UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Università
di Genova

ARCHEOLOGIA GEOGRAFIA STORIA STORIA DELL'ARTE STORIA DEL LIBRO E DEL DOCUMENTO
DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

DIRAAS
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO
Università di Genova

Comitato Scientifico
Giuseppe Dardanello
Clario Di Fabio
Maria Clelia Galassi
Chiara Gauna
Lauro Magnani
Alessandro Morandotti
Daniele Sanguineti
Gelsomina Spione
Laura Stagno

Referenze fotografiche
© Geoffroy Moufflet, Archives du Palais Princier de Monaco
© Antonio Mazza, Lodi
© Paolo e Federico Manusardi, Milano
© Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici (già), Milano
© Su concessione del Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale
© The Trustees of the British Museum
© Museo Accademia Ligustica di Belle Arti
© Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
© G.A.VE Archivio fotografico – su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo-Gallerie dell'Accademia di Venezia
© Archivio dell'arte / Pedicini fotografi, Napoli
© Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda
© Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli
© Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Napoli
© Claudio Giusti, Firenze
© London, The National Gallery
© Cardiff, National Museum Wales
© Su gentile concessione della Curia Arcivescovile di Napoli, Ufficio Beni Culturali
© Mattia Boero, Torino
© Per cortese concessione Galleria Giamblanco
© Publifoto di Enzo Brai, Palermo
© Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

Abbreviazioni
ACCNSR: Genova, Archivio Capitolare della Collegiata di Nostra Signora del Rimedio
ADGGe: Genova, Archivio Durazzo Giustiniani
ADP: Roma, Archivio Doria Landi Pamphilj
APMo: Monaco, Archives Palais Princier
APPT: Napoli, Archivio parrocchiale della Pietà dei Turchini
ASABMi: Milano, Archivio Storico, Accademia di Brera
ASCGe: Genova, Archivio Storico del Comune
ASDMi: Milano, Archivio Storico Diocesano
ASDNa: Napoli, Archivio Storico Diocesano
ASFBNa: Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli
ASGe: Genova, Archivio di Stato
ASMa: Massa, Archivio di Stato
ASMi: Milano, Archivio di Stato
ASMo: Modena, Archivio di Stato
ASNa: Napoli, Archivio di Stato
ASPFLGe: Genova, Archivio Storico della Provincia Francescana Ligure dei Frati Minori
BAMi: Milano, Biblioteca Ambrosiana
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana
BCCo: Como, Biblioteca Comunale
BUGe: Genova, Biblioteca Universitaria

Ringraziamenti
Grazie a Intesa Sanpaolo Arte Cultura e Beni Storici e in particolare a:
Michele Coppola, direttore; Silvia Foschi, Patrimonio Storico Artistico e Attività Culturali; Laura Feliciotti, Patrimonio Artistico; Antonio Ernesto Denunzio, Iniziative culturali e Progetti Espositivi.
Per l'ospitalità a Torino grazie alla Fondazione Einaudi e in particolare al collega Paolo Soddu.
Per la generosa partecipazione, grazie a Franco Boggero e ai musicisti Federico Bagnasco, Marco Spiccio e per l'aiuto nell'organizzazione del concerto Alessandro Bavo.
Un particolare ringraziamento ai Marchesi Marcello e Sandra Cattaneo Adorno.

Il volume è stato edito grazie a

INTESA SANPAOLO

Con il contributo di

Università di Genova
SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO ARTISTICI

NAPOLI, GENOVA, MILANO

SCAMBI ARTISTICI E CULTURALI TRA CITTÀ LEGATE ALLA SPAGNA (1610-1640)

Atti del convegno di studi
Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018
Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018

a cura di
Lauro Magnani, Alessandro Morandotti, Daniele Sanguineti, Gelsomina Spione, Laura Stagno

con la collaborazione di
Francesca Romana Gaja, Elisabetta Silvello

SCALPENDI

SOMMARIO

Premessa 13

TAVOLE 15

CONTESTO STORICO

Identità politica e spazi urbani nelle città capitali dell'Italia spagnola. 1610-1640
Giovanni Muto 35

LETTERATI E ARTISTI

Percorsi di ricerca per Marino e le arti
Emilio Russo 49

Per Marino a Napoli: una prima congiuntura genovese
Andrea Zezza 59

Passione letteraria, collezionismo e militanza politica. La formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale a partire dai viaggi tra Genova, Napoli e Milano
Giacomo Montanari 65

Narrare il sacro: sante e martiri tra Genova e Milano, tra Pindaro e Callimaco
Simona Morando 75

Girolamo Borsieri, Giovan Battista Marino e i pittori lombardi e genovesi
Paolo Vanoli 87

COMMITTENZA E COLLEZIONISMO

I Grimaldi e i Trivulzio lungo l'asse Milano-Genova-Roma-Napoli (e Principato di Monaco)
Tiziana Zennaro 95

La collezione Ordoño de Rosales:
primi indizi per la ricostruzione di una quadreria tra Milano, Napoli e Genova
Roberto Santamaria 107

Elmi piumati e lance spezzate: segni e testimonianze di un linguaggio comune
della spettacolarità cavalleresca tra Genova, Napoli e Milano
Simone Castino 123

I palazzi dell'aristocrazia genovese a Milano e Napoli:
committenze, modelli architettonici e strategie urbane
Sara Rulli 133

La nazione genovese a Napoli nel Seicento.
Opere e committenti per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi
Francesca Romana Gaja 145

GEOGRAFIA DELLE DEVOZIONI

La devozione per l'Immacolata Concezione:
un ponte fra la Monarquía Católica *e le città italiane del "sistema spagnolo"*
Paolo Cozzo 161

Caratteri, significati e utilizzo civico delle iconografie immacoliste:
casi di studio tra la Repubblica di Genova, la Spagna e Napoli
Laura Stagno 169

Ordini religiosi femminili tra Genova, Milano e Napoli: relazioni, artisti e committenti
Valentina Fiore 185

San Carlo Borromeo a Genova: fortuna iconografica all'inizio del XVII secolo
Gianluca Zanelli 197

INDAGINI SUGLI ARTISTI

Dopo la mostra di Milano
Lauro Magnani 215

Azzolino e Ribera all'incrocio tra Napoli e Genova
Giuseppe Porzio 229

Qualche nota sulla ricezione del Martirio di sant'Orsola *di Caravaggio tra Genova e Napoli,*
e una triangolazione Genova-Palermo-Napoli: il caso di Geronimo Gerardi
Riccardo Lattuada 237

Genovesi a Milano, Milanesi a Genova: fatti noti e meno noti
Alessandro Morandotti 243

Giulio Cesare Procaccini e Genova
Odette D'Albo 255

Intorno all'anonimo Maestro di Nostra Signora del Rimedio: prime ipotesi sugli allievi di Giulio Cesare Procaccini
Federico Cavalieri 269

Spunti di naturalismo per gli esordi di Domenico Bissoni a Genova
Daniele Sanguineti 279

Morazzone fra Milano e Genova: una presenza nodale
Andrea Spiriti 289

Luciano Borzone: da Genova a Milano e ritorno
Anna Manzitti 299

Luciano Borzone ritrattista tra la Genova repubblicana e la Milano spagnola. Nuovi elementi per un catalogo e una cronologia
Anna Orlando 309

Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)
Gelsomina Spione 321

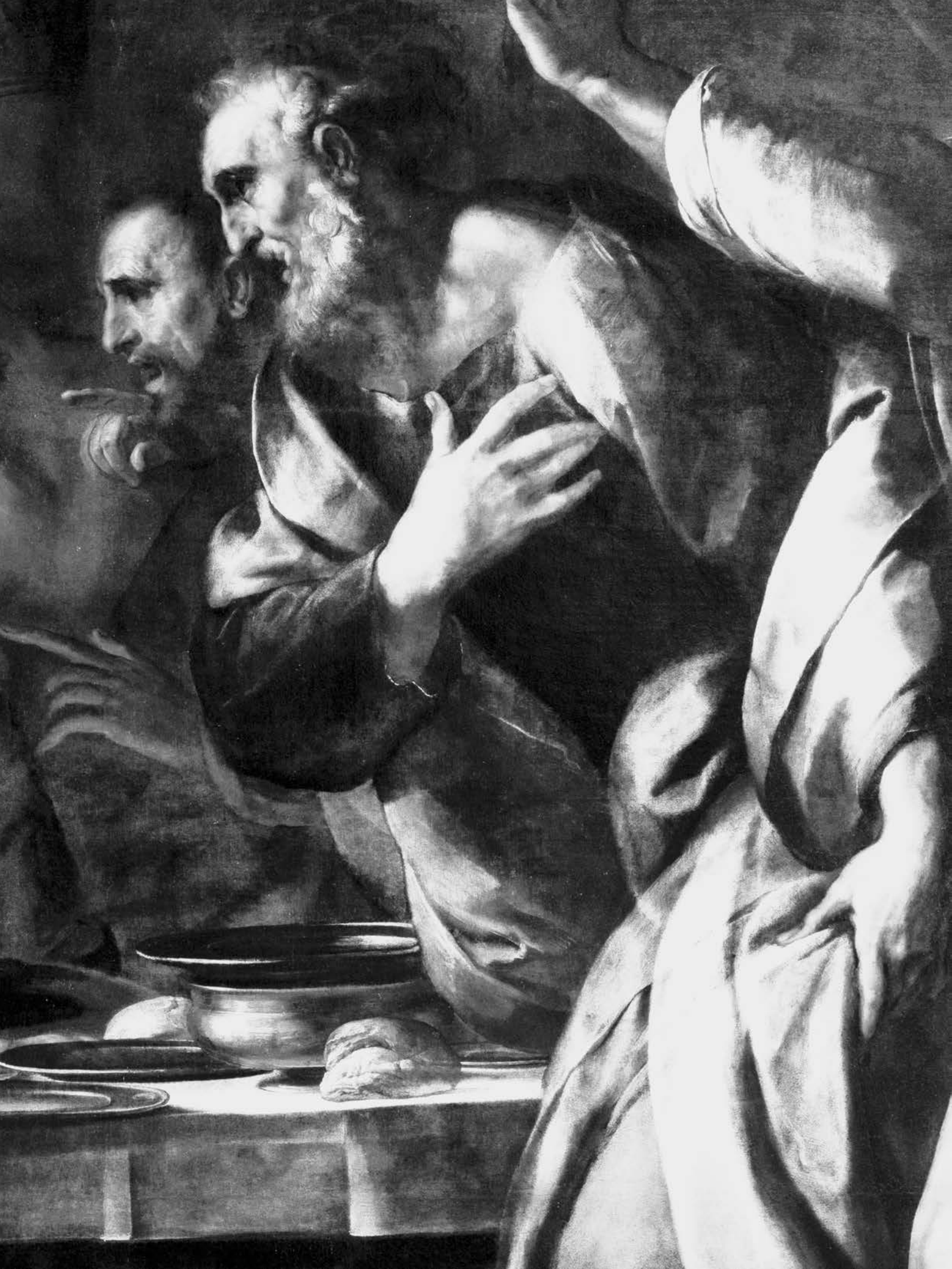
L'*ULTIMA CENA* DEL PROCACCINI AL VASTATO

Il Cenacolo *per l'Annunziata di Genova e il suo bozzetto (autonomo o funzionale?) di palazzo Spinola. Osservazioni sulle modalità progettuali di Giulio Cesare Procaccini*
Maria Clelia Galassi 341

*L'*Ultima Cena *di Procaccini: problemi di conservazione di una tela monumentale*
Vito Ferrante, Valerio Garofalo 351

Bibliografia generale 363

Indice dei nomi 404



IL *CENACOLO* PER L'ANNUNZIATA DI GENOVA E IL SUO BOZZETTO (AUTONOMO O FUNZIONALE?) DI PALAZZO SPINOLA. OSSERVAZIONI SULLE MODALITÀ PROGETTUALI DI GIULIO CESARE PROCACCINI

Maria Clelia Galassi

L'eccezionale opportunità di poter esaminare da vicino il grande *Cenacolo* di Giulio Cesare Procaccini (olio su tela, misure originali, precedenti all'ingrandimento, 328 x 841 cm), in occasione della mostra milanese[1] e poi della temporanea esposizione a terra nella navata della basilica della Santissima Annunziata del Vastato di Genova, prima della ricollocazione in controfacciata a diciotto metri d'altezza, ha offerto nuovi spunti per meglio comprendere le fasi e le modalità di realizzazione dell'imponente tela (fig. 3). In particolare, l'indagine nell'infrarosso, condotta per l'occasione da chi scrive[2], ha permesso di entrare nel vivo della fase di progettazione della complessa composizione, rivelando interessanti dettagli circa il modo di procedere dell'artista, anche in rapporto con il bozzetto dell'opera che si conserva presso la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola (olio su tela, 36 x 101 cm)[3] (fig. 1).

Non sappiamo quanto tempo impiegò l'artista per dipingere gli oltre ventisette metri quadrati di tela. Se però egli era in grado di realizzare «Una madonna grande del naturale in due giorni», come recita il primo inventario della collezione di Giovan Carlo Doria[4], è possibile che i tempi di esecuzione del *Cenacolo* non si fossero protratti a dismisura, probabilmente entro il 1618, anno in cui Giulio Cesare è ricordato dal Soprani nella nostra città[5]. Il fare pittorico che caratterizza il grande telero è infatti molto sicuro, rapido e privo di indecisioni, coerente con quella «certa franchezza di stile» che, secondo il biografo genovese, avrebbe identificato l'artista «per il più raro e prattico pennelleggiatore» di quanti ne avesse prodotto il XVII secolo[6]. La grande padronanza del mezzo pittorico è chiaramente finalizzata a una stesura rapida ed efficace. Le parti di colore sodo e compatto sono applicate con grande controllo delle pennellate; le parti in secondo piano affiorano a risparmio dal tono bruno di base con un fare bozzettistico convincente quanto sommario. I passaggi chiaroscurali sono molto semplificati, a vantaggio del vigore visivo di contrasti esasperati. Una sicurezza di base si percepisce in ogni dettaglio, sia in quelli meglio precisati dal disegno di contorno, sia in quelli rapidamente allusi dalla bravura del tocco di luce, come pure in quelli appena affioranti sull'imprimitura bruna, nella penombra della composizione[7].

Per accrescere le nostre conoscenze circa i metodi progettuali dell'artista, approfittando, come si diceva, della temporanea disponibilità ravvicinata della grande tela, si è proceduto a esaminarla nell'infrarosso[8]. Come è noto, la fotografia e la riflettografia all'infrarosso, con diversi gradi di penetrazione che dipendono dal sensore utilizzato, rendendo visibili elementi presenti negli strati sottostanti la pellicola pittorica superficiale, consentono di individuare fasi di realizzazione intermedia, facendo così luce sulla genesi della composizione. Va detto tuttavia che la buona riuscita di questo tipo di indagine è garantita da due fattori che ritroviamo pressoché costanti fino alla seconda metà del Cinquecento: la preparazione di colore chiaro e l'uso di strumenti neri di natura carboniosa per delineare ed eventualmente ombreggiare l'*underdrawing*. Nel caso del *Cenacolo*, come

1 A. Morandotti, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, pp. 194-195, n. 38, a cui si rimanda per la bibliografia precedente.

2 Desidero ringraziare Piero Boccardo, curatore del patrimonio artistico di proprietà comunale presente sul territorio, e Andrea Chiappori, responsabile della Comunità di Sant'Egidio che gestisce la basilica della Santissima Annunziata del Vastato, per aver permesso e favorito questa mia ricerca.

3 A. Morandotti, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, pp. 181-183, n. 33, a cui si rimanda per la storia di provenienza e la bibliografia precedente.

4 Farina 2002, p. 196, n. 284.

5 Soprani 1674, p. 305; P. Boccardo, in *Genova nell'età barocca* 1992, p. 246, n. 126.

6 Soprani 1674, p. 305.

7 Analoga padronanza tecnica, con l'alternanza di parti corpose e zone giocate sugli effetti di trasparenza, è stata evidenziata nell'*Ecce Homo* di collezione privata recentemente presentato al Museo Diocesano di Milano: Ferrari 2012.

8 L'esame è stato condotto con una camera digitale dotata di sensore CCD, in dotazione presso il Laboratorio per l'analisi riflettografia nell'infrarosso del DIRAAS.

◂ Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, particolare, 1618, Genova, Santissima Annunziata del Vastato

in genere di gran parte della pittura del Seicento, la presenza di un'imprimitura scura, su cui l'artista poté forse intervenire con strumenti grafici non carboniosi e dunque non rilevabili nell'infrarosso – in particolare il gesso bianco e la sinopia rossa – fanno temere che le informazioni ottenute siano parziali. Non possiamo per esempio escludere la presenza, non percepibile, di un primo *underdrawing* di contorno eseguito con il gesso bianco da sarti, secondo una prassi di cui parla già Giorgio Vasari, oppure di linee di quadrettatura anch'esse non rilevabili, perché condotte, per esempio, con una punta rossa.

La prima evidenza che ricaviamo dall'esame nell'infrarosso è, in generale e con alcune eccezioni di cui si dirà, la pressoché totale mancanza di pentimenti, prova che l'artista arrivò a dipingere avendo ben chiaro lo sviluppo della composizione. Nettamente visibile nell'infrarosso è la fase dello «sbozo» – per usare il termine con cui sono inventariati i dipinti rimasti incompiuti nella bottega alla morte dell'artista[9] –, realizzato con morbide pennellate scure, sia per fissare alcune linee di costruzione dello sfondo, sia per impostare le figure (fig. 5), con alcune correzioni nei contorni delle dita, che a volte risultano disegnate più corte e affilate[10]. Alcuni ingombri dovettero essere delimitati fin dall'inizio, probabilmente per via grafica, mentre altri dettagli, in particolare alcune mani, cui è affidata una complessa regia gestuale, risultano aggiunte in un secondo momento su parti già dipinte, come avviene anche per alcuni panneggi e per alcuni oggetti della tavola.

Pare chiaro che a monte di una realizzazione così ambiziosa dovette svilupparsi una complessa e puntuale fase progettuale, che oggi riusciamo a ricostruire solo in via ipotetica. All'interno di un *corpus* grafico nutrito ma che presenta pochi disegni preparatori per dipinti, abbiamo solo tre fogli che possono essere ricondotti in qualche modo alla tela genovese. Si tratta di studi per il soggetto dell'*Ultima cena*, a penna e inchiostro, probabilmente appartenuti al cosiddetto "secondo quaderno degli schizzi"[11]. Essi documentano una serrata ricerca nei confronti della gestualità degli apostoli – intesa come manifestazione dei moti dell'animo ed esternazione di un dialogo drammatico e concitato – che ritroviamo analoga nelle figure dipinte a Genova, ma non presentano tuttavia quelle precise coincidenze formali che ci consentano di poterli considerare preparatori in senso stretto. Queste prove, tuttavia, seppure con soluzioni compositive diverse, devono essere interpretate come le tappe di un cammino che condusse, con coerenza, alla tela del Vastato[12]. In particolare, lo studio conservato a Budapest (Szépművészeti Mùzeum)[13] presenta molte e precise assonanze con la tela, soprattutto negli atteggiamenti e nella disposizione delle figure intorno al tavolo, alcune delle quali di schiena o di profilo a suggerire una composizione circolare che veniva a essere idealmente e fisicamente completata dallo spettatore, ossia, nello specifico, dai frati nel refettorio del Vastato, luogo di originaria destinazione del *Cenacolo*. Simili atteggiamenti contraddistinguono anche le figure degli apostoli negli altri due fogli, entrambi passati, in tempi diversi, per il mercato antiquario londinese[14], seppure, anche in questi casi, le analogie non si trasformano mai in precise corrispondenze. Nel complesso dunque i tre studi mostrano una precisa coerenza con l'idea che poi prenderà campo nel corso della realizzazione del *Cenacolo*, ma documentano una fase davvero iniziale della progettazione, se non addirittura una riflessione di tipo repertoriale sul tema, neppure ancora finalizzata a una particolare commissione.

Ben più articolata dovette essere, dunque, la fase preparatoria che plausibilmente culminò con il ricalco di un cartone di dimensioni reali o con il trasferimento per mezzo della quadrettatura in un modello in scala. All'interno di questo processo ideativo, deve ovviamente trovare una giusta collocazione cronologica e una sua logica giustificazione funzionale anche il bozzetto conservato presso la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola[15]. Il rapporto dimensionale tra i due dipinti – considerandone la larghezza – è di uno a otto. Se riduciamo proporzionalmente di un ottavo la tela del Vastato, rendendo dunque le due opere di uguale dimensione, e le sovrapponiamo, appare evidente la totale corrispondenza nella collocazione dei personaggi, come se davvero

9 Brigstocke 1976, p. 133.

10 Quest'ultima modalità è stata anche riscontrata nell'abbozzo dell'*Ecce Homo* di collezione privata, nelle mani di Cristo: Bussolari 2012.

11 Neilson 1979; 2004, p. 12.

12 Così suggerisce anche Brigstocke 2002, pp. 39-40.

13 Neilson 2004, pp. 39-40, n. 11, con bibliografia precedente.

14 Ivi, p. 46, n. 25; p. 49, n. 32, con bibliografia precedente.

15 Rosci 1993, pp. 112-113, nn. 27a e 27b.

a monte di entrambe fosse stato utilizzato uno studio preparatorio trasferito, con diversa scala proporzionale, per mezzo della quadrettatura. È evidente anche l'aspetto assolutamente definitivo del dipinto Spinola, che deve essere collocato in una fase assolutamente finale della progettazione, quando ormai la ricerca compositiva e di interazione tra i personaggi era già stata completamente esperita e decisa. In esso, ogni elemento figurativo finale appare già presente, anche i minimi dettagli, seppure reso con il fare tipico, guizzante e quasi elettrico, dei bozzetti procaccineschi.

Come è noto, spetta a Roberto Longhi, in un famoso saggio del 1966, l'aver individuato nel Procaccini l'ideatore del bozzetto come genere artistico autonomo, sulla base di alcuni esempi risalenti a Parmigianino. Pur non escludendo che ad alcune di queste opere possano aver fatto seguito anche quadri di grande formato, lo studioso ritiene infatti che esse, con i loro formati comunque non piccoli, non debbano essere considerati "modelli finiti" in vista di qualcosa d'altro, ma che al contrario rappresentino delle realizzazioni fini a se stesse che, esplorando in modo del tutto autonomo una tecnica esecutiva macchiettistica, si esprimono compiutamente con il loro «fruscio di foglie enormi strisciate dal lume in un sottobosco»[16]. Nell'ambito della vasta produzione dei bozzetti procaccineschi, in gran misura collezionata da Giovan Carlo Doria che forse ne poté essere l'ispiratore, sono noti due soli esemplari che potrebbero non aver avuto natura "autonoma" ma piuttosto funzionale, in quanto riconducibili ad analoghi dipinti realizzati anche in grande: si tratta appunto del *Cenacolo* di Palazzo Spinola e della *Circoncisione*, già in collezione privata parigina e oggi dispersa, collegabile alla pala eseguita nel 1616 per la chiesa modenese di San Bartolomeo dei Gesuiti e oggi custodita nella Galleria Estense[17]. Oltre a presentare un'identica maestria nel tocco sintetico e vivido della pennellata, capace di alludere alle forme attraverso nervosi rivoli di pasta cromatica, i due bozzetti hanno entrambi dimensioni piccole ma non piccolissime[18] e mostrano una pressoché totale fedeltà compositiva, se paragonati alle loro corrispondenti opere "in grande". In altre parole, proprio questa loro natura assolutamente definitiva, seppure espressa con un linguaggio rapido e immediato, dimostra che essi non furono concepiti nel corso della fase di elaborazione progettuale, bensì alla fine del processo ideativo. Si tratta dunque di opere che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non svolsero probabilmente alcuna funzione progettuale, e che sembrano piuttosto nascere in parallelo con la loro corrispettiva opere "grande", con l'intenzione di tradurne la composizione in un altro linguaggio, spumeggiante e nervoso. È interessante sottolineare che la stessa predisposizione a declinare il medesimo tema compositivo con differenti *media* tecnici è notata anche da Nancy Neilson a proposito di alcuni disegni che, seppure riconducibili a un determinato dipinto, non necessariamente ne furono preparatori ma piuttosto si pongono come un esercizio autonomo[19].

Sulla base di precisi riscontri inventariali, sappiamo che il *Cenacolo* Spinola, così come una *Circoncisione* che potrebbe corrispondere a quella già a Parigi, entrarono nella collezione di Giovan Carlo Doria tra il 1617 e il 1621[20], cioè negli anni che coincidono e che immediatamente seguono quelli di esecuzione del *Cenacolo* del Vastato. Ciò induce a credere che la sua realizzazione sia stata espressamente richiesta dal collezionista genovese, desideroso di esibire nella propria quadreria una versione da cavalletto del grande telero. Sappiamo infatti che il nobile genovese fu particolarmente e precocemente attratto da questo genere di pittura rapida e talentuosa. Gli inventari della sua collezione non elencano con un termine particolare quelli che noi oggi chiamiamo bozzetti, ma deduciamo la loro presenza nel palazzo di Vico del Gelsomino, in grande copia, sulla base del valore a essi assegnato. Le numerose opere del Procaccini raccolte da Giovan Carlo Doria ed elencate negli inventari redatti in vita sono infatti chiaramente riconducibili a tre categorie, sulla base della loro valutazione: abbiamo il numeroso gruppo delle «macchie» o «macchiette», veri e propri schizzi colorati[21], che raggiungono valutazioni modeste, tra

16 Longhi 1966.

17 Rosci 1993, pp. 100-101, n. 21; Brigstocke 2002, p. 183.

18 Non conosciamo le dimensioni del *Cenacolo* che però Roberto Longhi, nel renderlo noto, definisce «di misura ragguardevole»: Longhi 1966, pp. 27-28.

19 Neilson 2004, pp. 9-10.

20 La tela è infatti citata nell'inventario B della collezione: Farina 2002, pp. 202-203.

21 Seguendo la definizione del Baldinucci, possiamo immaginare che queste macchie fossero opere pittoriche autonome, eseguite «con istraordinaria facilità e freschezza, senza molta matita o colore»; Baldinucci 1681, p. 86.

uno e sei scudi; abbiamo poi i quadri grandi dai soggetti importanti, valutati tra i settanta scudi e i cento scudi, a seconda se a mezza figura o a figura intera; troviamo infine un nutrito gruppo di quadri valutati tra i dieci e i venticinque scudi, evidentemente in considerazione delle loro modeste dimensioni, a cui appartengono sia il *Cenacolo* (venticinque scudi) sia la *Circoncisione* (quindici scudi)[22]. Che il *Cenacolo* non fosse percepito come un'opera appartenente a un genere funzionale e progettuale – come i cartoni, per esempio –, ma fosse semplicemente considerato un dipinto di dimensioni ridotte è provato del resto anche dall'inventario della collezione di Ansaldo Pallavicino (post 1660) dove esso confluì a seguito di un acquisto effettuato nel 1652, in cui viene descritto come «quadretto della cena Domini»[23].

Sono dunque portata a credere che il *Cenacolo* Spinola non sia stato realizzato con scopi progettuali, quanto piuttosto per sfruttare un'idea compositiva particolarmente felice e complessa, al fine di realizzarne la versione "da cavalletto" con modalità bozzettistiche, ricadendo dunque nella tipologia del bozzetto autonomo. Seguendo la direzione tracciata da Roberto Longhi, questa interessante peculiarità della produzione procaccinesca è stata ben indagata nella recente mostra milanese e rimando a quanto scritto da Alessandro Morandotti, sul fatto che queste telette siano «non necessariamente nate in funzione di realizzazioni di maggior impegno compositivo, ma concepite piuttosto come quadri indipendenti per il collezionismo privato, veri e propri esercizi di studio tra il progetto grafico e l'opera finita»[24].

Come si è detto, il *Cenacolo* Spinola corrisponde pressoché perfettamente alla tela del Vastato dal punto di vista compositivo. Se ne differenzia invece in misura considerevole nella tecnica pittorica e nella tavolozza, che appare più variegata ed equilibrata nell'opera in grande, concepita come una «colorata macchina barocca» dall'eccezionale splendore cromatico di gusto neoveneto[25]. La stesura rapida e filamentosa, che nel bozzetto pare quasi annullare il colore attraverso il biancore dei guizzi di luce stesi a colpo di pennello, risulta ricomposta pittoricamente nella versione del Vastato, secondo un'esigenza descrittiva e narrativa che viene a restituirci un'opera di eloquio solenne e imponente. Tanto l'opera piccola risulta sfavillante nel suo rimbalzare concitato di striature luminose, tanto il telero risulta pacato nell'armonia della disposizione cromatica e nell'unificazione del sistema luministico che accompagna l'occhio dello spettatore all'interno di un semicerchio geometricamente perfetto, partendo dalle due *repoussoir figures* laterali – il servitore a sinistra e Simone a destra – di rubensiana ispirazione, fino al gruppo centrale composto da Giovanni e Cristo. La luce, modulata sapientemente sui volti dei protagonisti di questo teatro muto, viene a narrare in modo quasi didascalico il dramma in atto, secondo un impianto scenico di grande efficacia. Le arcate luminose aperte, nel bozzetto, sul paesaggio di fondo sono in parte oscurate sul lato sinistro della tela, in modo da creare un'unica sorgente centrale che incornicia come una sorta di mandorla la figura di Cristo.

La concitazione narrativa è più evidente nella versione Spinola, la cui composizione, seppure pressoché analoga alla quella della versione del Vastato, disegna un semicerchio meno regolare, interrotto e sincopato dal differente sistema luministico e alcune varianti, minime ma molto significative. La figura di Giuda appare, nel bozzetto, appena panneggiata, la spalla nuda offerta alla luce a creare un *focus* visivo importante, mentre nel telero viene riassorbita all'interno della composizione, in posizione meno evidente tra le figure degli apostoli che a semicerchio circondano Cristo. Altra variante interessante si riscontra nella figura dell'apostolo Taddeo, il secondo a partire da destra. Nella versione in piccolo (fig. 2) egli presenta un panneggio molto più abbondante rispetto a quello della versione del Vastato (fig. 4), andando a coprire, con il mantello, la mano e parte del corpo dell'apostolo Matteo alla sua destra. Investito di una luce violenta che ne fa risaltare il gesto carico di *pathos*, la mano sventagliata in controluce tra il terrore e l'incredulità, egli viene a creare un forte elemento di rottura – e concitazione narrativa – nella geometria compositiva; diversamente, nella versione del Vastato l'ingombro e la

22 Farina 2002, p. 202, n. 444; p. 203, n. 564. Al gruppo di quelli che noi oggi definiamo "bozzetti" dovrebbero appartenere anche due tele raffiguranti «una Madona che va in Egitto bosa» e «Una Madonetta che va in Egitto» entrambe elencate nell'inventario B con la valutazione di venti scudi (Farina 2002, p. 197, n. 2; p. 203, n. 546), una delle quali potrebbe corrispondere alla *Fuga in Egitto* oggi nella Biblioteca Nazionale di Bologna: O. D'Albo, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, pp. 178-189, n. 31.

23 P. Boccardo, G. Zanelli, in *L'Età di Rubens* 2004, p. 539, n. 148.

24 A. Morandotti, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, p. 175.

25 Si vedano in proposito le osservazioni di Rosci 1993, p. 112, e di A. Morandotti, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, pp. 182-183, n. 33, cui si deve la citazione riportata tra virgolette.

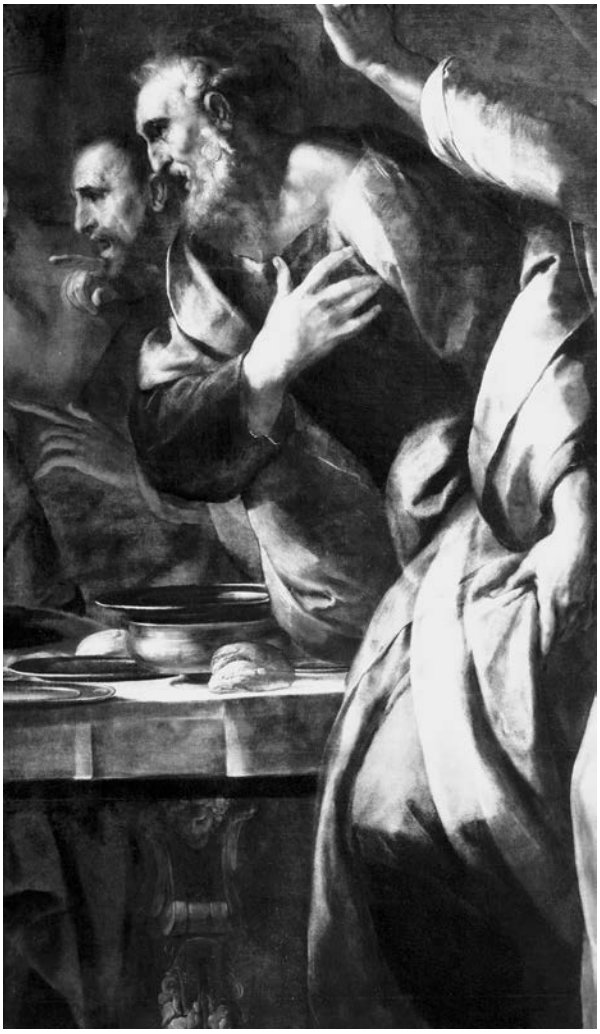
luminosità della sua figura appaiono ridimensionati e quasi risucchiati nella profondità della spazio, assecondando il disporsi ordinato dai dodici intorno a Cristo, mentre la sua gestualità è declinata in forme più pacate, la mano appoggiata di piatto sul petto, in atto composto e deferente. Infine, la mano di Cristo presenta delle modifiche nello scorcio delle dita, le cui falangi, nella versione Spinola, mostrano un'inclinazione più irregolare, dalla gestualità quasi sospesa.

Se accettiamo l'idea che la versione "piccola" non sia stata realizzata per progettare la "grande", ma che piuttosto ognuna delle due versioni costituisca una traduzione, in forme pittoriche differenti, della stessa composizione, sorge spontanea la curiosità di sapere in che rapporto esse si pongano l'un l'altra. L'indagine nell'infrarosso condotta sul *Cenacolo* del Vastato risulta in proposito preziosa, perché ci offre precisi indizi per stabilire la cronologia interna tra le due opere. Proprio il dettaglio relativo alla figura di Taddeo mostra infatti con chiarezza una serie di pentimenti nella posizione della mano e nella riduzione del panneggio che, realizzati in corso d'opera, vennero a modificare la composizione (fig. 6) inizialmente concepita come quella del bozzetto (fig. 2). Analogamente, si nota un interessante pentimento nella mano di Cristo, le cui dita furono modificate in corso d'opera più volte (fig. 7), probabilmente partendo dalla posizione adottata nel bozzetto per giungere a quella attualmente visibile.

In sostanza, due importanti varianti presenti nella versione Spinola – postura e panneggio di Taddeo; mano di Cristo – sono presenti anche negli strati pittorici non visibili della versione del Vastato e furono modificate in fase finale, correggendo dettagli già dipinti. Le due opere presentano dunque delle piccole ma significative differenze che portano a collocare il bozzetto prima del telero, dal momento che il secondo mostra di essere il frutto di una rielaborazione della composizione del primo. È probabile tuttavia che questo rapporto non significhi necessariamente che il bozzetto sia stato concepito in funzione progettuale per l'opera grande. Anzi, proprio il tipo di modifiche apportate a quest'ultima suggerisce che i due dipinti abbiano sviluppato, in parallelo, la stessa idea progettuale, fornendone due diverse interpretazioni: da un lato una versione più briosa, concitata nei gesti e virtuosistica nella tecnica, per compiacere il gusto di un aggiornato collezionista del calibro di Giovan Carlo Doria; dall'altro una versione più pacata, ordinata nella composizione e chiara nel messaggio, certamente più adatta a un cenacolo conventuale. È anche probabile che le modifiche apportate a quest'ultima, che come si è detto furono introdotte per correggere parti già dipinte, fossero state suggerite dagli stessi francescani, con lo scopo di rendere il messaggio visivo ancora più convincente e, soprattutto nella figura di Taddeo, più patetico e meno scomposto.

1. Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, 1618, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola

2. Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, particolare, 1618, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola



3. Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, 1618, Genova, Santissima Annunziata del Vastato

4. Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, particolare, 1618, Genova, Santissima Annunziata del Vastato

5-7. Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, particolari all'infrarosso, 1618, Genova, Santissima Annunziata del Vastato

Collana
Acta studiorum

In copertina e in quarta di copertina
Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, particolare, 1618, Genova, Santissima Annunziata del Vastato

Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)
© 2020, Scalpendi editore, Milano
ISBN: 978-88-32203-70-7

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano
www.solchi.eu

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Post produzione
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

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. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: novembre 2020

Finito di stampare nel mese di novembre 2020 a cura di Scalpendi editore S.r.l.
Printed in Italy

Scalpendi editore S.r.l.
www.scalpendieditore.eu – info@scalpendieditore.eu

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci 8
20154 Milano