

⁵² DELLA TORRE, 1982, 144, 155-159.

⁵³ GENGARO, 1936, 9.

⁵⁴ Anche nell'adozione di marmi simili: il bianco di Carrara per le statue e il cornicione continuo, il nero di Varenna per le colonne, lo stesso nero accostato al rosso di Verona nelle cartelle profilate sulle pareti del primo vano, ritroviamo un'ulteriore analogia fra le cappelle Arese e del Carmine.

⁵⁵ Giovanni Battista è ingegnere architetto dal 1678, Giuseppe Maria dal 1688 e nel 1681, quando ormai il padre era già morto da due anni, si presentava come militante ingegnere; M.L. GATTI PERER, «Indicazioni per i Quadrio ingegneri/architetti milanesi», *Arte Lombarda*, XI(1966/1), 43-50.

⁵⁶ M.L. GATTI PERER, *La chiesa e il convento di S. Ambrogio della Vittoria a Parabiago*, Milano 1966, 41-61.

⁵⁷ L. PARVIS MARINO, «La 'rinovazione', del S. Marco di Milano (1690-1714)», *Arte Lombarda*, XIX (1974/2), 101-113; L. PARVIS MARINO, *La chiesa dal XVI secolo ai giorni nostri*, in *La chiesa e il convento di S. Marco a Milano*, Milano 1987, 43.

⁵⁸ GATTI PERER, *La chiesa...*, 1966, 51.

⁵⁹ L. PARVIS MARINO, «Novità e conservatorismo nell'opera architettonica di Juan Caramuel di Lobkowitz», *Annali di storia pavese*, 16/17 (1988), 265-276. Si vedano qui anche i rimandi alla bibliografia precedente sul vescovo architetto di Vigevano.

⁶⁰ Tale basamento avrà riscontro nell'opera del Caramuel (J. CARAMUEL, *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano 1678, lamina XXXIX), così pure i capitelli obliquati (lamina XLV, fig. VII); non pare invece che il Quadrio abbia realizzato delle colonne a sezione ellittica come suggerirà il vescovo madrileno (lamina XLV fig. III e lamina XXIII) nel 1678.

⁶¹ Anche nel tempietto settecentesco al centro dell'altar maggiore dello stesso S. Vittore al Corpo realizzato secondo la Zilocchi da Bartolomeo Bolla (Archivio Sovrintendenza Beni Artistici Storici di Milano, S. Vittore al Corpo, altare maggiore, schede a cura di M.A. Zilocchi, 13/11/1978)

si ritrova un'analogia disposizione dei capitelli, ruotati coerentemente con la cornice da loro retta.

⁶² GATTI PERER, «Indicazioni...», 1966, 46-68. La struttura muraria dell'oratorio, realizzata tra il 1693 ed il 1696 si discosta dal progetto iniziale conservato all'Ambrosiana e risale al 1680. Nella pianta, scoperta dalla Gatti Perer, si nota una piccola abside semiellittica inserita in un corpo a pianta centrale con aperture sui tre lati e all'interno quattro nicchie tuttora esistenti. La determinazione, su base documentaria, del periodo in cui furono attuate alcune variazioni rispetto al progetto di Giuseppe Quadrio è dovuta a Franco Rimoldi (F. RIMOLDI, «L'oratorio dell'Annunciata a Nerviano - La storia», *Arte Cristiana*, LXV (1977/640), 167-174); nel 1693 era in corso la fabbrica dell'absidiola e nel 1696 venne solennemente benedetto l'oratorio, per quanto non fossero state ancora completate le vetrate del cupolino e della lanterna. L'ampliamento, voluto probabilmente per valorizzare la parete antica sulla «quale vi è dipinta l'immagine della B.V.», portò alla costruzione di un'abside molto più allungata, il cui prezioso affresco è valorizzato dalle scenografie settecentesche dell'Agrati e del Bellotti. Due delle tre porte ortogonali progettate dal Quadrio furono murate intorno al 1752 assieme alle rispettive finestre sovrastanti. Nonostante la dilatazione della zona absidale la «rotondina» di Nerviano mantiene quell'eleganza misurata delle proporzioni che la collega sia alla cappella della Cintura in S. Marco di Milano che a quella disegnata dal padre per S. Vittore al Corpo.

⁶³ Ritengo che, per quanto sia stata di recente contestata la paternità dell'oratorio dell'Annunciata di Nerviano (FRIGERIO, 1981, 15-18) dato a Giuseppe Quadrio figlio di Pietro Paolo invece che all'omonimo ma più giovane Quadrio figlio di Gerolamo, come proponeva la GATTI PERER («Indicazioni...», 1966, 43-50), l'attribuzione primitiva possa essere rispettata sia per l'oratorio di Nerviano che per la cappella della Madonna della Cintura, che da essa dipende stilisticamente. L'assenza infatti di prove documentarie più precise e, d'altro canto, la

sicura attività del vecchio Quadrio per la basilica di S. Marco hanno suggerito alla scrivente la possibilità che i padri agostiniani di S. Marco privilegiassero, a distanza di più anni, un componente della stessa famiglia per completare la cupola e l'assetto interno ed esterno di una cappella laterale della chiesa (L. MARINO, «Giuseppe Quadrio e la sua opera per la cappella della Madonna della Cintura in San Marco di Milano», *Arte Lombarda*, XV (1970/2) 99-102).

⁶⁴ DELLA TORRE, 1982, 144-146.

⁶⁵ GATTI PERER, «Indicazioni...», 1966, 44.

⁶⁶ G. NICODEMI, *La scultura lombarda dal 1630 al 1706*, in *Storia di Milano*, XI, Milano 1958, 533-534.

⁶⁷ Devo alla cortesia del colonnello Mario Zagatti questa fotografia, che ho potuto scattare dall'edificio antistante la chiesa del Carmine, sede del terzo Corpo d'Armata, le cui finestre si affacciano proprio sui tetti della cappella del Carmine.

⁶⁸ FRIGERIO, 1981, 69. L'autore nota che nella chiesa di S. Giuseppe (1660 circa) — nonostante «la falsità della soluzione pianistica», dove con «il semplice smusso degli angoli» il Quadrio ricava da un rettangolo un allungato ottagono, e «l'incongruenza» tra lo spazio interno e il volume che lo circonda — si riconosce però una razionalità caratteristica della Lombardia.

⁶⁹ DELLA TORRE, 1982, 149.

⁷⁰ FRIGERIO, 1981, 69-70.

⁷¹ Non posso senz'altro concordare, a questo punto, con quanto si afferma a proposito del Quadrio nel recente studio di Giovanni Denti (G. DENTI, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Milano 1988, 201) che lo ricorda assieme ad altri giovani architetti succeduti a Francesco Maria Richino — Gian Domenico Richino, Francesco Castelli e Giovanni Battista Paggi — da lui ritenuti incapaci di cogliere il potenziale innovativo del maestro ed espressione del regresso del periodo in cui vissero.

Un Guercino per il Museo di Crema

MARIO MARUBBI

Il Museo Civico di Crema si è recentemente arricchito di un importante dipinto (186 x 129 cm) raffigurante un S. Gerolamo. In buono stato di conservazione (restaurato e rintelato non molti anni fa), l'opera si presenta solo leggermente offuscata a causa della ossidazione della vernice, ma non a tal punto da non poterne apprezzare le qualità cromatiche e luministiche, giocate sul contrasto tra i delicati accordi dello sfondo (bruni, verdi, grigi) e la qualità bruciante degli incarnati,

come arsi da una luce livida e impietosa che scava le rughe del volto ed evidenzia la caducità del corpo del santo. Il S. Gerolamo è raffigurato dietro un banco-scrittoio, appoggiato su un ginocchio in una posa memore del S. Matteo caravaggesco, mentre tiene in una mano il calamaio e nell'altra una penna in atto di scrivere. Coperto solo da un manto rosso, volge la testa e lo sguardo verso l'alto da dove gli proviene l'ispirazione divina. Sullo sfondo una rupe con una torretta a si-

nistra e un albero a destra fanno da quinte a un cielo di un blu cobalto che si stempera nei bagliori di un tramonto aranciato.

Fuorvianti le poche notizie a disposizione: acquistato nell'immediato dopoguerra in una imprecisata località benacense, il dipinto portava una generica attribuzione a scuola veneta. Mentre, nell'incrocio tra l'accademismo carraccesco da una parte, e una consumata pratica con il lume caravaggesco dall'altra, risulta assai più plausibile un'origine emiliana, magari nell'orbita del Guercino, che più degli altri «accademici» aveva messo a frutto le ricerche sul lume. Una attribuzione al Guercino non sembra infatti ostacolata dalla qualità abbastanza sostenuta dell'opera e inoltre si avvale di un puntuale riferimento iconografico. Il S. Gerolamo riprende infatti in maniera assolutamente fedele il santo omonimo nella pala con l'Assunta e i

Ss. *Pietro e Gerolamo* che il Guercino dipinse tra il 1624 e il 1626 per la cappella Girolodi nella cattedrale di Reggio Emilia. Uniche differenze la maggiore larghezza dello scrittoio e l'albero nel margine destro del dipinto cremasco, oltre che una soluzione originale del panneggio in corrispondenza della gamba destra che nella pala era coperta dalla figura di S. Pietro.

Appurata l'origine guercinesca, bisognerà interrogarsi sulla autenticità del dipinto: il numero elevato di copie tratte da opere del Guercino invita alla prudenza. D'altro canto si conoscono anche più versioni dello stesso soggetto, più o meno autografe ma comunque tutte uscite dalla bottega del maestro. È forse il caso di questo S. *Gerolamo*, che, se in alcune zone come lo sfondo con la torretta rivela un fare più corsivo e minuto, facilmente eseguibile anche da un allievo, in altre parti come nel volto del santo, nelle mani e nei piedi, denuncia una qualità degna del maestro. È probabile che in un tempo non molto lontano dalla pala di Reggio, collocata nel 1626, al pittore venisse richiesto un S. *Gerolamo* e che egli si sia servito del modello reggiano.

Nella «Vita» del Malvasia troviamo elencati numerosi quadri del medesimo soggetto: S. Gerolamo a mezza figura, in penitenza, con l'angelo, nel deserto, e altri ancora. Tra questi potrebbero corrispondere al dipinto in esame, per quanto attiene all'iconografia, «un S. Girolamo al P. Paolo da Garesio, inquisitore di Bologna», «un S. Girolamo nel deserto ... per l'eminentissimo card. Savelli», «un S. Girolamo al sig. Conte di Novellara», ma tutti collocabili negli anni Quaranta e forse troppo tardi per il nostro, che non dovrebbe situarsi molto lontano dal 1626. Ancora sappiamo, dal libro mastro del Guercino pubblicato in appendice all'edizione del 1841 della *Felsina pittrice*, che il 18 marzo 1648 Polissena Corbici di Forlì comperava un S. Gerolamo per 30 ducatonì, e il 10 agosto 1655 il Guercino riscoteva 200 lire per il quadro con S. Gerolamo fatto «alla signora Bertolelli». Benché improbabile pensare di identificare il S. *Gerolamo* del Museo di Crema in uno di questi per la data troppo alta (ma il dipinto poteva anche essere rimasto a lungo nella bottega del pittore), l'elenco è comunque significativo perché testimonia l'indubbia fortuna del soggetto e il numero elevato di esemplari circolanti.

