



FIG. 17 - NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO - A. CARLONE (?):
RIPOSO NELLA FUGA IN EGITTO (Fot. Sopr. Gall. Napoli)

tarda, nel quarto decennio del secolo; l'inserirsi dinamico delle masse disposte in diagonale rimanda infatti a quella ripresa manieristica che si manifesta negli affreschi di Saronno o in altre opere coeve.

Su questo e su altri fogli cinquecenteschi si avrà forse occasione di tornare in seguito; vorrei solo aggiungere ora, poichè esso è esposto con una indicazione errata, che il 'S. Girolamo' del Gabinetto dei Disegni di Capodimonte (inv. n. 20; fig. 7) non è di Federico Zuccari, com'è riferito dalla scritta antica che compare sul foglio, ma del Cavalier d'Arpino, ed è verosimilmente di un periodo non lontano dagli affreschi delle cappelle Olgiati in S. Prassede e Contarelli in S. Luigi dei Francesi, per molte assonanze con i Profeti che colà sono affrescati. Non è da escludersi che il disegno sia una prima idea per il particolare di equal soggetto nella volta del presbiterio di S. Martino a Napoli. Non dovrebbe essere lontano da un altro disegno preparatorio pure tipico del Cesari (fig. 3) che penso sia utile far conoscere dopo che il Faldi ne ha pubblicato il quadro, il 'S. Giovanni condotto alla grotta' in S. Giovanni in Laterano (I. FALDI, *Gli affreschi della cappella Contarelli e l'opera giovanile del Cavalier d'Arpino*, in *Boll. d'Arte*, 1953); bisogna però avvertire che la data 1595 proposta dal Faldi va spostata al 1598, giacchè in quella data avvenne un pagamento al Cavalier d'Arpino per "due quadri a olio che fa per mettere nelle nicchie nella Cappella di S. Gio. Evangelista", (v. PH. LAUER, *Le Palais du Latran*, Paris 1911, p. 619), pagamento che con ogni probabilità riguarda proprio questa tela, che come è noto proviene appunto dal Battistero Lateranense.

8) A. FORLANI, *Mostra dei disegni di A. Boscoli*, Firenze 1959. A questa precisa fase dell'attività disegnativa del Boscoli appartiene il bellissimo, sebbene purtroppo manomesso, disegno di Capodimonte, n. 75, il cui riferimento al Boscoli è tradizionale.

9) Questi fogli del Boscoli mi spingono ora ad avanzare un'ipotesi circa un disegno esistente nel Gabinetto dei Disegni di Roma (n. 125675) attribuito dal Grassi (*Storia del disegno*, Roma 1947) al Salimbeni. Tale disegno, che è vicino a quello napoletano esposto alla mostra ma ancor più ad altri anch'essi sicuri del Boscoli (come al 'David che placa Saul', Uffizi n. 2249 s.), di un momento lievemente anteriore nel loro evidente aggancio al manierismo zuccaresco e fiammingo, può assai più facilmente convenire a quello "spirito acuto e bizzarro", che fu il fiorentino, che non al pittore senese (dal catalogo del quale comunque va espunto). Direi anzi che l'unica oscillazione possibile per questo disegno è appunto verso i nordici, ad esempio lo Spranger, nel quale però la linea appare sempre meno continua che qui, e tende sempre a una maggiore solidificazione dell'immagine.

10) A. G. QUINTAVALLE, *M. Anselmi*, Parma 1960, fig. 70.

11) QUINTAVALLE, *cit.*, figg. 67, 89, 107.

12) BARTSCH n. 5; la data 1658 riportata dal Bartsch è errata, per quanto l'ultima cifra, incisa a rovescio, possa giustificare tale errore. Stilisticamente la stampa non potrebbe convenire a una data così tarda.

13) F. BOLOGNA, *F. Solimena*, Napoli 1958.

14) BARTSCH, 1.

15) BARTSCH, 6.

16) N. IVANOFF, *I disegni italiani del '600*, Venezia 1960, tavv. 100, 101.

Un altro disegno di questa primissima fase è a Capodimonte (n. 2489). Assonanze compositive, in tutti questi fogli, con l'opera del Giordano sono evidenti: il n. 20594 ad esempio sembra una prima lontana idea per il 'Transito di S. Giuseppe' di Ascoli Piceno (1677): identici gli atteggiamenti degli angeli, che corrispondono bene anche alle invenzioni delle opere romane di molto posteriori, ma anche all'angelo della giovanile 'Deposizione' di Capodimonte.

A questo gruppetto che si è venuto così formando è pure accostabile un disegno pubblicato da L. Grassi (*cit.*) come veneziano; in esso la linea increspata tende a circuire l'immagine in tondo, ed ha perciò strettissime analogie con il verso del disegno esposto di Luca Giordano, il n. 20591 di S. Martino (con una 'Sacra Famiglia'). Stilisticamente questa fase di insistita ricerca nel risolvere le troppo crude divergenze entro una forma chiusa che le contenga trova analogie con l'attività pittorica del Giordano verso il '60.

17) M. MARANGONI, *I Carloni*, Firenze 1925; L. GRASSI, *cit.* Unico altro appunto al catalogo: da un ulteriore spoglio dei disegni della Società di Storia Patria è apparso chiaro che il Garzi deve leggersi Gaifi, rimanendo la fisionomia di questo pittore, che appare un mediocre ripetitore di schemi solimeneschi, non altrimenti nota che per il gruppo dei disegni conservati in quella raccolta.

NOTE SU INEDITI LOMBARDI

Un San Francesco con l'Angelo del Moncalvo.

SCADUTO al ruolo d'artista di esclusivo interesse locale, dopo aver conosciuto notevole fama, Guglielmo Caccia detto il Moncalvo ha trovato in questi ultimi anni una sua collocazione più chiara nell'ambito di quell'arte del rigorismo cattolico della Controriforma gravitante verso l'ambiente fiorentino e romano, cioè intorno al Poccetti e soprattutto al Muziano. Mina Gregori ha posto anzi in luce che il passaggio a Milano del Moncalvo non rimase senza conseguenze, nell'ultimo decennio del Cinquecento, su certi aspetti della pittura giovanile del Cerano, quali si manifestano nelle due piccole 'Storie del Battista' della Pinacoteca di Lovere e nei quadretti francescani suddivisi tra la Pinacoteca di Brera e il Castello Sforzesco.

A proposito di quest'ultima osservazione, mi sembra utile segnalare una tela con 'San Francesco e un Angelo musicante' che si trova, senza alcuna attribuzione di fonti antiche o moderne, nella Sacrestia della Chiesa di San Barnaba a Milano e che dovrebbe appartenere al Moncalvo, nell'ultimo decennio del Cinquecento (fig. 1). A rivelare il nome del pittore, basterebbe la figura dell'angelo, nel quale l'impeto gaudenziano si raffrena in una grazia composta, in una casta dolcezza, appena più lenta di quella dell' "Angelo annunziante" della coll. Longhi, presentato dal Testori alla Mostra del Manierismo Piemontese; una dolcezza che s'arresta, grazie ad una sorvegliata disciplina interiore, ad un passo dal languore.

Ma un brano di sottigliezza psicologica meno comune è nel San Francesco che il suono del violino riscuote dalla meditazione e che presenta all'angelo un volto ancor pieno della sacrificata tristezza dei pensieri. Si riflettono in questo volto gli accenti già noti della umiltà muzianesca ma con una tensione, a parer nostro, più vibrata del consueto, già presaga, appunto, del Cerano. In questi tratti fisionomici, limati dalla quotidiana rinuncia, dalla spoliazione più intima, dalla contrizione incessante, è un brano



FIG. I - MILANO, SAN BARNABA - MONCALVO: S. FRANCESCO E UN ANGELO MUSICANTE

significativo per la storia del sentimento religioso del Cattolicesimo controriformistico, lontano dai limiti di quel delicato pietismo che troppe volte, più tardi, al Moncalvo non riuscì di varcare.

Rimane ancora da osservare con quanta coerenza questo mondo di sentimenti si traduce in una materia pittorica ovattata e quasi monocroma — se si eccettua il pallido color citrino della tunica angelica — tutta giocata sul pallore soffice delle carni e quello serico delle vesti, sui toni smorzati di un'avvolgente atmosfera nebbiosa.

Infine, poichè mi si porge l'occasione di farlo, desidero segnalare, nella medesima sacrestia di San Barnaba, un'altra tela del Moncalvo, di identiche misure, rappresentante l'apparizione a San Pietro dell'Arca di Noè raccolta in un lenzuolo sospeso alla volta del cielo: un'iconografia curiosa, ma già usata dal Lomazzo nei perduti affreschi nell'ex convento di S. Agostino a Piacenza. ¹⁾ La tela ha analoghe qualità stilistiche ed è quindi da collocarsi nello stesso momento, sebbene rientri nei modi più consueti del pittore. ²⁾

Un soffitto di Camillo Procaccini.

Avvertiva giustamente il Dell'Acqua ³⁾ che uno studio critico, ancora mancante, del folto catalogo delle opere di Camillo Procaccini, pur non sovvertendo la configurazione ormai chiara dei più alti valori artistici locali, varrebbe nondimeno ad accrescere l'odierna scarsa fortuna di un pittore altamente valutato ai suoi tempi, a cominciare dal Lomazzo.

L'aver lavorato "per dieci", come dice il Lanzi, e ininterrottamente dal suo arrivo a Milano (1585) sino alla

morte (1626) dovette certamente stimolarlo sulla pericolosa china di un'abilità sin troppo facile e di una tecnica da 'repertorio', nella quale scadevano a formulario quelle sue doti più sincere e certe acutezze stilistiche che pure egli aveva elaborato personalmente sulle fonti correggesche e parmensi, del Pordenone e del Barocci, con soluzioni affini, come ha avvertito il Baroni, ⁴⁾ a quelle del cremonese Malosso.

È naturale che molte delle sue opere più impegnate figurino nei primi anni milanesi e più precisamente in quel decennio circa che intercorre tra le ante d'organo per il Duomo di Milano, iniziate nel 1592, e le storie di San Gregorio in San Vittore, del 1604; nelle prime egli mostrava la sua preferenza per le composizioni complicate e il taglio grandioso della scena, nelle seconde s'andava provando, proprio contemporaneamente al Cerano, ma non con lo stesso animo di austera concretezza, nel campo della pittura celebrativa che tanto doveva significare nella storia pittorica del primo Seicento milanese.

Accanto a queste, e come prova della varietà dei suoi temi, potrebbe inserirsi una notevole serie di tele da soffitto nelle quali mi sono imbattuta nel corso di una ricognizione nella chiesa di San Barnaba e nell'annesso antico Collegio dei Barnabiti (figg. 2-6). Esse coprono l'intero soffitto della cappella dell'attuale Istituto Zaccaria, dove furono trasportate nel 1928 dalla vecchia cappella dell'Istituto stesso, costruita e inaugurata nel 1596. Nel documento relativo all'inaugurazione della cappella, non sono citate queste tele, nè compaiono in documenti successivi, ma è da supporre che la loro esecuzione non tardasse molto oltre la costruzione della cappella.

La ricca decorazione comprende dieci riquadri maggiori con figure angeliche recanti in mano simboli scritturistici della Vergine e riquadri laterali minori con putti musicanti, piccoli paesaggi e simboli, tutti riferentisi a passi scritturali relativi alla Vergine. L'intero soffitto risulta così una ben contestata trama di simboli, nata da una lettura ispirata dalla Scrittura, intessuta sul filo della Parola scritta che si trasforma senza alcun residuo narrativo in parola figurata, in immagine. Letteratura pura, dunque, e di schietta cultura controriformistica; un omaggio tributato al culto di Maria che vigoreggia in quegli anni, per reazione al rifiuto protestante.

La singolarità del tema rigorosamente teologico e astratto, in quegli anni di azione ostentata e di sentimenti azzardati ed estremi, non è però senza precedenti. Mi torna alla memoria la decorazione della Cappella di Santa Maria dei Bulgari affrescata dal Cesi a Bologna alcuni anni prima, tra il 1590 e il 1594, alla quale il Graziani ha dedicato alcune indimenticabili pagine. ⁵⁾ Ma il Cesi,



FIGG. 2, 3 - MILANO, SOFFITTO DELLA CAPPELLA DELL'ISTITUTO ZACCARIA (PARTICOLARI)

con maggiore coerenza al tema, rinunciava ad ogni insistenza prospettica e nella castigata iconografia delle immagini raggiungeva quella sublime uniformità, quella 'cifra' che solo conveniva a rappresentare creature ultraterrene ed eterne. Nel nostro caso, invece, sul cielo fermo di un turchino denso, le figure angeliche si stagliano col massimo di ardimento prospettico che il soffitto non molto alto consente; e con loro scorciano inappuntabilmente i lacunari, i dentelli e persino le scritte.

Nel giostrare dei panneggi gonfi, nello snodarsi arduo delle figure, vien fatto di ricordare quelle "teste smorfiose e certi angioletti così sguaiati e senza la menoma reverenza nel cospetto di Dio e della Vergine", che lo Zuccari, in una lettera del 1603 o 1604 ad Agostino Chigi, lamentava a proposito dei Procaccini e in particolare di Giulio Cesare. In queste teste d'angeli e di putti è una grazia di riccioli e di lineamenti che denunciano scopertamente l'ascendenza correggesca e del Parmigianino, cui s'aggiungono la tipica ostensione del gesto, la compattezza plastica del panneggio e certe impaginature vivide di luci e di ombre che son proprie di Camillo. Anche il ritmo costante dei rossi, dei verdi e dei gialli che asseconda il plasticismo della forma denuncia l'interpretazione dei colori correggeschi.

Più stretto è il richiamo alla 'meditazione' controriformistica nelle immagini simboliche e nei paesaggi. Il sole, la luna, il giglio, la stella, il candelabro s'appuntano come simboli araldici su un cielo appannato e livido, senza alcun

ricordo di realtà naturale, al limite estremo della immagine pura. Neppure nei piccoli paesaggi vi è la minima intenzione di "aprire il taccuino in campagna", come dice il Graziani. Cieli fumosi, albe livide, crepuscoli spettrali sovrastano l'alto silenzio di questi giardini, di queste colline tristi e solenni, di questi mari burrascosi, il cui tratto comune è una solitudine umana addirittura inquietante. Paesaggi simili sono davvero insoliti in terra lombarda, se si eccettuano solo certe 'aperture' di paesaggio del Malosso; la loro fonte, infatti, è emiliana e ad essa sembrano soprattutto indirizzarci quelli in cui un più vivido balenio di luci, un mobile guizzare di fantomatiche figurette, un ondeggiare di rami o un morbido arruffio di onde richiama, in tono minore, l'estro visionario dei paesaggi dei manieristi emiliani con infiltrazioni fiamminghe frequenti in quegli anni.

Se, come ritengo, l'autore di questi paesaggi è lo stesso Camillo Procaccini che opera in tutto il soffitto, il vasto repertorio della sua pittura si arricchisce di una nota nuova, insolitamente intima e lirica.

Una tela del Figino.

Fra i manieristi lombardi della seconda metà del Cinquecento, Ambrogio Figino non appare, nel complesso della sua opera, sottrarsi a quella moda intellettuale delle enfatiche forzature plastiche dei moduli



FIG. 4 - MILANO, SOFFITTO DELLA CAPPELLA DELL'ISTITUTO ZACCARIA (PART.)

michelangioleschi, care anche al Lomazzo e al Meda, che rendono sostanzialmente povera di novità e di lieviti la pittura lombarda di questo mezzo secolo. Sono presenti, tuttavia, nella pittura del Figino alcuni fermenti di novità sui quali il Longhi ha attirato l'attenzione: ¹⁾ un nuovo "desiderio di verità", tramite anche il naturalismo luministico del Campi, s'avverte nel 'San Matteo e l'Angelo' della Chiesa di San Raffaele a Milano, che il Longhi colloca negli anni immediatamente antecedenti il 1588, per gli spunti che il Caravaggio a Milano può avervi notato e accolto poi nella prima redazione dello stesso soggetto in San Luigi dei Francesi a Roma.

Allo stesso momento circa, e cioè poco prima del 1590, vorrei assegnare un'altra opera inedita del Figino, raffigurante un 'Miracolo di Sant'Ambrogio', presente nella Chiesa di San Barnaba a Milano (fig. 7) e che le fonti assegnano, appunto, ad Ambrogio Figino. ²⁾

Non vi è ancora traccia in quest'opera di quel gusto di acutezza stilistica in cui sembra irretirsi sempre più il Figino nelle opere posteriori, dalle ante d'organo del Duomo di Milano del 1595 alla tarda 'Natività della Vergine' in Sant'Antonio. Emergono invece, nello sfondo, i più antichi ricordi lombardi, in un'insistente ripresa delle

tradizioni locali: dal fantastico sfondo di città "alla Bramantino", ai volti femminili avvolti nel turbante, pure bramantineschi, agli accenni tardoleonardeschi nei volti secondari che fanno da 'coro' al fatto.

Già sorprende nel quadro l'insolita ricchezza di luci e ombre che ammorbidisce e ravviva l'enfasi magniloquente del Santo, facendo brillare il prezioso damasco giallo, le gemme della mitria, l'oreficeria del pastorale. Ma ben più decisiva è l'incidenza luminosa precisa che, battendo di striscio, guida l'occhio dello spettatore dal bel volto marcato della figura a sinistra del Santo, concentrando l'attenzione sul gruppo di destra del giovane riverso e del suo soccorritore. Qui il nuovo desiderio di verità affiora improvviso e persino con quasi polemica violenza, nell'incombere in primissimo piano dei poveri piedi callosi, degli stracci pieni di luce che avvolgono i polpacci, riuscendo a superare il limite dello schema michelangiotesco della figura. La stessa nuova verità luminosa immerge nell'ombra l'affilato e umano volto del soccorritore, fa brillare in luce vivida l'ampia fronte madida di sudore su cui si ritraggono le ciocche umide e scarmigliate dei capelli.

Se non andiamo errati, possiamo annoverare anche questo tra i brani di pittura che sarebbero potuti piacere al giovane Caravaggio.

Una 'Pietà' di Giulio Cesare Procaccini.

Gli anni tra il 1605 e il 1610 vedono il rapido consolidarsi della fama di Giulio Cesare Procaccini a Milano, dopo il suo definitivo abbandono della scultura; ed essa viene confermata da commissioni importanti come i quadri per il Tribunale della Provvisione a Milano e la partecipazione alle tele dei 'Miracoli di San Carlo' per il Duomo, nelle quali ebbe accanto il Morazzone ed il Cerano. Si profila così sin dai primi anni del secolo quella triade dei 'milanesi' maggiori che poi la critica doveva consacrare, a cominciare dal Borsieri nel 1619.

È sin troppo noto, però, quanto nell'animo distasse il Procaccini dagli altri due: un'invincibile inclinazione alla grazia venata di languore e intrisa di raffinatezze pittoriche fa apparire la sua pittura non più che lambita dal clima di dramma sacro o di fervida esaltazione religiosa propria al Morazzone e al Cerano. Pure, la vicinanza con questo ultimo nei drammi carliani non rimase sul Procaccini senza conseguenze, come fu più volte rilevato, ³⁾ portandolo, negli anni intorno al 1610, a rassodare e ingagliardire la sua compagine formale.



FIGG. 5, 6 - MILANO, SOFFITTO DELLA CAPPELLA DELL'ISTITUTO ZACCARIA (PARTICOLARI)

Fra le prove che ritengo più valide di questo accostamento al Cerano è una tela che si trova nella Chiesa di Santo Stefano a Milano, ivi giunta nel 1618 in deposito da Brera e con l'attribuzione, appunto, a Giulio Cesare Procaccini. Si tratta di una dolente 'Pietà' (fig. 8), tutta tenuta su un timbro di grave e nobile elegia: la scena, non folta di personaggi e anzi quasi 'privata', si svolge in primo piano, in una trattenuta commozione che rende composti i gesti, silenzioso l'affaccendarsi degli angeli che preparano alla sepoltura il cadavere del Cristo, e priva d'enfasi la consueta figura di quinta, l'angelo guerriero che monta la guardia in primo piano.

La crudele agonia fisica e spirituale non ha però straziato il bel volto del Cristo nè quello della madre; in quest'ultimo, appunto, così vicino a quello della Margherita Vertua ceranesca nel 'Miracolo di San Carlo' a lei dedicato, s'avverte più netto il divario fra il pathos dei personaggi del Cerano e l'elegia di quelli procacciniani. Sorprende, soprattutto, in questa tela l'inconsueta vigoria del rilievo plastico che modella con un chiaroscuro pastoso e sensibilissimo ogni piega del corpo del Cristo, con un'enfasi sottile di luci e ombre vicina a quella dello scalpello secentesco: è significativo, in questo senso, il confronto coi disegni del Cerano destinati alle sculture dei portali del Duomo di Milano, e in particolare con l'Adamo della 'Creazione di Eva'.

Tanto più notevole ci appare, in questa tela, l'accordo profondo e raro nel Procaccini tra sensibilità plastica e sensibilità pittorica che si suggella anzitutto nel gioco dell'ombra che traversa vivida i volti degli angeli pietosi; e sebbene lo sporco veli e ottunda gravemente il dipinto

e non ne permetta una leggibilità completa, si direbbe che il Procaccini abbia qui deliberatamente rinunciato a quelle piacevolezze raffinate del colore — fluorescenze e picchiettati luminosi — che nella maggior parte delle sue opere sono il segno più tangibile del suo edonismo pittorico; preferendo invece ammorbidire di una calda tenerezza luminosa i riccioli, le pieghe, i metalli.

Angelo Galli, un pittore lombardo sconosciuto del primo seicento.

È ben noto il vasto tributo di ricordi e di affetti che la pittura tardomanieristica lombarda del primo Seicento dedicò alla tragica pestilenza del 1576 e alla figura austera e familiare di San Carlo ad essa intimamente legata. Su questo clima celebrativo ed edificatorio essa crebbe e si alimentò, trovando nel famoso ciclo carliano per il Duomo, iniziato nel 1602, quel tono dimesso ed insieme ufficiale che accosta le opposte esigenze del racconto e della composizione manieristica.

Fra le molte tele del tempo che celebrano la presenza di San Carlo in mezzo agli appestati ve n'è una, inedita, situata nella chiesa milanese di San Giorgio al Palazzo (figg. 9 e 10). Opera di un pittore sinora perfettamente sconosciuto, Angelo Galli, ricordato una sola volta, appunto a proposito di questa tela, dal solo Torre nel suo diligente *Ritratto di Milano*,⁴⁾ essa ci appare, nondimeno, abbastanza singolare e degna di qualche osservazione più attenta. Le due parti in cui il quadro ci appare nettamente diviso, quella celeste del Cristo tra le nubi e dell'angelo vindice dalla lunga spada serpentina, e quella terrestre della

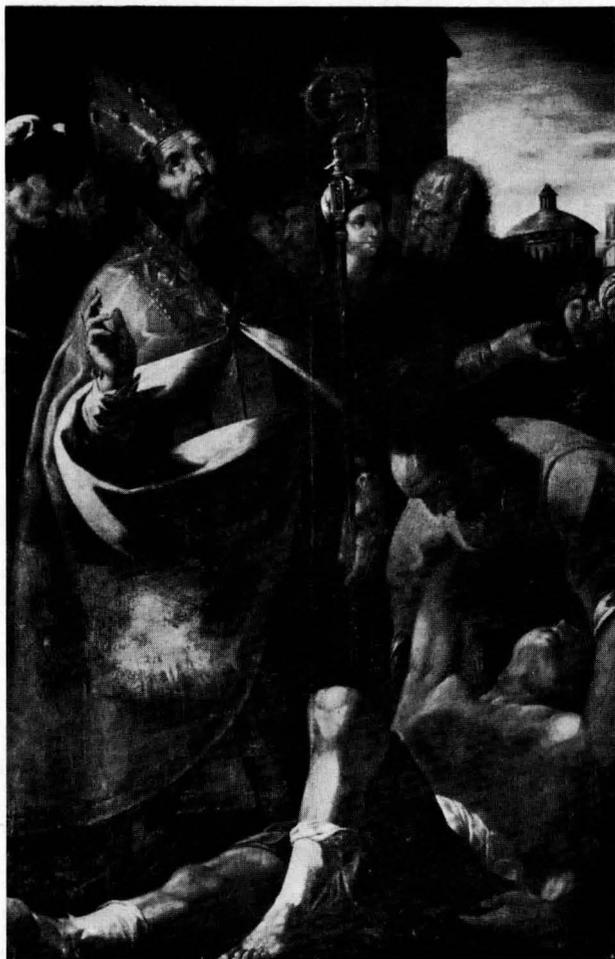


FIG. 7 - MILANO, SAN BARNABA
AMBROGIO FIGINO: MIRACOLO DI S. AMBROGIO

miserabile folla dei malati, traccia nettamente il duplice binario dell'ispirazione, quello di realtà e di maniera su cui si muove l'opera.

La parte superiore è certo assai meno impetuosa delle glorie celesti del Morazzone e del Tanzio; ma essa vi appare, peraltro, in qualche modo vicina per la discendenza comune da quel tintoretismo che agì sulla scena lombarda di quegli anni e che qui si rassoda in una luce livida, in un chiaroscuro fumoso, in un linearismo aspro. Ma ecco che, passando alla parte inferiore, prende il sopravvento la forza del lombardo realismo: quei visi maschili paesani dalle labbra e dai nasi carnosì, non sono certo volti addomesticati dalla maniera, e quelle donne gagliarde, umili contadine brianzole o bergamasche, discendono direttamente dalla più autentica tradizione naturalistica lombarda, protagonisti di quella eterna miseria contadina, assurta nelle tele del Ceruti o del Ceresa a livello di dolente poesia. Da una di quelle tele si direbbe uscito il volto pensoso e umano del portatore della croce astile, vero 'ritratto', alle spalle del Santo arcivescovo.

Si dirà, ed è vero, che manca a questi volti l'asciuttezza scabra, l'affilata tensione interiore dei personaggi del Tanzio; e si veda a proposito come interpreta il pittore

di Varallo la analoga scena della 'Comunione di San Carlo agli appestati', eseguita, già prima del 1615, per la Parrocchiale di Domodossola. Forse, però, non andiamo errati nel vedere in questa scena una versione 'in prosa' più piana e domestica, non toccata dalla problematica caravaggesca, di quelle glorie celesti che il grande Tanzio amava spalancare sullo spettacolo di una umanità febbrile e aggrovigliata.

Sullo sfondo riaffiorano di nuovo insistenti i ricordi di quei 'lontani' tintoretteschi che appaiono improvvisi alle spalle dei primi piani, in labili, guizzanti diagonali e in sfilacciati contrapposti. Anche in questo caso il tintoretismo si rassoda e si incarna in una folla di uomini e di donne 'veri'; ancora una volta la 'maniera' presta appena lo schema in cui vien calato un nuovo e antico contenuto umano di gemiti, invocazioni, preghiere, mescolati al sonno pesante, alla triste rassegnazione; un'infelice promiscuità di stracci, bende e pagliericci, una rievocazione insolitamente storica e quasi puntigliosa di un lazzaretto che vorremmo chiamare manzoniano. Tanto che si sarebbe tentati di annoverare anche questo quadro tra i possibili 'ricordi figurativi' dell'autore dei Promessi Sposi.



FIG. 8 - MILANO, SANTO STEFANO - GIULIO CESARE PROCACCINI:
PIETÀ

Rimane ancora da spendere una parola sulla collocazione cronologica e storica del dipinto: dal Torre, nella breve segnalazione, Angelo Galli è detto allievo del Duchino. È una traccia, per quanto vaga, a intendere una possibile derivazione del Galli dal "tono prosastico di obiettivo e diligente cronista, moderatamente incline alle formule di maniera", come definisce il Dell'Acqua lo stile dell'anziano pittore milanese; sebbene mi sembra che qui si vada un poco oltre e in profondità. Per quanto riguarda la data, la morte del maestro Duchino, avvenuta prima del 1619, non offre, ovviamente, che un appiglio ancora più labile. Forse è possibile, sulla scorta dei riecheggiamenti del Tanzio e del tipo morazzoniano di San Carlo, come pure del momento più fervido delle celebrazioni carliane, collocare la tela a una data non lontana dal 1620.

L. VEGAS CASTELFRANCHI

- 1) G. A. DELL'ACQUA, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*. Fondazione Treccani degli Alfieri, vol. X, p. 689.
- 2) M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in *Paragone*, 1950, n. 9, p. 14.



FIG. 10 - MILANO, S. GIORGIO AL PALAZZO - ANGELO GALLI: S. CARLO VISITA GLI APPESTATI

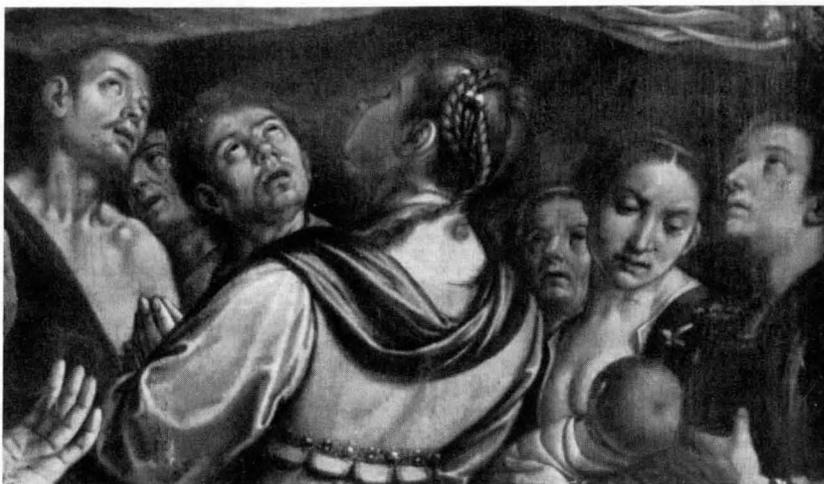


FIG. 9 - MILANO, S. GIORGIO AL PALAZZO - ANGELO GALLI: S. CARLO VISITA GLI APPESTATI (PART.)

- 3) G. A. DELL'ACQUA, *op. cit.*, p. 759.
- 4) C. BARONI, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese*, in *Emporium*, 1946, pp. 235-6.
- 5) A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, in *La Critica d'Arte*, 1939, pp. 54-95.
- 6) R. LONGHI, *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio*, in *Paragone*, 1954, n. 55, pp. 36-38.
- 7) C. TORRE, *Il Ritratto di Milano*, 1674, p. 304; S. LATTUADA, *Descrizione di Milano*, ed. 1737, I, p. 291; A. e G. SANTAGOSTINI, *Catalogo delle pitture insigni, ecc.*, 1747, p. 50.
- 8) Cfr. N. PEVSNER, *Giulio Cesare Procaccini*, in *Riv. d'Arte* 1929, p. 337; F. WITTGENS, *Per la cronologia di Giulio Cesare Procaccini*, in *Riv. d'Arte*, 1933, p. 40; G. A. DELL'ACQUA, *La Pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*. Fondazione Treccani degli Alfieri, vol. X., p. 755 s.
- 9) Debbo l'informazione alla cortesia della dottoressa Ottino Della Chiesa della Pinacoteca di Brera.
- 10) TORRE, *op. cit.*, Milano 1674, p. 132.

PROBLEMI DI RESTAURO DI AFFRESCHI

LE OSSERVAZIONI che qui sotto si pubblicano, frutto dell'esperienza e dell'illuminato interesse ai problemi del restauro da parte di Leonetto Tintori, e alla cui redazione ho avuto occasione di collaborare, possiedono, a mio avviso, una notevole importanza. Così, presentandole in questa rivista, mi piace di proporle, oltre che all'attenzione dei restauratori, a quella dei direttori dei lavori di restauro, ispettori, direttori e soprintendenti alle gallerie (che di tali lavori sono i responsabili), affinché l'azione di restauro si svolga con sempre più oculato rispetto dell'opera d'arte.

G. MARCHINI

Fino a non molto tempo fa ha perdurato una sorta di prevenzione contro il distacco degli affreschi, un provvedimento che si rende necessario quando questi risultino esposti a un serio pericolo di decadimento e tanto più doveroso quando si tratti di opere d'arte di grande valore. Senza risalire ad epoche remote, negli ultimi cinquanta anni si sono viste scomparire o sono risultate definitivamente compromesse pitture isolate o interi cicli che si sarebbero potuti salvare con un intervento tempestivo.

A seguito del rilievo dato a tale constatazione molte persone autorevoli hanno mutato pensiero ed è ormai cosa pacifica per tutti o quasi che soltanto il drastico