

ALESSANDRO NOVA

POSTILLE AL GIOVANE CERANO:  
LA DATA DI NASCITA,  
UN COMMITTENTE  
E ALCUNE INCISIONI INEDITE  
DI AGOSTINO CARRACCI

A Rupert Hodge  
per il suo compleanno

*La data di nascita.* Se consultiamo uno dei numerosi repertori oggi reperibili, la biografia del Crespi si apre con i natali a Cerano intorno al 1575<sup>1</sup>, ma il fortunato rinvenimento di un'incisione /tavola 36/ tratta da un noto disegno dell'artista conservato all'Ambrosiana /tavola 37/ ci permette, come vedremo, di anticipare questa data di almeno sette-otto anni<sup>2</sup>. Tuttavia, poiché l'anno 1575 fa la sua comparsa (grazie alla scoperta di un documento d'archivio) in un saggio firmato dal Pevsner nel 1928 e poiché fino ad allora le fonti avevano indicato una data di nascita che la presente indagine, entro certi limiti, vuole riproporre, ritengo opportuno ripercorrere brevemente questa storia esemplare<sup>3</sup>.

La prima fonte a ragguagliarci sulla data di nascita del Cerano è *Il ritratto di Milano* di Carlo Torre: 'piacque a Dio d'hauerlo trà gli Astri l'anno 1633 compiuto di sua età il sessantacinque'<sup>4</sup>.

Pertanto, secondo il canonico di San Nazaro, Cerano sarebbe nato nel 1568 (o '67).

Trent'anni dopo l'Orlandi ritornò sull'argomento affermando che 'd'anni 76, lasciò la vita nel 1633'<sup>5</sup>.

Dunque l'artista sarebbe nato nel 1557 (o '56). Non so

indicarne la ragione, ma la data fornita dall'Orlandi s'impose fra gli eruditi ottocenteschi<sup>6</sup> tanto da venir accettata come l'unica plausibile dal Voss nella voce compilata per il Thieme-Becker nel 1913.

Fino a questo momento le avare e generiche notizie sulla vita del Crespi erano apparse soltanto nelle guide locali, nelle opere degli agiografi di provincia, nei dizionari e nelle raccolte di lettere sulle Belle Arti oppure nelle storie che si erano preoccupate di tracciare un profilo completo dell'arte italiana. Finalmente, con il 1925, giunse anche per il Cerano la consacrazione europea grazie al saggio monografico di uno storico tedesco che riconosceva all'artista il ruolo e la statura che gli competono: la breve, ma succosa biografia critica dedicata al Cerano dal Pevsner nello 'Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen' costituì il primo tentativo di stendere un catalogo ragionato delle sue opere e di comprenderlo alla luce dell'arte del suo tempo, ponendolo fra i protagonisti di quel complesso momento storico che mediò il trapasso dal manierismo (come veniva inteso negli ambienti della *Geistesgeschichte* in cui il Pevsner si era formato) al barocco<sup>7</sup>. Pevsner ringraziò Hermann Voss per il cortese aiuto concessogli durante la stesura del saggio e accettò la data 1557 derivata dall'Orlandi, pur registrando in nota i dati forniti dal Torre.

Con il già citato articolo del 1928 gli studi sul Cerano giungono a una svolta decisiva dovuta alla scoperta del seguente documento: '23 ottobre 1632 / PRP I Porta Romana Parrochia S. euffemiae foris Jo: / baptā Crispus d<sup>s</sup> Ceranus ann. 56 asthmate et hydrope / consūptus quarto mensi interijt s.p.s. lsine pestis suspessionel / ind<sup>o</sup> Septalij Phisici Coll.'<sup>8</sup>.

Cerano pertanto morì nel 1632 (non nel 1633 come volevano le fonti) e, a quanto pare, all'età di 56 anni: sarebbe quindi nato nel 1576 (o '75).

Tuttavia, nello stesso articolo, il Pevsner pubblicava un secondo documento conservato nell'Archivio Arcivescovile di Milano: uno stato d'anime o censimento effettuato nel 1631 da cui risulta che il Cerano aveva allora cinquant'anni e che già abitava nella dimora in cui si spense<sup>9</sup>. Questa seconda fonte documentaria contraddice la prima: infatti secondo lo stato d'anime il pittore sarebbe nato nel 1581 (o '80). Giustamente,

data l'apparente maggiore attendibilità dell'atto di morte, Pevsner optò per il 1575.

A complicare ulteriormente la nostra storia giunge un terzo documento scoperto da Bice Besta nello stesso Archivio Arcivescovile: uno stato d'anime del 1610 secondo cui il Cerano aveva allora trentacinque anni<sup>10</sup>. Questo censimento indica come anno di nascita dell'artista il 1575 (o il '74), con uno scarto di un solo anno rispetto alla data fornitaci dall'atto di morte.

Il caso sembrerebbe definitivamente risolto se, come nel più classico dei processi, non emergesse un indizio contrastante: il frontespizio dell'opera cui appartiene l'incisione tratta dallo splendido disegno del Cerano, è datato 1587 *[tavola 38a]*; l'artista avrebbe dunque avuto dodici o undici anni quando eseguì il modello per l'incisione.

È ovvio che gli atti devono essere riesaminati e che un'eccessiva fede nei documenti d'archivio utilizzati senza essere passati al vaglio di un'analisi seriale va quanto meno messa in discussione.

Una volta riaperto il caso, si constata come sia gli stati d'anime sia gli atti di morte non costituiscano fonti interamente attendibili: ciò è dimostrato da documenti relativi alla famiglia Procaccini, i cui membri, in vita grandi rivali del Cerano, qui ci aiutano, per uno strano gioco della sorte, ad arricchirne la vicenda umana.

Nel 1590 i Procaccini abitavano vicino alla parrocchia di Sant'Eusebio: secondo lo stato d'anime di quell'anno Camillo aveva trent'anni e il fratello Giulio Cesare sedici<sup>11</sup>. Tuttavia, nel 1607 Giulio Cesare viveva in casa del Signor Gallarati, dove era improvvisamente ringiovanito essendo dichiarato trentenne (aveva invece trentatré anni)<sup>12</sup>; inoltre, da un altro documento analogo del 1628, Camillo risulta avere oltrepassato i sessant'anni avendone guadagnati otto rispetto al 1590<sup>13</sup>. Questi approssimativi censimenti non devono dunque essere considerati delle 'prove documentarie'; tutt'al più possono fornire delle indicazioni generiche, ma il margine di errore può essere di otto anni come nel caso di Camillo, oppure di sei come nel caso del Cerano (stati d'anime del 1610 e del 1631).

Dobbiamo ora affrontare il ben più serio atto di morte, redatto nel 1632, in quanto vi presenziò Senatore Settala, figlio

del celebre profotofisico Ludovico; i Settala conobbero bene l'artista: Senatore probabilmente presenziò all'accordo stipulato fra il Cerano e il Tribunale di Provvisione per il restauro del Gonfalone di Sant'Ambrogio, mentre Manfredo conservava nel suo museo un'opera del padre Raffaele Crespi, anch'egli pittore, e due quadri dello stesso Cerano<sup>14</sup>. Tuttavia, anche questi atti notarili potevano essere imprecisi. Sempre il Pevsner, continuando le sue ricerche fra i registri dei morti della diocesi milanese, scoprì altri importanti documenti concernenti i Procaccini, fra cui l'atto di morte di Giulio Cesare: ancora una volta i dati relativi al più giovane dei Procaccini risultano attendibili poiché l'artista aveva in effetti da poco superato i cinquant'anni quando morì nel 1625; curiosamente fu lo stesso Pevsner a mettere in discussione il documento da lui trovato in quanto 'del tutto attendibili sono tali denunce solo raramente... e bisogna accettarle con qualche riserva'<sup>15</sup>. Adriana Arfelli però scopriva trent'anni dopo l'atto di battesimo di Giulio Cesare che era nato, come attesta il documento, nel 1574<sup>16</sup>: l'atto di morte pertanto era errato di un solo anno, o meglio di qualche mese. Il Pevsner aveva inoltre rintracciato un albero genealogico della famiglia secondo cui Ercole il Vecchio era morto il 5 gennaio 1595 all'età di ottant'anni<sup>17</sup>; anche l'albero genealogico è abbastanza corretto, ma l'atto di morte di Ercole che, a quanto mi risulta, è inedito, ci aiuta a essere più precisi: '1595. Die Decimo tertio Januarij / PNP [Porta Nova Parochial / Hercules Procaccinus ann. 80 velc. <sup>a</sup> ex lungo morbo / obijt s.p.s. [sine pestis suspicionel ind<sup>o</sup> sspte']<sup>18</sup>. Sarebbe quindi nato nel 1515 (o '14); l'Arfelli aveva però ritrovato anche l'atto di battesimo di Ercole il Vecchio: da esso risulta che l'artista nacque a Bologna nel febbraio del 1520<sup>19</sup>. L'atto di morte ha dunque un margine di errore di cinque-sei anni.

Mi rendo conto di quanto un'analisi così minuziosa possa risultare tediosa, eppure era necessaria per mettere in dubbio le 'prove documentarie' su cui si basa l'attuale ricostruzione dell'attività giovanile del Cerano.

Dopo aver estratto il chiodo a cui era legata la tradizionale cronologia dell'artista, bisogna ora mettere alla prova, per coerenza, i fattori che ci hanno concesso di incrinare quello che ormai sembrava un dato stabilmente acquisito: dovremo quindi

provare l'attendibilità della data proposta per il disegno dell'Ambrosiana, il fatto che quest'ultimo non sia una copia tratta dall'incisione e la correttezza della tradizionale attribuzione al Cerano.

Se il *De origine seraphicae religionis franciscanae* di Francesco Gonzaga è dedicato a Sisto V e il suo frontespizio datato 1587 /tavola 38a/, nulla ci vieta di ipotizzare un'aggiunta, posteriore al testo originale, dell'incisione derivata dal disegno del Cerano /tavola 36/, tanto più che si tratta dell'ultimo foglio dell'opera. Tuttavia, uno scrupoloso esame del volume esclude questa possibilità<sup>20</sup> e l'ipotesi di un'aggiunta posteriore viene inoltre confutata dalla complessa iscrizione che adorna l'elegante cartiglio del disegno. Una volta sciolta e integrata la sua libera traduzione suona pressappoco così: Io Francesco Gonzaga, il cinquantesimo Ministro Generale dell'Ordine dei Frati Minori, dedico a te per primo, *dive Francisce*, quest'opera la cui stesura mi è costata otto anni di mille fatiche<sup>21</sup>. L'iscrizione che, come vedremo, non esagera affatto gli sforzi compiuti dal Generale dei Frati Minori, ci aiuta a comprendere il significato dell'azione rappresentata: il Gonzaga consegna nelle mani di San Francesco il volume che noi abbiamo appena terminato di leggere o consultare.

Francesco Gonzaga venne eletto Ministro Generale dell'Ordine a soli trentadue anni nel Capitolo Generale di Parigi del 1579 e durò in carica per ben otto anni venendo rimosso dalle sue responsabilità soltanto nel 1587, subito dopo, racconta un suo biografo, aver presentato a Sisto V il frutto della sua dura fatica<sup>22</sup>.

Ritornero in seguito sul contenuto e significato di quest'opera monumentale: qui preme notare come i lineamenti del volto del Gonzaga bene rispecchino le privazioni di un quarantenne impegnato in continue peregrinazioni fra la Puglia, la penisola iberica, Parigi, Mantova e Roma, e come l'ipotesi di una commissione di un siffatto disegno posteriore alle dimissioni del Gonzaga sia priva di fondamento. Il foglio va pertanto datato con certezza assoluta entro i primi mesi del 1587.

Che poi il disegno non sia una copia tratta dall'incisione ce lo confermano numerose considerazioni: prima di tutto si tratterebbe di un esercizio non molto comune fra gli artisti del

tempo; in secondo luogo alcuni particolari dell'incisione non sono presenti nel disegno (l'aureola e l'ombra della testa di San Francesco, le quattro volute laterali della cornice) oppure sono alterati (come i lineamenti della maschera collocata sotto la mano destra del santo o certi elementi decorativi del cartiglio); infine la fresca invenzione dei minuti particolari dell'opera e il tratto fermo e sicuro negano al disegno lo *status* di copia<sup>23</sup>.

Queste riflessioni ci permettono di affrontare di petto la terza possibile obiezione; il disegno, da datarsi poco prima della primavera 1587 quando uscì il libro, potrebbe non essere di mano del Cerano. Per sostenere ciò bisognerebbe ritenere apocrifia la firma in basso a destra nel cartiglio; tuttavia si deve notare che la grafia è tardocinquecentesca, né sembra trattarsi di una di quelle numerose attribuzioni che i conoscitori del XVIII e XIX secolo amavano riportare sui fogli originali. Gli eventuali sostenitori dell'ipotesi che si tratti di una scritta non autografa dovrebbero quindi spiegare chi, fra i contemporanei, avrebbe avuto interesse ad aggiungere il nome del Crespi se non l'artista stesso. Infine, per usare le parole di Rosci, 'ove non bastassero i caratteri stilistici e l'alta qualità, esso reca sul cartiglio la firma, perfettamente corrispondente a quelle note del Cerano'<sup>24</sup>. Ma è soprattutto sugli elementi di stile che conviene insistere: l'analisi dell'opera, condotta con il cortese aiuto di Giulio Bora che qui desidero ringraziare, mette in luce certe ingenuità nella definizione delle mani e delle orecchie giustificate dalla giovane età dell'artista e una magnifica libertà espressiva, ravvisabile soprattutto nei tocchi a penna che fanno risaltare i festoni di frutta, tipica del *ductus* ceranesco, mentre la rigidità delle figure viene spiegata dalla particolare funzione del foglio.

Il disegno dell'Ambrosiana riveste un interesse storico eccezionale: è la prima opera a noi nota del Cerano e quasi certamente il suo primo incarico di prestigio; testimonia la sua presenza a Roma (una commissione così delicata non poteva essere assegnata a un giovane artista residente a Cerano o a Milano) a una data prossima al 1587, il che apre nuove prospettive sui possibili incontri del pittore e sulla sua formazione artistica; rivela nelle due raffinatissime erme quanto fosse ancor vivo un suo giovanile contatto con l'arte di Pellegrino Tibaldi; dimostra

come i rapporti con i Francescani, che insieme a Federico Borromeo e al santuario di Santa Maria presso San Celso furono i suoi maggiori committenti, risalissero agli esordi della sua carriera; implica una data di nascita anteriore al 1575 e collocabile fra il 1567-68 (l'anno ricordato dal Torre) e il 1569-70.

*Francesco Gonzaga e Agostino Carracci*<sup>25</sup>. Figlio del marchese Carlo dei Gonzaga di Bozzolo, Francesco era nipote del cardinale Ercole e di Don Ferrante, nonché fratello del cardinale Scipione. Francesco, il cui nome di battesimo era Annibale, nacque a Gazzolo nel 1546: dopo la morte del padre, avvenuta nel 1554, fu protetto dallo zio Ercole che ne curò l'educazione e lo utilizzò quale strumento di pace nella ormai annosa contesa con i Farnese inviandolo, appena undicenne, in Fiandra dove visse a stretto contatto con Alessandro Farnese, il figlio di Ottavio. Fin dai primi anni la vita di Annibale/Francesco fu contrassegnata da continui spostamenti: a Bruxelles incontrò Filippo II e ne seguì la corte a Toledo, Madrid e Alcalá de Henares (una cittadina a circa trenta chilometri da Guadalajara, celebre per aver dato i natali al Cervantes) dove, dopo una crisi mistica, vestì il 17 maggio 1562 il pesante saio dei Frati Minori prendendo il nome di Francesco. Dopo gli studi di teologia e di filosofia venne ordinato sacerdote nel 1570. Riprese quindi le sue peregrinazioni; si trasferì a Barcellona, e poi a Genova, Mantova, Fossombrone, Loreto, Assisi, La Verna, Firenze e Roma. Ritornò infine a Mantova dove, nel 1577, fu nominato Ministro della Provincia, ma, dopo appena due anni e abbastanza inaspettatamente, venne eletto Ministro Generale dell'Ordine in occasione del Capitolo di Parigi. A dire il vero, la sua giovane età non costituì un ostacolo, bensì un aiuto alla sua elezione in un momento abbastanza delicato per l'Ordine che doveva affrontare con armi più efficienti il nuovo corso inaugurato dal Concilio di Trento. Ben si comprende l'unanime consenso suscitato dalla candidatura del Gonzaga se leggiamo un passo della biografia scritta dal padre Benedetto Mazzara: 'Per ordinare un ottimo governo, domandò ai Padri più vecchi se vi era libro alcuno stampato o manoscritto, che servisse per direttorio a' novelli Generali nel modo di reggersi nei viaggi e visite delle Provincie...; rispondendogli quelli di no, soggiunsero che

avevano fatto lui così giovane Generale, acciò... facesse quanto avea chiesto per gli altri Generali suoi successori' <sup>26</sup>.

Dal passo citato risulta evidente che nella realtà storica non fu il Gonzaga a chiedere se esisteva un censimento dei conventi francescani, bensì che egli fu eletto in quanto la persona più adatta, per i suoi contatti ed esperienze internazionali e per la giovane età, a svolgere questo pesante incarico per cui era stato convocato il Capitolo Generale. Francesco assolse l'impegno con infaticabile zelo, forse eccessivo a giudicare dalle non poche ostilità sollevate. Appena eletto emanò una circolare in cui accusava i superiori dell'Ordine di essere responsabili della decadenza della disciplina e li esortava ad assecondare il desiderio di riforma dei loro confratelli; una seconda circolare insisteva sugli obblighi dei frati e particolarmente sul vincolo di povertà <sup>27</sup>. Inoltre in questo immane sforzo teso a stendere un censimento completo e dettagliato di tutti gli insediamenti legati all'Ordine (uno strumento di controllo essenziale per la futura strategia francescana nel mondo), il Gonzaga visitò di persona in otto anni i conventi di Francia, Italia, Spagna, Portogallo, Fiandra e, in parte, Germania, mentre inviò messi fidati in Cina e Brasile per ottenere informazioni corrette sui monasteri delle colonie <sup>28</sup>.

Da questo attivismo frenetico nasce il monumentale *De origine seraphicae religionis franciscanae*, un tomo unico in quarto di 1363 pagine, diviso in quattro parti e adornato da centoquattro incisioni; la sinossi dell'opera stampata sul verso del frontespizio [*tavola 38b*] della seconda edizione ci ragguaglia sul suo contenuto <sup>29</sup>: la prima parte descrive gli inizi e i progressi dell'Ordine francescano, l'origine degli Osservanti e i conventi della nostra penisola; la seconda e la terza sono dedicate alla fondazione e alle notizie più importanti concernenti i monasteri europei; la quarta e ultima parte tratta degli insediamenti nelle Indie Orientali e Occidentali, nella Nuova Spagna e nel Regno Peruviano.

Lasciato l'incarico di Ministro Generale, il Gonzaga si dedicò alla cura delle anime delle sue diocesi di Cefalù (dal 1587), di Pavia (per pochi mesi del 1593) e di Mantova (dal 1593 alla morte avvenuta l'11 marzo 1620). A questo punto ci dobbiamo domandare come il Cerano sia potuto entrare in contatto con

lui o almeno con uno dei suoi emissari, cui accenna il padre Mazzara, e se fra le altre numerose incisioni ve ne siano alcune la cui invenzione sia attribuibile al giovane artista.

La prima domanda resta, almeno per il momento, senza una risposta precisa, anche se si possono azzardare alcune ipotesi: gli elementi stilistici presenti nel disegno dell'Ambrosiana fanno pensare a una giovanile esperienza del Cerano a fianco del Tibaldi nella fabbrica del Duomo di Milano; ora, secondo uno degli agiografi del Gonzaga, Francesco era parente di San Carlo Borromeo (per inciso, Cardinale Protettore dell'Ordine dei Frati Minori dal 1564 al '72<sup>30</sup>): il Gonzaga visitò San Carlo a Milano nel 1582 sulla via di Parigi, dove il Generale si recava per sedare la ribellione fomentata dai frati ostili alle riforme da lui introdotte<sup>31</sup>. L'ipotesi di un possibile contatto con il Cerano, allora quindicenne, è seducente, anche perché potrebbe implicare da parte dell'artista un incontro, attraverso Tibaldi, con San Carlo, di cui in seguito divenne il più convincente e convinto celebratore; tuttavia, è un'ipotesi priva di qualsiasi sostegno documentario e che va almeno per il momento accantonata proprio per la sua pericolosa attrattiva. Più attendibile, anche se altrettanto incerto, è un viaggio a Roma avvenuto dopo la morte di San Carlo (1584); il giovane Cerano si sarebbe potuto trasferire nella città papale in occasione della elezione del francescano Sisto V (1585) che tenne un'assidua corrispondenza con San Carlo non solo alimentata dalla reciproca stima e da affinità elettive, ma anche dal fatto che il cardinale Montalto aveva ricevuto l'incarico da Pio IV, zio del Borromeo, di apprestare una nuova edizione delle opere di Sant'Ambrogio<sup>32</sup>.

Delle oltre cento incisioni che adornano l'opera del Gonzaga, nessun'altra può essere fatta risalire con certezza a un modello perduto (o non rintracciato) del Cerano, anche se vedremo che per una di esse si presenta un problema attributivo che sembra riguardare il nostro. La qualità e il carattere delle stampe non sono uniformi poiché si passa da immagini popolari, come le illustrazioni dei martiri subiti da frati francescani chiaramente ispirate dagli analoghi, ma ben più colti, affreschi (1582) di Nicolò Circignani in Santo Stefano Rotondo (eseguiti in collaborazione col Tempesta), a immagini di intensa resa espressiva quali il 'San Giovanni Battista' /*tavola 39a*/, la 'Santa

Chiara' /tavola 39b/ e il 'San Francesco' /tavola 40a/ <sup>33</sup>. Non mancano però incisioni che mostrano delle analogie compositive con l'opera del Cerano: la 'Provincia Trinitatis' /tavola 40b/ suscita alcuni interessanti confronti con la 'Trinità' di Pescarenico e la pala di Treocate <sup>34</sup>; mentre il putto muscoloso che, in basso a destra, abbraccia una delle cornucopie che fiancheggiano i frati della 'Provincia di Quito' /tavola 41a/, fa tornare alla memoria il Cristo bambino del 'Riposo nella fuga in Egitto' di Vitoria <sup>35</sup>. Per quest'ultima incisione esiste uno schizzo preparatorio conservato al Louvre /tavola 41b/: già attribuito ad Antonio Carracci, è stato di recente riconosciuto dalla De Grazia Bohlin come opera di Agostino. Il tratto aperto con cui sono definite le figure dei frati sembra confermare l'origine bolognese del foglio; eppure non si può fare a meno di notare quanto l'impostazione della scena nell'incisione, con gli acuti profili visti di tre quarti, sia affine alle prime opere note del Cerano, così da ritenere con fondamento che il disegno finale per l'incisione sia da ricondursi a lui.

Le incisioni relative alla 'Provincia Trinitatis', alla 'Provincia S.<sup>ti</sup> Franc.<sup>ci</sup> de Quito' e alla 'Provincia Hiberniae' /tavola 42a/ sono già state pubblicate come tipici esempi dello stile di Agostino Carracci intorno al 1584-86 <sup>36</sup>; tuttavia non si era sinora riusciti ad identificare il volume da cui esse provenivano. La loro appartenenza al *De origine* ci permette di attribuire direttamente ad Agostino anche altre illustrazioni dell'opera quali la 'Provincia Siciliae' /tavola 42b/, la 'Provincia Ragusiae' /tavola 43a/, la 'Provincia Hungariae Salvatoris' /tavola 44/, la 'Provincia Bosnae Argentinae' /tavola 43b/, la 'Provincia Sancte Fidei Indiarum' /tavola 45a/ e l'incisione dedicatoria tratta dal disegno del Cerano /tavola 36/ <sup>37</sup>: esse furono probabilmente eseguite a Roma, dove Agostino soggiornò nel 1581 e dove tornò in seguito, ma non si può escludere una loro realizzazione a Bologna su disegni che potevano essere consegnati ad Agostino dagli artisti impegnati nell'impresa.

Le preziose illustrazioni che adornano il *De origine*, opera imponente e per molti versi straordinaria, ci aiutano a comprendere in quale ambiente il giovane novarese arricchì le sue esperienze figurative, poiché fra gli autori dei modelli non vi fu soltanto Agostino Carracci, ma probabilmente anche alcuni

artisti appartenenti alla colonia fiamminga, presente a Roma in modo massiccio soprattutto durante i pontificati di Gregorio XIII e Sisto V. Un'impresa così ambiziosa e prestigiosa, infatti, non poteva essere affidata che a una vasta schiera di collaboratori, anche perché il tempo a disposizione dovette essere esiguo data l'ampiezza del programma; del resto lo stesso criterio aveva condizionato le colossali imprese decorative patrocinate da Sisto V.

*I primi anni del Cerano.* La 'nuova' data di nascita qui proposta ci permette di tracciare un diverso e, credo, più attendibile quadro dell'educazione artistica del Cerano. Dopo le prime esperienze in Lombardia, tra le quali abbiamo ipotizzato un rapporto con Pellegrino Tibaldi da cui avrebbe potuto ereditare i primi rudimenti di architettura rammentati dalle antiche fonti e in seguito concretatisi nel progetto per la facciata di San Paolo alle Monache, il Crespi si sarebbe recato a Roma intorno al 1585-86. Come ha osservato un noto studioso anglosassone, non dovrebbe essere necessario spiegare perché un artista e un cristiano sentissero l'esigenza di recarsi a Roma<sup>38</sup>: in effetti, per quanto riguarda il Cerano, le fonti ricordano un tale viaggio di studio. Né dovevano mancare al giovane artista possibili appoggi o raccomandazioni: la colonia novarese era particolarmente nutrita e fra i suoi membri poteva contare quel Giovanni Battista Ricci che, già registrato fra i Virtuosi al Pantheon nel 1583, fu fra i maggiori protagonisti delle decorazioni sistine<sup>39</sup>; un secondo legame Novara-Roma era fornito dalla famiglia Farnese: infatti Pier Luigi era stato insignito del marchesato di Novara il 27 settembre 1538, titolo che fu restituito da Ranuccio a Filippo III di Spagna solo nel 1603<sup>40</sup>; infine (ed è l'ipotesi più attendibile) il Crespi si sarebbe potuto recare a Roma semplicemente allo scopo di esercitarsi 'sotto alcuni maestri di plastica novaresi'<sup>41</sup>. Questa notizia del Ticozzi è troppo circostanziata per essere un puro parto della fantasia; è più probabile che il dotto ricercatore milanese avesse sotto mano un documento o una fonte secondaria in seguito smarrita: fu infatti lo stesso Ticozzi a pubblicare la celebre lettera, anch'essa mai rintracciata, sul colosso di Arona<sup>42</sup>. Qualunque sia il motivo che spinse il Cerano a visitare Roma, sembra probabile che

questo viaggio sia avvenuto agli inizi del pontificato di Sisto V: non possiamo pertanto escludere una sua ipotetica collaborazione alle tante imprese decorative cui partecipò il Ricci, ma la prima opera certa del suo prolungato soggiorno romano è il disegno, databile poco prima della primavera 1587, oggi all'Ambrosiana.

Le precedenti ricostruzioni dell'attività giovanile del Cerano avevano ipotizzato un viaggio a Roma nel 1595 circa, al seguito di Federico Borromeo. Tuttavia è probabile che il cardinale non sia stato la causa del trasferimento del Cerano a Roma, bensì del suo ritorno in patria. Federico Borromeo giunse a Roma nel 1586, dove venne nominato cardinale arcivescovo di Milano nel dicembre dell'anno seguente. Secondo la *Vita* di Federico redatta da Francesco Rivola, il novello cardinale volle che il suo palazzo 'fosse un ricouero de' virtuosi, ed un' albergo de' peregrini, e massimamente di que' Milanesi, che per loro diuotione nell'alma città di Roma si conduceuano; ne mai... si trouò quiui alcun'altro bisognoso dell'opera, e protettione sua, massimamente se virtuoso era, e delle lettere amico, che verso di lui non si mostrasse tutto benigno'; e ancora: 'non satiendo egli... pienamente con la conuersatione di questi letterati la fame grande, ch'hauea del sapere, intento sempre si staua ad udire se alcun'altra letterata persona, ouer' alcun'eccellente professore delle arti liberali, come a dire della scultura, pittura, architettura, o d'altra simigliante, giunto fosse nella città colà tratto dall'esca dolce delle buone speranze, delle quali la Romana Corte nudrir suole i più eminenti soggetti, e faceualo prestamente chiamare, e voleua pur conoscerlo, ed esser con lui a ragionamento' <sup>43</sup>. Non mi sembra azzardato includere fra coloro che conversarono con il Borromeo il giovane Cerano, sia che quest'ultimo si fosse naturalmente segnalato con l'efficace modello per il *De origine*, sia che si fosse presentato spontaneamente al cardinale per mostrargli il risultato delle sue fatiche poichè, data la celebre liberalità di Federico, 'molti a lui ne venivano senza esser chiamati' <sup>44</sup>.

L'artista si trattene a Roma probabilmente fino alla fine del pontificato di Sisto V, cioè fino al 1590, anno a cui conviene far risalire il 'Riposo nella fuga in Egitto' di Vitoria così influenzato dalle lezioni del Barocci e del Cambiaso e così carico

di accenti fiamminghi, nonché di probabile provenienza romana<sup>45</sup>; ma nel 1591 era già di ritorno al nord, dove un documento lo ricorda attivo nel palazzo del conte Renato Borromeo, fratello di Federico<sup>46</sup>. A Milano inizia per il Crespi un intenso periodo produttivo che lo conduce alla piena maturazione del suo stile inconfondibile, dove alle fruttuose esperienze romane intrise di violenze e languori fiamminghi si mescola un prodigioso recupero della tradizione locale. La brillante sperimentazione di questo primo periodo in cui l'artista si muove fra tardo-manierismo, semplificazioni controriformistiche e recupero del realismo lombardo rivela un complesso rovello intellettuale alla ricerca della definizione di uno stile che doveva rispondere alle nuove esigenze iconiche, celebrative e espressive: l'audace progetto per il colosso di San Carlo e gli imponenti teloni a guazzo del Duomo (1602-03) sono il magnifico frutto di questo incessante tentare. Tutto è stravolto: scala, forma e contenuto; di rado un'evoluzione stilistica fu così radicale e senza compromessi, un salto di qualità forse più comprensibile se ammettiamo che il Cerano aveva più di ventitré anni e ben altre esperienze dietro le spalle quando inviò a Federico Borromeo, nell'aprile del 1598, il modello del suo grandioso colosso<sup>47</sup>. Una volta retrodatato l'anno di nascita molti aspetti della sua carriera acquistano contorni più definiti: l'epoca del viaggio romano (cui, ne sono convinto, ne fecero seguito altri), il suo non troppo precoce impiego presso Renato Borromeo e quel ruolo di figura carismatica del Seicento lombardo che tutti gli studiosi gli hanno giustamente riconosciuto.

## NOTE

Desidero ringraziare Pier Luigi De Vecchi e Giulio Bora per la sollecitudine con cui hanno letto e commentato una prima versione di questo articolo. Ringrazio anche Arnold Nesselrath per avermi ricordato il compleanno di Rupert.

<sup>1</sup> In realtà sembra che l'artista fosse nato a Busto Arsizio, dove il nonno Giovan Pietro e il padre Raffaele furono attivi come pittori a Santa Maria di Piazza. Oltre ai cronisti locali come P.A. Crespi Castoldi, autore dell'*Insubria-Busti Arsitii Historia et Relationes* (manoscritto del 1614 conservato nell'Archivio Capitolare di Busto Arsizio), e G.B. Negri, curato di Velate, che nel 1650 annotò in margine una copia del *Theatrum triumphale mediolanensis urbis magnalium*

(Milano, 1644) di S. Vitale (esemplare nella Biblioteca Capitolare di Busto Arsizio, p. 31), si vedano N. Pevsner, *Die Gemälde des Giovanni Battista Crespi genannt Cerano*, in 'Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen', 1925, pp. 259-260, M. Rosci, *Mostra del Cerano*, Novara, 1964, p. 35, e M. Gregori, *Il Cerano*, Milano, 1964, p. 1. Dopo la grande mostra milanese del 1973 dedicata al *Seicento lombardo*, è stato pubblicato un solo contributo, oltre ad alcune schede di catalogo, sull'opera del Cerano: F.R. Pesenti, *Il «Quadro delle tre mani» a Brera. Tecnica e stile in G.C. Procaccini, Morazzone e Cerano*, 'Studi di storia delle arti. Università di Genova', n. 3, 1981, pp. 7-21.

<sup>2</sup> Il disegno (penna e acquarello seppia su carta preparata, con qualche macchia e strappo, orlata in parte di nero; 24,3 × 17,8 cm.; Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 235 inf., n. 1014) è sempre stato comprensibilmente considerato la stesura finale per un frontespizio; si tratta invece di un modello per un'incisione dedicataria posta alla fine del *De origine seraphicae religionis franciscanae* di Francesco Gonzaga (Roma, 1587). Inoltre, male interpretando l'iscrizione latina del cartiglio, si è sempre ipotizzato che si trattasse di un'opera dedicata ai Gonzaga oppure che l'immagine rappresentasse San Francesco nell'atto di consegnare al Gonzaga un testo non meglio identificato; si veda la pagina 50 per la corretta lettura dell'azione rappresentata. Il disegno, segnalato da S. Modena, *Disegni di maestri dell'Accademia Ambrosiana-I*, in 'Arte Lombarda', 1959, p. 111, è stato pubblicato da: M. Rosci, *op. cit.*, p. 110, n. 135; G. Bora, *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano, 1973, p. 24, n. 60; M. Valsecchi, *I grandi disegni italiani del '600 lombardo all'Ambrosiana*, Milano, 1975, p. 28, fig. XVI, scheda n. 84; e C. Strinati, *L'immagine di S. Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, Roma, 1982, p. 74, n. 9 (il solo a proporre una data per il disegno: intorno al 1600). L'incisione misura 25,1 × 18,4 cm.

<sup>3</sup> N. Pevsner, *Nachtrag zu Giovanni Battista Crespi genannt Cerano*, in 'Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen', 1928, p. 48.

<sup>4</sup> C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, 1674, p. 11. Al Torre, *loc. cit.*, si deve far risalire anche la prima menzione dei suoi natali a Cerano.

<sup>5</sup> P.A. Orlandi, *Abecedario Pittorico*, Bologna, 1704, p. 210.

<sup>6</sup> Ad esempio S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, ecc.*, Milano, I, 1830, p. 377. Anche il Lanzi aveva supposto una data di nascita assai precoce: 'I Cerano e Morazzone... cominciando a operare circa al 1570... vinsero le antiche scuole llobardel' (L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, ed. a cura di M. Capucci, Firenze, II, 1970, p. 325).

<sup>7</sup> Sulla storia del concetto di manierismo (e sulla distinzione fra manierismo, post-manierismo, stile anticlassico e anti-manierismo nella cultura storico-artistica mitteleuropea degli anni '20) si veda l'ampia rassegna di A. Pinelli, *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. II, libro I, *Cinquecento e Seicento*, Torino, 1981, pp. 87-181, dove in nota sono segnalati quasi tutti i contributi fondamentali. Per un acuto profilo della vita e delle opere di N. Pevsner si veda l'introduzione dello stesso Pinelli alla recente traduzione di *Le Accademie d'arte* (Torino, 1982), il classico saggio cui è legata la fama dell'autore.

<sup>8</sup> Milano, Archivio di Stato, Fondo Popolazione, Parte Antica, cartella 120, *ad diem*.

<sup>9</sup> Milano, Archivio Arcivescovile, Visite Pastorali, *Parrocchia di S. Eufemia*,

vol. III, fol. 23r (i fogli originali non sono numerati). Il manoscritto è gravemente sciupato dall'acqua.

<sup>10</sup> B. Besta, *Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del seicento*, in 'Archivio Storico Lombardo', 1933, p. 456. Milano, Archivio Arcivescovile, Visite Pastorali, *Parrocchia di S. Eufemia*, vol. XIII, fol. 31.

<sup>11</sup> Nel caso di Giulio Cesare il censimento è corretto, poiché l'artista nacque nel 1574 (si veda la nota 16). Per lo stato d'anime siveda B. Besta, *op. cit.*, p. 454.

<sup>12</sup> Milano, Archivio Arcivescovile, Visite Pastorali, *Parrocchia di S. Eufemia*, vol. III, fol. 16r (i fogli originali non sono numerati).

<sup>13</sup> B. Besta, *op. cit.*, p. 456.

<sup>14</sup> Il Settala presente alla stesura dell'atto di morte è di solito identificato con il celebre Ludovico morto a ottantun anni nel 1633; tuttavia, è più probabile che si tratti del figlio Senatore in quanto 'fisico' (e non 'profisico') del Collegio (si veda B. Corte, *Notizie storiche intorno a' medici scrittori milanesi...*, Milano, 1718, p. 144). Senatore morì nel 1636 (F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium...*, vol. II, Milano, 1745, col. 1332). I documenti relativi al restauro del Gonfalone, conservati nell'Archivio Storico Civico di Milano (Località milanese, cartella 309, settimo allegato, sotto le rispettive date), sono inediti. Il 30 agosto 1624 il ricamatore Giovan Pietro Bravino s'impegna a riparare lo stendardo e a 'reconsignare tutta quella parte di d<sup>o</sup> stendardo, che andarà levando'; inoltre i membri del Tribunale incaricano Scipione Toso, Gerolamo Barbo e Paolo Simonetta di nominare 'pittori eccellenti, quali facciano et accomodino le figure nude, usando intorno a queste ogni esatta diligenza'. Seguono le firme del Vicario Giuseppe Latuada e del medico Senatore Settala. Il 17 dicembre 1624 (questo documento è stato segnalato dal Pevsner, *op. cit.* 1925, p. 260) Scipione Toso annuncia all'assemblea che una metà della parte in restauro è stata completata dal Cerano (già in precedenza impegnato nella decorazione della cappella del Tribunale commissionatagli, a fianco di Giulio Cesare Procaccini, nel 1605 e protrattasi per alcuni lustri) e che l'artista ha eseguito 'le carnagioni di colori d'Ariani li due eretici ai piedi del santol con due faccie della cotta di S. Amb.<sup>o</sup>'. Si autorizza pertanto il versamento all'artista della somma non indifferente di cento ducaton accompagnata da una tazza d'argento del valore di ottantasei lire e dieci soldi (il pagamento si riferisce all'intera opera, non alla metà già eseguita). L'allegato conteneva anche una lettera di ringraziamento del Cerano: nel 1855 l'autografo venne sostituito da una copia per motivi di 'conservazione', ma nonostante le ricerche compiute presso l'Archivio Civico non è stato possibile rintracciare l'originale.

Secondo il medico e naturalista P.M. Terzagò (*Musaeum Septalianum Manfredi Septalae*, Tortona, 1664, p. 147) il fratello di Senatore possedeva un San Giuseppe del padre del Cerano e tre dipinti di Giovan Battista, ma la 'Lucrezia' oggi all'Ambrosiana è concordemente attribuita al Gherardini. Giulio Bora mi ha inoltre segnalato un'importante incisione che ricorda un ritratto perduto di Manfredo, opera del Cerano (l'incisione, esposta al Saloon of Fine Arts di Londra nel 1818, è conservata nella Witt Library di Londra: scatola di G.B. Crespi); si tratta di un documento di grande rilievo in quanto testimonia gli stretti rapporti intercorsi fra il celebre matematico-collezionista e 'l'alchimista pittore, fortunato filosofante', per citare le parole del Pasta (G. Pasta, *Il quadro delle tre mani*, Milano, 1636, p. 28).

<sup>15</sup> N. Pevsner, *Giulio Cesare Procaccini*, in 'Rivista d'Arte', 1929, p. 321.

<sup>16</sup> A. Arfelli, *Per la cronologia dei Procaccini (e dei figli di Bartolomeo Passarotti)*, in 'Arte antica e moderna', 1959, p. 459, nota 9.

<sup>17</sup> N. Pevsner, *op. cit.*, 1929, p. 323.

<sup>18</sup> Milano, Archivio di Stato, Fondo Popolazione, Parte Antica, cartella 105, *ad diem*.

<sup>19</sup> A. Arfelli, *op. cit.*, p. 457 e p. 459, nota 6. Anche in questo caso le fonti erano più veritiere dei documenti scoperti in seguito. Il Lanzi scrive: 'Ercole [Procaccini il Vecchio] era nato nel 1520, come lessi in un manoscritto del padre Resta nella Biblioteca Ambrosiana' (L. Lanzi, *ed. cit.*, vol. II, p. 327).

<sup>20</sup> L'*editio princeps* del *De origine* sembra essere piuttosto rara. La sola copia conservata a Milano si trova nella biblioteca francescana del convento di Sant'Angelo (segnatura: S IV 40).

<sup>21</sup> 'Consecro dive tibi primo Gonzaga Minister / Post decies quintū sextus at ipse patri / Octo sustinui quos annos mille labores / Tum successore haec monitura meos / Annue Francisci voto Francisce tousque / Servare aeternum scripta notata iubet /'. Il solo passo oscuro dell'iscrizione riguarda i numerali della seconda riga. Essi vanno interpretati così: *decies quintum* significa dieci per cinque (dieci volte cinque). In realtà il Gonzaga fu il cinquantottesimo Ministro Generale dell'Ordine (si veda H. Holzapfel O.F.M., *Manuale Historiae Ordinis Fratrum Minorum*, Friburgo in Bressgovia, 1909, p. 621); tuttavia, l'albero genealogico dei Generali pubblicato a pagina 64 del *De origine* dimostra che egli era allora considerato il cinquantaseiesimo.

<sup>22</sup> Il periodo 1579-87 corrisponde agli anni indicati dallo stesso Gonzaga per la stesura del libro: si veda il proemio della seconda edizione del *De origine* (Venezia, 1603), in cui l'autore ricorda che il volume gli è costato otto anni di lavoro dall'elezione a Ministro Generale dell'Ordine. La presidenza del Gonzaga fu fra le più prolungate della storia dei Francescani: dall'inizio del XV secolo solo due Generali erano rimasti in carica più di otto anni e bisogna aspettare Idelfonso Biesma per conoscere un generalato più duraturo (1702-16) di quello del Gonzaga (si veda H. Holzapfel, *loc. cit.*).

<sup>23</sup> Anche il fatto che l'incisione non sia in controparte rispetto al disegno non indica che ci troviamo di fronte a una copia. Esistono infatti volumi il cui frontespizio è derivato, senza inversioni, da un disegno originale: ad esempio, *Il libro appartenente a l'architettura* di Antonio Labacco (il modello di Francesco Salviati è conservato a Windsor: si veda A.E. Popham-J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949, pp. 327-328, n. 897, fig. 172. Per l'illustrazione del frontespizio, si veda A. Nova, *Occasio pars Virtutis. Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci*, in 'Paragone', n. 365, 1980, tav. 35a).

<sup>24</sup> M. Rosci, *op. cit.*, p. 110.

<sup>25</sup> Su F. Gonzaga si vedano: C. Sacco, *Vita di Francesco Gonzaga*, Mantova, 1624; I. Donesmondi o Donesmundi, *Vita di Francesco Gonzaga*, Venezia, 1625; B. Mazzara, *Vita del Venerabile Francesco Gonzaga Ministro Generale di tutto l'Ordine dei Frati Minori* (1676), ed. F.M. Paolini, Roma, 1906, recensita da R. Maiocchi in 'Rivista di Scienze Storiche', 1907, pp. 388-393.

<sup>26</sup> B. Mazzara, *ed. cit.*, p. 49.

<sup>27</sup> L. von Pastor, *Storia dei Papi*, ed. Roma, IX, 1955, pp. 84-85. Si vedano inoltre le *Constitutioni generali delle monache dell'ordine di S. Chiara et del terzo ordine...*, Milano, 1582, in cui Gonzaga giunse a stabilire la regola che le monache dovevano seguire per 'giacere e dormire' (p. 25).

<sup>28</sup> B. Mazzara, *ed. cit.*, pp. 49-63.

<sup>29</sup> Si tratta di un'edizione, per così dire, economica, pubblicata a Venezia nel 1603: il volume è in ottavo; il frontespizio, più rozzo, è stato sostituito; mentre le altre incisioni e le parti concernenti alcuni conventi europei e tutti gli insediamenti d'oltre oceano sono state omesse.

<sup>30</sup> H. Holzapfel, *op. cit.*, p. 633.

<sup>31</sup> Per il vincolo di parentela e la visita a San Carlo si veda B. Mazzara, *ed. cit.*, p. 57. Sulla rivolta parigina si veda la lettera, datata 2 ottobre 1582, pubblicata da F.C. Carreri, *Una lettera e una relazione autografa del Ven. Fr. Francesco Gonzaga Min. G.le dei Min. Oss. intorno alla riforma del gran Convento di Parigi, 1582*, in 'Archivum Franciscanum Historicum', 1909, pp. 669-672.

<sup>32</sup> L. von Pastor, *op. cit.*, X, 1955, pp. 33-34.

<sup>33</sup> Le incisioni sono stampate rispettivamente a p. 1162, p. 2 e sul verso del proemio. Sembrano tutte della stessa mano che ha ideato anche il 'Sant'Antonio da Padova' (p. 290), il 'San Bernardino' (p. 408), il 'San Bonaventura' (p. 776) e il 'San Lodovico di Tolosa' (p. 816). Il 'Sant'Antonio' reca l'iscrizione: *f. ludovicus de barajas ordin. f. frā excudit*. Non è da escludere che alcune incisioni fossero prodotte in luoghi diversi da Roma su commissione di un emissario del Gonzaga e che solo in un secondo momento il Generale abbia desiderato migliorare il livello qualitativo delle immagini affidandone la responsabilità, quando l'impresa era probabilmente già avviata, ad Agostino Carracci.

<sup>34</sup> L'incisione è a p. 1346. Per i dipinti di Cerano si veda M. Rosci, *op. cit.*, figg. 58 e 5.

<sup>35</sup> L'incisione è a p. 1320. Per il 'Riposo' si veda M. Rosci, *op. cit.*, fig. 17.

<sup>36</sup> Per il disegno e le tre incisioni si veda lo splendido catalogo di D. De Grazia Bohlin, *Prints and related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, Washington, 1979, pp. 224-229.

<sup>37</sup> Le incisioni sono stampate a p. 384, p. 482, p. 506, p. 510, p. 1340 e sul verso del foglio che precede l'indice. Le centoquattro incisioni del *De origine* rivestono evidentemente un'enorme importanza anche per l'attività giovanile di Agostino Carracci. Gli anni '80 segnano il momento cruciale della sua maturazione, poiché l'artista non si limita più a incidere opere altrui, ma inizia a creare modelli originali. Trovandosi di fronte a una fase sperimentale, non aliena da cadute qualitative, è difficile riconoscere la mano di Agostino. Il *De origine* dovrebbe pertanto essere attentamente analizzato da uno specialista di problemi carracceschi e l'invito è rivolto soprattutto alla specifica competenza di Diane De Grazia Bohlin. Nel frattempo si possono segnalare le pagine delle incisioni che, pur essendo probabilmente derivate da modelli disegnati dallo stesso Agostino, furono eseguite da mani meno abili: 264 (vicina alle quattro sante del 1576-78 ca., cfr. D. De Grazia Bohlin, *op. cit.*, pp. 79-81), 324, 340, 366, 376, 418, 430, 438, 442, 452, 462, 474, 486, 520, 534, 538, 580, 602, 660, 666, 684, 698, 720, 734, 792, 886, 892, 916 (lo stesso autore del ritratto di Gregorio XIII, cfr. D. De Grazia Bohlin, *op. cit.*, p. 353), 928, 940, 948, 966, 1018, 1024, 1064, 1166, 1200, 1220, 1304, 1310, 1334, 1350. Solo per la 'Provincia Romana' (p. 176)

[tavola 45b] sappiamo con certezza che l'incisione è derivata da un modello di Agostino Carracci, poiché i due angeli ai lati della tiara e delle chiavi pontificie sono identici, ma di qualità assai inferiore, a quelli che fiancheggiano il ritratto del Granduca nella *Vita di Cosimo de' Medici* (Bologna, 1586) di Aldo Mannucci (si veda D. De Grazia Bohlin, *op. cit.*, p. 237. La scheda della Bohlin, *op. cit.*, p. 235, sulla *Vita di Cosimo* è eccellente; tuttavia, noto che l'autore dell'opera non fu Aldo Manuzio, bensì, come ricorda il frontespizio, Aldo Mannucci).

<sup>38</sup> J. Shearman, *Raphael, Rome and the Codex Escorialensis*, in 'Master Drawings', 1977, p. 136.

<sup>39</sup> Sulla numerosa colonia novarese, fra cui spiccarono gli orefici, si veda A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, 1884, *passim*. Per l'iscrizione di G.B. Ricci fra i Virtuosi si veda la voce del Thieme-Becker, XXVIII, 1934, p. 248.

<sup>40</sup> Milano, Biblioteca Braidense, manoscritto *Singularia vicariorum imperia-lum*, I.IV, fol. 80 e foll. 117-118.

<sup>41</sup> S. Ticozzi, *op. cit.*, I, p. 377. L.A. Cotta, *Museo novarese*, Milano, 1701, p. 291, ricorda come il Cerano eccellesse non solo nel dipingere paesaggi, animali, marine, nature morte e battaglie, ma anche nella 'plastica' e nello 'storiare'.

<sup>42</sup> G. G. Bottari-S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, VII, 1822, p. 519.

<sup>43</sup> F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo*, Milano, 1656, pp. 133-134 e p. 138.

<sup>44</sup> F. Rivola, *op. cit.*, p. 138. Non si può escludere che l'artista sia stato messo in contatto con il Borromeo dallo stesso Gonzaga: i due ecclesiastici non erano solo lontani parenti, ma avevano anche amicizie comuni come il cardinale Gabriele Paleotti (per l'amicizia fra Gonzaga e Paleotti, si veda B. Mazzara, *ed. cit.*, p. 72; per il rapporto Borromeo-Paleotti, si veda F. Rivola, *op. cit.*, p. 137).

<sup>45</sup> L'influsso baroccesco nella formazione del Cerano era già stato adeguatamente discusso dal Pevsner, e da G.A. Dell'Acqua, *Per il Cerano*, in 'L'Arte', 1942, pp. 160-161, ma l'importanza della lezione del Cambiaso è stata notata soltanto da M. Gregori, *Il Morazzone*, catalogo della mostra, Varese, 1962, p. XXXIV. Per la possibile provenienza farnesiana e l'acquisto a Roma nel 1735, si veda M. Rosci, *op. cit.*, p. 43.

<sup>46</sup> Questo documento di enorme interesse, segnalato dal Baroni a G.A. Dell'Acqua (*op. cit.*, p. 160), è rimasto inedito. ABIB (Archivio Borromeo Isola Bella), Casse Borromeo, anni 1590-92, carta 73v: '14 dicembre 1591. Per tanti datti a Gio. Batta Crespo per saldo delle pitture fatte nella sala et 2 camere verso il giardino lire 42 soldi 2'. La somma è modesta perché si tratta di un saldo. I dipinti (forse affreschi?) dovevano essere di una certa importanza, poiché decoravano la 'sala' del palazzo milanese: infatti, come mi ha fatto notare Piero Pisoni, l'archivista dell'Isola Bella che ha gentilmente trascritto il documento, il Palazzo dell'Isola Madre, allora ancora in costruzione, veniva di solito ricordato nei documenti in modo specifico per distinguerlo dal palazzo in città. Raramente è stata segnalata la supposta precocità dell'artista che, secondo la data di nascita fatta risalire al 1575, avrebbe allora avuto sedici anni. Non è superfluo notare come l'ipotesi di un legame Cerano-Roma tramite i Farnese sia avvalorata dal fatto che il conte Renato, il secondo committente documentato del Cerano, era il marito di Ersilia Farnese, figlia di Ottavio e sorella di quell'Alessandro che in Fiandra aveva

stretto una ferma e leale amicizia con Francesco Gonzaga. Per il vincolo coniugale fra Renato e Ersilia, si veda F. Rivola, *op. cit.*, p. 2.

<sup>47</sup> Come ha ben dimostrato V. Bush, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York-London, 1976 (tesi di laurea discussa nel 1967 per il conseguimento del dottorato di ricerca, Ph.D.), le dimensioni straordinarie costituirono uno degli ideali estetici della scultura del Cinquecento. Si calcola che in Italia siano state eseguite nel Cinquecento almeno cinquanta statue colossali che, oltre ad essere un cosciente *revival* classico, avevano spesso un significato politico e propagandistico. Tuttavia, nessun esempio precedente, fatta eccezione per il colosso in stucco modellato dal Cellini nel cortile della sua residenza parigina del Petit Nesle (B. Cellini, *La Vita*, ed. C. Cordié, Milano-Napoli, 1960, pp. 844-845; B. Cellini, *Trattato della scultura*, in appendice alla *Vita* citata, pp. 1098-1099), aveva raggiunto le smisurate dimensioni del San Carlone. La statua, alta più di ventitre metri, è stata giustamente considerata un simbolo della vigile Controriforma in una zona di frontiera dove le infiltrazioni eretiche erano o potevano essere più frequenti e pericolose. Il Cerano, tuttavia, già imbevuto di esperienze centro-italiane, non mancò di sottolineare nella sua lettera a Federico l'audace sfida gettata a un ideale classico: 'come ho rappresentato altra volta, in così gran macchina basterà avere il getto del capo e delle mani, che sarà pure la più magnifica cosa che sia mai stata fatta dopo i Romani' (lettera dell'8 aprile 1598, in G.G. Bottari-S. Ticozzi, *op. cit.*, VII, 1822, p. 519).