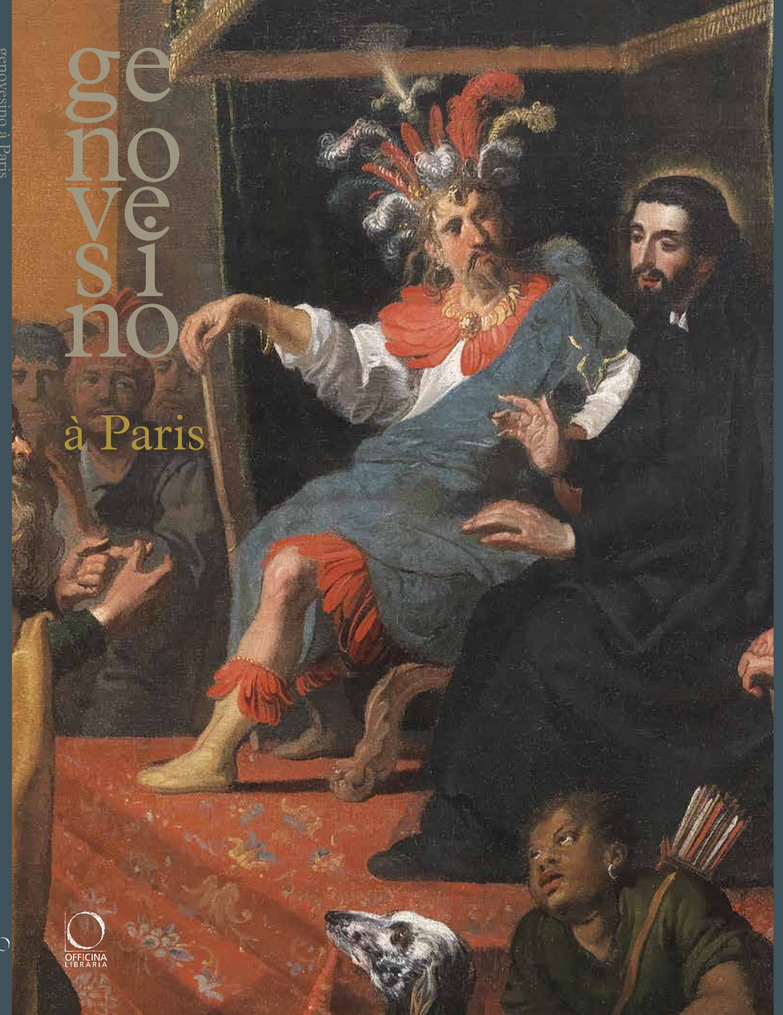
In quarta di copertina

Michele Mascarini, *Asino* (da Genovesino), 2016,
olio, bitume, plastica, lacca rossa su tela, 270 × 50 cm,
collezione privata.

www.officinalibraria.net
ISBN 978-88-3367-035-5
18,00 €

genovesino à Paris



genovesino
à Paris

OFFICINA LIBRARIA

GENOVESINO
à Paris

La riemersione, sul mercato antiquario parigino, di due dipinti fondamentali per il percorso artistico di Luigi Miradori detto il Genovesino quando la mostra di Cremona (Museo Civico «Ala Ponzone», 6 ottobre 2017 – 6 gennaio 2018) era già stata aperta e coincidendo quella di Piacenza (Palazzo Galli, 4 marzo – 10 giugno 2018) con i tempi del restauro delle due grandi tele, ha fatto sì che nei cataloghi se ne potesse solamente accennare, senza la possibilità di approfondirne adeguatamente le vicende. Di pari passo, il restauro dei due *Santi vescovi* già ai Santi Marcellino e Pietro di Cremona ha consentito un ulteriore affondo da parte di Giambattista Ceruti sull'apparato eretto nel 1653 nella chiesa dei gesuiti per l'arrivo da Colonia di una reliquia di San Bassano, vescovo cremonese dimenticato dalla modernità.
Mentre la nuova impresa andava concretizzandosi, poi, arrivavano altre segnalazioni di importanti dipinti miradoriani in mano privata, tra i quali anche un'inusuale rappresentazione della *Disputa tra San Francesco Saverio e Fucarandono al cospetto del re del Bungo* (o, *absit iniuria verbis*, del Bunga). Una tela che, per la rarità della messa in scena, non poteva non accendere curiosità, anche maliziose – non si trova tutti i giorni, se non forse in una canzone di Battiato, un dipinto che ha per protagonista un'accolita di bonzi sodomiti –, aprendo un nuovo fronte di ricerca sull'illustrazione devota dell'evangelizzazione gesuitica del Giappone e sulla percezione un po' confusa dell'Estremo Oriente da parte dei pittori europei.
Si voleva evitare, quindi, che le nuove opere e gli inediti temi di studio rimanessero confinati nel limbo delle buone intenzioni o relegati in un articolo di rivista: abbiamo perciò confidato nell'onda lunga che avrebbe potuto far seguito alle mostre del 2017-2018 per altri restauri e rinnovati accertamenti sul Genovesino. Così ci si è impegnati perché prendesse corpo un altro libretto, con la stessa grafica e lo stesso formato dei due cataloghi, oltre che con la medesima struttura a schede; più smilzo ed essenziale, naturalmente, ma che desse subito l'impressione di nascere da una costola di quel lavoro. Il titolo, poi, riflette scherzosamente la coincidenza del ritrovamento, quasi in contemporanea, di due opere di rilievo sotto la Tour Eiffel: ovviamente, anche se non serve dirlo, Luigi Miradori non fu mai à Paris.

Marco Tanzi

genovesino à Paris

con la collaborazione di
Francesco Ceretti

e una nota storica di
Giambattista Ceruti

OFFICINA LIBRARIA

Officina Libraria
via Carlo Romussi 4
20125 Milano, Italia
www.officinalibraria.net

Progetto grafico
Paola Gallerani

Impaginazione
Chiara Bosio

Redazione
Carla Casu

Segreteria di redazione
Veronica Cassini

Ufficio stampa
Luana Solla

Fotolito
Giorgio Canesin, Cernusco sul Naviglio

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: 978-88-3367-035-5
© 2019 by Officina Libraria
Printed in Italy

AUTORI DELLE SCHEDE

Francesco Ceretti, Marco Tanzi

RINGRAZIAMENTI

Laura Allegri, Ignacio Arellano Ayuso, Clara Bargellini, Maurizio Canesso, Stefania Castellana, Véronique Damian, Gabriella De Dominici, Jacopo De Dominici, Miriam Di Penta, Simone Facchinetti, Carla Falcone, Andrea Fiore, Francesco Frangi, don Gianluca Gaiardi, Bertrand Gautier, Umberto Giacometti, Valerio Guazzoni, Giacomo Montanari, Filippo Piazza, Vittorio Sgarbi, Bertrand Talabardon, Beatrice Tanzi, María Gabriela Torres Olleta, Marina Volonté

Sommario

1 That's all folks
Marco Tanzi

9 SCHEDE

45 Nota storica
Nota storica sull'apparato effimero allestito ai Santi Marcellino e Pietro di Cremona nel 1653 per la traslazione delle reliquie di San Bassano
Giambattista Ceruti

52 Bibliografia

54 Crediti fotografici

55 Indice dei nomi

That's all folks

Marco Tanzi

Arrivati alla fine dell'impresa, Genovesino mi viene fuori dagli occhi, come a suo tempo era stato per i Bembo dopo la pubblicazione, sempre per i tipi di Officina Libraria, dell'*Arcigoticissimo*. Credo però che non si possa lasciare indietro niente che lo riguardi, alla fine di questo lunghissimo periodo che, a partire dall'ottobre 2017, ha visto la figura di Luigi Miradori come protagonista, tra Cremona e Piacenza, di due mostre di diverso taglio e sostanza, ma sempre e comunque impegnative e dense di ricerche e novità. La riemersione sul mercato antiquario parigino di due dipinti fondamentali nel suo catalogo – il *Muzio Scevola*, presumibilmente eseguito per San Lorenzo a Cremona, e la grande tela già nella raccolta fiorentina di Luigi Borg de Balzan, vista per l'ultima volta con l'attribuzione a Diego Velázquez nel 1894 – in corso d'opera, ovvero quando la mostra di Cremona era già stata aperta e coincidendo quella di Piacenza proprio con i tempi del restauro delle tele, ha fatto sì che nei due cataloghi se ne potesse solamente accennare, con riproduzioni "da battaglia", senza la possibilità di approfondirne adeguatamente le vicende stilistiche e storiche. Di pari passo, con la consueta tenacia, don Gianluca Gaiardi – che è stato l'accompagnatore discreto quanto prezioso di ogni decisione importante alla base dell'esposizione cremonese – è riuscito a trovare ancora una volta i fondi per il restauro dei due *Santi vescovi* di San Marcellino, consentendo di riprendere e di studiare ancora più a fondo una delle novità di maggiore rilievo scaturita dagli studi di Giambattista Ceruti in preparazione della prima mostra: l'apparato effimero eretto nella chiesa dei gesuiti cremonesi nel 1653 per l'arrivo da Colonia di una reliquia di San Bassano, vescovo cremonese dimenticato dalla modernità.

Negli ultimi mesi, poi, intanto che questa nuova impresa andava concretizzandosi, da alcuni cari amici arrivavano altre segnalazioni di opere molto significative del Genovesino in mano privata: una *Strage degli innocenti* (fig. 11) – con una data 1647 che risulta estremamente interessante nella sequenza dei suoi dipinti – totalmente diversa nell'impianto compositivo dalla teletta piacentina del 1643; e un'incredibile *Disputa tra San Francesco Saverio e Fucarandono al cospetto del re del Bungo* che, per la vicenda raffigurata e i modi, per così dire, inconsueti della rappresentazione, non poteva non accendere curiosità e fantasie, anche maliziose (non capita tutti i giorni di trovare un dipinto che ha come protagonista un'accolita furente di bonzi sodomiti), aprendo un nuovo fronte di ricerca sull'illustrazione devota dell'evangelizzazione gesuitica del Giappone e sulla percezione un po' confusa dell'Estremo Oriente da parte dei pittori nostrani. Nel frattempo riuscivo a vedere dal vivo una redazione di *Lot e le figlie*, già pubblicata anni addietro da Roberto Contini, diversa da quella della BNL esposta a Cremona (figg. 1-2), rilevando la data 1645 sul retro della tela; oltre a un'ennesima versione autografa della *Vanitas* con il bambino che dorme sul cuscino di velluto rosso, con il teschio e la clessidra (36,5 × 46,5 cm; fig. 9). Un'occasione dunque per poter riprodurre entrambe queste tele a colori, anche perché, diversamente dalle altre *Vanitas* finora conosciute, quest'ultima non è concepita in un interno ma ha uno sfondo di cielo variegato di nubi che si apre da una loggia con colonna e una bella tenda verde, proprio come nella *Madre ebrea* di Düsseldorf (fig. 8).

Non volevo quindi che opere e temi di varia portata per completare il più possibile gli esiti delle ricerche per le due esposizioni rimanessero confinati nel limbo delle buone intenzioni o relegati in un articolo di rivista, sia pure, come sembra imprescindibile ora, di classe A. Ho continuato a confidare infatti, forse ingenuamente, nell'onda lunga che – ci hanno fatto credere – le mostre del 2017-2018 avrebbero senz'altro provocato per gli studi e i restauri di opere del Genovesino. Così mi sono impegnato perché prendesse corpo un altro libretto, con lo stesso editore, la stessa

grafica e lo stesso formato dei due cataloghi citati, oltre che con la medesima struttura a schede; più smilzo ed essenziale, naturalmente, ma che desse subito l'impressione di nascere da una costola di quel lavoro che ci aveva così intensamente assorbito per mesi. Il titolo, poi, riflette scherzosamente la coincidenza del ritrovamento, quasi in contemporanea, di due opere molto importanti sotto la Tour Eiffel: ovviamente, anche se non serve dirlo, Luigi Miradori non fu mai *à Paris*. In questa occasione sono solo, ma mi sento ancora, per molti aspetti, idealmente affiancato da Francesco Frangi e da Valerio Guazzoni che sono stati i compagni di viaggio e di lavoro ideali per la progettazione e la realizzazione delle due mostre: per competenza, tratto umano, solidità scientifica, prontezza nel risolvere i problemi e mille altri eccetera che non sto a elencare. Non posso che essere loro grato, e con grande affetto. Ho però voluto che fossero con me due allievi di Francesco, che hanno dimostrato il loro valore di studiosi a Cremona e a Piacenza, il già ricordato Giambattista Ceruti, con i nuovi affondi sull'apparato gesuitico del 1653, e Francesco Ceretti, con la sua prodigiosa capacità di individuare i modelli incisi utilizzati dal Genovesino, che ha scritto solo due brevi schede ma ha fornito una serie imponente di suggerimenti e di aiuti. Questo anche a rimarcare le qualità pedagogiche dell'insegnamento universitario di Frangi e della creazione di una sua scuola a Cremona. E lo dico non senza una punta di invidia, considerata la mia situazione di cremonese in esilio nel Salento da un quarto di secolo, pensando ai progetti che avremmo potuto portare avanti insieme nel corso degli anni. Nel frattempo abbiamo curato insieme una guida del Duomo con i testi affidati, appunto, ai suoi allievi; per il futuro si vedrà.

Fig. 1. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Lot e le figlie*, 1649, Roma, collezione BNL, gruppo BNP Paribas.

Parlavo di onda lunga del Genovesino: indotta, lo ripeto, da proclami dettati da chi ha indossato le piume del pavone, novello re del Bungo, grazie al successo incontrato dall'iniziativa; ma che si sono rivelati quasi esclusivamente d'occasione, specchietti per le allodole per far sembrare più ricco «l'anno del Genovesino», esibendo ai media una coerente capacità di programmazione che si è rivelata, alla prova dei fatti, inesistente.

Ho qui tagliato, per carità di patria, un lungo e motivato pezzo di recriminazioni di chi ha lavorato seriamente all'impresa ed è rimasto deluso dalle chiacchiere dell'amministrazione. Voglio piuttosto rimarcare che fortunatamente non si è arenata, anche grazie al tratto umano responsabile e certamente di tutt'altra caratura, l'onda lunga di sintonia e di intenti con don Gianluca e con la curia cremonese, il cui impegno è stato veramente tenace e, credo, in alcuni casi – penso alla serrata concatenazione di eventi che ha portato al ritrovamento dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* del Seminario Vescovile, al suo restauro da parte di Mariarita Signorini, regalato dallo Studiolo di via Beltrami, ma anche al dono di una nuova cornice seicentesca *ad hoc* per la tavoletta da parte di Antichità Mascarini – gratificante per tutti noi.

A seguito di un'intelligente iniziativa e grazie a uno scambio virtuoso con l'Accademia Carrara di Bergamo, l'Ufficio Beni culturali della diocesi ha reperito i fondi per restaurare i due *Santi vescovi* di San Marcellino, affidati alle sapienti cure di Laura Allegri la quale, a questo punto, potrebbe ambire al titolo di badessa della bellissima e tanto malandata chiesa dei gesuiti, vista la qualità amorevole dei suoi

Fig. 2. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Lot e le figlie*, 1645, collezione privata.

Fig. 3. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Presentazione della Vergine al tempio* (particolare), Cremona, Santi Marcellino e Pietro.

Figg. 4, 7. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolari), 1647, Cremona, Palazzo Comunale.
Fig. 5. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Lot e le figlie* (particolare), 1645, collezione privata.
Fig. 6. Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Girolamo nello studio* (particolare), 1646, Treviglio (Bergamo), Basilica di San Martino e Santa Maria Assunta.

interventi sulle tavole e le tele del Genovesino che vi sono conservate. Lasciando la parola a Giambattista Ceruti sull'apparato del 1653, il restauro delle due telette ha riportato alla mia memoria un ricordo di tanti anni fa, quando da ragazzo ero diventato molto amico del padre di un compagno di liceo: si chiamava Alfio Caifa e faceva il sarto in via Mercatello oltre che, a tempo perso, il mio mentore. Mi diede

Fig. 8. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Madre ebrea*, Düsseldorf, collezione privata.

da leggere le opere di Longhi – *Piero della Francesca*, *Quesiti caravaggeschi*, *Officina ferrarese* furono le prime abbaglianti letture – e mi fece visitare le chiese della città: ho ricordi molto vividi al proposito perché bigiavo la scuola e andavo nel suo retrobottega a parlare e soprattutto ad ascoltarlo per ore. Tra le mille cose che mi raccontò, Caifa mi disse allora che i due *Vescovi* (all'epoca ancora montati come cimase sopra i confessionali di San Marcellino e non ricoverati nell'ambiente di Sant'Agostino dove si trovano adesso), quasi illeggibili a causa del velo compatto

Fig. 9. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Vanitas*, Roma, collezione privata.

di sporcizia, erano ritenuti uno di Genovesino e l'altro di Pietro Martire Neri. Non so da chi o da quale tradizione orale Alfio avesse recuperato la notizia, anche perché, a ripensarci, la cronologia del Neri certo non conforta l'ipotesi, visto che i santi sono del 1653, mentre Pietro Martire si trasferisce definitivamente a Roma il 6 ottobre 1647. Ora però, alla luce di questo nuovo restauro, posso mettere la mano sul fuoco sull'autografia miradoriana del *San Bassano*; che debba essere di Miradori anche l'altro, verosimilmente identificabile in *Sant'Imerio*, mi fa invece molta più fatica: potrei fare la fine di Muzio Scevola.

genovesino

Luigi Miradori
detto il Genovesino

Genova (?), 1605 circa
Cremona, 1656

schede

1.
Muzio Scevola davanti a Porsenna

1640-1643 circa
Tela, 134 × 207 cm
Parigi, Galerie Canesso
Provenienza: Cremona, San Lorenzo

Il dipinto raffigura un episodio narrato da Tito Livio (*Ab Urbe Condita*, libro XII): nel 508 avanti Cristo, durante l'assedio di Roma da parte degli Etruschi comandati da Porsenna, un giovane romano, Gaio Muzio Cordo, tenta di uccidere il lucumone etrusco infiltrandosi nelle linee nemiche armato di pugnale. Muzio attende che Porsenna rimanga solo, ma sbaglia persona e colpisce il suo scriba. Catturato e portato al cospetto del comandante, il romano punisce la sua mano destra bruciandola sul braciere. Da quel giorno assume il nome di Muzio Scevola, ovvero il mancino.

La grande tela è un'opera davvero originale per soggetto – soprattutto una volta individuata la sua originaria collocazione chiesastica –, sostenuta qualità e caratura stilistica: si tratta di un dipinto di notevole rilievo nel catalogo del Genovesino, documentatissimo dalle fonti locali e proveniente dalla chiesa olivetana di San Lorenzo, uno dei luoghi maggiormente interessati dall'attività del Miradori nella città lombarda. Andata dispersa dopo la soppressione del tempio, avvenuta nel 1798, è finalmente riemersa a testimoniare un momento di intenso fervore che segna in qualche modo la "presa della città" e dei principali committenti, laici ed ecclesiastici, da parte del pittore.

Giunto a Cremona dopo circa un lustro di stenti a Piacenza, intorno al 1637, Genovesino vede crescere in maniera esponenziale il suo ruolo nel panorama figurativo della città negli anni immediatamente successivi.[1] Probabilmente perduta l'*Adorazione dei Magi* eseguita sul finire del quarto decennio per l'altare di patronato dell'abate Melchiorre Aimi nella chiesa carmelitana di San Bartolomeo, nel 1642, oltre alle telette per l'altare di San Carlo Borromeo ai Santi Donnino e Carlo, realizzato insieme a Stefano Lambri e Giovanni Battista Tortiroli, inizia un rapporto assai fecondo con gli Olivetani di San Lorenzo, per i quali esegue un numero ingente di dipinti.[2] Come ricorda il conte Giambattista Biffi, il più colto e arguto intellettuale cremonese del XVIII secolo (e non solo), sodale di Baretti, Beccaria e dei Verri, «Non meno di veruna altra chiesa della citta, l'abaziale dei monaci Olivetani è un teatro di gloria pel nostro artefice».[3] Non conosciamo la posizione originaria in chiesa della *Nascita della Vergine* e della *Decollazione di San Paolo*, datate 1642, ora in deposito presso la Pinacoteca di Cremona, perché le prime menzioni compaiono nelle guide a stampa della città, redatte a partire dalla seconda metà del Settecento. A queste date le due tele di Genovesino sono collocate, una di fronte all'altra, appena fuori dell'area presbiteriale, dove le ricordano Antonio Maria Panni, Giambattista Zaist e Francesco Bartoli.[4] Di poco successiva, la pala già all'altare di San Bernardo, raffigurante il *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei*, concessa nel 1812 alla chiesa di San Siro a Soresina, dove ancor oggi si trova, si dovrebbe collocare tra il 1644 e il 1645 circa.[5] Biffi, poi, a fine Settecento, ricorda tra le opere del Genovesino nelle stanze abbaziali di San Lorenzo vari dipinti di genere: «i sette vizi capitali appropriati alli abitanti di vari paesi: la Superbia a uno Spagnolo, l'avarizia ad un Genovese, la lusuria 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 giuocano».[6]

Diamo ancora spazio al referto del conte, che descrive altre due opere perdute, alla sua epoca poste proprio sotto la *Nascita della Vergine* e la *Decollazione di San Paolo*: «La vi si ammirano due quadri oblonghi fuori dal presbiterio appresso i due primi altari da una banda Scevolo che pone la mano nelle braggie dinanzi a Porsenna che siede in trono sotto un gran Padiglione. La costanza dell'Eroe, l'ammirazione del Re la sorpresa di tutti gli astanti guerrieri, e cortigiani è stampata in ogni volto. Abiti, armi, vestiti, espressioni d'affetti non dati, e vivissimi, dovunque grazia e robustezza difficili tanto da combinarsi. Dall'altra parte nel quadro a questa uguale vi fece la strage delli innocenti ove la terribilità dello argomento seconda quella de suoi pennelli. La furia dei carnefici e la disperazione delle madri formano coi estinti bambini una scena d'orrore; fu tanto aprezzata questa opera che se ne fecero ben centinaia di copie: sono queste due storie in figure picciole; ma tanto pronte, così vive, che non saprei se alcun'altro facendole gigantesche avrebbe potuto farle più fiere e terribili».[7]

Il nobile cremonese, poi, postillando il manoscritto, afferma: «Vi fu chi asserì ridicolamente che non rapresentava questo quadro Muzio Scevola perché era in chiesa, e per sostenere ciò si avanzò che era S. Barlamo Martire, il quale a dire il vero non era soldato, ma un misero contadino e che anche i contadini si ponno vestir da soldati, che dietro al S. Barlamo si vedeva un altro soldato morto, e perché non potrebbe anche questi essere un altro S. Martire? Queste belle ragioni non oso chiamarle ragioni, dirò solo che nell'archivio de Padri Olivetani si trova che il Genovese fece Muzio Scevola che è in Chiesa».[8] Soprattutto Biffi soffia sul fuoco della polemica nel 1773-1774 mettendo in bocca al suo *alter ego* Coringio Vermagi (anagramma che cela il nome del pittore Giacomo Guerrini, pupillo del conte) una serie di considerazioni che mandano in bestia Giuseppe Aglio – notaio e periegeta cremonese, pignolino di una razza di studiosi locali che si incontra ancora, a volte, in provincia – autore vent'anni dopo di una guida della città. Nelle *Osservazioni sulle pitture di Cremona* che Giambattista-Coringio inserisce nell'*Almanacco pittorico di Cremona per l'anno 1774* si registra «La Tavola bislunga istoriata con molte figure presso l'Altare di Santa Francesca Romana rappresenta l'invitto Scevola che si brucia la mano, e il Monarca in trono è Porsenna. Ci fu qualcuno che prese Scevola per un Santo Martire».[9] Reagisce piccatissimo l'Aglio nel suo *Antialmanacco per l'Almanacco pittorico di Cremona dell'anno 1774*: «V'ha una grande probabilità, ch'egli sia piuttosto il Martirio di qualche Santo, che un *Scevola* dipinto nella Tavola bislunga istoriata con molte figure presso l'Altare di Santa Francesca Romana. La nostra Religione, non permette, che si espongano nelle Chiese, cose spettanti al Gentilesimo solamente, quando non abbiano relazione a qualche fatto di Storia Sacra; ne il zelo dei Prelati, meno poi quello dei Religiosi, a quest'ora sarebbesi ristato di farlo levare. Anche qui c'entra un certo non sò che d'irriverenza, e di … lasciamola così. Il Quadro non pertanto, viene da buona mano».[10] E per fortuna che il giudizio di qualità, per quanto espresso male, è positivo; fatto sta che nella guida del 1794, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Aglio non cita più il quadro nella descrizione di San Lorenzo: ignoriamo se ciò sia dipeso dal fatto che, nel frattempo, nella chiesa olivetana sono «stati levati molti altari», e magari anche il grande dipinto, o piuttosto dal ricordo bruciante del brutto scherzo giocatogli vent'anni prima dal Biffi nella veste ufficiale di revisore secolare de' libri per la città di Cremona. Grazie al suo ruolo, infatti, il conte, da vera carogna, aveva impedito la stampa e la diffusione dell'*Antialmanacco* a Cremona, ottenendo oltretutto anche l'apprezzamento del Governatore di Milano.[11]

Abbandoniamo Giambattista Biffi e torniamo ai dipinti in San Lorenzo: non sappiamo se il *Muzio Scevola* e la perduta *Strage degli innocenti* siano dello stesso 1642 della *Decollazione di San Paolo* e della *Nascita della Vergine* ora in pinacoteca; certamente il riflesso di queste opere si coglie in due tele di dimensioni ridotte (72 × 153 cm ciascuna) realizzate l'anno successivo, il *Martirio di San Lorenzo* e la *Strage degli innocenti* (figg. 10, 12) in collezione privata piacentina, svolte in orizzontale.[12] Un'iscrizione antica sul retro della *Strage*, «Al Ill. S. Presidente Rosa / Piacenza», certifica il destinatario: Pier Maria Dalla Rosa, esponente di una delle principali famiglie dell'aristocrazia parmense (che nel 1694 diventa Dalla Rosa-Prati), è un celebre giureconsulto, consigliere ducale, presidente della Camera e capo del Magistrato di Piacenza. Tra le «centinaia di copie» della *Strage* ricordate da Biffi c'è senz'altro questa di Piacenza: Genovesino concepisce il nucleo centrale della tela rifacendosi al fortunato bulino di Marcantonio Raimondi, del 1511-1512, ispirato a un disegno di Raffaello.[13] Preleva poi le figure rimanenti per colmare i vuoti del dipinto dal bulino con la *Strage degli innocenti* di Marco Dente, collocabile tra il 1519 e il 1520, a sua volta derivato da un disegno di Baccio Bandinelli di poco precedente, 1518-1519.

Si arriva così, finalmente, alla tela con *Muzio Scevola davanti a Porsenna*, che si è fatto in tempo a discutere brevemente, sulla base esclusiva di una fotografia scattata prima dell'intervento di restauro che l'ha interessata

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

nella primavera del 2018, nel catalogo della mostra di Piacenza.[14] Il soggetto coincide perfettamente e si tratta senza alcun dubbio di un capolavoro concitato e corrusco del Miradori, pieno di sottigliezze pittoriche e cromatiche: in origine, come registrano le fonti, si trattava di un dipinto «bislungo» o «oblungo», da immaginare nella stessa scala, ma «in formato "atlantico"» come avrebbe detto la Gregori, delle due telette piacentine, che è stato portato in un momento imprecisato alle dimensioni attuali.

L'opera entra quindi nel novero delle prime prestigiose commissioni sacre dell'artista sulla piazza cremonese, tra la pala di Castelleone e le telette di San Carlo, ma con agganci stilistici anche con le *Storie di San Rocco* in Duomo a Cremona, di poco più tarde. È un momento specifico della sua attività in cui adotta soluzioni cromatiche molto peculiari, una tavolozza calda e affocata, per molti aspetti spagnolesca, sottolineata da una stesura accurata e minuziosa, ricca di sottigliezze pregiate. I toni del *Muzio Scevola* sono gli stessi che si possono rilevare, per esempio, nella *Morte di San Carlo Borromeo* ora nel Museo Berenziano di Cremona, definite da una dominante di rossi che si combinano con i rosa, gli arancioni e le terre e l'utilizzo al risparmio della preparazione.[15] Credo che vadano rimarcate questa felicità cromatica, queste improvvise macchie di lacche rosse nei pennacchi dei cavalieri, nel corsetto del soldato morto, nel mantello di Porsenna; i bagliori cupi del braciere, il tappeto arancione che si srotola toccato dal lume ai piedi del comandante etrusco. Così i sapienti inserti dei verdi e degli azzurri, e le accensioni sempre raffinate dei bianchi sono quelle che si vedono nella *Madonna del Carmine* del 1640 ai Santi Filippo e Giacomo di Castelleone.[16] Risultano naturalmente fondamentali i confronti con le due telette piacentine del 1643, che mettono in rilievo nelle piccole dimensioni la stessa tavolozza e le medesime propensioni stilistiche, mediante l'assemblaggio di inserti recuperati dal mondo delle incisioni e un gusto quasi caricaturale ed eccessivo per la resa espressiva dei volti, con abbreviature formali nella stesura e una caratterizzazione sovreccitata dei tratti somatici, come dimostrano Porsenna e i personaggi alle sue spalle. Se l'impaginazione della scena, poi, corre in parallelo con quella del *Martirio di San Lorenzo*, con analoghe cadenze spaziali – il trono soprelevato sulla destra, l'episodio principale al centro e, verosimilmente, una quinta di chiusura sulla sinistra – Genovesino mette in campo tutta un'attrezzeria di bottega (e un campionario canino) che torna in altri dipinti di questo momento, come il trono di Porsenna, che riprende la mensola inferiore in forma di arpia dell'organo nella *Santa Cecilia con due angeli musicanti (e un serafino?)* in collezione privata.[17] Anche i mascheroni che ornano lo scudo del gigantesco soldato sull'estrema destra e il tripode dalle fiamme crepitanti sul quale l'eroe allunga il braccio fanno parte di questa predilezione per l'utilizzo di elementi grotteschi applicati agli apparati decorativi. Ancora una volta, infine, va rimarcata la suggestione atmosferica tutta particolare dell'apertura di cielo sulla sinistra, con le consuete nuvole "rosa Genovesino" che si addensano compatte, lasciando tuttavia passare i raggi della luna che illuminano di taglio le mura di Roma.

La vicenda sembrerebbe anche finita, se non che, quasi fuori tempo massimo, Simone Facchinetti mi ha segnalato quest'altra grande *Strage degli innocenti* (140 × 210 cm; fig. 11), in una collezione privata, totalmente diversa dal modello rappresentato da quella del 1643 in collezione privata piacentina: questa reca, sul pietrone che chiude la scena all'estrema destra, una data 1647: è la stessa della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* in Palazzo Comunale a Cremona e rappresenta un fatto curioso perché i dati dello stile avrebbero orientato piuttosto su un momento lievemente precedente, ancora nel primo lustro del decennio. Si ripropone dunque il problema della raffigurazione dell'episodio evangelico nella tela ricordata dalle fonti cremonesi in San Lorenzo, della quale, come ricordava il Biffi, «se ne fecero ben centinaia di copie»: sarà stata un ingrandimento della

Fig. 11. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Strage degli innocenti*, 1647, collezione privata.

teletta di Piacenza, a tutti gli effetti un quadro «bislungo» o «oblongo», sarà stata un multiplo di questa appena ritrovata o qualcos'altro ancora?

Comunque sia, quest'ultima redazione è un ennesimo notevole accrescimento al catalogo del Miradori nel quinto decennio del secolo, in un momento in cui il pittore appare quanto mai dipendente dalle invenzioni grafiche altrui, sulle quali lascio la parola, in calce, a Francesco Ceretti. Il clima è il medesimo delle due telette piacentine, con un'insistenza quasi maniacale per il ricorso ai modelli incisi e i personaggi che si stagliano nettamente nello spazio – diversamente dal seguito della produzione del pittore, che cercherà di fondere con maggiore attenzione e costrutto i gruppi di figure – proprio per evidenziare, direi quasi esibire, le loro accentuazioni anatomiche. Certo è che le parole del Biffi già menzionate per il dipinto olivetano vengono buone anche per il nostro quadro, in cui «la terribilità dello argomento seconda quella de suoi pennelli. La furia dei carnefici e la disperazione delle madri formano coi estinti bambini una scena d'orrore». Diversamente dalla teletta piacentina, però, qui l'episodio è come chiuso sul fondo da un loggiato da cui è difficile scappare: in alto un manigoldo butta giù un bambino, come succederà poi, in una scena terribile, nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Sant'Imerio.[18] È molto bello il brano sulla destra con il balcone da cui Erode e la sua corte osservano la strage come fosse uno spettacolo, con il pesante tendone nelle varie gradazioni del rosa che penzola sulle teste dei carnefici, buttando l'ombra sul muro dal quale si sta scollando – ennesima concessione al gusto per il *trompe-l'œil* – una grida. Anche sul balcone compare la mensola inferiore in forma di arpia che abbiamo già visto nella *Santa Cecilia* e nel *Muzio Scevola*; mentre la tavolozza è giocata sugli stessi toni dominanti bruni e rossicci che si ritrovano nel medesimo dipinto e nel *Martirio di San Lorenzo* di Piacenza. Un «quadro di suppliti e orroroso», più o meno nello spirito di quello ricordato da Luigi Lanzi in casa Borri a Milano, concitato e feroce con spunti, ancora una volta, bizzarri e personalissimi, come quello, toccante, della ciabatta insanguinata in primo piano, persa da una madre in mezzo ai cadaverini; o alcuni brani decisamente *splatter* alle due estremità: sulla sinistra il bimbo dal cranio spappolato da cui fuoriesce la materia cerebrale, sulla destra il carnefice che guarda il suo trofeo, una testa mozzata, a fare da contrappeso al dolore immenso e muto della madre con le trecce lunghissime che chiude la scena, in un concerto di accordi nei variegati toni del rosso.[19]

Marco Tanzi

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

Le "carte stampate"

Muzio Scevola davanti a Porsenna

Il dipinto risulta un affascinante *puzzle* di citazioni diverse, colte e aggiornate, che evidenziano in maniera emblematica fino a che punto il ricorso ai modelli incisi rappresenti una pratica assidua nella produzione del pittore.[20] La dimestichezza con questa consuetudine operativa non va a detrimento della bizzarria delle invenzioni e delle composizioni, tutt'altro: Luigi Miradori si distingue per la capacità di mettere in scena episodi complessi e articolati su più piani, realizzati con una maestria pittorica rimarchevole.

Andando con ordine, il protagonista (fig. 18) altri non è che una ripresa del personaggio di fronte a Muzio Scevola nella *Constantia*, bulino d'autore ignoto ideato sul finire del Cinquecento da Maarten de Vos e stampato nell'officina di Pieter de Jode (Hollstein XLIV.237.1194; fig. 19). Il ricorso all'incisione del neerlandese, inoltre, è confermato dal suo impiego, in controparte, come prototipo per l'armato in verde nel *Martirio di San Lorenzo* (fig. 20) di collezione privata piacentina, datato 1643.[21] Che l'opera parigina raffiguri la scena di punizione autoinflitta dall'eroe romano piuttosto che l'improbabile tortura di San Barlamo, come proposto da alcune fonti cremonesi, è confortato anche dalla corrispondenza iconografica precisa dello scriba di Porsenna riverso a terra esanime e del compagno seduto all'estrema sinistra (fig. 17), con la scena d'analogo soggetto incisa sullo sfondo del bulino con *Muzio Scevola* che Hendrick Goltzius realizzò nel 1586 per la serie dei dieci *Eroi romani*, dedicata all'imperatore Rodolfo II (Bartsch III.35.98; fig. 16). Invece, la figura di guerriero seduto con impassibile flemma in primo piano e connotato da un paio di buffi mostacci rossi – più da re barbaro che da soldato etrusco (fig. 14), ma anche con una connotazione tipica di certi personaggi incisi proprio da Goltzius –, oltre che alla gigantesca madre della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del 1647 in Palazzo Comunale a Cremona (fig. 15), rimanda a celebri statue di divinità fluviali romane, come i due colossali fiumi *Tigri* (poi trasformato in *Tevere* con l'aggiunta della lupa e dei gemelli) e *Nilo* che ornano la fontana della Dea Roma ai piedi della scala del Palazzo Senatorio in piazza del Campidoglio.[22] Riprodotta in diverse stampe, la traccia per la traduzione va identificata nell'acquaforte licenziata da François Perrier nel 1638 (fig. 13), anziché nel bulino intagliato da Giovanni Battista de' Cavalieri nel 1585.[23] Tra le due, infatti, il soldato in riposo appare più prossimo al *Tevere* del francese, ricalcandone la posizione dei capezzoli, la lunghezza del collo e il gesto della mano.[24]

L'evidente inflessione raffaellesca nel cavallo impennato sullo sfondo a sinistra, poi, è recuperata con esattezza da quello cavalcato da Costantino nella *Battaglia di Ponte Milvio*, verosimilmente nota al Miradori tramite la trasposizione a bulino eseguita dal Cavalieri nel 1569.[25] Anche in questa circostanza la certezza che Genovesino si sia ispirato proprio all'intaglio del Cavalieri giunge dall'indiscutibile somiglianza tra la *silhouette* del cavaliere omicida che si staglia sul concitato fondale del *Riposo durante la fuga in Egitto* del 1651 e quella dell'imperatore al centro dell'affresco vaticano.

Fig. 13. François Perrier, *Tevere*, 1638, acquaforte.
Fig. 14. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Muzio Scevola davanti a Porsenna* (particolare), Parigi, Galerie Canesso.
Fig. 15. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare), 1647, Cremona, Palazzo Comunale.

Fig. 16. Hendrick Goltzius, *Muzio Scevola* (particolare), 1586, bulino.
Fig. 17. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Muzio Scevola davanti a Porsenna* (particolare), Parigi, Galerie Canesso.

Fig. 18. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Muzio Scevola davanti a Porsenna* (particolare), Parigi, Galerie Canesso.
Fig. 19. Incisore anonimo (da Maarten de Vos), *Constantia* (particolare), fine XVI secolo, bulino.
Fig. 20. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Martirio di San Lorenzo* (particolare), 1643, Piacenza, collezione privata.

La nuova *Strage degli innocenti*

Nonostante il dipinto condivida soggetto e fonti con la *Strage* di collezione privata piacentina, Genovesino offre un'inedita e spregiudicata reinterpretazione del tema, complicandone notevolmente l'assetto compositivo ed aggiungendo nuovi riferimenti incisori amalgamati fra loro con piglio inventivo e naturalezza.

Iniziando dalle stampe già riconosciute come parte del campionario miradoriano,[26] la madre intenta a fuggire dall'aguzzino sullo sfondo risulta derivata con minime varianti dalla figura femminile al centro, in secondo piano, della *Strage degli innocenti* incisa da Marcantonio Raimondi nel 1511-1512 da un disegno di Raffaello (Bartsch xiv.21.20). Sempre al medesimo esemplare dell'Urbinate rimanda il bimbo esanime riverso a terra nell'angolo inferiore sinistro della tela, citazione fedele del compagno raffaellesco, solo marcata da una raccapricciante intonazione *splatter* degna del più macabro *pulp* di Quentin Tarantino. Il carnefice nudo pronto a sguainare la spada sulla destra (fig. 22), invece, risulta una puntuale traduzione del soldato sui gradoni nella stessa parte del bulino d'analogo soggetto di Marco Dente, collocabile tra il 1519 e il 1520 e a sua volta ideato da un disegno di Baccio Bandinelli di poco precedente, 1518-1519 (Bartsch xiv.24.21; fig. 21). È bene notare, però, come in questa circostanza, a differenza delle derivazioni "totali" messe in opera nell'elaborazione della *Strage* farnesiana, Genovesino si sia limitato a selezionare solo alcuni particolari dalle due incisioni per poi riadattarli al contesto con notevole abilità e spiccata scioltezza.

Nel suo squisito gioco di incastri, il Miradori non dimentica di aggiornare il proprio repertorio calcografico arricchendolo di una nuova serie di intagli tutti dedicati al tragico episodio biblico. È alla *Strage degli innocenti* di Dirk Volkertsz Coornhert, incisa nel 1551 su invenzione di Maarten van Heemskerck (Hollstein iv.229.90; fig. 23), infatti, che rinvia l'assassino ritratto di schiena al centro del dipinto (fig. 24). Il prestito risulta indiscutibile – preciso in ogni dettaglio con un'unica differenza ravvisabile nella disposizione del braccio destro – e, tra l'altro, è lo stesso che ritorna puntuale nel corpo del losco figuro indaffarato a torturare San Lorenzo nel sopra citato *Martirio* del 1643. È curioso osservare, inoltre, come l'artista sembri ispirarsi alla creazione del Coornhert anche per la concezione del monumento piramidale inquadrato dall'arco nella quinta di destra, mentre il poco distante fantino vessillifero è uno stretto parente dei cavalieri che animano le ventuno tavole firmate da Philips Galle e Hendrick Goltzius componenti le *Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum Victoriae et Triumphi*, edite nel 1583 dal Galle su invenzioni di Jan van der Straet.[27]

Continuando, spostandosi sul lato apposto, il criminale che sta per pugnalare il bambino tenuto a penzoloni risulta una libera rivisitazione dell'aguzzino di spalle armato di un coltellaccio nella *Strage* intagliata da Giovanni Battista de' Cavalieri, nel 1561, da un prototipo di Francesco Salviati.[28] Nonostante la derivazione non sia letterale, la particolare articolazione di busto e braccia induce a suppore la conoscenza del foglio del Cavalieri da parte del Miradori che, forse,

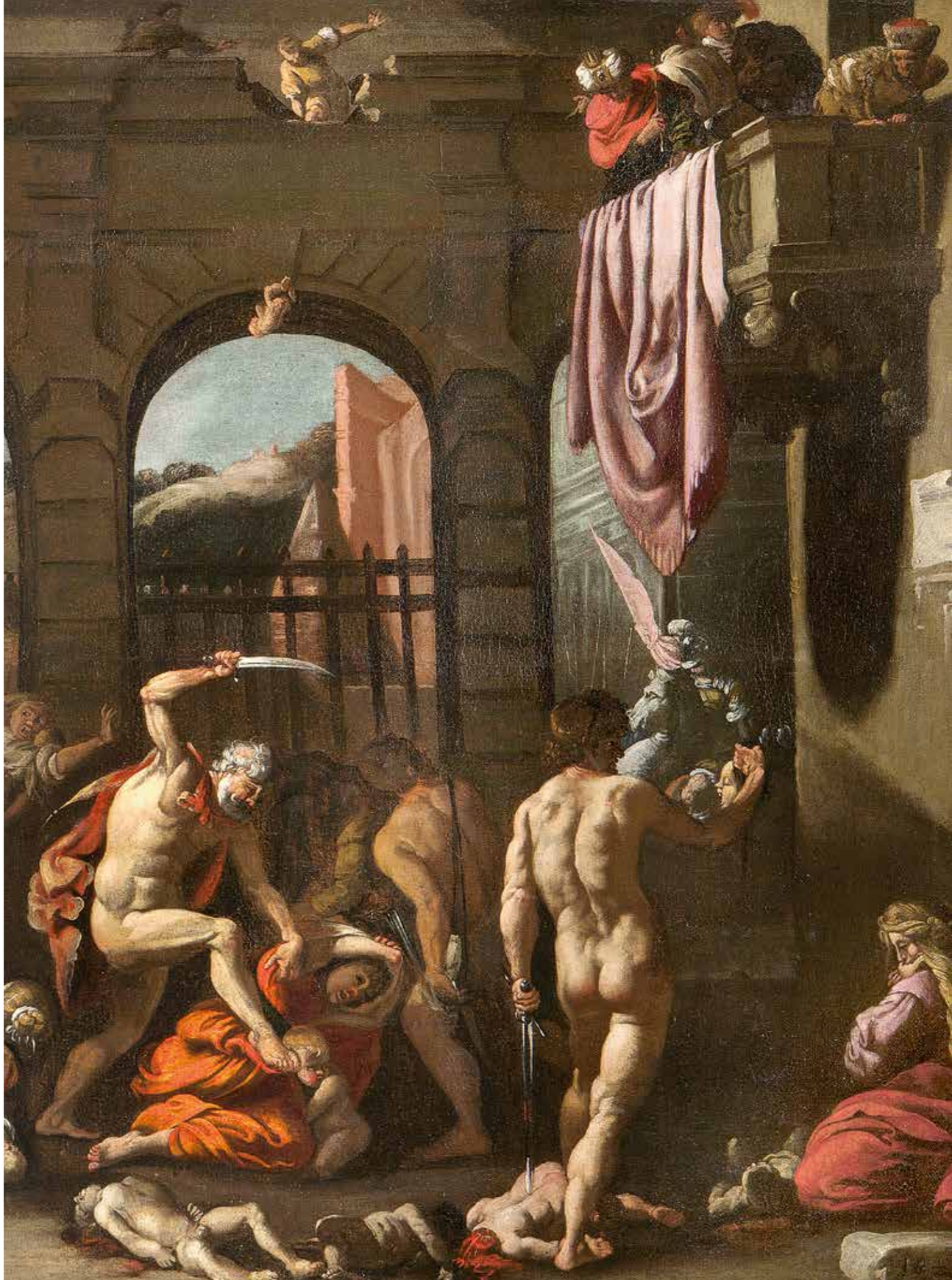
Fig. 21. Marco Dente (da Baccio Bandinelli), *Strage degli innocenti* (particolare), 1519-1520, bulino.
Figg. 22, 24. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Strage degli innocenti* (particolare), 1647, collezione privata.
Fig. 23. Dirk Volkertsz Coornhert (da Maarten van Heemskerck), *Strage degli innocenti* (particolare), 1551, acquaforte e bulino.

lo sfruttò anche nell'ideazione della coppia madre-assassino ricordata in apertura. Dello stesso incisore, poi, è il cavallo rampante che si erge sullo sfondo, rilevato con la consueta minuzia dal palafreno cavalcato da Costantino nella già menzionata *Battaglia di Ponte Milvio* del 1569.[29]

Decisamente più complessa, infine, è l'individuazione del modello che certamente si cela sotto il muscolosissimo ignudo a dritta, la cui vigorosa anatomia mi pare tradire la maniera esibita, tra i vari, da Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio nella Galleria di Francesco I del Castello di Fontainebleau. A tal proposito, si noti come il profilo della figura presenti una stringente assonanza di tipo formale con quella della statua dipinta dal Rosso sul fondale dell'episodio con i *Fratelli catanesi Anfinomo e Anapia*, affrescato nel secondo lustro degli anni Trenta del Cinquecento e ripreso da René Boyvin in un bulino realizzato in controparte tra 1545 e 1555.[30]

Francesco Ceretti

1. Sul periodo piacentino rimando a *Genovesino* 2018.
2. Per l'impresa dell'altare di San Carlo si vedano Tanzi 2017a, pp. 22-24; I. Depetri, A. Vandoni (con la collaborazione di V. Bosio), in *Genovesino* 2017, pp. 100-103, nn. 19-20.
3. Biffi, ed. 1988, p. 265.
4. A. Ferrari, in *Genovesino* 2017, pp. 104-107, nn. 21-22; Panni 1762, p. 125; Zaist 1774, ii, pp. 100-101; Bartoli 1777, p. 151. Giova ricordare che la biografia del Genovesino inserita in Zaist 1774, ii, pp. 98-101, viene spesso dimenticata nelle bibliografie sul Miradori perché non è indicizzata alla fine del secondo volume.
5. V. Guazzoni, in *Genovesino* 2017, pp. 160-163, n. 40.
6. Biffi, ed. 1988, p. 266. Si veda anche il manoscritto di Desiderio Arisi 1715-1720, ii, c. 505.
7. Biffi, ed. 1988, p. 265.
8. *Ibidem*, p. 268. Il riferimento polemico è naturalmente diretto agli autori citati *supra* alla nota 5.
9. *Almanacco* 1773, s.i.p.
10. *Antialmanacco* 1774, pp. 44-45.
11. Si veda Colace 2011, pp. 87-100.
12. Frangi, Guazzoni, Tanzi 2018, pp. 31-32; M. Tavola, in *Genovesino* 2018, pp. 82-83, nn. 8-9.
13. Ceretti 2018, pp. 53-57, figg. 46-50.
14. Frangi, Guazzoni, Tanzi 2018, p. 31 e fig. 69.
15. I. Depetri, A. Vandoni (con la collaborazione di V. Bosio), in *Genovesino* 2017, pp. 100-103, nn. 19-20.
16. V. Guazzoni, in *Genovesino* 2017, pp. 86-89, n. 12.
17. B. Tanzi, in *Genovesino* 2017, pp. 58-59, n. 2.
18. F. Bazza, P. Cremonesi, L. Marcheselli, in *Genovesino* 2017, pp. 178-181, n. 46
19. Lanzi [1793], ed. 2000, p. 232.
20. Ceretti 2018, pp. 49-62.
21. M. Tavola, in *Genovesino* 2018, pp. 82-83, nn. 8-9.
22. Per la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* si veda A. Ferrari, in *Genovesino* 2017, pp. 142-147, n. 35 e fig. 44.
23. De' Cavalieri [1585], s.i.p. , nn. 69-70; Perrier 1638, s.i.p.
24. Robert-Dumesnil 1842, vi, p. 188, nn. 137, 138
25. *Raphael* 1985, p. 113, n. 3.
26. Ceretti 2018, pp. 53-57, figg. 46-50.
27. Baroni Vannucci 1997, pp. 362-365, n. 691.
28. Boorsch 1999, p. 270, fig. 157.
29. *Raphael* 1985, p. 113, n. 3.
30. *Rosso* 1987, pp. 256-258, n. 80.



2.
Supplizio di San Giovanni Damasceno

1645 (?)
Tela, 209 × 140 cm
Collezione privata (per cortesia della Galerie Talabardon & Gautier, Parigi)
Provenienza: Firenze, collezione Luigi Borg de Balzan, fino al 1894

Dal 2 al 20 aprile del 1894 la tela è presentata a Roma, presso la Galleria Sangiorgi a Villa Borghese, nell'ambito della vendita della collezione fiorentina di Luigi Borg de Balzan, con un'attribuzione a Diego Velázquez: il soggetto è indicato genericamente come *Martirio di un santo*.[1] La scheda, redatta dallo stesso collezionista di origine maltese – figura che meriterebbe un supplemento di indagine per le diverse curiosità che suscita –, segnala la firma del pittore spagnolo e la data 1625 su una tavoletta in basso a sinistra, evidentemente apocrife entrambe; nota anche, però, le tracce di un'altra firma nel foglio applicato al ceppo del supplizio e ipotizza la possibilità che sia intervenuta un'altra mano nella parte centrale.[2] Il dipinto è stato pubblicato con il corretto

Fig. 25. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Circoncisione*, 1643, collezione privata (già Piacenza, collezione Bizzi).

riferimento a Luigi Miradori detto il Genovesino da Mina Gregori, nel 1954, grazie alla segnalazione di Roberto Longhi; mezzo secolo dopo, poi, Lia Bellingeri ha riconosciuto il soggetto nel *Supplizio di San Giovanni Damasceno*.[3] La pala riemerge sul mercato antiquario tedesco nel 2016: è riprodotta da chi scrive, sulla base delle foto a bassa definizione comparse su internet, nel catalogo della mostra sul Genovesino del 2017, presso il Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona; altri particolari meglio definiti sono pubblicati sull'altro catalogo dell'appendice piacentina della mostra, a Palazzo Galli nel 2018, quando il dipinto è presso la Galerie Talabardon & Gautier di Parigi, dove posso studiarlo con agio nel febbraio di quest'anno, durante il restauro in previsione dell'esposizione a Tefaf Maastricht 2018.[4]

Si tratta quindi, in questo caso, del ritrovamento di un'opera particolarmente importante nel catalogo del Miradori, che nessuno aveva mai potuto studiare accuratamente se non tramite la vecchia immagine in bianco e nero del catalogo del 1894.

Basandosi soltanto su questa fotografia, tuttavia, Mina Gregori aveva fornito una lettura illuminante già nel 1954: «Nella collezione fiorentina Borg de Balzan, che andò all'incanto a Roma nel 1894, figurava una tela di grande formato e di destinazione certo chiesastica, con il *Martirio di un santo*; e poté esservi attribuita al Velázquez per la ragion principale che il cartellino, ancora distintamente visibile nella riproduzione del catalogo e che recava probabilmente la firma del pittore, non era più decifrabile; non restando così al quadro che il suo generico sapore "spagnolesco". Non v'è nemmen bisogno di insistere che qui si tratta, invece, del Genovesino. Vi compare intanto per la prima volta, nel giovane in berretta, l'autoritratto del pittore, che tornerà, più anziano, nel *Miracolo dei pani e dei pesci* a Cremona. Quanto poi alla composizione, essa fa il ponte sulle correnti, tra la Lombardia e il Veneto, che dal Feti giungono al Maffei; ma, al confronto, che diversa evidenza, che vivida prospettiva. E se la quinta d'ombra perspicua dell'androne induce ad esclamare persino il nome del lombardo Codazzi, direi che il suo ufficio, qui, sia di consegnare, più che all'esecuzione del giustiziato, ai popolani che vi assistono, nell'evidenza del controluce del primo piano e mescolati come vien viene agli sgherri spagnoli, una lucida verità da romanzo picaresco».[5]

Come si è accennato, cinquant'anni dopo la Gregori, Lia Bellingeri ha riconosciuto il soggetto del dipinto e ha posto meditate obiezioni sul personaggio ritratto sulla sinistra, con la berretta rossa in testa. Descrivendo la tela con l'*Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio* nel Muzeul Național de Artă al României di Bucarest (fig. 33), la studiosa afferma: «il profilo dalla barbetta aguzza, incorniciato da capelli corvini, richiama tanto da vicino le sembianze del personaggio che rivolge uno sguardo fiero allo spettatore

nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* da invitare a riconoscere quest'ultimo nel devoto di Bucarest; e la sua ricomparsa inequivocabile nel cosiddetto *Martirio di un Santo* (in realtà la scena del taglio della mano a San Giovanni Damasceno) già nella collezione Borg de Balzan dà spazio all'ipotesi che possa trattarsi di un committente a cui il pittore era particolarmente gradito. Risulta infatti difficile, per la posizione preminente e il cipiglio che oltrepassano il limite di ogni convenzione di decoro, identificare nello stesso Miradori il ritratto della grande tela del 1647, come fa il Biffi seguendo l'Arisi sulla base dell'aspetto. Il quesito non può sciogliersi in assenza degli autoritratti citati dalle fonti e dei ritratti degli ufficiali spagnoli di stanza in città presso i quali il Genovesino fu molto apprezzato, in particolare il governatore don Álvaro de Quiñones effigiato "in atto d'inventar fortificazioni" e grande estimatore del Miradori».[6]

Le più recenti voci di questa sintetica fortuna critica della tela appartengono a Valerio Guazzoni e a chi scrive, nel catalogo della mostra *Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona*. Guazzoni accenna alla particolare devozione del Miradori per il santo siriano, inserito nel contesto complesso della storia cremonese verso la metà del XVII secolo e nel progredire della produzione del pittore: «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. Se Cremona, difesa da ventiquattromila soldati spagnoli, scampò il saccheggio e riuscì a respingere in ottobre gli assedianti, 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 nell'anno, la pala con la *Vergine che riattacca la mano a San Giovanni Damasceno* 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, 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, 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. L'autoritratto ricalca esattamente quello inserito nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* già in San Francesco, 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 quadrone laterale a sinistra dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco". 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 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».[7] A questa altezza il Miradori mette a punto le componenti di una poetica e di uno stile che evolveranno in seguito senza scarti sostanziali, garantendogli l'apprezzamento e il favore della committenza cittadina: sulla base di una vena neocaravaggesca costantemente reinterpretata e riaffiorante ancora nelle ultime tele, la luce, o meglio il contrapporsi di ombra e luce, diviene elemento fondante di un'indagine della realtà che rivela consonanze con la pittura di Zurbarán e di Velázquez. Articolate intelaiature architettoniche inquadrano scene affollate di personaggi che si rincorrono da un quadro all'altro: il sacerdote con il turibolo della *Circoncisione* già in collezione Bizzi (fig. 25) continua a tenere in mano gli occhiali nel *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei* e si traveste da Lot nella tela del 1649 (fig. 28); l'inconsueta figura ammantata di spalle nel *Martirio di San Lorenzo* di Piacenza ricompare con

Fig. 26. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Interno domestico con figure* (particolare), Milano, collezione privata.
Fig. 27. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (particolare), 1645, collezione privata.
Fig. 28. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Lot e le figlie* (particolare), 1649, Roma, collezione BNL, gruppo BNP Paribas.

Fig. 29. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (particolare), 1645, collezione privata.
Fig. 30. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare), 1647, Cremona, Palazzo Comunale.

maggiore evidenza nella *Circoncisione* e nella *Presentazione al tempio*, ma anche in un angolo della *Processione con la statua di San Rocco*. L'evento sacro in queste opere si connota attraverso un'atmosfera di partecipe sospensione, destinata a dissolversi col prevalere delle notazioni di realtà spesso colta negli aspetti più quotidiani, in toni volta a volta ironici o persino scanzonati, di umana simpatia o di impietosa veridicità. Nel gusto per il racconto, portato nel presente e attento ai dettagli più coloriti, il Miradori trova un termine di paragone in Gian Giacomo Barbelli, che percorre questa strada a Crema già negli anni Trenta; ma il "costumismo" dei cremaschi è una categoria troppo superficiale per affascinarlo, così come i rapporti con Luigi Reali indicati dalla Gregori nell'attenzione alla pittura dello Zurbarán sfumano alla luce del profondo divario qualitativo a sfavore di quest'ultimo.

Da parte mia, infine, mi soffermo sulla possibile data del dipinto già Borg de Balzan, osservando proprio i dati fisionomici del ritratto che torna nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del 1647 (figg. 31-32): rimarcando quindi l'età dell'effigiato e considerando la presenza, in ombra sulla destra, di un personaggio che ha lo stesso volto di Lot nel dipinto del 1649 presso la Banca Nazionale del Lavoro a Roma, propongo una cronologia nei pieni anni Quaranta.[8] Mentre un'osservazione, spero, non inutile riguarda il riferimento di molte opere del Genovesino a maestri iberici: «ci si accorge di quale peso abbia avuto, nella vicenda critica del pittore, l'avere 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) a Zurbarán (*Ritratto di un monaco olivetano della famiglia Pueroni*; *Angelo custode* di Bucarest), da Juan Rizi (*Ritratto di bambino* già Cook) ad Antonio del Castillo (lo stesso), da Juan Bautista del Mazo y Martinez (*Ritratto di Gian Giacomo Teodoro Trivulzio*; fig. 38) ad Antonio de Pereda (ancora l'*Angelo custode* di Bucarest). 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*; 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».[9]

Fig. 31. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (particolare), 1645, collezione privata.
Fig. 32. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare), 1647, Cremona, Palazzo Comunale.

Uno sguardo alla tela ci conferma in primo luogo la contiguità cronologica e stilistica con una serie di opere degli anni Quaranta, a cominciare dalla *Circoncisione* già in collezione Bizzi a Piacenza, datata 1643, che porta con sé la *Presentazione della Vergine al tempio* di San Marcellino a Cremona; ma anche, a mio avviso, con l'apertura prospettica sulla sinistra del *Martirio di San Lorenzo*, sempre del 1643, eseguito per Piacenza; tacendo, naturalmente della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* in Palazzo Comunale a Cremona, datata 1647, dove compare il presunto autoritratto del pittore. Nelle diverse dimensioni, infatti, questi dipinti sono tutti esemplari di composizione molto organizzata sul versante scenografico, con l'inserimento dei personaggi in un contesto architettonico contemporaneo di ampio e studiato respiro e un'articolazione prospettica e decorativa rimarchevole. Simili soluzioni diventeranno moneta corrente negli anni successivi con esercizi di vero e proprio virtuosismo quadraturistico che concorrono a mettere a fuoco la genialità delle invenzioni del Miradori, impegnato in una sorta di doppio registro tra le composizioni *en plein air* e quelle giocate entro complessi scenari architettonici. Come la *Circoncisione*, ma in dimensioni di vera e propria pala d'altare, giocato inoltre in termini di più slanciata verticalità, anche il *Supplizio di San Giovanni Damasceno* è impaginato in una scatola prospettica affollatissima di personaggi, ornata da archi, colonne, statue e rilievi, abilmente partita da figure – o gruppi di figure – a fare da quinta sui due lati. A destra l'enigmatica figura di un *hidalgo* (figg. 39, 47), come lo definisce lo stesso Borg de Balzan: «se tient un Hidalgo, vu de profil avec un chapeau, à larges bords, orné de plumes et d'une agraffe en or, et de hautes bottes évasées. Il s'appuie des deux mains sur un bâton et contemple d'un air imperturbable la scène sanglante».[10] A sinistra, invece, dal gruppo in basso, dove emerge l'immagine bellissima di una popolana, si sale verso il personaggio con la berretta rossa che si volge allo spettatore mentre parla con un vecchio soldato, a loro volta sovrastati da uno spettatore eccitato alla vista del martirio, che si arrampica come un forsennato sul pilastro: ha la stessa testa di capelli biondi che si vede nel gruppetto sulla destra della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Cremona.

Per gli inserti dalla produzione incisoria viene ancora in aiuto Francesco Ceretti, che, oltre ai consueti generici rimandi alle stampe raffaellesche e neerlandesi, coglie pienamente nel segno quando riconosce, per quanto riguarda la costruzione delle figure dei cavalieri, le

Fig. 33. Luigi Miradori detto il Genovesino, *L'Angelo custode che indica al suo protetto la Trinità e le anime del purgatorio*, Bucarest, Muzeul Naţional de Artă al României.
Fig. 34. Pittore cremonese (Gabriele Zocchi?), *Gentiluomo con spada ed elmo poggiato sul tavolo (Pietro Martire o Nicolò Ponzone?)*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone».

stringenti analogie tra questi brani della tela e alcuni bulini realizzati da Hendrick Goltzius e Philips Galle per le *Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum Victoriae et Triumphi*, serie di ventuno tavole edite nel 1583 dal Galle su invenzioni di Jan van der Straet; in particolare la *Trattativa tra Giovanni de' Medici e gli armati svizzeri*, la *Battaglia di Marciano* e la *Battaglia di Vaprio d'Adda*.[11]

La pala già Borg de Balzan nasce da un'invenzione scenografica sommamente teatrale e di grande effetto illusionistico, la stessa, dal punto di vista concettuale, del *Martirio di Sant'Orsola* del 1652 in San Marcellino: ci sono personaggi in primo piano in ombra, come sul proscenio, che aprono verso la scena principale in piena luce: in questo caso il supplizio vero e proprio. Come si diceva, la tela è incredibilmente affollata di figure intorno alle quali si svolgono dei piccoli episodi: poveri, cavalli, soldati, madri inginocchiate e una ragazzina bionda in giallo, al centro, che sembra la sorella maggiore della bambina che cuce nel quadro Saibene (figg. 26-27). Il povero in ombra che le è vicino e guarda in camera, invece, lo si è già rilevato, rientra nel campionario più tipico dei volti del Genovesino, uguale al Lot già ricordato (fig. 28), al sacerdote sulla destra nella *Circoncisione* (fig. 25), e al frate del *Miracolo del Beato Bernardo Tolomei*. Come nella grande *Moltiplicazione*, poi, la composizione è giocata su più piani e, mano mano che si indietreggia, le figure perdono di nitidezza e la pittura si fa più liquida e sommaria, quasi evanescente. La tavolozza è straordinariamente ricca e corrusca nel primo e nel secondo piano – rossi accesi, bruni, arancioni, gialli, verdi sporchi e il bianco accecante delle terga di un cavallone con la coda intrecciata; poi lustri baluginanti sulle armature dei soldati – mentre al centro i colori diventano all'improvviso tenui, quasi d'acquerello – bianchi sporchi, rosa pallidi, azzurrini – il martirio vero e proprio sembra assumere le dimensioni lontane, extratemporali, del sogno: anche il carnefice segaligno, emaciato, di una magrezza impressionante, diventa una caricatura da film dell'orrore, ma è anche parente, e non troppo lontano, dello storpio che apre, sulla sinistra, la scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (figg. 35, 37); mentre il volto ricorda quello di un altro personaggio del telero francescano, poco sotto il giovane melanconico; mentre le macchiette diafane che assistono dalle terrazze sullo sfondo sono il frutto di poche brevi pennellate diluite nell'acqua.

Occorre spendere qualche parola sul personaggio che si volge allo spettatore, identico a quello della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e, forse, del confratello della Trinità nell'*Angelo custode* di Bucarest (figg. 32-33). Premetto che sono stato io, diversi anni fa ormai, a suggerire alla Bellingeri le difficoltà di riconoscervi l'autoritratto del pittore «per la posizione preminente e il cipiglio che oltrepassano il limite di ogni convenzione di decoro»: mi è sempre sembrato impossibile, infatti, che Miradori potesse avere un ego così sviluppato da autoritrarsi di continuo e con tanta evidenza. Sebbene sia la prima fonte cremonese nota, 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 quadrone laterale a sinistra dell'altar maggiore della chiesa di San Francesco», è piuttosto inconsueto, anche per il primo pittore di Cremona un simile e tanto esibito autocompiacimento.[12] Non mi sembra nemmeno, poi, che il personaggio possa essere identificato con il castellano don Álvaro de Quiñones, perché non indossa abiti che ne segnalino con l'adeguata evidenza la posizione di casta o la dignità di governatore. Può essere forse più utile, invece, tentare di bonificare una traccia indicata in maniera un po' confusa alcuni anni fa e provare a riconoscere, sia pure con tutte le cautele del caso, nell'uomo con berretta prima rossa poi nera il *Gentiluomo con spada ed elmo poggiato sul tavolo* del Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona (inv. 2010), attribuito a Gabriele Zocchi (fig. 34) e identificato dubitativamente in Pietro Martire o Nicolò Ponzone, uno dei principali committenti cremonesi del Genovesino.[13]

Negli anni Quaranta sono particolarmente solidi i rapporti con i Ponzone, per i quali il pittore lavora a più riprese: nel 1644 riceve pagamenti «per haver fatto dipingere la loggia di sopra» nel palazzo a San Bartolomeo; il conte Nicolò, poi, 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. Oltre alle altre opere da cavalletto del Miradori nelle collezioni del palazzo di città, non va dimenticata la pala con *Santa Lucia* del 1654, eseguita per la chiesa di Castelletto, 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.[14] Riflettendo sull'eventualità che il misterioso personaggio effigiato nel *Supplizio* e nella *Moltiplicazione* (figg. 31-32) possa essere riconosciuto in Nicolò o Pietro Martire Ponzone mi chiedo, anche in ragione delle relazioni intrattenute dal pittore con questa nobile famiglia cremonese proprio negli anni Quaranta del Seicento, se l'indicazione 1625 che era stata vista ancora nell'Ottocento sulla tela Borg de Balzan non possa essere un'errata lettura di 1645: un termine che concorderebbe perfettamente con le indicazioni stilistiche fornite dall'opera, come si è cercato di dimostrare in queste pagine.

Figg. 35, 37. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare), 1647, Cremona, Palazzo Comunale.
Fig. 36. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (particolare), 1645, collezione privata.

La stessa data 1645 è peraltro vergata sul retro della tela di collezione privata valsesiana raffigurante *Lot e le figlie*, pubblicata da Roberto Contini nel 2005, che rappresenta una redazione semplificata ed essenziale, senza l'articolata apertura di paese con il cielo improvvisamente squarciato dal fulmine, del bel quadro datato 1649 ora presso le collezioni della Banca Nazionale del Lavoro di Roma che si è visto alla mostra di Cremona.[15] Vale la pena di riprodurre a colori anche il dipinto valsesiano (fig. 2), perché rappresenta un altro tassello importante per confermare ancora una volta la varietà dei registri espressivi che il Genovesino mette in campo nel corso di uno stesso anno e che rendono così difficile la seriazione cronologica precisa delle sue opere

Fig. 38. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ritratto di Gian Giacomo Teodoro Trivulzio*, Clinton Corners, New York, collezione Stanley Moss.
Fig. 39. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (particolare), 1645, collezione privata.

non esplicitamente datate. In questo caso il volto di Lot rientra nel campionario di vecchioni (figg. 3-7) inaugurato dal sacerdote della *Presentazione della Vergine al tempio* di San Marcellino (1643 circa) e prosegue con il *San Girolamo* di Treviglio (1646) e con vari personaggi della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1647); mentre la fisionomia della figlia che versa il vino si apparenta sia alla popolana in basso a sinistra nel quadro Borg de Balzan che alla grande madre sull'estrema destra della stessa *Moltiplicazione* (figg. 29-30).[16]

Purtroppo si ignora la *provenance* del nostro *Supplizio di San Giovanni Damasceno* prima dell'acquisto da parte del diplomatico di origine maltese e non si possono seguire, almeno per ora, altri passaggi di proprietà nella sua vicenda collezionistica. Luigi Lanzi nella *Storia pittorica della Italia* ricorda che «In casa Borri a Milano *è una sua tela con vari supplici* dati a' complici di una cospirazione; pittura insigne nel suo genere»; nel taccuino lombardo del 1793 gli appunti vergati in preparazione della *Storia* fanno capire che apprezza il lato *dark* del pittore e lo ha incuriosito il «quadro di suppliti e orroroso» di casa Borri: sarebbe bello sapere il suo vero soggetto, che alcuni hanno accostato proprio, credo più per la concitazione dell'episodio che non per orrori veri e propri, alla tela già Borg de Balzan.[17] Non si riescono poi a trovare citazioni del dipinto nelle fonti cremonesi, fatto che può deporre a favore di una sua collocazione appartata: personalmente non mi dispiacerebbe riuscire a dimostrare – con buoni fondamenti, che per ora non ho – che la pala potesse trovare la sua collocazione sull'altare dell'oratorio dedicato a San Giovanni Damasceno nel collegio della Beata Vergine, proprio di fronte alla chiesa gesuita di San Marcellino, eretto nel 1610 sotto gli auspici del cardinale e vescovo di Cremona Paolo Emilio Sfondrati, nipote di papa Gregorio XIV.[18]

Marco Tanzi

1. *Catalogue* 1894, pp. 46-47, n. 324.
2. Su Luigi Borg de Balzan (La Valletta 1812 – Firenze 1896) si veda, per ora, Bonello 2013, pp. 185-201, che tuttavia si occupa quasi esclusivamente degli aspetti più pittoreschi (il vizio del gioco, che lo avrebbe portato alla rovina; la corsa all'oro in America, la megalomania nella ricerca di accreditamenti nobiliari, eccetera) della sua personalità.
3. Gregori 1954, pp. pp. 17, 29 nota 6, fig. 11; Bellingeri 2004, p. 39; 2007, pp. 19, 75, fig. 29; il passaggio successivo è quello presso Saarbrücker Kunst-und Auktionshaus il 14 maggio 2016, lotto 800253, come «Italien oder niederländischer Italianisant um 1680».
4. Tanzi 2017a, pp. 22-23 nota 92, figg. 20, 24; Frangi, Guazzoni, Tanzi 2018, p. 32, nota 40, figg. 28, 31-32.
5. Gregori 1954, p. 17
6. Bellingeri 2004, p. 39
7. Guazzoni 2017, pp. 46-47.
8. Tanzi 2017a, pp. 22-23 nota 92.
9. Tanzi 2017b, p. 5.
10. *Catalogue* 1894, p. 46.
11. Baroni Vannucci 1997, pp. 362-365, n. 691.
12. Arisi 1715-1720, c. 504.
13. Toninelli 1997, p. 49; 2003, p. 237 nota 17; G. Toninelli, in *La Pinacoteca* 2007, pp. 161-162, n. 154.
14. Tanzi 2017a, p. 25.
15. Contini 2005, pp. 184-186, fig. 5; per la versione BNL si veda B. Tanzi, in *Genovesino* 2017, pp. 170-171, n. 43. Anche per quanto riguarda il ricorso a modelli incisi nel dipinto valsesiano, Francesco Ceretti mi segnala che la figura di Lot presenta stringenti analogie con il protagonista di un bassorilievo romano con *Apollo che custodisce le greggi di Admeto*, noto grazie alla trasposizione eseguita a bulino tra il 1515 e il 1527 circa da Marco Dente (Bartsch xiv.183.225): la stampa, pubblicata da Antonio Salamanca, raggiunge una vasta diffusione tramite l'inserimento in una delle redazioni dello *Speculum Romanae Magnificentiae*, celebre silloge antiquaria scaturita dalla collaborazione del Salamanca con Antoine Lafréry, già all'altezza del 1553, ma effettivamente dotata di un frontespizio solo vent'anni dopo (Parshall 2006, p. 11). Genovesino, inoltre, sembra aver concepito la figura della fanciulla avvinghiata al padre ricordando il bulino giorgionesco di Giulio Campagnola con il *Giovane pastore*, del 1509-1512 (Bartsch xiii.373.6).
16. Per queste opere rimando a *Genovesino* 2017, pp. 108-111, n. 23 (scheda di G. Ceruti); 122-125, n. 26 (scheda di D. Merico, C. Salghetti, con la collaborazione di C. Sartori), 142-147, n. 35 (scheda di A. Ferrari).
17. Lanzi 1795-1796, ii, 1, p. 380; [1793], ed. 2000, p. 232; Carasi 1780, p. 73 nota 69, conferma che il dipinto non è quello già Borg de Balzan: «A Milano in casa Borri evvi un bellissimo quadro del Miradoro in cui vedesi la ferocia d'ogni sorta di tormenti per punire i rei d'una congiura, ch'io credo, quella di Brescia. È difficile vedere un quadro più pieno d'orrore». Sui Borri di Milano si dilunga Tiraboschi 1817, pp. 317-381; da lui tuttavia apprendiamo che all'inizio del Settecento il conte Carlo Borri, milanese, sposa la cremonese Anna Maria Schizzi, erede universale di Antonio Schizzi e Cornelia Ala, e che quindi questo dipinto perduto, così pieno di efferatezze, ha buone possibilità di essere stato eseguito per Cremona.
18. C'è pochissima bibliografia sull'oratorio di San Giovanni Damasceno: si vedano Merula 1627, pp. 150-151; Grandi 1856, i, p. 266.

3.

Disputa tra San Francesco Saverio e Fucarandono al cospetto del re del Bungo

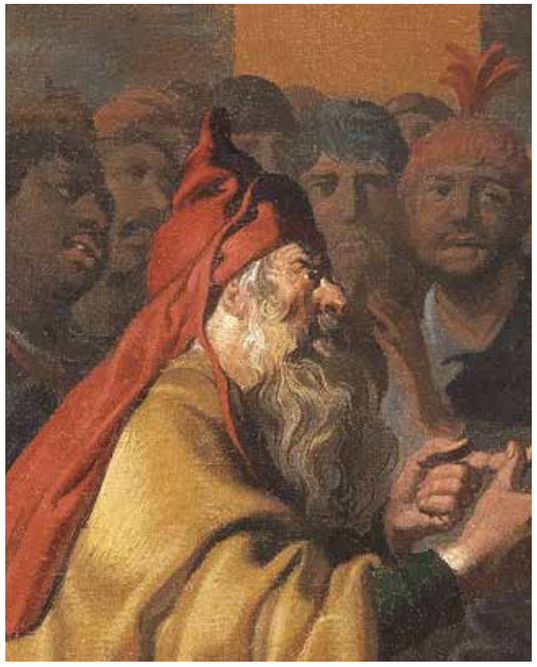
1645-1650 circa
Tela, 121 × 141 cm
Collezione privata

Devo la conoscenza della notevole e coloratissima tela, custodita in una collezione napoletana, a un'amichevole segnalazione di Umberto Giacometti: l'autografia del Miradori è stata prontamente confermata da Francesco Frangi. Vi è raffigurato un episodio avvenuto in tempi relativamente recenti rispetto all'esecuzione del dipinto – all'incirca solo un secolo prima – e dall'iconografia molto rara, relativa alla predicazione di San Francesco Saverio (Francisco de Jasso Azpilicueta Atondo y Aznares de Javier: Javier, 7 aprile 1506 – Sancian, 3 dicembre 1552) in Giappone dal 1549 al 1551: è ripetuto, come vedremo, solo in qualche operetta "coloniale" sudamericana, in una grande tela nella chiesa dei Gesuiti a Malines (Mechelen), nelle Fiandre, in alcune stampe e – ma il soggetto non è propriamente il medesimo, nonostante gli attori siano gli stessi – nell'affresco eseguito nel 1668 da Domenico Piola nella volta del presbiterio dell'ex chiesa dei Santi Girolamo e Francesco Saverio a Genova, ora sede della Biblioteca universitaria.[1] Si tratta della disputa intercorsa ad Amanguchi (ora Yamaguchi), nell'ambito dell'evangelizzazione del Giappone, tra il gesuita spagnolo e Fucarandono – per Francisco García, «el más famoso de todos los bonzos del reino de Bungo» – accompagnato da un numero ingentissimo di bonzi (le fonti passano disinvoltamente da duecento a quattromila). L'evento avviene al cospetto di Ōtomo Sōrin (o Yoshishige) del re, o principe, o daimyō – la carica feudale più importante – del Bungo (o "di Bongo", o "del Bunga": per l'ultima accezione topografica, così di moda negli ultimi anni, *absit iniuria verbis*), una provincia del Giappone situata nella zona all'estremo nordest dell'isola di Kyūshū, il cui territorio corrisponde all'attuale prefettura di Ōita. La ricostruzione dei fatti si coglie nelle lettere dell'«Apostolo delle Indie» e, in maniera più dettagliata e più o meno romanzata con chiari fini agiografici, nell'*Historia da vida do Padre Francisco de Xavier* pubblicata a Lisbona dal gesuita portoghese João de Lucena nel 1600 e prontamente tradotta in italiano nel 1613; ma ancora meglio nell'*Asia* di Daniello Bartoli, edita nel 1653.[2] Non solo: di pari passo con le ricostruzioni storiche e agiografiche prende piede nella Spagna del *Siglo de Oro* un proliferare di testi poetici e teatrali, il cosiddetto «Teatro jesuítico», in cui le vicende di Francesco Saverio riscuotono un enorme successo, principalmente dopo la canonizzazione del religioso navarrino nel 1622, da

Fig. 40. Incisore anonimo, *Atahualpa*, 1671, bulino.
Fig. 41. Antoni van Leest (da Pieter van der Borcht I), *Uomo di Paccha*, 1576, bulino.

parte di papa Gregorio XV; tra questi *Las glorias del mejor siglo* di Valentín de Céspedes, *San Francisco Javier el Sol en oriente* di padre Diego Calleja, e soprattutto, per quanto ci riguarda, il *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, anonimo, scritto all'inizio del XVII secolo.[3]

Sintetizzo per sommi capi: i bonzi sono monaci buddisti; il termine appare per la prima volta in Occidente proprio in una lettera di Francesco Saverio del 5 novembre 1549 nella quale il missionario spiega le caratteristiche, gli usi e i costumi del popolo giapponese a pochi mesi dal suo arrivo sull'isola. Essi naturalmente si oppongono con determinazione all'opera evangelizzatrice di questo ristretto gruppo, quasi esclusivamente composto da portoghesi della Compagnia di Gesù e l'episodio raffigurato dal Miradori rappresenta un po' il culmine della vicenda delle dispute tra bonzi e gesuiti, raccontate per esteso nei testi appena menzionati (*Revolution at Amanguchi* titola eloquentemente questo capitolo il gesuita Henry James Coleridge nell'edizione inglese del 1872 delle lettere del santo). Mi piacerebbe sapere qualcosa di più sul carismatico bonzo Fucarandono sbugiardato dal gesuita su tutta la linea, dalla metempsicosi a «l'uso de' maschi»: l'agiografia gesuitica lo dipinge sì, da principio, come un saggio eruditissimo – «In un Monastero ricchissimo, lontano dodici leghe, dalla città di Bungo, viveva un sapientissimo Bonzo, per nome Fucarandono, il quale, doppo haver tenuta, con grandissimo nome d'insuperabile nel sapere, la prima cattedra in una delle principali Università del regno, dove haveva lette le false theologie delle sette Giapponesi, si godeva benemerito di tante fatiche, in mezzo alle comodità, & i lussi, il rimanente della sua vita. A costui fanno capo i Bonzi, e deplorano perduta la riputatione de i Numi, quando egli, con quel sapere, che partecipa del divino, non esca in campo a confondere l'ignorante arroganza d'un pinzochero Bonzo, ch'aiutato da sacrileghe fattuchiarie, sovertisce i popoli, e par che confonda



Figg. 42, 45. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Disputa tra San Francesco Saverio e Fucarandono al cospetto del re del Bungo* (particolari), 1645-1650 circa, collezione privata.
Fig. 43. Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Girolamo nello studio* (particolare), 1646, Treviglio (Bergamo), Basilica di San Martino e Santa Maria Assunta.
Fig. 44. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Presentazione della Vergine al tempio* (particolare), Cremona, Santi Marcellino e Pietro.

l'ordinario sapere d'ogni altro Bonzo»; «Questi, huomo appresso loro di grande ingegno, e consumato negli studij, non havea in tutto il regno di Bungo chi il pareggiasse in autorità, e credito di sapere: stato trenta anni lettore primario in divinità, in certa famosa Academia, pratichissimo ne' riti gentileschi della sua setta, e udito come un oracolo di più che humana sapienza» –, per poi passare a modi decisamente più spicci e definitivi: «quel sozzo animale di Fucarandono, che ammorbava del vitio nefando de' Sodomiti»; classificando «Amangucci [come] la Sodoma del Giappone».[4]

Come sempre, poi, ci si appassiona alle cose che si studiano e si cerca di andare più a fondo, così leggendo, almeno in parte, la biografia del patrono delle Missioni e le sue lettere dal Giappone, si trovano numerosi spunti singolari e degni di approfondimento, a partire dalla sorpresa degli europei per le doti umane e civili della popolazione – «primeramente la gente que hasta aguora tenemos conversado, es la mejor que hasta aguora está descubierta; y me parece que entre gente ynfiel non se hallará otra que gane a los japanes» – in deciso contrasto con i sordidi vizi dei bonzi: «Menos pecados hallo en los seculares, y más obedientes los veo a la razón, do lo que son los que ellos acá tienen por Padres, que ellos llaman bomzos, los quales son ynclinados a pecados que natura aborrece, y ellos lo confiessan y no lo niegan; y es tan público y manifiesto a todos, assí hombres como mugeres, pequeños y grandes, que por estar en mucho costumbre, no lo estrañan ni lo tienen en aborrecimiento. Huelgan mucho los que no son bonzos en oyr[nos] reprehender aquel habominable pecado, parecéndoles que tenemos mucha razón en dezir quán malos son y quánto a Dios ofienden los que tal pecado hazen. A los bonzos muchas vezes dezimos que no hagan pecados tan feos; y ellos todo lo que [les] dezimos les cae en gracia, porque dello se ríen y no tienen ninguna vergiiença de oyr reprehensiones de pecado tan feo. Tienen estos bonzos en sus monesterios muchos mininos, hijos de hidalgos, a los quales enseñan a leer y escribir, y con éstos cometen sus maldades; y está este pecado tanto en costumbre que, aunque a todos paresca mal, no lo estrañan». Insomma, Francesco Saverio è sconcertato – e lo si evince dallo spazio occupato dall'argomento nei vari testi consultati – perché quella dei bonzi gli appare come una casta di impenitenti quanto spudorati sodomiti che regge le sorti della vita politica e religiosa del paese. «De dos cosas me espanté mucho en esta tierra: la primera, ver que grandes [peccadosj y abominables se tienen en poco; y la causa es, porque los pasados se costumbraron a bibir en ellos, de los quales los presentes tomaron exemplo. Ved cómo la continuación en los vicios que son contra natura, corrompe los naturales; assy también, el continuo descuydo en las ymperfeciones destrúe y deshaze la perfeción. La segúnda, en ver que los legos biven mejor en su estado de lo que biben los bonzos en el suyo, y con ser esto manifiesto, es para maravilhar el estima en que los tienen. Ay muchos otros yerros entre estos bonzos, y los que más saben los tienen mayores».[5] Pensavo di poter scrivere una pagina di colore sullo scabroso tema della sfacciataggine dei bonzi sodomiti, ma mi sono immediatamente accorto, solo digitando su Google "bonzi, sodomia, San Francesco Xavier, Fucarandono", che il computer scaricava un numero enorme di pagine web, da siti gesuitici, religiosi, storici, gay-friendly, letteratura brasiliana dell'Ottocento (*O Segredo do Bonzo*, racconto scritto nel 1882 da «o mestre do realismo brasileiro» Joaquim Maria Machado de Assis), hemorrhoids pain, e molto altro ancora, per cui ho lasciato perdere, non senza aver fatto passare – e tentato di leggere, viva Google Translate! – pagine in varie lingue, tra le quali, oltre a quelle più o meno conosciute, olandese, ceco, portoghese e spagnolo antico e moderno, eccetera. Perlomeno in Giappone non andò a finire come nel 1513 a Panama, dove il *conquistador* Vasco Núñez de Balboa fece sbranare vivi i sodomiti dai cani, come testimonia una celebre incisione di Theodor de Bry a illustrazione dell'*Americae pars quarta. Sive, Insignis & Admiranda Historia de reperta primùm Occidentali India à Christophoro Columbo anno* MCCCCXCII del milanese Girolamo Benzoni.[6]

Tornando al Genovesino, il dipinto in sé suscita comunque curiosità di varia natura. Stupisce *in primis* la caratterizzazione fisionomica dei personaggi, che non mostrano i tratti somatici propri della pur eterogenea popolazione nipponica né vestono gli abiti tradizionali del Sol Levante. Ciò significa che l'Occidente non ha ancora una percezione precisa di questi popoli, anche se alla metà del XVII secolo, auspici i gesuiti, c'erano già state alcune ambascerie giapponesi in Italia: la prima, per esempio, la cosiddetta Ambasceria Tenshō, partì nel 1582 su iniziativa del missionario Alessandro Valignano e di alcuni daimyō convertiti al cattolicesimo per giungere in Italia nel 1585, dove fu ricevuta a Roma prima da papa Gregorio XIII e poi dal suo successore Sisto V. La spedizione toccò Spagna e Portogallo e non poche città italiane (Livorno, Firenze, Pisa, Siena, Viterbo, Roma, Napoli, Ferrara, Venezia, Mantova, Milano, Genova); in questa occasione Domenico Tintoretto ritrasse Itō Sukemasu Mancio, il giovane gesuita giapponese a capo della missione.[7] La seconda, detta Ambasceria Keich, giunta in Italia nel 1615, era guidata dal samurai Hasekura Tsunenaga, che incontrò papa Paolo V a Roma. È testimoniata nella decorazione della Sala Regia in Quirinale, eseguita in anni immediatamente successivi da una qualificatissima *équipe* di pittori coordinata da Agostino Tassi, in cui la delegazione giapponese è resa correttamente con i tratti somatici tipici dell'estremo oriente; ma anche dal *Ritratto di Hasekura Tsunenaga* di Archita Ricci, conservato in Palazzo Borghese.[8] Evidentemente, tuttavia, il Genovesino non aveva avuto modo

Fig. 46. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Disputa tra San Francesco Saverio e Fucarandono al cospetto del re del Bungo* (particolare), 1645-1650 circa, collezione privata.
Fig. 47. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Supplizio di San Giovanni Damasceno* (particolare), 1645, collezione privata.

Fig. 48. Lucas Franchoys il Giovane, *Disputa tra San Francesco Saverio e Fucarandono al cospetto del re del Bungo*, 1681, Malines, chiesa degli Apostoli Santi Pietro e Paolo in visita a Sant'Ignazio di Loyola e San Francesco Saverio.

di accedere ad alcun elemento per poter distinguere con chiarezza la tipologia fisica o l'abbigliamento così caratteristico di quel popolo e si limita, nella tela in esame, a rappresentare i protagonisti della *Disputa* secondo una generica classificazione esotica – ma lo stesso si potrebbe dire per la tela di Tanzio da Varallo nella Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 440) con il *Martirio dei beati francescani a Nagasaki*, in cui carnefici e martiri hanno i medesimi tratti caucasici –, dove al massimo compaiono dei mori, e la sua ispirazione sembra piuttosto dipendere dalle raffigurazioni provenienti dal Nuovo Mondo. I personaggi rimandano infatti, in parte, a un immaginario genericamente mediorientale, nel quale tuttavia sono inserite figure che ricordano gli indigeni della Nueva España: si tratta a mio avviso di derivazioni precise da materiale grafico o pittorico relativo alla conquista del Messico o del Perù da parte dei *conquistadores* Hernán Cortés e Francisco Pizarro, viste anche le analogie con gli indumenti indossati da Montezuma o da Atahualpa e dal loro seguito nelle più antiche raffigurazioni di quelle sanguinose vicende e dello sterminio degli Aztechi e degli Inca. Soprattutto, da una piccola ricerca condotta con la consueta tenacia da Francesco Ceretti, i personaggi dai costumi più esotici nel nostro dipinto, con piumaggi multicolori e gonnellini vari, richiamano anche le raffigurazioni allegoriche dell'America che cominciano a diffondersi nella seconda metà avanzata del Cinquecento nelle stampe di Johann Sadeler, Adriaen Collaert, Philips Galle, e di molti altri incisori.[9] Il nostro re del Bungo, in particolare, sembra proprio rifarsi alle immagini canoniche di Montezuma e di Atahualpa arrivate in Europa dopo le imprese spagnole.

Si ha comunque l'impressione che Genovesino, anche per questo suo inconsueto dipinto, si sia servito di un repertorio iconografico "misto" in parte ancora da individuare. Per quanto riguarda invece la raffigurazione

Fig. 49. Pieter de Jode II (da Abraham van Diepenbeeck), *Disputa tra Girolamo Saverio e i Maomettani al cospetto del Gran Mogol*, 1667 circa, bulino.

dell'episodio specifico nei testi biografici relativi a San Francesco Saverio, mi sembra che occorra aspettare la *Vita* di Anton Albert Schmerling stampata a Vienna nel 1690, per vedere pubblicata una serie di illustrazioni, tra le quali sono particolarmente significative quelle indicate con i numeri 28 e 29: *Magno apparatu à Rege Bungi excipitur | XAV: quem donata B:Virginis jcone ad | conversionem disponit* e *Unus cum 200 Bonzijs coram Rege disputat | XAV: quos partim elinques reddit, partim ad | fidem convertit*.[10] In nessuna di esse, tuttavia, e siamo ormai alla fine del secolo, i personaggi mostrano tratti orientaleggianti.

Esiste poi una stampa che introduce nella discussione un paio di problemi non facilmente eludibili, perché è quella che più si avvicina dal punto di vista compositivo, al dipinto del Miradori, ma è stata pubblicata nel 1667 – ovvero a oltre un paio di decenni di distanza da quella che credo poter essere la cronologia della tela – e

non rappresenta San Francesco Saverio. È un'incisione che Pieter de Jode II realizzò traducendo su rame un disegno di Abraham van Diepenbeeck per la *Kerckelycke Historie van de Gheheele Werelt* di Cornelius Hazart, edita ad Anversa tra il 1667 e il 1671 (fig. 49).[11] Le analogie con la nostra tela sono davvero significative nella composizione, appunto, e nella disposizione dei personaggi, con la presenza di un gesuita vicino al re, il sacerdote ai piedi del trono, il suo aiutante alle spalle con il libro in mano, il bambino con il cane a osservare la scena. Il protagonista, in questo caso, è però identificato nella didascalia a piè di pagina: letteralmente «Padre Girolamo Saverio della Società di Gesù, nipote di San Francesco Saverio, ha una diatriba con i Maomettani, al cospetto del Gran Mogol, e li converte». Anche la sintetica voce di Wikipedia ci informa che «Jerónimo Javier (Beire 1549 – Goa 1617), è stato un gesuita spagnolo. Jerónimo Ezpeleta y Goñi era pronipote di San Francesco Saverio: la sua nonna materna, Ana de Jasso, era infatti sorella dell'apostolo delle Indie. Nato da una nobile famiglia della Navarra, studiò all'università di Alcalá de Henares. Il 9 maggio 1568 entrò nella Compagnia di Gesù: in quell'occasione adottò il cognome Javier (Saverio), in onore del prozio. Nel 1581 arrivò in India, dove ricoprì importanti cariche all'interno dell'ordine; fu maestro dei novizi a Goa, rettore dei collegi di Baçaim e Cochin e preposito della casa professa di Goa. Nel 1594 partì con due confratelli in missione verso la corte del Moghul (già Rodolfo Acquaviva aveva tentato di convertirlo). Seguì il sovrano nei suoi viaggi attraverso l'impero; rimase a corte fino al 1614, quando venne nominato rettore del collegio di Goa. Venne eletto dal papa vescovo coadiutore di Cranganore, ma la bolla con la nomina giunse a Goa poco dopo la sua morte». Da un riesame solo un poco più approfondito delle fonti risulta che Girolamo Saverio non era santo né beato, mentre intorno al capo del gesuita effigiato nel dipinto del Genovesino brilla un alone luminoso riconoscibile in un'aureola che ne determina *in primis* la santità e la conseguente identificazione in Francesco. Non sono così addentro alle questioni gesuitiche e alle vicende dell'evangelizzazione dell'Oriente, ma ho come l'impressione che l'iconografia delle varie dispute occorse a Francesco Saverio nei vari luoghi delle sue peregrinazioni debba dipendere da qualche prototipo inciso o dipinto piuttosto precoce, o che esista, comunque, una descrizione piuttosto precisa della scena a date precedenti la metà del XVII secolo, da prendere come riferimento: non si giustificherebbe altrimenti la reiterazione di gesti o di singole figure nelle diverse opere. La scena impaginata nella tela rimanda poi direttamente – fatta salva la confusione tra giapponesi e indigeni delle Americhe, cui abbiamo già accennato – alla disputa con Fucarandono così vividamente tratteggiata da Orazio Torsellini prima e Daniello Bartoli poi.[12] Conforta il mio assunto la presenza, nella vecchia chiesa dei Gesuiti di Malines – l'attuale parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, la cui titolazione esatta è chiesa degli Apostoli Santi Pietro e Paolo in visita a Sant'Ignazio di Loyola e San Francesco Saverio –, che conserva una preziosa reliquia del braccio destro del santo spagnolo, di un ciclo di tredici grandi tele sulla vita di San Francesco Saverio affidato a vari pittori nell'ultimo quarto del XVII secolo, tra le quali non manca una *Disputa tra San Francesco Saverio e Fucarandono al cospetto del re del Bungo*, realizzata nel 1681 da Lucas Franchoys il Giovane (Malines, 1616-1681; fig. 48).[13] Il consuntissimo telero (330 × 450 cm), eseguito nell'ultimo anno di vita del pittore, riflette infatti in maniera quasi pedissequa il dipinto del Genovesino: composizione, gesti, personaggi, animali, tutto concorre all'ipotesi che entrambe le opere si rifacciano a un prestigioso modello diventato normativo che per ora, purtroppo, ci sfugge e al quale si appoggia anche l'incisione, ricordata in precedenza, che Pieter de Jode II approntò per la *Kerckelycke Historie van de Gheheele Werelt*, con lo scambio di persona tra Francesco Saverio e il pronipote Girolamo.

Veniamo ad altre questioni: il formato e le dimensioni del dipinto del Miradori, oltre alla rarità dell'iconografia, inducono a ritenere che, come a Malines, possa far parte di una serie di opere relative alla vita del santo destinate a ornare non tanto un altare o le pareti di una cappella quanto piuttosto degli spazi conventuali. Il pensiero va, naturalmente, al maggiore tempio cremonese retto dall'ordine, San Marcellino, per il quale Genovesino aveva realizzato intorno al 1643 la *Presentazione della Vergine al tempio* e, un decennio più avanti, le opere pittoriche per l'apparato effimero allestito il 18 maggio 1653 in occasione della traslazione della reliquia del vescovo cremonese Bassano da Colonia alla nuova sede.[14] Non si conosce tuttavia alcun documento né una fonte a stampa che possano corroborare questo collegamento, destinato almeno per ora a rimanere nel campo delle ipotesi, anche perché in chiesa si conserva ancora, anche se non nella sua collocazione originaria, la cappella dedicata a San Francesco Saverio e la sua dotazione di dipinti mobili.[15]

Come sempre, per Genovesino, non è per niente agevole fornire una datazione alla tela priva di alcun supporto cronologico: un'ennesima prova di queste difficoltà è data dal fatto che le analogie stilistiche più determinanti sono da stabilire con opere non raggruppate in un'unica fase specifica dell'attività del pittore: per esempio con il *Martirio di San Lorenzo* e la *Strage degli innocenti* in collezione privata piacentina, datati 1643; con la *Circoncisione* già Bizzi dello stesso anno, con il *Miracolo della mula* della seconda metà degli anni Quaranta, ora in Santa Maria del Cingaro a Soresina; ma anche con le figurette del *Martirio* e della *Gloria di Sant'Orsola* in San Marcellino, realizzate tra il 1652 e il 1653.[16] La *Disputa* mostra un assembramento e una complessa fusione compositiva, più mature rispetto all'isolamento delle figure per gruppi e alla concitazione dei gesti delle due telette piacentine; così anche dal punto di vista squisitamente pittorico sembra allontanarsi da queste opere, realizzate con una stesura più compatta, meno liquida e sfrangiata rispetto alla tela in esame e alle due tavole con Sant'Orsola. L'attenzione del pittore è concentrata da una parte sui dettagli esotici dell'abbigliamento, con la varietà di pelli, penne e piumaggi dei presunti bonzi e il bellissimo copricapo del re di Bungo, una sorta di perplesso tacchinone imparentato con l'accigliato *hidalgo* in piedi che chiude sulla destra il *Martirio* Borg de Balzan; dall'altra sul repertorio non indifferente dei volti e nella definizione delle espressioni dei bonzi, restituendo con maestria, in questo modo, le descrizioni del Bartoli e delle altre fonti gesuitiche.

Se la composizione risulta semplificata al massimo, secondo una netta bipartizione tra la zona sopraelevata del trono e l'affollamento dei bonzi che supportano Fucarandono – come nel *Muzio Scevola davanti a Porsenna* presentato poc'anzi o nel *Martirio di San Lorenzo* di Piacenza –, è da sottolineare la particolare cura che il Genovesino dedica alle scelte cromatiche, con accostamenti preziosi e spesso raffinatissimi che si possono cogliere proprio nella definizione dei costumi degli indigeni. I due bonzi alle spalle di Fucarandono, quell'altro occhialuto che li invita al silenzio, il "nativo" sull'estrema destra appoggiato a una canna, con un lungo spadone (figg. 45-46), il moretto accovacciato ai piedi del trono con la faretra sulle spalle e il guinzaglio rosso dell'elegante *galgo español* (levriero hispano; fig. 50), sono, insieme a "the king of Bungo" (fig. 42), personaggi in qualche modo indimenticabili nella produzione del Miradori. Non mancano, naturalmente sigle e suggestioni pittoriche tipiche della sua maniera: i libroni ingombranti e ciancicati, buttati e terra, che rimandano a quelli in bell'ordine nel *San Girolamo* di Treviglio, gli spunti decorativi del grande tappeto, la declinazione grottesca di alcuni volti e la resa quasi monocroma, invece, di quelli in ombra in secondo piano, la tenda verde con eleganti marezzature alle spalle del santo, alla stessa stregua di quella grigia nella giovanile *Santa Cecilia* vista a Cremona nel 2017; tutti motivi ricorrenti più e più volte nel catalogo del pittore.[17] È un dipinto nel quale Genovesino, pur rifacendosi sul versante compositivo alle prove appena ricordate – si vedano l'hidalgo Borg de Balzan e il "nativo" della *Disputa*, figure-quinta tipiche della produzione miradoriana –, adotta una compostezza particolare, senza enfatizzare la gestualità dei personaggi, che appaiono come in *surplace*, quasi impietriti dall'eloquio del santo navarrino. Così la teatralità dell'evento è affidata al gioco incrociato delle mani di Francesco Saverio e Fucarandono – come accade alle spalle di Gesù nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* in Palazzo Comunale a Cremona – e al repertorio delle espressioni dei volti, dove si alternano scherno, sorpresa, incredulità, paura, rispetto. Se poi ci si avvicina, si scoprono le corrispondenze precise con il campionario umano del Miradori, e il capo dei bonzi è uno dei soliti vecchioni adusti come, tra i tanti, il sacerdote della *Presentazione della Vergine* di San Marcellino (fig. 44); mentre il re del Bungo, una volta tolte le penne, ha i medesimi tratti dell'appena citato *San Girolamo* di Treviglio (fig. 43), fulminato dalla sorpresa come anche il San Giuseppe dell'*Adorazione dei Magi* di Parma o l'Abramo nel *Sacrificio di Isacco* del Figge Art Museum di Davenport; mentre la fisionomia di Francesco Saverio si ritrova varie volte nelle *Storie di San Rocco* in Duomo a Cremona.[18]

Fig. 50. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Disputa tra San Francesco Saverio e Fucarandono al cospetto del re del Bungo* (particolare), 1645-1650 circa, collezione privata.

Provo a riflettere, in conclusione, sul fatto che un simile soggetto di connotazione fortemente iberizzante si potrebbe in qualche modo collegare all'arrivo in città del nuovo governatore, lo spagnolo don Álvaro de Quiñones, il cui ingresso a Cremona si data al 4 settembre 1644, che potrebbe rappresentare un adeguato termine *post quem* per l'esecuzione della *Disputa*.

Marco Tanzi

1. L'affresco di Domenico Piola, che raffigura con maggior precisione la scena con *San Francesco Saverio battezza il daimyō del Bungo Ōtomo Yoshishige*, è riprodotto a colori in Gavazza 1989, pp. 149-150, fig. 320; si veda anche Magnani 2015, p. 18, fig. 7.
2. *Epistolae* 1945, *passim*; Torsellini 1597, pp. 184-190 (assente nella prima edizione, stampata a Roma nel 1594 e in quella di Anversa del 1596, «Ficarondonum» compare nella *Vita* del 1597 pubblicata a Liegi e nelle successive); Idem 1603, pp. 198v-214; De Lucena 1600, pp. 701-714; De Lucena 1613, pp. 548-558; il testo del portoghese sarà alla base delle pagine relative al santo nel volume *Dell'historia della Compagnia de Giesu* di Daniello Bartoli 1653, pp. 258-272; si veda inoltre Garcia 1672. Da ricordare poi la *Peregrinação* di Fernando Mendes Pinto 1614, pp. 279v-281v; mentre è importante per la conoscenza in area lombarda delle vicende di Francesco Saverio, il volumetto *Vita* 1620, assemblato da Ottavio Magnanini e dedicato al conte Fabio Visconti Borromeo, figlio primogenito di Pirro I, il committente della villa di Lainate. Per l'iconografia del santo è imprescindibile Torres Olleta 2009.
3. Si vedano le importanti edizioni critiche di queste *comedias jesuíticas javeriana*: De Céspedes 2011, Calleja 2006; Anónimo 2010, che fanno parte di un più ampio progetto di ricerca guidato da Ignacio Arellano, il grande studioso della letteratura del *Siglo de Oro* che avevamo già incontrato ai tempi della Zenobia: Tanzi 2015, p. 114. Oltre ad Arellano 2005, pp. 239-266, si possono consultare i vari contributi in *San Francisco Javier* 2007, con l'introduzione dello stesso Arellano 2016, pp. 13-18, e l'ottavo Diálogo in *Modelos* 2016, pp. 72-82. Penso sia superfluo ribadire che la bibliografia sull'argomento è sterminata.
4. Le citazioni sono da Certani 1649, p. 423; Bartoli 1653, p. 259; Massei 1681, pp. 211, 243.
5. *Epistolae* 1945, pp. 166-212, n. 90 (da Kagoshima, 5 novembre 1549); 242-279, n. 96 (da Kochi, in Malesia, 29 gennaio 1552).
6. Benzoni 1594, tav. xxii.
7. Per il ritratto tintorettesco, riemerso pochi anni fa in un'importante raccolta privata milanese, dopo essere stato nella collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, marchese del Carpio, si veda Di Rico 2014, pp. 83-94.
8. Per la presenza dei dignitari giapponesi negli affreschi della Sala Regia occorre rimandare a Herrmann-Fiore 1990, pp. 91-103; anche per la questione dei ritratti di Hasekura Tsunenaga eseguiti nella circostanza dal pittore lorenese Claude Deruet e dall'urbinate Archita Ricci (quest'ultimo conservato in Palazzo Borghese a Roma).
9. Tra le principali e più fortunate rappresentazioni a stampa dell'America è bene ricordare il bulino inciso nel 1581 da Johann Sadeler, su invenzione di Dirck Barendsz per i *Quattro continenti* (Hollstein xxi.156.496), e la tavola con *Amerigo Vespucci* realizzata verso il 1589 da Adriaen Collaert, da un disegno di Jan van der Straet, per l'*Americae retectio*, serie di quattro incisioni dedicate alla scoperta del Nuovo Mondo (Hollstein iv.205.469). Da non dimenticare, poi, sono i due esemplari di medesimo contenuto allegorico di mano di Philips Galle. Il primo, inserito nella *Prosopographia, sive virtutum, animi, corporis, bonorum externorum, vitiorum, et affectuum variorum delineatio* del linguista Cornelis Kiliaan, venne intagliato tra 1585 e 1590 (*NHD Galle* 2001, iii, p. 9, n. 360), mentre il secondo, ideato da Marcus Gerards, fu stampato a cavallo tra XVI e XVII secolo (Hollstein vii.102.45). Altrettanto significative sono l'*America* licenziata da Pieter Nagel per i *Quattro continenti*, basati su modelli di Gerard van Groeningen e databili al 1570 circa (*NHD Groeningen* 1997, i, pp. 237-239, n. 202), la versione tardo cinquecentesca incisa da Crispijn de Passe il Vecchio per una serie omonima (Hollstein xv.205.600), e la sensazionale *Amerique* concepita ad acquaforte da Stefano della Bella per i *Jeu de la Géographie*, editi nel 1644 (De Vesme 1971, ii, p. 108, n. 582). Si potrebbero individuare ulteriori fonti per il nostro "tacchinone" nelle *Diversarum Gentium Armatura Equestris*, antologia illustrata da Abraham de Bruyn nel 1575 con le più variegate fogge di cavalieri di differenti nazionalità (in particolare si vedano le tavv. 37, 51), e nelle *Navigations pérégrinations et voyages faicts à la Turquie* (Antwerpen 1576), in cui è contemplata un'immagine incisa da Antoni van Leest, da un prototipo di Pieter van der Borcht, ritraente l'*Uomo di Paccha* (fig. 41), il quale presenta un piumaggio simile al re del Bungo dipinto dal Genovesino (Hollstein x.43.7). Infine, per quanto riguarda le stampe dedicate agli imperatori delle civiltà precolombiane, diffusissime a partire dalla fine del Seicento, è sufficiente menzionare il ritratto di *Atahualpa*, tratto dal *De Nieuwe en onbekende weereld of Beschryving van America* di Arnoldus van Bergen, edito ad Anversa nel 1671 per i tipi di Jacob van Meurs (fig. alle pp. 90-91; qui fig. 40).
10. Schmerling 1690, con cinquantadue incisioni di Philip Kilian tratte da disegni di Philip Puecher. Dalla seconda – ma anche da altre incisioni contenute nella *Vita* di Schmerling – dipende una tela del pittore messicano Antonio de Torres, che, insieme ad altri dipinti derivati dalle stampe di questo volumetto intorno al 1720, è conservata nella pinacoteca della Casa Professa di San Filippo Neri a Città del Messico (A.L. Suárez Plancarte, H. Gutiérrez Mariscal, in *The Arts* 2009, pp. 270-272, n. 180). Tra le opere coloniali con questo soggetto, va ricordata un'altra tela raffigurante la *Disputa* presso il Convento de la Merced, ex collegio gesuita di Quito, in Ecuador, eseguita dopo la metà del Settecento da un artista anonimo della scuola locale (Rodríguez G. de Ceballos 2007, pp. 99-100, fig. 14). In questo caso il dipinto deriva dall'immagine più grandiosa, barocca e "mitteleuropea" dell'episodio, incisa nel 1748 ad Augusta da Johann Daniel Herz I da un disegno di Johann Wolfgang Baumgartner, che rappresenta una solenne glorificazione del santo, come un vero e proprio *Trionfo della Filosofia*: si veda Telesko 2010, pp. 279-282, n. 8. Non va infine dimenticata un'incisione datata «Olomouc 1675» del tedesco Johann Georg Waldreich, su invenzione del pittore moravo Martin Antonín Lublinský: si veda Macháčková 2011, pp. 334-336, fig. 2.
11. Hazart 1667-1671, i, fig. alle pp. 274-275; l'episodio è narrato alle pp. 256-257.
12. Torsellini 1594, ed. 1597, pp. 184-190; Bartoli 1653, pp. 258-272.
13. Ackx 1998, pp. 95-105, fig. 3; conosco questo articolo grazie a un'ennesima segnalazione di Francesco Ceretti.
14. G. Ceruti, in *Genovesino* 2017, pp. 108-111, 182-189, nn. 23, 47-48; e in questo volume alle pp. 41-47.
15. Bonometti 1991, pp. 29-41: in origine la dedicazione a San Francesco Saverio spettava alla seconda cappella di destra; è passata alla prima dopo che nel 1773 i conventuali sostituirono i gesuiti.
16. M. Tavola, in *Genovesino* 2018, pp. 82-85, nn. 8-9, 10; V. Guazzoni, in *Genovesino* 2017, pp. 126-127, n. 27; G. Ceruti, ivi, pp. 182-189, nn. 47-48.
17. Per i dipinti citati si vedano le schede di B. Tanzi e D. Merico, C. Salghetti (con la collaborazione di C. Sartori), in *Genovesino* 2017, pp. 58-59, 122-125, nn. 2, 26; si veda anche *Genovesino* 2018, fig. 24.
18. Anche qui, per le opere citate, oltre a quelle citate nella nota precedente, si vedano le, schede di A. Allegri, G. Ceruti, S. Paglioli, A. Ferrari, in *Genovesino* 2017, pp. 64-67, 108-111, 114-121, 142-147, nn. 4, 23, 25, 35; oltre alla fig. 56.

Nota storica sull'apparato effimero allestito ai Santi Marcellino e Pietro di Cremona nel 1653 per la traslazione delle reliquie di San Bassano

Giambattista Ceruti

Domenica 18 maggio 1653, nella chiesa dedicata ai Santi Marcellino e Pietro, finita di edificare poco più di trent'anni prima a Cremona dai gesuiti, presero avvio alla presenza delle massime autorità religiose e civili i festeggiamenti in onore di un nuovo intercessore celeste operante per i fedeli cremonesi: San Bassano. Quel giorno e nei quattro seguenti fu «grandissimo il concorso del Popolo per honorare, e riverire il Santo loro Cittadino».[1] Era nuovo Bassano non perché fosse vissuto in epoca recente, che anzi era santo antichissimo, avendo subito il martirio in epoca protocristiana, nel 237,[2] ma perché solo da pochissimi anni si erano apprese notizie della sua vita e della sua fede, testimoniata dalla morte violenta subita insieme a Sant'Orsola e alle sue undicimila compagne.

Con le cerimonie organizzate dai gesuiti giungeva a conclusione una esemplare vicenda di religiosità del XVII secolo, sostanziata dalla ricerca di antiche testimonianze di radicamento di una forma di devozione, quella verso i santi e i loro resti terreni, ritenuti capaci di operare miracoli, nel secolo precedente condannata senza appello dai protestanti, e invece sostenuta con rinnovato zelo, in quei decenni, nelle contrade cattoliche d'Europa. «Chi non scorgerà prove luminose dell'obbligo di onorare i santi e del patrocinio che essi assumono di noi nei prodigiosi fatti che si compiono presso i loro sepolcri?» chiedeva il *Catechismo romano*, pubblicato a conclusione del Concilio tridentino, nel 1566.[3] La riscoperta delle più antiche testimonianze della fede cristiana non era solo frutto della polemica contro l'eresia protestante, tanto è vero che nel 1643 i Bollandisti pubblicarono i primi volumi degli *Acta Sanctorum*, ma tuttavia la devozione radicata nelle tradizioni secolari finiva spesso per soffocare lo spirito critico e la vicenda di San Bassano ne è una testimonianza.

Nella esaltazione del nuovo santo cremonese la pietà controriformata si lega inoltre all'orgoglio civico e i padri della Compagnia di Gesù, che in quegli anni stavano ponendo le radici del loro apostolato in città, per raggiungere più efficacemente il cuore dei cremonesi vollero erigere, come allora si usava, un apparato effimero all'interno della loro chiesa. Non imponente come quello messo in opera nel 1622 per la canonizzazione del loro fondatore Sant'Ignazio di Loyola, ma ugualmente capace di colpire i fedeli che avessero fatto visita alla chiesa durante i cinque giorni di cerimonie religiose.[4]

Conosciamo le decorazioni realizzate per l'occasione grazie alle due paginette in cui lo storico cremonese Giuseppe Bresciani ne dà conto, alla conclusione del suo volumetto *Vita del glorioso santo Bassano martire e vescovo cittadino cremonese*, stampato nel 1653.[5] Il devoto visitatore che si recava in San Marcellino era accolto da una grande targa contornata di lauro e edera contenente l'elogio del santo, esposta al di sopra del portale principale. L'ampia navata non era stata addobbata «per essere stucata, e non levarle il decoro dell'opera»; solo dei «quadri di pittura di divotione» erano stati collocati al sommo dei pilastri. Un apparato di «damaschi cremisini e pagliati» e con «de rasi dello stesso colore» era stato messo in opera nella «capella maggiore». La «santa reliquia» di San Bassano era allogata «sopra un trono accomodato in forma di nicchia coperto d'un padiglione di seta cremisina, con recami d'ago»; al di sopra l'effige del santo era proposta in «un quadro di pittura dell'imagine del Santo Cittadino in habito pontificale, da un dardo trafitto nel cuore». Tutto attorno erano disposti busti e braccia contenenti reliquie di altri santi, di cui la chiesa gesuita era ricca.[6] «Fra le colonne dell'ornato di detto altare» stavano altri due quadri: quello a destra raffigurava Sant'Imerio, quello a sinistra Sant'Omobono, «ambidue Protettori della città». Al di sotto di essi «camminava una prospettiva di colonne e archi, sopra quali eravi candelieri d'argento con suoi lumi accesi, tramezzati da vasi

1. Bresciani 1653, p. 45.
2. Bresciani 1653, p. 18.
3. *Catechismus* 1566, p. 229 [III, II, 15]: «Sed cui fidem non faciant, et honoris qui sanctis debetur, et patrocinii quod nostri suscipiunt, mirabiles effectae res ad eorum sepulchra […]».
4. Bresciani 34, pp. 159-171.
5. Bresciani 1653, pp. 42-43, da cui sono riprese alcune delle citazioni nel testo.
6. Bresciani 4, pp. 283-284.
7. Si veda G. Ceruti, in *Genovesino* 2017, pp. 182-189, nn. 47-48.
8. L'indicazione del Bresciani lascia indecisi circa la collocazione di queste due ultime opere, ma sembra improbabile che faccia riferimento all'organo che si trova all'ultimo pilastro di destra nella navata; piuttosto si dovrà intendere, anche per ragioni di simmetria, i due balconcini che ornano su entrambi i lati il presbiterio. Per la vita di Sant'Eusebio di Cremona (vissuto tra la seconda metà del IV secolo e il primo quarto del V), discepolo di San Girolamo, si veda Merula 1627, pp. 80-81 e Rimoldi 1964, pp. 253-254. Sul Beato Giorgio agostiniano, al secolo Giorgio Laccioli (Cremona, ? – 1451), Giacomini 1966, pp. 1062-1063 e Arisi 1702, pp. 274-275. Nel 1652, quindi in data vicinissima alla traslazione di San Bassano, l'autorità ecclesiastica milanese

di fiori naturali». Due tavole dipinte erano esposte «sopra le portiere a canto l'altare» maggiore: una rappresentava il «Martirio ursulano», l'altra «la Gloria delle SS. Martiri». Erano le due opere del Genovesino conservate ancora oggi nella chiesa (figg. 51-52), reimpiegate, intorno al 1691, come sportelli nell'altare dedicato alla Vergine, nello pseudo transetto di sinistra.[7] Ancora, «sotto la cantoria dell'organo» stavano altri due quadri raffiguranti due santi «cittadini cremonesi»: Sant'Eusebio abate e il Beato Giorgio agostiniano.[8] A completare il tutto, «sotto l'altare maggiore tre casse adorate» con altre reliquie; in posizione preminente quelle dei Santi Marcellino e Pietro, «della chiesa tutelari» e compatroni di Cremona.

La descrizione del Bresciani mette con insistenza l'accento sulla cittadinanza cremonese dei santi scelti per onorare le reliquie del nuovo santo. Si chiarisce così l'intento degli organizzatori delle cerimonie: fare di San Bassano un componente dell'identità civica; a tal fine, nell'allestimento dell'apparato, si rivisita e si aggiorna il programma iconografico esposto da Boccaccio Boccaccino nel catino absidale del duomo.[9]

La lettura delle due paginette del Bresciani ha permesso di individuare l'occasione che fruttò al Miradori l'incarico per le due tavole dedicate alla leggenda di Sant'Orsola e di chiarire alcuni dei particolari in esse presenti. La descrizione della decorazione effimera di cui esse erano parte consente pure di confermare la giustezza dell'intuizione di Roberto Longhi, divulgata da Mina Gregori nel suo fondamentale studio del 1954.[10] Il maggiore storico dell'arte italiano del Novecento suggerì il nome del Genovesino per due teste di santi vescovi, che ancora nel 1975 erano collocate entro cimase lignee sopra i confessionali tuttora esistenti posti all'inizio della navata della chiesa gesuitica.[11]

Che le due tele siano pertinenti all'apparato realizzato nel 1653 è confermato *in primis* dalle evidenze iconografiche. Il busto di vescovo che estatico volge lo sguardo a Dio nel languore dell'imminente morte ed è distinto dalla cocca di una freccia infissa nel petto corrisponde al San Bassano «da un dardo trafitto nel cuore» ricordato dal Bresciani (fig. 53).[12] Il barbone nero che gli cinge il viso è lo stesso che connota nelle tavole ursulane proprio tale santo. Ulteriore conferma è data dalla struttura lignea a forma di tempietto che attualmente conserva l'opera e che fungeva da cimasa di confessionale: entro il timpano ancora si legge il cartiglio intagliato con la scritta «S. Bassanus Martyr Et Civis Cremonensis».[13]

Fig. 51. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Martirio di Sant'Orsola*, 1652, Cremona, Santi Marcellino e Pietro.

L'altra testa di vescovo, seguendo l'indicazione del Bresciani, andrà senz'altro identificata con la raffigurazione di Sant'Imerio (fig. 54), compatrono della città, che nella orchestrazione dell'apparato doveva volgere lo sguardo verso l'urna contenente i resti del nuovo santo.[14]

Delle altre tre tele che completavano la decorazione della cappella maggiore mancano a oggi notizie: è tuttavia plausibile che anch'esse siano state dipinte dal Genovesino.

Fig. 52. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Gloria di Sant'Orsola*, 1652, Cremona, Santi Marcellino e Pietro.

Di Bassano solo qualche anno prima della solenne cerimonia di traslazione delle sue reliquie non c'era traccia negli annali cremonesi. A dare avvio al tortuoso percorso che fece guadagnare a Cremona un nuovo santo fu la decisione presa nel 1645 dall'arcivescovo di Osnabrück Franz Wilhelm von Wartenberg (1593-1661) di valorizzare le reliquie di santi conservate nel territorio della sua diocesi.[15] La scelta del prelato tedesco di ristabilire e promuovere il culto dei santi e delle loro reliquie va collocata nell'ambito del confronto-scontro tra cattolicesimo e chiese riformate, che nella Germania del Nord giunge proprio negli anni centrali del XVII secolo ad un livello violentissimo, nel succedersi delle varie fasi della guerra dei Trent'anni. Protagonisti della spinta a rinnovare la devozione verso i sepolcri e i resti dei santi sono, nella zona settentrionale tedesca, alcuni membri cadetti della casa ducale di Baviera, Wittelsbach del ramo rimasto cattolico, assurti a cariche ecclesiastiche di grande prestigio nelle terre della Bassa Germania contese tra le due interpretazioni del cristianesimo.

Osnabrück, che nel 1648 sarebbe stata il luogo della firma di uno dei due trattati della pace di Vestfalia, quello tra svedesi e Sacro Romano Impero, nel secondo quarto del Seicento era passata di mano varie volte tra cattolici e protestanti. Se la comunità cittadina aveva aderito in gran parte alla Riforma, la sede vescovile era stata recuperata nel 1627 al cattolicesimo e il Wartenberg ne era divenuto il titolare, assumendo al contempo anche il ruolo di principe del territorio che faceva capo alla diocesi. Negli anni del suo ministero episcopale, prima di essere costretto all'esilio dalla riconquista protestante da parte dalle truppe svedesi, nel 1633, aveva attuato una intensa opera di ricattolicizzazione. Tale opera era proseguita anche dopo il forzato abbandono di Osnabrück ed è in questo contesto di tensioni religiose e di scontri bellici che avvenne la riscoperta dei resti di un San Permerio che sarebbe stato vescovo di Cremona, greco di origine, martirizzato con il seguito di Sant'Orsola nei pressi di Colonia, e che si concretizzò l'intenzione di valorizzarne il culto.[16]

Il ricordo delle vicende della riscoperta di Permerio e di Bassano ci è stato conservato dal gesuita Hermann Crombach e dal Bresciani.[17] Secondo il racconto del Crombach, l'arcivescovo, volendo provare la veridicità delle informazioni trasmesse da antiche attestazioni, fece richiedere notizie su Permerio a Colonia e Cremona. A Cremona la richiesta giunse tramite i padri gesuiti del collegio milanese di Brera e ad essa diede risposta il Bresciani, che raccolse alcune scarse e incerte testimonianze.[18] Nella verifica della documentazione giunta dall'Italia il Wartenberg volle coinvolgere il gesuita Hermann Crombach, che del martirio ursulano poteva dirsi allora il massimo esperto. Questi ritenne errata la collocazione cronologica dell'episcopato di Permerio prospettato dalle fonti cremonesi, secondo le quali il Santo avrebbe esercitato il ministero episcopale tra il 446 e il 450 e avrebbe subito il martirio nel 452, il 21 ottobre.[19] Le obiezioni del Crombach portarono, dopo nuovi elementi

Fig. 53. Luigi Miradori detto il Genovesino, *San Bassano*, 1653, Cremona, Sant'Agostino (dai Santi Marcellino e Pietro).

trasmessi da Cremona nel 1646, a stabilire che Permerio doveva essere stato vescovo di Cremona in un periodo compreso tra il 230 e il 275: in tal modo la sua morte poteva coincidere con la data che il Crombach riteneva quella autentica del martirio delle undicimila (il 237) e al contempo il suo episcopato andava a colmare parzialmente una lacuna cronologica nella serie dei presuli cremonesi.

La curiosità del Bresciani e degli altri cremonesi che erano stati coinvolti nello scambio di informazioni con la Germania non fu però attirata dalla figura del greco Permerio, ma assai più da quella del suo collaboratore e forse vescovo di nome Bassano che, sulla scorta delle notizie trasmesse dal Crombach, sarebbe stato anch'egli martirizzato a Colonia con le undicimila vergini, ma possedeva una qualità ben più interessante del suo superiore: era cittadino cremonese.[20]

In quello stesso 1646, di nuovo grazie all'intermediazione del gesuita Crombach, da Cremona si fece allora pervenire la richiesta di maggiori informazioni su Bassano all'abate Johannes Blanckenberg, rettore della abbazia cistercense di Altenberg (*Vetus Mons*), non lontana da Colonia.[21] Lì infatti giacevano, secondo le testimonianze

fece la ricognizione delle sue ossa conservate nella chiesa di Santa Maria Incoronata a Milano. Si può supporre che si trattasse di una tappa del processo di canonizzazione, che tuttavia non giunse a compimento.

9. Credo che prima ancora delle qualità e delle vicende biografiche dei singoli santi prescelti (in particolare penso a Eusebio e Giorgio), conti proprio il loro essere originari di Cremona, come si vuole che sia Bassano.

10. Gregori 1954, p. 28.

11. F. Voltini, in *Itinerari* 1975, p. 86. Marco Tanzi ricorda una suggestiva tradizione orale cittadina che assegnava le due teste una al Genovesino e l'altra a Pietro Martire Neri: quest'ultimo, tuttavia, aveva lasciato definitivamente Cremona per Roma nel 1647.

12. Bresciani 1653, p. 43. Il dipinto con *San Bassano* è su tela e misura 73,7 × 60 (57,8 + 2 del listello); è inserito in un telaio ligneo rettangolare. Per il timore di un possibile furto da alcuni decenni non si trova più in San Marcellino, ma è custodito in ambienti protetti della vicina parrocchia di Sant'Agostino.

13. Informazioni e fotografie mi sono state messe a disposizione da Laura Allegri, che ha restaurato le opere miradoriane del complesso dei gesuiti cremonesi. Colgo l'occasione per ringraziarla per la disponibilità e per la generosità dimostrate nel fornirmi materiali e autorevoli pareri.

14. Anche il *Sant'Imerio* è su tela, misura 74,2 × 59,7 cm, ed è conservato presso Sant'Agostino; come il precedente è inserito nella cimasa di un confessionale, ma non vi è più il cartiglio con l'indicazione onomastica.

15. L'ecclesiastico era figlio di Ferdinando di Wittelsbach e nipote del duca di Baviera Alberto V; il duca di Baviera Guglielmo V e il principe elettore arcivescovo di Colonia Ernesto erano fratelli di suo padre. Fu vescovo anche di Minden e di Verden; dal 1649, persa Osnabrück in applicazione della pace di Vestfalia, divenne vescovo di Ratisbona e infine cardinale. Si veda Philippi 1896, pp. 185-192 e Schwaiger 1961, p. 365.

16. Il documento della ricognizione si legge in

Crombach 1647, pp. 689-690, e in Zaccaria 1749, pp. 44-46.

17. Bresciani1653, pp. 21-40; Crombach 1647, pp. 686-691. Hermann Crombach (1598-1680) fu professore al collegio gesuitico di Colonia e studioso di storia ecclesiastica. Negli anni in cui si sviluppò la vicenda delle reliquie di San Bassano attendeva alla stesura di una voluminosa vita di Sant'Orsola, *Vita et martyrium S. Ursula et Sociarum undecimmilliumVirginum etc.*, che pubblicò a Colonia nel 1647 (figg. 55-56). Sintetiche notizie sulla sua vita e gli scritti in *Bibliothèque* 1853, p. 236 e Ennen 1876, pp. 605-606.

18. Come racconta lui stesso, Giuseppe Bresciani trasse le notizie dagli annali, oggi perduti, di Chinello de Sommis e di Giovanni Francesco Mariani.

19. A giudizio del gesuita probabilmente le fonti cremonesi erano state indotte in errore dall'influenza del racconto contenuto nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze che rifiuta infatti la data del 238 e argomenta a favore del martirio di Orsola e compagne nel 452: si vedano: Crombach 1647, p. 689; e la lettera al Wartenberg in Zaccaria 1749, pp. 46-52.

20. Nell'elenco delle martiri (Nomina martyrum Ursulanarum), in Crombach 1647, p. 747, si legge «Bassanus M. Cremonensis, Tuit. Magdeburgi, Trudonopoli: corporis maxima pars cum capite in Monte veteri».

21. Sull'abbazia, oggi nel Nordrhein-Westfalen, si veda Mosler 1965. Sul Blankenberg, vicario generale del suo ordine nella Germania del Nord, per due volte rettore dell'università di Colonia, amico personale del nunzio Fabio Chigi (poi papa Alessandro VII) e fidato consigliere del principe elettore e arcivescovo di Colonia Maximilian Heinrich di Baviera, si veda la biografia: ivi, pp. 173-175.

22. La vicenda del santo e della sua sepoltura è tramandata da Merula 1627, pp. 267-269. Soppressa la chiesa nel 1808, i resti furono traslati in Santa Maria Maddalena: Grasselli 1818, p. 95.

Fig. 54. Luigi Miradori detto il Genovesino (?), *Sant'Imerio* (?), 1653, Cremona, Sant'Agostino (dai Santi Marcellino e Pietro).

epigrafiche, i resti di San Bassano, dal 1156, ovvero da quando erano stati trasferiti dal campo ursulano presso Colonia da un precedente abate. La testa in particolare era conservata in un busto d'argento che recava la scritta «S. Bassanus Martyr Cremonensis, Et Episcopus». Anche il Blankenberg aveva intrapreso un'azione pastorale tesa a riaffermare il cattolicesimo in terre che avevano conosciuto, nei decenni precedenti, il prevalere del protestantesimo e pure lui aveva riscoperto e proposto al culto le reliquie conservate nella chiesa dell'abbazia. Procedette quindi alla ricognizione delle reliquie del santo e ne mandò relazione al vescovo di Cremona.

Negli anni seguenti un'altra vicenda di reliquie si intrecciò con la riscoperta di San Bassano. Ancora in Germania, questa volta a Colonia, si rinnovò la memoria di un santo dimenticato, anche qui per contrapporlo al protestantesimo e per rafforzare l'identità civica in senso cattolico.

In questa nuova riscoperta un ruolo non secondario dovette giocare ancora il Crombach, il quale, in occasione della consulenza per il San Permerio di Osnabrück, probabilmente apprese che un legame tra Colonia e Cremona già sussisteva, grazie a

Fig. 54. Peter Rucholle, frontespizio, in Hermann Crombach, *Vita et martyrium S. Ursulae et sociarum undecim millium Virginum etc.*, I, Köln 1647, Cremona, Biblioteca Statale.
Fig. 55. Peter Rucholle, frontespizio, in Hermann Crombach, *Vitae et martyrij SS. Ursulae et sociarum undecim millium Virginum etc.*, II, Köln 1647, Cremona, Biblioteca Statale.

San Geroldo, nativo di Colonia. Secondo la tradizione agiografica il pellegrino Geroldo, nel 1241, mentre si recava a Gerusalemme, trovandosi sulla sponda del Po, non lontano dalla porta Mosa di Cremona, era stato assassinato da briganti e il suo corpo successivamente era stato miracolosamente portato dai cremonesi in città, per esser conservato con il titolo di martire nella chiesa di San Vitale.[22]

Le autorità civili della città renana, sostenute prima dall'arcivescovo e principe elettore di Colonia Ferdinand di Wittelsbach, poi dal suo successore e nipote Maximilian Heinrich di Wittelsbach, per avere delle reliquie di San Geroldo inviarono una petizione al vescovo di Cremona Francesco Visconti, ai rettori civili e ai somaschi, che allora officiavano la chiesa dove erano conservati i venerati resti.[23] Il potente principe elettore di Colonia, forse per superare resistenze impreviste o forse per accelerare i tempi, investì della questione addirittura papa Innocenzo X, che emanò nel 1650 un breve con cui sollecitava la comunità cremonese a concedere quanto richiesto dalla Germania.

Nel 1651 una parte della mandibola di San Geroldo fu inviata a Colonia, per essere custodita nella chiesa dei gesuiti. Per l'occasione la città di Colonia fece realizzare una statua d'argento raffigurante il santo, dichiarato «medico celeste» contro le febbri

23. Il primo, il cardinale Ferdinand (1577-1650), era figlio del duca di Baviera Guglielmo V e fratello minore del successore di questi, l'elettore Massimiliano I; era quindi cugino dell'arcivescovo di Osnabrück Franz Wilhelm von Wartenberg: si veda Ennen 1877, pp. 691-697, e Franzen 1961, p. 90. Maximilian Heinrich (1621-1688) era figlio di Alberto VI langravio di Leuchtenberg, che era fratello dello zio Ferdinand, suo predecessore nella sede arcivescovile, e dell'elettore Massimiliano I; era quindi anch'egli strettamente imparentato con il Wartenberg: notizie in Lossen 1885, pp. 53-56 e Christ 1990, pp. 496-500.

24. La lettera è stata interamente trascritta in Bresciani 1653, pp. 38-40.

25. Zaccaria 1749, pp. 239-240. La censura è del Lancetti 1820, pp. 109-111; Antonio Dragoni (1838, pp. 161-163; 1840, pp. 159-161) suggerì la possibilità per Permerio di uno scambio con un presbitero di tale nome che sarebbe davvero esistito in Cremona. Il Dragoni è tuttavia noto per aver costruito falsi storici e quindi la notizia va sottoposta a verifica.

maligne, e da Roma giunse un altro breve che concesse l'indulgenza plenaria per il giorno della solenne traslazione, che si celebrò il 16 giugno 1652 con gran pompa e concorso di popolo. Il Crombach scrisse una *Leben des heiligen Geroldi Cremonensischen Martyrers und Cöllnischen Bürgers*, che pubblicò nello stesso 1652.

La vicenda di San Geroldo dovette suggerire ai gesuiti cremonesi la possibilità di realizzare qualcosa di simile anche a Cremona: ottenere reliquie di San Bassano e organizzare celebrazioni solenni come quelle tenutesi a Colonia per un santo martire di età antica, che mancava alla città, avrebbe accresciuto i meriti della ancor recente comunità gesuita cremonese e irrobustito l'orgoglio campanilistico. Per dare attuazione a tale disegno, ancora tramite il Crombach, fu richiesta all'abate di Altenberg una reliquia del santo cremonese. Il Blanckenberg rispose senza indugio e il 24 aprile 1652 procedette a staccare non uno, ma due ossi dai resti di San Bassano, allo scopo di inviarli in Italia. Il 24 maggio le reliquie partirono alla volta di Cremona, dove giunsero il 20 settembre, accolte dai gesuiti che le conservarono nella loro chiesa. Il 10 dicembre il vescovo Visconti, alla presenza delle massime autorità civili e religiose cittadine, solennemente procedette all'apertura degli involucri. Si constatò che i resti giunti dalla Germania erano due ossi di un braccio, integro l'uno, l'altro frantumato ad una estremità.

Dando corso a quanto stabilito dall'abate di Altenberg nella lettera di accompagnamento, la reliquia maggiore fu assegnata ai gesuiti, mentre la minore andò ai somaschi, in risarcimento della reliquia di San Geroldo.[24]

A compimento dell'intricata vicenda, i gesuiti, nella loro chiesa già ricca di reliquie, quasi replicando in minore quanto era accaduto a Colonia, il 18 maggio 1653 diedero il via alle solenni cerimonie per la traslazione delle ossa del santo nella chiesa dei Santi Marcellino e Pietro, festeggiamenti che durarono sino al giovedì successivo, accompagnati da musiche e spettacoli teatrali organizzati dai collegiali educati dai gesuiti. Le «calamità dell'infelice Patria», ovvero le vicende belliche degli anni 1647 e 1648, impedirono di far fabbricare nell'immediato un vaso argenteo per riporvi degnamente le reliquie, che andarono ad aggiungersi a quelle già custodite nell'altare della Beata Vergine, oggi ornato con le due tavole del Genovesino.

Il Bresciani scrisse la *Vita*, integrando con la fantasia le pochissime notizie che possedeva, ma dando così anche la narrazione dettagliata dei rapporti intercorsi tra Cremona e le diverse realtà tedesche e la descrizione sopra proposta dell'apparato effimero allestito per i festeggiamenti, fondamentale per la ricostruzione dell'intervento del Genovesino. Di Permerio e di Bassano già lo Zaccaria, a metà del XVIII secolo, negava recisamente l'appartenenza alla città e alla diocesi di Cremona. Nel secolo seguente il culto del secondo venne censurato e il Bresciani fu accusato di essersi inventato le vicende che aveva raccontato nella vita del santo qualificabile come «pio romanzetto».[25]

Bibliografia

Manoscritti

Arisi, *Accademia*

Desiderio Arisi, *Accademia de' pittori, scultori ed architetti cremonesi altramente 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.

Bresciani 4

Giuseppe Bresciani, *Historia ecclesiastica, nella quale contiene l'origine delle chiese, sì antiche, come moderne, iuspatronati, pitture, abbellimenti d'esse et altre cose degne di memoria. Parte seconda*, XVII secolo [1664?], Cremona, Biblioteca Statale, deposito Libreria Civica, ms. Bresciani 4.

Bresciani 34

Giuseppe Bresciani, *Processioni solenni ed apparati di chiese fatti in occasione di canonizzazioni di santi e sante in Cremona* […], XVII secolo Cremona, Biblioteca Statale, deposito Libreria Civica, ms. Bresciani 34.

Testi a stampa

Ackx 1998

Beatrix Ackx, *Mechelse doeken over Franciscus Xaverius*, in «De zeventiende eeuw», 14, 1, 1998, pp. 95-104.

Alfonso 1975

Luigi Alfonso (a cura di), *Liguri illustri: Castello Castellino*, «La Berio», XV, 2, 1975, pp. 46-52.

Almanacco 1773

Almanacco pittorico di Cremona per l'anno 1774, Cremona 1773.

Anónimo 2010

Anónimo, *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Pamplona 2010.

Antialmanacco 1774

Antialmanacco per l'Almanacco pittorico di Cremona dell'anno 1774, Brescia 1774.

Arellano 2005

Ignacio Arellano, *San Francisco Javier en el teatro del Siglo de Oro*, in *Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su centenario*, a cura di Idem, Pamplona 2005, pp. 239-266.

Arellano 2016

Ignacio Arellano, *Piezas dramáticas breves sobre San Francisco Javier en el Siglo de Oro. Los nueve Diálogos de la Real Academia de la Historia de Madrid*, in *Modelos de vida y cultura en Navarra (siglos XVI y XVII): antología de textos*, ediciòn de Mariela Insúa, Pamplona 2016, pp. 13-18.

Arisi 1702

Francesco Arisi, *Cremona literata*, I, Parma 1702

Baroni Vannucci 1997

Alessandra Baroni Vannucci, *Jan van der Straet, detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano 1997.

Bartoli 1653

Daniello Bartoli, *Dell'historia della Compagnia de Giesu. L'Asia*, Roma 1653.

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.

Bartsch

Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 voll., Wien 1803-1821.

Béguin 1960

Sylvie Béguin, *Un tableau du Genovesino au Musée de Fontainebleau*, «La Revue des Arts», 2, 1960, pp. 98-100.

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.

Benzoni 1594

Girolamo Benzoni, *Americae pars quarta. Sive, Insignis & Admiranda Historia de reperta primum Occidentali India a Christophoro Columbo anno MCCCCXCII*, Frankfurt am Main 1594.

Bibliothèque 1853

Bibliothèque des écrivains *de la Compagnie de Jésus*, Liége 1853.

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.

Bonello 2013

Giovanni Bonello, *Histories of Malta. Confusions and Conclusions*, XII, Valletta 2013.

Bonometti 1991

Pietro Bonometti, *La chiesa dei SS. Marcellino e Pietro in Cremona*, Cremona 1991.

Boorsch 1999

Suzanne Boorsch, *"The Massacre of the Innocents" after Francesco Salviati*, in «Print Quarterly», XVI, 3, 1999, pp. 266-273.

Bresciani 1653

Giuseppe Bresciani, *Vita di santo Bassano martire, vescovo e cittadino cremonese, e come sij pervenuto a notizia il suo santo martirio, et delle due sante reliquie avute da Colonia l'anno 1652, con la solenne festa celebrata nella chiesa de santi Marcellino e Pietro nella città di Cremona*, Cremona 1653.

Calleja 2006

Diego Calleja, *San Francisco Javier el Sol en oriente*, edición de Ignacio Arellano, Madrid 2006.

Carasi 1780

Carlo Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza 1780.

Catalogue 1894

Catalogue du Musée L. Borg de Balzan à Florence, la vente aura lieu a partir de lundi 2 avril 1894, sous la direction de Mr. G. Sangiorgi, Firenze 1894.

Catechismus 1566

Catechismus, ex Decreto Concilii Tridentini, ad parochos, Roma 1566.

Ceretti 2018

Francesco Ceretti, *Genovesino e le "carte stampate"*, in *Genovesino e Piacenza*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Galli, 4 marzo – 10 giugno 2018), a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi, Milano 2018, pp. 49-62.

Certani 1649

Giacomo Certani, *L'Apostolo dell'Indie. Vita di S. Francesco Xaverio*, Bologna 1649.

Christ 1990

Günter Christ, s.v. *Maximilian Heinrich Herzog von Bayern*, in *Neue Deutsche Biographie*, XVI, Berlin 1990, pp. 496-500.

Colace 2011

Raffaella Colace, *1773-1774: la polemica tra Vermagi e Aglio all'ombra del conte Biffi. Una pagina di letteratura (e non solo) sugli artisti cremonesi*, in *Artisti Cremonesi. Il Settecento*, a cura di Eugenia Bianchi, Cristina Casero, Raffaella Colace, Cremona 2011, pp. 87-100.

Contini 2005

Roberto Contini, *Tre granelli di Seicento lombardo*, in «Verbanus», 26, 2005, pp. 179-186.

Crombach 1647

H. Crombach, *Vita et martyrium S. Ursulae et Sociarum undecim millium Virginum etc.*, Köln 1647.

De' Cavalieri [1585]

Giovanni Battista de' Cavalieri, *Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber*, Roma [1585].

De Céspedes 2011

Valentin de Céspedes, *Las glorias del mejor siglo*, edición de Ignacio Arellano, Pamplona 2011.

De Lucena 1600

João de Lucena, *Historia Da Vida Do Padre Francisco De Xavier*, Lisbona 1600.

De Lucena 1613

Giovanni de Lucena, *Vita del b. p. Francesco Xavier della compagnia di Giesu*, Roma 1613.

De Vesme 1971

Alexandre de Vesme, *Stefano della Bella. Catalogue raisonné*, I-II, New York 1971.

Di Rico 2014

Paola Di Rico, *L'ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto*, in «Aldèbaran», II, 2014, pp. 83-94.

Dragoni 1838

Antonio Dragoni, *Sulla storia ecclesiastica cremonese nei primi tre secoli del Cristianesimo discorsi o disquisizioni critiche*, Cremona 1838.

Dragoni 1840

Antonio Dragoni, *Sulla Chiesa cremonese e sull'antica ecclesiastica disciplina universale cenni storici*, Cremona 1840.

Ennen 1876

Leonard Ennen, s.v. *Crombach, Hermann*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, IV, Leipzig 1876, pp. 605-606.

Ennen 1877

Leonard Ennen, s.v. *Ferdinand, Erzbischof und Kurfürst von Köln*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, VI, Leipzig 1877, p. 691-697.

Epistolae 1945

Epistolae S. Francisci Xaverii aliaque eius scripta. Tomus II (1549-1552), a cura di Georgius Schurhammer e Iosephus Wicki, Roma 1945.

Franzen 1961

August Franzen, s.v. *Ferdinand, Herzog von Bayern*, in *Neue Deutsche Biographie,* V, Berlin 1961, p. 90.

Frangi, Guazzoni, Tanzi 2018

Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi, *Genovesino 2018: la mostra dopo la mostra*, in *Genovesino e Piacenza*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Galli, 4 marzo – 10 giugno 2018), a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi, Milano 2018, pp. 5-40.

Garcia 1672

Francisco Garcia, *Vida y milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Jesus, apostol de las Indias*, Madrid 1672.

Gavazza 1989

Ezia Gavazza, *Lo Spazio Dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova 1989.

Genovesino 2017

Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», 6 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi, Milano 2017.

Genovesino 2018

Genovesino e Piacenza, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Galli, 4 marzo – 10 giugno 2018), a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi, Milano 2018.

Giacomini 1966

A.M. Giacomini, s.v. *Laccioli, Giorgio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma 1966, pp. 1062-1063.

Grandi 1856

Angelo Grandi, *Descrizione dello stato fisico-politico-statistico-storico-biografico della provincia e diocesi di Cremona*, I-II, Cremona 1856.

Grasselli 1818

Giuseppe Grasselli, *Guida storico sacra della R. città e sobborghi di Cremona per gli amatori delle belle arti*, Cremona 1818.

Gregori 1954

Mina Gregori, *Alcuni aspetti del Genovesino*, in «Paragone», V, 59, 1954, pp. 7-29.

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 2017

Valerio Guazzoni, *I temi del Genovesino*, in *Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», 6 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi, Milano 2017, pp. 42-54.

Hazart 1667-1671

Cornelius Hazart, *Kerckelycke historie vande Gheheele wereldt, namelyck vande voorgaende ende teghenwoordighe Eeuwe*, I-IV, Antwerpen 1667-1671.

Herrmann-Fiore 1990

Kristhina Herrmann-Fiore, *Testimonianze storiche sull'evangelizzazione dell'Oriente attraverso i ritratti nella Sala Regia in Quirinale*, in *Da Sendai a Roma. Un'ambasceria giapponese a Paolo V*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 2 ottobre – 25 novembre 1990), Roma 1990, pp. 91-103.

Hollstein

Friedrich W. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 72 voll., Amsterdam 1949-1983, Blaricum 1984, Amsterdam 1986-1987, Roosendaal 1988-1992, Amsterdam-Roosendaal 1993, Amsterdam-Rotterdam 1995-2010.

Itinerari 1975

Itinerari d'arte in provincia di Cremona. Un quindicennio di interventi a favore del patrimonio artistico della provincia, a cura di Gabriele Lucchi *et al.*, Cremona 1975.

Lancetti 1820

Vincenzo Lancetti, *Biografia cremonese*, II, Milano 1820.

Lanzi [1793], ed. 2000

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.

Lossen 1885

M. Lossen, s.v. *Maximilian Heinrich, Kurfürst von Köln, in Allgemeine Deutsche Biographie*, XXI, Leipzig 1885, pp. 53-56.

Macháčková 2011

Jana Macháčková, *Jan Jiří Heinsch – Křest knížete Bungů sv. Františkem Xaverským. Pokus o identifikaci skupiny evropsky oděných mužů a interpretaci scény*, in «Slovácko. Společenskovědní sborník pro moravsko-slovenské pomezí», 53, 2011, pp. 331-344.

Magnani 2015

Lauro Magnani, *The Jesuit Fathers in Genoa, Their Art and History: New Research and a Long Tradition of Studies*, in *Jesuits and Universities. Artistic and Ideological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus – Examples from Wrocław and Genoa*, a cura di Giacomo Montanari, Arkadius Wojtyla, Malgorzata, Wyrzykowska, Wrocław 2015, pp. 13-40.

Massei 1681

Giuseppe Massei, *Vita di S. Francesco Saverio della Compagnia di Giesù Apostolo dell'Indie*, Roma 1681.

Mendes Pinto 1614

Ferñao Mendes Pinto, *Peregrinação*, Lisboa 1614.

Merula 1627

Pellegrino Merula, *Santuario di Cremona*, Cremona 1627.

Modelos 2016

Modelos de vida y cultura en Navarra (siglos XVI y XVII): antología de textos, ediciòn de Mariela Insúa, Pamplona 2016.

Mosler 1965

Hans Mosler, *Das Erzbistum Köln, 1, Die Cistercienserabtei Altenberg*, Berlin 1965.

NHD Galle 2001

M. Leesberg, M. Sellink, *Philips Galle*, I-IV, in *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, a cura di Manfred Sellink, Rotterdam 2001.

NHD Groeningen 1997

C. Schuckman, *Gerard van Groeningen*, I-II, in *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, a cura di Ger Luijten, Rotterdam-Amsterdam 1997.

Panni 1762

Antonio Maria Panni, *Distinto rapporto delle pitture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona*, Cremona 1762.

Parshall 2006

Peter Parshall, *Antonio Lafreri's "Speculum Romanae Magnificentiae"*, in «Print Quarterly», XXIII, 1, 2006, pp. 3-28.

Perrier 1638

François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuarum, Quae temporis dentem invidium evasere Urbis aeternae ruinis erepta Typis aeneis ab se commissa perpetuae venerationis monimentum*, Roma 1638.

Philippi 1896

F. Philippi, s.v. *Wartenberg: Franz Wilhelm Graf von W.*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, XLI, Leipzig 1896, pp. 185-192.

Raphael 1985

Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle

collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, catalogo di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985.
Rimoldi 1964
A. Rimoldi, s.v. *Eusebio di Cremona*, in *Bibliotheca Sanctorum*, v, Roma 1964, pp. 253-254.
Robert-Dumesnil 1842
Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch*, 11 voll., Paris 1835-1871.
Rodríguez G. de Ceballos 2007
Alonso Rodríguez G. de Ceballos, *Las pinturas de la vida de San Francisco Javier del Convento de la Merced de Quito: fuentes gráficas y literarias*, in «Anales del Museo de América», 15, 2007, pp. 89-102.
Rosso 1987
Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 25 ottobre 1987 – 3 gennaio 1988), a cura di Eugene A. Carroll, Washington 1987.
San Francisco Javier 2007
San Francisco Javier entre dos continentes, a cura di Ignacio Arellano, Alejandro Gonzáles Acosta, Arnulfo Herrera, Madrid 2007.
Schmerling 1690
Gabriel Schmerling, *Vita S. Francisci Xaverii*, Vienna 1690.
Schwaiger 1961
G. Schwaiger, s.v. *Franz Wilhelm Graf v. Wartenberg*, in *Neue Deutsche Biographie*, v, Berlin 1961, p. 365.
Tanzi 2015
Marco Tanzi, *La Zenobia di don Álvaro e altri studi sul Seicento tra la Bassa padana e l'Europa*, Milano 2015.
Tanzi 2017a
Marco Tanzi, *A Cremona*, in *Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», 6 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi, Milano 2017, pp. 21-41.
Tanzi 2017b
Marco Tanzi, *Le stagioni della critica*, in *Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», 6 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marco Tanzi, Milano 2017, pp. 3-7.
Telesko 2010
Werner Telesko, *Barocke Thesenblätter in der Sammlung von Prof. Adolf Karl Bodingbauer, Steyr, III. Teil*, in «Jahrbuch des des Oberösterreichischen Musealvereines», 154-155, 2010, pp. 267–286
The Arts 2009
The Arts of the Missions of Northern New Spain 1600-1821, catalogo della mostra (Ciudad de Mexico, Antiguo Colegio de San Ildefonso, agosto – settembre 2009), a cura di Clara Bargellini, Michael K. Komanecky, Mexico City 2009.
Tiraboschi 1817
Giovanni Carlo Tiraboschi, *La famiglia Schizzi di Cremona*, Parma 1817.
Toninelli 1997
Gianni Toninelli, *I conti Ponzoni e la loro collezione d'arte*, in *La Pinacoteca. Origine e Collezioni*, a cura di V. Guazzoni, Cremona 1997, pp. 47-54.
Toninelli 2003
Gianni Toninelli, *L'ambiente cremonese del Genovesino. Una riflessione, con documenti inediti*, in «Bollettino Storico Cremonese», x, 2003, pp. 233-251.
Torres Olleta 2009
M. Gabriela Torres Olleta, *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid-Frankfurt am Main 2009
Torsellini 1594
Orazio Torsellini, *De vita Francisci Xaverii*, Roma 1594.
Torsellini 1597
Orazio Torsellini, *De vita Francisci Xaverii*, Leodii [Liège] 1597.
Torsellini 1603
Orazio Torsellini, *Historia de la entrada de la Christiandad en el Japon, y China, y en otras partes de las Indias Orientales: y de los hechos y admirable vida del apostolico varon de Dios el padre Francisco Xauier de la Compañia de Iesus, y vno de sus primeros fundadores*, Valladolid 1603.
Vita 1620
Vita del beato Francesco di Xavier della Compagnia dei Giesu'. Raccolta da vari Scrittori, e ristretta in tre Libri, e data in luce ad instanza del Signor Ottavio Magnanini, Milano 1620.
Zaccaria 1749
Francesco Antonio Zaccaria, *Cremonensium episcoporum series*, Milano 1749.
Zaist 1774
Giambattista Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, i-ii, Cremona 1774.

Crediti fotografici

© Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet: figg, 16, 21, 23, 41
© Bruxelles, KIK-IRPA Brussels: fig. 48
© Bucarest, Muzeul Național de Artă al României: fig. 33
© Cremona, archivio Marco Tanzi: catt. 1, 2; figg. 8, 9, 11, 14, 17, 18, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 36, 39, 47
© Cremona, archivio Museo Civico «Ala Ponzone»: figg. 4, 7, 15, 30, 32, 34, 35, 37
© Cremona, Enrico Beduzzi: figg. 6, 10, 12, 20, 43
© Cremona, Biblioteca Statale (FA. Ingr.L.8.9): figg. 54, 55
© Cremona, diocesi di Cremona, ufficio Beni Culturali / foto Claudio Mazzolari: figg. 3, 44, 50, 51, 52, 53
© Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, Iconografia: fig. 49
© Milano, Studio Fotografico Perotti: fig. 26
© Napoli, Pedicini Fotografi: cat. 3; figg. 42, 45, 46
© New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints: fig. 19
© New York, Stanley Moss & Co: fig. 38
© Parigi, Bibliothèque Nationale de France: fig. 13
© Roma, collezione BNL, Gruppo BNP Paribas: figg. 1, 28
© Varallo, Silvano Ferraris © ADstudio2016: figg. 2, 5

L'Editore dichiara la propria disponibilità per errori o eventuali omissioni sui detentori di diritto di copyright non potuti reperire.

Indice dei nomi

Ackx Beatrix 42
Acquaviva Rodolfo 40
Aglio Giuseppe 13
Aimi Melchiorre 12
Ala Cornelia 31
Alberto V, duca di Baviera 48
Alberto VI, langravio di Leuchtenberg 50
Alessandro VII (Fabio Chigi), papa 49
Allegri Agostino 42
Allegri Laura 2, 48
Arellano Ignacio 42
Arisi Desiderio 20, 24-25, 28, 31
Arisi Francesco 45
Atahualpa, imperatore inca *34*, 39, 42

Bandinelli Baccio 13, 19
Barbelli Gian Giacomo 26
Barendsz Dirk 42
Baretti Giuseppe 12
Baroni Vannucci Alessandra 20, 31
Bartoli Daniello 32, 40, 41
Bartoli Francesco 12, 20
Bartsch Adam von 17, 19, 31
Bassano da Colonia, santo 1, 40, 45-48, 49
Baumgartner, Johann Wolfgang 42
Bazza Francesca 20
Beccaria Cesare 12
Bellingeri Lia 22, 28, 31
Benzoni Girolamo 36, 42
Biffi Giambattista 12-13, 15-16, 20, 24
Blanckenberg Johannes 48, 51
Boccaccino Boccaccio 46
Bonello Giovanni 31
Bonometti Pietro 42
Boorsch Suzanne 20
Borg de Balzan Luigi 1, 22, 24, 26-28, 31, 31, 41
Borri Carlo 31
Bosio Veronica 20
Boyvin René 20
Bresciani Giuseppe 45-49, 51

Caifa Alfio 5-6
Cairo Francesco 26
Calleja Diego 34, 42
Campagnola Giulio 31
Carasi Carlo 31
Ceresa Carlo 26
Cerquozzi Michelangelo 26
Certani Giacomo 42
Ceruti Giacomo 26
Christ Günter 51
Codazzi Viviano 22
Colace Raffaella 20
Coleridge Henry James 34
Collaert Adriaen 39, 42
Contini Roberto 1, 30, 31
Coornhert Dirck Volkertsz 19, *19*
Cortés Hernán 39
Costantino I, imperatore romano 17, 20
Cremonesi Pamela 20
Crespi Daniele 26
Crombach Hermann 47-49, *50*, 51

Dalla Rosa Pier Maria 13
De Bruyn Abraham 42
De Bry Theodor 36
Del Castillo Antonio 26
De' Cavalieri Giovanni Battista 17, 19, *19*, 20
De Céspedes Valentín 34, 42
De Haro y Guzmán Gaspar 42
De Jasso Ana 40
De Jasso Azpilicueta Atondo y Aznares de Javier Fracesco, vedi Francesco Saverio
De Jode Peter I 17
De Jode Peter II *39*, 40
Della Bella Stefano 42
De Lucena João (Giovanni) 32, 42
Del Mazo y Martinez, Juan Bautista 26
Dente Marco 13, 19, 31
De Passe Crispijn il Vecchio 42
De Pereda Antonio 26
Depetri Ilaria 20
De Quiñones Álvaro 24, 28, 41
Deruet Claude 42
De Sommis Chinello 49
De Torres Antonio 42
De Vesme Alexandre 42
De Vos Maarten 17, *18*
Di Rico Paola 42
Dragoni Antonio 51

Ennen Leonard 49-50
Ernesto di Baviera, arcivescovo di Colonia 48

Facchinetti Simone 15
Ferdinand di Wittelsbach, arcivescovo di Colonia 48, 50
Ferrari Adam 20, 31, 42
Feti Domenico 22
Francesco I d'Orléans, re di Francia 20
Francesco Saverio (Francisco de Jasso Azpilicueta Atondo y Aznares de Javier), santo 32, 34, 36, 39-42
Franchoys Lucas il Giovane *39*, 40
Frangi Francesco 2, 20, 31, 32
Franzen August 50
Fucarandono 32, 34, 36, 40-41

Gaiardi Gianluca (don Gianluca), 1, 2
Galle Philips 19, 28, 39, 41
García Francisco 32, 42
Gavazza Ezia 42
Gerards Marcus 42
Geroldo di Colonia, santo 50-51
Giacometti Umberto 32
Giacomini A.M. 45
Giorgio (Giorgio Laccioli), beato agostiniano 45
Girolamo Saverio (Jerónimo Javier Ezpeleta y Goñi), padre gesuita 40
Goltzius Hendrick 17, *18*, 19, 28
Grandi Angelo 31
Grasselli Giuseppe 49
Gregori Mina 14, 22, 26, 31, 46, 48
Gregorio XIII (Ugo Boncompagni), papa 36
Gregorio XIV (Niccolò Sfondrati), papa 31
Guazzoni Valerio 2, 20, 24, 31, 42
Guerrini Giacomo 12
Guglielmo V, duca di Baviera 48, 50
Gutiérrez Mariscal H. 42

Hasekura Tsunenaga 36, 42
Hazart Cornelius 40, 42
Herrmann-Fiore Kristhina 42
Herz Johann Daniel I 42
Hollstein Friedrich W. 17, 19, 42

Iacopo da Varazze 49
Ignazio di Loyola, santo 40, 45
Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj), papa 50
Itō Sukemasu Mancio 36

Javier Ezpeleta y Goñi Jerónimo, vedi Girolamo Saverio

Kiliaan Cornelis 42
Kilian Philip 42

Lafréry Antoine 31
Lambri Stefano 12
Lancetti Vincenzo 51
Lanzi Luigi 16, 20, 31
Livio Tito 12
Longhi Roberto 6, 22, 44
Lossen M. 51
Lublinský Martin Antonín 42

Macháčková Jana 42
Machado de Assis, Joaquim Maria 36
Maffei Francesco 22
Magnani Lauro 42
Magnanini Ottavio 42
Marcheselli Lisa 20
Mariani Giovanni Francesco 49
Massei Giuseppe 42
Massimiliano I di Baviera 50
Maximilian Heinrich di Wittelsbach, arcivescovo di Colonia 49-50
Mendes Pinto Ferñao 42
Merico Daniel 31, 42
Merula Pellegrino 31, 45, 49
Montezuma, imperatore azteco 39
Mosler Hans 49
Muzio Scevola (Gaio Muzio Cordo detto) 7, 12, 17

Nagel Pieter 42
Neri Pietro Martire 6, 7, 48
Núñez de Balboa Vasco 36

Paglioli Simona 42
Panni Antonio Maria 12, 20
Paolo V (Camillo Borghese), papa 36
Parshall Peter 31

Perrier François 17, *17*, 20
Philippi F. 48
Piola Domenico 32, 42
Pizarro Francisco 39
Ponzone Nicolò 28
Ponzone Pietro Martire 28
Ponzone Sigismondo 28
Porsenna, re etrusco 12- 14
Primaticcio Francesco 20
Puecher Philip 42

Raimondi Marcantonio 13, 19
Raffaello Sanzio 13, 19
Reali Luigi 26
Ricci Archita 36, 42
Rimoldi A. 45
Rizi Juan 26
Robert-Dumesnil Alexandre-Pierre-François 20
Rodolfo II d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 17
Rodríguez G. de Ceballos Alonso 42
Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Iacopo de' Rossi, detto) 20

Sadeler, Johann 39, 42
Salamanca Antonio 31
Salghetti Camilla 31, 42
Salviati Francesco 19, *19*
Sartori Camilla 31, 42
Schizzi Anna Maria 31
Schizzi Antonio 31
Schmerling Gabriel 39, 42
Schwaiger Georg 48
Sfondrati Paolo Emilio 31
Signorini Mariarita 2
Sisto V (Felice Peretti), papa 36
Suárez Plancarte A.L. 42

Tanzi Beatrice 20, 31, 42
Tanzio da Varallo (Antonio d'Enrico, detto) 39
Tarantino Quentin 19
Tassi Agostino 36
Tavola Michele 20n, 41n
Telesko Werner 41n
Tintoretto Domenico 36
Tiraboschi Giovanni Carlo 31n
Toninelli Gianni 31n, 51, 52
Torres Olleta Gabriela 41n
Torsellini Orazio 41n
Tortiroli Giovanni Battista 12

Valignano Alessandro 36
Van Bergen Arnoldus 42
Van der Borcht Pieter I *34*, 42
Van der Straet Jan 19, 28, 42
Van Diepenbeeck Abraham *39*, 40
Vandoni Alfredo 20
Van Groeningen Gerard 42
Van Heemskerck Maarten 19, *19*
Van Laer Pieter detto il Bamboccio 26
Van Leest Antoni *34*, 42
Van Meurs Jacob 42
Van Wartenberg Franz Wilhelm, arcivescovo di Osnabrück 47, 49-50
Velázquez Diego 1, 22, 25, 26
Verri Alessandro 12
Visconti Borromeo Fabio 42
Visconti Borromeo Pirro I 42
Visconti Francesco, vescovo di Cremona 50-51
Voltini Franco 48

Waldreich Johann Georg 42

Zaist Giambattista 12, 20
Zocchi Gabriele 24, *27*
Zurbarán Francisco 25, 26

Finito di stampare nel mese di agosto 2019
Ex Officina Libraria Jellinek et Gallerani