

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08 / 2018

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela
Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prospero,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

Comitato scientifico

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

La Galleria dell'Eneide di Palazzo
Buonaccorsi a Macerata.
Nuove letture e prospettive di
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

Parte II

Tipi ambientali e spazi del collezionismo

Dal Museo alla galleria. Spazi e forme del collezionismo in Lombardia tra letteratura artistica, iconografia e celebrazione dinastica

Gianpaolo Angelini*

Abstract

La tipologia architettonica della galleria nella Lombardia durante l'età spagnola e austriaca è attestata con un numero non esiguo di esempi, tra loro molto diversificati per decorazione, struttura, funzione, sino ad ora scarsamente indagati se non per singoli casi. Il modello di riferimento a partire dalla seconda metà del XVI secolo è offerto dal Museo di Paolo Giovio a Borgovico di Como, di cui in Lombardia si conoscono almeno tre repliche significative: la serie dei ritratti della Pinacoteca Ambrosiana, fondata a inizio del Seicento dal cardinale Federico Borromeo, il piccolo "museo" dell'erudito pavese Girolamo Bossi e la grande galleria del castello dei Litta a Gambolò (Pavia). Quest'ultimo caso costituisce il punto di partenza per una riflessione sulle forme e le funzioni della galleria nella Lombardia seicentesca, a confronto con altri esempi di spazi destinati al collezionismo e altre forme di

* Gianpaolo Angelini, Professore a contratto di Museologia, Storia della critica d'arte e Storia dell'architettura, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici, Strada Nuova, 65, 27100 Pavia, e-mail: gianpaolo.angelini@unipv.it.

Il testo che segue è una rielaborazione del contributo presentato in sede di convegno; una più ampia disamina dei casi di volta in volta presi in esame, a cui si aggiungeranno altri materiali, è attualmente in corso di preparazione da parte di chi scrive.

celebrazione dinastica legata al prototipo gioviano. Nel Sei-Settecento le forme della retorica celebrativa seicentesca lasciano spazio a recuperi eruditi o a raffinati allestimenti decorativi, mentre alla fine del XVIII secolo si assiste ad un estremo tentativo di attualizzazione in chiave illuminista del Museo gioviano e ad una più spiccata sensibilità da conoscitori.

The architectural typology of the gallery in Lombardy during the Spanish and Austrian ages is attested by very different examples, for decoration, structure, function, scarcely investigated except for individual cases. The reference model from the second half of the 16th century is offered by the Museum of Paolo Giovio in Borgovico di Como, of which at least three significant replicas are known in Lombardy: the series of portraits in the Pinacoteca Ambrosiana, founded at the beginning of the 17th century by the cardinal Federico Borromeo, the small “museum” of the Pavese scholar Girolamo Bossi and the great gallery of the Litta castle in Gambolò (Pavia). The latter case is the starting point for a reflection on the forms and functions of the 17th-century gallery in Lombardy, compared to other examples of spaces dedicated to collecting and with other cases of dynastic celebration always linked to the Paolo Giovio’s prototype. In 17th and 18th century the forms of Baroque celebratory rhetoric leave room in favour of scholarly recoveries or refined decorative arrangements, while at the end of the 18th century the patronage will lead to an extreme attempt at the revival of the Paolo Giovio’s Museo in an illuminist key and to a more pronounced sensibility as a connoisseurs.

Premessa

La Lombardia, nei tre secoli di dominazione asburgica, prima spagnola e poi austriaca, si presenta come scenario estremamente complesso e variegato sul fronte della pratica del collezionismo e dell’esercizio della committenza, al punto che sino a tempi recenti aveva scoraggiato studi d’insieme¹. Eppure nel territorio dell’ex ducato di Milano gli episodi collezionistici documentabili appaiono rilevanti, anche in relazione agli sviluppi della critica e della letteratura artistica, come dimostra poco prima della metà del XVI secolo il caso eccezionale e paradigmatico del Museo di Paolo Giovio a Borgovico di Como².

Proprio l’esempio del Museo gioviano orienterà scelte e programmi della committenza lombarda nel Sei-Settecento, dal progetto museale – didattico e insieme propagandistico – di Federico Borromeo ai piani celebrativi delle casate nobiliari (dai Litta ai Borromeo, dai vari rami dei Visconti ai Belgioioso), per giungere infine, come vedremo nell’ambito del nostro percorso, sino ad ambiziose rivisitazioni in età neoclassica.

¹ Il riferimento corre, d’obbligo, agli studi di Alessandro Morandotti, a partire dal contributo dedicato a *Milano tra età spagnola e dominio austriaco: componenti sociali e circolazione artistica*, apparso nel 1996; una raccolta dei suoi studi è ora Morandotti 2008.

² Nel quadro di una bibliografia pressoché sterminata, in questa sede ci si limita a segnalare il contributo, ancora fondamentale per inquadramento metodologico, di De Vecchi 1977 e quello più recente ed esaustivo di Minonzio 2007. Per altri riferimenti puntuali si rimanda alle note a seguire.

Occorre premettere che la storia dei cosiddetti “tipi ambientali” (per riprendere il titolo della sessione del convegno), ovvero degli spazi del collezionismo, in Lombardia è ancora da fare. In particolare si deve precisare che l’analisi sugli “spazi” destinati ad accogliere raccolte artistiche non si può sovrapporre all’indagine sullo “spazio” del collezionismo inteso come ruolo storico³. L’individuazione degli spazi architettonici e, in seconda battuta, dei criteri di allestimento delle raccolte artistiche nelle dimore dei collezionisti (e a volte anche fuori dalle dimore) offre un tassello ulteriore per comprendere alcune dinamiche del collezionismo come fenomeno *tout court*⁴. In modo particolare, concentrando l’attenzione sulla tipologia della galleria, intesa come ambiente cerimoniale della dimora, luogo di collegamento e di esibizione nello stesso tempo, è possibile definirla come ambiente in cui si raccolgono o per cui si commissionano dipinti da disporre a parete, a cui si aggiunga una decorazione soffittale più o meno articolata⁵. In questa prospettiva è chiaro che si impongono due piani di lettura o programmi, che in parte ricalcano le due definizioni di *galerie* della *Encyclopédie*⁶: (1) un piano iconografico, finalizzato a veicolare determinati significati e messaggi; (2) un piano critico-antologico, in relazione alla ricezione e consapevolezza storica di uno o più momenti della storia artistica, nella fattispecie della storia pittorica⁷.

1. *Dal Museo alla galleria: il modello gioviano e la galleria dei Litta a Gambolò*

A partire da simili premesse mi sembra che non si possa comprendere la diversificata adozione di questo tipo ambientale per il collezionismo lombardo

³ Spiriti 2013.

⁴ Ormai numerosi sono gli indirizzi di ricerca in questa direzione; un caso-guida è offerto dagli studi riuniti in Magnani 2013.

⁵ Sul tema, oltre al classico ma ormai parziale Prinz 1988, si vedano Strunck-Kieven 2010 e Constans-da Vinha 2010. Si ricordino inoltre le considerazioni di Antonio Pinelli sul «bellissimo spasseggio» di Gregorio XIII (Pinelli 1994), dove è ribadita l’identificazione della galleria come strumento comunicativo, funzionale ad un messaggio universalistico, esattamente come avviene per un libro. Le metafore letterarie in relazione alla galleria sono già state oggetto di ampia discussione, a partire dal paragone galileiano tra l’*Orlando furioso* e una «galleria regia, ornata di cento statue antiche de’ più celebri scultori, con infine storie intere, e le migliori, di pittori illustri» (Barocchi 1970), sino alla *Galeria* poetica di Giovan Battista Marino (1619).

⁶ Modica 1988, pp. 137-139.

⁷ Dal punto di vista dell’approccio metodologico, si tratta di proporre un itinerario che intersechi l’Haskell di *Patrons and Painters* (1985, prima ediz. 1963) e di *History and Its Images* (1997, prima ediz. 1993) con le ricerche sulle *Gesta dipinte* di Julian Kliemann (1993) (da aggiornare con De Vecchi, Vergani 2004), ai fini di determinare, nell’area territoriale e nei confini cronologici indicati, i modi e i tempi della definizione dell’identità dei ceti dirigenti, avvertendo tuttavia che Kliemann sembra in generale non prestare attenzione alla tipologia degli spazi che ospitano le grandi narrazioni dipinte di cui tratta.

tra la fine del XVI e la fine del XVIII secolo, se non assumendo ad episodio aurorale quello del Museo gioviano⁸. Esso ebbe, come ben noto, fortuna immediata e funzione di repertorio e di prototipo per ambienti e tematiche del collezionismo. Il riferimento è ovviamente alla replica in chiave didascalica della Biblioteca Ambrosiana di Milano, su commissione di Federico Borromeo⁹, episodio, che insieme alle celeberrime repliche fiorentina e tirolese, conferma in pieno la definizione del Museo come «modello convincente di macchina della gloria», proposta da Lanfranco Binni¹⁰.

In quest'ottica assume carattere di specifica derivazione del Museo gioviano, nella sua riedizione ambrosiana, il «musaeolo meo» allestito dall'erudito pavese Girolamo Bossi, personaggio legato a doppio filo con figure eminenti della cultura lombarda, da Federico Borromeo all'erudito comasco Girolamo Borsieri, dal presidente del Senato Giulio Arese a vari esponenti del mondo accademico, protettore e committente di artisti¹¹. Il piccolo museo di Bossi era costituito da ritratti dipinti e busti scolpiti di uomini illustri e santi, riuniti già intorno al 1613, ossia sei anni prima che il cardinal Federico desse inizio alle repliche destinate alla sua Biblioteca; la raccolta era custodita in una sala della dimora di Bossi, dove egli si ritirava a scrivere le lettere poi date alle stampe nei cinque volumi del suo *Epistolario*, e ciò fa propendere per un recupero del modello dello studiolo tardomedievale e umanistico, oltre che per una filiazione gioviana.

Per comprendere il passaggio dal Museo gioviano alla tipologia architettonica e collezionistica della galleria nella Lombardia tra lo scorcio del Cinque e i primi anni del Seicento, si può prendere in esame il caso, trascurato sino a poco tempo addietro, della galleria di ritratti allestita da Pompeo Litta, primo marchese di Gambolò (fig. 1), nel castello feudale in Lomellina, località campestre a pochi chilometri da Vigevano¹². Il Litta era esponente di un casato di recente nobilitazione e in forte ascesa sociale nel quadro del patriziato milanese. I lavori promossi da Pompeo I e dalla moglie Lucia Cusani comprendevano il riallestimento del palazzo padronale all'interno del quadrilatero del castello, ma soprattutto la grandiosa galleria, un corpo di fabbrica autonomo costituito da un portico a serliane al piano terreno e da un vano longitudinale al primo piano, libero e finestrato sui due lati lunghi, che raccordava il palazzo con la cosiddetta torre "del Belvedere". Il cantiere venne portato a termine, con l'apertura anche del grandioso viale di ingresso, dal figlio di Pompeo I, l'arcivescovo di Milano Alfonso Litta, nella seconda metà del Seicento, giungendo alla ragguardevole lunghezza di oltre cinquanta metri.

⁸ Più in generale sulla cultura di Paolo Giovio e del Museo si vedano Maffei 1990 e Agosti 2008.

⁹ Anche su questo episodio, così come sulle altre repliche gioviane di Firenze e di Ambras, la bibliografia è vastissima: si vedano almeno Jones 1993, Cannata 2012, Scorza 2012.

¹⁰ Binni 1989, p. 29.

¹¹ Arisi Rota 1996, p. 196. Su questo importante episodio, così come sui legami di Bossi con gli ambienti artistici milanesi e lombardi, si rinvia ad uno studio apposito.

¹² Angelini 2006 e 2012; Angelini, Casati 2018.

L'assetto della galleria di Gambolò non ha sicuri precedenti nel territorio degli antichi stati italiani e basterà ricordare ancora a inizio Seicento le difficoltà di Scamozzi a definire cosa fosse una galleria paragonandola di fatto a logge chiuse o a spazi destinati precipuamente al collezionismo d'arte e di antichità¹³. Confronti più stringenti, ma non dirimenti, si possono istituire con le gallerie francesi, dove prevalente è l'illuminazione bilaterale, sia negli *châteaux* sia negli *hôtels particuliers* (una sopra tutte la *galerie des Illustres* al Louvre, tra le prime gallerie francesi a configurarsi pienamente come *pièce publique* e non più come ambiente privato dell'appartamento del signore)¹⁴. Tuttavia non è possibile individuarne i canali di conoscenza da parte dei Litta e dei loro architetti, se non per tramite degli esempi offerti dalle corti padane come Ferrara (dove si registra, grazie agli studi di Marco Folin, una precoce attestazione della tipologia e del lemma, poi eclissato)¹⁵, gli esempi genovesi (galleria Aurea nel Palazzo del Principe, la cui costruzione ebbe inizio nel 1594)¹⁶, romani (galleria delle Carte Geografiche nei Palazzi Vaticani e galleria di villa Medici al Pincio)¹⁷, fiorentini¹⁸ o mantovani, come le gallerie del Palazzo Ducale¹⁹ o il "corridore grande" di Sabbioneta²⁰, anch'esso connesso ad una villa con giardino.

Infine, un modello prestigioso era quello offerto, anche sul piano delle intenzioni celebrative dinastiche e genealogiche, dalla grande galleria di Carlo Emanuele I a Torino, avviata nel 1587 e poi a più riprese oggetto di interventi e progetti²¹, dove non mancava inoltre il richiamo al termine "museo" utilizzato come alternativo a "galleria" nel *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis* stampato ad Amsterdam nel 1682²². Tuttavia, pur nel quadro di una prospettiva ampia, non si può trascurare, proprio sul territorio del ducato di Milano, un precedente piuttosto misconosciuto, costituito dalla galleria nell'ala di levante del castello di Melegnano, restaurato e decorato su committenza di Gian Giacomo Medici di Marignano detto il Medeghino, condottiero e fratello

¹³ Sul tema della galleria in Italia si veda ancora Prinz 1988, nonché per le relazioni con la cultura letteraria, Dionisotti 1995.

¹⁴ Chatenet 2008.

¹⁵ Folin 2004.

¹⁶ Stagno 2017, anche per la raffigurazione dei Turchi, per cui si veda *infra* nel testo.

¹⁷ Pinelli 1994; Hochmann 1999.

¹⁸ Rossi 2008.

¹⁹ Morselli 2000; Caracciolo 2013.

²⁰ Cieri Via 1993; Sanvito 1993; Carlevaris 2009.

²¹ Tosini 2016.

²² Al gusto della grande galleria di Carlo Emanuele I, come segno della sua diretta efficacia di modello quale «macchina della gloria» sulla falsariga gioviana, è stata ricondotta la facciata di palazzo Cravetta a Savigliano, in epoca imprecisata ma collocabile orientativamente ai primi decenni del XVII secolo, dove si ritrovano diverse serie iconografiche: i progenitori nella loggia dipinta nell'attico, i duchi e le duchesse di Savoia nei busti delle nicchie e nei medaglioni, le virtù da essi impersonate nei riquadri dipinti, tutte inserite in una magniloquente sequenza ritmata da semicolonne e finestre (Dardanella 1995, p. 106; Bosco 2004).

di Pio IV²³. Si deve comunque osservare che essa si discosta dal caso di Gambolò almeno per un elemento di rilievo, ovvero l'illuminazione monolaterale²⁴.

2. *Dalle verae imagines alle res gestae: forme della autocelebrazione nel patriziato lombardo*

La galleria dei Litta era però parte di un più ampio progetto autocelebrativo che i Litta trassero dalla lettura degli *Elogia* di Paolo Giovio «viorum bellica virtute illustrium». Gli inventari infatti documentano la presenza nelle residenze di Gambolò e di Milano di serie di ritratti dei papi, degli imperatori romani e di Casa d'Austria, dei duchi di Milano, dei duchi di Borgogna e infine, fatto più rilevante, dei Gran Turchi, ovvero i dodici sultani di Istanbul²⁵. Questi ultimi erano disinvoltamente esibiti a fianco di papi e imperatori, categorie tra loro eterogenee, unite solamente dal comune rimando al modello gioviano. Si trattava di un'operazione in sintonia con quel filone letterario nato con la *Galeria* di Giovan Battista Marino (1619), che prendeva a sua volta le mosse da Giovio, e proseguito nell'arco del Seicento da una schiera di raccolte biografiche e celebrative²⁶.

La galleria dei ritratti degli antenati diveniva manifestazione della potenza familiare, dei legami parentali e del prestigio acquisito nel corso di diverse generazioni. Per comprendere il significato politico e culturale del progetto "galleristico" dei Litta è possibile istituire confronti con le operazioni messe in campo nel corso di tutto il Seicento da parte di altre famiglie appartenenti al patriziato lombardo, tese perlopiù ad agire sul piano della raffigurazione storica (le *res gestae*) oltre che della ritrattistica (le *verae imagines*).

Gli Isimbardi nella vicina Pieve del Cairo diedero ad esempio prova di saper concepire allestimenti complessi, atti alla celebrazione della casata su un duplice piano: l'ornamento della dimora e l'esercizio della storiografia. L'efficacia dell'impresa è testimoniata, quasi immediatamente, dalla citazione che ne fece Galeazzo Gualdo Priorato nella sua *Relatione della città e Stato di Milano*, data alle stampe nel 1666, in cui non si sottace il richiamo al binomio gioviano di effigie dipinta e elogio scritto:

²³ Alcune indicazioni in proposito si trovano in Ciccolella 1977, p. 95 e ss.; *Il castello mediceo di Melegnano* 2005, p. 94.

²⁴ Curiosamente, ma l'argomento merita approfondimento, una galleria al di sopra di un portico collega il corpo padronale ad un preesistente torrione medievale nella villa dei Medici di Marignano a Frascarolo, nel Varesotto, forse riedificata negli anni quaranta del Cinquecento (Langè, Vitali 1994, pp. 134-137).

²⁵ Per il dettaglio degli inventari e l'identificazione di tutti i ritratti cfr. Angelini 2006.

²⁶ All'interno della *Galeria* il Marino distingueva piccole sezioni: «Prencipi, Capitani ed Heroi», «Tiranni, Corsari, e Scelerati», «Pontefici e Cardinali», «Negromanti ed Heretici» (Caruso 1991, p. 70).

[...] un bellissimo palazzo con una galleria superbissima ornata di diverse pitture, e tra l'altro di diciotto quadri di personaggi illustri della sua casa, con un elogio sotto ad ogn'uno esprimente le sue degne qualità²⁷.

Il riferimento suggellato nella pagina letteraria si riferisce alla decorazione del salone grande del palazzo Isimbardi, eretto poco al di fuori del borgo di Pieve del Cairo, in cui il marchese Pietro nel sesto decennio del Seicento commissionò ad un'equipe di maestri, in cui è possibile almeno riconoscere Giuseppe Stefano Danedi detto il Montalto²⁸, una serie di grandi scene con le gesta e i ritratti pittorici a figura intera e a mezzo busto degli antenati del padrone di casa (figg. 2-3). Questi inoltre, in un momento successivo alla commissione degli affreschi del salone, compilò un'opera storiografica rimasta manoscritta in cui trovavano spazio e trattazione tutti gli episodi e i personaggi illustrati nel ciclo pittorico del palazzo di Pieve²⁹. È importante sottolineare, ai fini del nostro discorso, che Gualdo Priorato usa il termine «galleria» per designare un ambiente della dimora caratterizzata sì da un marcato sviluppo longitudinale, ma soprattutto destinato alla celebrazione dinastica e genealogica³⁰.

Su un piano analogo di celebrazione dinastica, declinata tuttavia in chiave più “politica”, si pone invece il progetto di decorazione di una sala della villa del conte Ercole Visconti di Saliceto (oggi Banfi) a Rho, dove il committente, intorno al 1670, fece decorare un fregio con i *Fasti viscontei* che completava la decorazione del grande ambiente comprendente una medaglia a soffitto con *Saturno e la triade paridea che offrono il Palladio a Giove*³¹. Il richiamo ai Visconti assume un significato meno dinastico rispetto al salone di Pieve del Cairo, ma allude a ricordare una lontana agnazione viscontea che nella Lombardia tardoseicentesca, sottoposta al governo spagnolo, aspirava a rivendicare da parte del patriziato locale uno statuto di parità nei confronti della corona spagnola, legittima erede del titolo ducale che già fu dei Visconti e degli Sforza³².

In modo non dissimile i Visconti di Brignano esaltarono le gesta dei propri avi, ribadendo legami di discendenza con la prima dinastia ducale milanese, ancora una volta sulla scorta delle letture gioviane, ovvero *Le vite dei dodici Visconti che signoreggiarono Milano descritte da Monsignor Paolo Giovio vescovo di Nocera tradotte da Ludovico Domenichi*, date alle stampe con un ricco apparato

²⁷ Gualdo Priorato 1666, pp. 165-166.

²⁸ D'Albo 2011.

²⁹ Ivi, p. 71.

³⁰ La sala è assimilabile una galleria “all'italiana”: le fonti di luce sono monolaterali, ma disposte su uno dei lati lunghi. Tra di esse si allineano tuttavia, così come nel modello di Osello citato più avanti, le statue dipinte a monocromo di Astolfo, Guglielmo, Ruggero, Oliviero, Ruffino e Agostino Isimbardi.

³¹ La decorazione si deva a Federico Bianchi e fa parte di un più vasto e articolato programma decorativo della dimora promosso dal conte Ercole, figura di rilievo sulla scena milanese e lombarda per le sue relazioni con le corti di Madrid e Vienna (Colombo 2008, pp. 15-17).

³² Una serie di busti dei Visconti orna anche le pareti dell'androne d'ingresso al castello Visconti di San Vito a Somma Lombardo.

iconografico nel 1645. Nella sala detta “del Trono” al piano nobile del palazzo Vecchio di Brignano Gera d’Adda nel 1675 vennero raffigurati i signori e poi duchi di Milano sotto forma di otto grandi statue monocrome a figura intera o a mezzo busto³³, inserite in un’articolata architettura dipinta di colonne tortili (fig. 4), entro cui si inserivano anche scene istoriate con le loro gesta³⁴.

Il senso politico dell’impresa si chiarisce nel confronto con il ciclo dei *Fasti borromei* realizzati nella seconda metà del Seicento per decorare la galleria e la sala delle Cerimonie della Rocca di Angera³⁵. Se gli Isimbardi e i Borromeo ricorsero alle memorie familiari e ne esaltarono le connessioni con la storia del ducato, i Visconti di Saliceto e di Brignano giocarono la carta di una più vasta eredità, quella dei dodici signori di Milano, che permettesse loro di essere competitivi, almeno sul piano dell’autocelebrazione, con altri casati del patriziato lombardo³⁶.

I Litta invece – in assenza di una agnazione illustre e anzi nella necessità di far dimenticare che alle spalle avevano una tradizione mercantile, non nobiliare né militare – crearono una propria genealogia tutta libresca, fondata sull’esempio di Giovia, e per esibirla adottarono una tipologia architettonica di grande impatto, ma quasi inedita sul territorio del ducato di Milano. D’altro canto, a ribadire che la galleria di Gambolò rappresenti un testimone d’eccezione in un dibattito vitale nella Lombardia tardocinquecentesca sugli spazi cerimoniali della dimora signorile, si può richiamare il brano che nel suo trattato dedica alla tipologia della galleria Pellegrino Tibaldi, figura di riferimento per il rinnovamento della scena

³³ Sulla decorazione della Sala del Trono di Brignano non esiste ad oggi una trattazione esauriente. Si ricorda inoltre che nello stesso palazzo erano conservati ritratti su tela dei Visconti di modesta qualità ma dalla interessante iconografia (Bolandrini 2013, pp. 280-282), nonché sei busti in terracotta destinati a decorare una delle gallerie del settecentesco palazzo Nuovo (Bacchi, Zanuso 2011, pp. 7-43). Una galleria era ed è tuttora presente nel palazzo Vecchio (fig. 5), decorata intorno agli anni settanta del Seicento, con magniloquenti architetture fittizie a incorniciare otto aperture su un solo lato, mentre sul lato opposto erano ospitati dipinti con scene di varia iconografia (Bolandrini 2013, pp. 250-254). Anche nel palazzo milanese di Ercole Visconti di Gezzè e dei signori di Brignano è documentata una galleria destinata alla esposizione dei quadri più importanti della collezione del padrone di casa, come documenta l’inventario datato al 1710 (Dozio 2012).

³⁴ Sul precedente rappresentato dal ciclo genealogico visconteo della Rocca di Angera, che doveva idealmente completare le storie di Ottone Visconti nella sala di Giustizia, si veda Rossetti 2013, pp. 13-15. Vi figuravano sia personaggi della storia più recente della casata sia rappresentazioni di divinità classiche e di figure del mito troiano, nonché di Desiderio e di altri re longobardi, alla cui schiatta si riconduceva, secondo tradizioni accreditate negli ambienti domenicani vicini ai Visconti, la discendenza dei conti di Angera (ivi, p. 14). Sull’uso “politico” del mito longobardo nel Settecento da parte dei Belgioioso vedi *infra* nel testo.

³⁵ Natale 2000, pp. 140-144; D’Albo 2011, p. 77 (con aggiornamento bibliografico).

³⁶ Non assimilabile alla casistica qui riunita è il caso del salone dei Fasti Romani in Palazzo Borromeo Arese a Cesano Maderno, decorato tra il 1652 ed 1674 per volere di Bartolomeo III, nel quale si riconosce la volontà di autolegittimazione personalistica del potere e del ruolo pubblico rivestito dal committente, piuttosto che un programma di esaltazione dinastica. Per l’iconografia virgiliana dei dipinti del salone e per una loro interpretazione cfr. Benzo 2007; per un tentativo di definire la politica dell’immagine della cosiddetta “consorteria arese” cfr. Spiriti 2004.

architettonica milanese e lombarda dal 1564 sino al 1585. Pellegrino suggerisce di disporre le scene istoriate e le statue in modo alternato entro un portico a serliane dipinto, descrivendo di fatto l'allestimento interno di una galleria:

Ma non siano nè le statove nè le istorie tanto in quantità confuse, che non vi si resti largo compartito de colonati, acciò che l'occhio non si confondi. Ma le colone siano a due e nel mezzo una statova e por l'istoria ne l'intercolonio magior, con le greze delli architravi de' marmi in prospettiva, che dimostri eser il muro fondato e aperto, onde si vedessero apresso le lodi e li effetti de li omeni eroi e che porge de' boni exempi a li omeni³⁷.

Inoltre non si deve scordare che fortunati e diffusi repertori di incisioni riproducenti le effigi di principi e condottieri si configuravano come rappresentazioni ideali di allestimenti interni per gallerie. Tra i numerosi casi che si potrebbero addurre ad esempio, ricordiamo solo le incisioni di Gaspare Osello per le *Austriacae Gentis Imagines* di Francesco Terzi, date a stampa nel 1569 (fig. 6), in cui i ritratti a figura intera degli imperatori e arciduchi asburgici e, in una sezione separata, delle signore di casa d'Austria comparivano all'interno di un partito architettonico idealmente continuo³⁸. Nei palazzi lombardi tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento non mancavano inoltre serie celebrative degli imperatori romani e delle *mulieres* a loro connesse, in busti di pietra disposti negli architravi spezzati delle finestre nelle facciate e nei cortili³⁹. Anche in questo caso tale pratica è ricordata da Tibaldi in merito alla decorazione degli spazi pubblici della casa:

Però volendo uscir di questa regola sarà bene in le parti publiche della casa farvi le istorie delli suoi maggiori, de le opere egregie sue, o de li suoi re, ovvero si gli porano tute le statove de tutti quelli che furno causa di crescer la republica⁴⁰.

A ben vedere, la galleria di ritratti di sovrani e condottieri nel castello di Gambolò è attuazione letterale del dettame pellegriniano proprio perché, rispetto alla consuetudinaria raffigurazione delle effigi e delle imprese degli antenati, si pone quale soluzione alternativa ma comparabile in termini di esibizione di un lignaggio, sia esso di antica tradizione o di più recente acquisto⁴¹.

³⁷ Pellegrini 1990, p. 251.

³⁸ Seccareccia 1998-1999.

³⁹ Casi ben noti agli studi sono i busti che ornano i timpani delle finestre dei palazzi di Prospero Visconti e dei Cusani (poi Erba Odescalchi) a Milano e dei Natta a Como.

⁴⁰ Pellegrini 1990, p. 251.

⁴¹ La fortuna del prototipo tibaldiano è attestata in diversi casi, tra i quali si può ricordare quello della galleria di palazzo Borromeo Arese a Cesano Maderno, con finestre su un solo lato e sul lato opposto una decorazione dipinta di statue allegoriche delle arti e delle scienze, alternate a colonne. La galleria attraversava l'ala orientale del quadrilatero del cortile, collegando l'ala verso il borgo, dove si trovano il salone d'onore (vedi qui alla nota 36) e gli appartamenti di parata e l'ala verso il giardino, traforata da un grande loggiato su colonne. Lungo la galleria inoltre si aprivano gli ambienti che ospitano la cappella privata del palazzo (Spiriti 2010).

3. *Le immagini dei Gran Turchi dal Museo gioviano alla galleria dell'Isola Bella*

L'operazione dei Litta si configura come eccezionale anche per la presenza dei Gran Turchi, replicata nei dipinti di Cristofano dell'Altissimo per Cosimo I de' Medici⁴², ma espunta nella replica dei ritratti gioviani commissionata dal cardinale Federico Borromeo per la «*tertia pars Musaei*» annessa alla Biblioteca Ambrosiana⁴³. La vicenda dell'arrivo delle effigi dei Gran Turchi in Occidente è nota e si ricollega a fatti d'arme e di cavalleria, con la donazione dei ritratti dei dodici sultani a Virginio Orsini dell'Anguillara, condottiero al soldo del re di Francia, da parte dell'ammiraglio turco Khayr al-Dyn, detto Barbarossa. I ritratti dei Gran Turchi furono messi al bando dalla Chiesa controriformistica, come ci ricorda l'avversione di Gabriele Paleotti che nel suo *Discorso delle immagini* condannava aspramente chi deteneva ritratti degli eretici, «capi nefandi e viziosi», a meno che «tali ritratti fossero accompagnati con segni manifesti e giuste vendette della empietà loro»⁴⁴. Essi tuttavia ricomparirono nelle case dei nobili o dei principi⁴⁵.

Per i Litta i ritratti dei Gran Turchi completavano un'operazione quasi donchisottesca di costruzione di un passato epico e cavalleresco, tant'è che nella biblioteca di Pompeo I e Lucia Litta erano conservate le *Storie* di Giovio e Guicciardini, insieme a resoconti delle guerre di Fiandra e alle opere di Francesco Sansovino dedicate alla storia dell'impero turco, agli ordini cavallereschi e alle famiglie illustri d'Italia⁴⁶. La sequenza dei gruppi dei ritratti e la presenza del nucleo «turchesco» riconducono inoltre alla collezione di oltre duecentosessanta effigi riunita a Roma da Alfonso Chacón (1530-1599), erudito e antiquario spagnolo, appartenente all'ordine domenicano⁴⁷, che divenne presto fonte iconografica per altri collezionisti contemporanei «di altissimo livello sociale e [...] elevate esigenze filologiche»⁴⁸. La raccolta chaconiana potrebbe essere identificata come una delle possibili fonti di ispirazione dell'ambizioso progetto della galleria dei ritratti di casa Litta.

⁴² Sull'iconografia gioviana dei Gran Turchi si rimanda a Le Thiec 1992, inoltre Casini 2004, pp. 151-154.

⁴³ Borromeo 1997, p. 62. Sul caso ambrosiano si vedano Terzaghi 2002 e le schede dei ritratti in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, p. 284 e ss.

⁴⁴ Paleotti 1972, III, pp. 2728-2729.

⁴⁵ Un ulteriore esempio, che sarà oggetto di prossima analisi, è offerto dalla facciata di palazzo Lupi a Cenate, nella Bergamasca, sulla quale al principio del XVII secolo fu dipinta una serie di uomini d'arme a figure intere, che campeggiano alternati alle finestre del piano nobile, tra le quali spicca un gran turco con turbante e mezzaluna (Medolago 2003, pp. 173-176).

⁴⁶ Angelini 2006, p. 222.

⁴⁷ Herklotz 2009.

⁴⁸ Ivi, p. 129. Tra questi collezionisti figuravano Filippo II che allestì nella biblioteca del monastero di San Lorenzo dell'Escorial un museo di *viri illustres*, e Federico Borromeo, che con Chacon instaurò rapporti di collaborazione sin dai suoi anni romani per la realizzazione di alcuni dei ritratti destinati all'Ambrosiana e per la derivazione di riproduzioni di mosaici e pitture antiche nei codici della biblioteca milanese (Herklotz 1985, pp. 55-56; Agosti 1996, pp. 17, 47).

La riprova delle intenzioni dei Litta e dell'uso quasi strumentale del modello gioviano ci è offerto anche da un episodio parallelo, di poco posteriore, che venne attuato in una sede prestigiosa, ovvero la galleria dei quadri del palazzo Borromeo sull'Isola Bella, eretto su commissione di Vitaliano VI Borromeo⁴⁹. In generale l'intero edificio sul famoso "scoglio" sul Verbano è una piccola antologia della tipologia della galleria⁵⁰, ma in questa sede, e per il momento, ci si può soffermare sul caso della «galleria dei quadri vecchi» (poi detta del Berthier) (fig. 7).

Non secondario, agli occhi di Vitaliano VI, doveva essere il confronto con la pinacoteca dell'Ambrosiana, la prestigiosa istituzione fondata dal cardinale Federico Borromeo, a cui la galleria dell'Isola doveva fungere da contrappunto privato e dinastico. Le consonanze con il gusto collezionistico documentato alla metà del XVII nelle maggiori raccolte di Milano si univano, in relazione al modello ambrosiano, alla presenza di copie o repliche di dipinti già nella collezione privata del cardinale e ad un gusto spiccato per il genere della natura morta, ma soprattutto al correggismo dominante (infatti la galleria accoglieva le copie dei quadri di Correggio nella collezione del duca di Modena). Sembra inoltre possibile osservare, in margine a quanto il catalogo recentemente pubblicato della collezione offre alla discussione⁵¹, che anche i quattro ritratti di piccolo formato raffiguranti i "gran turchi" e derivati dalla famosa serie gioviana degli uomini illustri *bellica virtute* rimandano esplicitamente ad una dialettica figurativa con il progetto culturale federiciano⁵².

I quattro quadretti furono collocati sulla parete verso il lago della galleria con funzione puramente decorativa nella fase del riallestimento neoclassico della collezione (e questo è già segnale di uno dei passaggi successivi dell'evoluzione degli spazi del collezionismo in Lombardia, su cui ci soffermeremo). In origine essi erano disposti simmetricamente lungo le pareti lunghe in numero di otto per lato, per un totale di sedici ritratti, in cui ai condottieri cristiani si alternavano i principi orientali. Se la posizione originaria era quindi di maggior risalto, è possibile inoltre ritenere che la raffigurazione dei gran turchi, cui si aggiungeva il ritratto di Giulia Gonzaga, signora di Fondi, donna colta e libera, in costante odore di eresia, costituisse un'aristocratica affermazione di ortodossia, soprattutto in

⁴⁹ Sull'architettura del Palazzo e sulle sue gallerie cfr. Natale 2000, *passim*; Morandotti 2011.

⁵⁰ In particolare si segnalano la galleria degli Arazzi, lungo vano di collegamento tra il Palazzo e i giardini, arricchita solo in tarda epoca (fine del XVIII secolo) da una serie di grandi arazzi, ma la cui decorazione originaria in legno e stucco prevedeva paraste composite a scandire le pareti lunghe e due ritratti ovali nelle testate con le effigi di Vitaliano VI e Carlo IV Borromeo (1677-168), e le due sale di Margherita de' Medici e delle Medaglie, allestite nel corso di tutto il Seicento e accomunate dalla forma allungata, dalla funzione di vano di collegamento e dalla presenza di dipinti o rilievi dedicati all'esaltazione genealogica della famiglia e dell'illustre santo porporato (rispettivamente un ritratto di Margherita de' Medici con i figli Federico II, Carlo e Vitaliano e una serie di medaglie con storia della vita di San Carlo) (Natale 2000, pp. 59-62).

⁵¹ Plebani 2011.

⁵² Angelini 2012.

connessione con l'effigie della Gonzaga, figura, come si è detto, a suo tempo molto contestata per la frequentazione di esponenti della Riforma protestante ma celebre per la bellezza e per il modo rocamboloso in cui ella sfuggì al corsaro Khayr al-Dyn (il famoso Barbarossa), il quale pure figura in uno dei ritratti. La piccola serie della galleria dell'Isola Bella assume uno specifico significato, non dettato da una casuale collazione di esemplari dell'iconografia gioviana, che non si sarebbe potuto ripetere in questi termini nelle collezioni della pinacoteca Ambrosiana da cui il cardinal Federico aveva opportunamente escluso i ritratti dei gran turchi. La galleria dell'Isola ospitava pertanto una specie di *addendum* profano alla serie gioviana dell'Ambrosiana che, se da un lato rinunciava alla funzione didattica e all'ispirazione morale del museo milanese, dall'altro rispondeva pienamente al carattere dinastico e celebrativo che Vitaliano VI aveva voluto imprimere alla quadreria del palazzo.

4. *Gallerie e spazi del collezionismo nel Seicento: morfologia e decorazione*

I due casi costituiti dalle gallerie dei Litta e dei Borromeo nelle loro residenze extraurbane sono episodi emergenti, per soluzioni, scelte e messaggi, in un quadro che tuttavia nel corso del Seicento e nel primo Settecento, è piuttosto uniforme sul piano della morfologia degli spazi destinati al collezionismo: nel palazzo milanese dei Durini nel XVII secolo⁵³, la galleria è un ambiente longitudinale, illuminato da un solo lato poiché inserito nel perimetro quadrilatero del cortile del palazzo, ambiente in cui si collocavano le opere delle collezioni familiari ritenute più significative o, più frequentemente, i ritratti degli antenati, seguendo una moda poi eternata nella pagina famosa di Manzoni in cui Don Rodrigo si arrovellava di fronte alle effigi dei propri antenati: «[...] e quando gli era arrivato sotto, e voltava, ecco in faccia un altro antenato»⁵⁴.

Di contro, alternative significative al prototipo della galleria come corridoio o loggia chiusa, dopo il caso di Gambolò, non si registrano, se non si contano due eccezioni documentate, ma purtroppo oggi non più apprezzabili nella loro consistenza monumentale. La prima è costituita dalla galleria progettata dopo il 1648 nella villa del nobile Antonio Aliprandi detta "il Casletto" (fig. 8), nelle vicinanze di Monza, dove la galleria assume carattere di collegamento tra il monoblocco della residenza e un vano denominato «studio»; essa presentava inoltre la particolarità di essere un corpo di fabbrica autonomo, proteso nell'area

⁵³ Giustina 2001, p. 207, ill. 6. Non è questa la sede per una campionatura esaustiva della presenza di gallerie negli inventari delle dimore signorili di Lombardia, ma basti ricordare che una galleria è registrata anche nel Palazzo Arcivescovile (Basso 1994, p. 103).

⁵⁴ Manzoni 1840, p. 126.

a giardino e pertanto caratterizzata da illuminazione bilaterale⁵⁵. L'articolazione ricorda quella degli *hôtels* parigini del XVII secolo (in particolare l'*hôtel Lambert* di Louis Le Vau, di poco anteriore)⁵⁶, ma è chiaramente in debito verso il prototipo rappresentato dalla galleria di Gambolò, con cui condivide molteplici caratteristiche (l'illuminazione bilaterale, l'affaccio sul giardino ecc.). Non si hanno purtroppo notizie in merito all'allestimento interno che possano autorizzare ulteriori paragoni⁵⁷. La seconda eccezione è invece offerta dalla galleria costruita nel 1666 nel palazzo milanese dei Gallio, di cui si conserva solo un disegno firmato dall'architetto Giovan Battista Quadrio⁵⁸. La pianta e l'alzato ci consegnano il progetto di un vano oblungo, finestrato su entrambi i lati, a chiudere una corte interna della dimora, lungo il profilo di un muro di cinta preesistente. Di questa galleria ci rimane anche una sintetica descrizione dell'allestimento interno, sontuoso, costituito da grandi storie su arazzi di Fiandra, alternati a tele con colonne dipinte, quasi a riprendere il modello di un «largo compartito de colonati» suggerito da Tibaldi nel suo trattato.

Non che mancassero, soprattutto sullo scadere nel Cinque e nella prima metà del Seicento, altri prototipi di spazi per il collezionismo in territorio milanese e lombardo: dalla casa di Leone Leoni a Milano, dove nello studio e nel camerino erano custoditi dipinti di Tiziano, Parmigianino, Michelangelo, disegni leonardeschi e calchi di sculture antiche⁵⁹; al ninfeo di Lainate, che comprendeva una ricca quadreria impostata sul culto di Correggio e sul recupero dei leonardeschi e a cui in prospettiva si contrappose il progetto museale-educativo di Federico Borromeo⁶⁰; oppure al camerino di Gaston de Foix al Castellazzo di Bollate più volte riallestito e decorato tra Sei e Settecento dai marchesi Arconati Visconti (dove forse ancora riecheggiava una pagina di Paolo Giovio, nella descrizione del viso del condottiero francese, spirante «bellicoso furore»)⁶¹. Quindi in chiusura il pensiero corre al *Musaeum Septalianum*, ibrido di galleria e Wunderkammer⁶², poi confluito, per quanto attiene le raccolte, ma non lo spirito, nell'Ambrosiana, che si configurò subito e con stabilità come istituzione di riferimento per la cultura artistica lombarda sin all'Ottocento⁶³.

⁵⁵ Giustina 1991, p. 53, ill. 1. La galleria è documentata da un disegno dell'architetto Gerolamo Quadrio, non datato, ma risalente probabilmente al 1648 o poco dopo, quando si attendeva ai lavori della villa, in cui sono specificate le destinazioni d'uso degli ambienti: la «Galeria» collegava la «Sala» allo «Studio».

⁵⁶ Sulle gallerie delle dimore parigine seicentesche si veda Mignot 2008.

⁵⁷ Non è nemmeno certo che la galleria sia stata effettivamente costruita oppure che sia rimasta allo stadio progettuale.

⁵⁸ Archivio Storico della Diocesi di Como, *Fabbrica del Duomo, Eredità*, fasc. 27.

⁵⁹ Rossi 1995; Helmstutler di Dio 2003 e 2009.

⁶⁰ Morandotti 2005 (con bibliografia precedente).

⁶¹ Ferrario 1996, pp. 60-81.

⁶² *Septalianum Musaeum* 1984; Allevi 2010; Squizzato 2013; Facchin 2017.

⁶³ Sulla difficile eredità della raccolta settaliana (oggi in parte esposta al Mudec – Museo delle Culture di Milano) si vedano le osservazioni di Morandotti 2008, pp. XX-XXII.

5. *Committenza sullo scorcio del Seicento: modelli romani al servizio del patriziato lombardo*

Nel passaggio tra XVII e XVIII secolo sembra che gli orientamenti della committenza si siano indirizzati con speciale vigore verso l'assimilazione della cultura figurativa e architettonica romana, senza accantonare i modi dell'affermazione di un primato sociale e culturale praticati sino ad allora, piuttosto riconoscendo nel linguaggio del barocco romano una sistema comunicativo di altissima efficacia⁶⁴. Lo indicano gli orientamenti filoromani di alti prelati lombardi in movimento tra Milano e Roma come l'arcivescovo Alfonso Litta, figlio di quel Pompeo artefice della grande galleria gioviana nel castello di Gambolò⁶⁵, oppure Luigi Alessandro Omodei, committente di importanti interventi pubblici nella chiesa di Santa Maria della Vittoria⁶⁶.

Se guardiamo a casi specifici, ci si rende conto di come le sale delle dimore nobiliari non siano più spazio sufficiente per esibire una *auctoritas*, un censo, un primato. A Milano la cappella dell'Assunta in San Vittore al Corpo, mausoleo di Bartolomeo III Arese, presidente del Senato, venne concepita sullo scorcio degli anni sessanta del Seicento programmaticamente come tentativo di innesto del Barocco romano in Lombardia per opera congiunta dell'architetto Gerolamo Quadrio e dello scultore Giuseppe Vismara, già inviati a Roma dall'arcivescovo Alfonso Litta per discutere con Gian Lorenzo Bernini le sorti della fabbrica della facciata della cattedrale⁶⁷. A Pavia invece la piazza e la cappella del Collegio Ghislieri divennero polo per un grande progetto, solo in parte realizzato, di riforma urbana in chiave postberniniana e cortonesca, con l'ingaggio di artisti romani come Ciro Ferri, Francesco Nuvoloni, Giovanni Ruggeri, Lazzaro Baldi, Giovanni Peruzzini, Luigi Scaramuccia o artisti lombardi di formazione romana, come Carlo Francesco Nuvolone, o anche minori quale Giovan Battista del Sole, specialista nel raffigurazioni di grandi scene belliche per apparati effimeri⁶⁸.

Che anche il collezionismo privato convergesse verso queste posizioni lo indica anche la ricostruzione, possibile tramite inventari *post mortem*, della Sala delle Età dell'Uomo in palazzo Botta Adorno a Pavia, dove si conservavano quattro copie dei dipinti di Pietro da Cortona nella sala della Stufa in Palazzo Pitti⁶⁹. Di

⁶⁴ Sul tema delle relazioni tra la Lombardia e la cultura artistica del barocco romano si sono allineati negli anni molti studi, tra cui: Coppa 1988 (sulla quadreria di Antonio Parravicini a Sesto San Giovanni), Della Torre 1989 (sulla committenza dei Volpi e degli Odescalchi a Como), Spiriti 2013 (su Luigi Alessandro Omodei), Facchin 2014a e 2014b (sugli Odescalchi e i Monti), Angelini, Casati 2018, pp. 92-106 (su Alfonso Litta).

⁶⁵ S. Zanuso, Scheda n. 87, in Frangi, Morandotti 2002, pp. 226-227; Angelini 2006, p. 223 e ss.

⁶⁶ Spiriti 1994 e 1995.

⁶⁷ Da ultimo Angelini, Casati 2018, pp. 92-106.

⁶⁸ Angelini 2017, pp. 53-56.

⁶⁹ Archivio di Stato di Pavia, *Notarile pavese*, filza 14198, notaio Liutprando Crivelli, 3 novembre 1775, c. 8v: «quattro quadri di Pietro da Cortona [...] con sue cornici intagliate che fanno l'ornamento di detta stanza, istoriate l'età del Uomo».

questa decorazione è possibile oggi riconoscere solo uno dei pannelli (fig. 9), attribuito da Carlo Ludovico Ragghianti alla cerchia di Ciro Ferri⁷⁰. Non si ha notizia di quando le tele siano giunte a Pavia, forse sullo scorcio del Seicento nel contesto del gusto romanizzante in larga diffusione in quel momento (e il dipinto appare a buona ragione di scuola romana). Alcuni indizi, disseminati nelle vicende storiche della famiglia Botta Adorno, concorrono a ipotizzare che la tela sia stata acquisita intorno al 1672, quando il giovane pittore pavese Bernardino Ciceri viene inviato a Roma su incoraggiamento di Girolamo Nicolò Botta, personaggio di un certo peso nel *milieu* culturale cittadino⁷¹.

L'adesione ad un gusto romanizzato sui primi del Settecento fuoriesce dalle sale delle dimore e interessa anche spazi della committenza privata in luoghi pubblici, come le cappelle nelle chiese. I Bellisomi nella basilica di San Michele Maggiore a Pavia commissionano una pala per l'altare di loro patronato a Pietro de Pietri, artista lombardo di origine, ma romano di formazione, frequentatore della bottega di Carlo Maratti dal 1683⁷². Va da sè che l'iniziativa prosegue sulla via tracciata dalle commissioni ghisleriane di marca postcortonesca e dalla presenza di Luigi Scaramuccia, che a Pavia nel 1674 pubblica anche le sue *Finezze de' pennelli italiani*, dedicate non a caso al già citato Girolamo Nicolò Botta Adorno, nelle quali forte è la promozione in chiave accademizzante del classicismo barocco⁷³.

6. Gallerie nel Settecento: tra allegorie genealogiche e collezionismo

Nel Settecento sembra che gli spazi del collezionismo e nella fattispecie le gallerie perseguano pratiche di autocelebrazione personalistica e dinastica, ma anche esprimano, nei continui allestimenti, gli orientamenti del gusto. Del primo caso sono testimonianze, sia pure di specie assai diverse, le gallerie di palazzo Clerici a Milano e del castello di Belgioioso, mentre al secondo gruppo appartengono le gallerie Monti a Milano e Mezzabarba a Pavia.

⁷⁰ Ragghianti 1985, p. 45; Del Giudice 1994, p. 361; Vicini 1998. Il dipinto proviene dal lascito Malaspina del 1838. Nessuno la riconduce all'episodio decorativo di Palazzo Botta; rispetto al modello cortonesco la tela pavese (126x115 cm) presenta proporzioni quasi quadrate, forse per adattamento alle pareti della sala del palazzo.

⁷¹ Tolomelli 2007, p. 52. Tuttavia l'allestimento risale al 1768, come si apprende dalla documentazione relativa al cantiere decorativo del palazzo (Ivi, pp. 96-97). Potrebbe tuttavia trattarsi di un riallestimento poiché si dice che «l'indoratori in numero 3 proseguano ad adornare le cornici della stanza, dove esistono li quattro gran quadri». A tal proposito se si deve ricordare che il marchese Antoniotto Botta Adorno tra il 1757 ed il 1766 fu membro del consiglio di reggenza del Granducato di Toscana, incarico che potrebbe aver suggerito l'ammodernamento della sala nel palazzo di Pavia, come omaggio ad una celebre impresa decorativa del palazzo granducale fiorentino, recuperando tuttavia le tele già esistenti.

⁷² Arisi Rota 2006. Sul marattismo di Pietri vedi Bianchi 2017, p. 36.

⁷³ Scaramuccia 1674.

La galleria viene decorata nel 1740 su commissione del marchese Giorgio Antonio Clerici, coinvolgendo per la decorazione della volta Giovan Battista Tiepolo e inserendovi poi, in tempi contigui ma successivi all'intervento del maestro veneziano, gli arazzi seicenteschi di Bruxelles con *Storie di Mosè* e gli intagli lignei con scene tratte dall'edizione albrizziana della *Liberata* di Tasso (1745)⁷⁴. Come suggerito dagli studi recenti⁷⁵, la scelta iconografica del poema tassiano potrebbe indicare un richiamo, tutto libresco, ad un passato eroico che il casato Clerici, di recente nobilitazione, poteva vantare solo tramite l'esercizio delle armi. Ed è noto che il padre del committente fosse morto durante l'assedio di Belgrado del 1717 durante la guerra austro-turca, che segnò almeno temporaneamente la fine della dominazione ottomana su quei territori. Se l'ipotesi è stata recentemente messa in discussione⁷⁶, sottolineando il carattere "ricreativo", di ludico riempitivo e di vivace decorazione istoriata, ciò tuttavia non distoglie da un quadro di riferimenti che mira a ricondurre a orizzonti letterari (come quello indicato dal poema sulla prima crociata di Tasso, ma anche dagli scritti gioviani) fatti e momenti della storia recente se non dell'attualità, come il confronto con la minaccia turca che ciclicamente si ripeteva dal 1571 al 1683, sino al principio del XVIII secolo.

Più o meno contemporanea alla esuberante decorazione tiepolesca della galleria di palazzo Clerici è l'allestimento, nel castello feudale di Belgioioso, a pochi chilometri da Pavia, di un ampio salone dallo sviluppo longitudinale (fig. 10), in cui il conte Antonio Barbiano di Belgioioso fece realizzare dallo scultore Carlo Beretta detto il Berettone una serie di rilievi in terracotta dipinta raffiguranti episodi della storia familiare e ritratti degli antenati⁷⁷. La serie genealogica esordisce con Eberardo, mitico figlio di Desiderio, ultimo re dei Longobardi, e si conclude con Giovanni III, morto nel 1715⁷⁸; gli episodi storici, a loro volta, scorrono lungo oltre quattro secoli, dalla *Pace di San Pietro voluta da Bernardino III (1299)* alla *Battaglia di Giovanni II contro i Turchi (1604)*. Anche se la scelta di optare per una discendenza longobarda sarebbe stata ripresa in proseguo di tempo nei bassorilievi neoclassici sulla facciata del palazzo milanese dei Belgioioso⁷⁹ e suggellata dalla letteratura encomiastica come le *Veglie di Belgioioso*, «novelle morali» di Cosimo Galeazzo Scotti

⁷⁴ Il palazzo conta altre due gallerie, una degli Stucchi e una dei Quadri, intese come ambienti cerimoniali, a collegamento tra i "quarti" residenziali della dimora.

⁷⁵ Bianchi 2005.

⁷⁶ Lucchese 2016.

⁷⁷ La datazione agli anni quaranta del secolo è stata di recente precisata da Susanna Zanuso (Bacchi, Zanuso 2011).

⁷⁸ Per l'iconografia dei ritratti dei personaggi più antichi è stato possibile individuare la fonte nelle stampe a corredo delle *Vite* di Gualdo Priorato (1674), come ha suggerito Susanna Zanuso, *ibidem*.

⁷⁹ Probabilmente ancora per volontà di Antonio, proprietario ufficiale del palazzo sino al 1779 (Bianchi 2017, pp. 109-110); diversa invece fu la politica delle immagini attuata dal figlio Alberico XII.

(pubblicate al principio del XIX secolo), va sottolineato che in precedenza i Belgioioso avevano sempre insistito sul legame mitico con le *gentes* romane⁸⁰.

L'interesse per i Longobardi aveva avuto nella vicina Pavia episodi di rivisitazione nel corso del Seicento con la realizzazione del ciclo di stampe di Ottavio Ballada e, a cavallo tra Sei e Settecento, si collocano anche i quadroni del duomo di Monza con le *Storie di Teodolinda*⁸¹. Inoltre se riprendiamo in considerazione il legame che con i Longobardi avevano istituito, a fini di legittimazione del potere, i Visconti, dal perduto ciclo genealogico di Angera sino alla cappella degli Zavattari a Monza, sembra possibile ipotizzare che Antonio Barbiano abbia voluto rivendicare a sua volta una discendenza dalla più antica dinastia regnante in Lombardia, o meglio appropriandosene, poiché nel corso del Settecento i Visconti di Brignano, così come i Borromeo Arese e i Visconti Borromeo Arese proseguivano lungo programmi celebrativi epico-mitologici⁸². La scelta di Antonio si affiancava ad un'accorta ma pugnace politica di affermazione personale che lo condusse nel 1769 ad ottenere da Maria Teresa d'Austria il titolo principesco, concepito come coronamento di una plurisecolare epopea familiare caratterizzata da vittoriose imprese militari, ma soprattutto da fortunati uffici diplomatici, i cui *exempla* sono evocati nei grandi e impressionistici rilievi di Beretta nella galleria di Belgioioso.

Del secondo caso è testimonianza, come si è detto, la galleria di palazzo Monti (poi Sormani Andreani Verri) a Milano. Nel terzo quarto del Settecento i lavori intrapresi per l'ampliamento della dimora interessarono anche la galleria e la disposizione dei dipinti; il confronto degli inventari, recentemente studiati⁸³, indica che intorno alla metà del secolo nella galleria vennero riuniti i quadri forniti di attribuzioni eccellenti, precedentemente disseminati nelle varie sale del palazzo, tra i quali cartoni di Rubens, dipinti di Guercino e Bassano e opere di stimati artisti lombardi del Seicento (Fede Galizia, Isidoro Bianchi, Ercole Procaccini il Giovane). L'operazione rientrava anche in un programma di decorazione di interni del grande vano, lungo trenta metri e decorato con tappezzerie, tavolini e specchiere a parete, stucchi a soffitto incornicianti una grande scena allegorica, ma ha senso in termini di paragone tra scuole, considerando poi che il committente, il conte Paolo Monti Melzi, fu personalità eminente della scena milanese in età asburgica e fu coinvolto anche nella pianificazione istituzionale dell'Accademia di Belle Arti a Brera.

Sempre sul piano dell'ostensione di raccolte artistiche, nella prima metà del Settecento si segnala la galleria del pavese palazzo Mezzabarba (fig. 11). Al

⁸⁰ Morigia 1592, pp. 643-644.

⁸¹ Casati in corso di stampa.

⁸² È il caso di Giulio Visconti Borromeo Arese che nella sala degli Specchi del suo palazzo milanese di porta Vercellina (poi Litta), consacra la decorazione della *boiserie* dorata alla storia romana e alla figura di Enea, con cui istituisce un processo identificatorio, sul modello visconteo (Bianchi 2017, pp. 117-124).

⁸³ Facchin 2013 e 2016; sul palazzo invece Giustina 1995.

piano nobile, dove si apriva il salone d'onore, ovvero l'ambiente di maggiore rappresentanza, un altro spazio si affiancava allo scalone, a cui correva parallelo: oggi non più leggibile nella sua unità, esso è ben tratteggiato nei grafici tardosettecenteschi del palazzo dove è chiamato galleria⁸⁴. Essa doveva ospitare le collezioni artistiche e antiquarie dei Mezzabarba, note e celebrate già dai contemporanei⁸⁵; si tratta inoltre di una scelta distributiva singolare per una galleria, che rimanda – *mutatis mutandis* – al duplice registro del corpo perpendicolare centrale di palazzo Corsini a Roma in cui trovavano sede lo scalone a doppia rampa e la galleria di statue aperta con finestre verso il retrostante giardino⁸⁶.

7. Il “ritorno” al Museo: la galleria del Balbiano e il progetto museale di Giovanni Battista Giovio

Nel Settecento avanzato le gallerie conservano il carattere di passeggio cerimoniale, ma sul fronte della decorazione e del messaggio iconografico si attestano su soluzioni poco rilevanti al nostro discorso. Questa tendenza è testimoniata dalla galleria di palazzo Olevano a Pavia, decorata negli anni settanta del secolo da maestranze riconducibili all'ambiente di Antonio Galli Bibiena⁸⁷: la teoria di statue entro nicchie, i trofei monocromi e la complicata architettura dipinta della volta sembrano ridurre il grande vano, che finge l'illuminazione bilaterale dei più illustri esempi francesi, ad una magniloquente ma fredda scenografia teatrale.

Sullo scadere del secolo, tuttavia si registra un ultimo caso di galleria su cui soffermare l'attenzione: nel 1789 un mecenate di aperture europee quale Angelo Maria Durini fa erigere una galleria nel suo ritiro sul lago di Como, la villa del Balbiano a Lenno, acquistata dall'amico Giovanni Battista Giovio due anni prima⁸⁸. Annesso al corpo della villa, preesistente, il cardinal Durini fece edificare una struttura autonoma, di sviluppo longitudinale e di illuminazione bilaterale, denominata nella documentazione «gallerione» (fig. 12), affacciata sulla vista delle acque del lago. La marchesa Sparapani Gentili Boccapadule, in visita al Balbiano con l'amico Alessandro Verri nel 1795, la descrive come «immensa»⁸⁹. Essa era una tardiva riproposizione del Museo di Paolo Giovio; consacrata alle

⁸⁴ Ing. Michele Verga, 1790 (Archivio Storico Comunale di Pavia, *Comunale p.a.*, 560).

⁸⁵ Sul «Museo Mezzabarba» cfr. Maccabruni 1996.

⁸⁶ La ricostruzione si adatta a quanto già avanzato da Christof Thoenes nei primi studi sul palazzo pavese: una struttura a doppio cortile e doppio portale, con scalone posto nel corpo mediano (Thoenes 1956).

⁸⁷ Angelini 2010, pp. 32-35.

⁸⁸ Geddo 2011.

⁸⁹ *Ibidem*.

memorie dei due Plinii e dei due Giovio, doveva ospitare una raccolta di ritratti scultorei di uomini illustri, in parte da eseguire, in parte da trasferire qui dalla villa del Mirabellino a Monza. L'edificio, oggi non più esistente, era peculiare per i caratteri architettonici e per i modelli di riferimento, ma è sinora rimasto sottaciuto che un precedente perfettamente conforme è offerto dalla galleria dei Litta nel castello di Gambolò, anch'esso un corpo di fabbrica autonomo con illuminazione bilaterale, anch'esso destinato ad ospitare una raccolta di effigi di uomini illustri sul modello gioviano.

Nel «gallerione» del Balbiano, il progetto universalistico di Paolo Giovio, ormai alle soglie dei lumi, torna ad essere veramente tale, dopo due secoli di asservimento ai programmi autocelebrativi dell'élite aristocratica lombarda. Proprio sulle rive del Lario, laddove tutto era partito, grazie all'impegno di mecenate e storiografo dell'erudito e poligrafo locale Giovanni Battista Giovio⁹⁰, si attua un ultimo tentativo di riproposizione del Museo gioviano, conservando il ruolo celebrativo e quello educativo. Giovio era cugino di Carlo Castone della Torre di Rezzonico, che pur rimanendo quasi sempre lontano dalla patria, esercitò sull'ambiente culturale di Como una forte influenza⁹¹. Il suo atteggiamento verso le opere d'arte fu condizionato dalla filosofia sensista, ciò che lo incoraggiò non solo alla teoria ma anche a coltivare un gusto da conoscitore, un "corpo a corpo" con le opere che in genere ai teorici sfugge o è marginale, esercitato sul campo come testimonia, per recuperare un esempio qui già preso in esame, la lettera da lui inviata al cugino Giovan Battista Giovio in cui commenta i quadri della galleria del Berthier all'Isola Bella (dove ovviamente non dedica attenzione alle repliche "gioviane" dei Gran Turchi, a quel tempo oramai ridotte a semplice riempitivo ornamentale)⁹².

Il suo motto era «che memoria, paragon, giudizio [...] tutto è sentir»⁹³, o ancora rivolgendosi nuovamente a Giovio gli rimproverava di essere poeta poco vivo, superficiale, domandandogli: «perché volete dipingere, se potete toccare?»⁹⁴, usando una metafora che non era pura retorica ma un'affermazione programmatica. In Rezzonico è prevalente il ruolo accordato alla sensibilità piuttosto che alla elaborazione di criteri normativi dogmatici. È opportuno in questa sede soffermarsi su alcuni dei suoi testi meno indagati, ovvero i *Caratteri dei pittori* e i *Viaggi*, lasciando momentaneamente da parte sia i *Discorsi accademici* sia la notevolissima *Lettera a Diodoro Delfico [alias Bettinelli] sul gruppo di*

⁹⁰ Su Giovio è in preparazione una monografia da parte di Alessandra Mita Ferraro, in attesa della quale si rimanda agli studi della stessa autrice: Mita Ferraro 2012a e 2012b, pp. 397-456; 2012c, pp. 138-158; 2014, pp. 275-304; 2014/2015, pp. 459-517; inoltre Gaspari 2008. Per i suoi interessi artistici e il suo programma di rievocazione del Museo gioviano si veda invece Angelini 2009.

⁹¹ La bibliografia su Rezzonico della Torre è cospicua; per un quadro di riferimento del suo pensiero estetico si rimanda a Collina 2002; Versienti 2006, pp. 17-96.

⁹² Morandotti 2011, pp. 35-36. Sul Rezzonico "conoscitore" cfr. anche Angelini 2011, p. 113.

⁹³ Rezzonico della Torre 1828, p. 261.

⁹⁴ Lettera da Parma in data 25 febbraio 1775, in Rezzonico della Torre 1830, p. 59.

Adone e Venere di Antonio Canova. I *Caratteri* sono un libretto contenente diciotto ritratti di artisti, sul modello dei *Caratteri* di Teofrasto, rivitalizzato da La Bruyeres e Shaftesbury⁹⁵. Si possono datare per riferimenti interni al decennio 1784-1793 e si discostano dal genere biografico di marca vasariana, che viene invece perseguito dal cugino Giovio in un *Dizionario degli uomini illustri della comasca diocesi* dato alle stampe nel 1784⁹⁶, perché sono dedicati a dare profili critici anziché storici.

I pittori presi in esame si possono dividere in due gruppi: i rinascimentali (da Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Correggio, Giulio Romano, Parmigianino, Tiziano, Veronese); i barocchi, comprendenti gli emiliani (Carracci, Guercino, Albani, Reni, Domenichino), Caravaggio e i napoletani (Ribera, Mattia Preti e Luca Giordano), cui si aggiungeva un elogio di Rubens.

Rezzonico utilizza come fonti Bellori, Poussin e tra i teorici del neoclassicismo si rifà a Winckelmann e Mengs, ma da essi si discosta per personali opzioni di gusto: rivaluta parzialmente Luca Giordano, benché come scrive non fosse «esatto per colorito e disegno», due qualità cardinali per il giudizio estetico secondo Rezzonico, soprattutto il disegno. La definizione stilistica delle tre fasi di Guido Reni è poi esemplare della capacità giudizio dello scrittore:

Ebbe tre maniere: la prima forte, ombrata, e tagliente sul gusto del Caravaggio; la seconda bellissima, spiccata e robusta; la terza, morbida, lucida, trasparente, che spesso neglignò a segno di dar nel tisco ed esangue⁹⁷.

Inoltre nel profilo di Caravaggio introduce, tra le righe, una preferenza per lo stile naturalistico che, sia pure nei ranghi di un dichiarato classicismo, apre spiragli di lettura nei confronti della rappresentazione della natura, degli artifici luministici, della veracità dei soggetti, della morbidezza della “macchia” pittorica, tutti temi che stimolavano la sensibilità sensista del Rezzonico:

La gran macchia di cui tingeva i suoi quadri li rende severi e malinconici, i contorni ne sono taglienti, le forme volgari, ma l'effetto è meraviglioso, e si staccano visibilmente dalla tela. Ammorbidì talvolta il suo pennello, e dipinse con maggior vaghezza, e rese la natura, qual è di fatto, nelle sue girevoli apparenze⁹⁸.

A Rezzonico spetta anche un contributo alla fortuna extrapadovana di Mantegna⁹⁹. Singolarmente quadri di Mantegna, o meglio a lui attribuiti, comparivano tra gli acquisti dello zio Flaminio Rezzonico, un *Trionfo di Cesare* e un *Enea alla corte di Didone*. Si deve ricordare che Giovanni

⁹⁵ La prima disamina critica dei *Caratteri* di Rezzonico della Torre risale a Sciolla 1995, pp. 281-284.

⁹⁶ Giovio 1784.

⁹⁷ Rezzonico della Torre 1815, p. 225.

⁹⁸ Ivi, pp. 231-232.

⁹⁹ Angelini 2011, pp. 112-113.

Battista Giovio era stato in contatto con Bettinelli e Giovanni de Lazara su questioni mantegnesche, ma in un ambito di pura erudizione, mentre Carlo Castone prende in esame Mantegna in due casi: nel saggio *Riflessioni sopra alcune pitture di Correggio*, istituendo una linea già indicata dalla letteratura artistica di magistero-alunnato tra Mantegna e Correggio, nonchè nel *Viaggio d'Inghilterra* dove così commenta un presunto dipinto di Mantegna: «Il colorito è bellissimo, il disegno alquanto secco ma esatto»¹⁰⁰.

Il giudizio è in dialettica con quanto scriveva lo stesso Bettinelli in merito ai pittori quattrocenteschi (diremmo preraffaelleschi): «fecer progressi nella esatta imitazione della natura semplice, nella vivezza e verità dei colori, nel buon disegno benché secco e ignobile»¹⁰¹. In questo caso, più che il giudizio complessivo, su cui pesa una certa ipoteca storica, interessa evidenziare che Rezzonico e Bettinelli modulano i loro strumenti di valutazione, al di là di preferenze personali, e si trasformano in conoscitori *tout-court*, dando prova del carattere non metafisico ma operativo del giudizio secondo la concezione di gusto di Hume e Burke.

Se riportiamo, infine, la nostra attenzione su Giovanni Battista Giovio, gli orizzonti si contraggono entro un'assidua celebrazione della patria: «Far rinascere Plinio sulle rive del Lario» era il motto sotto la cui egida si svolse la sua attività di storiografo e teorico delle arti e che suscitò a distanza di tempo l'ironia di Manzoni e quella di Cesare Cantù¹⁰². Sul fronte eminentemente teorico, Giovio è polemico con Mengs, che riuniva l'eccellenza della pittura nella triade Correggio-Tiziano-Raffaello, mentre egli ampliava un po' ecletticamente il suo canone a Giulio Romano, Michelangelo, i Carracci, Tintoretto, Parmigianino e Leonardo, definendo una linea di neocinquecentismo piuttosto marcato.

Per Giovio, oltre a Bettinelli, figura di riferimento è Algarotti; gli dedica un *Elogio*, pubblicato nel 1782 nella raccolta di elogi di Rubbi a Venezia. Su suo modello, ovvero su quello indicato dal *Progetto del regio museo di Dresda* del 1742, si fa mentore di artisti¹⁰³, committente di un museo virtuale con repliche di quadri celebri, significativamente dislocati in due sedi: una pubblica, nella cappella di famiglia, ed una privata, nelle stanze del suo palazzo a Como, dove si conservavano anche alcune serie superstiti dei ritratti del Museo di Paolo¹⁰⁴. L'incarico di allestire questo "museo" domestico venne affidato al pittore comasco Giambattista Rodriguez:

¹⁰⁰ Rezzonico della Torre 1824, p. 10.

¹⁰¹ Il brano è citato in Previtali 1989, p. 99.

¹⁰² L'espressione appartiene al cugino Carlo Castone Rezzonico della Torre ed era riferita ad Alessandro Volta come incitamento a proseguire le sue ricerche nel campo dell'elettricità. Essa è contenuta in una lettera a Giovio del 23 agosto 1771 (Rezzonico della Torre 1830, p. 57).

¹⁰³ Giovio impostò inoltre la propria attività di committente delle arti in chiave di celebrazione personale e familiare e di esaltazione della patria: cfr. Angelini 2009, pp. 215-248; Spiriti 2008, pp. 123-140; Galli, Monferri 2016, pp. 109-122.

¹⁰⁴ Al piano nobile è presente una galleria, la cui decorazione pittorica, ora assai deperita, presentava una serie di statue entro nicchie e un apparato architettonico classicheggiante.

Di quest'onorato artista mi valse anch'io. Nella capella di mia famiglia, che è una pubblica Chiesa in Como, in due sfondi laterali gli feci ricopiare a fresco una deposizione della croce di Jouvenet, e la trasfigurazione sul Tabor di Rafaelle, nella quale conservò la forza dell'originale nel giovane investito dal maligno spirito, e vi è molta anima in tutto quel dipinto. In una ampia sala pure in Como Rodriguez mi eseguì con maestria sei quadroni a fresco. Quattro rappresentano le Veneri, e gli Amori dell'Albani, che essendo recati in figura naturale dovettero per ragione dello spazio modellarsi diversamente, e così pure dicasi dell'alleanza di Bacco, e dell'Amore colorita col disegno di Coypel. In faccia evvi la toletta di Venere tolta dalla celebre opera di Guidoreno, e seppe dare a quelle Grazie, a Cupidine, ed alla Dea una aria divina, i bei volti non costano al pennello del nostro artista¹⁰⁵.

I dipinti erano disposti quasi a indicare un paragone tra la pittura cinque-seicentesca italiana e la pittura francese tardobarocca: Jean Jouvenet e Raffaello, Francesco Albani e Guido Reni e Noel-Nicolas Coypel, così come aveva fatto più di cent'anni prima Luigi XIV mettendo a paragone Veronese con Charles Le Brun, con analoghi intenti comparatistici¹⁰⁶. In un'altra sala del palazzo di Como lo stesso Rodriguez aveva anche realizzato un ciclo di tele che celebravano episodi della vita dei suoi illustri antenati, Paolo e Benedetto, nonché un ampolloso ritratto del padrone di casa, raffigurato mentre «domate l'Avarizia, la Simulazione e l'Invidia, guidato da Minerva, scortato dal Genio e preceduta dalla Fama, si avvia al tempio della gloria»¹⁰⁷. In ultima analisi, il "museo" di Giovanni Battista Giovio è visualizzazione di una sensibilità in transizione tra l'estetica tardobarocca e quella neoclassica, orientata su modelli celebri e autorevoli, che potevano assurgere a prototipi del buon gusto, in uno spirito a mezza via tra l'autocelebrazione del committente – un "seicentesco" orgoglio di casta – e un concetto universalistico del sapere.

Epilogo

Alla fine di questo lungo *excursus* tra pratiche e scelte di committenza e spazi del collezionismo, emerge un panorama, che proprio per l'ampiezza del ventaglio cronologico (dalla fine del XVI alla fine del XVIII secolo) non poteva che essere complesso e articolato, apparentemente non riconducibile a rassicuranti schematismi. Se il richiamo al modello gioviano può essere un filo conduttore per alcuni episodi, ciò avviene per l'influenza esercitata dal modello su scala non solo

¹⁰⁵ Giovio 1784, pp. 235-236. L'identificazione dei modelli, pure dichiarata da Giovio nel suo *Dizionario*, non è stata sinora registrata dagli studi; sul ciclo di palazzo Giovio, così come sulle altre decorazioni del palazzo, mi riprometto di tornare in apposita sede.

¹⁰⁶ Milovanovic 2009; più in generale sulla fortuna di Correggio nella Francia, al passaggio tra Seicento e Settecento, si veda Schnapper 1969, nonché per un panorama più ampio sull'eco correggesca nel Settecento: Haskell 2008.

¹⁰⁷ Angelini 2009, pp. 220 e 248, fig. 15.

locale ma anche per la ricezione e l'utilizzo che ne fanno contemporaneamente le dinastie emergenti come i Litta e le nuove istituzioni culturali come l'Ambrosiana. Sicuramente, intorno al recupero o al riuso del modello museale gioviano si concentrano scelte significative in ordine alle tipologie architettoniche degli spazi del collezionismo, come la galleria dei Litta testimonia.

In fondo, è significativo che la traccia continuamente emergente riguardi un programmatico intento celebrativo che attraversa il Seicento ed il Settecento lombardi, quando in un mutato contesto politico e amministrativo, che molto incide anche sulla composizione della classe dirigente, esso si dissolve per lasciare campo ad una nuova consapevolezza storica delle arti, che si impone nell'opera storiografica degli eruditi locali tardosettecenteschi, a cui attingerà anche Luigi Lanzi per la compilazione delle pagine della sua *Storia pittorica* dedicata alle quattro epoche della scuola lombarda¹⁰⁸.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti B. (1996), *Collezioni e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano: Jaca Book.
- Agosti B. (2008), *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze: Leo S. Olschki.
- Allevi P. (2010), *Collezioni Settala e Litta Modignani: arti applicate da donazioni diverse, numismatica*, Milano: Electa.
- Angelini G. (2006), *Il feudo e la villa. I Litta e il Castello di Gambolò nel Seicento*, in *Lo "zelantissimo pastore" e la città: Vigevano nell'età del Vescovo Caramuel*, Pisa: ETS, pp. 199-252.
- Angelini G. (2009), *AVSV NON MVNICIPALI ÆRE IOVIO. Giovanni Battista Giovio e la memoria del Museo gioviano nella Como del Settecento*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze: Le Lettere, pp. 215-248.
- Angelini G. (2011), «*Due stanze coperte tutte di quadri*»: la quadreria di Flaminio Della Torre di Rezzonico e il collezionismo a Como tra Sette e Ottocento, «*Arte lombarda*», NS, 163, pp. 107-117.
- Angelini G. (2012), recensione a Morandotti A., Natale M. (a cura di), *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella* (2011), «*Critica d'arte*», 47-48, pp. 59-60.
- Angelini G. (2017), *Il Collegio Ghislieri di Pavia 1567-2017. Il complesso monumentale dal XVI al XXI secolo*, Milano: Electa.
- Angelini G., Casati A. (2018), *Strategia familiare e committenza nella Lombardia spagnola: il caso dei Litta, marchesi di Gambolò, e altri percorsi nel patriziato*

¹⁰⁸ Rovetta 2017.

- milanese, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, Atti della giornata di studi (Bari, Università degli Studi "Aldo Moro", 1 dicembre 2016), a cura di A. Leonardi, Firenze: Edifir, pp. 93-104.
- Arisi Rota A.P. (1996), *Contributi per la committenza a Pavia nel Seicento*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», NS, a. XCVI, vol. XLVIII, pp. 189-200.
- Arisi Rota A.P. (2006), scheda n. 71, in *Pavia. Arte sacra ritrovata. Tesori scelti dall'inventario diocesano*, Bergamo: Grafica&Arte, pp. 136-137.
- Bacchi A., Zanuso S. (2011), *Carlo Beretta e i Visconti di Brignano*, Trento: Moretti Fine Arts Ltd-Tipografia Editrice Temi.
- Basso L. (1994), *L'Inventario del 1638 e l'Instrumentum donationis del 1650: documenti per una collezione*, in *Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, giugno-ottobre 1994), Milano: Leonardo Arte, pp. 101-130.
- Benzo M. (2007), *Il salone dei Fasti romani a palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno: una rilettura e alcuni approfondimenti*, «Arte lombarda», N.S., 151 (2007), 3, pp. 60-69.
- Bianchi (2017b), *Stucchi, pitture e intagli in palazzo Belgioioso. Un cantiere dell'«ultimo gusto»*, in *Palazzo Belgioioso d'Este. Alberico XII e le Arti a Milano tra Sette e Ottocento*, a cura di J. Gritti, A. Squizzato, Verona: Scripta, pp. 109-150.
- Bianchi E. (2005), *La boiserie del salone del Tiepolo: magnificenza e spettacolarità di un arredo settecentesco*, in *Palazzo Clerici. La proiezione internazionale di Milano*, Milano: ISPI, pp. 129-158.
- Bianchi E. (2017), «*Il più grande, e magnifico de' nostri particolari*». *Storia decorativa di Palazzo Litta*, in *Palazzo Litta a Milano*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 115-140.
- Bianchi E. (2017), *La fortuna di Maratti nella pittura lombarda del Settecento*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano: Scalpendi, pp. 33-39.
- Binni L. (1989), *Per una storia del museo*, in L. Binni, G. Pinna, *Il Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Milano: Garzanti, pp. 7-73.
- Bolandrini B. (2013), *I Palazzi Visconti a Brignano Gera d'Adda*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma: Viella, pp. 247-302.
- Borromeo F. (1997), *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, note al testo di P. Cigada, Milano: Claudio Gallone Editore.
- Bosco M.G. (2004), *L'architettura dipinta: esempi del tardo manierismo in Piemonte*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze: Alinea, pp. 219-228.
- Cannata N. (2012), *Vasari, Paolo Giovio, la collezione di ritratti e la retorica*

- delle immagini, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, a cura di M. Wellington Gahtan, Firenze: Edifir, pp. 61-70.
- Caracciolo D. (2011), *Un'“ampia loggia nell'empireo Cielo”: la Celeste Galeria di Adriano Valerini tra descrizioni figurative e topoi letterari*, in A. Valerini, *La Celeste Galeria di Minerva*, Firenze: Edifir, pp. 11-98.
- Caracciolo D. (2013), *Il “mirabil palagio”: il modello della galleria a Napoli tra lessico ecfrastico e metafore architettoniche*, in *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Napoli: Arte'm, pp. 305-321.
- Carlevaris L. (2009), *La galleria espositiva nel Rinascimento e gli affreschi del Corridor Grande di Sabbioneta*, «Disegnare, idee, immagini», n. 39, pp. 26-37.
- Caruso C. (1991), *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 168, fasc. 541, pp. 54-84.
- Casati A. (in corso di stampa), *L'immagine dell'alto medioevo nella pittura barocca e tardobarocca lombarda*, in ACTUM TICINI. *L'Università di Pavia e gli studi sull'alto medioevo pavese*, Atti dell'incontro di studio (Pavia, 17-18 novembre 2017), a cura di L.C. Schiavi, Roma: Viella, in corso di stampa.
- Casini T. (2004), *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze: Edifir.
- Chatenet M. (2008), «Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie». *Un luogo da passeggiare che in Francia si dice galleria*, «Bulletin Monumental», tome 166, 1, pp. 5-13.
- Ciccolella E. (1977), *I monumenti del centro urbano*, in *L'arte nel territorio di Melegnano*, Milano: Nuove edizioni, pp. 95-126.
- Cieri Via C. (1993), *Collezionismo e memoria alla corte di Vespasiano Gonzaga: dalla Galleria degli Antenati alla Galleria degli Antichi*, in *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, Atti del convegno (Sabbioneta-Mantova, 12-13 ottobre 1991), a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova: Publi-Paolini, pp. 48-75.
- Collina C. (2002), *Critica, storia dell'arte e due brevi epistolari di Antongioseffo e Carlo Castone della Torre di Rezzonico. Con un'Appendice biografica e bibliografica in memoria di Stefano Susinno*, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», XCVII, pp. 183-221.
- Colombo S. (2008), *I primi anni milanesi*, in S. Colombo, M. Dell'Omo, *Andrea Lanzani 1641-1712. Protagonista del Barocchetto lombardo*, Milano: Officina Libraria, pp. 15-28.
- Constans C., da Vinha M. (2010), *Les grandes galeries européenne XVIIe-XIXe siècles*, Paris: Centre de recherche du château de Versailles-Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Coppa S. (1988), *La Villa Visconti d'Aragona De Ponti, dimora barocca di un banchiere collezionista*, in *Affreschi a Sesto San Giovanni. Cicli decorativi nelle ville del territorio*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 117-165.

- D'Albo O. (2011), *Giovanni Stefano Montalto per gli Isimbardi: un ciclo di affreschi dimenticato a Pieve del Cairo*, «Arte Lombarda», 163, 3, pp. 65-77.
- Dardanello G. (1995), *Memoria professionale nei disegni dagli Album Valperga. Allestimenti decorativi e collezionismo di mestiere*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino: Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, pp. 63-134.
- De Vecchi P. (1977), *Il Museo Gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri*, in *Omaggio a Tiziano. la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, 27 aprile – 20 luglio 1977), Milano: Electa, pp. 87-93.
- De Vecchi P., Vergani G.A., a cura di (2004), *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Del Giudice (1994), *Le copie della Pinacoteca Malaspina di Pavia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», NS, a. XCIV, vol. XLVI, pp. 357-363.
- Della Torre S. (1989), *Carriere ecclesiastiche e committenza in patria: una traccia per il Seicento comasco*, in *Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio*, Como: Musei Civici, pp. 11-22.
- Dionisotti C. (1995), *La galleria degli uomini illustri*, in *Idem, Appunti su lettere e arti*, Milano: Jaca Book, pp. 145-156.
- Dozio D. (2012), «*Gallerie di preziose pitture*»: *la quadreria di Ercole Visconti (1710)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano: Scalpendi, pp. 227-244.
- Facchin L. (2013), *I palazzi e le collezioni dei Monti a Milano*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma: Viella, pp. 125-204.
- Facchin L. (2014a), *Committenze artistiche degli Odescalchi nello Stato di Milano: un primo bilancio*, in *Innocenzo XII Odescalchi*, a cura di R. Bösel, A. Menniti Ippoliti, A. Spiriti, Roma: Viella, pp. 375-410.
- Facchin L. (2014b), *Il cardinale Cesare Monti curiale romano e nunzio in Spagna: strategie artistiche e collezionismo*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, a cura di A. Anselmi, Roma: Gangemi, pp. 265-309.
- Facchin L. (2016), *Novità sugli interventi pittorici di Biagio Bellotti e sulla committenza in palazzo Sormani a Milano*, in *Biagio Bellotti 1714-1789. "... patria ut noscat" affinché la mia città mi conosca*, Busto Arsizio: Nomos Edizioni, pp. 45-51.
- Facchin L. (2017), *Intorno al Museo di Manfredo Settala: memorie illustrate e celebri amicizie*, in *I saperi dell'arte. Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe*, Roma: Bulzoni, pp. 201-227.
- Ferrario P. (1996), *La "regia villa". Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Bollate: Rotary Club Bollate Nirone.
- Folin M. (2004), *Studioli, vie coperte, gallerie: genealogia di uno spazio del potere*, in *Gli Este. Il Camerino di Alabastro. Antonio Lombardo e la cultura*

- all'antica*, a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 97-109.
- Frangi F., Morandotti A., a cura di (2002), *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile – 14 luglio 2002), Milano: Skira.
- Galli A.E., Monferrini S. (2016), *Casalzuignone e Como: Ronchelli e il classicismo romano*, in *Giovan Battista Ronchelli*, Atti del convegno nel 300° anno dalla nascita 1715-2015, a cura di D. Rossi, Castello Cabaglio: Comune di Castello Cabaglio, pp. 109-122.
- Gaspari G. (2008), *Tra Klopstock e Foscolo. La mediazione culturale di Giovanni Battista Giovio*, in *La vita culturale e politica a Como tra Rivoluzione, Restaurazione e Risorgimento*, a cura di G. La Rosa, Como: Insubria University Press, pp. 157-192.
- Geddo C. (2011), *Il cardinale Angelo Maria Durini (1725-1796). Un mecenate lombardo nell'Europa dei Lumi tra arte, letteratura e diplomazia*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Giovio G.B. (1784), *Gli uomini della comasca diocesi antichi, e moderni nelle arti, e nelle lettere illustri. Dizionario ragionato*, Modena: Società Tipografica.
- Giovio P. (1999), *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa: Edizioni della Normale.
- Giustina I. (1991), *Un inedito gruppo di disegni per l'architettura milanese del Seicento*, «Il disegno d'architettura», n. 3 (aprile), pp. 53-59.
- Giustina I. (1995), *Un inedito progetto di Francesco Maria Richino e alcune precisazioni sulle vicende di palazzo Monti Sormani a Milano*, «Palladio», n. 16 (luglio-dicembre), pp. 47-72.
- Giustina I. (2001), *Indagini sull'assetto distributivo dell'edilizia residenziale a Milano nella prima metà del Seicento: il caso di palazzo Durini*, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano: Edizioni Unicopli, pp. 203-216.
- Gualdo Priorato G. (1666), *Relatione della città e stato di Milano*, Milano: Appresso Lodouico Monza.
- Haskell F. (1966), *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni.
- Haskell F. (1997), *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino: Einaudi.
- Haskell F. (2008), *Correggio e la sua importanza per il diciottesimo e il diciannovesimo secolo [1990]*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio – 14 settembre 2008), a cura di A. Coliva, Milano: Electa, pp. 69-75.
- Helmstutler Di Dio K. (2009), *Federico Borromeo and the collections of Leone and Pompeo Leoni: a new document*, «Journal of the history of collections», 21, 1, pp. 1-15.

- Helmstutler Di Dio K. (2013), *Leone Leoni's collection in the Casa degli Omenoni, Milan: the inventory of 1609*, «The Burlington magazine», 145, pp. 572-578.
- Herklotz I. (2009), *Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della Controriforma*, in *Arte e committenza nell'età di Cesare Baronio*, a cura di P. Cavazzini, Roma: Gangemi, pp. 111-142.
- Hochmann M. (1999), *La collezione di villa Medici: i primi esperimenti museografici del cardinal Ferdinando*, in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, Roma: Edizioni De Luca, pp. 15-21.
- Il castello mediceo di Melegnano* (2005), Melegnano: Città di Melegnano.
- Jones P.M. (1993), *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reforme in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge (Mass.): Cambridge University Press.
- Kliemann J. (1993), *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Langé S., Vitali F. (1984), *Ville della provincia di Varese*, Milano: Rusconi.
- Le Thiec G. (1992), *L'entrée des Grands Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 104, 2, pp. 781-830.
- Le Thiec G. (1992), *L'entrée des Grands Turcs dans le «Museo» de Paolo Giovio*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», tome 104, n. 2, pp. 781-830.
- Lucchese E. (2016), *Attorno alla galleria di Palazzo Clerici*, in L. Finocchi Ghersi, *Tiepolo a Milano. La decorazione dei palazzi Archinto, Casati e Clerici*, Roma: Artemide, pp. 69-91.
- Maccabruni C. (1996), *Cultura antiquaria a Pavia tra Settecento e Ottocento*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», NS, a. XCVI, vol. XLVIII, pp. 54-56.
- Maffei S. (1990), *Paolo Giovio. Scritti d'arte: lessico ed efrasi*, Pisa: Edizioni della Normale.
- Magnani L., a cura di (2013), *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, Roma: Gangemi.
- Manzoni A. (1840), *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta... Edizione riveduta dall'autore*, Milano: Tipografia Guglielmini e Radaelli.
- Medolago G. (2003), *Il Castello di Cenate Sotto e la Famiglia Lupi*, Cenate di Sotto: Amministrazione Comunale di Cenate Sotto, pp. 173-176.
- Mignot C. (2008), *La galeri eau XVIIe siècle: continuité et ruptures*, «Bulletin Monumental», tome 166, 1, pp. 15-20.
- Milovanovic N. (2009), *Louis XIV et la peinture*, in *Louis XIV. L'homme et le roi*, sous la direction de N. Milovanovic, A. Maral, Paris: Flammarion, pp. 94-104.

- Minonzio F. (2007), *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 77-146.
- Mita Ferraro A. (2012a), *Lettere Elvetiche. Diario del viaggio in Svizzera del 1777 con Alessandro Volta di Giambattista Giovio*, Napoli: Editoriale scientifica.
- Mita Ferraro A. (2012b), *Prime note sul carteggio tra Saverio Bettinelli e Giambattista Giovio*, «Annali dell'Istituto Italiano di Studi Storici», vol. XXV, pp. 397-456.
- Mita Ferraro A. (2012c), *Giulio Cesare Gattoni e Giambattista Giovio: un'amicizia senza incrinature*, «Quaderni del Cairoli», 26, pp. 138-158.
- Mita Ferraro A. (2014), *Profilo di un conservatore illuminato: Giambattista Giovio (1748-1814)*, «Archivio Storico Lombardo», vol. CXL, pp. 275-304.
- Mita Ferraro A. (2014/2015), *Contro «l'Annibale italico». Gli epigrammi politici di Giambattista Giovio*, «Annali dell'Istituto Italiano degli Studi Storici», vol. XXVIII, pp. 459-517.
- Modica M., a cura di (1988), *L'estetica dell'Encyclopédie. Guida alla lettura*, Roma: Editori Riuniti.
- Morandotti A. (2005), *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano: Electa.
- Morandotti A. (2008), *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano: Officina Libraria.
- Morandotti A. (2011), *La formazione della Galleria e la sua storia tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 35-36.
- Morselli R. (2000), «Il più grande edificio principesco del mondo». *Storia e fortuna delle collezioni ducali da Guglielmo Gonzaga al sacco di Mantova*, R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 35-173.
- Müntz E. (1900), *Le Musée des portraits Paul Jove. Contribution pour servir à l'iconographie du Moyen Age et de la Renaissance*, «Mémoires de l'Institut National de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 36, 2, pp. 249-343.
- Natale M. (2000), *Le Isole Borromeo e la Rocca di Angera. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Paleotti G. (1582), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, ediz. cons.: *Scritti d'arte del Cinquecento* (1972), a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* (1985), Atti del convegno (Como, 3-5 giugno 1983), Como: New Press.
- Pellegrini P. (1990), *L'Architettura*, a cura di G. Panizza, A. Buratti Mazzotta, Milano: Il Polifilo.
- Pinacoteca Ambrosiana. III. Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento. Ritratti* (2007), Milano: Electa.

- Pinelli A. (1994), *Il “bellissimo spassegio” di papa Gregorio XIII Boncompagni*, in *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. 1. Testi*, Modena: Panini, pp. 9-71.
- Plebani P. (2011), *Schede*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 184-185.
- Previtali G. (1989), *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino: Einaudi.
- Prinz W. (1988), *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena: Panini.
- Ragghianti C.L. (1985), *Pinacoteca Malaspina 3*, «Critica d'arte», a. L, n. 7, pp. 39-46.
- Rave P.O. (1961), *Das Museo Giovio zu Como*, «Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich, L. Schudt», pp. 275-284.
- Rezzonico della Torre C.C. (1815), *Caratteri de' pittori più celebri*, in *Opere*, a cura di F. Mocchetti, Como: Ostinelli, tomo I, pp. 211-244.
- Rezzonico della Torre C.C. (1824), *Viaggio in Inghilterra di Carlo Castone Della Torre di Rezzonico comasco*, Venezia: Tipografia di Alvisopoli.
- Rezzonico della Torre C.C. (1828), *L'origine delle idee*, in *Raccolta di poemi didascalici e di poemetti varj scritti nel secolo XVIII*, Milano: Tipografia de' Classici Italiani, pp. 251-268.
- Rezzonico della Torre C.C. (1830), *Opere*, a cura di F. Mocchetti, tomo III, Como: Ostinelli.
- Rossetti E. (2013), *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Oggiono: Nexo.
- Rossi M. (1995), *La casa di Leone Leoni a Milano*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Atti del convegno internazionale (Menaggio, 25-26 settembre 1993), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano: Monografie di Arte Lombarda, pp. 21-30.
- Rossi M. (2008), *Corridoi sopraelevati della Toscana granducale*, in *I luoghi del sacro. Il sacro e la città fra medioevo ed età moderna*, a cura di F. Ricciardelli, Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 161-170.
- Rovetta A. (2017), *Luigi Lanzi e l'«epoca quarta» della scuola milanese*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano: Scalpendi, pp. 367-377.
- Sanvito P. (1993), *Collezionismo imperialregio e collezionismo a Sabbioneta: l'influenza del modello asburgico*, in *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, Atti del convegno (Sabbioneta-Mantova, 12-13 ottobre 1991), a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova: Publi-Paolini, pp. 181-205.
- Schnapper A. (1969), *Le Corrège et la peinture française vers 1700*, «Fonti e studi», serie II, vol. V, pp. 341-350.

- Sciolla G.C. (1995), *Carlo Castone della Torre di Rezzonico: i «Caratteri de' pittori» e Caravaggio*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, F. Sricchia Santoro, Napoli: Meridiana, pp. 281-284.
- Scorza R. (2012), *Vasari, Borghini e Cristofano dell'Altissimo: i ritratti papali nella Sala delle Carte Geografiche*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, a cura di M. Wellington Gahtan, Firenze: Edifir, pp. 71-87.
- Seccareccia S. (1998-1999), *Le serie delle Austriacae Gentis Imagines di Gaspare Osello*, «Rassegna di studi e notizie», vol. XXII, a. XXV, pp. 403-420; vol. XXIII, a. XXVI, pp. 179-222.
- Spiriti A. (1994), *La cultura del Bernini a Milano. Santa Maria della Vittoria (1655-1685)*, «Arte Lombarda», 108-109, 1-2, pp. 108-114.
- Spiriti A. (1995), *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di San Carlo al Corso*, «Storia dell'arte», 84, pp. 269-282.
- Spiriti A. (2004), *Problemi di iconologia politica nel secondo seicento e nel primo Settecento: la consortereria Arese da Ghisolfi a Tiepoli*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», n. 10, pp. 153-170.
- Spiriti A. (2008), *L'Immagine del palazzo: scelte iconografiche e iconologiche di Giovanni Battista Giovio*, in *La vita culturale e politica a Como tra Rivoluzione, Restaurazione e Risorgimento*, a cura di G. La Rosa, Como: Insubria University Press, pp. 123-140.
- Spiriti A. (2010), *Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Milano: ISAL.
- Spiriti A. (2013), *Collezionismo e spazi del collezionismo nello stato di Milano d'antico regime: problemi e piste di ricerca*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi, pp. 235-244.
- Spiriti A., a cura di (2013a), *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, Roma: Viella.
- Spiriti A. (2013b), *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia: una collezione cardinalizia fra Roma e Milano*, in A. Spiriti, a cura di, *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, Roma: Viella, pp. 205-246.
- Squizzato A. (2013), *Tra arte e natura: il Musaeum di Manfredo Settala, spazio di memoria, "esperienze" e "trattenimento" nella Milano seicentesca*, in *Wunderkammer. Arte, natura, meraviglia ieri e oggi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli e Gallerie d'Italia, 15 novembre 2013 – 2 marzo 2014), a cura di L. Galli Michero, M. Mazzotta, Milano: Skira, pp. 45-49.
- Stagno L. (2017), *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic patronage and public image*, «Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», Supplementi 6, pp. 145-188.
- Strunck C., Kieven E. (2010), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800)*, Akten des Internationalen

- Symposions der Bibliotheca Hertziana (Roma, 23-26 febbraio 2005), München: Hirmer Verlag.
- Thoenes Ch. (1956), *Un architetto pavese del Settecento*, in *Atti dell'VIII Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, pp. 179-192.
- Tolomelli D. (2007), *I marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte. Il palazzo di città e le residenze di campagna*, Voghera: EDO Edizioni Oltrepò.
- Tosini P. (2016), *La Grande Galleria di Federico Zuccari a Torino: il capolavoro mancato*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. Bava, E. Pagella, Genova: Sagep, pp. 65-74.
- Versienti P. (2005), *Il conte Carlo Castone della Torre di Rezzonico: un viaggiatore e critico d'arte nell'Europa della seconda metà del '700*, «Bollettino del Museo Bodoniano di Parma», n. 11, pp. 17-96.
- Vicini E. (1998), Scheda, «Museo in Rivista», a. I, pp. 138-139.

Appendice

Fig. 1. La galleria del castello Litta a Gambolò (Pavia)



Fig. 2. Salone d'onore, Pieve del Cairo (Pavia), palazzo Isimbardi



Fig. 3. Salone d'onore, Pieve del Cairo (Pavia), palazzo Isimbardi



Fig. 4. Sala del trono, Brignano Gera d'Adda (Bergamo), palazzo Visconti



Fig. 5. Galleria, Brignano, Gera d'Adda (Bergamo), palazzo Visconti



Fig. 6. Ottoperto e Sigoperto, Conti d'Asburgo, da *Austriacae Gentis Imagines*, c. 1558

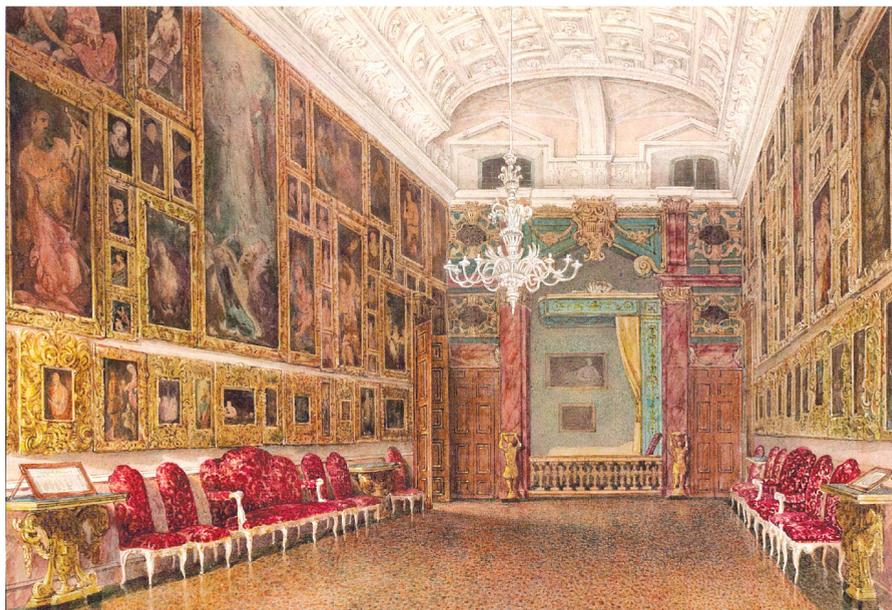


Fig. 7. Luigi Ashton, *La galleria dei quadri all'Isola Bella*, acquarello, 1857

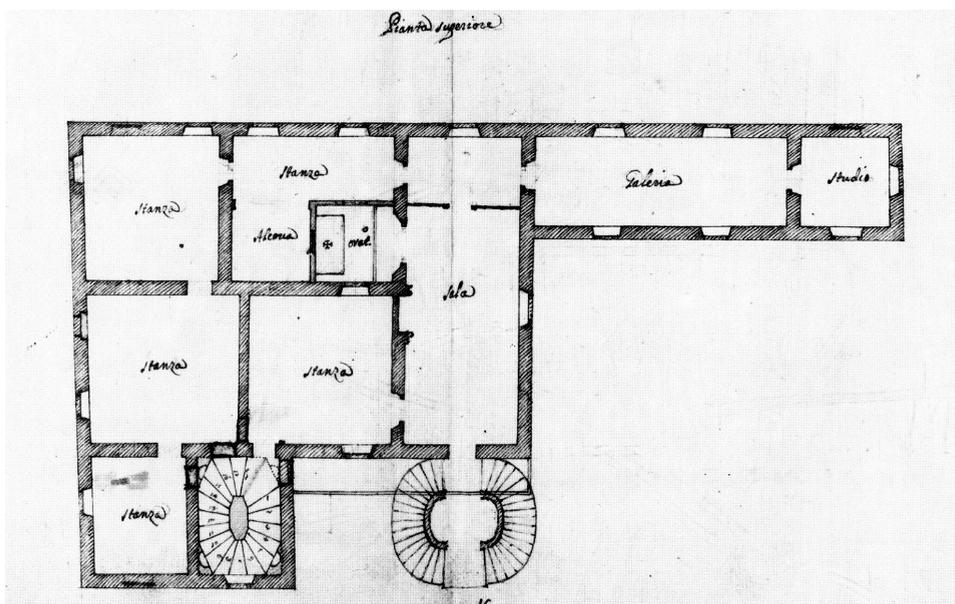


Fig. 8. Gerolamo Quadrio, progetto della villa Aliprandi al Casletto (Monza), Milano, Archivio di Stato



Fig. 9. Anonimo, *Età del ferro* (da Pietro da Cortona), Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo



Fig. 10. La galleria degli antenati nel castello di Belgioioso (Pavia)

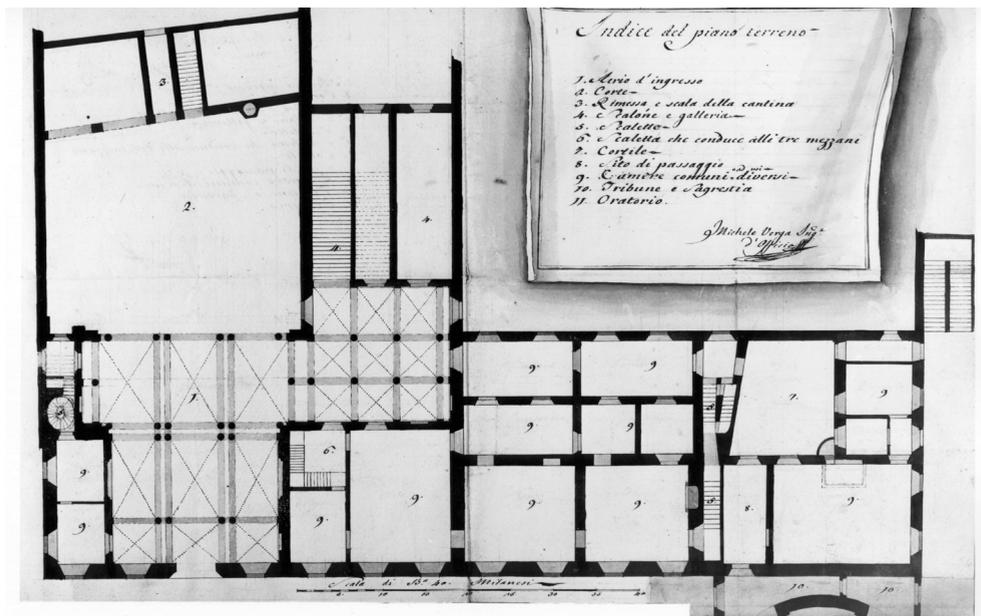


Fig. 11. Michele Verga, Pianta del piano nobile di Palazzo Mezzabarba, Pavia, Archivio Storico Comunale

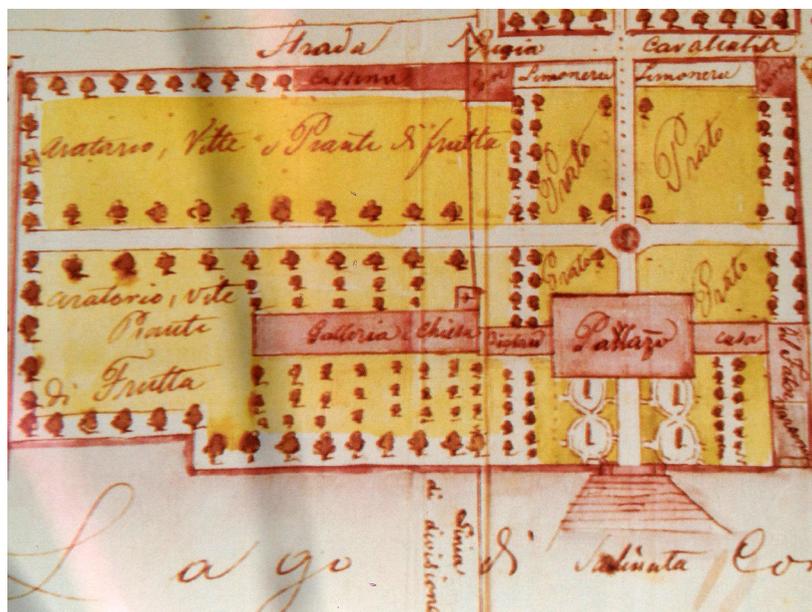


Fig. 12. Il "gallerione" e la villa Durini al Balbiano di Lenno (Como) in una pianta ottocentesca

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00