

Aggiornamenti sulla ritrattistica di Luigi Reali (con un breve accenno a una raccolta novecentesca di fotografie)

GIOVANNA VIRGILIO

La pubblicazione del volume *Arte e Territorio/2*¹ promossa dalla Fondazione della Provincia di Lecco per divulgare i dati del censimento dei beni culturali realizzato nel territorio lecchese dall'Arcidiocesi di Milano e per rendere noti gli esiti dei restauri finanziati nel quinquennio 2006-2011, ha fatto riemergere dall'oblio un'opera di Luigi Reali – pittore fiorentino sul quale l'interesse degli studiosi non si è mai sopito² – che si riteneva perduta. Si tratta di una tela raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino* (fig. 1) identificata da Serena Ferrari come «la “*Madonna col Bambino*” che nel 1967 Ugo Ruggeri e Gianna Guadalupi segnalavano come esistente nella casa parrocchiale di Indovero (Casargo), anche se “in condizioni deplorevoli”»³. I due studiosi, in realtà, nello stesso paese della Valsassina individuarono, insieme alla citata *Madonna*, anche un ritratto del cardinale Federico Borromeo⁴. Anche questo dipinto, che non fu rintracciato per

l'allestimento della prima mostra monografica sul pittore tenuta a Lecco nel 1989⁵, è stato rinvenuto nella menzionata campagna di catalogazione diocesana⁶. Inoltre in tale occasione mi è stato possibile prendere visione diretta della tela di Reali con il *Ritratto del curato Giobbe Marazzi*⁷ (fig. 2). L'opera, che non era stata esposta alla mostra lecchese per ragioni conservative, rappresentava allora l'unica testimonianza dell'attività ritrattistica del nostro pittore. Il giudizio che se ne poteva ricavare guardando la riproduzione fotografica in bianco e nero pubblicata nel catalogo risultava alquanto limitato e penalizzante. Tale immagine non mi è parsa, dunque, un adeguato elemento di confronto quando, alcuni anni fa, mi è stato mostrato per la prima volta un *Ritratto del curato Giovanni Battista Cattaneo Torriani* (fig. 3) di proprietà della parrocchia di San Giovanni Evangelista a Lecco, intorno al quale aleggiava il nome di Luigi Reali⁸. Ora, invece,

Colgo l'occasione per ringraziare don Emilio Colombo, parroco di San Giovanni Evangelista a Lecco e don Antonio Brunello, parroco di San Martino a Indovero (Casargo) per la loro disponibilità, e l'architetto Carlo Capponi, responsabile dell'Ufficio Arte Sacra dell'Arcidiocesi di Milano, per la concessione delle fotografie. Sono, inoltre, riconoscente a quanti mi hanno generosamente fornito informazioni e consigli per la stesura dell'articolo: Angelo Borghi, padre Maurizio Brioli, Simonetta Coppa, Francesco D'Alesio, Serena Ferrari, Giuseppe Fusari, Giovanni Liva, Marco Sampietro ed Edoardo Villata. Infine esprimo la mia sincera gratitudine all'architetto Gianfranco Donadelli che mi ha gentilmente donato la raccolta di fotografie alla quale accenno nel testo.

Abbreviazioni

ASDMi: Archivio Storico Diocesano, Milano;

APSMIn: Archivio Parrocchiale di San Martino, Indovero (frazione di Casargo, Lecco);

ASMi: Archivio di Stato di Milano.

¹ *Arte e Territorio/2. Restituzioni 2006-2011*, Lecco 2013.

² L'ultimo consistente contributo sul pittore è rappresentato dal volume *Luigi Reali (1602-post 1660) nel Canton Ticino. Gli esordi di un fiorentino rinnegato e giovavago*, catalogo della mostra, a cura di E. Villata, Milano 2008; E. VILLATA, *Luigi Reali nel Canton Ticino. Un'autorecensione*, in «Arte&Storia», 8, 39 (2008), pp. 76-82. Nel catalogo della mostra sono raccolti tutti i riferimenti alla bibliografia precedente di ambito prevalentemente lombardo, ticinese e piemontese. In particolare, per l'area lecchese si segnalano: A. BARIGOZZI BRINI, *Catalogo*, in *Luigi Reali in Valsassina. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra, Lecco 1989, pp. 71-103; A. BARIGOZZI BRINI, *Il percorso artistico di Luigi Reali*, in *Luigi Reali in Valsassina...*, 1989, pp. 7-11; A. BARIGOZZI BRINI, *Regesto*, in *Luigi Reali in Valsassina...*, 1989, p. 70; S. COPPA, *Luigi Reali e la pit-*

tura del Seicento in Valsassina, in *Luigi Reali in Valsassina...*, 1989, pp. 36-56; L. PARMA, *Osservazioni sulla tecnica pittorica ed il restauro dei dipinti di Luigi Reali*, in *Luigi Reali in Valsassina...*, 1989, pp. 105-118; O. ZASTROW, *Il ritrovamento a Barzio e il restauro di una ignota pittura eseguita per la parrocchiale da Luigi Reali nel 1645*, in «Archivi di Lecco e della Provincia», 1 (1992), pp. 19-36; F. MORO, *Aggiunte a Luigi Reali*, in «Museovivo», 4 (1994), pp. 5-9. A questi si aggiungono i più recenti contributi: G. VIRGILIO, *Novità su Luigi Reali. Dalla mostra di Rancate all'attribuzione di due nuove opere nel Lecchese*, in «Archivi di Lecco e della Provincia», 4 (2008) pp. 56-65; G. VIRGILIO, *Note aggiuntive sulla Santa Eurosia di Luigi Reali*, «Archivi di Lecco e della Provincia», 3 (2009), pp. 7-11; S. COPPA, schede 177-179, in *Museo Diocesano*, Milano 2011, pp. 186-187; S. FERRARI, *Casargo-frazione Narro, Luigi Reali, Madonna con Gesù Bambino*, in *Arte e Territorio/2* ..., 2013, pp. 43-45.

³ FERRARI, 2013, p. 43.

⁴ U. RUGGERI - G. GUADALUPI, *Aloysius Realis*, in «Critica d'Arte», XIV, 85 (1967), pp. 47-56, in part. 55.

⁵ *Luigi Reali in Valsassina* ..., 1989.

⁶ Per prima Serena Ferrari fornisce notizia del ritrovamento delle opere valsassinesi di Reali che si ritenevano perdute: «segnaliamo come sia ancora esistente nella casa parrocchiale di Indovero il dipinto di Luigi Reali raffigurante il Cardinale Federico Borromeo (citato nel testamento con l'abbreviazione “il Card. Fed.”), anch'esso ritenuto perduto [...], nonché la pala con *Sant'Antonio e Gesù Bambino* e il *Miracolo della mula* (firmata e datata 1658) esposta nella chiesa di Codesino (Casargo), che nel catalogo della mostra del 1989 si dice trafugata e scomparsa» (FERRARI, 2013, p. 45).

⁷ BARIGOZZI BRINI, *Catalogo*, 1989, scheda 4, p. 78.

⁸ VIRGILIO, 2008, p. 65 nota 28. Il dipinto è citato come opera attribuibile a Luigi Reali in A. BORGHINI, *Reali Luigi*, in *Dizionario storico illustrato di Lecco e della sua Provincia*, Lecco 1996, p. 287; A. BORGHINI, *Il lago di Lecco e le valli. Sacralizzazioni. Strutture della memoria*, Oggiono 1999, p. 172.



1. Luigi Reali, *Madonna con Bambino*. Casargo, frazione Narro, chiesa di San Rocco.

essendo entrata in possesso di nuovi dati, torno a riflettere su questo dipinto che può essere a pieno titolo inserito nella pur scarsa produzione ritrattistica dell'artista fiorentino. Innanzitutto vale la pena di rimarcare che l'effigiato apparteneva a un ramo dell'illustre casata dei «Cattaneo Della Torre», insediata sin dal Medioevo in Valsassina⁹ dove, tra l'altro, il nostro pittore poté

contare sulla stima di molti parroci, licenziando un gran numero di pale d'altare tra il 1644 e il 1660. Tra di essi va annoverato proprio quel Giobbe Marazzi nativo di Narro, che, nel 1644, affidò al Reali la realizzazione del proprio ritratto¹⁰. Sappiamo da Andrea Orlandi che il sacerdote apparteneva a una delle più antiche, «anzi, la più cospicua famiglia di Narro»¹¹. Figlio di Giovanni e Maria Pedrassi, fu «assai pio e benigno, ascritto fra gli Oblati, parroco in patria, eletto il 3 giugno 1640 parroco di Pasturo, dov'ebbe sepoltura il 31 gennaio 1667»¹². Il curato valsassinese, oltre che alle attività di natura strettamente pastorale, si dedicò anche alla raccolta di libri e di dipinti¹³. Non a caso si fece rappresentare con un volume in mano nel citato ritratto, la cui autografia è avallata dalla sigla «AL. R.» presente sul retro della tela¹⁴. Mentre una «Nota de libri»¹⁵ fornisce i titoli dei volumi lasciati dal Marazzi alla parrocchia di Indovero al momento della sua morte, l'«Inventario delle robbe» devolute alla cappella della Beata Vergine Maria nella chiesa di San Martino di Indovero e Narro¹⁶ elenca numerosi quadri, alcuni dei quali, seppure privi di indicazioni attributive, sono riconducibili al nostro pittore. Fra questi riconosciamo il ritratto del «card. Fed(eric)» che, al momento della stesura della lista, nel 1661, era conservato nella stessa stanza in cui si trovava l'effigie del Marazzi. Come già detto, la tela (peraltro accompagnata sul retro del telaio dalla scritta «Federico»), è recentemente riemersa in occasione del censimento dei beni culturali mobili realizzato dall'Arcidiocesi ambrosiana. Il Borromeo, alla cui destra si intravede un crocifisso, è raffigurato a mezzo busto in abito prelatizio e tricorno, mentre impartisce la benedizione (fig. 4). L'impostazione riprende un modello ufficiale di rappresentazione del prelado che è alla base di numerose derivazioni sia a mezzo busto sia a figura intera. Tra queste ricordiamo alcuni dipinti della Pinacoteca Ambrosiana e dell'Arcivescovado di Milano che mostrano il cardinale a mezzo busto con il viso ruotato verso sinistra¹⁷ (come a Indovero) o ver-

⁹ Alla voce «Cattaneo e Della Torre» Andrea Orlandi scrive: «È da credere che fosse una sola famiglia, la cui origine si perde nelle tenebre del medioevo. Il nome stesso di Capitanei, corrotto poi in Cattanei, rivela un casato che ebbe indubbiamente il dominio di tutta la Valsassina e forse d'altre terre finitime. Il ramo che sopra gli altri divenne potente, conquistò o fabbricò una torre sulla rupe che domina Primaluna, e da quella prese il soprannome, sostituendosi poi alla primitiva parentela. I Della Torre, chiamati pure Torriani, [...] furono celeberrimi non solo a Milano, ma in tutta l'alta Italia e nell'Emilia. La loro fortuna tramontò quando si accrebbe quella dei Visconti. I rami principali espatriarono allora [...]. I rami cadetti rimasti a Primaluna contarono sempre fra gli ottimati della Valsassina. [...] Alcuni ritennero la duplice denominazione di Cattaneo Torriani o Cattaneo Della Torre» (A. ORLANDI, *Le famiglie della Valsassina*, Lecco 1932, p. 219).

¹⁰ BARIGOZZI BRINI, *Catalogo*, 1989, p. 78. Il ritratto reca l'iscrizione P(res)B(ite)R JOB MARAZZIVS, OBLATVS, PAROCHVS PASTVRII ET BAIEDII AETATE 42 A(NN)O 1644.

¹¹ ORLANDI, 1932, p. 118.

¹² ORLANDI, 1932, p. 118.

¹³ La biblioteca del parroco Marazzi era composta da 148 volumi, come rilevato da Marco Sampietro in APSMIn, *Beneficio* 1.4.2., cart. 5, fasc. 9, «Nota de libri che io curato d'Indovero Domenico Merlino ho trovato, e riceuto in consegna dall'heredità del signor prè Job Marazzo» (M. SAMPIETRO, *Un frammento di incunabolo di Luciano di Samosata nell'archivio parrocchiale di Cevio*,

in «Fogli. Rivista dell'Associazione Biblioteca Salita dei Frati di Lugano», pp. 7-10, in part. 8 nota 2).

¹⁴ BARIGOZZI BRINI, *Catalogo*, 1989, p. 78.

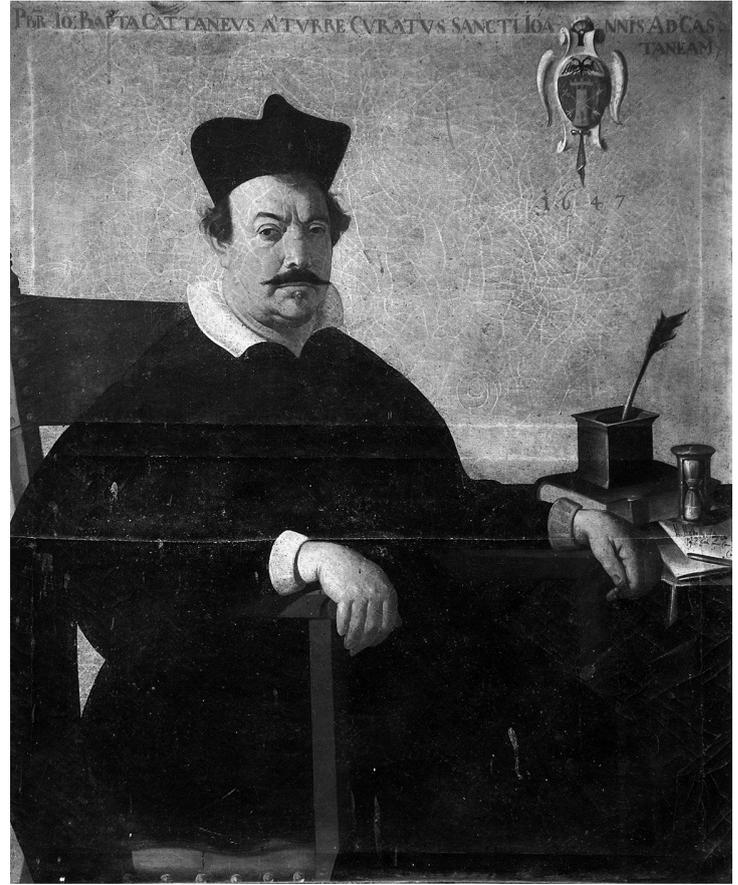
¹⁵ Cfr. nota 13.

¹⁶ Nella «Notula prima 1661 Adi 4 Maggio» contenuta nell'«Inventarium Haereditatis n(obilis) q(uondam) D(omini) P(res)b(ite)ri Job Maratii relict(ae) Capellae B(eatae) M(ariae) V(irginis) in s(an)cti Martini Indoveri, et Nari», vengono elencati, tra i beni mobili e immobili, 24 quadri tra grandi e piccoli: «un S. Antonio di Padoa, una Madonna, un altro della Madonna e S. Gioseffo, S. Gio(vanni) Batt(ista), S. Agnese, il Sig(no)re e S. Pietro, S. Geronimo, una Madonina, un Volto S(an)to, una Madonna con il figlio, S(anc)ta Cattarina [...], S(anc)ta Agnese grande, S. Eusebio, il card. Fed(eric)», una Madonna indorata, il mio ritratto, un Annontiatà, un S. Stefano, una Madonna con il figlio e S. Gio(vanni) indorata, una Madonna longa, un S. Job, una Madonna picciola, una Madonna con il figlio e due s(anc)te» (APSMIn, *Fabbrica*, serie 1.6.1.1.1, cart. 8, fasc. 1, «Inventarium Haereditatis...», f. 3v). Inoltre nella camera da letto si trova l'indicazione di un «quadretto della Madonna, un quadro di S. Maria Maddalena, di S. Agata, di S. Caterina da Siena, una Madonna, un S. Martino, una Madonna e il Signore [...] un quadro della Madonna et uno di S. Vittore [...], il quadro della Concezione» (APSMIn, *Fabbrica*, serie 1.6.1.1.1, cart. 8, fasc. 1, «Inventarium Haereditatis...», ff. 5 v-6r).

¹⁷ *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 13, 15.



2. Luigi Reali, *Ritratto del curato Giobbe Marazzi*. Casargo, frazione Indovero, casa parrocchiale di San Martino.



3. Luigi Reali, *Ritratto del curato Giovanni Battista Cattaneo Torriani*. Lecco, casa parrocchiale di San Giovanni Evangelista.

so destra¹⁸. Lo sfondo di tali raffigurazioni è generalmente costituito da un indistinto tendaggio scuro, come si vede nel *Ritratto di Federico Borromeo* attribuito a Carlo Francesco Nuvolone (metà del XVII secolo), a cui Giuseppe Fusari avvicina un altro esemplare conservato nella casa parrocchiale di San Lorenzo a Milano¹⁹. Una versione arricchita da un maggior numero di figure si trova nella *Quadreria Arcivescovile*²⁰, dove il Borromeo è seduto su un seggiolone mentre mostra il libro delle «Regole» a tre personaggi, uno dei quali è inginocchiato. La scena è inquadrata da un ampio drappo, in modo analogo a quanto si osserva anche in un'altra tela di proprietà delle Amministrazioni Ipab di Milano²¹. A differenza dei precedenti casi, in quest'ultima il cardinale è mostrato a figura intera davanti a un tavolo sul quale è posato un libro. Tutte le menzionate opere presentano, nella parte superiore, uguali caratteristiche compositive, confermando la derivazione da un ritratto ufficiale del porporato, al quale si attenne lo stesso Reali. Pur tenendo conto dei limiti dovuti alle condizioni conservative della tela, si direbbe tuttavia che il nostro pittore non sia riuscito a infondere nel volto di Federico

Borromeo quella caratterizzazione psicologica che si apprezza, invece, nel dipinto raffigurante il parroco Marazzi. L'effigie del cardinale rivela una resa alquanto stereotipata, finalizzata a esaltare la dignità del personaggio, piuttosto che a scandagliarne l'interiorità. Il dipinto, qualificato da una stesura compatta e fortemente segnata dal contrasto luce-ombra, nonché dall'uso dell'inconfondibile rosso lacca prediletto dal pittore, rivela alcune cadute di tono all'altezza del braccio, che sbucca in modo poco convincente dalla mozzetta con la mano in atto di benedire. Questa presenta l'anulare e il mignolo piegati quasi ad angolo retto e il pollice ben distanziato dall'indice, come si vede pure nella destra benedicente dei citati ritratti dell'Arcivescovado e delle Ipab. All'interno della produzione del pittore fiorentino tale posizione della mano riprende, invece, la formula adottata per vari santi, tra i quali due *Sant'Eusebio*, realizzati a Pasturo²². Nella parrocchiale di questo paese – dove il nostro pittore dimorò per diversi anni – si trovano pure due grandi tele dello stesso Reali che raffigurano il *Battesimo di sant'Eusebio* (fig. 5) e *Santa Restituta presenta i figli al papa*²³. Nella prima sembra di riconoscere

¹⁸ *Storia dell'Ambrosiana...*, 1992, p. 17.

¹⁹ G. FUSARI, scheda 546, in *Pinacoteca Ambrosiana, III, Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento - Ritratti*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta e S. Vecchio, Milano 2007, pp. 155-156.

²⁰ M. C. TERZAGHI, scheda 423, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano 1999, p. 369.

²¹ F. BIANCHI, *Pittore lombardo. Ritratto di Federico Borromeo, 1631 circa*, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex ECA) di Milano*, a cura di M. G. Bascapè, Paolo M. Galimberti e S. Reborà, Milano 2001, p. 120.

²² BARIGOZZI BRINI, *Catalogo*, 1989, schede 3 e 12, pp. 74, 90.

²³ BARIGOZZI BRINI, *Catalogo*, 1989, schede 5 e 6, pp. 78-79.



4 Luigi Reali, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo*. Casargo, frazione Indovero, casa parrocchiale di San Martino.

fra gli astanti alle spalle del pontefice proprio la figura del cardinale Federico, che ci restituisce un'immagine fresca e veritiera di quello che doveva essere originariamente il ritratto di Indovero non ancora alterato dalle ridipinture subite. Tale raffronto permette di orientare la datazione del ritratto valsassinese del Borromeo verso la metà del XVII secolo, quando l'artista fiorentino raffigurò anche Giobbe Marazzi, probabile committente dell'effigie di Federico.

Intorno agli stessi anni fu nuovamente commissionata al Reali l'esecuzione di un altro ritratto. A lui, infatti, sembra di potere plausibilmente attribuire il dipinto con il curato Giovanni Battista Cattaneo Torriani di proprietà della parrocchia di San Giovanni Evangelista a Lecco (fig. 3). Tale ipotesi, opportunamente formulata da Angelo Borghi, necessita di una giustificazione che, in assenza di riscontri documentari, va argomentata su basi stilistiche. Il personaggio, rappresentato a mezza figura in abito sacerdotale e tricorno, è seduto su un seggiolone girato di tre quarti verso destra e tiene gli avambracci distesi sui braccioli mentre fissa con sguardo deciso lo spettatore. Accanto a lui, su un tavolo coperto da una tovaglia assai scura e quasi indistinguibile dall'abito

talare, si nota la presenza di un libro, su cui poggiano penna e calamaio, di una clessidra e di una lettera ripiegata la cui intestazione («Al Molto...»), quasi indecifrabile, si riferisce probabilmente all'effigiato secondo la consuetudine iconografica dell'epoca. Il registro cromatico è limitato a un gioco di gamme quasi monocrome, dove spiccano il bianco del colletto e dei polsini e il rosso dei rivestimenti del seggiolone. A differenza dei ritratti analizzati, la figura è rappresentata su un generico sfondo chiaro, anziché scuro, ed è corredata, in alto a destra, dall'arme gentilizia che interrompe l'iscrizione: PRB. JO: BAPTA CATTANEVS A TVRRE CVRATVS SANCTI JOANNIS AD CAS/TANEAM / 1647. Le sagome del sacerdote e degli oggetti si stagliano sulla superficie della tela con contorni netti e volumi ben torniti. Una luce obliqua proveniente da sinistra mette in ombra lo schienale della sedia e metà del volto dell'uomo secondo una sperimentata consuetudine del nostro pittore. Anche i dettagli tecnici rimandano alla produzione di Luigi Reali, come l'uso della tela di supporto a trama fitta, i colori brillanti e con forte potere coprente e l'impasto corposo nel cui spessore si vedono le tracce delle pennellate ben distese²⁴. L'opera, di cui si apprezzano l'essenzialità dell'impostazione, scevra da velleità decorative, e l'attenta selezione cromatica, presenta alcune cadute qualitative nella resa delle mani, caratterizzate da una condotta disegnativa piuttosto schematica e abbreviata, e nella rappresentazione degli oggetti sulla destra, poco attenta alla correttezza accademica degli scorci. L'attenzione di Reali si concentra sull'analisi della figura, colta in una postura immobile e un po' appesantita e sulla delineazione del volto, peraltro alquanto convincente. L'espressione arcigna e quasi spavalda del curato lecchese – testimonianza di un temperamento energico e deciso – rivela le capacità di introspezione psicologica del pittore, che descrive tutti questi caratteri con distacco e naturalezza grazie agli accorgimenti luministici e agli effetti chiaroscurali messi in moto dal fascio di luce proveniente da sinistra. L'atteggiamento di ostentata consapevolezza del ruolo svolto in seno alla comunità parrocchiale e dell'importanza della famiglia di appartenenza traspare dalla posa ferma e sicura dell'effigiato, che vorrebbe proporsi ai fedeli quale modello di rettitudine morale e intellettuale (intenzione, come vedremo, contraddetta dai fatti). Il Cattaneo Torriani (o Cattaneo Della Torre) discendeva da un'illustre casata che dominò in Valsassina sin dal Medioevo. A proposito del nostro Giovanni Battista, Andrea Orlandi fa sapere che fu eletto parroco il 9 gennaio 1618 e che morì nel 1651²⁵; inoltre ne ricorda il ritratto conservato nella canonica di San Giovanni alla Castagna, da identificare con il dipinto presentato in questo articolo. Tuttavia la lettura diretta della documentazione consultata dallo studioso ha permesso di appurare la vera natura dell'atto del 9 gennaio 1618 rogato da Cosmo Damiano Scala²⁶. Esso, in realtà, non si riferisce alla nomina a curato del Cattaneo Torriani che, a quella

²⁴ PARMA, 1989, p. 106.

²⁵ ORLANDI, 1932, p. 222. In realtà si tratta di una notizia errata dal momento che Angelo Borghi, sulla base di documenti d'archivio, informa che il sacerdote nel 1654 era ancora vivente (cfr. nota 29). Da un personale riscontro documentario risulta, inoltre, che l'11 ottobre 1651 Cattaneo Torriani cessò l'inca-

rico di curato di San Giovanni alla Castagna in favore di Bernardo Tàrtari (ASMI, *Notarile* 25791, notaio Cosmo Damiano Scala).

²⁶ Cosmo Damiano Scala, originario di una frazione di Primaluna, oltre che notaio apostolico, fu anche parroco di Cortenova e di Castello (attuale rione lecchese): ORLANDI, 1932, p. 208.

data, risultava già a capo della parrocchia lecchese²⁷. Si tratta, invece, della «remissione» di Giovan Pietro Locatelli del fu Agostino di Acquate, ma abitante a San Giovanni alla Castagna, e di sua moglie Maria in favore del sacerdote²⁸. Questi, infatti, aveva commesso gravi reati a detrimento dei due coniugi («de percussionibus» sull'uomo e «de violentia carnalis» sulla donna) e, secondo le norme giuridiche dell'epoca, necessitava di una *charta remissionis*, o *charta pacis* (solitamente redatta sotto forma di atto notarile), affinché potesse presentare domanda di grazia al governatore spagnolo²⁹.

La riscoperta dei tre ritratti esaminati induce a chiedersi quale fosse il posto occupato da Luigi Reali nell'ambito della ritrattistica. La concezione disadorna e la penetrante verità umana dei personaggi rappresentati dal fiorentino richiamano non tanto i modelli in voga in quegli anni, elaborati dal linguaggio sciolto e virtuosistico di Carlo Francesco Nuvolone³⁰, quanto piuttosto la «galleria di gente civile, poco in vista»³¹ che, nella severa Milano di Federico Borromeo, si fece ritrarre da Daniele Crespi. Questo approccio, che potrebbe sembrare 'anacronistico', risulta affine alla tradizione portata avanti, nel contesto della cultura figurativa bergamasca, da Carlo Ceresa. Come quest'ultimo, Reali fu largamente attivo nella 'fascia altimetrica'³² delle Alpi e delle Prealpi: una vasta area contraddistinta da comuni caratteristiche geografiche, economiche e sociali e, in campo artistico, da una committenza meno assillata da esigenze di ufficialità e di autocelebrazione. Non pare, dunque, azzardato immaginare che, dal suo 'osservatorio' valsassinese, Reali abbia rivolto il proprio sguardo verso la bergamasca, dove Ceresa – come anche lui stesso – faticava a imporsi nei prestigiosi contesti sacri cittadini per trovare, invece, una solida affermazione nei territori valligiani³³. I dipinti eseguiti da Reali presentano quei caratteri di sobrietà pittorica e di sensibilità naturalistica che si ritrova-



5. Luigi Reali, *Battesimo di sant'Eusebio*, particolare. Pasturo, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio.

no pure nella produzione, ben più rilevante, del maestro di San Giovanni Bianco. I ritratti dell'uno e dell'altro pittore rivelano significative analogie nell'impaginazione asciutta e nell'utilizzo della luce, che colpisce in modo netto l'effigiato per poi perdersi nel fondale neutro. Salvo poche eccezioni il committente indossa un abito nero e, non raramente, sta seduto su una poltrona di cui impugna i braccioli, come si vede in alcuni dipinti eseguiti da Ceresa nel quinto e nel sesto decennio del secolo, che riprendono un antico schema moroniano a cui si adegua anche Reali nella rappresentazione del curato Cattaneo Torriani³⁴. La comune adesione

²⁷ Va, fra l'altro, rilevato che San Giovanni alla Castagna divenne parrocchia autonoma nel 1675 (L. CONSONNI, *Per una storia di San Giovanni alla Castagna*, Lecco 2013, p. 8).

²⁸ ASMi, *Notarile* 25791, notaio Cosmo Damiano Scala.

²⁹ G. LIVA, *Criminalità e giustizia nel Ducato di Milano tra Cinque e Seicento (1570-1630)*, in *Aspetti della società lombarda in età spagnola*, II, Como 1985, p. 14.

D'altra parte, che Giovanni Battista Cattaneo non fosse proprio uno 'stinco di santo' si deduce anche dalle notizie rinvenute da Angelo Borghi, allusive alla condotta di vita alquanto licenziosa del curato: «costui era figlio di ser Cesare Cattaneo di Primaluna. Pare sia giunto [a San Giovanni alla Castagna] nel 1615 dopo che il cardinale Federico Borromeo aveva ingiunto di tenere un prete fisso alla cura con 360 lire l'anno. Nel 1617 ebbe una serie di problemi. Il 9 febbraio 1617 il vicario foraneo avverte il vicario generale di invitarlo a Milano per esercizi spirituali di una settimana, ma fu poi qui trattenuto perché accusato di bere troppo, mascherarsi, frequentare secolari, accogliere donne in canonica. Il 30 agosto 1617 il vicario foraneo avvisa che ha deciso di non far processo perché è morto il padre del prete, che è povero e ha solo qualche eccesso giovanile. Il 20 giugno 1618 i sindaci di San Giovanni alla Castagna scrissero che l'accusa veniva da due o tre persone sempre in vena di render difficile la vita ai numerosi cappellani che si erano susseguiti. In realtà non potevano lamentarsi ed era un buon pastore. Il 7 giugno 1618 i vicini e il prevosto di Primaluna, Filippo Cattaneo Torriano, interposero buoni uffici avvertendo che al prete era morto il padre lasciando una piccola eredità e per contro molti debiti e che gravavano sul prete la madre e

due sorelle: prete Cattaneo era 'miserabile' ma di buon costume. [...] Nel 1630 durante la peste però egli pare non ci fosse, poiché esercitava le funzioni di curato il canonico Giovan Pietro Bugo» (informazioni fornite da Angelo Borghi sulla base della documentazione da lui consultata in ASDMi, Sez. X, Pieve di Lecco, vol. 12, ff. 50, 138, 148 e vol. 21 quinterno 3 e nell'anagrafe parrocchiale).

³⁰ F. FRANGI, *Letà barocca: Milano, Cremona e Bergamo*, in *Il ritratto in Lombardia: da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano 2002, p. 169.

³¹ FRANGI, 2002, p. 164.

³² Come opportunamente osserva Carlo Capra: «Se sotto il profilo politico il confine principale era quello che correva da nord a sud tra lo Stato di Milano e la cosiddetta Lombardia veneta, era invece comune ai due blocchi, e aveva quindi carattere trasversale, la scansione per fasce altimetriche, ciascuna delle quali corrispondeva a un diverso paesaggio agrario e a una diversa configurazione delle attività economiche» (C. CAPRA, *La società lombarda da Carlo Borromeo alle riforme*, in *Il ritratto in Lombardia...*, 2002, p. 29).

³³ A tale proposito si veda anche COPPA, 1989, p. 41.

³⁴ Si vedano, ad esempio, il ritratto di Flavio Vertova, in collezione privata, del 1639-1640, forse 1641 (L. VERTOVA, scheda 21, in *Carlo Ceresa. Un pittore bergamasco nel '600 (1609-1679)*, Bergamo 1983, p. 80 n. 21) e quello di Jacopo Tiraboschi, del 1654 circa, conservato nell'Accademia Carrara di Bergamo (G. VALAGUSSA, scheda 92, in *Carlo Ceresa (1609-1679). Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, G. Valagussa, Cinisello Balsamo 2012, p. 256).



6. Luigi Reali, *Madonna con Bambino*, foto d'archivio.

dei due artisti a un ideale di semplicità e di chiarezza comunicativa, quasi didascalica, traspare anche dai raffronti che si possono istituire tra alcune opere di soggetto sacro situate in aree pressoché confinanti e collegate da antichi tracciati montani, come la Valsassina e la Valle San Martino: mentre il fiorentino lavorava a

Pasturo, a Primaluna e a Premana, il bergamasco licenziava diverse tele a Somasca. Seppure la produzione di Reali si ponga a un livello qualitativamente inferiore rispetto a quella di Ceresa, non si possono non notare, per esempio, le analogie nell'impostazione e nel trattamento luministico e chiaroscurale che intercorrono tra i *Dottori della Chiesa* del santuario di San Girolamo a Somasca di Vercurago e le figure di *San Biagio* e *Sant'Eusebio* nella chiesa di Sant'Andrea a Pasturo³⁵.

Concludo osservando come i ritratti di Giobbe Marazzi e di Giovanni Battista Cattaneo Torriani rivelino una sincera adesione a un filone di pittura a vocazione naturalistica che in Valsassina conobbe un certo seguito anche presso altri pittori meno studiati³⁶. Questo aspetto emerge con chiarezza da una quarantina di fotografie in bianco e nero realizzate in occasione di una ricognizione delle opere d'arte esistenti nel territorio lecchese, promossa negli anni sessanta del Novecento dall'allora Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Lecco³⁷. La raccolta, essenzialmente riferita a dipinti su tela, è accompagnata da un elenco descrittivo che assegna gran parte dei soggetti raffigurati a Luigi Reali³⁸. Considerando che la vicenda critica del nostro pittore fu avviata nel 1960, quando Marco Rosci a proposito dello *Sposalizio della Vergine* di Luigi nella Pinacoteca di Varallo Sesia scrisse che ne era «oscuro l'autore, di cui conosciamo in tutto e per tutto la firma [Aloisius Realis] apposta al quadro»³⁹, si trattò di un'iniziativa davvero pionieristica alla quale seguì, nel 1967, l'articolo di Ruggeri e Guadalupi su «Critica d'Arte». Seppure le attribuzioni contenute nel citato elenco siano state corrette nel corso degli studi successivi, le fotografie in questione rivestono un significativo valore documentario poiché mostrano le condizioni conservative delle opere al momento della loro identificazione e, talvolta, forniscono indizi significativi sul contesto originario del ritrovamento. È stata, dunque, una bella sorpresa riconoscere all'interno della raccolta una vecchia fotografia della *Madonna con Gesù Bambino* (fig. 6) menzionata in apertura.

³⁵ Mentre per le figure di *San Biagio* e *Sant'Eusebio* di Pasturo si conosce l'anno del pagamento (1643) (BARIGOZZI BRINI, *Catalogo*, 1989, schede 2 e 3, p. 74) per i *Dottori della Chiesa* di Somasca è stata proposta una datazione oscillante tra l'inizio del quarto decennio del Seicento e gli anni 1660-1670 (D. BONFATTI, schede 77-78, in *Carlo Ceresa (1609-1679). Itinerari bergamaschi*, Ciniello Balsamo 2012, pp. 214-215). Gran parte della critica si è attestata su quest'ultima proposta cronologica specialmente in base a una testimonianza del 1670 riportata da Donato Calvi che, a proposito di tali dipinti, originariamente collocati in sacrestia, afferma: «Evvi la sacristia fatta tutta a volto con tre finestre, et i scantioni di noce, con sette quadroni della Beata Vergine de' quattro Dottori, di san Bartolomeo e beato Gerolamo, quali non sono ancora finiti per essere detta sacristia fabricata di nuovo, e non ancora ben perfettamente ornata. Le pitture sono di mano del sudetto signor Ceresa» (D. CALVI, *Delle Chiese della Diocesi di Bergamo (1661-1671)*, a cura di G. Bonetti e M. Rabaglio, Bergamo 2008, p. 508). D'altra parte va rilevato che l'espressione «non sono finiti» potrebbe riferirsi non tanto al completamento delle tele (forse già terminate da diversi anni) quanto piuttosto alla realizzazione di nuove cornici, rese necessarie per l'adeguamento al rinnovato contesto architettonico. Ciò renderebbe nuovamente plausibile la datazione al quinto decennio del Seicento, che non mi sembra peraltro in contrasto con i caratteri stilistici dei dipinti.

³⁶ Si vedano, ad esempio, gli interessanti dettagli di robusto naturalismo nelle

due tele con l'*Elemosina di san Carlo* e con *San Carlo che consacra un altare* nella chiesa parrocchiale di San Bartolomeo a Margno – già attribuite a Luigi Reali ma poi espunte dal catalogo del pittore fiorentino da Barigozzi Brini (BARIGOZZI BRINI, *Catalogo*, 1989, schede 22-23, p. 100) – o i vigorosi ritratti di Giuseppe e Giovanni Arrigoni inginocchiati ai piedi dello *Sposalizio della Madonna* nella chiesa parrocchiale di Sant'Alessandro a Barzio (O. ZASTROW, *La chiesa di Sant'Alessandro martire a Barzio*, Barzio 1990, p. 45, fig. V; p. 48, fig. VI).

³⁷ La campagna fotografica fu commissionata dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Lecco all'epoca in cui il presidente dell'ente era Giacomo De Santis (1935-1986; per questo personaggio si veda A. BENINI, *De Santis Giacomo*, in *Dizionario storico illustrato...*, 1996, p. 125).

³⁸ L'elenco è più ampio rispetto al numero delle fotografie della raccolta ed è purtroppo privo delle pagine finali.

³⁹ M. ROSCI, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo Sesia 1960, pp. 96-97.

Referenze fotografiche

1, 2, 3, 5: Ufficio beni culturali Arcidiocesi di Milano (foto Aleph - Como); 4, 6: foto dell'Autore.