuro woodcuts*, a cura di Caroli-ne Karpinski, New York 1983 (*The Illustrated Bartsch*, XLVIII).

**Itinerari** 1975

*Itinerari d'arte in provincia di Cremona: un quindicennio di interventi a favore del patrimonio artistico della provincia*, a cura di G. Lucchi et al., Cremona 1975.

**JANSON** 1937

Horst W. Janson, *The putto with the Death's Head*, in «The Art Bulletin», XIX, 3, 1937, pp. 423-449.

**La collezione** 2008

*La collezione BNL. Da Roma antica all'Ottocen-to*, a cura di Enzo Bilardello, Fedora Franzè, Ginevra-Milano 2008

**La collezione Lemme** 2016

*La collezione Lemme cinquant'anni dopo*, a cura di Alessandro Agresti, Roma 2016.

**La donna nella pittura** 2003

*La donna nella pittura italiana del Seicento e del Settecento. Il Genio e la Grazia*, catalogo della mostra (Torino, Museo di Arti Decorative, 28 marzo – 27 luglio 2003), a cura di Alberto Cottino, Torino 2003.

**LANCETTI** 1820

Vincenzo Lancetti, *Biografia cremonese*, II, Milano 1820.

**LANZI** 1793

Luigi Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti* [1793], a cura di Paolo Pastres, Udine 2000.

**LANZI** 1795-1796

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, I-II, Bassano 1795-1796.

**La Pinacoteca** 2007

*La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento*, a cura di Mario Marubbi, Cinisello Balsamo 2007.

**Le chiavi** 2003

*Le chiavi del Paradiso. I tesori del Cappuccini della Provincia di Genova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Kramer, 28 marzo - 27 luglio 2003), a cura di Luca Temolo Dall'Igna, Milano 2003.

**LECHI** 1968

Fausto Lechi, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti*, Firenze 1968.

**Le chiese** 1983

*Le chiese delle Mose*, Cremona 1983.

**LEONARDI** 2016

Andrea Leonardì, *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, Firenze 2016.

**LEONCINI** 2008

Luca Leoncini, *Museo di Palazzo Reale Genova. I dipinti del Grande Appartamento Reale*, Catalogo generale, I, Milano 2008.

**Les vanités** 1990

*Les vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*.

*Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, catalogo della mostra (Caen, Musée des Beaux-arts, 27 luglio – 15 ottobre 1990), a cura di Alain Tapie, con la collaborazione di Jean-Marie Dautel e Philippe Rouillard, Caen 1990

**Letà di Rubens** 2004

*Letà di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso e Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 marzo – 11 luglio 2004), a cura di Piero Boccardo, Milano 2004.

**L'OCCASO** 2011

Stefano L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 2011.

**Lombard Paintings** 1974

*Lombard Paintings, c. 1595-c. 1630: The Age of Federico Borromeo*, catalogo della mostra (Birmingham, City Museums and Art Gallery, 1974), a cura di Peter Cannon-Brookes, Birmingham 1974.

**LONARDI** 2003

Fabrizio Lonardi, *Genovesino: suggestioni poetiche per una Vanitas*, in «La scuola classica di Cremona» annuario dell'Associazione ex alunni del Liceo-Ginnasio “Daniele Manin”, Cremona 2003, pp. 235-246.

**LONGHI** 1916

Roberto Longhi, *Gentileschi padre e figlia* [1916], in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 219-283.

**LONGHI** 1943

Roberto Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* [1943], in *Studi caravaggeschi (1943-1968)*, I, Firenze 1999, pp. 1-54.

**LOPEZ** 2009

Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Boston-New York 2009.

**Luce e ombra** 2005

*Luce e ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra (Pontedera, Centro per l'Arte Otello Cirri, Museo Piaggio Giovanni Alberto Agnelli, 18 marzo – 12 giugno 2005), a cura di Pierluigi Carofano, Pisa 2005.

**MACCABELLI** 2015

Anna Maccabelli, *Memoria e saperi di un artista lombardo del Seicento fra Cremona e Roma*, in Giovan Battista Natali, *Estratto ramemorativo, ossia anotacioni (ms. Vat. Lat. 10305)*, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», LXI, Cremona 2015, pp. 11-154.

**Maestri** 2006

*Maestri del '600 e del '700 lombardo nella Collezione Koelliker*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1 aprile – 2 luglio 2006), a cura di Francesco Frangi, Alessandro Morandotti, Milano 2006.

**MAISEN** 1865

Pietro Maisen, *Cremona illustrata e i suoi dintorni*, Cremona 1865.

**MÂLE** 1984

Émile Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Il Baroc-*

*co*, Milano 1984 (*L'art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude sur l'iconographie d'après le Concile de Trente* [1932]).

**MARINO** 1966

Giambattista Marino, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino 1966.

**MARTINI** 1872

Pietro Martini, *La Publica Pinacoteca di Parma*, Parma 1872.

**MARTINI** 1875

Pietro Martini, *Catalogo delle opere esposte nella Regia Pinacoteca*, Parma 1875.

**MARUBBI** 1987

Mario Marubbi, *Monumenti e opere d'arte nel Basso Lodigiano*, Soresina, Cremona, 1987.

**MARUBBI** 1997

Mario Marubbi, *Alcune riflessioni sui dipinti della parrocchiale di Castelleone*, in *Dipinti restaurati a Castelleone*, catalogo della mostra (Castelleone, Chiesa della SS. Trinità, 10 maggio – 8 giugno 1997), a cura di Id., Castelleone, Cremona, 1997, pp. 29-35.

**MARUBBI** 2004

Mario Marubbi, *Il cardinale Teodoro Trivulzio e la scena urbana di Codogno*, in «Arte Lombarda», 141/2, 2004, pp. 26-30.

**MARUBBI** 2011

Mario Marubbi, *La pittura di genere a Cremona nel Settecento*, in *Artisti Cremonesi. Il Settecento*, a cura di Eugenia Bianchi, Cristina Casero, Raffaella Colace, Cremona 2011, pp. 29-40.

**MARTINONI** 1983

Renato Martinoni, *Lettere di Bernardo Morando a Gian Vincenzo Imperiale*, in «Studi secenteschi», XXIV, 1983, pp. 187-219.

**MATT** 2012

Luigi Matt, *Morando, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVI, Roma 2012, pp. 486-488.

**MERULA** 1627

Pellegrino Merula, *Santuario di Cremona*, Cremona 1627.

**MISCIOSCIA** 2012

Annunziata Miscioscia, *I fratelli Bonisoli, pittori cremonesi fra XVII e XVIII secolo*, in «Arte Lombarda», 166/3, 2012, pp. 76-99.

**Mistero** 1997

*Mistero e immagine. LEucarestia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Chiesa Abbaziale di San Salvatore, 20 settembre – 23 novembre 1997), a cura di Salvatore Baviera e Jadranka Bentini, Milano 1997.

**MOIR** 1967

Alfred Moir, *The italians followers of Caravaggio*, I-II, Cambridge, Mass., 1967.

**MORANDI** 2009

Mariella Morandi, *Cronaca di un fatto di guerra*, in *Di musica e arte, di peste e guerre. Il Seicento a Cremona al tempo del Genovesino*, catalogo della mostra, diffusa (Cremona, 4 dicembre 2009 – 30 maggio 2010), a cura di Amanda Mazzucchi, Francesca Bottini, Roccafranca, Brescia, 2009, pp. 25-28.

**MORANDI** 2010

Mariella Morandi, *La chiesa di Santa Maria Maddalena in Cremona*, Cremona 2010.

**MORANDOTTI** 2016

Alessandro Morandotti, *Due tracce per le amicizie milanesi di Genovesino*, in «Nuovi Studi», XXI, 22, pp. 105-110.

**Mostra parmense** 1948

*Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 27 giugno – dicembre 1948), a cura di Armando Ottaviano Quintavalle, Parma 1948

**Mostra del Caravaggio** 1951

*Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile – giugno 1951), a cura di Roberto Longhi, Firenze 1951.

**Mostra di antiche** 1948

*Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo in Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico, luglio-ottobre 1948), a cura di Alfredo Puerari, Cremona 1948.

**Museo** 2013

*Museo Camuno di Breno. Guida ai dipinti*, a cura di Filippo Piazza, Torino 2013.

**Museo e Gallerie** 1994

*Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni*, a cura di Nicola Spinosa, Napoli 1994.

**MUSSINI** 1995

Massimo Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzione fra Cinquecento e Ottocento*, Milano 1995.

**NEGRO** 2015

Emilio Negro, *Agostino Carracci, Goltzius, Caravaggio: singolari convergenze*, in *Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di Pietro di Loreto, Roma 2015, pp. 267-285.

**Orazio** 2001

*Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 20 ottobre 2001 – 20 gennaio 2002; New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 febbraio – 12 maggio 2002; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 15 giugno – 15 settembre 2002), a cura di Keith Christiansen, Judith W. Mann, Milano 2001.

**PANNI** 1762

Antonio Maria Panni, *Distinto rapporto delle pitture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona*, Cremona 1762 [ristampa anastatica con indice analitico a cura di Alfredo Puerari, Bergamo 1976].

**Per Brera** 2004

*Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*, «Quaderni di Brera» 10, a cura di Matteo Ceriana, Cristina Quattrini, Firenze 2004.

**PEPPER** 1988

Stephen Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988 (*Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford 1984).

**PÉREZ SÁNCHEZ** 1965

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965.

**PERINI** 1989

Giovanna Perini, *Diana Trionfatrice. Turin*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1041, 1989, pp. 869-871.

**PERITI** 1994

Giancarla Periti, *Una perduta quadreria piacentina del XVII secolo: la collezione Serafini*, in «Bollettino Storico Piacentino», LXXXIX, 1994, pp. 19-56.

**Perizia** 1876

*Perizia Commissione Robolotti Bergamaschi Fonzi Novati* (4 giugno 1876), ASCr, Archivio Moderno 1868-1946, Busta 1585.

**PICENARDI** 1820

Giuseppe Picenardi, *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arti del disegno*, Cremona 1820.

**PIGORINI** 1887

Lucio Pigorini, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Parma*, Parma 1887.

**Pinacoteca** 1989

*Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano 1989.

**Pittori antichi** 1991

*Pittori antichi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Laurina Arte, 18 gennaio – 28 febbraio 1991), Roma 1991.

**Pittura** 1990

*Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 1990.

**POMMIER** 2003

Édouard Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003 (*Théories du portrait. De la Renaissance aux lumières*, Paris, Gallimard, 1998).

**Proposta** 1983

*Proposta per un museo di Vallecamonica. Mostra antologica del Museo di Breno*, catalogo della mostra a cura di Gaetano Panazza, Bruno Passamani (Breno, chiesa di Sant'Antonio, 6-21 agosto 1983), Breno, Brescia, 1983.

**PUERARI** 1951

Alfredo Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951.

**PUERARI** 1971

Alfredo Puerari, *Il Duomo di Cremona*, Milano 1971.

**PULINI** 2004

Massimo Pulini, *Per Luigi Amidani: dipinti e intrighi spagnoli*, in «Parma per l'arte», x, 1-2, 2004, pp. 41-45.

**PULINI** 2007

Massimo Pulini, *Ancora sulle tracce spagnole di Luigi Amidani*, in «Parma per l'arte», XIII, 1, 2007, pp. 47-52.

**QUINTAVALLE** 1939

Armando Ottaviano Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939.

**Rabisch** 1998

*Rabisch. Il Grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 mar-

zo – 21 giugno 1998) a cura di Giulio Bora, Manuela Kahn-Rossi, Francesco Porzio, Milano 1998.

**RATTI** 1780

Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura ed Architettura*, Genova 1780.

**Realismo** 2007

*Realismo y espiritualidad: Campi, Anguisola, Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI-XVIII*, catalogo della mostra (València, Castell d'Alaquàs, 29 marzo – 1 luglio 2007) a cura di Ivana Iotta, Jaume Coll Conesa, Alaquàs 2007.

**Rappresentazioni** 2001

*Rappresentazioni del destino. Immagini della vita e della morte dal XV al XIX secolo nelle stampe della raccolta Bertarelli*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Trivulziana, sala del Tesoro, 8 maggio – 29 luglio 2001) a cura di Giovanna Mori e Claudio Salsi, Milano 2001.

**RICE** 1985

Eugente F. Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore, Md., 1985.

**RICCI** 1896

Corrado Ricci, *La Regia Galleria di Parma*, Parma 1896.

**RODELLA** 1990

Giovanni Rodella, *Cattedrale di Cremona. Dipinti restaurati*, in «Strenna dell'ADAFa per l'anno 1991», XXXI, 1990, pp. 45-53.

**RODELLA** 2001

Giovanni Rodella, *Luigi Miradori detto il Genovesino, Annunciazione*, «Notiziario Palazzo Ducale Mantova», a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le provincie di Brescia Cremona e Mantova, Mantova 2001, pp. 9-10

**ROMANO** 1988

Giovanni Romano, *Resistenze locali alla dominazione torinese*, in *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di Id., Torino 1988, pp. 301-379.

**ROSSI** 1920

G. Rossi, *Cronache d'arte trevigliese*, in «Il popolo cattolico», 20 luglio 1920, p. 1.

**RUFFINO** 2013

Alessandra Ruffino, *Vanitas vs Veritas. Caravaggio, il liuto, la caraffa e altri disincanti*, Torino 2013.

**RUGGERI** 1974

Ugo Ruggeri, *Gian Giacomo Barbelli. Dipinti e disegni*, Bergamo 1974.

**RUGGERI** 1977

Ugo Ruggeri, *Cremonesi a Venezia: da Boccaccio Boccacino al Genovesino*, in «Notizie da Palazzo Albani», VI, 1, 1977, pp. 22-29.

**SAFARIK** 1990

Eduard A. Safarik, *Fetti*, Milano 1990.

**SALERNO** 1988

Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988.

**San Rocco** 2000

*San Rocco nell'Arte. Un pellegrino sulla via Francigena*, catalogo della mostra (Piacenza, Pa-

lazzo Gotico, aprile-giugno 2000), a cura di Carlo Bertelli, Massimo Tirotti, Claudia Rossi, Milano 2000.

SASSI 2001

Raimondo Sassi, *L'Ultima cena di Bernardo Castello, il collezionista Bernardo Morando e i rapporti tra Piacenza e Genova nel primo quarto del Seicento*, in «Strenna piacentina», Piacenza 2001, pp. 32-46.

SCARABELLI 1841

Luciano Scarabelli, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Lodi 1841.

SCARPINI 1952

Modesto Scarpini, *I monaci benedettini di Monte Oliveto*, San Salvatore Monferrato, Alessandria, 1952

SCHWEITZER 1900

Eugenio Schweitzer, *La scuola pittorica cremonese (ricordo dell'esposizione d'arte sacra in Cremona)*, in «L'Arte», III, 1900, pp. 41-71.

Scoperte 2016

*Scoperte e riscoperte di un patrimonio d'arte. Opere restaurate – opere attribuite del Museo Camuno*, catalogo della mostra (Breno, Museo Camuno, 9 ottobre – 11 dicembre 2016), a cura di Filippo Piazza, Breno (Brescia) 2016.

Seicento 1988

*Seicento: le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 11 ottobre 1988 – 2 gennaio 1989), a cura di Arnauld Brejon de Lavergnée, Nathalie Volle, coordinamento di Odille Menegaux, Paris 1988.

SERAFINI 2010

Alessandro Serafini, s.v. *Miradori, Luigi, detto il Genovesino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 774-780.

SGARBI 2015

Vittorio Sgarbi, *Angeli impertinenti e malinconia. Che maestro, il Genovesino*, in «il Giornale», 5 luglio 2015.

SGARBI 2016

Vittorio Sgarbi, *Dall'ombra alla luce. Da Caravaggio a Tiepolo. Il tesoro d'Italia IV*, Milano 2016.

SIGNOROTTO 2001

Gianvittorio Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Milano 2001.

SIGNOROTTO 2014

Gianvittorio Signorotto, *L'apprendistato politico di Teodoro Trivulzio, principe e cardinale*, in «Libros de la Cortes», numero monografico dedicato al VII seminario internazionale *La Corte en Europa*, VI, 1, 2014, pp. 337-359.

SINAGRA 2011

Francesca R. Sinagra, *Il gusto dell'effimero: natura morta e vanitas, in Vanitas. Lotto Caravaggio Guercino nella collezione Doria Pamphilj*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Doria Pamphilj, 21 maggio – 25 settembre 2011), a cura di Alessandra Mercantini, Cinisello Balsamo 2011, pp. 13-19.

SLIWA 2008

Krzysztof Sliwa, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca He-*

*nao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española*, València 2008.

SOMMI PICENARDI 1909

Guido Sommi Picenardi, *Le Torri de' Picenardi*, Modena 1909.

SORIA 1944

Martin S. Soria, *Zurbarán: Right and Wrong*, in «Art in America», XXXII, 1944, pp. 126-141.

SQUIZZATO 2007-2008

Alessandro Squizzato, *Il principe cardinale Gian Giacomo Teodoro Trivulzio mecenate e collezionista (1597-1656). Dinamiche di circolazione artistica nella Milano spagnola*, tesi di dottorato in Storia e Letteratura dell'età moderna e contemporanea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, corso di dottorato di ricercaciclo XXI, tutor Alessandro Rovetta, Danilo Zardin, a.a. 2007-2008.

SQUIZZATO 2013

Alessandro Squizzato, *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano 2013.

STAGNO 2012

Laura Stagno, *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento e età barocca*, Roma 2012.

STAGNO 2014

Laura Stagno, *The Status of Art in a Vanitas Perspective. Cases Studies in Genoese Painting*, in «Ikon. Journal of Iconographic Studies», VII, 2014, pp. 249-262.

STOICHITA 2014

Victor I. Stoichita, *The self-aware image. An insight into early modern metapainting*, Cambridge, Mass., 2014.

STOPPA 2003

Jacopo Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003.

SUIDA 1906

Wilhelm Suida, *Genua*, Leipzig 1906.

Tableaux 2016

*Tableaux & Dessins / Paintings & Drawings*, a cura di Laurie Marty de Cambiaire, Firenze 2016.

TANZI 1981

Marco Tanzi, *Il Palazzo Comunale: vicenda architettonica e testimonianze figurative*, in *Il Palazzo Comunale di Cremona e le sue collezioni d'arte*, a cura di Marco Tanzi, Andrea Mosconi, Milano 1981, pp. 9-66.

TANZI 1987

Marco Tanzi, *Un ritratto del Genovesino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 33, 1987, pp. 87-90.

TANZI 1989

Marco Tanzi, *Genovesino a Castelponzone*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 38, 1989, pp. 91-95.

TANZI 1996

Marco Tanzi, *Pietro Martire Neri: due ritratti e qualche precisazione sugli esordi*, in *Il Seicento lombardo*, Giornata di studi a cura di Mina Gregori e Marco Rosci (Musei di Varese, Villa Mirabello, 16 marzo 1996), Torino 1996, pp. 51-64.

TANZI 2001

Marco Tanzi, *Novità, copie e repliche per il Genovesino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Marco Di Giam-

paolo, Elisabetta Saccomani, Napoli 2001, pp. 451-463.

TANZI 2003

Marco Tanzi, *Una Vanitas del Genovesino*, in «La Scuola Classica di Cremona», annuario dell'Associazione ex alunni del Liceo-Ginnasio “Daniele Manin”, Cremona 2003, pp. 231-234.

TANZI 2009

Marco Tanzi, *La Zenobia di don Álvaro*, Cremona 2009.

TANZI 2009

Marco Tanzi, *Due date per Altobello Melone*, in «Kronos», 13, *Scritti in onore di Francesco Abbate*, I, 2009, pp. 81-84.

TANZI 2012

Marco Tanzi, *Per l'arte sacra a Cremona*, in *L'ultimo priore. Dipinti cremonesi dal Cinquecento al Settecento*, catalogo della mostra (Cremona, Antichità Mascarini, 27 settembre – 4 novembre 2012), a cura di Id., Persico Dosimo, Cremona, 2012.

TANZI 2015

Marco Tanzi, *La Zenobia di don Álvaro e altri studi sul Seicento tra la Bassa padana e l'Europa*, Milano 2015.

TANZI B. 2015

Beatrice Tanzi, *Colombino Rapari. Arti figurative e inquietudini religiose a Cremona nel Cinquecento*, Cremona 2015.

TAVOLA 2004

Michele Tavola, *Luigi Miradori detto il Genovesino (Genova ? 1600/1610 circa – Cremona 1656)*, tesi di dottorato in Archeologia e Storia e Critica d'Arte, Università degli studi di Torino, Dipartimento di discipline artistiche, musicali e dello spettacolo, corso di dottorato ciclo XVII, tutor Francesco Frangi, a.a. 2001-2002, 2002-2003, 2003-2004.

TESTORI in corso di stampa

Giovanni Testori, *Carissimo Professore... 49 lettere a Roberto Longhi (1951-1969)*, a cura di Davide Dall'Ombra, in corso di stampa.

TINELLI 1899

Angelo Tinelli, *Attraverso le sale dell'esposizione d'arte sacra cremonese. Impressioni e appunti*, Firenze 1899.

TONINELLI 1993

Gianni Toninelli, *Documenti per la bibliografia di Giovanni Battista Tortioli*, in «Cremona», XXIII, 2/3, 1993, pp. 45-55.

TONINELLI 1994

Gianni Toninelli, *Documenti per la biografia di Stefano Lambri*, in «Cremona», XXIV, 2/3, 1994, pp. 29-42.

TONINELLI 1995

Gianni Toninelli, *Intervento di restauro: descrizione, in Il Genovesino a Cremona*, a cura di Ivana Iotta, Milano 1995, pp. 71-74.

TONINELLI 1997

Gianni Toninelli, *I conti Ponzoni e la loro collezione d'arte*, in *La Pinacoteca. Origine e Collezioni*, a cura di Vittorio Guazzoni, Cremona 1997, pp. 47-54.

TONINELLI 2003

Gianni Toninelli, *L'ambiente cremonese del Ge-*

*novesino. Una riflessione, con documenti inediti*, in «Bollettino Storico Cremonese», X, 2003, pp. 233-251.

TONINI 2001

Luigi Tonini, *San Martino dall'Argine nella storia. Alla ricerca delle nostre radici*, Mantova, 2001.

TONINI 2003

Luigi Tonini, *San Martino dall'Argine tra arte e storia. Guida ai principali monumenti*, Mantova, 2003.

Touring 1987

*Touring Club Italiano. Lombardia*, Milano, 1987.

TRADIGO 2004

Alfredo Tradigo, *Icone e santi d'Oriente*, Milano 2004.

TURRINI 2015

Miriam Turrini, *Molto più che una visita: Carlo Borromeo a Cremona nel 1575*, in *Passaggio a Cremona. Duemila anni di ospiti e viaggiatori*, a cura di Giancarlo Prato, Cremona 2015, pp. 89-118.

VAENIUS 1608

Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, Antwerp 1608.

VAENIUS 1615

Otto Vaenius, *Amoris divini emblemata*, Antwerp 1615.

VECA 1981

Alberto Veca, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre 1981), Bergamo 1981.

VENTURI 1929

Adolfo Venturi, *Opere d'arte ignote o misconosciute*, in «L'Arte», XXXII, 1929, pp. 7-14, 71-76.

Vincenzo Campi 2000

*Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», 2 dicembre 2000 – 18 marzo 2001), a cura di Franco Paliaga, Milano 2000.

VOSS 1925

Hermann Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925.

WIEBEL 1988

Christiane Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienische Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild der Heiligen Hieronymus*, Weinheim 1988.

WOLD 1993

Gretchen Wold, *Appendix*, in *Splendid Legacy: the Havemeyer collection*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 marzo – 20 giugno 2003), a cura di Alice Cooney Frelinghuysen, New York 1993, pp. 289-324.

ZAIST 1774

Giambattista Zaist, *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, I-II, Cremona 1774.

Zurbaran 1925

*Zurbaran in the collection of the Hispanic Society of America*, Ithaca, NY, 1925.

## Crediti fotografici

© Bologna, Fondazione Federico Zeri,

foto: figg. 26-29, 76

© Brescia, Filippo Piazza: cat. 30

© Bucarest, Muzeul Național de Artă al României: fig. 16

© Casalmorano (Cremona), archivio Valerio Guazzoni: figg. 53-55

© Cento (Ferrara), Fausto Gozzi: fig. 61

© Cremona, archivio Marco Tanzi: catt. 2, 3, 39, 41, 52; figg. 1, 17, 20, 23-25, 30-33, 45-48, 52, 57, 59, 60, 64, 65, 69, 71, 73, 74, 84

© Cremona, archivio Marco Tanzi / foto Alfredo Zagni: figg. 80, 81

© Cremona, archivio Museo Civico «Ala Ponzone»: catt. 13, 15-18, 21, 22, 28, 29, 31, 35, 37; figg. 21, 41

© Cremona, Enrico Beduzzi: catt. 26, 32; figg. 12, 78, 79

© Cremona, Biblioteca Statale (FA. Ingr.L.8.9): figg. 78, 79

© Cremona, diocesi di Cremona, ufficio Beni Culturali (n° prot. 87/17 e n° prot. 137/17) / foto Enrico Beduzzi: catt. 11, 25, 27, 42, 44, 46, 51, 63, 77, 82, 83

© Cremona, diocesi di Cremona, ufficio Beni Culturali (n° prot. 87/17 e n° prot. 137/17) / foto Claudio Mazzolari: catt. 19-20, 23, 40, 47-49; figg. 13, 14, 22, 39, 62

© Cremona, Enrico Beduzzi: catt. 11, 25, 27, 42, 44, 46, 51, 63, 77, 82, 83

© Cremona, diocesi di Cremona, ufficio Beni Culturali (n° prot. 87/17) / foto Antonio Quattrone: cat. 10

© Cremona, Claudio Mazzolari: fig. 44

© Davenport, Figge Art Museum, City of Davenport Art Collection, Gift of Charles August Ficke, 1925.2: fig. 56

© Firenze, archivio Mina Gregori: cat. 36

© Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso / foto Scala, Firenze: cat. 7

© Genova, Museo dei Beni Culturali Cappuccini / foto Luigino Visconti: cat. 1

© Genova, Studio fotografico Totem Collective Studio: fig. 75

© Lodi, diocesi di Lodi, ufficio Beni Culturali / Adverphoto Pegorini: figg. 36-38

© Mantova, Museo di Palazzo D'Arco: cat. 53

© Milano, archivio Brera: fig. 40

© Milano, archivio collezione Koelliker: figg. 50-51

© Milano, Civico Archivio Fotografico: figg. 18, 19, 35

© Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli: fig. 49

© Milano, Manusardi ArtPhoto Studio: catt. 33, 45

© Milano, Studio Fotografico Perotti: cat. 6

© New York, Stanley Moss & Co: catt. 8, 24

© Parigi, RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne) / Michel Urtado: fig. 34

© Parma, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Complesso Monumentale della Pilotta: catt. 4, 5; figg. 4, 6

© Persico Dosimo (Cremona), Giada Delmiglio: cat. 34; fig. 70

© Piacenza, Fondazione Istituto Gazzola / foto Enrico Beduzzi: cat. 11

© Piacenza, Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio: fig. 43

© Roma, collezione BNL, Gruppo BNP Paribas: cat. 43

© Roma, Mauro Coen: cat. 9

© Torino, archivio Alessandro Morandotti: figg. 5, 66, 72

© Torino, archivio fotografico Soprintendenza BSAE del Piemonte, Torino (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): fig. 2

© Torre Boldone (Bergamo), archivio Francesco Frangi: cat. 14; figg. 3, 7, 8, 15, 67, 68

© Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna: cat. 50; fig. 58

© Vescovato (Cremona), Alfredo Zagni: cat. 38

L'Editore dichiara la propria disponibilità per errori o eventuali omissioni sui detentori di diritto di copyright non potuti reperire.



## Indice dei nomi

Per la ricerca di un nome si veda anche l' **Indice alfabetico**

I numeri in corsivo indicano

la presenza di un'immagine.

Aertsen Pieter 105
Agljo Giuseppe 36, 64, 102, 144, 150, 160, 168
Agljo Roberta 82
Aimi Melchiorre 4, 21, 64, 104, 204
Aimi Goldoni Vidoni Antonia Eleonora 64
Aimi Goldoni Vidoni Pietro 64
Alberti Alessia 51
Alessandro Farnese, duca di Parma e Piacenza 9
Alfonso Luigi 5, 8, 204
Allegri Antonio detto Correggio (vedi)
Allegri Laura 25, 37
Amidano Luigi 5, 6, 10, *11*
Aniello Tomaso detto Masaniello (vedi)
Ansaldo Andrea 8, 26, 45, 168
Apolloni Fabrizio 6, 30
Araldi Erizzo Pietro 202
Arbasino Alberto 176
Arese Bartolomeo 30
Arisi Desiderio 40, 42, 44, 46, 51, 53, 136, 142, 160, 164, 178, 190, 205
Arisi Ferdinando 64, 66, 78, 84, 108
Ascagni Paolo 114
Assereto Gioacchino 5, 8, 60, 69, 72, 196
Astrua Paola 194
Aureliano Lucio Domizio, imperatore 156

Bagni Prisco 18
Baiardo Giovan Battista 8
Balbi Giovanni Agostino 105
Balconi Vincenzo (nobile fiorentino) 148
Balconi Vincenzo (padre) 26, 47, 126, 128, 142, 143, 148, 150, 205
Balli Simone 8
Banchieri Adriano 162
Bandera Luisa 54, 114, 176
Bandera Sandrina 6, 53
Barbelli Gian Giacomo 5, 127, 150
Barbieri Giovan Francesco, detto Guercino (vedi)
Barbò Giovan Pietro 104, 126, 160
Barosi Giuseppina 198
Bartoli Francesco 108, 126, 143, 150, 160, 182
Bartsch Adam von 33, 54, 64, 66, 136, 138, 140
Bazzotti Ugo 6, 174
Béatrizet Nicolas 17, 18, 37, 45, 66, *194*, 196
Beccoli Domenico 162
Becker Felix 4, 102, 168
Béguin Sylvie 5, 139, 205
Beham Barthel 50, *50*, 138
Bellingeri Lia *passim*
Benso Giulio 8, 26, 45
Berenzi Angelo 82
Bertolotto Filippo 8
Bertolotto Michelangelo 8
Bertolotto Paolo 8
Besta Raffaella 72
Biffi Giambattista 3, 31, 36, 40, 42, 53, 64, 66, 102, 104, 126, 132, 136, 144, 150,

158-160, 164, 168, 176, 178, 182, 188, 202, 206
Boccaccino Francesco 53
Boccaccio Giovanni 156
Boccardo Piero 105
Boiocchi Mino 69
Bolchi Sandro 24
Bona Castellotti Marco 6, 138, 170
Bonaventura da Bagnoregio 176
Bonisoli Agostino 53
Bonfichi Giuseppe 25
Bonomelli Geremia 178
Borg de Balzan, collezione 3, 5, 22, *24*, 28, 46, 82, 98, 108, 142, 148, 168, 170
Borromeo Carlo, cardinale e santo 70, 100, 102, 105
Borromeo Federico, cardinale 122
Borzone Luciano 8, 9, 10, 196
Bossi Giovan Battista 86, 204
Bottini Francesca 7
Bresciani Giuseppe 46, 102, 108, 126, 143, 148, 150, 166, 182, 184, 186
Briganti Giuliano 70
Brignole Sale Maria 11, 72
Brizio Anna Maria 194
Brown Jonathan 122, 124, 159
Brueghel Pieter il Vecchio 18, 31
Bruni Antonio 48, *49*
Bussani Felice Francesco 32, 34, 40, 200
Bussani Giovanni Battista 32, 34, 40, 200

Cairo Francesco 5, 11, 12, *12*, 76, 200
Calamato Alessandro 45
Calderón de la Barca Pedro 7, 34, 78, 156, 205
Caliari Paolo detto Paolo Veronese (vedi)
Callani Francesco 68
Callani Gaetano 68
Callot Jacques 18, 31, 146
Calvesi Maurizio 44, 72
Cambiaso Carlo 4, 72
Cambiaso Luca 64
Camelli Illelmo 132
Campi Antonio 150
Campi Vincenzo 6, 21, 31, 88, 158, *158*
Cannon-Brookes Peter 6, 70
Capellino Giovan Domenico 8
Capra Camillo 143
Carasi Carlo 3, 8, 12
Caravaggio 11, 26, 36, 44, 56, 72, 90, 102, 134, 144, 162, 168
Carboni Giorgio 69
Carlone Giovan Battista 8
Carlone Giovanni 8
Carpano Giovanni Battista 32
Carpinoni Domenico 16
Carracci Agostino 54, 140
Carracci Ludovico 192
Carena Alberta 25, 36
Casella Gian Maria 194
Castellaneta Stella 49
Castello Bernardo 9
Castello Giovan Battista 8

Castiglione Giovanni Benedetto 44, 66
Cataldi Gallo Marzia 56
Cavalli Gian Carlo 60
Cavanna A.M. 54
Cerani Giorgio 16
Cerano 7, 10, 21, 76, 86, 88, 93, 105, 134, 159
Ceresa Carlo 5, 16, 19, *20*, 26, 46, 190, 192
Cerquozzi Michelangelo 5, 26, 144
Ceruti Giacomo 5, 6, 25, 26, 144
Ceruti Giambattista 37, 112
Cervi Alessandro 19
Ceschi Lavagetto Paola 84
Chaucer Geoffrey 156
Cirillo Giuseppe 6, 35, 156
Clerici Margherita 86, 204
Codazzi Viviano 31, 36, 58, 119, 178
Comincini Mario 134
Connery Sean 60
Contini Roberto 32, 170
Contini Bonacossi Alessandro 70
Cope Maurice E. 92
Correggio 21, 80, *80*, 82
Corsi Luigi 100, 182
Cottino Alberto 44
Crespi Daniele 5, 7, 12, 15, 21, 26, 76, 134, 150, 164
Crespi Giovan Battista detto Cerano (vedi)
Crespi Giuseppe Maria 94
Crispo Alberto 6
Crispo Luigi 10
Crombach Hermann 37, *182*, *184*, 186, 188
Crotti Bernardino 116
Curie Pierre 6, 37, 42, 176
Cushing Loring William 70

D'Albo Odette 134
Dante Alighieri 48
D'Arco Luigi 202
De Ferrari Giovanni Andrea 8, 11, 72, 102, 204
De Ferrari Orazio 8, 11, 40, 198, 204
D'Enrico Antonio detto Tanzio da Varallo (vedi)
De Gheyn Jacob II 44, 54
Del Castillo Antonio 4, 5, 35
Del Corno Antonio 162
Dell'Acqua Gian Alberto 134
Del Mazo y Martinez Juan Bautista 5, 74
De Luca Maria Elena 44
De Melo Francisco Manuel 28
De Palma Ilaria 134
De Pascale Enrico 6, 122, 124
De Pereda Antonio 5
Depetri Ilaria 23
De Wael Cornelis 8, 48, 170
Di Natale Pietro 7, 178
Diotti Giuseppe 160
Donaldson George 164
Doria Giovan Carlo 56
Dürer Albrecht 16, *16*, 18, 84, 93

Ebani Andrea 128
Ebert-Schifferer Sybille 50
Ekserdjian David 80

Eusebio di Cremona, vescovo e santo 45
Facchi Matteo 23
Facchinetti Simone 16, 19
Faietti Marzia 140
Ferdinando II d'Austria, imperatore 74
Ferrari Adam 70, 78, 162
Ferrari Anna Maria 21, 40, 196, 204
Ferrari Jacopo 53, 126, 143, 148, 150, 190
Ferrari Simone 16
Ferrario Giovanni Angelo 150
Ferri Pentesilea 44
Fetti Domenico 14, 19, 25, 26, 110, 127, 146
Feudatari Dennis 100
Fiammeno Clemente 86

Fiasella Domenico 8, 9, 11, 163, 196
Ficke Charles August 60
Filippo III, re di Spagna 74
Finella Filippo 48
Fiori Giorgio 5, 6, 9, 11, 21, 84, 204
Flavio Giuseppe 48
Frabetti Giuliano 10, 56
Fraganeschi Ignazio Maria 172
Francken Ambrosius 140
Frangi Francesco *passim*
Franzè Fedora 170
Fugazza Andrea 84
Furia Paolo 122

Gaiardi Gianluca 2
Garavini Pietro 64
Garcia Ravanal Fernando 37, 196
Gatti Bernardino detto Sojaro (vedi)
Gentileschi Orazio 4, 5, 11, 36, 43, 56, 60, 72, 88, 168
Ghelfi Camillo 160
Ghidoni Galeazzo 110
Ghisi Giorgio 80, 82
Giordano Luca 69
Giulio Romano 21, 82, 159
Giussano Giovanni Pietro 70
Goltzius Hendrick 15, 21, 23, 54, *54*, 64, *64*, 66, 136
Gonzaga Caterina 74
Gonzaga Scipione, cardinale 172
Grasselli Giuseppe 100, 102, 104, 106, 108, 150, 182
Grassi Maria Giustina 202
Gregori Mina *passim*
Grillo Angelo 44, 136
Grimaldi Giovanna 74
Grosso Orlando *72*
Guazzoni Valerio *passim*
Guercino 18, 19, 44, 45, *106*, 134, 192, 204
Guzmán y Pimentel Gaspar de 34, 156

Havemeyer Henry Osborne 70
Huys Frans 18, 31

Imbriaco Martina 36
Imperiale Giovan Vincenzo 9
Inchino Gabriele 45
Innocenzo X Pamphilij, papa 186
Isimbardi Pietro 166

Janson Horst W. 50, 51

Kleinberger Franz 74
Koelliker Luigi 136
La Costa Isabella 6
Laguri Giovanni Battista 3
Lambri Stefano 23, 24, 50, 102, 136
Lancetti Vincenzo 184
Lanzi Luigi 3, 12, 84, 168
Lechi Fausto 19
Lemme Fabrizio 178
Leonardi Fabrizio 72
Leonardo da Vinci 134, 150
Leoncini Luca 58
Leone III, imperatore d'Oriente 166
Leone de Castris Pierluigi 60
Ligozzi Jacopo 44
Liss Johann 196
Litta Alessandro 166
L'Occaso Stefano 110
Lonardi Fabrizio 6, 136, 138
Longhi Roberto 1, 4, 5, 11, 13, 28, 37, 64, 69, 70, 72, 74, 90, 94, 105, 160, 164, 176
Lopez Jonathan 74
Lottici Giorgia 36
Lotto Lorenzo 36
Lucchesi Ragno Elena 134

Maccabelli Anna 53
Maffei Sonia 140
Magnasco Alessandro 176
Maino Giovan Battista 116
Mainoldi Giulio Cesare 36, 174
Maisen Pietro 168, 182
Mâle Émile 45
Malosso 21, 88, 88, 102
Manzitti Camillo 78
Manzoni Alessandro 19, 58
Marcenaro Caterina 72
Margherita de' Medici, duchessa di Parma e Piacenza 6, 9, 21, 204
Maria Luigia d'Asburgo Lorena, duchessa di Parma e Piacenza 69
Marini Benedetto 9
Marino Giovan Battista 48, 51
Martinengo Olimpia 128
Martini Pietro 64, 69
Martinelli Giovanni Battista 47, 50
Martinoni Renato 9
Marubbi Mario 6, 7, 50, 76, 86, 90, 105, 107, 126, 128, 132, 136, 139, 142, 150, 158, 202
Masaniello 76
Mascarini Michele 140, *140*
Massarotti Angelo 53, 102
Matt Luigi 9
Mazzucchelli Pier Francesco detto Morazzone (vedi)
Mazzucchi Amanda 7
Medici Leopoldo de' 6
Medici di Marignano Margherita 100
Mercati Giovan Battista 80, *80*, 82
Merisi Michelangelo detto Caravaggio (vedi)
Merula Nicolò 36
Merula Pellegrino 108, 186
Merula Tarquinio 35, 205
Michelangelo Buonarroti 8, 16, 17, 37, 45, 119, *194*, 196

Minutillo Pietro 29
Miradori Angela Caterina 170
Miradori Angela Nicoletta 204
Miradori Antonio Francesco 205, 206
Miradori Caterina 204
Miradori Elisabetta 205, 206
Miradori Felice 53
Miradori Felice Antonia 21, 204, 205, 206
Miradori Giacomo 205, 206
Miradori Giovanni 21, 58
Miradori Giovanni Battista 204
Miradori Raffaele Nicola 206
Mirimonde Albert Pomme de 44
Miscioscia Annunziata 53
Mochi Francesco 9
Moir Alfred 5, 162, 168
Montalto Giuseppe 124
Montalto Stefano 124
Montenay Georgette de 140
Monteverdi Claudio 9, 136
Morandi Mariella 46, 166, 168
Morando Bernardo 8-10, 21, 36, 49, 136, 204
Morando Bianca Maria 9
Morandotti Alessandro 12, 13, 21, 30, 56, 66, 76, 128, 132, 190, 202
Morazzone 7, 9, 11, 21, 66, 68, 76, 93, 121, 175
Moretti Lino 60
Morini Filippo 68
Moss Stanley 25
Mussini Massimo 82

Nani Sonia 37, 190
Napoletano Filippo 31
Nardus Léon 74
Natali Giovan Battista 6, 53, 53, 54, *54*
Negri Giovanni 82
Negrini Franco 172
Negrini Luisa 94, 172
Nelidov Ivanovič Aleksandr 74
Neri Pietro Martire 4, 25, 50, 91, 108, 110, 128, 196, 204, 205
Newcome Schleier Mary 72
Niseno Diego 45
Novasconi Antonio 178
Nuvolone Carlo Francesco 42, 76, 200, 202
Nuvolone Panfilo 3, 42, 202

Odenato Settimio 156
Odoardo I Farnese, duca di Parma e Piacenza 9, 60
Offredi Omobono 172, 184
Orlandi Pellegrino Antonio 3
Orlando Anna 51, 105
Ottino Pasquale 136, 178

Paggi Giovanni Battista 50
Paliaga Franco 158
Panigarola Francesco 45
Panni Antonio Maria 64, 106, 108, 126, 150, 160, 164, 166, 178, 182
Paravicino Luigi 53
Parazzi Davide 84
Parlatore Melega Maricetta 64
Parodi Domenico 58
Pasqualini Giovan Battista 19, *106*
Patrizi Patrizio 160

- Pepper Stephen 19, 35, 156  
 Pérez Sánchez Alfonso Emilio 5  
 Perini Giovanna 17, 196  
 Periti Giancarla 11, 68  
 Pescaroli Francesco 102  
 Petrarca Francesco 156  
 Picenardi Giuseppe 144, 150, 182  
 Piccolomini Ambroglio 160  
 Pigorini Lucio 64, 69  
 Pilsen Frans 50, 51  
 Pio IV Medici, papa 100  
 Pippi Giulio detto Giulio Romano (vedi)  
 Piroli Ernesto 108  
 Polcenigo Giorgio 90  
 Polidoro da Caravaggio 132  
 Poltronieri R. 50  
 Pommier Édouard 128  
 Ponzone Federico  
 Ponzone Laura Camilla 128  
 Ponzone Nicolò 28, 35, 50, 128  
 Ponzone Pietro Martire 50, 128, 204  
 Ponzone Sigismondo 25, 128  
 Preti Mattia 11, 69  
 Primi Giovan Battista 8  
 Procaccini Giulio Cesare 26, 56, 58, 105  
 Puerari Alfredo 4, 90, 94, 98, 105-107, 119,  
 128, 132, 136, 164, 168  
 Pueroni Angelo 162  
 Pueroni Domenico 160  
 Pueroni Ludovico 47, 160, 164  
 Pueroni Michelangelo 162  
 Pulini Massimo 5, 6  
 Putelli Romolo 134  
  
 Quiñones Álvaro de 1, 7, 23, 28-30, 34, 36,  
 42, 44, 45, 48, 49, 53, 60, 72, 76, 78, 112,  
 132, 133, 136, 142, 154, 156, 158, 159,  
 170, 176, 196, 204, 205  
 Quiñones Anna de 29  
 Quiñones Maria Maddalena de 30  
 Quintavalle Armando Ottaviano 4, 13, 64, 69  
  
 Raimondi Eliseo 150  
 Raimondi Marcantonio 17, 18, 24, 45, 66  
 Raffaello Sanzio 17, 18, 82, 132  
 Ranuccio I Farnese, duca di Parma e  
 Piacenza 9, 60  
 Ranuccio II Farnese, duca di Parma e  
 Piacenza 136  
 Ratti Carlo Giuseppe 4, 72,  
 Razzi Serafino 45  
 Reali Luigi 164  
 Reni Guido 19, 33, 35, 45, 51, 138, 156  
 Reyero de Penarojas Rodrigo 124  
 Ribera Jusepe detto lo Spagnoletto 18, 29, 45,  
 122, 124, 158, 159, 178  
 Riccardi Marco Antonio 84  
 Riccardi Giambattista 84  
 Riccardi Giuseppe 84  
 Riccheri Giovan Battista 9  
 Ricchi Pietro 42  
 Ricci Corrado 64, 69  
  
 Rizi Juan 5, 35  
 Rodella Giovanni 6, 38, 114, 117, 175, 178  
 Romano Giovanni 58, 194  
 Roos Jan 8  
 Rosa Pietro Maria 9, 16, 84, 204  
 Rosa Rosalvo 50  
 Rosa Salvator 45, 50, 134  
 Rosati Giuseppe 54  
 Rosci Marco 23  
 Rota Martino 206  
 Rubens Pieter Paul 4, 26, 58, 91  
 Rubinacci Pompeo 72  
 Rubini Carlo 102  
 Ruggeri Liliana 162  
 Ruggeri Ugo 6, 8, 18, 31  
 Rucholle Peter 182, 184, 186, 188  
  
 Saibene Alberto 70  
 Salomoni Marco Antonio 100  
 Samoggia Luigi 126  
 Sandrini Aurelia 166  
 Sanguanini Dario 172  
 Sanseverino Barbara 80  
 Sanvitale Stefano 68  
 Saraceni Carlo 31  
 Sassi Raimondo 9  
 Scaglia Giovanni 166, 168  
 Scarabelli Luciano 3  
 Scarpini Modesto 160  
 Schedoni Bartolomeo 19, 60, 82, 112  
 Schweitzer Eugenio 178  
 Scorza Sinibaldo 8, 9, 48, 84, 132  
 Serafini Alessandro 162  
 Serafini Francesco 68  
 Serra A. 44  
 Serra Giacomo 122, 205  
 Sevola Lucio 32  
 Sgarbi Vittorio 6, 7, 36, 37, 178  
 Signorini Mariarita 80  
 Signorotto Gianvittorio 74  
 Silvestri Oreste 134  
 Sinagra Francesca F. 51  
 Sliwa Krzysztof 156  
 Sojaro 26, 146  
 Sommi Emilia 148  
 Sommi Picenardi Guido 102  
 Soria Martin S. 164  
 Spagnolo Maddalena 80  
 Spelta Anna 25  
 Squizzato Alessandro 74, 76  
 Stagno Laura 44, 50, 72  
 Stoichita Victor I. 44  
 Stomer Matthias 56  
 Stoppa Jacopo 121, 175  
 Strozzi Bernardo 5, 8, 10, 40, 56, 58, 60, 72,  
 88, 102, 196, 198, 204  
 Suida Wilhelm 72  
  
 Tanzi Marco *passim*  
 Tanzio da Varallo 7, 12, 15, 45, 76, 134, 163  
 Tapié Alain 44, 136  
 Tassi Agostino 31  
  
 Tasso Torquato 156  
 Tavarone Bartolomeo 8  
 Tavarone Lazzaro 8  
 Tavola Michele 6, 9, 10, 16, 18, 19, 21, 35, 45,  
 60, 76, 82, 84, 88, 91, 102, 108, 110, 127,  
 128, 150, 163, 166, 168, 170, 186, 188, 196  
 Tellini Perina Chiara 202  
 Ter Brugghen Hendrick 4, 72  
 Thieme Ulrich 4, 102, 168  
 Tinelli Angelo 182  
 Tito Flavio Vespasiano, imperatore 32, 48, 156  
 Tolomei Ambrogio 163  
 Tolomei Bernardo 160, 162, 163  
 Tolomei Patrizio 163  
 Toninelli Gianni 7, 24, 25, 50, 51, 53, 58,  
 128, 144, 150, 168, 170, 198, 204, 206  
 Tonini Luigi 172  
 Tortiroli Giovanni Battista 23, 24, 126, 136,  
 143, 148, 150, 190  
 Tradigo Alfredo 166  
 Trecchi Massimiliano 202  
 Trincheri Camiz Franca 44  
 Trivulzio Carlo Emanuele Teodoro 74  
 Trivulzio Gian Giacomo Teodoro 21, 74, 76, 202  
 Troletti Federico 54  
 Trotti Giovanni Battista detto Malosso (vedi)  
 Turrini Miriam 100, 102  
  
 Urbano VIII Barberini, papa 160, 162  
  
 Vaenius Otto 140  
 Vandoni Alfredo 23  
 Van Dyck Antoon 8, 11, 40, 58, 64, 126, 128, 198  
 Van Haecht Willem 140  
 Van Laer Pieter detto il Bamboccio 5, 26  
 Velázquez Diego 3, 5, 22, 35, 128, 164  
 Veca Alberto 44  
 Vermiglio Giuseppe 7, 12, 76  
 Veronese Paolo 150  
 Villa Giovanni Ilario 8  
 Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova 80  
 Visconti Francesco 86, 166, 186  
 Visconti Paola 102  
 Visconti di Borgoratto Alberto 64  
 Volonté Marina 2  
 Voltini Franco 102, 108, 178  
 Voss Hermann 11, 72  
 Vouet Simon 56, 58, 72  
  
 Waldron Elder Louisine 24, 70  
 Ward Neilson Nancy 46  
 Weitzner Julius H. 70  
 Wiebel Christiane 45  
 Wierix Hieronymus 140  
 Wold Gretchen 70  
  
 Zaist Giambattista 3, 48, 64, 69, 126, 142,  
 150, 160, 166, 178, 182,  
 Zenobia, regina di Palmira 156  
 Zocchi Gabriele 46, 98, 128, 190, 205  
 Zurbarán 5, 24, 28, 35, 70, 72, 105, 108, 160,  
 162, 164