

Daniele Crespi

un grande pittore del Seicento lombardo

a cura di
Andrea Spiriti

Daniele Crespi

Un grande pittore del Seicento lombardo

Busto Arsizio, Civiche Raccolte d’Arte di Palazzo Marliani Cicogna

29 aprile - 25 giugno 2006



*Sotto l’Alto Patronato
del Presidente della Repubblica*

Ente organizzatore

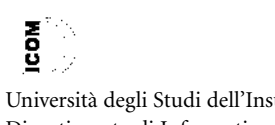


Città di Busto Arsizio (Va)

Commissario straordinario
Paolo Guglielman

Direttore di settore
Giuseppe Urso

Collaborazione scientifica



Direttore
Gaetano Aurelio Lanzarone

Con il patrocinio di



Progetto della mostra e del catalogo a cura di
Andrea Spiriti

Comitato scientifico
Andrea Spiriti, *presidente*,
Università degli Studi dell’Insubria
Annamaria Cascetta, *Università Cattolica di Milano*
Simonetta Coppa, *Soprintendenza per il Patrimonio storico, artistico e etnoantropologico di Milano*

Maria Teresa Fiorio, *direttore delle Civiche Raccolte d’Arte di Milano*
Lucia Fornari Schianchi, *soprintendente per il Patrimonio storico, artistico e etnoantropologico di Siena*
Gianmarco Gaspari, *Università degli Studi dell’Insubria*

Ezia Gavazza, *Università degli Studi di Genova*
Lauro Magnani, *Università degli Studi di Genova*
Pietro C. Marani, *Politecnico di Milano*
Isabella Marelli, *Soprintendenza per il Patrimonio storico, artistico e etnoantropologico di Milano*
Raffaella Morselli, *Università degli Studi di Teramo*
Gianvittorio Signorotto, *Università degli Studi di Modena*

Luigi Spezzaferro, *Università di Roma Tre*
Claudio Strinati, *soprintendente al Polo Museale, Roma*
Paola Venturelli, *Università degli Studi di Parma*
Giovanna Zanlonghi, *Università Cattolica di Milano*

Segreteria scientifica
Vittoria Orlandi Balzari

Saggi
Simonetta Coppa, Laura Facchin,
Gianmarco Gaspari, Lauro Magnani,
Isabella Marelli, Raffaella Morselli,
Vittoria Orlandi Balzari, Gianvittorio Signorotto,
Luigi Spezzaferro, Andrea Spiriti,
Paola Venturelli, Giovanna Zanlonghi

Schede
Sandrina Bandera, Beatrice Bolandrini,
Laura Alba Carcelén, Andrea Czére,
Laura Facchin, Ana Gonzáles Mozo,
Lauro Magnani, Vittoria Orlandi Balzari,
Ede Palmieri, Andrea Spiriti

Coordinamento organizzativo
Giovanni Restelli, Giovanna Puricelli, Giovanna Bonvicini, Elisea Cerasani, Valeria Ferrè, Alice Fiorillo

Progetto e direzione dell’allestimento
Andrea Perin, Milano

Realizzazione dell’allestimento
Apotema, Samarate

Assistenza per conservazione e restauro in mostra
Laboratorio San Gregorio, Busto Arsizio

Assicurazione
GPA ASSIPAROS divisione arte, Milano
AXA Art, Milano
AXA Art, Parigi
UNIQA Insurance Co, Budapest

Trasporti
Montenovi, Roma
Arteria, Milano

Comunicazione
Carlo Ghielmetti, Manuela Petrulli,
CLP Relazioni Pubbliche, Milano
Ufficio comunicazione e relazioni esterne,
Provincia di Varese

Sito informatico
Stefano Frigo e Andrea Pasquot, Varese

Campagna fotografica
Mauro Ranzani, Olgiate Olona

Filmato
Areafilm, Varese

La mostra è stata realizzata con il sostegno di



Si ringrazia inoltre
Orsa Srl, Gorla Minore

Albo dei prestatori
Accademia Carrara, Bergamo; Banca Popolare di Sondrio, Sondrio; Basilica cattedrale, Lugano; Basilica cattedrale, Pavia; Basilica della Santissima Annunciata del Vastato, Genova; Basilica di San Giorgio al Palazzo, Milano; Basilica di San Giovanni Battista, Busto Arsizio; Basilica di San Vittore al Corpo, Milano; Basilica di Santa Maria della Passione, Milano; Basilica di Santa Maria della Scala in San Fedele, Centro San Fedele, Milano; Basilica di Santo Stefano Maggiore, Milano; Chiesa prepositurale di Sant’Alessandro in Zebedia, Milano; Chiesa parrocchiale di San Lorenzo, Gorla Minore; Chiesa parrocchiale di San Giovanni Evangelista, Galbiate; Chiesa parrocchiale di San Biagio, Codogno; Civica Pinacoteca Malaspina, Pavia; Civiche Raccolte d’Arte al Castello Sforzesco, Milano; Collezione Borromeo, Isola Bella; Collezione Carnaghi, Busto Arsizio; Collezione Ceresi, Milano; Collezione Koelliker, Milano; Collezione Marcora, Busto Arsizio; Fondazione Sanpaolo, sede di Busto Arsizio; Galleria Arcivescovile, Milano; Galleria Nazionale degli Uffizi, Firenze; Gallerie dell’Accademia, Venezia; Musée du Louvre, Paris; Museo d’Arte Moderna e Contemporanea al Castello di Masnago, Varese; Museo della Basilica di Santa Maria Assunta, Gallarate; Museo della Società Gallaratese di Studi Patri, Gallarate; Museo Diocesano, Milano; Museo Nacional del Prado, Madrid; Pinacoteca di Brera, Milano; Sovrano Ordine Militare di Malta, Deputazione di Genova; Szépművészeti Múzeum, Budapest; Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano

e tutti coloro che hanno preferito mantenere l’anonimato

Ringraziamenti
Luisa Arrigoni, Laura Basso, Anna Bernardini, Paolo Biscottini, Piero Boccardo, principi Bona e Giberto Borromeo, Carlo Capponi, Carlo Carnaghi, Marzia Cataldi Gallo, monsignor Angelo Centemeri, Lionel Ceresi, don Giuseppe Cipelli, don Siro Cobianchi, Roberto Contini, monsignor Luigi Crivelli, Francesca De Cupis, marchese cavaliere Giovanni Della Croce di Dojola, Carla Di Francesco, don Guerino Dozzi, Roberto Fontanari, Luciano Formica, Alessandro Galli, don Stefano Antonio Gastaldi Cibola, Fito Gerro, padre Stefano Gorla, Sua Eccellenza monsignor Piergiacomo Grampa, Alessandra Gregori, Luigi Koelliker, Letizia Lodi, Mari Mapelli, Patrizio Marcora, Paolo Mariani, Piermichele Miano, don Giambattista Milani, Luisa Misani, monsignor Marco Navoni, Giovanna Nepi Sciré, Mariolina Olivari, padre Celestino Parente, don Massimo Pavanello, Alberto Pedroli, don Pier Giorgio Perini, Annalisa Perissa Torrini, Cristina Pesaro, padre Giorgio Pizzatti, Edouard Pommier, Casimiro Porro, monsignor Gianfranco Ravasi, Gabriele Reina, Alberto Rovi, monsignor Carlo Scaciga, Matteo Scaltritti, Decio Spinelli, Vilmos Tátrai, Fabrizio Tonella, Andrés Ubeda de los Cobos, Giovanni Valagussa, Donata Vicini, Marco Voena

La mostra e il catalogo monografico dedicati all'artista bustocco Daniele Crespi (1595-1630), magistralmente diretti e curati dal professor Spiriti, si inseriscono in un virtuoso percorso, cominciato nel 1973 con le mostre dedicate al Cerano e al Morazzone, di riscoperta e valorizzazione della tradizione pittorica lombarda e di cui Crespi è eccellente interprete. Attraverso le sue opere è possibile ripercorrere e rivivere la cupa e sofferta atmosfera del primo Seicento lombardo: la carestia e il flagello della peste, le calate sul territorio di truppe mercenarie (i lanzichenecchi), la dominazione spagnola, e ancora il fervore religioso e la strenua difesa della Chiesa ambrosiana da parte dei Borromeo e, in particolare, dell'arcivescovo Federico contro le ostilità dei governatori spagnoli.

Accolgo con vivo piacere l'offerta di presentare questo catalogo perché, oltre che doveroso omaggio a un grande artista che con il suo lavoro ha arricchito il nostro già cospicuo patrimonio artistico – esportando anche la tradizione tipicamente lombarda in Italia –, è un prezioso strumento di conoscenza e approfondimento della storia e della cultura locale. Grande è stata l'attenzione dell'Assessorato alle Culture, Identità e Autonomie della Lombardia da me diretto verso le iniziative che, come questa, offrono un significativo e concreto contributo al doveroso percorso di conservazione e valorizzazione delle nostre radici artistiche e religiose. E ciò in sintonia con il principio ispiratore dell'azione regionale di governo in materia culturale: la cultura intesa nel suo senso più ampio e profondo, non semplice passatempo o impiego “intelligente” del proprio tempo, ma vero fattore di sviluppo morale e civile, ma anche economico e sociale.

Desidero esprimere grande apprezzamento per l'intensa e vivace attività di promozione culturale svolta dal Comune di Busto Arsizio, e rinnovare un sincero ringraziamento al professor Spiriti, per il rigoroso e sempre scientifico approccio, e ai suoi collaboratori che, attraverso qualificati approfondimenti e riflessioni, hanno contribuito alla buona riuscita di questa mirabile iniziativa.

Ettore A. Albertoni

assessore alle Culture, Identità e Autonomie della Lombardia

La Città di Busto Arsizio inaugura, dopo anni di seria preparazione, la prestigiosa mostra dedicata a Daniele Crespi. L'evento, atteso da studiosi e pubblico anche per l'importanza dei musei stranieri coinvolti, rappresenta per la Provincia di Varese la punta di diamante di una politica culturale che richiama sulla nostra terra l'attenzione nazionale e internazionale. Il cognome di Crespi, associato nei secoli più recenti all'imprenditoria bustese e lombarda più lungimirante, era diffuso su tutto il territorio fin dal medioevo. Nel rinascimento costituì proprio a Busto Arsizio una genealogia di pittori di gran mestiere.

Gli studiosi, anche nei saggi di questo catalogo, cercano di appurare se possa considerarsi veritiera la tradizione, già diffusa nel Seicento, della parentela della famiglia di Daniele con i Crespi bustesi. Al di là delle questioni più biografiche, la mostra va considerata unica per aver saputo portare nello splendido palazzo Cicogna opere mai prima confrontate, provenienti da chiese e musei milanesi, da collezioni private oltre che da prestigiosi musei europei tra cui il Louvre, il Prado e il Museo di Belle Arti di Budapest.

Ne risulta un'esposizione di grande valore storico e filologico, ma anche una mostra di incredibile attrattiva e impatto: Daniele Crespi è uno dei pochi riconosciuti grandi pittori del Seicento lombardo, ne esprime tutta la particolare originalità e ne elabora i caratteri con l'umanità e la qualità che gli valsero fama e successo.

È quindi giusto che la città di Busto Arsizio, che lo considera gloria propria, celebri Daniele Crespi con questa mostra, di cui la Provincia condivide finalità e impegno.

Marco Reguzzoni
presidente Provincia di Varese

Con la realizzazione della mostra “Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo” la Città di Busto Arsizio si ritrova a essere protagonista di un evento culturale di assoluto prestigio e di straordinaria rilevanza: per due mesi i riflettori del mondo dell'arte e della cultura saranno accesi sulla città che regala al pubblico un'occasione unica, esponendo per la prima volta le opere che documentano l'intero percorso creativo di Daniele Crespi. Al grande artista, riconosciuto tra i massimi esponenti del Seicento lombardo, non è mai stata dedicata infatti una mostra antologica e proprio la sua città d'origine gli rende finalmente omaggio con questo progetto dalla significativa valenza culturale che, ne sono certo, raccoglierà il consenso non solo degli appassionati e degli addetti ai lavori, ma anche dei più giovani e di chi si avvicina per la prima volta a queste altissime espressioni dell'arte italiana. Spero che questa mostra rappresenti per molti l'avvio di un percorso di conoscenza e di approfondimento della storia dell'arte, idoneo ad affinare il gusto del bello. Questa iniziativa testimonia ancora una volta la capacità di intraprendere e di programmare propria di questa città, perciò sono particolarmente onorato di tenerla a battesimo. Ringrazio la qualificata équipe di studiosi per l'impegno e la passione con cui si è occupata dello sviluppo di questo progetto ambizioso e lo ha reso possibile.

Paolo Guglielman
commissario straordinario della Città di Busto Arsizio

Ragioni e storia di una mostra

Ogni mostra è un’occasione per vedere ravvicinate opere che hanno collocazioni differenti e lontane, per ricercare fonti e confronti – anche attraverso i disegni inerenti –, per fare il punto sui dati storici certi e dare risorse alla ricerca di nuovi documenti che, a tassello, si incastrino nelle conoscenze precedenti.

Un’ampia mostra su Daniele Crespi era attesa da tempo dagli storici dell’arte e dagli appassionati, e in particolar modo era da anni vagheggiata a Busto Arsizio, che si è sempre considerata per tradizione la terra di origine della famiglia del pittore, anche sulla scorta di una nota manoscritta di Pietro Agostino Crespi Castoldi redatta su di un testo del 1644 conservato alla Biblioteca Capitolare di San Giovanni.

Nella straordinaria mostra “Il Seicento Lombardo” del 1973 a Milano, Daniele era rappresentato con ventidue dipinti e diciassette disegni ed era risultato una figura di strategica importanza: per la mediazione tra “realtà e maniera”, come sosteneva Gian Alberto Dell’Acqua, e per l’equilibrio tra la chiarezza comunicativa richiesta dalla politica culturale della Controriforma e la forza autonoma dell’“evidenza reale concreta e persino illusionistica dell’immagine”, come approfondiva Marco Rosci.

La mostra rimase memorabile non solo per il grande impatto e la qualità delle opere esposte, ma anche per l’esuberanza dei testi critici, alto esempio di genere letterario.

Negli anni seguenti si cominciò a pensare a una mostra monografica su Daniele, per la quale si candidarono le città di Varese e Busto Arsizio, che avrebbero dovuto accogliere la prima i dipinti e la seconda i disegni.

Giovanni Testori, che partecipava al comitato promotore e visse la parabola di entusiasmo e delusione per il fallimento del progetto, ne volle sottolineare le cause (“spunti e punti di polemica rivalità”) nella presentazione in catalogo di una successiva più piccola mostra caparbiamente voluta dai bustocchi e realizzata, per conto dell’Amministrazione Comunale, nel 1989 dalla Galleria Italiana Arte diretta da Luisella Allori Sottrici.

La mostra, curata appunto da Testori e con schede alle opere di Francesco Frangi, esponeva dodici selezionatissime opere provenienti da collezioni private soprattutto bustesi, sufficienti comunque a ricostruire il percorso dell’artista, come ebbe a dire Mina Gregori in una recensione sul “Corriere della Sera”.

Anche questa volta a fare il successo della mostra collaborò il testo di Giovanni Testori, che in catalogo affrontò nella sua prosa immaginifica e con sofferta sincerità il nodo a lui tanto caro dei pittori “pestanti”, ai quali Daniele non sembrava facilmente ascrivibile. Nelle righe dello stesso testo compare anche la giustificazione plausibile di quella mostra di pochi quadri: “impossibile pensare che, per una sede privata, si potessero scomodare opere

dai Musei e dalle Chiese [...] oltre a tutto, una simile proposta avrebbe significato la definitiva cancellazione” di una futura “rassegna pubblica; intrapresa che, da parte mia, continuo a ritenere, tra Varese e Busto, ancora aperta; anzi apertissima”.

La ragione della nostra mostra ha radice in quell’auspicio di una “intrapresa” più ampia e completa, auspicio che rimase nel cuore degli storici dell’arte e degli appassionati d’arte di Busto Arsizio e rimase nel pensiero di chi scrive come un piccolo tizzone non spento sotto la cenere.

Nel frattempo gli studi su Daniele Crespi continuavano, con interessi via via sempre più specialistici, a opera principalmente degli studiosi della scuola milanese, fino alla fondamentale monografia di Nancy Ward Neilson del 1996.

Ma anche a Busto Arsizio il fermento culturale era vivissimo: nel 1990 si dava finalmente sede alle Civiche Raccolte nel ristrutturato palazzo Marliani Cicogna e nel decennio successivo le mostre ivi organizzate, le donazioni pervenute e il conclusivo raddoppio degli spazi espositivi ne sancivano la riconosciuta importanza e l’adeguata dignità ad affrontare l’“intrapresa”.

Dopo l’istituzione nell’amministrazione cittadina di una delega ai “grandi eventi”, il progetto tornò a decollare e, grazie agli ottimi rapporti con il Dipartimento di Informatica e Comunicazione dell’Università dell’Insubria, si affrontarono i sondaggi preliminari ai prestiti e si incaricò il professor Andrea Spiriti di curare la mostra e di costituire il comitato scientifico.

Gli ultimi due anni sono stati fervidi di rapporti e fecondi di consensi: la Regione Lombardia ha seguito e appoggiato il progetto attraverso l’Assessorato alle Identità e Culture; la Provincia di Varese con il Patrocinio e la Presidenza della Repubblica con il suo Alto Patronato hanno dato gratificazione a un impegno veramente immane.

Il numero e l’importanza delle opere presenti, le novità emerse dalle ricerche e la ricchezza dei saggi che compaiono in questo catalogo ci permettono di essere orgogliosi di questa occasione. La storia e l’arte di Daniele Crespi ne risultano approfondite non solo nell’ambito milanese e pavese, ma in quelle esperienze e intersezioni culturali che costituiscono l’originalità dell’artista.

Poter vedere a confronto – come si diceva all’inizio – opere provenienti dal Prado, dal Louvre, dal Museo Nazionale di Budapest, oltre che dai musei italiani e dalla quasi totalità delle chiese che le detengono, permetterà di verificare fisicamente la grandezza artistica e morale, il particolare ascetismo lombardo e la forte attenzione al reale “incombente” per i quali Daniele Crespi è stato ammirato ed esaltato.

Le immagini delle schede di opere museali sono di pertinenza degli enti proprietari; le opere della Pinacoteca di Brera (cat. 31, 43, 44, 52, 54, 67) e delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 46, 61) e le tavole della certosa di Pavia sono pubblicate su autorizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Coordinamento
Anna Albano

Art director
Giacomo Merli

Redazione
Maria Chiara Tulli

Impaginazione
Alba Tardi

Ufficio iconografico
Alice Jotti

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2006 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Sommario

- | | | | |
|----|--|-----|---|
| 15 | Riflessioni a mo' d'introduzione
<i>Luigi Spezzaferro</i> | 103 | Spunti dall'inventario del 27 agosto 1630. Daniele Crespi pittore e le arti congeneri
<i>Paola Venturelli</i> |
| 19 | Per la storia di Milano nell'età del cardinale Federico e di Daniele Crespi
<i>Gianvittorio Signorotto</i> | 113 | Nuovi ritrovamenti documentari su Daniele Crespi e la sua famiglia
<i>Laura Facchin</i> |
| 29 | Daniele Crespi: la conquista del classicismo
<i>Andrea Spiriti</i> | 139 | Daniele Crespi nelle collezioni lombarde tra Sei e Settecento. Alcune segnalazioni
<i>Vittoria Orlandi Balzari</i> |
| 59 | La malia della pittura emiliana. Tracce di possibili contaminazioni tra Daniele Crespi e i pittori felsinei
<i>Raffaella Morselli</i> | 147 | La critica di primo Ottocento a Milano, l'Accademia di Brera e la figura di Daniele Crespi
<i>Isabella Marelli</i> |
| 67 | Daniele Crespi a Genova
<i>Lauro Magnani</i> | 155 | Qualche osservazione in margine all' <i>Ultima cena di Daniele Crespi</i> della Pinacoteca di Brera
<i>Simonetta Coppa</i> |
| 79 | L'“Inventario delli beni mobili”. Appunti sulla biblioteca di Daniele Crespi
<i>Gianmarco Gaspari</i> | 163 | Tavole |
| 87 | Il teatro e la teatralità a Milano nel Seicento: percorsi fra pittura e scena
<i>Giovanna Zanlonghi</i> | 191 | Opere in mostra |
| | | 337 | Apparati |

Nuovi ritrovamenti documentari su Daniele Crespi e la sua famiglia

Laura Facchin

Solamente a partire dalla monografia pubblicata nel 1930 da Giorgio Nicodemi¹, è stata tentata, per l'epoca piuttosto pionieristicamente, una ricerca archivistica che permettesse sia di delineare un primo profilo biografico di Daniele Crespi che di ricostruire una, seppur parziale, cronologia delle opere riferite al pittore dalle fonti sei-settecentesche. Spetta allo studioso la segnalazione e la parziale trascrizione di alcuni documenti fondamentali quali lo *Stato delle Anime* della parrocchia di Santa Eufemia del 1610 e l'inventario compilato dopo la morte del pittore, nell'agosto del 1630².

Nuovi elementi sono stati presentati nel volume edito, a oltre cinquant'anni di distanza, da Nancy Ward Neilson, in particolare in relazione alla committenza della cappella Sacchi nella basilica di Sant'Eustorgio e di quella di San Giovanni Decollato in Sant'Alessandro in Zebedia a Milano³, e dallo spoglio del Fondo di Religione dell'Archivio di Stato di Milano, utile soprattutto per quanto attiene alla dispersione delle opere originariamente collocate in chiese appartenenti a confraternite od ordini religiosi soppressi a seguito dei provvedimenti emanati prima dal governo asburgico e poi da quello napoleonico. Sin dall'Ottocento⁴, costante è stata la ricerca, purtroppo rimasta insoddisfatta, della data e del luogo di nascita del pittore, nonostante le indagini effettuate sulla base di una nota manoscritta seicentesca, riferita a Pietro Agostino Crespi Castoldi, contenuta in una copia del *Theatrum triumphale Mediolanensis Urbis* (Milano 1644), conservata nella Biblioteca Capitolare di Busto Arsizio⁵, nella quale si affermava l'appartenenza dell'artista a una famiglia, imparentata con il pittore Giovanni Battista Crespi detto il Cerano⁶, originaria della stessa città di Busto Arsizio, centro nel quale il cognome appare attestato in una notevole quantità di atti notarili e per un considerevole numero di famiglie, appartenenti a diversi nuclei, contraddistinti dall'uso di un soprannome caratteristico che permettesse l'identificazione del ceppo di provenienza⁷. Sia la celebre parentela che la possibile provenienza, indicate tradizionalmente⁸, sono state ripetutamente messe in discussione dalla critica che, pur senza approdare a indicazioni definitive, negli scritti degli ultimi decenni, ha ritenuto possibile l'origine bustocca della famiglia del Crespi, pur preferendo pensare a una nascita del pittore nella città di Milano, intorno agli ultimi anni del XVI secolo, più precisamente verso il 1597-1598⁹, dati che trovano conferma anche nel presente studio.

Assai più limitati sono stati, invece, i tentativi di delineare l'intreccio di relazioni culturali e sociali, determinanti per le commissioni di opere, e gli ambienti nei quali l'artista dovette trovarsi a operare di cui, alla luce delle recenti scoperte documentarie, si forniscono alcuni significativi elementi, punto di partenza per ulteriori ricerche e approfondimenti.

Tracce per una biografia

Nel 1576 Battista Crespi di Giovanni Pietro e il figlio Gaspare, rispettivamente, il nonno e il padre del pittore, residenti presso la parrocchia di San Nazaro Maggiore, stipularono un contratto con un certo maestro Francesco, figlio di Pietro, vivente nella parrocchia di Santo Stefano in Brolo, relativo alla gestione di una casa e magazzino, ove si tesseva e si insegnava la professione, per un tempo di quattro anni¹⁰. Benché non sia stato, al momento, rintracciato nessun altro documento che comprovi la continuità di residenza della famiglia sotto tale parrocchia, alla fine degli anni novanta del XVI secolo, quando, verosimilmente, dovrebbe collocarsi la nascita di Daniele, e il primo documento relativo alla presenza del nucleo familiare in Santa Eufemia risulti essere piuttosto tardo, ovvero al 1610¹¹, non essendo recuperabile l'atto stipulato da Gaspare con la contessa Rasini nel 1604 a favore dei due figli maschi, Giovanni Paolo e Daniele, segnalato da Nancy Ward Neilson¹², sarebbe parso opportuno eseguire una verifica sugli atti di matrimonio e di battesimo di San Nazaro Maggiore. Purtroppo i registri, relativi ai decenni in esame, risultano perduti e le copie conservate presso l'Archivio Diocesano di Milano, relative agli anni 1572-1580, forse, parziali, non hanno fornito alcun ulteriore suggerimento¹³.

Il primo atto reperito, specificatamente riguardante il pittore, risale all'agosto 1618 e riguarda un contratto d'affitto, per 200 lire imperiali annuali, stipulato tra il giovane e Giovanni Andrea Rossi per tre locali "sopra la prima loggia à man sinistra, salendo per la scala", e altri tre ambienti "sopra superiori à questi medesimi" "che tutti riguardano verso il fosso di Porta Ludovica andando verso Porta Ticinese" nella parrocchia di San Pietro in Campo Lodigiano "di fuori" le mura della città¹⁴.

Le carte non precisano se gli ambienti affittati dovessero, nelle intenzioni del Crespi, essere utilizzati solamente come abitazione o anche come studio. Da due atti rogati nel 1621 di cui si parlerà più diffusamente in seguito, l'uno relativo al matrimonio della sorella Paola e l'altro alla commissione della cappella Sacchi in Sant'Eustorgio¹⁵, Daniele, insieme al padre e alla madre, risultava risiedere proprio in una casa sotto la giurisdizione della parrocchia di San Pietro in Campo Lodigiano, ma la famiglia non dovette rimanervi a lungo. In un successivo documento del 14 ottobre 1623, ove Giovanni Paolo, fratello di Daniele, richiese al pittore e al padre Gaspare di rivedere la divisione dei beni che lo stesso genitore aveva effettuato a favore dei due fratelli cinque anni prima, infatti, i Crespi erano indicati come residenti nella parrocchia di Santa Eufemia¹⁶. Purtroppo non è stato possibile reperire il documento del 1618, in assenza di riferimenti relativi al notaio intervenuto, nel caso che tale suddivisione del patrimonio, secondo una prassi piuttosto frequente, fosse stata effettuata ricorrendo a un atto pubblico. Tuttavia, le carte conservatesi restituiscono diversi elementi degni di nota: in primo luogo, si specificava che i beni consegnati ai due figli, comprensivi anche dell'eredità del nonno Battista, escludevano proprietà stabili, dal momento che il padre Gaspare non possedeva alcun edificio, terreno o qualsivoglia immobile. Non si conosce la condizione economica, né la professione di Giovanni Paolo, riguardo al quale si indicava la residenza, presso la parrocchia di San Lorenzo Maggiore, e l'essersi separato dalla famiglia da cinque anni, fatto confermato dal già noto atto di matrimonio con Caterina de Amedei, risalente al 1617, ove egli risulta abitare nella stessa sede¹⁷. Daniele, invece, viveva ancora con il padre, descritto di età senile –

effettivamente, aveva ormai superato i sessant'anni, stante l'età nello *Stato delle Anime* della parrocchia di Santa Eufemia del 1610, ovvero cinquantadue anni¹⁸ – e, fatto che costituiva oggetto di discussione con il fratello, risultava sostanzialmente mantenuto dall'attività del figlio minore, dichiarata esplicitamente essere quella di pittore. L'atto venne rogato nella casa di famiglia, alla presenza di testimoni tra i quali è ricordato almeno un personaggio coinvolto, in quello stesso anno, nella vicenda della commissione per la chiesa di Santa Maria di Campagna, in Piacenza¹⁹, che certifica la raggiunta fama del pittore anche al di fuori dei confini dello Stato di Milano e potrebbe indirizzare gli studi a ulteriori approfondimenti circa il rapporto tra il pittore e i vivaci ambienti artistici dello stato farnesiano²⁰, nonché delle modalità con le quali l'artista acquisì quegli elementi di cultura emiliana, in particolare parmense, che caratterizzarono la sua intera produzione e risultano già chiaramente leggibili nella decorazione della cupola della cappella Sacchi in Sant'Eustorgio²¹. Erano presenti Pompeo Antonio e Alessandro Pariani, figli di Gio Giacomo, protonotaio di Milano, e residenti nella parrocchia di San Sebastiano²², il primo dei quali figura come tramite, sia per l'affidamento della commissione, concertata "con alcuni signori"²³, della tela piacentina, che per la consegna di parte della caparra. Tra gli anonimi o poco noti personaggi, menzionati nelle quietanze per il pagamento dell'opera, spicca il nome del ben noto scultore Francesco Mochi²⁴. La presenza dell'artista toscano, a quelle date all'apice della fama a seguito della recente inaugurazione del secondo monumento equestre, dedicato ad Alessandro Farnese, e impegnato nell'ideazione e fusione delle decorazioni bronzee dei basamenti delle due statue²⁵, è stata totalmente ignorata dagli studiosi di Daniele Crespi. Il suo ruolo, a quanto si deduce dal tenore dei documenti, non solo di intermediario nell'allogazione di parte del compenso stabilito con il pittore, ma, forse, di vero e proprio committente dell'opera²⁶, dovrà essere opportunamente indagato sotto due diversi aspetti, strettamente correlati tra loro: in primo luogo, le ragioni storiche della sua presenza nella chiesa di Santa Maria di Campagna nella quale risulta essere stato impegnato, per la commissione di un busto del duca Ranuccio, quasi dieci anni prima²⁷, in secondo luogo, le possibili influenze che la particolare declinazione del classicismo romano, elaborata dal pittore, poté esercitare sul Crespi, nel caso egli si sia mai recato in Piacenza²⁸. Non sembra casuale anche la presenza, come testimone nel documento milanese, del conte Giacinto Scotti, figlio di Teodoro, e abitante a Parma, nella vicinia di San Siro, forse uno dei gentiluomini con cui si era accordato lo stesso Pariani. Non è possibile, al momento, ricostruire con completezza il quadro politico e culturale in cui si mosse il personaggio ricordato nell'atto, tuttavia appare opportuno ricordare che un ramo della famiglia Scotti, largamente affermata in Piacenza sin dall'età medievale, sviluppò interessi nello Stato di Milano, ottenendo il titolo di conti di Colturano ed, estintasi nel 1729, trasferì titolo e cognome alla dinastia dei Gallarati Scotti²⁹.

La richiesta di Giovanni Paolo Crespi circa un'eventuale ulteriore spartizione dei beni paterni non trovò soddisfazione, tuttavia, egli venne esentato dal dovere di fornire un contributo al sostentamento dei genitori che rimanevano a totale carico di Daniele che ormai gestiva direttamente, pur alla costante presenza del padre, tutti gli affari che riguardavano la famiglia. Nel 1621 si era sposata la sorella minore Paola con Paolo Emilio Pinarolo³⁰, residente presso la parrocchia di Santa Tecla, che, dagli atti rinvenuti, risul-

ta essere un commerciante di tessuti di seta³¹. La gestione della parte economico-amministrativa dell'atto fu seguita integralmente dal pittore: la dote, stabilita in 3000 lire imperiali, non era stata versata immediatamente. Le prime 1200 erano state consegnate, dallo stesso Daniele, in diverse rate, nel corso del 1623; nel 1624 rimanevano ancora da pagare 1800 lire imperiali, che furono direttamente prelevate, con approvazione del padre Gaspare, dalle somme, frutto dei suoi guadagni di pittore, che l'artista aveva investito presso il Banco di Sant'Ambrogio³², come specificano due atti risalenti all'autunno di quello stesso anno³³, al secondo dei quali risultano nuovamente presenti come testimoni i fratelli Pariani.

Daniele rimase sotto la tutela paterna, continuando a risiedere nella casa avita, sino al 1625, anno nel quale venne rogato l'atto di emancipazione del pittore³⁴. Il documento, composto da poche carte, presenta un solo elemento di notevole rilievo, ovvero la dichiarazione, da parte del pittore, della propria età davanti a un giudice³⁵. Secondo quanto verbalizzato, l'artista dichiarò di avere *circa* ventisette anni, dato ritenuto plausibile dalla pubblica autorità. L'incertezza manifestata dallo stesso Crespi e dal giudice, che confermava il dato anagrafico dalla sola vista dell'"aspectu corporeo", lascia aperto ancora un margine, per quanto ridotto, circa il possibile anno di nascita, da collocarsi, comunque, intorno al 1598³⁶. Nel medesimo atto, ove si ribadiva che la fonte di reddito del Crespi consisteva nello svolgere "arti liberali, quam escercet pingendi", il padre, manifestando una forma di riconoscenza, dichiarava che, al momento della morte, avrebbe lasciato al proprio figlio minore tutti quei beni mobili che si sarebbero ritrovati nella sua casa di abitazione. Al 1627 risale un ultimo documento che completa la vicenda biografica del pittore e conferma il buon tenore di vita raggiunto dal Crespi, evidentemente, grazie a numerose, e ben ricompensate, commissioni: il 18 dicembre, Daniele, che risulta abitante, forse per proprio conto, presso la parrocchia di San Pietro in Campo Lodigiano³⁷, sposò Camilla Manfredi, residente nella parrocchia di Santa Eufemia e figlia di Alessandro, detto Mainino, ovvero uno dei personaggi ricordati nell'inventario *post mortem* dei beni del pittore e ritenuto erroneamente da parte della critica un possibile aiuto di Daniele³⁸. Allo stato attuale delle ricerche sono stati rinvenuti diversi atti relativi al Manfredi che ne documentano una vivace situazione economica: il primo, risalente al gennaio 1617, riguardava la spartizione, tra vari nipoti, dell'eredità del nonno paterno, che risultava attivo nel settore della produzione e vendita di legname e che, pur risiedendo a Milano, aveva casa e bottega anche a Locarno, possibile luogo di provenienza dell'intero nucleo familiare³⁹. Da alcune altre carte, rogate nello stesso anno, si evince che Alessandro fu ripetutamente impegnato a riscuotere i crediti ereditati, ma non è stato confermato se egli fosse dedito alla stessa attività dell'avo, benché ciò appaia probabile⁴⁰. Il Manfredi si impegnò a consegnare al Crespi una dote piuttosto considerevole di 6000 lire imperiali. Come stabilito dal contratto, la cifra, dalla quale erano escluse le vesti e altri oggetti personali che la sposa aveva portato con sé, sarebbe stata versata in tre rate annuali sino al 1630 e parte di essa, ovvero 2000 lire, secondo quanto richiesto dal padre, sarebbe stata impegnata presso il Banco di Sant'Ambrogio a garanzia della stessa Camilla che, come segno dell'affetto provato dal consorte riceveva altre 1200 lire imperiali da aggiungere alla dote regalatele dal pittore stesso.

Nuove committenze e i rapporti con gli ambienti culturali

L'affermazione del pittore nel panorama artistico dello Stato di Milano, intorno alla metà del terzo decennio del XVII secolo, è confermato da tre testi letterari fortemente connotati in senso encomiastico-celebrativo. Il primo venne edito nel 1623 e, verosimilmente, fu composto poco tempo prima dal nobile Gerolamo Bossi, personaggio noto ai contemporanei come giurista e letterato, ma che appare figura di rilievo anche per le sue ricerche erudite e i suoi interessi in ambito storico-artistico⁴¹. In conclusione a una lettera, pubblicata all'interno di uno dei suoi numerosi epistolari, editi a stampa tra il secondo e il terzo decennio del Seicento, dai quali si evince un vasto intreccio di relazioni politico-culturali e nei quali compaiono spesso destinatari illustri, non solo lombardi, indirizzata al giovane "filosofo milanese" Alessandro Monti, residente, al momento, in Pavia, ricordava con veemenza di salutargli il pittore Daniele Crespi "Prestantissimum virum", "Achatem tuum, qui in Pictoria arte Gaudentios, Titianos, et Raphaelae Urbinates pulchre coepit aemulari, mox mox eosdem in suis tabulis relaturus, salvere à me iubeas velim quam potes officiosissime"⁴². L'elogio, condotto secondo tradizionali modelli retorici, appare comunque significativo, attraverso il confronto del giovane Crespi con pittori quali Gaudenzio Ferrari, ritenuto l'erede della tradizione leonardesca lombarda, Tiziano e Raffaello, il cui valore normativo veniva in quegli stessi anni riconosciuto e codificato nelle accademie, di un preciso indirizzo di gusto che trova in quegli stessi anni puntuali riscontri nell'allestimento della Pinacoteca Ambrosiana⁴³. Seppure con un margine di incertezza, dovuta all'assenza di riferimenti a specifiche opere, la citazione indurrebbe a ipotizzare la presenza del pittore nella città pavese ben prima della poderosa commissione per la decorazione della Certosa⁴⁴. Non sono ancora emerse, infatti, date confermate da documenti per le altre opere a tutt'oggi conservate in Pavia e in altre sedi museali, ma di provenienza pavese accertata, o ricordate dalle fonti sei-settecentesche, quali la pala della *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Carlo Borromeo*, giunta alla Pinacoteca di Brera nel 1808, dalla chiesa di Santa Maria di Loreto⁴⁵, l'*Adorazione dei magi* del duomo di Pavia, già nella chiesa francescana pavese di Santa Croce⁴⁶, il *Cristo che risana un uomo nato cieco*, dell'ospedale di San Matteo⁴⁷, e, infine, la perduta decorazione di una cappella della distrutta chiesa di San Tommaso⁴⁸. Tuttavia, in relazione alla committenza per la cappella della chiesa domenicana pavese, appare di rilievo segnalare che l'unica fonte che ne fa menzione, ovvero la guida di Francesco Bartoli, precisava, sulla base di fonti non note, la data del 1623 per la realizzazione degli affreschi e quella del 1624 per la pala⁴⁹. La continuità di rapporti tra il pittore e l'enigmatica figura di Alessandro Monti è confermata da una seconda lettera, datata al 1625 e pubblicata nell'epistolario postumo del medico e letterato Sigismondo Boldoni⁵⁰, resa nota da John Sparrow nel 1968⁵¹. Buona parte del contenuto della stessa, in questo caso, riguarda il pittore, coetaneo del Boldoni, che appare personaggio assai familiare nelle cerchie di intellettuali gravitanti intorno all'ambiente universitario e accademico pavese⁵². L'erudito comasco chiedeva al Monti, di cui si sottolineava, anche in questo caso, la particolare assiduità con il pittore, di farsi tramite per sollecitare Crespi, celebrato secondo un formulario codificato nel quale non mancano riferimenti all'affinità tra pittura e poesia di oraziana memoria, a riprodurre in formato ridotto, forse una miniatura, un ritratto, da lui stesso compiuto, di un comune amico che lo Sparrow ipotizzava di ricono-

scere in Giovanni Battista Fissiraga da Lodi, giovane ripetutamente menzionato sia nelle lettere che nei versi del Boldoni⁵³. La fama di abile ritrattista del pittore, documentata anche dalle numerose indicazioni inventariali sei-settecentesche già rilevate dagli studiosi⁵⁴, otteneva un ulteriore riconoscimento nell'epigramma composto da Gerolamo Bossi, dedicato a un ritratto dell'amico Gaspare Trissino eseguito dal Crespi, su sua stessa commissione⁵⁵, durante il breve soggiorno del religioso a Milano nel 1625, data che compare anche nel foglio a stampa⁵⁶. Il componimento poetico fu allegato a una lettera encomiastica indirizzata al lucchese Giuseppe Lorenzi, abituale destinatario delle composizioni celebrative del nobile pavese⁵⁷, nella quale il Bossi specificava di aver fatto realizzare l'opera, certamente invidiata dall'amico, per arricchire la propria collezione di ritratti di uomini illustri che già annoverava un discreto numero di esemplari, parte dei quali potrebbe, forse, essere stata commissionata allo stesso Crespi⁵⁸. La raccolta, presumibilmente dispersa, non è mai stata oggetto di studio. La monumentale collezione del cardinale Federico Borromeo, per la quale il religioso fece copiare mosaici e dipinti romani di santi, papi e cardinali, esemplari raffiguranti umaninisti, scienziati e condottieri dal celebre "museo" di Paolo Giovio, e nella quale erano inclusi anche due ritratti di Antonio Olgiati, primo prefetto dell'Ambrosiana, uno dei quali è ascritto a Daniele Crespi⁵⁹, costituiva un modello di riferimento apertamente dichiarato e del quale, ripetutamente, il Bossi aveva potuto avere visione diretta⁶⁰, come attestato nelle sue stesse lettere⁶¹. Dalla lettura degli epistolari si possono desumere le prime tracce per la ricostruzione della raccolta nella quale sono ricordati molti ritratti di contemporanei, espressione di un complesso intreccio di relazioni politiche e culturali internazionali e con esponenti di spicco del patriziato milanese, in particolare membri della famiglia Arese e di ambienti a essi collegati⁶². Al presidente del Senato, Giulio⁶³, furono dedicate molte delle fatiche letterarie del Bossi, che non mancò di procurarsi anche un suo ritratto, ripetutamente citato⁶⁴, e un buon numero di missive venne indirizzato anche all'attenzione del cugino Marco Antonio, committente dello stesso Crespi come si vedrà più avanti⁶⁵. Tra gli effigiati nel museo privato del Bossi, nonché tra i privilegiati destinatari delle sue lettere, tanto da essere il dedicatario di un'intera raccolta, compare anche un altro importante committente del pittore, Giovanni Battista Sacchi, segretario del Senato⁶⁶, spesso elogiato anche in qualità di letterato dalle fonte seicentesche, elemento che ulteriormente conferma la connessione tra la produzione letteraria e figurativa della Lombardia spagnola dei primi decenni del Seicento e le varie forme di esercizio del potere. La datazione degli affreschi e della perduta pala nella cappella dell'Annunziata nella basilica di Sant'Eustorgio in Milano, di patronato di Giovanni Battista e del fratello Bonifacio, tesoriere del Senato, opere costantemente citate da tutta la storiografia artistica, era già stata correttamente individuata al 1621 nella guida di Carlo Bianconi, sulla base della lapide conservata sulla parete laterale⁶⁷. In tempi recenti è stato meritevolmente reso noto da Nancy Ward Neilson il documento⁶⁸, relativo ai lavori eseguiti, del quale la studiosa ha riproposto solamente le quietanze di pagamento⁶⁹, non soffermandosi sul testo dell'atto che contiene alcune importanti informazioni circa le modalità di realizzazione della campagna decorativa. Benché non si tratti di un fenomeno isolato⁷⁰, appare significativo osservare che, oltre alla redazione di un contratto, purtroppo non rinvenuto⁷¹, le parti avessero ritenuto opportuno regolare con un atto notarile la, solo parziale, conclusione dei lavori

per i quali si era, inizialmente, versata la somma di 287 lire imperiali alle quali se ne erano dovute aggiungere ancora 550. Nel documento veniva anche puntualizzato che parte della pittura era stata effettuata "ut vulgo dicitur à guazzo et à rustico", mentre la pala con l'Annunciazione era stata eseguita "ut vulgo d.r a olio" e che rimaneva ancora da concludere la decorazione⁷². In occasione della monografia del 1996⁷³, è stato ricordato anche che, nel novembre 1621, si allogava il contratto per la realizzazione della cancellata a Cesare Vimercati detto Donello, alla presenza del padre Lorenzo Binago, in quegli anni impegnato nella conduzione del cantiere di Sant'Alessandro in Zebedia, ove i fratelli Sacchi possedevano una cappella appena costruita⁷⁴.

La stessa studiosa, sulla base della documentazione inedita, reperita tra le filze del notaio Ferrando Dossena, che sembra essere, negli anni in esame, uno dei legali di fiducia dei religiosi, ha respinto l'attribuzione storica a Daniele Crespi della pala con la *Decollazione di san Giovanni Battista*, posta nella cappella omonima, costruita tra il 1616 e il 1619, con il preponderante contributo degli stessi Giovanni Battista e Bonifacio Sacchi che ne acquisirono il patronato e il diritto di sepoltura. La verifica delle carte permette di proporre alcune considerazioni. In primo luogo i due fratelli, all'atto di acquisto della cappella, si impegnarono a finanziare, più che la costruzione della struttura muraria, già parzialmente conclusa, a spese degli stessi religiosi, la vera e propria decorazione della stessa. Il documento precisava che la cappella avrebbe dovuto essere ornata da "colonne marmi et pitture quanto più si potrà magnificam.te" e avrebbe comunque dovuto essere conforme al disegno già approvato⁷⁵. Dal tenore della scrittura in esame e anche da quella, di poco successiva, per la concessione del patronato ad Alberto Sacchi della cappella del Santissimo Crocifisso⁷⁶, sembra di poter dedurre che la responsabilità della direzione del cantiere e, di conseguenza, delle maestranze cui affidare l'esecuzione dei lavori, fosse per buona parte riferibile agli stessi padri, benché appare altrettanto probabile che i religiosi non fossero indifferenti nel caso fossero arrivate loro specifiche sollecitazioni da importanti benefattori. In secondo luogo, nel successivo atto del 1619, si dichiarava che la realizzazione della cappella, di cui per la prima volta compare l'intitolazione alla *Decollazione del Battista*, poteva dirsi completamente conclusa ed era stata allegata una nota autografa dei padri, fatto che confermerebbe il loro diretto coinvolgimento nella direzione dei lavori, con un elenco puntuale di cifre, distinte anno per anno, ma, purtroppo, senza alcuna indicazione circa i destinatari, che, tuttavia, dato l'alto ammontare della somma, lascia perplessi sulla possibilità, proposta dalla Neilson, che il dipinto non fosse ancora stato eseguito⁷⁷. La considerazione della studiosa, effettivamente, si basa su scritture presenti nel Fondo di Religione dell'Archivio di Stato di Milano, circa finiture mancanti nella cappella, e su alcune prescrizioni incluse nel testamento di Bonifacio Sacchi⁷⁸. Vi è da precisare che, per quanto attiene a questo secondo documento, il testatore indicava solamente di porre due nuovi candelabri di ferro dorato nella cappella, ma, precedentemente, si soffermava sui lavori da concludere nella chiesa di Sant'Alessandro, in relazione al tiburio dell'edificio, dal momento che, nel 1627, era stata demolita la cupola, già eseguita su progetto del Binago, poiché ritenuta pericolante⁷⁹. Un ulteriore elemento che conferma il forte coinvolgimento dei due fratelli nella costruzione della chiesa di Sant'Alessandro è attestato dalla presenza di Francesco Maria Richino, che si firma "ingegnere"⁸⁰, tra i testimoni di un atto, allegato al testamento di

Bonifacio, relativo a un lascito a favore di alcune monache appartenenti a vari conventi milanesi, inclusa la chiesa del monastero di Santa Maria degli Angeli di Lonate Pozzolo la cui costruzione era stata integralmente finanziata dai due fratelli e per la quale rimaneva ancora da commissionare il tabernacolo⁸¹. Purtroppo, Giovanni Battista, dichiarato da Bonifacio suo erede universale, morì poco dopo il fratello, senza lasciare alcun testamento e, nelle successive carte, relative all'eredità acquisita dal figlio della sorella Laura, Giovanni Battista Bellingeri Provera⁸², non compare alcun riferimento al patronato della cappella in Sant'Alessandro⁸³.

L'eredità di Daniele Crespi

L'inventario dei beni, redatto a seguito dell'improvvisa morte del pittore per peste, reso noto con una trascrizione, sostanzialmente integrale, da parte di Giorgio Nicodemi, è stato ripetutamente oggetto di analisi, per lo più parziali, da parte della critica⁸⁴. Era già stata posta in luce dallo stesso studioso la presenza, tra i testimoni per conto della sorella Paola, di un parente, Francesco Bernardino, figlio di Giovanni Pietro e residente nella parrocchia di Santa Tecla⁸⁵. La ricerca negli stati delle anime conservatisi ha permesso di rintracciare il nucleo familiare, presso tale sede, a partire dal 1610, anno nel quale vennero censiti Giovanni Pietro Crespi, sarto, di anni quarantasei, la moglie Giovanna, anni trentuno, e cinque figli, tra i quali figura anche Francesco Bernardino all'epoca quindicenne⁸⁶. Benché la famiglia, nello *Stato delle Anime* della parrocchia di Santa Tecla effettuato nell'anno precedente, non vi risulti ancora residente⁸⁷, un sarto con nome Giovanni Pietro Crespi, molto probabilmente lo stesso parente di Daniele, residente nella stessa porta Orientale, risulta documentato già nel 1599⁸⁸, ma, evidentemente, presso una diversa parrocchia. Il dato, dunque, attesta che anche altri rami della famiglia erano già presenti in Milano nell'ultimo decennio del Cinquecento, rendendo ancora più complessa l'individuazione del nucleo d'origine, qualora esso sia effettivamente riconducibile ai numerosi ceppi di Crespi documentati nel corso del XVI secolo nel centro di Busto Arsizio. Non sono noti altri atti in cui Francesco Bernardino o membri della sua famiglia siano intervenuti in vicende riguardanti la famiglia del pittore, ma è stato possibile appurare la professione del parente, ovvero quella di "calzante", che risulta da un atto, stipulato con la Veneranda Fabbrica del Duomo, in relazione alla costruzione di due botteghe⁸⁹.

Gli studiosi hanno, però, radicalmente ignorato altri due documenti compilati dal notaio Zerbi Castorio, datati, rispettivamente, al 6 e al 23 settembre che permettono di chiarire ulteriormente i fatti accaduti dopo la morte del pittore⁹⁰. Sebbene la tutrice fosse stata individuata, giuridicamente, nell'unica superstite della famiglia Crespi, ovvero Paola, trasferitasi nel borgo Santissima Trinità, fuori porta Ticinese, per evitare il contagio, la donna, a sua volta rimasta vedova – dal momento che anche il marito era deceduto durante l'epidemia di peste –, si trovava a dover provvedere anche alla tutela dei propri figli sopravvissuti, Antonio e Paolo Gerolamo⁹¹. Paolo Emilio Pinarolo, tuttavia, aveva fatto in tempo a dettare il proprio testamento, nominando, in qualità di tutore e procuratore per i propri eredi il fratello Agostino Pinarolo, canonico regolare congregato di San Salvatore e residente nel monastero di Santa Maria presso San Celso⁹². Allo stesso, l'autorità giudiziaria competente decise di affidare l'amministrazione dei beni dei nipoti di Paola, Carlo Francesco Benedet-

to e Giacomo Filippo, che egli seguì con notevole scrupolo⁹³. Nel 1641 gli unici discendenti in linea maschile della famiglia di Daniele Crespi⁹⁴ richiesero la divisione dell'eredità di famiglia. Le carte della contabilità puntualmente tenuta, anno per anno, dal canonico Pinarolo furono allegare alla pratica e hanno permesso di ricostruire alcune delle vicende che ebbero luogo durante gli ultimi anni della vita del pittore, nonché di rilevare un, seppur parziale, elenco di personaggi che erano stati in contatto con l'artista e di venire a conoscenza della sorte di buona parte dei beni elencati nel noto inventario, oltre a indicare le spese sostenute per il mantenimento dei due giovani e della sorella Anna, non menzionata nei precedenti documenti. I primi movimenti sul patrimonio del deceduto artista ebbero luogo sin dal mese di agosto del 1630, quando erano ancora in vita i due figli di Daniele, Giovanni Battista e Michel Angelo, che furono mantenuti a spese del nonno materno, Alessandro Manfredi, indicato con il soprannome, rilevato anche in altri documenti, di "Maynino"⁹⁵. Una parte dell'eredità venne spesa per le pratiche notarili intraprese da Castorio Zerbi circa gli atti di tutela, nonché per altre incombenze relative al recupero del denaro, complessivamente 3309,7 lire, che il Manfredi stesso aveva ritrovato in casa del defunto e provveduto a depositare da Silvestro Longhi⁹⁶. In relazione alla prima pratica venne anche pagato il procuratore Bernardis, non altrimenti identificato, che presentò al presidente della Sanità un memoriale al fine di ottenere l'eliminazione dei sigilli dalla casa del pittore per poter procedere all'inventariazione dei beni stessi. Una volta ottenuto il permesso di accedere all'abitazione, tuttavia, si rese necessario disinfettare ambienti, arredi, oggetti e indumenti. Vennero acquistati i materiali necessari per procedere all'operazione dal "s.r Marco Commissario delle purghe" per una cifra di 112 lire imperiali; si pagarono tre donne per lavare "gli panni" e si rese necessario anche ricompensare un "sig.r Varisino" che per tre giorni fu ingaggiato per verificare che durante la disinfezione delle "robbe" nulla venisse sottratto⁹⁷. Nonostante le rigide prescrizioni, puntualmente osservate, per evitare la diffusione del contagio, nello stesso mese di agosto venne effettuata una prima vendita dei beni conservati nello studio del pittore a un acquirente eccellente: Antonio Bianconi, tesoriere del cardinale Federico Borromeo⁹⁸, pagava per 297,10 lire "tutti li rilevi, et disegni del studio à basso, computato anche una statua, et altri disegni, ch'erano sopra nella camera, che si dessiglò". Non è stato possibile appurare con precisione in che cosa consistessero, sia da un punto di vista qualitativo che quantitativo, le opere indicate, né se parte di esse corrisponda a esemplari attualmente conservati presso la Biblioteca Ambrosiana *ab antiquo*⁹⁹. Tuttavia, tali beni devono considerarsi non inclusi nel noto inventario ove è ricordato, seppure piuttosto genericamente, un buon numero di studi e disegni. In primo luogo, è assai probabile che, oltre a schizzi e disegni preparatori per specifici affreschi e dipinti compiuti o in fase di elaborazione, dovesse trovarsi una serie di studi e di modelli di bottega, nonché alcune "accademie" da impiegare a seconda delle varie occorrenze. Molto probabilmente, inoltre, facevano parte dell'insieme anche album o singoli fogli prodotti da altri artisti, o, quanto meno, copie di opere di altri autori, ritenuti di rilievo dal pittore. Difficile, in mancanza di ulteriori riferimenti, proporre con certezza anche le motivazioni di tale acquisto da parte del cardinale. La storiografia recente ha ripetutamente indicato, sulla base della documentazione nota, che l'interesse del Borromeo a incrementare le proprie collezioni tese a diminuire negli ultimi anni di vita del religioso, nonostante i finanziamenti per

acquisti di materiale didattico per l'Accademia, e ha rilevato la chiusura della stessa in concomitanza con il delinarsi di una situazione critica nella città di Milano, per la carestia e successiva epidemia di peste, tra il 1629 e il 1630¹⁰⁰. Considerando l'intermediario coinvolto e la natura dei beni acquistati, ovvero materiale di lavoro del pittore, appare ipotizzabile che l'acquisto fosse finalizzato all'impiego a favore dei futuri studenti dell'Accademia, piuttosto che per il collezionismo privato o, comunque, per l'esposizione al pubblico. Il fatto assume un rilievo particolare in quanto il Borromeo stesso o chi poteva averlo consigliato, non ultimo lo stesso direttore della scuola di pittura, ovvero Cerano¹⁰¹, riconosceva ormai nella produzione del Crespi, al quale, per altro, non sono documentate dirette committenze da parte del cardinale, non solo quella spiccata tendenza a un classicismo accademizzante gradito al celebre committente, ma, soprattutto, un vero e proprio valore normativo per nuove generazioni di artisti. Nell'ambito dei materiali presenti nello studio del pittore riveste un notevole interesse anche la successiva voce indicata dal Pinarolo, ossia, la riscossione di 72 lire per la restituzione di "figure, ch'erano nel scrittorio grande, dicendo haverle dategli in pegno" a Gerolamo e Michel Angelo Prestinari¹⁰². A conferma dei rapporti intercorsi con i figli dello scultore Marco Antonio, nell'inventario compilato il mese successivo è precisamente descritta, tra le poche carte ricordate nella casa del pittore, una polizza stipulata con i due fratelli nel luglio 1630, ma di cui non si riporta il nome del notaio che curò la pratica, purtroppo non rintracciata¹⁰³. Non è possibile definire con certezza la natura delle "figure" consegnate al Crespi, ma appare difficile pensare a opere grafiche, mentre pare assai probabile che esse si possano identificare in modelletti di piccolo formato, in terracotta o gesso, simili agli esemplari, raffiguranti *Profeti* e *Sibille*, conservati nella Pinacoteca Ambrosiana e realizzati dal padre Marco Antonio¹⁰⁴, la cui impronta classicista riconduce a soluzioni molto vicine agli analoghi soggetti dipinti all'interno dell'impaginazione architettonica delle scene della vita di san Bruno per le certose di Gargnano e di Pavia¹⁰⁵. Non è possibile, purtroppo, neppure chiarire se il rapporto tra il pittore e i Prestinari sia da intendersi basato su un semplice contratto di natura economica, relativo a un prestito a interesse, o se fra gli artisti ci fossero state occasioni di vera e propria collaborazione o, quantomeno, se essi condividessero la frequentazione dei medesimi circoli di committenza. In settembre, deceduti i piccoli Michel Angelo e Giovanni Battista, si provvide alle spese della loro sepoltura e si saldarono i conti aperti con lo speziale Ciprando per gli acquisti di medicinali somministrati ai bambini e con il medico Vaccarino che li aveva ripetutamente visitati¹⁰⁶. Contemporaneamente, rimasti orfani anche i figli del fratello Giovanni Paolo, come già ricordato, venne concessa la tutela degli stessi alla sorella Paola e per tale atto si dovettero sborsare 34,10 lire al podestà Villone, dal momento che la donna viveva "fuori di M.lo un miglio". Nello stesso mese venne pagato nuovamente il Bernardis per la compilazione del noto inventario dei beni di Daniele Crespi e un "sig.r Besonzo" per "fatiche, et tempo perso", non ulteriormente specificati, a favore dei "Minori Crespi"¹⁰⁷. In ottobre fu pagato 51 lire il notaio Castorio Zerbi per gli atti recentemente rogati¹⁰⁸, si affrontarono alcune spese per il mantenimento dei tre fratelli superstiti, oltre i due maschi, una giovane, Antonia¹⁰⁹, per l'abbigliamento di Filippo e Carlo¹¹⁰, e si pagò una balia che aveva avuto cura di una quarta sorella, di nome Clara, da poco deceduta¹¹¹. Si cominciò, poi, a rendere conto delle pendenze lasciate a seguito della morte improvvisa del

pittore, molte delle quali relative alla restituzione di caparre già versate per la realizzazione di quadri, dato che attesta, nonostante la difficile congiuntura economica in cui si trovava lo Stato di Milano, una vivace attività, da seguire in contemporanea con l'impegnativo cantiere della Certosa di Pavia per una committenza decisamente variegata che, purtroppo, è stato solo parzialmente possibile riconoscere in personaggi altrimenti noti¹¹². Il "sig.r Rocco Genovese" fu il primo a ottenere la restituzione di 23 lire, anticipate per un ritratto¹¹³. Nel dicembre 1630 furono riconsegnate 85 lire al padre procuratore di Santa Maria della Passione, il quale, a sua volta, doveva restituirle al "Padre Preosto di Mortara", per "un'Ancona di Sant'Elena", probabilmente da identificarsi con l'"altro quadrone parimente come una ancona di Santa Elena con la Croce et Costantino Imperatore genuflesso et altre figure imperfetto", indicato, nell'inventario da poco compilato, nella "sala abasso verso corte"¹¹⁴, notizia del tutto inedita che lascerebbe presupporre una commissione da parte dei canonici lateranensi di Mortara, evidentemente a seguito dei positivi apprezzamenti per le opere eseguite per la sede milanese dell'ordine¹¹⁵. L'intitolazione della chiesa, annessa al convento, a Santa Croce, da poco riedificata e oggetto di una serie di interventi decorativi tra il primo e il terzo decennio del Seicento, a maggior ragione, giustificano la richiesta di una tela raffigurante l'imperatrice che ritrovò la croce sulla quale venne crocifisso il Cristo¹¹⁶. L'opera, evidentemente pregevole, fu venduta nel maggio 1640, unitamente a un altro abbozzo, di cui Pinarolo non riusciva a capire il soggetto rappresentato, per 96 lire a Giacomo Antonio Maggio¹¹⁷. Nello stesso mese si provvide alla consegna di una delle poche opere finite, rintracciate nello studio del pittore al momento della ricognizione *post mortem*, ovvero la pala rappresentante il *Sogno di san Giuseppe* per i carmelitani scalzi di Milano, che corrisposero al Pinarolo la somma di 443,10 lire, da aggiungersi alla caparra di "novanta cinque scudi, computati vinti duoi ducaton"¹¹⁸. L'opera è stata ripetutamente identificata con la tela oggi conservata alla Gemäldegalerie di Vienna, ove un dipinto, di analogo soggetto, figurava sin dal 1781 presso le collezioni imperiali¹¹⁹. Nell'aprile dell'anno successivo, si restituirono 23 lire imperiali, cifra analoga a quella versata per il quadro del Genovese e, forse, da ritenersi quota richiesta di prassi per determinati tipi di commissioni, a un certo Ayrollo, utilizzando come tramite Giovanni Ambrogio Migliavacca, personaggio che compare ripetutamente, in qualità di contraente, in atti rogati dal notaio e che risulta risiedere presso la parrocchia di Santa Eufemia¹²⁰. In maggio il padre procuratore della Certosa di Pavia versava al Pinarolo il cospicuo saldo di 991,10 lire per i lavori compiuti nella vasta campagna decorativa che aveva interessato la chiesa e il chiostro minore del convento, interrotti nel giugno dell'anno precedente, quando Crespi aveva deciso di ritornare in Milano per visitare la famiglia colpita dal contagio¹²¹. La nota del canonico ricordava esplicitamente che tra le parti era stato stipulato un preciso contratto, in relazione al quale era stato desunto il compenso da consegnare agli eredi e, infatti, nell'inventario dell'agosto 1630, era ricordata "Una poliza delli Rdi Padri della Certosa fatta sotto li 21 giugno 1630 de scudi cinquecentocinquanta sopra quale ne ha ricevuto in due partite s 2302,10", senza dimenticare che, nello stesso ambiente ove era conservata la pala terminata per i carmelitani, si trovava anche "Uno quadro grande del effigie della Madonna, Bambino, Santo Gio. Battista et un Agnello et doi padri Certosini et altre figure", forse destinato alla stessa sede pavese o ad altra casa dell'ordine, vista la continuità di commis-

sioni con lo stesso¹²². Nell'agosto del 1631 furono corrisposte 23 lire al pittore Lorenzo “p haver accomodato li desegni, et messogli sopra li telari, ch'erano stracciati”¹²³. Si trattava, come chiarisce una nota del Pinarolo nella sezione della contabilità destinata agli incassi, di una serie di “telari, et carte”, probabilmente di quantità e qualità minore”, che non erano stati venduti al Borromeo in quanto “attaccate al muro à basso sigilato”, per non diffondere il contagio, e riconoscibili, probabilmente, con quanto descritto nell'inventario come “Disegni sopra carte cilestre atacati al muro n° 18” e “Altri disegni sopra altre carte bianche attaccate come sopra n° 43”¹²⁴ e che furono venduti, separatamente, per la bassa somma di 23 lire. L'ottobre successivo, il notaio Castorio dovette versare 50 lire a tal Salviglione, a conto dell'equivalente in botti di vino consegnato al Crespi per acconto di un quadro non realizzato di cui, però, non si precisava il soggetto. Nel dicembre 1631 lo Zerbi fu coinvolto per una ulteriore pratica, relativa alla riscossione di un credito, contro “L'Avignone, et Squadra” per la quale venne pagato 65,18 lire¹²⁵. All'aprile del 1632 risale la restituzione di due caparre: la prima, di 34,10 lire, a Francesco Artusi, che arrivò a citare il Pinarolo davanti al console di giustizia, per un quadro che avrebbe dovuto rappresentare un *San Giovanni Battista*, non chiaramente riconoscibile nell'inventario, ove, in nessun dipinto, la figura del Battista venne ricordata come il solo soggetto rappresentato¹²⁶; la seconda, di sole 12 lire, a un certo “sig.r Gioseffo”, non altrimenti indicato, che coinvolse anche due testimoni per ottenere la somma, destinata come acconto, secondo quanto riportato, per un “quadretto”. Dall'analisi di tali dati, seppur scarni, appare probabile che la caparra potesse essere determinata proporzionalmente all'entità dell'opera da realizzare, dal momento che, il mese successivo, fu la volta della restituzione di una cifra decisamente maggiore, 103,10 lire, per un dipinto, di cui non si specificava il soggetto, richiesta da un'illustre committenza, Marco Antonio Arese. Il conte di Barlassina non è ancora stato oggetto di uno studio monografico circa i suoi interessi e inclinazioni nell'ambito delle arti figurative¹²⁷, ma appare opportuno ricordare che nella raccolta del suo discendente, Giovanni Francesco Arese, si trovavano ben cinque dipinti di vario soggetto riferiti a Daniele Crespi¹²⁸. Un'altra importante commissione mancata dovette essere quella per un “Santo Bartholameo” destinato a un committente genovese non diversamente noto, Giacomo Cararra, al quale vennero restituite 102 lire imperiali. Ben tre sono i dipinti, pur di diverso formato e descritti con un diverso grado di finitezza, che sono indicati nell'inventario post mortem del Crespi e, precisamente: “Uno quadro con sopra l'effigie di Santo Bartholomeo mezo scorificato con cornice di noce”, “Una testa d'uno Santo Bartholomeo imperfetta” e, infine, “Un quadro grande ma imperfetto della scoriatura d'un uomo o sia Santo Bartholomeo”¹²⁹. È noto che uno degli esemplari, sia stato venduto nel novembre 1631, ma non è possibile, evidentemente, riferirlo necessariamente alla committenza del Cararra, né esistono elementi, per riconoscere con certezza, negli esemplari citati dai documenti, le tele di analogo soggetto attualmente riferite al pittore, ovvero il *San Bartolomeo* a mezzo busto di collezione privata e i due esemplari che lo rappresentano a figura intera, durante il martirio, collocati nelle chiese milanesi di Santa Maria del Paradiso e di San Bartolomeo, ritenuti dalla Neilson copie di un originale perduto¹³⁰. La nota fornisce, tuttavia, un'informazione di notevole interesse in quanto permette di aggiungere un ulteriore tassello nella non facile ricostruzione dei rapporti intercorsi tra il pittore e i collezionisti genovesi¹³¹.

Nel novembre 1631 aveva avuto luogo l'asta di tutti i beni di proprietà del Crespi che i tutori non avevano ritenuto opportuno trattenere nell'interesse dei giovani eredi o che non erano già stati diversamente collocati. Il guadagno complessivo fu di una somma discretamente ragguardevole, 1298 lire imperiali, di cui 18 vennero date ai quattro facchini che portarono gli oggetti nel luogo deputato, ovvero la “Crocetta del Carobbio”. Altre 66,17 lire furono pagate a un certo Trombetta, forse il banditore dell'asta, nel mese successivo¹³². In dicembre, infine, si provvide a vendere le rimanenze “delle robbe di legname”¹³³. Contemporaneamente, lo stesso Trombetta vendette le argenterie nella “contrada degl'oreffici”, ottenendo un notevole capitale di 2300,13 lire e ricevette 60 lire in percentuale sull'incasso delle vendite¹³⁴. La raccolta di libri, invece, era stata alienata nel precedente mese di ottobre, ma il Pinarolo non indicò né se essa fosse stata venduta in blocco o a singoli contraenti, né i nomi degli stessi¹³⁵. Anche “l'arpicordo”, descritto nell'inventario patrimoniale, fu venduto separatamente, nel febbraio del 1632, per la modesta cifra di 20 lire¹³⁶. Non è del tutto chiaro, in mancanza di un elenco complessivo dei beni presentati all'asta, se vi fossero inclusi anche i dipinti, sebbene in stato di elaborazione, ritrovati nello studio del pittore o altri esemplari, indicati nello stesso atto, magari di diverso autore e acquisiti come elementi di arredo o come fonte di ispirazione per l'artista. Nella contabilità del novembre 1631, il canonico indicava con una voce separata, del valore complessivo, non particolarmente elevato, di 287,10 lire, il ricavato dalla vendita di alcune opere pittoriche, senza, sfortunatamente, aggiungere il nome degli acquirenti. Il breve elenco comprendeva una “Madonnina sopra il rame con le cornici indorate, copiata dall'originale del Correggio”, non riconoscibile con sicurezza nell'inventario dell'agosto precedente, che, non solo assume il valore di ulteriore conferma della forte influenza esercitata dall'artista parmense sulla formazione e sull'attività del Crespi, ma, nel caso la copia fosse stata effettuata di mano dello stesso Daniele, anche di suggerire ulteriormente, sebbene non si possa escludere la visione dell'opera in una collezione milanese, genovese o in altra sede, un possibile soggiorno del pittore nel ducato farnesiano¹³⁷. Le altre quattro opere ricordate, ovvero, “un s.to Sebastiano, un S.to Bartolameo, un Sacrificio d'Abelle, un Laudomia et un Sacrificio d'Abraamo”, definiti come semplici abbozzi o quadri non completati, trovano, per la maggior parte, un preciso riscontro nell'atto del settembre 1630¹³⁸.

Parallelamente alle pendenze con i committenti del Crespi, altri rapporti di natura economica che avevano interessato la vita del pittore e della sua famiglia vennero liquidati, mentre la sorella Paola non mancò di pensare anche alla vicenda spirituale dei propri cari: ben trecento lire imperiali furono versate nell'ottobre 1630 alle chiese di Sant'Angelo e di Santa Maria delle Grazie per messe in suffragio dei famigliari¹³⁹. Nel novembre 1630 si saldarono i residui dell'affitto dell'abitazione di Giovanni Paolo Crespi e venne chiuso il conto con la domestica Giovanna, impiegata nella casa del pittore, che aveva anche assistito Daniele e i genitori nella malattia¹⁴⁰.

A partire dall'ottobre 1630, figurano somme corrisposte ai notai in relazione al contenzioso aperto con Anna Procaccina, figlia di Giovanni Battista Pagani, e moglie del celebre pittore Camillo¹⁴¹, che reclamava il pagamento dell'affitto arretrato, sulla base del contratto che aveva stipulato con Daniele, per la durata di cinque anni, di una casa, sita nella parrocchia di San Calimero, che l'artista avrebbe dovuto utilizzare per la “sua professione di

pingere¹⁴². Appare rilevante osservare che il 21 agosto 1629 era morto, sotto la giurisdizione della stessa parrocchia, il pittore di origine bolognese; pur in assenza di dati certi, appare, pertanto, probabile, che gli ambienti affittati dal Crespi potessero coincidere con lo studio del Procaccini¹⁴³. La vertenza trovò una prima conclusione nel mese di dicembre, quando si corrisposero 92 lire alla Procaccina¹⁴⁴. Nell'aprile dell'anno successivo, tuttavia, si sborsarono ancora 36 lire per saldo. Nello stesso mese, vennero anche pagati i giardinieri per il riassetto del giardino, prospiciente l'abitazione del Crespi e confinante con quello della signora Anna¹⁴⁵. Inoltre, vennero sborsati 10 soldi al procuratore per la compilazione di un "memoriale, et in p.sona andato à dire le ragioni, ch'havevano li Minori Crespi di renontiare la locat.e della Casa della Sig.ra Anna Procacina tolta dal quon.m Daniele avanti li SS.ri Senatori deputati compreso quello si diede alli portieri". I tutori dei giovani Carlo e Filippo, infatti, ritenevano, non solo di avere diritto di scindere immediatamente il contratto, ma anche di vedere restituito quanto già versato per l'affitto di uno stabile del quale non si era usufruito. Secondo quanto attestato nell'atto conclusivo, rogato dal Castorio il 18 aprile, la vertenza si chiuse amichevolmente, senza ricorrere all'autorità giudiziaria grazie all'intervento di comuni amici che presenziarono anche in qualità di testimoni¹⁴⁶. Si convenne di pagare il saldo dell'affitto della casa per gli anni 1630 e il 1631 ammontante a 419 lire e Anna Procaccini ritenne sciolto il contratto, concedendo agli eredi l'uso di parte dei locali sino alla festa di San Michele. Nell'ottobre del 1631 ebbe luogo il trasloco dei beni dalla casa della Procaccina nell'abitazione di Paola Crespi¹⁴⁷.

Parimenti, nel mese di novembre 1630, venne saldato l'affitto al Sola per la casa posta in porta Ludovica, da ritenersi, forse, quella affittata nel 1618 o corrispondente all'abitazione nella quale risiedeva il pittore quando contrasse il matrimonio con Camilla Manfredi¹⁴⁸.

Vari erano i crediti da riscuotere a nome di Daniele Crespi dei quali, tuttavia, Agostino Pinarolo, il più delle volte, non precisava la natura, rimandando alle ricevute da lui conservate e a un "libro" di contabilità da lui tenuto; in un solo caso il canonico indicò specificatamente che erano state incassate 5,15 lire a seguito della restituzione, ad Andrea Rossi, di un "anello d'oro, con una pietra rossa, intagliato un Salvatore, qual aveva dato in pegno p un ducato"¹⁴⁹. Dall'inventario, inoltre, si deduce che una parte del denaro era stato impegnato dal pittore presso il Banco di Sant'Ambrogio e, infatti, nell'ottobre del 1631, vennero segnate 192,5 lire, relative agli interessi riscossi, e ulteriori somme vennero riportate per l'anno 1632¹⁵⁰. Parimenti, compaiono anche alcune cifre da versare per debiti dallo stesso contratti. Nel gennaio 1631 si pagarono 54 lire a Gabriele Bonanone per spese o interessi non precisati; ancora, nel maggio 1635, rimaneva da saldare il conto per medicine e altro utilizzate dallo speciale Bernardino, su richiesta del pittore, e ottenute dal Siviglia "Commissario" della compagnia del Santissimo Sacramento presso la chiesa parrocchiale di Santa Eufemia ove aveva abitato la famiglia Crespi¹⁵¹. Oltre al denaro già depositato presso il Banco di Sant'Ambrogio, i tutori, tuttavia, non mancarono di investire somme piuttosto importanti, ritrovate in casa del defunto, per garantire, non solo il mantenimento dei giovani, ma anche un piccolo patrimonio da ereditare. Nel maggio 1631 si affidarono 3000 lire "in guadagno" "à cinque p. cento" a Gerolamo Vadabella e per tale somma venne rogato da Zerbi Castorio un atto notarile che è stato rintracciato¹⁵². Analogamente, vennero consegnate 1150 lire "in guadagno" "à cinque p. cento" a Ottavio Galassi, come confermato dal documento conser-

vatosi¹⁵³. Puntualmente, negli anni successivi, sino al 1641, furono versati, ogni mese di maggio, gli interessi, rispettivamente di 150 lire e 57 lire imperiali. Non è stato possibile, invece, chiarire per quale specifico interesse economico si richiedesse da parte del "Cavaglier Bologni" una copia, autenticata dallo Zerbi, dell'atto relativo alla dote portata dalla moglie di Daniele Crespi¹⁵⁴. Il notaio, tra il marzo del 1633 e il febbraio dell'anno successivo, fu impegnato a rogare tre atti per il tutore, Agostino Pinarolo, in relazione a una causa per eredità che coinvolge i giovani Crespi e che permette di ampliare il quadro delle parentele di Daniele¹⁵⁵. Cristoforo Crespi, ottuagenario fratello di Gaspare, padre del pittore, residente a Besana Inferiore, pieve di Alliate, in Brianza, aveva fatto causa ad Angela de Busseris, moglie del defunto fratello Ambrogio e residente nello stesso paese, che illecitamente deteneva l'eredità destinata dal padre alla figlia Gerolama Prassede, premorta alla madre. Stante gli stretti vincoli di parentela, il canonico Pinarolo, rappresentò i giovani Carlo e Filippo per acquisire una parte dell'eredità del prozio. Il 15 febbraio 1634, risolto il contenzioso con la de Busseris, infatti, il tutore si accordava con il figlio di Cristoforo, nel frattempo deceduto, Giovanni Battista e Martino, per la divisione dell'eredità della quale non si indicano, però, né la natura, né eventuali percentuali in denaro.

I tutori si preoccuparono anche dell'educazione e formazione dei giovani: al maggio 1631 è documentato un pagamento di 8,10 lire "ad una donna, che più volte è venuta à casa ad insegnare à tagliar'oro, et filarlo ad Antonia". Il mese successivo la giovane si trasferì presso il "Monasterio delli Angioli", probabilmente da identificarsi con il convento divenuto, a metà Seicento, sede delle monache cappuccine¹⁵⁶, ove nel marzo dell'anno successivo prese i voti¹⁵⁷. I giovani Filippo e Carlo che, da un atto del 1634, sono indicati, rispettivamente, di anni quattordici e nove¹⁵⁸, furono posti a bottega, passando presso diversi maestri, per acquisire la capacità di fabbricare stoffe di lusso¹⁵⁹. Nelle note del canonico compare un pagamento al dicembre 1631 di 1,15 lire imperiali al "Procuratore delli Broccaderi" per l'accordo stipulato tra "messer Giacomo Ferrari" a favore di Carlo e lo stesso figura, già nell'aprile del 1631, con riferimento a un accordo stipulato con lo stesso della durata di nove anni, sia nella contabilità successiva, sino al 1637, per il pagamento di una somma costante, relativa al vitto dei due giovani¹⁶⁰. Nel dicembre 1635, infine, è ricordato un pagamento al notaio Castorio di 3,15 lire per un atto rogato, a favore di Filippo, verso Carlo Coluschi, nel quale si stabiliva che il giovane sarebbe andato, in qualità di garzone, presso la sua bottega, per la durata di quattro anni, "ad ediscendam artem de damaschi"¹⁶¹. Tra le ultime voci presenti nel rendiconto, di cui non è stato possibile appurare gli estremi, si trova menzione di una "querella" intercorsa tra il giovane Filippo e l'Arcivescovado, per la quale il "s.r Carlo", suo fratello, dovette sborsare 24 lire, nel luglio del 1639¹⁶². Nel novembre 1641 anche Carlo uscì di tutela, nonostante la minore età di anni diciannove, in quanto ormai privo della tutrice, la zia Paola, deceduta¹⁶³, e con il pagamento per questo atto, di 35,3 lire, si concluse la contabilità del Pinarolo.

¹ G. Nicodemi, *Daniele Crespi*, Busto Arsizio 1930.

² G. Nicodemi, *op. cit.*, pp. 33-37; la trascrizione è alle pp. 40-56.

³ N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, Soncino 1996, in particolare pp. 19-20 per il profilo biografico; pp. 42-43, n. 3, per Sant’Eustorgio; per Sant’Alessandro, pp. 41-42, n. 32, e pp. 69-71, n. A 10.

⁴ Si vedano le affermazioni in L. Ferrario, *Busto Arsizio, notizie storico-statistiche*, Busto Arsizio 1864, p. 133.

⁵ G. Nicodemi, *op. cit.*, pp. 7-8; E. Milani, *Daniele Crespi. Regesti. Bibliografia e mostre. Testimonianze critiche. Antologia pittorica*, in “Almanacco della Famiglia Bustocca per l’anno 1970”, 1970, pp. 7-8; N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., p. 19.

⁶ Secondo Este Milani la parentela tra i due artisti risalirebbe al bisnonno di Daniele, Giovanni Pietro, pittore originario di Busto Arsizio; in base a tali considerazioni, il padre del nostro sarebbe stato il cugino primo del Cerano, notizia ormai non più sostenibile alla luce delle ricerche archivistiche che hanno interessato il pittore, cfr. C. Geddo, *Il Cerano dagli archivi: questioni private*, in M. Rosci (a cura di), *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 febbraio - 5 giugno, 2005), Milano 2005, pp. 89-90, e di quelle che si presenteranno in questa sede.

⁷ Riguardo a tale argomento segnalo, quali fonti significative per il periodo in esame, a titolo di esempio, le rubriche, oggetto di indagine in occasione della presente ricerca, del notaio bustocco Alessandro Crespi di Francesco, documentato dal 1590 al 1630, ASMi, Rubriche notai 1771 e 1772.

⁸ Le fonti sei-settecentesche indicano, genericamente, il pittore come “milanese” e non menzionano una parentela con il Cerano (1573-1632), ma propongono un alunno presso il pittore, si veda, in particolare, P.A. Orlandi, *Abecedario Pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le Notizie de’ Professori di Pittura, Scultura, ed Architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia 1753, p. 135. La prima citazione, in un testo a stampa di portata non locale, dell’origine bustocca di Daniele Crespi si trova in P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, VII, Parma 1821, p. 116; tuttavia, Stefano Ticozzi (*Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame e in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori intarsiatori di ogni età e d’ogni nazione*, I, Milano 1830, p. 377) lo ritenne nato in Milano. Herman Voss nella voce biografica (*Crespi, Daniele*, in U. Thieme, F. Becker [a cura di],

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, VIII, Leipzig 1913, p. 89), rifacendosi all’Orlandi, manteneva la nascita in Milano.

⁹ G. Bora, ad vocem *Crespi, Daniele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, p. 698; G. Pacciarotti, *Il pittore Daniele Crespi*, Busto Arsizio 1988, pp. 5-6; N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 19-20; F. Frangi, *Milano circa 1620: l’Accademia di Federico Borromeo e gli esordi di Daniele Crespi*, in “Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna”, 1996, pp. 128, 143-144; A.J. Martin, ad vocem *Crespi, Daniele*, in S.A.U.R., XXII, München-Leipzig, 1999, p. 254.

¹⁰ ASMi, Notarile, 13942, notaio Giovanni Paolo Rho di Giovanni Ambrogio, 15 giugno 1576. Purtroppo, l’atto presenta notevoli difficoltà di lettura dal momento che l’inchiestro con cui fu scritto è in molti punti fortemente sbiadito.

¹¹ Lo *Stato delle Anime* è riportato in G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 33; N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., p. 19. Entrambi riportano l’età dei tre figli, ma non pubblicano quella dei genitori, il padre Gaspare di cinquantadue anni e la madre Lucia, di quaranta, cfr. ADMi, sez. X, Visite Pastorali, Milano, vol. XIII, *Status Animarum ecclesiae S. Eufemiae scriptus anno 1610 conglutinatus anno 1672*, f. 33. Purtroppo il documento, contrariamente ad altri analoghi, non include indicazioni circa la professione degli individui censiti; la famiglia, come già segnalato, risiedeva in contrada Rugabella, la medesima in cui vivevano il Cerano e i suoi fratelli Ortensio e Giulia, nella “2° Casa detta il Stalazo”, ma nessun documento ritrovato riferisce di rapporti con il pittore, né di alcuna parentela.

¹² N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., p. 19; ASMi, Rubriche notai 1720, notaio Carlo Corio di Giacomo Filippo, f. LVv., 10 luglio 1604, *Confessio facta p Danielem et Jo: Paulum fr.es de Crispis prof[...]*]*m Gasparis de Crispis ad favorem Comitisse Claudie Rasine*. All’epoca della stipulazione dell’atto il notaio risultava risiedere presso la parrocchia di Sant’Alessandro di Milano. Sulla famiglia Rasini, conti di Castelnovetto e feudatari di Borsano, proprietari di un palazzo da nobile in Milano, di una villa a Cavenago, soggiorno privilegiato della contessa Claudia (1562 - *post* 1638), e di numerosi beni nei dintorni di Busto Arsizio, e le committenze di alcuni suoi esponenti si vedano S. Langé, *L’insediamento dei Marliani nel Borgo di Busto Arsizio. La casa e la proprietà*, in E. Ferrario Mezzadri, S. Langé, A. Spiriti, *Il Palazzo Marliani Cicogna in Busto Arsizio*, Busto Arsizio 1992, pp. 61-62; G. Rimoldi, *La colomba e il giglio. I conti Rasini principi del Sacro Romano Impero e l’erezione dell’oratorio*

di sant’Antonio di Padova a Borsano, Busto Arsizio 1995, in particolare pp. 15-22; M. Bortolotti, *I Rasini e la parabola della nobiltà. Ascesa e dissoluzione di un casato patrizio nella Milano del XVI-XVIII secolo*, in G.L. Vergani (a cura di), *Il Palazzo dei conti Rasini a Cavenago*, Milano 1997, pp. 45-61. L’analisi degli inventari compilati in occasione di successioni ereditarie, nonché degli atti notarili relativi alla contessa, figlia di Fabio Visconti Borromeo e sorella del noto committente e collezionista Pirro (1560 circa - 1604), e al marito Marco Antonio (1544-1604), primo conte di Castelnovetto in Lomellina dal 1573, non hanno, al momento, fornito ulteriori elementi utili a comprendere la natura del perduto documento. Si noti, tuttavia, che in una delle carte riguardanti l’eredità dei figli, Giovanni e Claudio, a seguito della morte del padre, avvenuta nello stesso 1604, la contessa risultava residente presso la parrocchia di San Nazaro in Brolo, ASMi, Notarile, 23311, notaio Carlo Corio, 1604 2 ottobre, *Tutela comitum Joannis, et Claudij de Rasinis suscepta p Comitissam Claudiam cum inventario, et aditione hereditatis*.

¹³ ADMi, sez. X, Visite Pastorali, Milano, S. Nazaro Maggiore, vol. IX/298, documento senza titolo relativo ai proprietari di case nella parrocchia di San Nazaro, genericamente datato al XVI secolo. ADMi, Duplicati e status animarum, Milano, S. Nazaro, vol. 47, *Index Matrimoniorum de anno 1573. et Baptizatorum de eodem anno, ac Status animarum antiquus Ecclesiae Collegiatae S.ti Nazarij in Brolo insimel adunati Anno Domini 1672*; vol. 49, Matrimoni contratti in anni 1574-1575; vol. 50, Battesimi e Matrimoni anno 1580.

¹⁴ ASMi, Notarile, 26928, 8 agosto 1618, notaio Giovanni Andrea Daverio di Luigi. Il Rossi stipulava il contratto, della durata di un anno, anche a nome dei fratelli Camillo, Giovanni Battista e Carlo, gli ultimi due ancora minori. Il denaro sarebbe stato versato in due rate, secondo una consuetudine diffusa: la prima in occasione della festa di San Michele (29 settembre) e la seconda per la successiva Pasqua. I proprietari si riservavano la possibilità di ricoverare il proprio cavallo nella “canepa” della quale, tuttavia, era concesso l’uso anche all’affittuario che avrebbe potuto tramezzarla a sue spese.

¹⁵ ASMi, Notarile, 24952, 25 febbraio 1621, notaio Giuseppe Fossati di Giovanni Battista per il matrimonio di Paola; Ivi, Notarile, 25460, notaio Antonio Francesco Crivelli di Gerolamo, 18 febbraio 1622, per la cappella Sacchi.

¹⁶ ASMi, Notarile, 26929, 14 ottobre 1623, notaio Giovanni Andrea Daverio di Luigi. La decisione di prendere in affitto gli ambienti dei fratelli Rossi

potrebbe anche essere stata presa a seguito della divisione dei beni paterni.

¹⁷ Il documento porta la data del 5 maggio, cfr. G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 40; ASMi, Notarile, 25735, notaio Lodovico Montebretti di Girolamo. Quest’ultimo risiedeva sotto la parrocchia di San Nazaro in Brolo. La dote della moglie venne pagata dal Luogo Pio di Santa Caterina presso la medesima sede. Molto probabilmente l’emancipazione di Giovanni Paolo dalla tutela paterna, in assenza di ulteriori indicazioni, dovette avvenire tra il 1617 e il 1618.

¹⁸ ADMi, sez. X, Visite Pastorali, Milano, vol. XIII, *Status Animarum ecclesiae S. Eufemiae scriptus anno 1610 conglutinatus anno 1672*, f. 33.

¹⁹ N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 58-59, n. 52 (con bibliografia precedente). Nel 1623, più precisamente il 19 aprile e il 20 settembre, il pittore ricevette, in due rate, parte del compenso per la realizzazione di una tela di cui non si specifica il soggetto. La critica novecentesca, sulla base delle fonti sei-settecentesche, gli ha riferito la tela con *Debor*a e *Barac*, situata sopra la cappella di Santa Caterina e facente parte di un ciclo di venti dipinti, posti lungo il perimetro della chiesa, che rappresentano soggetti biblici con riferimenti mariani. Tuttavia, la letteratura artistica e la guidistica, sin dal Seicento, riferirono al pittore anche un secondo dipinto con l’*Arcangelo Raffaele che scaccia il demonio dalla casa di Tobia*, collocato sopra la cappella di Santa Vittoria e recentemente ritenuto dagli studiosi opera di un anonimo artista emiliano (G. Bora, ad vocem *Crespi...*, cit., p. 700; N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 58-59; P. Ceschi Lavagetto, *La pittura del Seicento nelle chiese e palazzi di Piacenza*, in J. Bentini, L. Fornari Schianchi [a cura di], *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Milano 1993, II, pp. 132-133). Si consideri che al 4 luglio 1626 figura un terzo pagamento al pittore, per un quadro ancora da realizzare di cui non si forniscono ulteriori specificazioni, ma che, non necessariamente, deve coincidere con l’opera commissionata nel 1623 e potrebbe anche riferirsi a un dipinto perduto, attestando così una continuità di committenza con l’area del Ducato farnesiano.

²⁰ Per una visione d’insieme sulla promozione delle arti figurative nel Ducato di Parma e Piacenza negli anni in esame si vedano D. De Grazia, *Lo stile farnesiano. Affreschi nei ducati di Parma e Piacenza*, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *I Farnese Arte e Collezionismo*, catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 4 marzo - 21 maggio 1995; Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 1º giugno - 27 agosto 1995; Napoli, Galleria Nazionale di Capodi-

monte, 30 settembre - 17 dicembre 1995), Milano 1995, pp. 95-100, e E. Riccomini, *La scultura farnesiana nel tempo barocco*, ivi, pp. 122-125. Si noti che dopo la morte, avvenuta nel 1622, di Ranuccio Farnese, ricordato dalle fonti come poco appassionato al collezionismo e alla commissione di opere d’arte, nella cui vicenda biografica fanno eccezione i due monumenti equestri di Francesco Mochi, la successione passò al giovane Odoardo sotto la tutela della vedova e del cardinale Odoardo Farnese (Parma, 1573-1626), che effettivamente resse le sorti del Ducato fino alla sua morte; per un profilo biografico, cfr. C. Robertson, R. Zapperi, ad vocem, *Farnese Odoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1995, XLV, pp. 112-119. La presenza del religioso, fine conoscitore, appassionato collezionista di opere di Correggio e sostenitore di numerosi artisti, celebre per aver chiamato in Roma Annibale e Agostino Carracci e per aver affidato importanti commissioni ai più giovani Giovanni Lanfranco e Domenichino, determinò una stagione particolarmente felice nell’ambito della produzione figurativa del Ducato con importanti presenze di personalità straniere; sulla committenza del cardinale C. Robertson, *Osservazioni sul mecenatismo del Cardinale Odoardo Farnese*, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *op. cit.*, pp. 70-79. Sono da segnalare anche i rapporti intercorsi tra il cardinale Federico Borromeo e i Farnese, determinati, oltre che dalla parentela anche da amicizia, cfr. *Cardinal Federico Borromeo Arcivescovo di Milano. Indice delle lettere a lui dirette conservate all’ambrosiana, Fontes Ambrosiani XXXIV*, Milano 1960, pp. 149-153.

²¹ N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 42-43, n. 33. Si vedano anche le ulteriori precisazioni circa le modalità della commissione nel presente saggio.

²² Pur in assenza di ulteriori informazioni circa la famiglia Pariani, si noti che Alessandro fu attivo come notaio dal 1602 al 1628: ASMi, Rubriche notai, 3519. La verifica della stessa non ha portato, sfortunatamente, al reperimento di alcun atto rogato per conto del Crespi, né di altri personaggi coinvolti nell’impresa piacentina.

²³ Appare evidente che per convincere la committenza piacentina il Pariani dovette esibire le credenziali del giovane pittore, fossero esse opere in suo possesso o altre forme di assicurazione che inducono a supporre un rapporto di familiarità tra il giurista e il pittore, dato confermato dalla sua presenza in qualità di testimone. Considerando le date dei due atti, stesi a distanza di circa un mese l’uno dall’altro, potrebbe anche trattarsi dell’occasione in cui venne consegnato il denaro.

²⁴ Lo scultore (Montevarchi, 1580 - Roma, 1654), formatosi a Firenze con Santi di Tito, trasferitosi poi in Roma, lavorò, inizialmente, nell’orbita di Camillo Mariani, acquisendo una buona fama nel primo decennio del XVII secolo che gli valse, nel 1612, la chiamata da parte di Ranuccio Farnese per partecipare al concorso per la commissione dei monumenti equestri di Ranuccio e Alessandro Farnese, cfr. S. Zanuso, ad vocem *Francesco Mochi*, in A. Bacchi (a cura di), *Scultura del ’600 a Roma*, Milano 1996, pp. 824-826. Si noti che Giulio Cesare Procaccini competé contro il Mochi per l’assegnazione dell’impresa e la sua presenza è documentata in Parma nell’agosto-ottobre del 1612, cfr. G. Berra, *L’attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini*, Milano 1991, pp. 125-128.

²⁵ Il primo monumento a essere realizzato fu quello dedicato a Ranuccio, concluso, dopo una lunga elaborazione, nel 1620; più brevi furono i tempi per la realizzazione e la fusione della seconda statua equestre, celebrativa del condottiero Alessandro Farnese, che venne inaugurata nel 1623. Dal 1625 al 1629, anno del definitivo ritorno a Roma dello scultore, furono compiuti i rilievi in bronzo per i basamenti delle due opere, rappresentanti, rispettivamente, l’*Allegoria del Buon Governo* e l’*Allegoria della pace* per Ranuccio e *Lo scontro sul ponte della Schelda* e *L’incontro con gli ambasciatori inglesi* per Alessandro. Sull’intera commissione si veda P. Ceschi Lavagetto, *Francesco Mochi e i monumenti equestri farnesiani di Piacenza*, in *I Bronzi di Piacenza. Rilievi e figure di Francesco Mochi dai monumenti equestri farnesiani*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico-Archeologico, 21 marzo - 18 maggio 1986), Bologna 1986, pp. 7-51.

²⁶ P. Ceschi Lavagetto, *La pittura del Seicento...*, cit., p. 132. Dalle note dell’archivio del santuario di Santa Maria di Campagna, sembrerebbe che lo scultore avesse versato un contributo per il dipinto e avesse consegnato al Crespi del denaro per l’acquisto della tela. Si noti che il Mochi, nello stesso 1623, era stato interpellato dalla fabbrica per esprimere un parere su una delle tele destinate a decorare il fregio della chiesa, opera del lucchese Paolo Pini.

²⁷ L’opera in stucco rappresenta il duca in ginocchio, a figura intera, ed è collocata nel presbiterio della chiesa. La realizzazione è documentata tra il 1615 e il 1616, cfr. S. Zanuso, ad vocem *Francesco...*, cit., p. 825.

²⁸ La quietanza di pagamento del 4 luglio 1626 presenta una certa ambiguità nella forma che indurrebbe a pensare che sia stato il Crespi in persona a ricevere il pagamento dalle mani del tesoriere della

fabbrica di Santa Maria di Campagna, Leandro Gazola. Una comune temperie culturale, non necessariamente dovuta a una visione diretta dell’opera, appare leggibile nel confronto tra i putti reggistemma che ornano il basamento dei monumenti farnesiani e gli stuoli di angeli, rappresentati nelle più varie posizioni, che compaiono in numerose opere del Crespi e di cui fornì un vero e proprio campionario sulla volta della chiesa della certosa di Garegnano (si vedano le schede, relative ai disegni, nel presente catalogo).

²⁹ F. Arese, *Elenchi dei magistrati patrizi di Milano*, in “Archivio Storico Lombardo”, LXXXIV, 1957 (1958), p. 196; B. Viviano, *Famiglie nobili e notabili della Lombardia*, in *Il libro della nobiltà lombarda - Rassegna storica delle famiglie lombarde*, Milano 1978, II, pp. 357-358. Non è detto, tuttavia, che si tratti della famiglia già da tempo inurbata in Milano. Benché non siano stati rintracciati diretti riferimenti sul nobile Giacinto, il padre potrebbe essere individuato in quel Teodoro Scotti di Fombio che fu arrestato nel 1611 con l’accusa di aver partecipato a una congiura contro il duca Ranuccio e che, per essersi sempre dichiarato innocente, non subì la pena capitale come gli altri congiurati, ma fu condannato al carcere a vita e alla confisca dei beni, cfr. L. Mensi, *Dizionario Biografico Piacentino*, Piacenza 1899, p. 412. I diversi rami piacentini della famiglia Scotti sono ripetutamente ricordati tra le famiglie in possesso di rilevanti quadrerie in G. Fiori, *Documenti su pinacoteche e artisti piacentini*, in *Studi Storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Piacenza 1971, pp. 232-233, 236-238.

³⁰ ASMi, Notarile, 24952, 1621, 25 febbraio, notaio Giuseppe Fossati di Giovani Battista. L’atto venne rogato nella casa della famiglia Crespi presso la parrocchia di San Pietro in Campo Lodigiano, come già ricordato, e, più precisamente, nella “saletta”.

³¹ Si fa riferimento, in particolare, al testamento di Paolo Emilio, figlio di Giovanni Antonio, cfr. ASMi, Notarile, 25526, notaio Francesco Girolamo Giusti di Giovanni, 1 agosto 1630, e all’inventario dei beni conservati nella casa e bottega della parrocchia di Santa Tecla che attestano un tenore di vita discreto, nonostante il tipo di attività esercitata fosse, normalmente, piuttosto lucroso, cfr. ASMi, Notarile, 28797, notaio Castorio Zerbi di Melchiorre, 23 settembre 1630. Per una panoramica sulla produzione ed il commercio serico nel periodo in esame, F. Battistini, *La tessitura serica italiana durante l’età moderna: dimensioni, specializzazione produttiva, mercati*, in L. Molà, R.C. Mueller, C. Zanier (a cura di), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo*, Venezia, 2000, pp. 335-351.

³² Per quanto riguarda la gestione e la funzione del Banco di Sant’Ambrogio negli anni in esame si veda A. Cova, *Il Banco di S. Ambrogio nell’economia milanese dei secoli XVII e XVIII*, Milano 1972, pp. 47-69. La presenza di somme di denaro investite, evidentemente superiori a quella di 1800 lire, prelevata per saldare la dote della sorella, attesta la notevole attività del pittore che doveva essere ormai riconosciuta, data l’entità delle somme guadagnate, di buon livello.

³³ ASMi, Notarile, 26929, notaio Giovanni Andrea Daverio di Luigi, rispettivamente 18 ottobre e 20 novembre 1624; si noti che entrambi gli atti vennero stilati nel “fondaco” dove Paolo Emilio Pinarolo e il padre commerciavano in sete. Fideiussore dei Crespi era stato Giovanni Giacomo De Torchi; anche le 1800 lire vennero rateizzate, come si evince dal secondo dei due documenti citati.

³⁴ ASMi, Notarile, 26929, 18 febbraio 1625, notaio Giovanni Andrea Daverio di Luigi. I nomi dei testimoni non sembrano, in questo caso, particolarmente significativi.

³⁵ Il giudice era Luigi Moneta, presso la parrocchia di Sant’Eusebio.

³⁶ Si notino le analogie tra le carte in esame e l’atto di emancipazione del pittore Camillo Procaccini, rogato il 26 aprile 1591, cfr. G. Berra, *Appunti per le biografie di Camillo Procaccini e Panfilo Nuvolone*, in “Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi. Arte”, LIII, s. III, 46 (633), novembre 2002, pp. 62-64. Anche l’artista bolognese ottenne di svincolarsi dalla tutela paterna a tarda età, ovvero a circa ventinove anni.

³⁷ Non è possibile affermare se si trattasse delle medesime stanze già prese in affitto nel 1618.

³⁸ ASMi, Notarile, 26930, 18 dicembre 1627, notaio Giovanni Andrea Daverio di Luigi. L’atto venne rogato nel Tribunale di Provvisione di Milano.

³⁹ ASMi, Notarile, 24675, notaio Ottaviano Belingieri di Tommaso. Il documento venne redatto nello studio del notaio, presso la parrocchia di San Nazaro in Brolo. Il Manfredi risulta già risiedere sotto la giurisdizione della chiesa di Santa Eufemia. All’atto è allegato l’inventario dei beni reperiti nella casa e magazzino del nonno.

⁴⁰ ASMi, Notarile, 24675, notaio Ottaviano Belingieri di Tommaso, rispettivamente il 2, 3 e 11 maggio, il 10 giugno e il 14 luglio. Gli atti furono stipulati con contraenti diversi che avevano acquistato legname dall’impresa del Manfredi; per alcuni di essi si specifica che si trattava di materiali destinati alla costruzione della propria casa. Ulteriori documenti riguardanti atti di compravendita e di presti-

ti o investimenti ad interesse, risalgono agli anni 1618-1619 (ASMi, Notarile, 25476, 12 gennaio 1618; 25477, 15 novembre 1619, notaio Ottaviano Belingieri di Tommaso) e al 1630, 5 giugno (Ivi, Notarile, 28401, notaio Federico Bossi di Luigi; si noti che quest’ultimo personaggio risulta essere notaio di fiducia della famiglia Belingieri).

⁴¹ Dopo aver intrapreso gli studi giuridici, Gerolamo Bossi (Pavia, 1588-1646) insegnò per dieci anni nelle Scuole Palatine di Milano e, nel 1629, venne chiamato in qualità di lettore di umane lettere all’Università di Pavia. Iscritto a diverse Accademie Letterarie, dagli Affidati di Pavia agli Insensati di Perugia e gli Umoristi di Roma, ottenne una certa notorietà negli ambienti culturali e venne apprezzato come esperto in materie giuridiche, ma non riuscì a coronare la sua carriera politica assumendo la carica di segretario del Senato di Milano, nonostante gli sforzi intrapresi e gli interventi in suo favore da parte di alcuni esponenti del patriziato milanese. Per un profilo biografico, cfr. V. Castrovano, ad vocem *Bossi*, *Gerolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1971, XIII, pp. 305-307; per una valutazione della sua produzione letteraria e accenni ai suoi studi, rimasti per lo più manoscritti, parte dei quali di ambito antiquariale e di erudizione locale, cfr. C. Repossi, *La cultura letteraria a Pavia nei secoli XVI-XVIII*, in E. Gabba, G. Vigo (a cura di), *Storia di Pavia. Quarto volume. L’età spagnola e austriaca*, Pavia 1995, pp. 712-714.

⁴² G. Bossi, *Epistolarum Polygraphia Hieronimi Bossi Ticinensis, Civis Nobilis Patricii Romani ac Regi Eloquentiae Professoris*, parte I, Milano 1623, p. 126. Tra i destinatari, presenti anche in altre raccolte, sono inclusi Federico Borromeo, il cardinale Scipione Borghese, il poeta Giovanni Battista Marino e il presidente del Senato di Milano, Giulio Arese, ripetutamente coinvolto anche in qualità di dedicatario dei volumi.

⁴³ La Pinacoteca Ambrosiana era stata aperta al pubblico nel 1618. Sull’interesse del Borromeo verso Raffaello, attestato dall’acquisizione di opere, tra cui spicca il cartone della *Scuola d’Atene*, nonché dalla commissione di copie dei suoi dipinti si veda A. Rovetta, *Federico Borromeo, Raffaello, Michelangelo e l’antico*, in C. Mozzarelli (a cura di), *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti delle giornate di studio (Milano, Accademia di San Carlo, 21-22 novembre 2003), (“Studia Borromai-ca. Saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna”, 18), Roma 2004, pp. 193-211. Per l’apprezzamento nei confronti di Leonardo e il collezionismo di artisti orbitanti nella sua cerchia o a essi ispirati cfr. P.C. Marani, *Federico*

Borromeo e i dipinti di Leonardo. Ipotesi sulla provenienza del musico, in C. Mozzarelli (a cura di), *op. cit.*, pp. 255-262. Per l’opinione circa la produzione pittorica di Tiziano, artista ben documentato nella quadreria del Borromeo, cfr. P.M. Jones, *Federico Borromeo e l’Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997, pp. 60-63, 222-223.

⁴⁴ La prima commissione da parte dei certosini dovette essere la pala con il *Cristo in gloria e nove santi* per l’altare delle reliquie, compiuta entro il 1628, data relativa alla consacrazione dell’altare dipinta su due epigrafi ai lati dello stesso, cfr. N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 52-53, n. 47. Pur non essendo stato rintracciato alcun contratto, la cronologia dell’intervento alla certosa, comprensivo di due diversi cicli, il primo, nel coro e abside della chiesa dedicato alla *Vita di san Bruno* e alla celebrazione dell’ordine, il secondo, ubicato nel chiostro piccolo, con *Scene della Passione di Cristo*, concluso da aiuti, è stata fissata dalla critica tra il 1629, probabile conclusione della campagna decorativa realizzata nella chiesa dell’ordine a Garegnano, come attestato dalla firma del pittore, e il giugno 1630, quando l’artista partì da Pavia alla volta di Milano per non farvi più ritorno, cfr. N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 53-57, nn. 48-49.

⁴⁵ N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 37-38, n. 22. La tela, conservata nella prima cappella a sinistra dell’oratorio di proprietà della confraternita del Gonfalone, è menzionata, per la prima volta, da Luigi Scaramuccia, cfr. *Le finenze de’ pennelli italiani*, Pavia 1674 (ed. a cura di G. Giubbini, Milano 1965), p. 151.

⁴⁶ Ivi, pp. 57-58, n. 50. Il dipinto, ricordato nella chiesa conventuale solamente dalla guidistica settecentesca, giunse al duomo di Pavia, probabilmente dopo un passaggio alla Pinacoteca di Brera, dopo la soppressione dell’edificio (1810), e comunque entro il 1870.

⁴⁷ La tela, di autografia parzialmente discussa, pur presentando indubbie caratteristiche riscontrabili nella produzione del Crespi, è in deposito presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia dal 1994 e risulta attestata nella cappella dell’ospedale degli Incurabili di Pavia dalla visita pastorale del 25 novembre 1669, prima di essere trasferita in quello di San Matteo ove fu segnalata dalla guidistica settecentesca, cfr. S. Zatti, in *La Pinacoteca Malaspina di Pavia. Opere del ’600 e del ’700*, Milano 1998, pp. 28-29, n. 17.

⁴⁸ N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., p. 77, n. P20; si trattava di una pala con *San Reguzzone che fa l’elemosina ai poveri* e affreschi, sulla volta, con i *Quat-*

tro evangelisti e, nella lunetta, *Cristo morto con la Maddalena e san Francesco*.

⁴⁹ F. Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d’Italia*, Venezia 1777, II, p. 56.

⁵⁰ Appartenente a un’illustre famiglia comasca, Boldoni (Bellano, 1597-1630) si laureò in medicina e filosofia all’Università di Padova. Dopo aver trascorso quattro anni in Roma, ove entrò in contatto con importanti circoli culturali e politici, per sfuggire a un processo a seguito del ferimento di uno dei fratelli, ritornato in patria grazie all’intervento di eminenti personalità, nel 1622 fu nominato professore all’Università di Pavia. L’anno successivo, grazie all’appoggio di Giulio Arese, fu accolto nel Collegio dei Medici e nel 1628 ottenne la cattedra di filosofia nell’ateneo pavese. Per un profilo biografico cfr. C. Federici Vescovini, ad vocem *Boldoni*, *Sigismondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1969, XI, pp. 257-259.

⁵¹ S. Boldoni, *Sigismondi Boldoni Mediolanensis Epistolarum Liber*, Milano 1651, pp. 77-79; J. Sparrow, *Daniele Crespi: Portraits lost and identified?*, in “Arte Lombarda”, XIII, fasc. II, 1968, pp. 63-66. La lettera, datata 13 gennaio, è stata menzionata in N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., p. 19, ed è ricordata in una nota, senza citare il contributo di Sparrow, in M.C. Terzaghi, *Vermiglio all’Ambrosiana (in compagnia di Daniele Crespi)*, in “Nuovi Studi Rivista di Arte Antica e Moderna”, 1997, p. 62.

⁵² Sullo stretto legame tra accademie, circoli intellettuali e ambienti eruditi pavesi e milanesi in relazione con la vita politica dello Stato di Milano sotto il governo spagnolo, si veda P.C. Pissavino, *Politica e accademie nella Lombardia spagnola tra Cinque e Seicento: il caso di Pavia*, in “Archivio Storico Lombardo”, CXIX, s. XI, vol. X., 1993, pp. 71-105. Sulla cultura, con forti interessi scientifici, elaborata in tali ambienti cfr. G. Gaspari, *L’opera letteraria di Teodato Osio e un capitolo poco noto della storia della cultura lombarda nel primo Seicento*, in S. Rota Ghibaudi e F. Barcia (a cura di), *Studi politici in onore di Luigi Firpo. Ricerche sui secoli XVII-XVIII*, II, Milano 1990, pp. 229-251.

⁵³ Nel medesimo contributo lo studioso proponeva anche di ricondurre al catalogo del Crespi un ritratto conservato presso le Civiche Raccolte del Castello Sforzesco che egli, sulla base di alcune fonti iconografiche note, riteneva essere l’immagine dello stesso Boldoni. Attualmente il dipinto in esame, di buona qualità, non si ritiene essere il ritratto del Boldoni, né è riconosciuto dalla critica come opera del Crespi, pur presentando notevoli

analogie con buona parte del *corpus* di ritratti attribuito al pittore sulla base dell’analisi stilistica e del confronto con l’autoritratto degli Uffizi (1627), ma privo di conferme documentarie, cfr. C. Geddo, in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, t. III, Milano 1999, pp. 351-352, n. 752.

⁵⁴ Spetta in particolare a Francesco Frangi, a partire dai contributi in G. Testori (a cura di), *Daniele Crespi nelle raccolte private*, catalogo della mostra (Busto Arsizio), Milano 1989, pp. 26-27, 50-51, il convincente tentativo di ricondurre al Crespi una serie di ritratti, tutti di soggetto maschile e contraddistinti, per la maggior parte, da un formato medio-piccolo, dall’utilizzo, preferibile, della tavola come supporto e da una certa frontalità nella rappresentazione del personaggio, con taglio immediatamente al di sotto della spalla e sfondo neutro, contraddistinti da una forte ricerca sulla luce. Per un contributo recente si vedano le schede dello stesso in F. Frangi, A. Morandotti (a cura di), *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, castello di Masnago, 21 aprile - 14 luglio 2002), Milano 2002, pp. 114-123, nn. 36-43.

⁵⁵ Gaspare (nativo di Vicenza, morto a Trento nel 1630), appartenente alla cospicua dinastia dei conti Trissino che annoverava tra i suoi esponenti il celebrato letterato e mecenate Gian Giorgio (1478-1550), è un personaggio ancora poco indagato; dal 1619 al 1624 fu Preposito del collegio somasco di Santo Spirito a Genova. Da quanto emerge dalla lettera, il religioso era stato precedentemente a Bergamo.

⁵⁶ L’intestazione della lettera indica “Doctissimo, Eruditissimoque Viro Iosepho Laurentio Politiorum Litterarum Interpreti, et Amico suo semper cumpaneis amando, Hieronimus Bossius S.P.D.”. Si riporta di seguito il testo della composizione poetica, “Epigramma/ Hieronymi Bossii/ Ticinensis/ in Palatina Academia/ Regii, et Primarii/ Eloquentiae Interpretis,/ in effigiem/ V.A./ GASPARI TRISSINI/ è sacra Somaschensium Familia Theologi, &/ Oratoris praestantissimi,/ ab eximio Pictore/ Daniele Crispo/ effictam./ Vellet Atlantiadis CRISPUS cum fingere vultum/ Aligeri, e faciem pingere Apollo tuam,/ In sua vota capit cunetos qui TRISSINUS ore/ Flexamino, expressus Zeusidis arte fuit./ Iugerioq; refert quoniam sic magnus utrumpj/ TRISSINUS, ut similis sit minùs ipsa sibi,/ Creditit in tabule pictor, dum vivo colore/ Ora viri posuit, se possuisse deos”.

⁵⁷ Giuseppe Lorenzi (1583-?) fu professore di belle lettere ed eloquenza a Vicenza.

⁵⁸ Si noti che tra i dipinti elencati dal Bossi figurava anche un’immagine di Ludovico Settala (1552-1633), ritratto anche dal Crespi, cfr. N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., p. 76. Sia la lettera che l’epigramma furono segnalati in C. Castiglioni, *Girolamo Bosso, Gaspare Trissino e Daniele Crespi in un codice dell’Ambrosiana*, in “Convivium. Rivista bimestrale di lettere filosofia e storia”, V, 1, gennaio-febbraio 1933, pp. 125-127, e sono stati parzialmente dimenticati dalla critica successiva, a eccezione di E. Milani, *op. cit.*, p. 65; ringrazio Vittoria Orlandi Balzari per la segnalazione. Il Castiglioni aveva ritenuto di riconoscere una copia del ritratto del Trissino all’interno di un manoscritto autografo dello stesso, *Metrico-Latina Paraphrasis Tragoediae Sophonisbae*, donato dal conte Bonifacio nel 1625 e conservato nella Biblioteca Ambrosiana (A 110 inf.) nel quale egli ricordava che si conservasse anche una riduzione, autografa del Crespi, del ritratto eseguito per il Bossi. La verifica effettuata sul codice ha permesso di rintracciare, sul retro del piatto anteriore della legatura antica, una nota a matita, firmata Gatti, che puntualizza come, in data 15 marzo 1860, “Il Ritratto di Gasparo Trissino opera di Daniele Crespi si è levato dal codice perché pativa ed incorniciato sta nell’aula della Pinacoteca”. Attualmente, all’interno del volume, restaurato dal Gruppo Amici di monsignor Ravasi nel 1998, come indicato in basso a destra sull’interno del piatto posteriore, in corrispondenza di un foglio precedentemente tagliato, è stata ricollocata una pergamena dipinta a olio con un ritratto a mezzo busto di un religioso intorno ai quarant’anni, con i capelli scuri, lievemente stempiati e la barba. Benché il taglio della composizione riprenda le soluzioni ripetutamente adottate dal Crespi, la qualità complessiva dell’opera, parzialmente ingiallita e percorsa da crettature sulla superficie pittorica, appare difficilmente valutabile; ulteriori considerazioni potranno essere espresse solo a seguito di una più puntuale ricostruzione delle vicende occorse all’immagine.

⁵⁹ Per i ritratti del religioso, l’uno presso la Pinacoteca Ambrosiana, ritenuto copia antica dell’originale, l’altro, riferito al Crespi, oggi in collezione privata, si veda F. Frangi, in F. Frangi, A. Morandotti (a cura di), *op. cit.*, pp. 114-115, n. 36. Antonio Olgiati (Lugano, 1570-1648) affiancò, sin dal 1603, il Borromeo nel reperimento e studio di testi antichi; nel 1609, all’apertura della Biblioteca Ambrosiana, ne fu nominato primo prefetto. Numerose sono le lettere in cui il Bossi cita ai corrispondenti l’Olgiati, elogiandolo per le sue capacità e conoscenza, nonché per la disponibilità verso gli studiosi.

⁶⁰ G. Bossi, *Centuria Selectarum Epistolarum; Eccellentissimo Senatui Mediolanensi Dicata*, Pavia 1620, pp. 14-15, lettera al cavaliere e poeta Filippo Massinio, a Pisa. Oltre a un dovuto elogio di Federico Borromeo e della sua Biblioteca, appena costituita, e di Antonio Olgiati, il nobile pavese ricordava di aver potuto contemplare, oltre ai libri a stampa e ai manoscritti, i dipinti degli uomini illustri. In occasione della stessa visita, aveva anche potuto apprezzare la Pinacoteca e dopo aver sceso le scale, le celle ornate con immagini di santi.

⁶¹ Sulla collezione di “uomini illustri”, P.M. Jones, *op. cit.*, p. 49; M.C. Terzaghi, *Committenza e circolazione di ritratti in Lombardia. Note intorno agli uomini illustri di Paolo Giovio e Federico Borromeo*, in F. Frangi, A. Morandotti (a cura di), *op. cit.*, pp. 347-359. La serie di ritratti raggiunse circa i trecento esemplari, esposti indipendentemente dal resto della raccolta, essendo essi ritenuti un utile complemento al patrimonio di libri e manoscritti conservati presso la Biblioteca della quale ornavano la sala di lettura e la sala di riunione degli amministratori della stessa.

⁶² La dinastia degli Arese è stata recentemente oggetto di consistenti studi per quanto attiene alle committenze storico-artistiche e alle strategie di promozione politica sostenute anche da una precisa pianificazione nell’utilizzo delle arti figurative, si veda A. Spiriti (a cura di), *Il testamento di Bartolomeo III Arese*, Varese 2004, in particolare pp. 7-45, con ampia bibliografia precedente.

⁶³ Su Giulio I Arese, conte di Castel Lambro (1572-1627), e sulla situazione politica milanese negli anni in esame cfr. A. Álvarez Ossorio Alvariano, *Españoles y Lombardos en el gobierno del Estado de Milán en tiempos de Federico Borromeo*, in C. Mozzarelli (a cura di), *op. cit.*, pp. 297-324.

⁶⁴ La richiesta e l’attesa per l’arrivo del dipinto in G. Bossi, *Centuria Selectarum...*, cit., pp. 19, 39. Più volte, in occasione della composizione di una lettera indirizzata al presidente del Senato, il Bossi, utilizzando una tradizionale immagine letteraria, concludeva la missiva ricordando di averla scritta dinanzi all’effigie del destinatario, si veda G. Bossi, *Epistolarum Polygraphia...*, cit., I, 1623, p. 157.

⁶⁵ Ivi, pp. 77-79. Le lettere vertono su vari argomenti politici e letterari, ma in nessuna di esse è stata rintracciata un’indicazione circa gli interessi artistici del conte. Marco Antonio Arese, conte di Barrassina (1578-1628), ricoprì cariche nell’ambito delle magistrature milanesi dal 1615 alla morte, cfr. F. Arese, *op. cit.*, p. 185. Ringrazio Andrea Spiriti, con il quale ho avuto modo di discutere tali pro-

blematiche, per le importanti indicazioni sugli argomenti trattati in questa sezione del saggio.

⁶⁶ G. Bossi, *Epistolarium ad clariss.u. Io. Baptistam Saccum Senatui Mediol.*, Pavia 1617. Il Sacchi è citato quale intermediario per ottenere il ritratto di Giulio Arese in G. Bossi, *Centuria Selectarum...*, cit., p. 19, lettera a Francesco Cagnolio. Un profilo biografico del segretario del Senato, teso a evidenziare i meriti della sua produzione letteraria, in F. Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall’abate Don Filippo Picinelli Milanese*, Milano 1670, p. 285. Nella breve biografia è ricordato anche il patronato della cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di Sant’ Alessandro a Milano.

⁶⁷ C. Bianconi, *Nuova Guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti*, Milano 1787, p. 217. L’iscrizione fu pubblicata per la prima volta integralmente in V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VII ai giorni nostri*, Milano 1889, II, p. 113.

⁶⁸ N.W. Neilson, *Daniele Crespi’s Annunciation for Sant’Eustorgio, Milan*, in “Arte Lombarda”, 102-103, 3-4, 1992, pp. 42-44. Nell’articolo la studiosa, oltre a presentare il documento in esame, pubblicò anche un interessante carteggio di età napoleonica, utile per documentare i diversi avvenimenti che coinvolsero anche i discendenti della famiglia Sacchi, ancora proprietari della cappella, all’inizio dell’Ottocento e che portarono alla dispersione della pala con l’*Annunciazione* possibilmente riconosciuta nella tela oggi conservata nella chiesa di Santa Maria del Paradiso.

⁶⁹ ASMi, Notarile, 25460, notaio Antonio Francesco Crivelli di Gerolamo, 18 febbraio 1622. Si tratta di sei ricevute autografe del Crespi, accorpate su due carte che si riferiscono a somme versate, genericamente, “sopra la capela che si à a fare” tra l’ottobre del 1620 e il 18 novembre del 1621.

⁷⁰ Si veda il caso del pittore Panfilo Nuvolone che nell’atto rogato dal notaio Antonio Maria del Conte, risalente al 2 giugno 1621, si dichiarava completamente soddisfatto per il compenso ottenuto dalle monache del monastero dei Santi Lazzaro e Domenico e le scioglieva da ogni obbligo, cfr. V. Caprara, *Puntualizzazioni su pittori del Seicento milanese*, in “Archivio Ambrosiano”, XIX, 2001, p. 334.

⁷¹ Il testo cita un “chirographo”, definito dalla Neilson come “un semplice accordo scritto”. In realtà, anche tale tipo di atti, redatti sulla base di un testo codificato a stampa, nel quale venivano compilati gli spazi lasciati vuoti per indicare le specifiche dei singoli casi, non erano necessariamente scritture private, dal momento che, tra le filze dei notai

milanesi, sono rintracciabili numerosi esemplari, uno dei quali riguardante lo stesso Daniele Crespi, ovvero il contratto d’affitto della casa presso la parrocchia di San Pietro in Campo Lodigiano del 1618 (ASMi, Notarile, 26928), espressamente indicato anche nella rubrica del notaio come “Investitura a chirographana”, cfr. ASMi, Rubriche notai 1966.

⁷² Appare rilevante osservare, pur nella possibile incertezza e ambivalenza della terminologia, che non si parla di decorazione “a buon fresco”, ma, forse, di una tecnica compendiaria, utilizzata per realizzare velocemente un’opera, normalmente su tela, con la tempera, come nel caso dei quadroni per la canonizzazione di san Carlo Borromeo (1610), cfr. F.M. Ferro, *La “pittoresca Galeria”: “vita” “miracoli” “gloria” di Carlo Borromeo*, in M. Rosci (a cura di), *op. cit.*, p. 25. L’impiego nella pittura muraria di tecniche utilizzate nella pittura da cavalletto durante il XVII secolo, secondo una tendenza già largamente manifestatasi nel secolo precedente, appare ampiamente attestato, cfr. P. Bensi, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall’Alto Medioevo al XIX secolo*, in C. Danti, M. Matteini, A. Moles (a cura di), *Le pitture murali*, Firenze 1990, pp. 91-94.

⁷³ N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., p. 42.

⁷⁴ G. Nicodemi, *op. cit.*, pp. 96, 117-118; N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 69-71. L’atto stabiliva un compenso di 698 lire imperiali, compreso il materiale, ASMi, Notarile, 25460, notaio Antonio Francesco Crivelli di Gerolamo, 25 novembre 1621.

⁷⁵ ASMi, Notarile, 22050, notaio Ferrando Dossena di Francesco, 3 agosto 1616. Nell’atto si fa ripetutamente riferimento a un modello a cui uniformarsi realizzato su disegno di Lorenzo Binago (1554-1629), il cui progetto per la chiesa e l’attiguo collegio era stato scelto e approvato dai religiosi sin dal 1601, cfr. G. Mezzanotte, *Il Collegio e la chiesa di S. Alessandro (Raccolta di notizie per un futuro restauro)*, in “Archivio Storico Lombardo”, LXXXVI, s. VIII, vol. X, 1960 (1961), p. 501; M.A. Zilocchi, *Sant’Alessandro*, in M.T. Fiorio (a cura di), *Le Chiese di Milano*, Milano 1985, pp. 302-305. La somma complessiva stanziata dai Sacchi era di 12.000 lire imperiali. Come ricordato anche dalla Neilson, il contratto stabiliva che nella cappella venisse collocata una lapide in memoria del patronato e della donazione dei fratelli. Inoltre, fatto non menzionato, nel caso fosse avanzato del denaro, a conclusione dei lavori per la cappella, lo si sarebbe dovuto convertire a favore del cantiere della chiesa. Con successivo atto del 17 marzo 1618 (ASMi, Notarile, 22052, notaio Ferrando Dossena di Francesco), i due fratelli decidevano di donare altre 6000 lire per

la costruzione dell’edificio di culto, chiedendo che tale atto venisse ricordato da una seconda lapide posta, egualmente, nella cappella di loro patronato. Il documento informa anche sullo stato di avanzamento dei lavori nella stessa e sul fatto che risultavano ancora da pagare 3593 lire, a saldo delle 12000 lire stanziate nell’atto del 1616. Si noti che la lapide relativa alla fondazione della cappella porta la data del 1618, cfr. V. Forcella, *op. cit.*, II, p. 23.

⁷⁶ ASMi, Notarile, 22052, notaio Ferrando Dossena di Francesco, 24 aprile 1618. Il formulario, sia nella parte latina che in quella in italiano, appare analogo, anche nella richiesta di collocazione di una lapide commemorativa, benché non si precisi l’entità della somma stanziata.

⁷⁷ ASMi, Notarile, 22054, notaio Ferrando Dossena di Francesco, 29 agosto 1619. Il completamento della cappella fu suggellato dalla benedizione della stessa. Nel documento si ricordano le due targhe commemorative e la donazione per il cantiere della chiesa.

⁷⁸ ASMi, Notarile, 23333, notaio Carlo Corio di Giacomo Filippo, 11 gennaio 1629.

⁷⁹ G. Mezzanotte, *op. cit.*, pp. 502, 514.

⁸⁰ Si noti che il Richino (Milano, 1584-1658), già presente nel cantiere di Sant’Alessandro, subentrò alla direzione dei lavori nel 1629, per la morte del padre Binago, cfr. G. Mezzanotte, *op. cit.*, p. 502.

⁸¹ La chiesa venne consacrata nel 1627. La committenza dei Sacchi per l’edificio conventuale, nel quale risiedeva la sorella, Costanza Maria, è appena accennata in F. Bertolli, *Chiese, oratori di culto, cappelle campestri*, in F. Bertolli, E. Bottini, R. Garatti (a cura di), *Lonate Pozzolo storia arte società*, Varese 1985, pp. 131-135. Le lapidi celebrative del patronato della famiglia Sacchi sono riportate integralmente in G.D. Oltrona Visconti, *Lapidi in S. Maria di Lonate Pozzolo*, in “Rassegna Gallaratese di Storia ed Arte. Pubblicazione trimestrale della Società Gallaratese per gli studi patri”, n.s., XX, 4, dicembre 1961, pp. 189-190.

⁸² ASMi, Notarile, 24161, notaio Giovanni Pietro Ciceri di Cesare, 27 settembre 1629. Il documento comprende anche l’inventario topografico dei soli beni mobili, conservati nel palazzo cittadino di Giovanni Battista Sacchi, presso la parrocchia di Sant’Alessandro in Zebedia. Le voci dello stesso appaiono compilate in modo piuttosto sommario. Tra gli arredi, di discreto pregio, sono indicati anche un buon numero di dipinti di cui viene fornita solamente l’indicazione del soggetto e, talvolta, la dimensione, grande o piccola, degli stessi.

⁸³ Si noti che nel testamento di Bellingeri, segretario del Senato di Milano, redatto il 13 luglio 1640

(ASMi, Notarile, 28404, notaio Federico Bossi di Luigi) si rintracciano ripetuti riferimenti alla cappella della Madonna delle Grazie in Sant’Eustorgio, ove vennero sepolti anche Bonifacio e Giovanni Battista e che lo stesso erede elesse a sua sepoltura, ma non compare alcuna citazione, neppure relativa a legati per messe, nei confronti della cappella in Sant’Alessandro, forse alienata nel corso del quarto decennio del Seicento.

⁸⁴ ASMi, Notarile, 28797, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre, 23 settembre 1630. Benché il documento sia incluso in tale atto, l’inventario porta la data del 27 agosto. Rimando all’innovativa analisi dello stesso effettuata nel presente catalogo da parte di Paola Venturelli.

⁸⁵ G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁶ ADMi, *Duplicati e status animarum*, Milano, vol. 82, *Status Animarum 1610*, senza numero di carta. La famiglia è residente nella “Casa di S. Rocco”. Gli altri figli sono: Francesca di anni diciannove, Giovanni Battista di diciassette, Margherita di tredici e Prassedè di sette.

⁸⁷ ADMi, *Duplicati e status animarum*, Milano, vol. 83, *Status Animarum 1609*, senza numero di carta.

⁸⁸ S. Leydi, *Elenco dei sarti a Milano nel Cinquecento*, in A. Zanni, A. Di Lorenzo (a cura di), *Giovanni Battista Moroni Il Cavaliere in nero. L’immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 2 ottobre 2005 - 15 gennaio 2006), Milano 2005, p. 145. Purtroppo, diversamente da altri nominativi presenti nel saggio, non si fornisce l’indicazione della parrocchia di riferimento. Ringrazio Gian Luca Bovenzi per la presente segnalazione e per le successive, connesse con la produzione dei tessuti.

⁸⁹ ASMi, Notarile, 25909, notaio Cristoforo Sola di Cesare, 22 maggio 1626. Nell’atto, relativo all’intenzione di rilevare “una sigurtà” stipulata dal defunto Francesco Ferrario con la Veneranda Fabbrica del Duomo relativa per l’acquisizione di uno spazio edificabile ad uso commerciale, Francesco Bernardino è indicato con la qualifica di maestro che ha bottega “sotto il coperto de fugini”. Per alcuni riferimenti alla condizione dei calzolari nel periodo in esame E. Merlo, *La lavorazione delle pelli a Milano fra Sei e Settecento. Conflitti, strategie, dinamiche*, in “Quaderni storici”, 80, 1992, pp. 361-397.

⁹⁰ ASMi, Notarile, 28797, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre.

⁹¹ Sono stati reperiti tre atti relativi all’investimento di denaro da parte del canonico Agostino a favore dei giovani nipoti Antonio e Paolo: ASMi, Notarile, 28798, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre, rispettivamente 29 gennaio e 14 febbraio 1631, il

primo, un contratto con Giovanni Battista Bonanone e il secondo con Ippolito Morano. Il terzo, ASMi, Notarile, 28800, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre, 29 aprile 1633, accordo con il mercante di tessuti Giovanni Battista Beccaria di Torino; sui rapporti produttivi e commerciali tra lo Stato di Milano e il Ducato di Savoia si veda C. Rosso, *Sete e dintorni: Lombardi e Genovesi a Torino fra Cinque e Seicento*, in “Studi Storici. Rivista trimestrale dell’Istituto Gramsci”, XXXIII, 1, gennaio-marzo 1992, pp. 175-193.

⁹² ASMi, Notarile, 25526, 1 agosto 1630. Paolo Emilio morì nello stesso mese; tuttavia, l’atto relativo all’assunzione della tutela dei figli, con allegato l’inventario dei beni reperiti nella casa di abitazione e bottega del Pinarolo (compilato il 14 settembre), venne rogato solamente il 23 settembre, in contemporanea con quello riguardante i nipoti di Paola ed eredi di Daniele Crespi, ASMi, Notarile, 28797, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre. Anche nel documento degli eredi Pinarolo è menzionato Francesco Bernardino Crespi in relazione alla richiesta inoltrata da Paola per la restituzione della dote di 3000 lire imperiali, pattuita nel 1621 e pagata negli anni successivi, come indicato precedentemente.

⁹³ Si noti che per svolgere questa particolare incombenza il religioso aveva dovuto ottenere l’autorizzazione dai suoi superiori. Si tratta dell’atto rogato dal Castorio il 6 settembre, presso la sacrestia di Santa Maria presso San Celso. A tale data i figli di Daniele, Michelangelo e Giovanni Battista risultano già deceduti.

⁹⁴ ASMi, Notarile, 25535, notaio Francesco Girolamo Giusti di Giovanni, 20 novembre 1641. I fogli, senza numero di pagina, possono essere suddivisi, seppure ciò non venga chiaramente indicato, in una prima serie, più cospiqua, di carte relative alle spese sostenute a nome degli eredi e una di minore consistenza riguardante gli utili ricevuti a favore dei minori. All’epoca della stipulazione dell’atto la zia Paola risultava già deceduta. I due giovani risiedevano presso la parrocchia di San Vito Pasquirolo; l’atto venne rogato nell’abitazione del notaio, parrocchia di San Lorenzo, senza la presenza di eventuali parenti dei due giovani.

⁹⁵ La spesa fu di sessanta lire imperiali.

⁹⁶ “Per tanti dati al sig.r Castorio Zerbo per il deposito fatto nelle mani del sig.r Silvestro Longho, et altre fatiche fatte a lui p ricuperare questo danaro L. 36”. All’epoca risultavano eredi i due piccoli figli di Daniele. Silvestro Longhi compare come testimone anche negli atti relativi all’eredità di Paolo Emilio Pinarolo.

⁹⁷ Per lavare gli indumenti si comprò anche sapone per 7,4 lire; le donne riceverono 20 lire, incluso il vitto e ceneri utilizzate per la pulizia e il Varisino 9 lire. Un compenso di 6 lire venne consegnato anche a coloro che “portarono inanti, et indietro caldari, ceneri, et altre robbe [cancellato e sostituito con] cose pertinenti alla purga, et bugata”.

⁹⁸ Per una disamina generale degli interessi collezionistici del Borromeo e della sua politica artistica si veda P.M. Jones, *op. cit.*, e i contributi, in parte già citati, in C. Mozzarelli (a cura di), *op. cit.*, e il recente profilo F. Buzzi, *Federico Borromeo uomo di cultura, vescovo e principe mecenate*, in P. Biscottini (a cura di), *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 5 novembre 2005 - 7 maggio 2006), Milano 2005, pp. 81-88. Il Bianconi, curato del duomo di Milano e poi prevosto di San Nazaro in Brolo, è documentato in qualità di tesoriere dell’Ambrosiana dal 1627 al 1641, cfr. C. Marcora, *Il Collegio dei Dottori e la Congregazione dei Conservatori*, in *Storia dell’Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 203, 206; ; M. Rodella, *Fondazione e organizzazione della Biblioteca*, in *Storia dell’Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 121-147.

⁹⁹ La Biblioteca venne fondata nel 1609.

¹⁰⁰ P.M. Jones, *op. cit.*, pp. 227-228; G. Bora, *L’Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell’Ambrosiana...*, cit., pp. 361-363. I maggiori acquisti di opere d’arte si conclusero con l’apertura al pubblico della Pinacoteca nel 1618. Come noto, l’Accademia venne fondata, pur sulla base di una progettualità precedente di oltre un decennio, nel 1620. I verbali delle riunioni conservatisi, nei quali risulta presente, limitatamente a quella del 5 settembre 1621, anche Daniele Crespi, terminano al 1623, ma sulla scorta della relazione del Bosca (1668) si presume che l’attività si sia protratta almeno sino al 1628. Dalla sua testimonianza risulta che fosse stato lo stesso cardinale a decretare la chiusura dell’Accademia; tuttavia, già nel 1632 si riprendevano i lavori di decorazione degli ambienti che l’avevano ospitata anche se non è chiaro per quale uso essi venissero allestiti.

¹⁰¹ Per la vicinanza di Giovanni Battista Crespi all’*entourage* di Federico Borromeo, sino agli ultimi anni di vita del cardinale, cfr. J. Stoppa, *Dall’Accademia di Federico Borromeo alla peste*, in M. Rosci (a cura di), *op. cit.*, pp. 172-175.

¹⁰² Eredi della bottega del più celebre Marco Antonio (? - Milano, 1621) e appartenenti a una dinastia di scultori originari di Claino, valle Intelvi, non sono stati sino a oggi oggetto di una specifica ricerca tesa a ricostruire la loro vicenda professionale.

Gli unici riferimenti si rintracciano nei recenti e importanti studi che hanno cercato di ricostruire la figura del padre, fortemente inserito nell’ambiente artistico milanese del primo e secondo decennio del XVII secolo: dall’attività presso il cardinale Federico Borromeo, a quella per il cantiere del duomo di Milano, all’impresa per Pirro Visconti, cfr. S. Zanuso, *Marco Antonio Prestinari scultore di Federico Borromeo*, in, “Nuovi Studi Rivista di arte antica e moderna”, III, vol. 5, 1998, pp. 85-109; A. Morandotti, *Milano profana nell’età dei Borromeo*, Milano 2005, in particolare pp. 49-57. In relazione ai possibili rapporti intercorsi tra il Crespi e lo scultore, si noti che, nello stesso volume, Alessandro Morandotti ha messo in relazione un disegno (Milano, Biblioteca Ambrosiana), già riferito al pittore da Giulio Bora, rappresentante un pensiero per una fontana ornata da un putto che cavalca un drago, con un esemplare scolpito, di soggetto analogo, ancora presente nella villa di Lainate all’inizio del Novecento, e attribuito al Prestinari (pp. 47-49). Si conoscono le date di nascita dei due fratelli, rispettivamente, 1608 per Michel Angelo e 1610 per Gerolamo; è nota l’attività del secondo come autore delle statue della facciata della chiesa di Sant’Angelo a Milano, realizzate intorno al 1630. Colgo l’occasione per segnalare un atto, stipulato immediatamente dopo la morte del padre, e relativo alla regolazione dei rapporti economici di Marco Antonio con la Fabbrica del Duomo e il pagamento agli eredi del relativo saldo di 3550 scudi da riferirsi a lavori, solo parzialmente eseguiti, per un rilievo con la *Natività di Cristo*, da porsi nel coro, e una *Gloria d’angeli* in marmo di Carrara, per l’altare intitolato alla Vergine, stimati da Giovanni Andrea Biffi (Milano, 1580/81-1630/31), ASMi, Notarile, 25906, notaio Sola Cristoforo di Cesare, 10 maggio 1621.

¹⁰³ Dal momento che l’inventario dei beni di Daniele Crespi non presenta carte numerate, per permettere una rapida individuazione delle voci citate nello stesso e riprese nel rendiconto del Pinarolo, si preferisce riferirsi alla trascrizione dell’atto pubblicata da Giorgio Nicodemi nel 1930 che, per quanto non sempre rispettosa del testo originale, appare sufficiente, in tale sede, per gli opportuni rimandi. Si riportano eventuali varianti solo nei casi in cui il testo del Nicodemi presenti effettive differenze contenutistiche con quanto riportato nell’originale. Per quanto attiene al contratto dei Prestinari, si riconosce in “Una altra poliza delli Signori Michele et Geronimo de Prestinari de s 72 fatto sotto il dì 9 luglio 1630”, reperita “sopra il solaro”, cfr. G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁴ Si noti che “Nel altra camera cioè in quella che vien fatta dalla tramezza d’asse” furono inventariate “Teste di stucho di varie effigie tra grandi e piccole n° 43”, “L’effigie di Carlo quinto et dil Re Filippo dalla cintura in su di stucho” e “Due teste di duoi imperatori in stucho”, cfr. G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁵ Sull’articolata vicenda delle terracotte del Prestinari, originariamente in numero di nove, documentate da alcune carte prive di data nelle quali si elencano varie opere eseguite per conto del Borromeo, cfr. S. Zanuso, *op. cit.*, pp. 87-89. Non necessariamente, tuttavia, le “figure” dovevano essere opere di bottega di Marco Antonio ereditate dai figli; potrebbero anche corrispondere a nuove realizzazioni prodotte da Gerolamo, magari in relazione alla committenza per Sant’Angelo.

¹⁰⁶ Vennero pagate 21 lire per ciascuna sepoltura; 132,10 lire per “beazzaro, polvere di perle, polvere cordiale, et altre cose” e 120 lire al medico, specificando che egli aveva effettuato visite in Milano e fuori Milano, ove si era trasferita la sorella con i bambini. Il Ciprando venne pagato una seconda volta nel maggio 1631 per medicine da somministrare alla sorella Antonia, in occasione di una malattia non specificata per la cura della quale si richiese più volte anche l’intervento del medico.

¹⁰⁷ Sia al primo che al secondo vennero pagate 34,10 lire.

¹⁰⁸ Ulteriori pagamenti sono documentati anche nei mesi e anni successivi.

¹⁰⁹ Per l’abbigliamento di Antonia sono citate spese a partire dal 1630: “Per tanti spesi in quattro fralla de grograno beretino stampato duoi brazza, et trè quarte di bombanna; due donzene de’ bottoni; un para de calzette de cimossoina; un para de scarpe, et pantoffole L. 21”. Sull’impiego di alcuni dei termini indicati si veda il saggio di Gian Luca Bovenzi di prossima pubblicazione.

¹¹⁰ La somma spesa fu di 94,10 lire per “duoi giupponi, due para de calzoni, due casacche, due para de calzette, duoi baretтини, duoi centarini, duoi para de lagami, due parade scarpe”. Costantemente, da tale data sino al 1640, furono registrate le somme versate per l’abbigliamento, con indicazioni discretamente dettagliate, e per il mantenimento dei due giovani. Ripetute volte, per la fattura delle vesti si fece ricorso al “Magno sartore”, purtroppo non rintracciato in S. Leydi, *op. cit.*, pp. 137-160. Nel novembre 1631 è citata anche la “Bastona p un colaro, et un para di manicini p. Antonia L. 5.15”.

¹¹¹ L’importo di 9,10 lire per la sorella Clara comprendeva anche le spese di sepoltura.

¹¹² Si noti che, come emerge dal rendiconto, per

ogni pagamento effettuato o ricevuto, era stata emessa una ricevuta o quietanza che, forse avrebbe meglio spiegato la natura dei singoli accordi. Purtroppo, tali carte non furono allegate all’atto notarile in esame, benché il Pinarolo le avesse conservate e, forse, esibite, in occasione della divisione dell’eredità tra i due fratelli. Non è stata ancora rintracciata la precisa data di inizio dell’impresa decorativa per l’ordine certosino a Pavia, cfr. N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 53-57, nn. 48-49.

¹¹³ Non è chiaro se il termine “Genovese” debba intendersi come il cognome del committente o se si tratti di un personaggio proveniente dall’area ligure, non escludibile a priori, stante i documentati rapporti con tale area per l’analisi dei quali rimando al saggio di Lauro Magnani in catalogo.

¹¹⁴ G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁵ Non è stato ancora reperito alcun documento che confermi la cronologia dei molteplici interventi per Santa Maria della Passione in Milano, frequentemente ricordati dalla storiografia sin dal Seicento e riguardanti, rispettivamente, la decorazione delle ante dell’organo, datate tra il 1620 e il 1623, la celeberrima tela con la *Cena di san Carlo Borromeo*, preferibilmente riferita alla metà degli anni venti del Seicento, i quattordici ritratti di canonici lateranensi, molto apprezzati dalla critica sei-settecentesca e oggetto di discussione da parte degli studiosi nel Novecento, così come gli otto riquadri con scene della *Passione di Cristo* sui pilastri su cui poggia la cupola, cfr. N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 43-48, n. 34. L’origine del monastero lateranense di Santa Croce di Mortara risale alla fine dell’XI secolo, quando fu posto sotto la regola di sant’Agostino dal “presbiter” Adamo da Mortara, fondatore dell’ordine mortariense; ricondotto, come tutte le sedi mortariensi, ai canonici lateranensi alla metà circa del XV secolo, era originariamente posto al di fuori della cinta di mura della città. Distrutto intorno al 1557, venne ricostruito tra il 1573 e il 1576 nei pressi dell’attuale piazza Carlo Alberto di Mortara, cfr. F. Pezza, *L’Ordine Mortariense e l’abbazia mitrata di S. Croce*, in “Bollettino Storico per la Provincia di Novara”, LXXXVIII, I sem., 1996, pp. 1-64. Il prevosto indicato nella contabilità del Pinarolo dovrebbe identificarsi in Clemente da Mortara, che ricoprì la carica nel triennio 1630-1633; tuttavia, appare probabile che la commissione dell’opera sia da ricondurre al governatorato precedente di Costantino da Lodi (1625-1629), riformatore degli studi per la Provincia di Milano e abata generale lateranense, cfr. F. Pezza, *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁶ La storiografia locale (F. Pezza, *op. cit.*, p. 16) ricorda interventi del Cerano per la decorazione ad affresco della navata della chiesa e per due tele: un *San Carlo*, poi trasferito nella chiesa di San Dionigi, e un’*Adorazione dei pastori*, oggi conservata alla Galleria Sabauda, ma ritenuta proveniente dall’oratorio della confraternita di San Giuseppe di Robiano, ove rimase fino al 1788 per essere poi trasferita nella chiesa di San Lorenzo e, dal 1840, nella collocazione attuale; cfr. V. Zani, in A.M. Bava, C. E. Spantigati (a cura di), *Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 5 maggio - 27 luglio 2003), Torino 2003, pp. 82-83, n. 30. Per la presenza di opere del Cerano in Mortara si ricordino gli affreschi per Santa Maria ai Campi, realizzati nell’ultimo decennio del XVI secolo (cfr. J. Stoppa, *Cerano giovane*, in M. Rosci [a cura di], *op. cit.*, pp. 98-99) e la pala in San Lorenzo rappresentante la *Crocifissione con i santi Ambrogio, Maria Maddalena e Lorenzo*, datata al 1610 (cfr. J. Stoppa, *Cerano dopo il 1601*, in M. Rosci [a cura di], p. 129). Francesco Pezza restituisce all’arredo originario della chiesa di Santa Croce anche una tela di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625), rappresentante l’*Arcangelo Michele che lotta contro il demonio*, cfr. F. Pezza, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁷ Pur in mancanza di riscontri certi, il collezionista ricordato nel 1640 potrebbe essere identificato in un parente del celebre scrittore e poeta Carlo Maria Maggi (Milano, 1630-1699), figlio di Giovanni Battista, mercante di ori e sete: cfr. *Carlo Maria Maggi, le rime milanesi*, ed. a cura di D. Isella, Milano 1994, pp. XXIII-XXVIII. Un ulteriore percorso di ricerca potrebbe essere suggerito dall’indicazione che un Pietro Antonio Maggi, milanese, vendette diversi dipinti alla corte sabauda nel 1633, cfr., A.M. Bava, *Le collezioni di pittura e i grandi progetti decorativi*, in G. Romano (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995, p. 219. Si tratta delle ultime due opere ricordate nel rendiconto del canonico.

¹¹⁸ Il tutore dovette comunque sborsare 2 lire “ai fachini” per il trasporto. Nell’inventario dell’agosto 1630 la pala risulta posta “Nel’altra camera cioè in quella che vien fatta dalla tramezza d’asse” e viene descritta come “Un quadrone grande con un’ancona finito con sopra l’angelo che aparisse a santo Giusepe dormiente et finge li dica fugi con la Madona et N. S.”, cfr. G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁹ N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 59-60. Le guide sei e settecentesche precedenti alla pubblicazione di Serviliano Latuada ricordano una pala raffigurante il *Sogno di san Giuseppe* nella seconda cappella a sinistra della chiesa dei carmelitani scal-

zi di Milano. L’opera, probabilmente rimossa nei primi decenni del Settecento a seguito del nuovo allestimento dell’altare, unitamente a un’*Incoronazione della Vergine*, parimenti del Crespi, oggi conservata presso la Galleria Estense di Modena, fu venduta dall’ordine intorno al 1773 al sacerdote Giuseppe Tanzi, ma non è noto con quali modalità sia giunta a Vienna.

¹²⁰ Lo stesso è ricordato anche in ADMi, sez. X, Visite Pastoral, S. Eufemia, vol. 13, 1610 *Status Animarum ecclesiae S. Eufemiae scriptus anno 1610 conglutinatus anno 1672*.

¹²¹ La somma dovuta era, in realtà, di 997,10 lire, ma erano state decurtate sei lire a seguito del “debito, che il sudetto Crespi fece alla loro specciarìa, mentre lavorava”.

¹²² G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 56 per il contratto e p. 50 per il dipinto. Né l’inventario né il rendiconto del Pinarolo citano il nome del notaio con il quale venne stipulato l’atto.

¹²³ La mancanza di menzione del cognome non permette di individuare se si tratti di un artista altrimenti noto. Pur in assenza di ulteriori riferimenti documentari, potrebbe trattarsi di uno dei giovani che frequentavano lo studio del pittore e dei quali dovette necessariamente servirsi per fronteggiare le imprese impegnative degli ultimi anni di attività, quali i cantieri della certose di Garegnano e di Pavia.

¹²⁴ G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 50. La stanza venne descritta come “altra camera cioè in quella che vien fatta dalla tramezza d’asse”.

¹²⁵ Il prestito concesso allo Squadra era stato di 153 lire. Citato dallo Zerbi, il creditore presentò alcuni testimoni che dichiararono una rimanenza di sole 27 lire che furono pagate al Pinarolo nello stesso mese di dicembre. L’atto originale non è stato reperito, in assenza dell’indicazione del notaio stipulante.

¹²⁶ L’immagine del Battista compare in un “quadro di Santo Gio Battista e Nostro signore che si bagiano”, e in “uno quadro grande della Madona col bambino, Santo Giovanni Battista et Santo Josepho imperfetto”, cfr. G. Nicodemi, *op. cit.*, rispettivamente, p. 51 e p. 52.

¹²⁷ La cifra dell’acconto, essendo il conte nel frattempo deceduto, venne restituita agli eredi. Per le informazioni su Marco Antonio Arese rimando alla nota precedente. Alla sua morte (1628) si aprì un contenzioso giudiziario tra i figli, tra i quali si ricordi Benedetto (1612-1673), il primogenito, per la ripartizione dell’eredità e sono, pertanto, costoro i referenti cui si rivolse il Pinarolo. Ringrazio Andrea Spiriti per le notizie fornitemi.

¹²⁸ F. Arese, *Una quadreria milanese della fine del Seicento*, in “Arte Lombarda”, 1967, pp. 127-141. Giovanni Francesco Arese (Milano, 1642-1721) intraprese una brillante carriera militare che lo portò a ricoprire il grado di generale di artiglieria. Parallemente, allestì una raccolta di dipinti largamente nota ai contemporanei, che venne collocata nel palazzo di famiglia a partire dal 1695 circa.

¹²⁹ G. Nicodemi, *op. cit.*, pp. 51-52. Le opere, parimenti alla maggior parte dei dipinti, sono inventariate “Nel’altra camera cioè in quella che vien fatta dalla tramezza d’asse”.

¹³⁰ N.W. Neilson, *Daniele Crespi*, cit., pp. 64, 71, nn. 75, A 11, e la scheda di Vittoria Orlandi Balzari nel presente catalogo relativa alla prima delle opere indicate. La valutazione è stata espressa dalla studiosa sulla base di considerazioni di carattere stilistico. Poche le notizie rese note circa le vicende di entrambe le opere: la prima, già collocata nella chiesa di San Calimero a Milano, fu trasferita nella sede attuale nel 1970 e restaurata nel 1982; la seconda fu segnalata alla critica per la prima volta solamente nel 1930.

¹³¹ I rapporti con Genova non sono mai stati oggetto d’indagine specifca, a eccezione della menzione nel quadro d’insieme sulle relazioni tra gli artisti lombardi e i collezionisti genovesi in M.C. Galassi, *I Lombardi e il loro «amici» genovesi: pittori e collezionisti fra Genova e Milano, 1610-1630*, in C. Di Fabio (a cura di), *Procaccini, Cerano, Morazzone. Dipinti lombardi del primo Seicento dalle civiche collezioni genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Galleria di Palazzo Bianco, 2 luglio - 30 settembre 1992), Genova 1992, pp. 16-17; di particolare interesse anche le voci sui singoli committenti nella mostra tenutasi a Genova nel 2004, quali P. Boccardo, *Gio. Carlo Doria*, in P. Boccardo (a cura di), *L’Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 marzo - 11 luglio 2004), Milano 2004, pp. 189-195; P. Boccardo, *Gio. Vincenzo Imperiale*, ivi, pp. 279-285. Si rimanda al saggio di Lauro Magnani in catalogo.

¹³² Si noti che nello *Stato delle Anime* della parrocchia di Santa Eufemia (1610) è citata una “Casa del Trombetta”, cfr. ADMi, sez. X, Visite Pastoral, Milano, vol. XIII, *Status Animarum ecclesiae S. Eufemiae scriptus anno 1610 conglutinatus anno 1672*, f. 8.

¹³³ Venne sborsata la paga ai facchini di 2 lire.

¹³⁴ Per le considerazioni sull’entità del patrimonio di “preziosi” posseduto dal Crespi e dalla sua famiglia, nonché sulle modalità di vendita, rimando al saggio di Paola Venturelli in catalogo.

¹³⁵ La puntuale analisi dei testi, della loro diffusione e dell’impatto che poterono avere sull’attività del pittore nel saggio di Paola Venturelli in catalogo. Alcune parziali considerazioni sugli stessi si trovano in R. Ferrario, *Daniele Crespi e il ciclo di affreschi sulla vita di san Bruno alla certosa di Garegnano Parte I*, in “Civiltà Ambrosiana rivista di attualità, studi e documentazione”, 10, 4, 1993, pp. 285-287.

¹³⁶ G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 43: “Un Clavicorde grande con sopra il suo tapeto di Corame stampato bianco col suo orlo adorato”, ritrovato nella “prima camera superiore verso strada a canto al camerino sopra l’andito della porta qual non era sigilata”.

¹³⁷ Sulla fortuna critica delle opere del Correggio (1489-1534) presso artisti lombardi, M. Spagnolo, *Correggio Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, (Quaderni della “Fondazione Il Correggio”, Letture Allegriane, 8), Cinisello Balsamo 2005, pp. 66-107.

¹³⁸ Un unico *San Sebastiano*, a olio, senza ulteriori specificazioni, è ricordato, come le altre opere “Nel’altra camera cioè in quella che vien fatta dalla tramezza d’asse”; per il *San Bartolomeo* appare forse più probabile si trattasse del quadro a mezza figura già indicato nella precedente nota relativa a questo tema. Parimenti, un solo dipinto è ricordato come “quadro grande del sacrificio d’Abramo imperfetto”, mentre l’analogo *Sacrificio di Isacco* potrebbe riconoscersi in “Uno quadro grande imperfetto, et uno genuflesso che sacrifica l’agnello et altre due figure”, mentre nessun soggetto descritto sembra identificabile con la *Laudomia*, cfr. G. Nicodemi, *op. cit.*, rispettivamente p. 53 e p. 52.

¹³⁹ Nel mese di aprile 1631 si pagarono 12 lire per messe in suffragio del fratello Giovanni Paolo al sacrestano di Santa Maria delle Grazie. Ancora nel dicembre dello stesso anno la sorella Paola fece dire messe in suffragio dei congiunti deceduti presso la chiesa di Santa Maria della Pace per 56 lire. Altre messe nella stessa sede vennero pagate ancora nel novembre 1632 per un ammontare di 24 lire.

¹⁴⁰ Per l’affitto furono pagate 104 lire al “Sig.r Negrolo”; altre 100 lire imperiali vennero consegnate alla “serva”. Si segnala, inoltre, la spesa di 2 lire “ai fachini” per il trasporto nella casa abitata da Paola Crespi di piante appartenute a Daniele, molto probabilmente quei vasi di aranci, gelsomini “di Spagna” e garofani indicati nell’inventario presso la “corte”, cfr. G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 54. Per la potatura delle stesse, ritenute di particolare pregio, Pinarolo consegnerà 51,15 lire nel marzo 1631.

¹⁴¹ La donna, sensibilmente più giovane del pittore, è ricordata nello *Stato delle Anime* della parrocchia di San Calimero del 1628, reso noto da B. Besta,

Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del Seicento, in “Archivio Storico Lombardo”, s. VI, LX, fasc. IV, 1933, p. 456.

¹⁴² “Per tanti dati al S.r Giusto Procuratore per haver mandato due citazioni alla S.ra Anna Procaccina, et esser stato lui inanti al S.r Podestà p tal causa 5,15 lire”. Si veda anche l’atto conclusivo, rogato da Zerbi Castorio il 18 aprile 1631, ASMi, Notarile, 28799. Si noti che il Crespi decedette in tale abitazione, il 19 luglio 1630, cfr. ASMi, Popolazione P.A., vol. 119, senza numero di carta. Come noto, il giorno successivo, 20 luglio, mancò, per peste, anche la madre Lucia, anch’essa residente nella parrocchia di San Calimero.

¹⁴³ N.W. Neilson, *Camillo Procaccini Paintings and Drawings*, New York-Londra 1979, p. XX.

¹⁴⁴ La nota riferisce che si trattava di una casa di abitazione del Crespi, contrariamente a quanto indicato nell’atto notarile rintracciato. A parte, nel mese di novembre 1630, erano stati pagati due materassi nuovi che la donna aveva commissionato, per 11,10 lire alla stessa e 4 lire al materassaio.

¹⁴⁵ Il pagamento fu di 12,10 lire. Appare evidente che la moglie di Procaccini abitava in uno stabile contiguo a quello che era stato affittato a Crespi.

¹⁴⁶ Sono menzionati, in qualità di testimoni: Paolo Clerici di Antonio, Andrea Viviano di Bernardo e l’architetto e pittore Vincenzo Ciniselli figlio di Michele; cfr. S. Colombo, ad vocem *Ciniselli, Vincenzo*, in *S.A.U.R.*, XIX, München-Leipzig 1998, p. 245.

¹⁴⁷ Il trasloco costò 23 lire complessive, relative alla paga di quattro facchini.

¹⁴⁸ L’importo è di 115 lire; la nota specificava che si trattava di una casa d’abitazione.

¹⁴⁹ Il recupero del credito avvenne nel novembre 1630. Si noti che il nome del debitore rimanda a quello del proprietario che affittò la casa in parrocchia di San Pietro Lodigiano a Daniele Crespi nel 1618.

¹⁵⁰ Nel settembre dello stesso anno, tuttavia, fu necessario prelevare la somma di 1500 lire “per sostener gli heredi di vito, e vestito di commiss.e della Tutrice”. Ben tre sono le polizze stipulate con il Banco di Sant’Ambrogio indicate nell’inventario del settembre 1630, datate, rispettivamente, 5 giugno 1625, 16 dicembre 1628, 9 aprile 1629, cfr. G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵¹ La famiglia Siviglia è documentata presso la parrocchia di Santa Eufemia sin dallo *Stato delle Anime* del 1610, presso la “Casa del S.r Fran.co Asti” ove figuravano la vedova Isabella ed i figli Giuseppe, Carlo e Ferrante Siviglia col il figlio Cristoforo, cfr.

ADMi, sez. X, Visite Pastoral, Milano, vol. XIII, *Status Animarum ecclesiae S. Eufemiae scriptus anno 1610 conglutinatus anno 1672*, f. 13. La somma pagata fu di 17,10 lire.

¹⁵² ASMi, Notarile, 28798, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre, 25 maggio e 19 ottobre 1630 (tra i testimoni è citato Silvestro Longhi nella cui casa venne stilato il documento). Si noti che la famiglia Vadabella è documentata al 1610 sotto la parrocchia di Santa Eufemia nella “Casa degli heredi del Civerò”, ove sono censiti il padre Vincenzo e i figli, il maggiore, Gerolamo è il personaggio citato nella nota del Pinarolo, cui seguivano, Giovanni Giacomo, Antonio e Giovanni Pietro, cfr. ADMi, sez. X, Visite Pastoral, Milano, vol. XIII, *Status Animarum ecclesiae S. Eufemiae scriptus anno 1610 conglutinatus anno 1672*, f. 27. In occasione degli atti rogati nel 1630 il Vadabella risiedeva nella parrocchia di San Nazaro in Brolo.

¹⁵³ ASMi, Notarile, 28799, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre, 17 maggio 1631. Ottavio Galassi venne indicato come abitante nella parrocchia di Santa Eufemia e compare come contraente anche per atti, rogati dal medesimo notaio, non legati agli eredi Crespi. Ancora al giugno 1637 figurano pagamenti al notaio Giusti per atti rogati a favore dei due giovani nei confronti del Galassi che risultava loro creditore per duecento ducatonì.

¹⁵⁴ ASMi, Notarile, 25535, notaio Francesco Girolamo Giusti di Giovanni, 20 novembre 1641.

¹⁵⁵ ASMi, Notarile, 28000 e 28001, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre, rispettivamente, 7 marzo e 15 febbraio 1634.

¹⁵⁶ Per una storia del monastero, soppresso negli anni ottanta del Settecento, cfr. S. Latuada, *Descrizione di Milano*, Milano 1738, V, pp. 54-58. All’epoca della monacazione di Anna la comunità femminile vestiva l’abito delle orsoline ed era chiamata “Collegio delle Vergini di Santa Maria degli Angeli del Rosario”; l’abito delle cappuccine venne approvato dall’arcivescovo Alfonso Litta solamente nel 1655.

¹⁵⁷ ASMi, Notarile, 25535, 20 novembre 1641, notaio Francesco Girolamo Giusti di Giovanni. Dal luglio al dicembre 1631 figurano pagamenti di 4,5 lire mensili per il mantenimento della giovane. Al mese di febbraio dell’anno successivo sono elencate le spese sostenute per la monacazione, per le quali si dovette prelevare la somma di 134,6 lire dal denaro depositato presso il Banco di Sant’Ambrogio. La veste venne realizzata dal Magno al quale furono corrisposte 12 lire, mentre il costo della stoffa e degli

altri elementi costitutivi dell’abito fu considerevolmente superiore, come di consueto, raggiungendo 97,7 lire; a tale cifra si aggiunsero i donativi alle religiose e al confessore, per lo più in beni alimentari, e le spese per gli atti relativi alla dote corrisposta alle monache, il cui importo, 3000 lire, fu calcolato a parte, dal momento che la giovane vantava una “polizza” intestata direttamente a lei e destinata a sostenere la sua entrata in convento. Purtroppo l’assenza di indicazioni circa i notai che eseguirono la pratica, non identificabili né nello Zerbi, né nel Giusti, normalmente utilizzati dai tutori, non ha permesso di rintracciarla. Infine, in occasione del Natale del 1632, si fece dono di due capponi alla “Maestra della Monica” per un valore di 5,5 lire.

¹⁵⁸ ASMi, Notarile, 28801, notaio Zerbi Castorio di Melchiorre, 24 febbraio 1634; il documento fa riferimento a un contenzioso tra il canonico Pinarolo e Giovanni Battista Besozzi presso il quale erano stati condotti i giovani per “ediscenda artem vulgo di fara brocato” e al quale era stata versata una somma più che discreta.

¹⁵⁹ Sulla formazione dei garzoni presso i produttori di tessuti si veda L. Gatti, G. Casarino, *Imparare l’arte. Apprendisti nell’industria serica genovese tra XV e XVI secolo*, in *Seta a Genova 1491-1991*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo San Giorgio, 25 ottobre - 14 dicembre 1991), Genova 1991, pp. 18-21.

¹⁶⁰ ASMi, Notarile, 25535, 20 novembre 1641, notaio Francesco Girolamo Giusti di Giovanni. Sulle compagnie di mestiere legate alla produzione dei tessili si veda E. Verga, *Le corporazioni delle industrie tessili a Milano. Loro rapporti e conflitti nei secoli XVI-XVIII*, in “Archivio Storico Lombardo”, XXX, 1903, pp. 64-125.

¹⁶¹ ASMi, Notarile, 30114, notaio Bartolomeo Zerbi di Castorio, 8 gennaio 1636. La bottega si trovava nella parrocchia di San Simpliciano. Il giovane, secondo quanto stabilito nel contratto, sarebbe stato totalmente a suo carico, e avrebbe ricevuto un compenso mensile. Filippo avrebbe dovuto essere assunto dopo un periodo di prova di due mesi, durante i quali, se avesse commesso dei danni, il Coluschi sarebbe stato totalmente risarcito dal tutore.

¹⁶² ASMi, Notarile, 25535, 20 novembre 1641, notaio Francesco Girolamo Giusti di Giovanni.

¹⁶³ Ivi, l’emancipazione del giovane venne concessa data la maturità dimostrata e la sua indipendenza economica, dal momento che risultava essere divenuto esperto nel “essercitio fabricandi batitium vulgò brocati”.