

di Simonetta Coppa e dello scrivente, in A. SPIRITI, *Catalogazione del patrimonio figurativo*, in *San Francesco di Saronno nella storia e nell'arte*, Saronno 1992, 183-269: 239-240; conto comunque di riprendere a breve la questione globale.

<sup>12</sup> Scheda di B. FABIAN in *Giuseppe Antonio Petrini*, catalogo della mostra, Lugano 1991, Milano 1991, 120-122.

<sup>13</sup> Si veda ad esempio la *Carità romana* di collezione privata: scheda di C. GEDDO in *Paolo Pagani 1655-1716*, catalogo della mostra, Rancate-Campione d'Italia 1998, Milano 1998, 136-137.

<sup>14</sup> Scheda di M. OLIVARI in *Paolo Pagani...*, 1998, 142-145.

<sup>15</sup> Scheda di C. GEDDO in *Paolo Pagani...*, 1998, 158-159.

<sup>16</sup> Scheda di A. MORANDOTTI in *Paolo Pagani...*, 1998, 120-121.

<sup>17</sup> Scheda di F. FRANGI in *Paolo Pagani...*, 1998, 152-153.

<sup>18</sup> Scheda di F. FRANGI in *Paolo Pagani...*, 1998, 156-157; SPIRITI, in corso di stampa.

<sup>19</sup> Scheda di D. PESCARMONA in *Paolo Pagani...*, 1998, 166-167; A. SPIRITI, *Uggiate Trevano*, in *La Brianza comasca*, Como 1998, in corso di stampa.

<sup>20</sup> Olio su tela, cm 178 × 138,5, restauro 1988, direzione Simonetta Coppa, realizzazione Claudio Fociani.

<sup>21</sup> V. CAPRARA, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano 1991, 86 e 88.

<sup>22</sup> E. BIANCHI, «Un contributo per Pietro Antonio Magatti», *Arte Lombarda*, 118 (1996/3), 26-28.

<sup>23</sup> L. BELTRAME, *Pietro Antonio Magatti 1691-1767*, tesi di specializzazione, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, rel. S. Coppa, a.a. 1996-97, 253-265.

#### Referenze fotografiche

1-2, Tav. I: Archivio della quadreria del Collegio Oblati Missionari, Rho; Tav. II: Luca Andreoni, Milano.

## Aggiunte cremonesi al Fiammenghino

MARIELLA MORANDI

Al gruppo consistente di opere che in anni recenti ha consentito di delineare l'attività pittorica di Giovanni Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino, è possibile aggiungere un nuovo contributo: si tratta di una *Visitazione* e di una *Fuga in Egitto* conservate nell'arcipretale di Cingia de' Botti, in territorio cremonese.

Le due grandi tele non furono eseguite per questa chiesa, ma provengono dalla parrocchiale di San Salvatore<sup>1</sup>, paese posto a poca distanza da Cremona, alla quale erano state donate all'inizio dell'Ottocento da un possidente cremonese, il dottor Giuseppe Rizzini, che a sua volta le aveva con ogni probabilità acquistate sul mercato antiquario dove, com'è noto, confluirono molte delle opere provenienti da edifici ecclesiastici soppressi che non presero la via delle istituzioni museali.

Le due tele, eseguite, come si dirà più avanti, in momenti e probabilmente per destinazioni diverse fra loro, non omogenee neanche nel formato e nell'impostazione stilistica ma accomunate dal soggetto mariano, furono uniformate dotandole di cornici uguali e nascondendo mediante uno zoccolo dipinto le iscrizioni che correvano sulla base. Il recente restauro, togliendo questa ridipintura, ha portato alla luce le date di esecuzione, gli stemmi dei committenti e, per la *Fuga in Egitto*, la firma del Della Rovere<sup>2</sup>.

La *Visitazione* (Tav. III) è riconducibile all'attività del Fiammenghino in territorio pavese e anticipa la presenza del pittore in questa zona rispetto alle opere finora note<sup>3</sup>. Il quadro reca infatti la data 1618 e lo stemma dei Pietra — famiglia decurionale di Pavia e Vigevano — accompagnato dal monogramma G.L.P.<sup>4</sup>. La presenza nel quadro di due

figure femminili in abiti secenteschi estranee alla scena sacra — una nobildonna ed una monaca con la veste da clarissa — riconduce la committenza all'ambito degli ordini religiosi femminili legati a questa famiglia.

Il quadro propone un soggetto più volte affrontato dal Fiammenghino, soprattutto all'interno di cicli mariani, e soluzioni compositive che verranno riprese in opere di poco posteriori a questa. L'affinità più eloquente è con la scena della *Visitazione* che il Della Rovere dipinse nel 1620 a Como nella cappella dell'Addolorata in San Donnino Martire, dove utilizza la stessa impostazione sia per i gruppi di figure che per lo sfondo<sup>5</sup>. Similmente un rapporto di dipendenza lega al dipinto in questione uno dei medaglioni del sottarco della cappella del Rosario in San Giuliano a Stazzona, firmato e datato 1619, ed il disegno dell'Ambrosiana che Bora mette in relazione con esso<sup>6</sup>, in cui si ritrova lo stesso Zaccaria che saluta levandosi il cappello. A sua volta la muta stretta di mano fra lui e Giuseppe si traduce, nella *Rinuncia agli averi* di Brera (in deposito alla parrocchiale di Boffalora Ticino)<sup>7</sup>, nel fitto colloquio fra i due personaggi di fondo, mentre la fluida figura della Vergine non è che una riproposta della fanciulla con le offerte della *Nascita di san Francesco* dello stesso ciclo<sup>8</sup>.

La composizione si articola in gruppi ben distinti — Giuseppe e Zaccaria, Maria ed Elisabetta, le due committenti — saldati fra loro da precisi richiami coloristici; si noti, ad esempio, la struttura a chiasmo con cui sono accostati i valori cromatici delle vesti delle quattro figure sacre.

La loro animata gestualità conferisce alla scena un'immediatezza viva-

ce; la stessa ambientazione in un contesto domestico, con le scale a ballatoio da cui si affacciano due donne con canestrelli di panni, diventa parte della narrazione e dona alla rievocazione sacra il tono della contemporaneità. In questo contesto trovano motivo di esistere particolari altrimenti di maniera, come la seggiola impagliata, il cagnolino che pare voler mordicchiare la pia-nella di Elisabetta, il sacco ed il fiasco da viaggio di Giuseppe. Anche le committenti prendono parte all'evento con naturalezza, rivolgendo all'esterno del quadro uno sguardo che invita alla partecipazione. A distinguerle dagli altri personaggi è l'approccio ritrattistico e la cura con cui sono sottolineati i dettagli dell'abbigliamento, con finezze esecutive nell'acconciatura a fiori e perline della nobildonna e nei pizzichi dell'ampio colletto che le incornicia il volto.

La *Fuga in Egitto* (Tav. IV) presenta, rispetto alla *Visitazione*, una struttura molto più semplice: la scena è infatti interamente risolta sul primo piano, occupato dai protagonisti che lo percorrono con passo danzante, mentre lo sfondo vegetale è un semplice complemento. Anche il numero dei personaggi è ridotto all'essenziale, ma il pittore, in deroga alla stretta osservanza delle Sacre Scritture chiesta dalla Controriforma non rinuncia a particolari iconografici tratti da un testo apocrifio, il *Libro dell'infanzia* dello Pseudo-Matteo, che si ritrovano nel dipinto, quali il grande angelo che guida la Sacra Famiglia e l'altro che porge i datteri al Bambino.

Il quadro è firmato e datato<sup>9</sup>, ma la data risulta lacunosa della terza cifra (16 [...]9), cosa che non permette di fissarne con precisione la collocazione cronologica. L'opera però è stilisticamente molto simile agli affreschi di Gravedona del 1608. Se la fisionomia della Madonna, dall'ovale appuntito, è riconoscibile in alcuni degli angeli musicanti che popolano il Paradiso, il grande angelo della *Fuga in Egitto* è addirittura una riproposta di quello che suona il tamburello e dell'altro ai piedi del Padreterno che reca in mano la corona ed il ramo di palma<sup>10</sup>. L'affinità non è solo tipologica ma investe anche

il modo di presentare il soggetto, col capo inclinato e la figura avvilita su se stessa con grazia manieristica, tipo e formula che compaiono del resto anche nel disegno del *Gentiluomo* della Raccolta Bertarelli, datato 1615<sup>11</sup>.

Il Bambino e Giuseppe sono invece in stretta relazione con un altro ciclo di affreschi, le *Storie del Battista* di Brenzio (1628). Il Bambino, infatti, compare pressoché identico nell'*Adorazione dei Magi* e san Giuseppe è identificabi-

le col Gioacchino della *Nascita della Vergine*<sup>12</sup>, a sottolineare ancora una volta come il repertorio di questo pittore, pur componendosi di tipi più che di personaggi, potesse essere riproposto più volte senza perdere freschezza ed efficacia narrativa.

In entrambi i dipinti la scorrevolezza narrativa è accompagnata dalla sciolta eleganza delle figure sottolineate dall'ampio movimento dei panneggi. L'accompagna un cromatismo raffinato

caratterizzato da un limitato numero di colori, prevalentemente nella gamma dei rosa, dei gialli, dei verdi cupi, stesi per zone larghe, ma mentre nella *Visitazione* sono i toni accesi ad essere esaltati, nella *Fuga in Egitto* domina, con effetto abbagliante, la veste bianca del grande angelo.

Istituto per la Storia  
dell'Arte Lombarda, Milano

<sup>1</sup> I quadri, non registrati nella Visita pastorale Offredi alla chiesa di San Salvatore del 1824, sono invece ricordati nel coro della stessa dalla visita Sardegna del 1834, che informa che essi erano stati donati «dalla famiglia del dottore Rizzini». Cremona, Archivio Storico Diocesano, Visita pastorale Offredi, 197; Visita Sardegna, 203. Giuseppe Rizzini, chirurgo maggiore presso l'Ospedale Maggiore di Cremona, si laureò in medicina e chirurgia nel 1789 a Pavia mantenendo anche in seguito contatti con l'ambiente pavese (ringrazio Luigi Spotti della segnalazione). Possedeva beni ed una casa che il Grandi definisce «bella» a San Salvatore (A. GRANDI, *Descrizione dello stato fisico politico statistico storico biografico della provincia e diocesi di Cremona*, II, Cremona 1858, ed. cons. Cremona 1992, 237). Non è stato possibile appurare se fosse anche un collezionista.

Negli anni Quaranta del nostro secolo il parroco di Cingia de' Botti, don Cesare Brunelli, acquistò le due tele dalla chiesa di San Salvatore credendole opere del Chiaveghino o della sua scuola. Cfr. C. BRUNELLI, *Cenni storici sull'antica collegiata arcipretale di Pieve Gurata - Cingia de' Botti dalla sua origine al 1951*, Cremona s.d., 58.

<sup>2</sup> La *Visitazione* misura cm 232 × 262, la *Fuga in Egitto* cm 235 × 230. Prima del restauro i dipinti versavano in cattivo stato di conservazione: i telai di sostegno erano infestati da insetti xilofagi, presentavano gli elementi imbarcati e gli incastrati privi di stabilità, le tele di supporto erano allentate sui telai, con toppe dovute ad un precedente intervento, poste per ovviare a delle lacune. La pellicola pittorica in entrambi i dipinti presentava problemi di adesione al supporto sottostante, la vernice era fortemente ossidata, numerose erano le ridipinture e consistente lo strato di sporco sulle superfici. Il restauro, eseguito dallo Studio Manara di

Luciana Manara ed Enrico Perni di Cremona, ha compreso, oltre alle normali operazioni di pulitura e di consolidamento dei supporti, anche la rimozione delle vecchie stuccature e delle ridipinture, operazione che ha permesso di riportare alla luce le scritte e gli stemmi di cui si è detto. Inoltre sono stati sostituiti i telai con nuovi dotati di smussi interni e di tensori angolari metallici, i dipinti sono stati foderati col metodo fiorentino a colla di pasta, le lacune reintegrate col metodo del tratteggio incrociato, infine è stato steso un film protettivo.

<sup>3</sup> Cfr. S. COLOMBO, «Affreschi inediti di Giovan Battista della Rovere in S. Maria delle Grazie a Pavia», *Arte Lombarda*, X (1965/2), 99-102; F. R. PESENTI, *La pittura*, in *La Certosa di Pavia*, Milano 1968, 99-102; F. MORO, *Le presenze forestiere nel Seicento e Settecento*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a c. di M. Gregori, Milano 1988, 258-259; S. ZATTI, *Arte a Pavia nel XVII - XVIII secolo*, in *Storia di Pavia*, IV, Pavia 1990, 912-913.

<sup>4</sup> Per notizie sulla famiglia, che fra l'altro diede a Vigevano i primi due vescovi della diocesi, si veda: Pavia, Biblioteca Civica Bonetta, *Schede Marozzi* 448/1; *Alberi genealogici Marozzi* 242/A, 126. Ringrazio Christian Tortato per la segnalazione.

<sup>5</sup> Cfr. S. COPPA, «Schede per il Fiammenghino», *Arte Lombarda*, 37 (1972/2), 14-21, fig. 12.

<sup>6</sup> G. BORA, *Disegni di figura*, in *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano 1973, 34; *I grandi disegni italiani del Seicento lombardo all'Ambrosiana*, a c. di M. Valsecchi, Milano 1975, disegno 61.

<sup>7</sup> A. OTTINO DELLA CHIESA, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nelle chiese di Lombardia*, in *Brera dispersa*, Milano 1984, 17.

<sup>8</sup> *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda, ligure, piemontese. 1535-1796*, Milano 1989, 224. Nella scheda relativa ai dipinti Simonetta

Coppa data il ciclo della *Vita di san Francesco* tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del Seicento.

<sup>9</sup> Anche questo quadro, come il precedente, reca in calce uno stemma, ma a differenza di quello apposto alla *Visitazione* esso non è risultato riconducibile ad alcuno noto. È d'azzurro con la rovere sradicata al naturale, i rami passanti in doppia croce di sant'Andrea, sormontata da una corona all'antica. Vista la figura araldica della rovere, che richiama quella della famiglia Della Rovere di Roma, Savona e delle Marche, e la collocazione dello stemma al centro della firma GIO. MAR. D... ROV... e della data 16 [...] 9, che risultano ripartite in maniera simmetrica ai lati dello stesso, si potrebbe ipotizzare uno stemma di fantasia allusivo al cognome del pittore stesso e ad un'opera realizzata per devozione personale. Si ricorda che il pittore era assai devoto alla Madonna, dopo che nel 1620 era rimasto miracolosamente illeso nonostante la caduta da un ponteggio mentre dipingeva nella chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano a Carnate. Cfr. P. G. AGOSTONI, «Giovan Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino», *Arte Cristiana*, XLVIII (1960/10), 233, nota 12.

<sup>10</sup> Cfr. COPPA, 1972, 17-18 e 46-48, figg. 15, 16, 19.

<sup>11</sup> Cfr. U. RUGGERI, «Note sui Fiammenghini e su Cesare Nebbia», *Arte Lombarda*, XIV (1969/2), 119-126.

<sup>12</sup> Cfr. COPPA, 1972, 15-16, figg. 9, 10.

#### Referenze fotografiche

Tavv. III, IV: Mario Brogiolo, Brescia (gentilmente concesse dallo Studio Manara di Cremona).