

**Università degli Studi di Roma Tre**  
**Dottorato in Storia, Territorio e Patrimonio culturale**  
**XXXI ciclo**

**LUIGI SCARAMUCCIA**  
**(1616 – 1680)**  
**Catalogo ragionato dell'opera pittorica**

Candidato  
Dott. Antonio Iommelli

Docente Tutor  
Prof.ssa Maria Cristina Terzaghi



*“Da amendue le parti del ritratto pendevano due grand’arme bellissime, impresa gentilizia del medemo [...] esprimente un fulmine che con fiaccole di fuoco serpeggiando tra il solco dell’ad-densate nubi, più luminoso risplende”*

*(da Le Giustissime lagrime della poesia e della pittura)*

Stemma tratto da Archivio di Stato di Perugia, Catasti III gruppo, Famiglia Scaramuccia, n. 9, c. 226r

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>1</b>
<b>1. LA FORTUNA CRITICA</b>	<b>7</b>
1.1. La <i>Vita</i> di Lione Pascoli	7
1.2. Il Codice Bonola	13
1.3. <i>Le Giustissime lagrime della pittura</i>	16
1.4. L'erudizione sei-settecentesca e le postille di Sebastiano Resta	18
1.5. In epoca moderna	29
1.6. Immagini Capitolo 1	35
<b>2. DALLA PRIMA FORMAZIONE AGLI ANNI BOLOGNESI (1616–1650)</b>	<b>41</b>
2.1. Perugia e la bottega di Giovanni Antonio Scaramuccia	41
2.2. Tra Roma e Bologna	51
2.3. La parentesi lanfranchiana	63
2.4. Bologna e l'Accademia Ghisilieri	69
2.5. Il breve soggiorno perugino	72
2.6. Immagini Capitolo 2	75
<b>3. LA PRIMA FASE LOMBARDA (1650-1661)</b>	<b>85</b>
3.1. Flaminio Pasqualini e l'ambiente oratoriano	88
3.2. Il cantiere di San Marco e la cappella del beato Laccioli	94
3.3. Francesco Cairo e padre Sebastiano Resta	100
3.4. Corbetta e l'Immacolata dei Crociferi tra classicismo bolognese e suggestioni rosiane	104
3.5. Tra Piacenza, Bergamo e la basilica olivetana di San Vittore al Corpo	106
3.6. Immagini Capitolo 3	111
<b>4. IL RITORNO AL CLASSICISMO EMILIANO</b>	<b>123</b>
4.1. Girolamo Farnese e la Sala Farnese a Bologna (1558-1660)	124
4.2. La “deviazione caravaggesca”: Cannobio e l' <i>Incoronazione di spine</i>	130
4.3. Tra Poussin e Sacchi: l'ospedale della Stella e l'oratorio di Cesate	132
4.4. Carcegnà e l'impronta reniana (1663-1664)	135
4.5. Monsignor Terzago e la cappella presso Sant'Alessandro a Milano	138

---

4.6.	La cappella Bigazzini in San Filippo Neri e la committenza perugina	142
4.7.	Immagini Capitolo 4	149
<b>5.</b>	<b>SCARAMUCCIA TRA ROMA E MILANO (1666-1670)</b>	<b>161</b>
5.1.	Il viaggio a Roma: l'Accademia di San Luca e il manoscritto de <i>Le finezze</i>	161
5.2.	Cristina di Svezia e l'Accademia di Francia	169
5.3.	La seconda fase cannobiense	171
5.4.	Vitaliano VI Borromeo e il duca di Novellara	174
5.5.	Scaramuccia e la seconda accademia ambrosiana	180
5.6.	Scaramuccia ritrattista	185
5.7.	Immagini Capitolo 5	190
<b>6.</b>	<b>L'ULTIMA FASE LOMBARDA E I PRIMI ALBORI BAROCCHI</b>	<b>201</b>
6.1.	La pala di Potenza Picena	204
6.2.	Tra Pavia e Milano	207
6.3.	La Compagnia della Buona Morte e le ultime committenze pavese	212
6.4.	<i>Le finezze de pennelli</i> tra Antonio Lupis, Domenico Regi e Sebastiano Resta	215
6.5.	Padre Resta e la cappella Spada in Santa Maria in Vallicella	221
6.6.	Scaramuccia a Roma: da accademico di San Luca a virtuoso del Pantheon	228
6.7.	Gli ultimi anni milanesi	234
6.8.	Immagini Capitolo 6	238
	<b>CONCLUSIONI</b>	<b>246</b>
<b>7.</b>	<b>CATALOGO RAGIONATO DELLE OPERE</b>	<b>252</b>
7.1.	<b>DIPINTI E AFFRESCHI</b>	<b>252</b>
7.2.	<b>DISEGNI</b>	<b>346</b>
7.2.1.	Dalla Venerabile Biblioteca Ambrosiana	348
7.2.2.	Dal Codice Bonola di Varsavia	403
7.2.3.	Dal Codice Bonola di Santiago del Cile	411
7.2.4.	Collezioni pubbliche italiane	431
7.2.5.	Collezioni pubbliche europee	437
7.2.6.	Collezioni private	443
7.3.	<b>INCISIONI</b>	<b>448</b>
7.4.	<b>OPERE PERDUTE</b>	<b>458</b>
7.5.	<b>OPERE DUBBIE</b>	<b>493</b>

<b>7.6.</b>	<b>OPERE RESPINTE</b>	<b>498</b>
<b>8.</b>	<b>APPENDICI</b>	<b>502</b>
<b>8.1.</b>	<b>Abbreviazioni</b>	<b>502</b>
<b>8.2.</b>	<b>Appendice documentaria</b>	<b>503</b>
<b>8.3.</b>	<b>Fonti</b>	<b>554</b>
<b>8.4.</b>	<b>Bibliografia</b>	<b>587</b>



## INTRODUZIONE

**F**ra i protagonisti della pittura italiana del XVII secolo, Luigi Scaramuccia, meno di altri pittori attivi tra Bologna, Roma e Milano, non ha ancora ricevuto il giusto tributo da parte della critica che ad oggi lo considera, erroneamente, un mero seguace del Guercino<sup>1</sup>. Complice dell'oblio venutosi a creare intorno alla sua figura fu sicuramente il suo innato eclettismo pittorico. Infatti, analizzandone la produzione, si possono notare suggestioni che spaziano dallo Scaramuccia *senior* al Roncalli, da Lanfranco al Guercino, dal Domenichino a Sacchi, uno stile personalissimo – certamente non primigenio – riconoscibile per i contorni morbidi, per la tavolozza dai colori accesi e ben amalgamati, per i volti fortemente caratterizzati, nonché per un uso della luce che bagna i corpi e mette in evidenza alcuni particolari, talvolta non sempre di grande importanza nell'economia del dipinto<sup>2</sup>.

Questo intricato *modus pingendi* collima con una difficile nomenclatura artistica, ragione che lo vede tuttora discriminato dagli studi moderni. Difatti, questo suo eclettismo, frutto di una formazione a più braccia e di un lungo peregrinare per città – e di conseguenza per scuole pittoriche – è divenuto una pietra di inciampo per quanti finora hanno cercato di comprenderne la personalità artistica.

Indubbiamente il nome del pittore risulta molto più familiare per l'itinerario artistico dato alle stampe a Pavia nel 1674<sup>3</sup> sebbene egli venga frequentemente citato nei febbrili studi sul mercato e sul collezionismo artistico in età moderna, ciò grazie alle ingarbugliate relazioni allacciate con importanti personaggi dell'epoca, uno tra tutti, padre Sebastiano Resta<sup>4</sup>. I due, infatti, viaggiando su binari paralleli, frequentarono gli stessi collezionisti, fecero tappa nelle stesse città e nutrono uguali interessi per il mondo del mercato; un'ombra l'un dell'altro sebbene l'interesse degli studiosi da cui è venuta fuori la poliedrica personalità del padre oratoriano, sia tuttora causa di una carenza di studi intorno al perugino.

---

<sup>1</sup> Il noto critico Argan descrisse il pittore di scarso rilievo, privo di caratteri di originalità nelle cui opere intravide essenzialmente una stanza ripetizione dei modi del Guercino. Il noto critico inoltre descrisse negativamente anche il trattato *Le finezze dei pennelli* dato alle stampe da Scaramuccia a Pavia nel 1674 ritenendolo di “non capitale importanza per lo sviluppo storico della critica d'arte in Italia” (cfr. ARGAN 1936, pp. 3-4).

<sup>2</sup> Il pittore “[...] ricavò per le sue op(e)re, il chiaro oscuro di Polidoro, il disegno di Raffaello, la bravura del Caravaggio, la morbidezza del Correggio, la maestria del Bernino, l'espressiva del Zampieri, la Velocità del Tintoretto, l'invenzione del Primaticcio. Notò e seguì il colorito di Cesare d'Arpino, la pastosità naturale del Tiziano, la delicatezza manierosa del Lanfranchi, il contorno risentito del Parmigianino, l'estensione de concetti di Pier da Cortona, il nudo terribile di Michel Agnolo, il risalto ne corpi, la vivacità negli affetti, armonia nelle tente, intelligenza ne' scorci, la proportion nelle parti, la grazia ne gesti, il decoro nell'attitudine, la disinvoltura ne' corpi, la tenerezza ne' panni” (*Le Giustissime lagrime 1681*, p. 51).

<sup>3</sup> Si tratta di un itinerario artistico in cui un giovane di nome Girupeno – anagramma di Perugino – visita diverse città italiane in compagnia del *Genio di Raffaello*. Il testo è continuamente citato dagli studiosi di critica e storia dell'arte per una serie di preziosissime informazioni fornite dall'autore sulle cose da lui viste. Per una trattazione più completa si rimanda al cap. 5.1. Per il testo seicentesco si veda SCARAMUCCIA 1674; per l'edizione anastatica GIUBBINI 1965.

<sup>4</sup> Sulla figura di questo importantissimo personaggio al centro della vita culturale e artistica del tempo si veda da ultimo BIANCO-GRISOLIA-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017; PIZZONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016. Sui rapporti con Sebastiano Resta si rimanda al cap. 3.3.

Anche la sua vicenda critica ha avuto nel tempo un andamento decisamente altalenante; infatti, se il valore ed il merito dell'artista erano ben impressi nella mente dei suoi contemporanei, tanto da essere celebrato quale uno dei protagonisti della scena artistica seicentesca, con lo scorrere dei secoli quella fortuna è andata eclissandosi, condannandolo ad una condizione marginale e ad un quasi totale anonimato. Il primo a tracciare un timido profilo biografico del pittore fu Lione Pascoli<sup>5</sup>, come si legge sia ne *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* del 1730<sup>6</sup>, sia nell'edizione campanilista del 1732<sup>7</sup>. Prima di lui, il nome del perugino era stato citato da Francesco Scannelli<sup>8</sup> ne *Il microcosmo della pittura*<sup>9</sup>, da Giambattista Diana Paleologo ne *Le Ale de' Letterati*<sup>10</sup> e dal conte Carlo Cesare Malvasia<sup>11</sup>, che lo tirò in ballo diverse volte per alcune notizie, prontamente riprese nella sua *Felsina Pittrice*<sup>12</sup>, a proposito di taluni pittori attivi nel capoluogo emiliano<sup>13</sup>; tra l'altro, il bolognese fu tra i pionieri nel ricordarlo come allievo sia di Reni<sup>14</sup>, sia del Guercino<sup>15</sup>, industrioso nel trarre "studiose memorie" dagli affreschi del chiostro bolognese di San Michele in Bosco<sup>16</sup>.

Contemporaneamente all'impresa felsinea, il nome di Scaramuccia iniziava a circolare in alcune guide locali accanto alle opere da lui realizzate<sup>17</sup>. Se Pascoli fu tra i primi ad interrogarsi sulla formazione del pittore, denunciandone l'apprendistato presso la bottega di Reni<sup>18</sup>, furono

<sup>5</sup> Lione Pascoli (Perugia, 1674 – Roma, 1744), scrittore e collezionista perugino, affiancò agli studi giuridici una grande passione per l'arte nella duplice veste di scrittore e di collezionista. La sua ricca quadreria, comprendente più di trecento opere è andata successivamente dispersa sebbene un nucleo piuttosto consistente si conserva tuttora nella Pinacoteca Comunale di Deruta. Il suo nome, però, è legato essenzialmente alla sua attività di biografo, pubblicando la prima edizione delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* a Roma nel 1730. Su Lione Pascoli si rimanda a OZVALD 2014, pp. 523-527. Per la sua attività di collezionista si rimanda agli studi di SANTI 1976, pp. 267-282; CIUFFETTI 2005, pp. 80-96.

<sup>6</sup> Cfr. PASCOLI 1730, pp. 87-92.

<sup>7</sup> La biografia redatta dal pittore costituisce un sunto del medaglione biografico dato alle stampe nel 1730 (cfr. PASCOLI 1732, pp. 207-208).

<sup>8</sup> Francesco Scannelli (Forlì, 1616 – 1663), erudito e scrittore, svolse l'attività di agente artistico per Francesco I d'Este a Modena, al quale dedicò il *Microcosmo della pittura*, testo dato alle stampe nel 1657. Sul forlivese e sul suo lavoro editoriale si veda da ultimo MONACA 2015 e bibliografia precedente.

<sup>9</sup> SCANNELLI 1657, pp. 81, 370.

<sup>10</sup> CAMPORI (1855, p. 437) ricorda una lettera inviata da Diana Paleologo a Scaramuccia, pubblicata in seguito dal massese nella sua opera (cfr. DIANA PALEOLOGO 1675, p. 103).

<sup>11</sup> Per la biografia del conte Carlo Cesare Malvasia si rimanda a MASSIMI 2007.

<sup>12</sup> Il testo fu dato alle stampe nel 1678 sebbene la composizione vada dal settimo all'ottavo decennio del secolo. L'opera è intesa a tracciare la storia artistica bolognese dalle origini alla seconda metà del XVII secolo (cfr. MALVASIA 1678, in ZANOTTI 1841 - da ora MALVASIA 1678).

<sup>13</sup> MALVASIA 1678, I, p. 278, 291, 433, 451, 563-564; II, p. 4, 86, 120, 205, 211, 234, 343, 386, 419.

<sup>14</sup> MALVASIA 1686, pp. 163-164, 305.

<sup>15</sup> MALVASIA 1678, II, pp. 385-386.

<sup>16</sup> Cfr. MALVASIA 1678, I, p. 351. Ludovico Carracci, Guido Reni ed altri pittori della loro equipe decorarono il chiostro ottagonale del convento olivetano di San Benedetto di Bologna tra il 1604 e il 1605. Ma per un errore tecnico, il ciclo andò presto deperendosi tanto che nei primi anni del quarto decennio Reni dovette intervenire a restaurare l'opera (LORENZI 2006, p. 20). Sul ciclo si rimanda a MALVASIA 1694, CAVAZZONI ZANOTTI 1776

<sup>17</sup> Vedi TITI 1674, p. 386 per le opere romane; TORRE 1674, pp. 63, 102, 133, 147, 165, 171, 229, 267, 303 per quelle milanesi.

<sup>18</sup> PASCOLI (1730, p. 53) racconta ne la *Vita di Gian Domenico Cerrini* di un curioso episodio avvenuto tra i due nella bottega di Guido Reni.

successivamente padre Resta<sup>19</sup> e Giorgio Bonola<sup>20</sup> a mettere in luce l'influenza che Lanfranco, oltre a Guido, ebbe sul giovane Luigi, di cui la critica - ingiustamente - non ne ha tenuto conto, interessandosi all'autore solo come trattatista e trascurando completamente il suo genio artistico. Difatti, a distanza di pochi decenni dalla sua morte - avvenuta nel 1680 - il ricordo di Scaramuccia *pictor* era già andato sbiadendosi e, più che per la tavolozza, egli fu celebrato quale autore de *Le finezze dei pennelli*<sup>21</sup>. Questo ha fatto sì che tuttora, a parte qualche citazione occasionale e studi di storia locale, il suo catalogo risulti ancora inesplorato e da risistemare.

Questo caso è per certi aspetti singolare poiché, studiandone la fortuna critica, si evince che l'inserimento del perugino in un ambito artistico ben definito sia stato da sempre una questione piuttosto travagliata, dovuto proprio a causa del suo eclettismo pittorico. Non a caso, tuttora il pittore viene considerato un artista di cultura bolognese dagli studiosi milanesi, umbro per i bolognesi, lombardo dai romani. A Perugia, dove il nostro nacque - *nemo propheta in patria* - il suo ricordo è celato sotto la coltre del *genius loci*, Gian Domenico Cerrini, sebbene il pittore tenesse continuamente a mettere ben in evidenza le sue origini umbre, firmandosi "Aloisius Scaramuccia *peruginus*". Ma ancora una volta il destino gli è stato infausto perché questa apposizione fu erroneamente letta da Giulio Carlo Argan come un secondo nome, ribattezzando l'artista Luigi *Pellegrino*, una disattenzione divenuta una costante da quel lontano 1936<sup>22</sup>.

Ai pochi contributi che hanno avuto il merito di lasciare una traccia da cui partire per una ricostruzione storico-critica del catalogo di Scaramuccia, sono seguiti studi isolati che se da una parte hanno tentato di riscoprire e valutare la personalità artistica del pittore, dall'altra hanno delimitato la sua carriera a impercettibili contributi locali, limitandosi di fatto a descrivere perlopiù singoli episodi della produzione dell'artista o ad avvicinarli nuove opere dall'attribuzione non sempre condivisibile. Benché non siano mancate nel corso del tempo anche autorevoli osservazioni critiche e nuove scoperte d'archivio sull'argomento, l'interesse discontinuo ed intermittente nei confronti di Scaramuccia ha reso quanto mai necessario un lavoro sistematico ed aggiornato, teso a riconsiderare il significato del suo ruolo e del suo operato artistico nella più vasta dimensione storico-critica, a fronte anche di un consistente ampliamento degli studi sul Seicento e della pubblicazione di nuovi contributi

---

<sup>19</sup> Padre Resta presentò Scaramuccia in più occasioni come allievo prima di Reni e poi di Lanfranco (cfr. NICODEMI 1956, p. 301; PIZZO 2002, p. 150).

<sup>20</sup> Cfr. CARACCILOLO 2008, p. 134, tav. XVIII. Giorgio Bonola, formatosi presso la bottega di Scaramuccia a Milano, scrisse sulla formazione del pittore, tracciandone la genealogia due volte a margine di un disegno conservato presso il Codice Bonola di Santiago. Il Bonola collegò dapprima il pittore al padre e a Lanfranco, per poi essere individuare nella sequenza Scaramuccia *senior* – Reni – Lanfranco - Guercino l'esatta formazione. Si rimanda a tal proposito al paragrafo successivo.

<sup>21</sup> "Assai più importante della sua attività artistica è la sua opera di scrittore d'arte" (cfr. ARGAN 1936, p. 5).

<sup>22</sup> Il primo ad affiancare il nome Pellegrino a quello di Luigi fu ARGAN (1936, p. 4) nel redigere la voce del pittore nell'Enciclopedia italiana. Dopo di lui molti hanno reiterato l'errore tra cui GIUBBINI 1965, TARLAZZI 2017, D'ALBO 2018 ed altri.

monografici.

Questo studio non può che partire dall'analisi della fortuna critica del pittore, ricollegando le sue vicissitudini a quelle dei contemporanei e rileggendo le testimonianze di chi ebbe con lui un contatto diretto<sup>23</sup>. Nel riconnettere Scaramuccia all'epoca in cui visse, emerge chiaramente la sua personalità eclettica, temprata fin da subito all'arte da suo padre Giovanni Antonio, permettendogli di partecipare a diverse accademie e congregazioni, a partire da quella di San Luca, e di ricoprire molto spesso incarichi di responsabilità grazie soprattutto alla rete di conoscenze con cui entrò in contatto e ad importantissimi collezionisti del tempo. La sua attività prese una piega significativa intorno alla metà del secolo quando giunto a Milano il suo stile venne generosamente apprezzato e sponsorizzato dal potente Flaminio Pasqualini, da Francesco Cairo e successivamente da Sebastiano Resta. In questo periodo, Scaramuccia iniziò a riscontrare una certa fama soprattutto per la sua abilità nel destreggiarsi sapientemente in più ambiti, dall'affresco alla pittura su pietra, dal ritratto alle incisioni, rimischiando ogni volta le carte ma mantenendo sempre chiara la sua forte identità classicista<sup>24</sup>. Infatti, i numerosi viaggi dovuti principalmente alla stesura de *Le finezze* lo misero in contatto con artisti dalla più disparata estrazione pittorica; tuttavia Luigi seppe prendere a prestito sapientemente da ognuno di loro ciò che il mercato in quel tempo richiedeva.

Purtroppo la mancanza di uno studio sistematico sull'interessante figura di suo padre e sulla bottega tenuta da questi nei primi decenni del Seicento, dove si formarono il nostro pittore, Giandomenico Cerrini e Paolo Gismondi, è di fatto limitante per una ricostruzione completa del profilo artistico di Scaramuccia le cui scelte figurative talvolta adottate non furono per niente distanti da quelle operate precedentemente da suo padre, già fautore di un linguaggio rivelatosi estremamente duttile a contatto con le avanguardie artistiche del momento. Luigi, infatti, ereditò dal vecchio Giannantonio proprio questa malleabilità e disponibilità ad interrogarsi sulle proposte stilistiche provenienti dall'esterno, una propensione venuta fuori dalle pagine de *Le finezze* che finora sono state lette separatamente dalla vicenda storico-artistica del pittore, un atteggiamento quanto mai errato nel comprendere Scaramuccia e le sue continue peregrinazioni pittoriche. In effetti l'assenza di un'edizione critica crea non pochi problemi nel districare alcuni nodi venuti al pettine, come quello certamente non meno importante della formazione di Luigi che in carenza di documenti può essere ricostruita sulla base di testimonianze indirette, finte dall'autore sulle labbra del giovane Girupeno. Tale lacuna che potrà essere colmata in un secondo momento sulla base delle proposte avanzate in questa sede, non deve

---

<sup>23</sup> Un aspetto interessante, quanto inedito, della fortuna di Luigi Scaramuccia è quello relativo alle composizioni in versi a lui dedicate da noti poeti dell'epoca, a partire dal lodigiano Francesco DE LEMENE (1726, p. 258). Sul de Lemene si veda da ultimo FINO 2010.

<sup>24</sup> Un capitolo completamente trascurato dalle fonti e dagli studiosi interessati alla sua vicenda riguarda la sua attività come poeta e ritrattista arrivando persino a gareggiare con Ferdinand Voet nell'esecuzione di un ritratto per la nobile famiglia dei Gallio (cfr. PESCARMONA 2012, pp. 140-143; DELL'OMO 2014, p. 101).

considerarsi però un ostacolo insormontabile ma uno stimolo nel ricucire assieme lo *Scaramuccia scriptor* con lo *Scaramuccia pictor*<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Si cerca nel corso di tale indagine di suturare in parte questa ferita col riportare, laddove possibile, brevi passaggi da *Le finezze* facendo così sentire la viva voce del pittore.



## 1. LA FORTUNA CRITICA

### 1.1. La *Vita* di Lione Pascoli

**L**a *Vita di Luigi Scaramuccia*<sup>1</sup>, data alle stampe nel 1730 da Lione Pascoli, restituisce l'immagine dell'artista secondo un *topos* letterario, messo a punto dall'abate perugino nel confezionare i tanti medaglioni biografici<sup>2</sup>. Infatti, lo storiografo non si soffermò soltanto sull'attività artistica dei pittori ma riuscì a rifondergli vita descrivendone le personalità e le fisicità con ampi giudizi. Nel nostro caso, si tratta di poche pagine che di sicuro hanno influenzato la critica successiva impedendone talvolta una piena comprensione. Effettivamente l'abate fu il primo a redigere il cameo biografico del pittore sebbene altre fonti precedenti, manoscritte e a stampa, avessero gettato luce sulla personalità del maestro, senza però avere la pretesa di tracciarne un profilo<sup>3</sup>. Nel delineare la doppia *facies* del perugino quale artista e uomo, Pascoli non tralasciò innanzitutto di descriverne le fattezze, oggi conosciute grazie a diversi ritratti, tra cui il più celebre fu posto a corredo de *Le finezze dei pennelli* (fig. 1), dipinto dall'amico Francesco Cairo<sup>4</sup> (figg. 2-3) e trasportato su matrice da Carlo Bonacina<sup>5</sup>. Lasciandosi ispirare da questa incisione, lo storiografo riuscì a restituirne le sembianze sebbene non avesse mai conosciuto personalmente l'artista. Infatti, nel ridargli corpo, l'abate ebbe sicuramente tra le mani questa immagine, come si evince da alcuni particolari con cui espresse le fattezze del pittore: “[...] alto, e pieno di corpo, di faccia maestosa, e gioviale, con occhi

---

<sup>1</sup> PASCOLI 1730, pp. 87-92.

<sup>2</sup> Nel primo volume delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* pubblicato a Roma nel 1730 e dedicato a Vittorio Amedeo di Savoia, Lione Pascoli, noto biografo, presentò ottantotto vite in cui mise insieme elementi biografici ed opere. L'impresa, terminata nel 1736 con la pubblicazione del secondo tomo, ebbe meno fortuna delle *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini*, data alle stampe nel 1732, perché con quest'ultima raccolta, allineandosi agli esempi di Carlo Ridolfi, Raffaele Soprani, Carlo Cesare Malvasia e di Bernardo De Dominici, si collocò con ragione nel filone campanilistico degli studi di storia locale. In entrambi i lavori, lo storiografo umbro riservò alcune pagine a Luigi Scaramuccia, raccogliendo diverse notizie fondate, a partire dalla data di nascita.

<sup>3</sup> Intrecciando le informazioni da *Le Giustissime lagrime* 1681, da Bonola (CARACCILO 2008, p. 134, tav. XVIII) e da padre Resta (cfr. NICODEMI 1956, p. 301; PIZZO 2002, p. 150) con le notizie fornite dal Pascoli, si possono colmare non poche zone d'ombra e di avallare o confutare alcune dichiarazioni riportate dallo storiografo in maniera superficiale.

<sup>4</sup> L'incisione riprende con qualche differenza il *Ritratto* di Francesco Cairo (fig. 2), acquistato nel 1806 dalla Pinacoteca di Brera (PORZIO in *Pinacoteca di Brera* 1989, pp. 185-186) e conservato presso il *Gabinetto de' Ritratti de' Pittori* (BOSSI 1806, p. 23). Secondo JUSTI (1888, II, p. 63) il quadro era una replica della tela già attribuita a Pier Francesco Mola rappresentante il *Ritratto di Fulvio Testi*, conservata a Roma presso la Galleria Nazionale di Palazzo Corsini (fig. 3). VOSS (1910, pp. 201-203) chiarì l'equivoco sull'identificazione del soggetto, attribuendo però le tele al Mola, seguito in questa teoria dal GIUBBINI (1965). FRANGI (1998, pp. 279-280) ha sciolto ogni dubbio al riguardo assegnando entrambe le opere al catalogo del Cairo.

<sup>5</sup> L'identificazione fu messa in dubbio dallo JUSTI (1888, II, p. 63) che propose di identificare il soggetto con Fulvio Testi per la presenza della sigla “F. Ti” sul dorso del libro della tela romana. Sebbene un restauro abbia dimostrato che anche la sigla della versione ambrosiana debba essere letta “F. Ti” (FRANGI 1989, p. 280) ritengo però sia impossibile che vivente Scaramuccia, al momento della pubblicazione de *Le finezze*, si stampasse il ritratto di un'altra persona. Un'ulteriore conferma che l'incisione raffiguri lo Scaramuccia è fornita dal confronto col ritratto di quest'ultimo conservato all'Accademia di San Luca a Roma (fig. 4) ed eseguito nel 1680, anno di morte del pittore da Giorgio Bonola (INCISA DELLA ROCCHETTA 1979, p. 43, n. 121; PETRUCCI 2002a, pp. 27-28). Su Giovanni Battista Bonacina e la sua famiglia vedi invece ALBERTI-MONFERRINI 2017, pp. 63-93.

grandi, neri, e vivaci, di color vermiglio, larga fronte, e capelli canuti, lunghi, e folti”<sup>6</sup>. Difatti all’epoca si conoscevano già altri ritratti dell’artista, come quello realizzato dal fiammingo Ferdinand Voet<sup>7</sup> (fig. 5), in cui però il perugino è raffigurato anziano e con i capelli bianchi, o quello eseguito dal Bonola (fig. 4), già a Roma presso l’Accademia di San Luca, due versioni non coincidenti con la suddetta descrizione<sup>8</sup>. Queste però trovano piena rispondenza con altre raffigurazioni del perugino, come due disegni in cui l’aspetto nobile ed altero, i lineamenti del volto e lo sguardo acuto tradiscono la stessa identità. Il primo è una prova attribuita a Carlo Dolci (fig. 6)<sup>9</sup>, mentre il secondo sembra essere un autoritratto del perugino, conservato a Venezia (cat. D88), dove il pittore appare molto giovane<sup>10</sup>.

Subito dopo, Pascoli passò a descriverne le virtù. Come era suo solito, l’abate esaltò grandemente la personalità di Luigi Scaramuccia attribuendogli molte doti che, insieme a quelle artistiche, lo fecero eccellere in più campi - dalla prosa alla poesia, alla geometria<sup>11</sup>. Il biografo prendendo in prestito il concetto greco di *kalós*, del bello e del buono, descrisse la bellezza fisica del perugino che, al passo di quella morale: “[...] traviò mai dal buon costume, che pure gli era innato, e famigliare. Imperocchè ebbe sempre un animo sincerissimo, lontano da gare, da controversie, e da inimicizie, odiava la maldicenza, ed il parlar osceno, né dipinse mai cosa impudica”<sup>12</sup>. Da queste parole emerge l’aspetto benevolo e solare del nostro artista che grazie al suo carattere, sincero e gioviale, riuscì a guadagnarsi la fiducia e il rispetto di molti, oltre al prestigio per la sua scuola. Infatti, come annotò Pascoli, il perugino aprì uno studio di pittura abbastanza noto a Milano dove si formarono molti allievi, tra cui Andrea Lanzani<sup>13</sup> e Pietro Mozzina<sup>14</sup> “[...] e una quantità di scolari anche qualificati, che prendevan lezioni di disegno, non tanto per voglia, che avessero d’imparare, quanto per lo desiderio, che avevano di conversare con lui; che era amenissimo, e graziosissimo, e sapeva molto bene adattare al genio

<sup>6</sup> PASCOLI 1730, p. 92.

<sup>7</sup> Durante il periodo milanese, Ferdinand Voet (1639-1689) eseguì il ritratto del pittore, già noto attraverso una copia dipinta da Giorgio Bonola, la cui esecuzione è segnalata da quest’ultimo tra le opere del 1680: “ritratto del Perugino l’hò cop(iato) da Ferd(inand) Voet, è in casa a Corconio l. 10”. La tela è riemersa dalla collezione Bonola ed è stato acquistato da Luigi Koelliker (cfr. PETRUCCI 2005a, p. 315). Sulla collezione Koelliker vedi PETRUCCI 2005. Sul pittore Ferdinand Voet vedi EADEM 2005; PETRUCCI 2007.

<sup>8</sup> Sul ritratto dell’Accademia di San Luca cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA 1979, p. 43, n. 121; PETRUCCI 2002a, pp. 27-28, fig. 22

<sup>9</sup>Asta 14 giugno 2000 su artnet.com

<sup>10</sup> È presumibile che questo timido ritratto fosse stato eseguito quando Scaramuccia mise piede per la prima volta nella città lagunare intorno al sesto decennio del XVII secolo (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 114).

<sup>11</sup> “[...] imperocchè fu non solo bravo pittor, ma poeta, non minor poeta che prosatore, ed ugualmente prosator, che geometra”. PASCOLI 1730, p. 91.

<sup>12</sup> PASCOLI 1730, p. 92.

<sup>13</sup> IBIDEM. Su Andrea Lanzani e sul rapporto con la bottega di Luigi Scaramuccia si veda COLOMBO-DELL’OMO 2007, in part. pp. 15-27.

<sup>14</sup> PASCOLI 1730, p. 92. Sul pittore Pietro Mozzina si hanno ancora poche ed incerte notizie. GABURRI (1730, p. 2151) lo dice milanese e conferma il suo apprendistato presso il perugino.

delle persone i suoi leggiadri vezzi, di cui tuttocchè abbondasse, si dimostrava assai scarso”<sup>15</sup>.

Lione riportò inoltre, in calce alla *Vita di Andrea Pozzo* nell’edizione del 1736<sup>16</sup>, che a Milano il perugino godette di una particolare stima, tanto da essere interpellato dai gesuiti della casa di San Fedele a proposito di un giovanissimo pittore, Andrea Pozzo, all’epoca ancora novizio<sup>17</sup>. I padri chiesero un consulto al pittore che dall’alto delle sue capacità li assicurò sulle virtù artistiche del ragazzo giudicandolo assai valente<sup>18</sup>. Queste sue qualità ebbero una grande eco, diffusasi repentinamente dal capoluogo lombardo in altre città: “[...] perché se grande era il credito, che già preso aveva per tutta la città il suo pennello, non minore era la fama, che correva di sua puntualità, e del suo trattar signorile e generoso. Né dentro il largo giro delle mura si restrinsero, ma incontanente per tutta la Lombardia si sparsero, e da ogni parte di essa giornalmente riceveva commessioni”<sup>19</sup>.

Da buon narratore qual era, Pascoli concluse il racconto facendo volgere al meglio tutti gli avvenimenti. Infatti, secondo la penna del biografo, il pittore riuscì a tenere alto il proprio nome e di conseguenza un tenore di vita, grazie al prestigio e allo *status* sociale raggiunti, direttamente proporzionali alla sua gentilezza d’animo e alle sue spiccate doti artistiche, tale che “[...] generosamente spendeva, e generosamente altresì dipigneva [...] ed a poveri religiosi regalava”<sup>20</sup>.

Uno dei punti più critici, però, su cui gli studiosi hanno più volte dibattuto, arrivando a posizioni diametralmente opposte, riguarda la formazione del pittore, fatta risalire da Pascoli nella bottega di Guido Reni senza nessuna ombra di dubbio, dopo un breve apprendistato nello studio paterno<sup>21</sup>. Egli scrisse “[...] Luigi nacque di padre pittore, che quantunque assai bene nell’arte ammaestrato, volle per meglio ammaestrare il figlio mandarlo in Roma nella scuola di Guido”<sup>22</sup>. Giovanni Antonio, come lo storiografo rilevò nel medaglione biografico dedicato a Gian Domenico Cerrini<sup>23</sup>, fu appunto un grande amico di Reni “[...] perché egli pure uscito era della scuola d’Annibale, benchè frequentasse poi quella del Roncalli”<sup>24</sup>. Il pittore, conscio di voler offrire a suo figlio e al Cerrini una formazione possibilmente più aggiornata sulle istanze romane, optò a detta dell’abate di raccomandarli al maestro bolognese “[...] e Guido, arrivati che furono, vedendoli avvenenti, costumati, civili, e assai ben fatti, concepì per essi uguali inclinazione, ed insegnava ad ambedue di tutto cuore”<sup>25</sup>. Gli aneddoti, cui si

---

<sup>15</sup> PASCOLI 1730, p. 89.

<sup>16</sup> PASCOLI 1736, II, pp. 245-276.

<sup>17</sup> IBIDEM, p. 248. Su questo episodio si veda anche BIANCHI 2009, p. 34.

<sup>18</sup> “Fattigli perciò vedere due suoi quadri non dubitò d’affermare, che venivan dal buono, e lodando particolarmente il componimento, e l’invenzione disse che divenuto sarebbe assai valente” (IBIDEM, p. 248).

<sup>19</sup> PASCOLI 1730, p. 89.

<sup>20</sup> “[...] s’era trattanto accomodato assai bene d’ogni sorta d’arredo in casa, aveva uno studio famoso”, e “[...] amava estremamente la pulitezza, e vestiva nobilmente” (PASCOLI 1730, pp. 89, 92).

<sup>21</sup> Sulla formazione di Luigi Scaramuccia nella bottega di Guido Reni si rimanda al paragrafo 2.1.

<sup>22</sup> PASCOLI 1730, p. 87, 97.

<sup>23</sup> Per il succinto medaglione biografico su Gian Domenico Cerrini si veda PASCOLI 1730, pp. 51-56.

<sup>24</sup> IBIDEM, p. 53.

<sup>25</sup> IBIDEM, p. 53.

lascia andare, fanno supporre una certa veridicità dei fatti che il biografo non poté inventare di sana pianta né riportò da fonti precedenti, come spesso era suo solito, essendo stato il primo ad esporli. Sicuramente la fonte da cui l'abate trasse queste notizie, orale o scritta, risulta oggi abbastanza autorevole, alla luce di nuovi documenti comprovanti questa frequentazione del giovane Scaramuccia con la bottega bolognese del maestro, ipotesi finora ridimensionata o completamente cassata dalla critica. L'episodio incriminato sarebbe accaduto nello studio romano di Guido Reni: "avvenne che poco dopo qualche tempo che tra essi [tra Cerrini e Scaramuccia] per gara di professione nacque qualche non leggier differenza, che costrinse Guido a separarli, sino a che si rappacificarono, e fecero più stretta, e fedele amicizia di prima; e lo stesso Luigi fù cagione, che Gio(vanni) Domenico vendesse certi testoni, di più un quadretto, in cui rappresentato avea un'assunzione"<sup>26</sup>. Alcuni studiosi hanno messo in dubbio questo passaggio accusando Pascoli di pressapochismo e di mancata verifica delle informazioni riportate, invalidando ingiustamente tutto il contenuto, sulla scia di certi documenti che avrebbero reso impossibile questo alunnato per una questione strettamente cronologica<sup>27</sup>. Secondo un'ipotesi di Mancini, la data di nascita riferita da Pascoli non concorderebbe con le notizie di un documento inedito da lui pubblicato, nel quale risulta che Scaramuccia aveva quattordici anni nel 1635, posticipando difatti la nascita al 1621 e scartando definitivamente il discepolato con Reni<sup>28</sup>. Lo studioso, però, timidamente accenna ad una probabile frequentazione del vate felsineo fra il 1636 e il 1642, osservando giustamente una stretta adesione del perugino al verbo reniano, tesi successivamente raccolta dalla critica archiviando per sempre qualsiasi altra soluzione al caso<sup>29</sup>. Ma la scoperta dell'atto di battesimo dell'artista, da cui si evince la nascita avvenuta nel 1616 – cinque anni prima rispetto a quanto finora detto – riabilita il racconto di Pascoli e di conseguenza la presenza di Scaramuccia nell'*atelier* di Reni<sup>30</sup>. Infatti, se da una parte è noto che il biografo prese diversi abbagli e spesso omise volutamente di citare gli autori da cui copiava estesi brani, resta pur vero dall'altra che Leone si servì di fonti molto autorevoli che, nel caso specifico di Scaramuccia, si sono rivelate esatte, almeno per quanto concerne le date di nascita e morte.

Pascoli confezionò il medaglione biografico passando in rassegna i lavori realizzati da Scaramuccia lungo l'arco della sua carriera<sup>31</sup>. Dalle opere menzionate, si deduce che l'intenzione del biografo non fosse quella di fornire un elenco completo dei lavori ma dimostrare che da più parti dell'Italia molti ricorsero al suo talento, motivo per cui la vicenda critica di Luigi prevale sul *focus* delle sue

<sup>26</sup> IBIDEM, p. 53.

<sup>27</sup> MORANDOTTI 2005, p. 62.

<sup>28</sup> MANCINI 1992a, p. 151.

<sup>29</sup> Si veda da ultimo TARLAZZI 2017, p. 72.

<sup>30</sup> "Adi 6 di (dicem)bre 1616 Alouigi figliolo di M(ast)r(o) Gio(vanni) Antonio Scaramuccia et di M(adon)na Dianora sua consorte/ di P(orta) S(anta) S(usanna) et P(arrocchia) S(anto) Stefano nacque di sabbato il di 3 del preditto [...]" (vedi app. doc. n. 2).

<sup>31</sup> PASCOLI 1730, p. 88.

opere, limitate ad una sintetica rassegna di fatiche tra Roma, Bologna, Piacenza e Milano. L'abate tenne infatti a sottolineare che questa attività di pittore “[...] s’era alquanto raffreddata per un trattato di pittura che avea fra mano, in cui molto tempo impiegò prima di darlo alle stampe, e per mancanza del natural vigore già indebolito dalle continue fatiche, che fino allora avea fatte, e per l’imminente vecchiaia, che non più come innanzi gli permetteva di fare”<sup>32</sup>. Il testo, cui fa riferimento il biografo, è *Le finezze de’ pennelli italiani ammirate, e studiate da Girupeno*, impegno letterario, seguito a detta dell’autore da “[...] un altro, e già cominciato l’aveva con intenzione di dedicarlo agli accademici di S. Luca di Roma, donde ricevuto avea avviso d’essere stato ne’ 15 di dicembre dell’anno 1675 di comune, e spontaneo consenso di tutti ammesso nell’accademia”<sup>33</sup>. Pascoli mostra ancora una volta di conoscere perfettamente l’*iter* della stesura de *Le finezze* riportando con esattezza il giorno in cui il pittore fu accolto nella celebre accademia capitolina<sup>34</sup>. Il perugino, infatti, nel 1666 aveva sottoposto il succitato manoscritto al giudizio degli accademici romani, presieduti quell’anno da Carlo Maratti, nutrendo al contempo l’intenzione di comporre un nuovo trattato sulla pittura, impegno non concretizzatosi per il sopraggiungere della morte il 3 agosto 1680<sup>35</sup>. È plausibile che l’abate umbro sapesse di questo ultimo proposito direttamente da qualche partecipante all’Accademia romana, dove spesso si recava in visita.

Con la stessa accuratezza, infine, il biografo ricorda anche le circostanze della morte e gli onori tributati al pittore dalla città di Pavia, capoluogo dove Scaramuccia intrecciò importanti rapporti con pittori e mecenati locali, i quali composero per la sua dipartita lodi ed elogi raccolti in un testo, *Le Giustissime lagrime della poesia, e pittura*, dato alle stampe nel 1681<sup>36</sup>.

Nella *Vita* però ci sono anche alcune zone d’ombra. Pascoli riportò, invero, poche ed inesatte notizie sulla famiglia del pittore, accennando solo a due figlie femmine - anziché quattro - senza curarsi di segnalare il nome della moglie, una certa Ortensia Mariani, imparentata con una casata di pittori locali<sup>37</sup>. Lo stesso dicasi per quanto concerne l’attività grafica del perugino, di cui oggi si conoscono ben quattro incisioni e diversi fondi di disegni, un aspetto per niente citato dall’abate<sup>38</sup>.

*Le Vite* del 1730 non furono l’unica impresa del genere data alle stampe dall’erudito. Infatti,

---

<sup>32</sup> PASCOLI 1730, p. 90.

<sup>33</sup> IBIDEM. Una copia de *Le finezze* con note autografe del Perugino si conserva presso la BAV. Potrebbe forse trattarsi della nuova edizione cui accenna Pascoli nella vita del pittore.

<sup>34</sup> “[...] donde ricevuto avea avviso d’essere stato ne’ 15 di dicembre dell’anno 1675 di comune, e spontaneo consenso di tutti ammesso nell’accademia” (cfr. PASCOLI 1730, p. 90). A tal proposito si veda app. doc. nn. 88,89.

<sup>35</sup> Il pittore morì la mattina del 3 agosto 1680 nella chiesa di Sant’Antonio Abate di Milano. Vedi app. doc. n. 114.

<sup>36</sup> Cfr. *Le Giustissime lagrime* 1681 (vedi app. F7).

<sup>37</sup> Cfr. PASCOLI 1730, p. 92. Queste informazioni si ricavano dai documenti di battesimo delle figlie conservati presso l’Archivio parrocchiale di San Nazaro Maggiore di Milano (vedi app. doc. nn. 15, 22, 27, 33, 44).

<sup>38</sup> Per le incisioni vedi cat. S1, S2, S3, S4.

Pascoli compose tra l'altro anche *Le vite de' più celebri artisti viventi*<sup>39</sup> e *Le Vite de' pittori, scultori e architetti perugini*, pubblicate a Roma nel 1732<sup>40</sup>. Come egli stesso confessa, quest'ultima edizione nacque più dal desiderio campanilistico di rendere onore e servire la patria che per una ragione storiografica poiché “[...] così providentemente fece per Venezia il Ridolfi, per Modena il Vedriani, per Genova il Soprani, per Bologna il Malvasia, per Verona il Pozzo: così stan facendo per Napoli il Dominici, per Ferrara il Baruffaldi. E così per te farò io Perugia!”<sup>41</sup>. L'abate, data la premessa, non cercò quindi di concepire questa edizione delle *Vite* come una pietra storiografica, bensì di presentare la scuola perugina come un esercito di numerosi e talentuosi artisti, degna di essere annoverata tra le patrie dei pittori<sup>42</sup>.

L'edizione, quindi, è volutamente sintetica e molte delle biografie presenti risultano già edite nel volume del 1730, come nel caso di quella di Luigi Scaramuccia<sup>43</sup>. Infatti, nessun giudizio critico o nuove informazioni accompagnano il medaglione; anzi, il biografo, sintetizzando le notizie già in possesso, avvisa che “[...] chi bramasse aver piena, e distinta notizia di lui, leggane il racconto copiosamente da me fatto nel primo volume delle vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, avendone qui per non ripetere le medesime cose dato solamente un saggio”<sup>44</sup>.

In questa edizione il nome dell'artista appare nel breve cameo dedicato al poco noto Bartolomeo Petrini<sup>45</sup>, un pittore perugino, la cui triste storia conferma la presenza di Scaramuccia a Perugia, lì presente poco prima del lungo soggiorno milanese e dopo l'esperienza nell'accademia del bolognese Ghisilieri, conclusasi intorno al 1648<sup>46</sup>. Di notevole importanza risulta anche il cameo dedicato dallo scrittore umbro a Giovanni Antonio Scaramuccia, padre di Luigi, presso il quale il pittore mosse i suoi primi passi e dalle cui opere dipese in maniera osmotica<sup>47</sup>. La biografia che non trova posto nelle *Vite* del 1730 e nell'edizione del 1736, restituisce l'ambiente artistico e la bottega in cui Scaramuccia *junior* si formò, sottolineando la dipendenza e la filiazione artistica di Giovanni Antonio ai modelli di Guido Reni e del Roncalli, tracce riscontrabili nella produzione giovanile di Luigi<sup>48</sup>. Alla morte di Giovanni Antonio, secondo Pascoli, Luigi non fu presente al funerale perché “[...] stava in quel tempo

<sup>39</sup> Tuttora presenti nella collezione Mariotti a Perugia, queste biografie sono state pubblicate nel 1981 (cfr. MANCINI 1981).

<sup>40</sup> Cfr. MARABOTTINI 1992.

<sup>41</sup> PASCOLI 1732, pp. 11-12.

<sup>42</sup> Le *Vite* partono con frà Bevignate, nato nel 1250 e terminano con Giovanni Fonticelli, nipote e allievo di Pietro Montanini, morto nel 1716, presso cui Pascoli studiò pittura (cfr. PASCOLI 1732).

<sup>43</sup> PASCOLI 1732, pp. 207-208.

<sup>44</sup> PASCOLI 1732, p. 208.

<sup>45</sup> PASCOLI 1732, pp. 242-246.

<sup>46</sup> *Breve racconto della Vita di Carlo Cignani descritta dal Muto Accademico Concorde di Bologna ed Acceso di Bologna*, BCAB, ms. B 36, Bologna 1702, n. 66, ff. 238-250.

<sup>47</sup> PASCOLI 1732, pp. 180-184.

<sup>48</sup> Una recente ed aggiornata biografia di Giovanni Antonio Scaramuccia è stata pubblicata da CARACCILO 2018, pp. 314-317.

fuori a dipignere, e a farsi onore”<sup>49</sup>. La notizia parrebbe vera; peccato però che il biografo sbagli la data del decesso, avvenuta nel 1633 e non nel 1650, anno in cui Luigi è effettivamente documentato a Milano, dove lo raggiunse suo fratello<sup>50</sup>. Quest’ultimo, di cui si sa ben poco, “[...] attendeva più alle lettere, che alla pittura” e si recò nel capoluogo lombardo “[...] a trovare il fratello maggiore Luigi, a cui portava sommo affetto”, città dove “[...] visse in sua compagnia non pochi anni tuttocchè rara sia tra’ fratelli la concordia”<sup>51</sup>. Qui “[...] morì egli pure, sebbene non con intera certezza”<sup>52</sup>.

Nel 1736, a conclusione di quanto già iniziato sei anni prima, Pascoli pubblicò il secondo volume delle *Vite*, impresa in cui difese il titolo dato all’opera, nata nelle sue intenzioni non come una raccolta di futili descrizioni bensì come “istoria” in cui tessere insieme dati biografici ed opere<sup>53</sup>. Ad ogni modo, in questo tomo, il nome di Scaramuccia non trova significativi riscontri se non nel già citato episodio, narrato a proposito della *Vita* di Andrea Pozzo<sup>54</sup>, sul cui talento il perugino fu chiamato a giudizio dai padri gesuiti della casa di San Fedele, a dimostrazione della grande considerazione riservatagli dagli eruditi meneghini<sup>55</sup>.

## 1.2. Il Codice Bonola

**S**ebbene non si è certi che questo progetto nascesse per essere dato alle stampe, il *Codice*, ora smembrato in più fogli, resta un’opera che segna l’interesse nei confronti di alcuni pittori, messo insieme da Giorgio Bonola, un pittore di Corconio<sup>56</sup>. Quest’ultimo, infatti, compose “visivamente” diversi medaglioni biografici, tra cui un posto di riguardo spettò a Scaramuccia, presente grazie al riconoscimento tributatogli dal suo allievo<sup>57</sup>.

Giorgio Bonola, figlio di Rocco, un mercante di quadri, nacque nel 1657 a Corconio, un paese nel novarese sopra il lago d’Orta<sup>58</sup>. Il giovane frequentò lo studio del pittore perugino a Milano, dal quale apprese l’arte del disegno e della pittura. La partecipazione alla vita artistica e culturale lombarda a contatto con i maggiori protagonisti dell’epoca – il Bonola frequentò anche l’Accademia Ambrosiana

---

<sup>49</sup> PASCOLI 1732, p. 183.

<sup>50</sup> Cfr. BERRA 1998, p. 69.

<sup>51</sup> PASCOLI 1732, p. 184 e ss.

<sup>52</sup> Dovrebbe trattarsi di Carlo Scaramuccia, come si evince da una lettera spedita dal pittore a Sebastiano Resta (vedi app. doc. n. 115). Purtroppo la ricerca presso alcuni archivi a Milano (ASDM, ASM, ASNM) non ha dato esito positivo.

<sup>53</sup> PASCOLI 1736, in MARABOTTINI 1992, p. 510.

<sup>54</sup> PASCOLI 1736, pp. 245-276.

<sup>55</sup> PASCOLI 1736, p. 248.

<sup>56</sup> Giorgio Bonola (Corconio di Orta San Giulio, 1657 – 1700) è stato un pittore, già allievo presso la bottega milanese di Luigi Scaramuccia. Figlio di Rocco, un artista con la passione del mercato, il suo nome è legato ad un’Accademia artistica sorta a Corconio (SAVOINI 1992, pp. 72-73), realizzata sul modello dell’Accademia romana di San Luca, e ad un corpus di disegni. Quest’ultima raccolta, andata persa subito dopo la sua morte, è ora divisa in più luoghi, da Varsavia al Cile. Sul pittore si veda CARENA 1985; BERMANI 2002; DELL’OMO-EPIFANI-MATTIOLI CARCANO 2014. Sul Codice Bonola si rimanda a MROZINSKA 1959; BORA-CARACCILOLO-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008.

<sup>57</sup> CARACCILOLO 2008, p. 134, tav. XVIII.

<sup>58</sup> Vedi sopra n. 79.

e la scuola di Antonio Busca – permise al corconese di raffinare l’esperienza di conoscitore, poi trasfusa nella sua collezione di disegni<sup>59</sup>. Questa passione prese corpo con un progetto destinato molto probabilmente alla stampa così come lo furono una storia della pittura locale, *I fiori pittoreschi del Novarese* e un trattato tecnico *Delle parti della pittura ragionamenti pratici*<sup>60</sup>.

L’autore s’ispirò per questa impresa al suo coetaneo e concittadino padre Resta, col quale condivideva gli stessi interessi eruditi e dal quale ricalcò l’idea di raggruppare il materiale figurativo suddividendolo secondo maniere e scuole locali<sup>61</sup>. Infatti, i disegni – per lo più autografi e solo in pochi casi, copie perfettamente aderenti agli originali – erano corredati dagli alberi genealogici degli artisti – dai capiscuola agli allievi – e da scritti autografi. Questa raccolta – oggi conosciuta come *Codice Bonola* – pare fosse dispersa immediatamente dopo la morte del collezionista, andando ad alimentare il volitivo mercato collezionistico di disegni e pitture da cui molto di questo materiale proveniva.

Dopo oltre tre secoli, alcuni di questi fogli sono riemersi all’interno di miscellanee conservate presso diverse biblioteche, dove nel tempo confluirono, da Milano a Varsavia, fino ad arrivare in Cile. Come si può immaginare, il *Codice* costituisce una rara miniera di informazioni di particolare interesse per lo studio dell’arte lombarda del Cinquecento e del Seicento, oltre a rappresentare un eccezionale esempio di collezionismo seicentesco.

Nel mettere insieme questa raccolta, il Bonola prese appunti a tergo e a margine dei disegni. Queste postille servivano evidentemente all’autore da menabò, utili nel redigere il medaglione biografico visivo dell’artista, steso seguendo tale annotazioni. Fortunatamente questa scaletta non rimase solo nella mente dell’autore ma, partorita su carta, è oggi considerata un giacimento ricco di informazioni di prima mano e non riprese acritiche di notizie da autori precedenti.

Le indicazioni che si ricavano sul conto di Luigi Scaramuccia sono quindi molto attendibili. Sul vivagno di uno dei disegni autografi del pittore, il *Nudo Virile* del Codice Bonola di Varsavia (cat. D56), tra le altre cose, si legge: “[...] fu scolaro prima di Guido, poi del Lanfranco, in fine del / Guercino da Cento”<sup>62</sup>. A supporto di quanto annotato sulla variegata formazione di Scaramuccia, Bonola corredò la suddetta nota con alcune prove autografe del pittore. Lo *Studio di una mano* (cat. D57) e lo *Studio di una gamba* (cat. D58), rivelano infatti quella pratica del disegno dal vero e

<sup>59</sup> A tal proposito si veda BERMANI 2002, pp. 25-26.

<sup>60</sup> Questi lavori, nati sicuramente all’ombra dell’assidua presenza del padre Rocco, fine conoscitore del mondo dell’arte nonché mercante e collezionista, avevano avuto come modelli lo Scaramuccia e Giovan Pietro Bellori. La morte prematura del pittore ne impedì il compimento. Se ne conosce l’esistenza grazie al Cotta che li cita nel suo “Museo Novarese”. Cesare Agostino Bonacina in riferimento ai “Ragionamenti” li definisce “tesori di impareggiabile dettami” (cfr. SAVOINI 1992, pp. 69-74).

<sup>61</sup> Il Codice Resta o “Galleria Portatile” di padre Sebastiano Resta è una raccolta di disegni, divisi per ambito artistico di provenienza. Questo progetto nacque come vero e proprio contenitore museale per fungere da manuale di storia dell’arte del disegno. Per una più ampia trattazione si veda BORA 1978, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.

<sup>62</sup> Cfr. MROZINSKA 1959, p. 140. Per la trascrizione completa della nota si veda inoltre app. F82.

quell'attenzione per i particolari anatomici che furono tra i principi della dottrina carraccesca, volta a far acquisire agli allievi una personale visione della realtà<sup>63</sup>. Sempre all'ambiente carraccesco rimandano il *Pastore Cariatide* (cat. D60) e il *Gruppo di cariatidi* (cat. D61) visti da Scaramuccia a Roma nella galleria di palazzo Farnese, due dettagli ripresi rispettivamente dai medaglioni con *Salmace ed Ermafrodito* (fig. 7) e *Apollo e Marsia* (fig. 8)<sup>64</sup>. *La Ninfa fustigata da un satiro* (cat. D62) si rifà, invece, ad Agostino Carracci (fig. 9), poiché il disegno rappresenta una copia di un'acquaforte del noto incisore<sup>65</sup>. Questo *corpus*, stilisticamente molto omogeneo, enfatizza difatti il sangue carraccesco che scorreva nelle vene del perugino tramite la figura di Guido Reni, a cui rinvia l'*Omaggio dell'India ai Barberini*, dipinto dal maestro bolognese per un nobiluomo perugino e copiato da Scaramuccia agli inizi degli anni trenta del Seicento quando era a bottega presso il maestro felsineo (cat. D64, cat. D65)<sup>66</sup>.

Il Codice di Santiago – una volta tutt'uno con quello di Varsavia - completa la genealogia del pittore con ulteriori rimandi visivi che integrano appieno le restanti tappe della sua formazione<sup>67</sup>. In questo ulteriore caso, il retaggio reniano, lanfranchiano e guercinesco è corroborato da altrettante postille a corredo delle immagini. Infatti, in un'ampia porzione di un foglio sul quale è incollata la sanguigna rappresentante una *Figura femminile distesa addormentata* (cat. D70), Bonola abbozzò una sorta di albero genealogico partendo dal capostipite, un certo Molina, da cui discendono Niccolò Circignani il Pomarancio e “SCARAMUCCIA/ DA PERUGIA SUO PADRE/ E PRIMO MAESTRO”<sup>68</sup>. A questo punto, lo schema diventa più articolato; quattro rami convergono verso il nome di Luigi - *nodus arboris* - disposti in senso orario, numerati secondo un ordine incontrovertibile: “1 SCARAMUCCIA/ 2 GUIDO/ 3 LANFRANCO/ 4 GUERCINO” (fig. 10). Poi l'autore aggiunse: “LUIGGI SCARAMUCCIA/ PERUGINO HABITO' ET/ MORI' IN MIL(AN)O SEPOLTO/ IN S. NAZARO FU IN / MOLTO CREDITO ET IN/ PAVIA GLI FURONO FATTI/ FUNERALI IN CATAFALCHI/ APARATI CON GEROGLIFICI/ ORATIONI FUNEBRI, ET HONORI/ GRANDI. IN MILANO HEBBE/ MOLTI DISCEPOLI FRA QUALI/ CELEBRE IL LANZANO”<sup>69</sup>. Questa genealogia termina, infatti, con Andrea Lanzani, suo collega nonché amico di banco ai tempi della sua formazione presso Scaramuccia. Affianco a tale ricostruzione, Bonola chiosò: “Luiggi Scaramuccia

---

<sup>63</sup> MROZINSKA 1959, p. 104, 105.

<sup>64</sup> La presenza massiccia di numerosi disegni che hanno come tema le storie mitologiche affrescate dai Carracci per il palazzo romano, ha fatto supporre che Scaramuccia avesse tra i suoi progetti quello di riprodurre all'acquaforte l'intero ciclo del palazzo romano, impresa poi realizzata da Carlo Cesi per cui il perugino rinunciò a tale fatica (IBIDEM, p. 106).

<sup>65</sup> Agostino fu anche un importante incisore e riprodusse le opere dei maestri del Cinquecento, tra cui Correggio e Veronese, esempi da imitare per i numerosi allievi della loro scuola (cfr. PETRUCCI 1950, pp. 131-144, in part. p. 138, fig. 10).

<sup>66</sup> MROZINSKA 1959, p. 104. Sulla copia di Reni in collezione Pallesi a Roma vedi CARACCILO 2008, p. 19, fig. 12.

<sup>67</sup> Vedi nota 84.

<sup>68</sup> CARACCILO 2008, p. 134, tav. XVIII. Per l'iscrizione completa vedi app. F9

<sup>69</sup> CARACCILO 2008, p. 134, tav. XVIII. Per l'iscrizione completa vedi app. F9

ebbe buon gusto, di maniera tenera, dolce, con buon colorito accordo, unione accurata nel netto insieme, non curandosi troppo delle parti, paesava con gusto, dando buoni campo alle figure. Suo padre fu il p(rim)o suo maestro: si portò in Bologna, Roma, si fè scolaro di Guido quale si servì per fare il S(an) Michele, che è nelli Cappuccini di Roma (fig. 11), essendo Luiggi giovane di assai bella idea poi fu discepolo del Lanfranchi et in fine di Guercino da Cento<sup>70</sup>. Quest'ultimo episodio, sul quale si ritornerà in seguito, fu ricordato anche da padre Resta con una delle sue postille ad un esemplare dell'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi<sup>71</sup>.

Infine, nel perfezionare la vita del maestro, Bonola inserì una lettera anonima<sup>72</sup> ricevuta dal perugino da un anonimo mittente dove si discute di un'opera dipinta per Genova di cui – tranne un disegno inedito rintracciato tra i fogli dell'Ambrosiana – si conosce ancora ben poco<sup>73</sup>.

### 1.3. *Le Giustissime lagrime della pittura*

**N**el 1680 l'Università di Pavia officiò una solenne cerimonia in onore del pittore Luigi Scaramuccia, morto a Milano in quello stesso anno, perpetuandone la memoria attraverso un opuscolo in cui furono descritti gli omaggi ed i tributi celebrati<sup>74</sup>. Il volume - una fonte di informazioni utilissima per ricostruire la biografia ed il catalogo del pittore - costituisce insieme alle *Vite* di Pascoli e a *Le finzze dei pennelli* uno strumento fondamentale di indagine e di ricerca<sup>75</sup>. Ad oggi, infatti, l'assenza di documenti che fissino o comprovino alcune tappe della sua carriera, fa' sì che queste tre fonti, unite alle testimonianze di alcuni suoi contemporanei e alle guide artistiche locali, siano rilevanti per abbozzare uno studio sul suo perugino.

Il primo a riconoscere l'importanza di questa raccolta, composta da sessantuno pagine, e a denunciarne l'esistenza fu Lione Pascoli che in calce al profilo biografico del pittore perugino - nell'edizione delle *Vite* del 1730 - ricordò la solenne cerimonia tributata dalla città pavese all'artista in segno di devozione e di riconoscimento: “[...] Né in quel giorno finiron di piangere, e di mostrare il dolore i suoi amici; imperocchè non guarì dopo dar ne volle nuovi pubblici segni con nuove pompose esequie la città di Pavia, tanto era Luigi in essa da tutta quella nobiltà, e da' primarj letterati venerato, e per maggiormente celebrarle, e perché non si perdesse mai la memoria del loro amore, e cordoglio, raccolsero le molte, e varie composizioni, che avevan fatte, le fecero stampare in un volume in Milano,

<sup>70</sup> CARACCILO 2008, p. 192. Vedi inoltre app. F9.

<sup>71</sup> NICODEMI 1956, pp. 263-326 (cfr. app. F11).

<sup>72</sup> BORA-CARACCILO-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, p. 69. La lettera è stata interamente trascritta (vedi app. doc n. 110).

<sup>73</sup> Di quest'opera ne parla anche l'anonimo autore de *Le Giustissime lagrime*, nonché padre Resta in una lettera indirizzata al cardinale Spada (vedi app. doc. n. 99). La descrizione che segue del padre oratoriano ha permesso allo scrivente di identificare il disegno conservato presso l'Accademia Ambrosiana di Milano (cat. D33).

<sup>74</sup> *Le Giustissime lagrime* 1681.

<sup>75</sup> Il testo è stato integralmente trascritto in appendice (cfr. F7).

e l'intitolarono: *Le giustissime lagrime della poesia, e pittura, pubblicate ne' sontuosissimi funerali innalzati dalla sempre memore, ed immortal pietà de' primi virtuosi della città di Pavia nella chiesa di S. Giuseppe l'anno 1680. adì 27. novembre al fu signor Luigi Scaramuccia pittor celeberrimo*<sup>76</sup>. Con tali parole lo storiografo descrisse questa commemorazione svoltasi nell'oratorio di S. Giuseppe il 27 novembre del 1680 che culminò con la pubblicazione dell'opuscolo, stampato a Milano nel 1681 dall'editore Ramellati<sup>77</sup>. L'autore, anonimo, dedicò l'opuscolo al conte Paolo Monti di Valsassina e al cardinale Francesco degli Albizzi, siglandosi "M.A.M per gli Heredi del fu Luigi Scaramuccia Perugino"<sup>78</sup>.

Alcuni poeti locali animarono la funzione con la declamazione di odi e sonetti, tra cui un certo Giuseppe Campagnolo, un intimo conoscente del pittore sul cui rapporto resta ancora molto da indagare<sup>79</sup>. La cerimonia culminò con la recita dell'orazione funebre, integralmente riportata nell'opuscolo, il cui autore, plausibilmente un ecclesiastico, commentò con fare deciso. Costui ben conosceva il beneamato defunto poiché passò in rassegna una serie di lavori realizzati dal pittore, allievo di "quel tanto rinomato Guido Reni" da cui Scaramuccia apprese "precetti di sì grande Istruttore"<sup>80</sup>. L'oratore enumerò poi in maniera repentina "[...] un suo quadro di S(an) Giuseppe nel Gabinetto interiore della nostra Augusta Regina Madre, e molti ancora nelle Camere del nostro Monarca Carlo II, [...] nella Galleria delle Altezze Reali di Savoia campeggiano due tele niente minori à cent'altre de' più famosi Pintori, [...] in Parigi per Cardinale d'Etrè siede un Giove sull'Aquila Fulminator de' Giganti, [...] frà gli aredi più dovitosi del Marchese di Lice Ambasciador delle Spagne si ravvisa la Vergine, che stringe al seno il Pargoletto Giesù, [...] in Roma di fresco nella nova Capella del Cardinale Spada una sua Ancona esposta al paragone de più illustri Pennelli ha riportati gli applausi, i viva, i trionfi, le glorie"<sup>81</sup>. Merito di questo enorme successo fu l'eclettismo dell'artista, gioia ma soprattutto dolore per chi ha cercato in seguito di ricostruirne il catalogo. Questo ventaglio di stili<sup>82</sup>, unito all'abilità nel panneggiare e alla forte caratterizzazione dei personaggi, fu il motivo per cui molti ricorsero ai suoi pennelli ed ebbero l'onore di possedere nelle loro collezioni un quadro di Scaramuccia, come "e'l

---

<sup>76</sup> PASCOLI 1730, p. 91.

<sup>77</sup> L'opuscolo fu pubblicato da un anonimo compilatore firmatosi con una sigla. Vedi *Le Giustissime lagrime* 1681.

<sup>78</sup> IBIDEM, p. 6. Sia l'Albizzi che il Monti furono suoi estimatori; in particolare il Monti fu citato anche ne *Le finezze* (SCARAMUCCIA 1674, pp. 132-133). Sull'Albizzi vedi CEYSSENS 1977; su Paolo e sul cardinale Cesare e le loro collezioni si rimanda a FACCHIN 2013, pp. 125-203.

<sup>79</sup> IBIDEM, p. 38.

<sup>80</sup> IBIDEM, p. 49.

<sup>81</sup> IBIDEM, p. 53. Per tutte queste opere perdute vedi rispettivamente cat. P13, P12, P76, P49, P14. Per il *San Carlo* Spada vedi cat. n. 39.

<sup>82</sup> È straordinario apprendere come i contemporanei apprezzassero ed avessero una visione chiara del modo di fare del perugino che, invece, all'occhio della critica moderna appare, nelle migliori delle ipotesi, una stanca ripetizione di moduli e riprese lanfranchiane e guercinesche, un'emulazione che ha sancito l'oblio e il disinteresse nei suoi confronti, il quale, da mercante "barocco" qual era, fu in grado di adattare, di volta in volta, la finezza dei suoi pennelli al variegato contesto artistico italiano (cfr. *Le Giustissime lagrime*, pp. 50-51).

Principe di Bozolo<sup>83</sup>, [...] e'l Cardinale d'Esto legato in Bologna<sup>84</sup> e tanti altri celebri e ricchi committenti tra Napoli<sup>85</sup> [...], Genova<sup>86</sup>, Perugia, e Milano, dove nella Biblioteca Ambrosiana viene ricordato un "S. Carlo, che assiste à contagiosi"<sup>87</sup>.

Questa capacità di destreggiarsi tra generi diversi e svariati stili fu una virtù che, a detta dell'autore, "incantava i confidenti e rapiva gli stranieri", affascinati dalla sua modestia per cui rinunciò ben due volte alla croce cavalleresca esibitagli in Perugia e a Roma<sup>88</sup>. Qui "non di rado legati dal suo dolce conversare i cardinali Colonna ed Azzolino il volevano seco, ò pure eglino stessi si portavano all'officina veggendolo operare, ne si sdegnavano dargli agiuto"<sup>89</sup>.

Purtroppo nulla si conosce sulla vera identità di quest'oscuro personaggio se non che egli, al termine dell'orazione, si dichiarò essere lo stesso autore dell'opuscolo, denunciando la sua poca dimestichezza in arte, paragonandosi ad una "talpa nel divisarla" in confronto ai "professori [...], Linci nella veduta"<sup>90</sup>.

#### 1.4. L'erudizione sei-settecentesca e le postille di Sebastiano Resta

**S**ebbene la *Vita* di Pascoli fosse la prima in ordine di tempo ad offrire un ragguaglio ufficiale abbastanza esauriente sulla figura di Luigi Scaramuccia, il nome del perugino circolava già da tempo in alcune guide locali e in taluni trattati scritti da talentuosi eruditi suoi conoscenti<sup>91</sup>.

Il primo in assoluto a menzionare Scaramuccia fu Francesco Scannelli (1616 – 1663), virtuoso erudito modenese, medico fisico e sacerdote, appartenente a quel grande crogiuolo di conoscitori ed esperti cui interessava il mercato e il commercio d'arte<sup>92</sup>. Consulente artistico presso il duca Francesco I di Modena, lo Scannelli fu in contatto con diversi pittori, tra cui il perugino "[...] nel ricerca de' migliori quadri sparsi nell'Italia per compiacere all'eroico intento d'arricchirne la mentuata

<sup>83</sup> Scaramuccia avrebbe dipinto un "bizzarro Saturnale" per il principe di Bozzolo (IBIDEM, p. 55, cat. P5). Ai tempi di Scaramuccia il titolo in carica apparteneva a Scipione Gonzaga (1595-1670), alla cui morte passò prima a Ferdinando Filippo (+ 1672) ed infine a Gianfrancesco II (+ 1703) (cfr. ROGGERI 2008). L'anonimo oratore dovette riferirsi con molta probabilità a Scipione, il cui nome ritorna in una lettera inviata da Scaramuccia al Piantanida il 5 dicembre 1668 (cfr. CAMPORI 1855, p. 436). Vedi inoltre app. doc. nn. 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50.

<sup>84</sup> IBIDEM. Sull'Incoronazione di Carlo V eseguita da Scaramuccia per il cardinale Girolamo d'Este vedi cap. 4.1.

<sup>85</sup> IBIDEM. A Napoli, Scaramuccia firmò una tela per la cappella Ghezzi nella distrutta chiesa di San Giuseppe Maggiore di Chiaia (cfr. PARRINO 1725, p. 83, cat. P45).

<sup>86</sup> IBIDEM. Questa committenza di cui ho trovato solo il disegno resta tuttora nell'ombra.

<sup>87</sup> Per le opere perugine e milanesi si rimanda rispettivamente ai capp. 4, 5.

<sup>88</sup> IBIDEM, p. 56.

<sup>89</sup> IBIDEM, pp. 56-57.

<sup>90</sup> IBIDEM, p. 59.

<sup>91</sup> Cfr. SCANNELLI 1657, p. 370; BRUZIO 1655-1675, XIX, c. 703 v; TITI 1674, p. 386; TORRE 1674, pp. 63, 102, 133, 147, 165, 171, 229, 267, 303; DIANA PALEOLOGO 1675, p. 109; MALVASIA 1678.

<sup>92</sup> Vedi *supra* nota 8.

Galeria”<sup>93</sup>. Infatti, il nome del pittore figura tra i corrispondenti dello Scannelli nel suo *Microcosmo*, dato alle stampe nel 1657, risultando tra le voci più informate sulla vendita di un *Cristo nell’orto* del Correggio: “e mi viene ultimamente riferito da Luigi Scaramuzza Pittore di buon gusto, e sufficienza, che un quadro rappresentante Christo nell’Orto meno d’un braccio nella Città di Milano, (che facilmente si può credere essere lo stesso mentuato dal Lumazzi) fù comprato ultimamente dal Marchese di Caracena, Governatore d’essa Città, dal Conte Pirro Visconti settecento cinquanta doppie”<sup>94</sup>.

Lo Scannelli dovette conoscere molto bene il nostro pittore, come si evince dalle poche righe con le quali intese istruire i suoi lettori sull’artista: “venne pure giovanetto ad approfittarsi in questa terza Scuola di Lombardia [...], nella quale collo studio continuo, è riuscito soggetto spiritoso, e nella Professione assai sufficiente, e pratico” le cui opere “[...] si possono riconoscere nelle particolari radunanze de’ Cavalieri”, segnalando a tal proposito un’impresa condotta da Scaramuccia in quel momento nel duomo cittadino di Piacenza “[...] dove al presente opera laudabilmente”<sup>95</sup>. Nella cappella della Madonna del Popolo, infatti, il pittore dipinse una *Natività della Vergine*, già perduta ai tempi del Pascoli, di cui si può solo ipotizzare una data, grazie al termine cronologico fornito dal *Microcosmo*.

Un altro personaggio “barocco” come non mai, con cui Scaramuccia ebbe diversi contatti, fu il veneziano Marco Boschini, artista poliedrico, cartografo, disegnatore, miniatore, restauratore, nonché commerciante di perle false<sup>96</sup>. Cresciuto alla bottega di Palma il Giovane, il Boschini deve la sua fama soprattutto all’attività di scrittore, in quanto arguto autore di diverse pubblicazioni dal sapore campanilistico, pubblicate per esaltare le virtù veneziane<sup>97</sup>. Tra queste, una vera e propria guida è *Le minere della pittura*, stampata nel 1664, cui seguì una seconda edizione dieci anni dopo<sup>98</sup>.

L’autore, nel descrivere le pitture visibili negli edifici della laguna, citò una tela dispersa dipinta da Scaramuccia nella chiesa di San Niccolò al Lido<sup>99</sup>. Oltre a costituire un termine *ante quem* per datare la committenza veneziana del pittore perugino, *Le minere* sono ricordate a conclusione de *Le finezze* nel “catalogo degli autori c’hanno scritto di Pittura”, segno di un profondo affetto che da tempo legava i due autori, accumulati dagli stessi interessi per il mondo dell’arte e soprattutto del mercato<sup>100</sup>. Non a caso, nel viaggio immaginario compiuto da Girupeno tra le varie città italiane, questi, giunto a Venezia, fu accompagnato in giro per le calle proprio da Marco Boschini, un incarico

---

<sup>93</sup> SCANNELLI 1657, p. 302.

<sup>94</sup> IBIDEM, p. 81.

<sup>95</sup> Questa informazione (IBIDEM, p. 370) costituisce un interessante termine *ad quem* per datare una *Natività della Vergine*, affresco già perduto ai tempi del Pascoli (PASCOLI 1730, p. 89). Per questo affresco vedi cat. P64.

<sup>96</sup> Su questo interessantissimo personaggio si veda da ultimo DAL POZZOLO 2014.

<sup>97</sup> IBIDEM, in part. pp. 176-189.

<sup>98</sup> Sull’importanza e la fortuna di questo testo vedi WASMER 2009.

<sup>99</sup> BOSCHINI 1664, p. 559. Per quest’opera vedi cat. P79.

<sup>100</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 219.

delicatissimo che dimostra la considerazione avuta dal perugino nei confronti del collega veneziano<sup>101</sup>. Questo rapporto è ricordato anche nel manoscritto settecentesco, le *Memorie di Marco Boschini*, di mano del pittore Pietro Antonio Novelli, in cui è fugacemente delineato il profilo del nostro artista e la sua formazione<sup>102</sup>.

Nel 1674 Filippo Titi, abate nativo di Città di Castello e protonotaro apostolico a Roma, pubblicò una descrizione delle opere artistiche che si potevano ammirare nelle chiese romane, un interesse nato dalla sua formazione artistica, avvenuta in contatto con Virgilio Ducci, allievo di Francesco Albani col studiò pittura<sup>103</sup>. Come per la fatica editoriale del Boschini, anche in questo caso l'anno di pubblicazione del suo *Studio di Pittura scoltura et architettura nelle Chiese di Roma* risulta un importante termine *ante quem* per quanto concerne le opere romane di Scaramuccia citate nel volume<sup>104</sup>. Difatti si può affermare con certezza che la tela dei Crociferi per esempio, di cui gli archivi languono di informazioni, fosse già *in loco* nel 1674 dove Titi ebbe modo di vederla e di descriverla: “[...] s(anta) Maria Maddalena comunicata dagli angioli, dipinta nel quadro del primo altare à mano manca, è fatica di Luigi Scaramuccia Pellegrino, pittor milanese, tenuta da tutti in buon conto”<sup>105</sup>. Il prelado, invece, non poté ancora ammirare a quella data le tre tele realizzate da Scaramuccia, Bonati e Maratti per la chiesa di Santa Maria in Vallicella<sup>106</sup>. Infatti, con una certa premura l'abate segnalò che la cappella Spada “[...] frà gli altri ornamenti haverà nell'Altare un quadro, che hò veduto sbizzato da Carlo Maratta”, senza menzionare gli altri due pittori, incaricati dal marchese Orazio di decorare la propria cappella di famiglia<sup>107</sup>. È solo nella versione riveduta del 1684 che di fatto Titi descrisse accuratamente l'intero ciclo: “la cappelletta, che segue sotto l'organo, che è de' Signori Spada, architettata dal cav(alier) Fontana, ha il quadro dell'altare con li s(anti) Carlo, ed Ignazio, opera condotta con buon gusto da Carlo Maratta: l'altro dal lato dell'Epistola, ove si vede effigiato san Carlo, che dispensa le sue facultà a'poveri, con gran quantità di figure, è dello Scaramuccia Perugino; e l'altro incontro con istoria della peste di Milano, è opera firmata di Gio(vanni) Bonatti”<sup>108</sup>.

Nello stesso anno, Carlo Torre pubblicò il *Ritratto di Milano* che segue nell'impostazione l'opera

<sup>101</sup> “Hor qui avvenne, che mentre stavano godendo di quei varii, e stupendi dipinti, sovraggiunse Marco Boschini buono intelligente, ed innamorato à gran segno della nostra Professione, in favore della quale più d'un Volume da esso dato alle Stampe molto adattamente si vedo, e perché gentilissimo era, doppo haver detto loro il suo nome, strinsero assieme amicizia tale, che pregato si dispose ad essere in loro compagnia, non solo per rinunciare ogn'una delle Pitture di quell'immensa Magione, ma l'altre etian dio del resto della Città, e luoghi circonvicini”(SCARAMUCCIA 1674, pp. 92-93).

<sup>102</sup> NOVELLI, in OLIVATO-PUPPI 2014, pp. 362-363.

<sup>103</sup> Alla guida del 1674, seguì una seconda edizione aggiornata nel 1686 (cfr. TITI 1674)

<sup>104</sup> Entrambe le tele trovano un minimo accenno nella *Roma antica e moderna* di Gregorio Roisecco, data alle stampe quasi un secolo dopo (cfr. ROISECCO 1745, I, p. 361; II, p. 25).

<sup>105</sup> TITI 1674, p. 386; cfr. pure TITI 1763, p. 355. Su quest'opera si rimanda in dettaglio al cat. n. 36.

<sup>106</sup> Sulla decorazione della cappella Spada si veda in particolare PAMPALONE 1993a. Per la tela di Scaramuccia vedi cat. n. 39.

<sup>107</sup> TITI 1674, p. 132.

<sup>108</sup> TITI 1686, p. 104.

del Titi<sup>109</sup>. Questo volume, che supera per ricchezza d'informazioni la più antica guida dei fratelli Santagostino del 1671<sup>110</sup>, descrive tutte le opere antiche e moderne della città meneghina menzionando le imprese milanesi di Scaramuccia, in parte omesse nei testi successivi<sup>111</sup>. Questa guida, a differenza del testo di Serviliano Latuada<sup>112</sup> e dei due volumi *Notizia delle pitture, sculture ed architetture delle chiese e luoghi pubblici delle rinomate città d'Italia* di Francesco Bartoli<sup>113</sup>, in cui sono citate altre opere del pittore, ritorna particolarmente utile in quanto fissa al 1674, con la sua pubblicazione, un utile riferimento cronologico per datare alcune tele del perugino realizzate entro quell'anno.

L'anno dopo, il nome di Scaramuccia comparve ne *Le Ale de' Letarati, ovvero il Dispaccio a Capriccio*, un testo particolarmente importante nel ricostruire il contesto milanese ed i rapporti stretti dal pittore con alcuni suoi facoltosi committenti<sup>114</sup>. Infatti, l'autore del suddetto volume, Giambattista Diana Paleologo, fu il segretario del principe Antonio Teodoro Trivulzio a Milano, il quale destinò alla sua morte un generoso lascito e parte dei suoi beni, oltre alla sua immensa libreria, al fido segretario<sup>115</sup>. Fu proprio questa passione per i libri che dovette avvicinare Diana Paleologo al nostro pittore, il quale lo ringraziò ne *Le Ale de' Leterati* per il prezioso dono di una copia de *Le finezze*, segno tangibile di una loro profonda amicizia<sup>116</sup>. Non è un caso, se alcune opere del perugino figurassero nella collezione Trivulzio, una presenza sicuramente dovuta a Giambattista e a Flaminio Pasqualini, quest'ultimo canonico di Santo Stefano in Brolo e tra i primi conservatori dell'Ambosiana, i quali dovettero caldeggiare al loro ricco protettore il nome dell'artista. Si sa, inoltre, che il Paleologo fu tenuto in grande considerazione da Josefa Maria Teresa Vélez de Guevara, moglie di Antonio Trivulzio, come lui stesso tenne ad informare i suoi lettori con un altro suo opuscolo intitolato *Epitalamio nelle Augustissime Nozze del Gran Monarca delle Spagne Carlo II e Maria Ludovica d'Orleans*<sup>117</sup>. La principessa Trivulzio, nobildonna di origini spagnole, ebbe profondi rapporti con la Corona e con il sovrano Carlo II, fine collezionista, che vantava, non a caso, nella sua quadreria diverse opere di Scaramuccia, tra cui un *San Giuseppe* custodito gelosamente negli appartamenti dalla regina

---

<sup>109</sup> Cfr. TORRE 1674.

<sup>110</sup> Per *L'immortalità e gloria del pennello* vedi SANTAGOSTINO 1671.

<sup>111</sup> TORRE 1674, pp. 63, 102, 133, 147, 165, 171, 229, 267, 303.

<sup>112</sup> LATUADA 1737-1738, III, pp. 85, 105, 179; IV, pp. 57, 351, 391; V, pp. 65, 278, 429.

<sup>113</sup> Cfr. BARTOLI 1776-1777. L'opera tratta solo della Lombardia e delle immediate vicinanze. Le opere sono citate in: I, pp. 138, 178, 193, 201, 202, 223, 267; II, pp. 18, 30, 40, 49, 54, 217.

<sup>114</sup> Giovan Battista Diana Paleologo (Massa, 1655 – 1744) fu alle dipendenze dei duchi Carlo II ed Alberico II Cibo Malaspina. Egli è fu anche segretario del principe Antonio Teodoro Trivulzio a Milano. Sul suo conto si rimanda a CAMPORI 1855, p. 437; GERMANI 1993.

<sup>115</sup> Cfr. TIRABOSCHI 1786; I, p. 105.

<sup>116</sup> DIANA PALEOLOGO (1675, p. 103) ringrazia Scaramuccia per il dono di una copia de *Le finezze*. La lettera, finora ignorata dagli studi, è stata integralmente trascritta in appendice (vedi F5).

<sup>117</sup> Cfr. TIRABOSCHI 1786; I, p. 105.

madre<sup>118</sup>.

Nel 1678, Carlo Cesare Malvasia aggiunse altre preziose informazioni sulla carriera del pittore nella sua *Felsina Pittrice*<sup>119</sup>. Il conte, discendente da una famiglia bolognese di antica nobiltà, ricevette, come ogni giovane aristocratico del tempo, un'educazione conveniente al suo rango sociale, tra cui i primi rudimenti d'arte dal Campana e dal Cavedone, due discepoli dei Carracci<sup>120</sup>. A Bologna, Malvasia visse in contatto con molti artisti, alcuni dei quali divennero suoi amici, come il Reni, il Tiarini e l'Albani. Le informazioni acquisite in seguito a queste sue frequentazioni mondane furono raccolte in due volumi in cui trova posto anche Scaramuccia, menzionato tra gli scolari del Guercino<sup>121</sup>. Questo alunnato dovette avvenire per ordine di cose a Bologna, essendo impossibile immaginare il nostro pittore a Roma, ancora in tenera età, quando nel 1621 il Barbieri si trasferì nell'Urbe in seguito all'elezione del bolognese Gregorio XV<sup>122</sup>. Nel 1642, anno della morte di Guido Reni e del trasferimento del Barbieri a Bologna, la bottega del centese divenne un polo di attrazione per una serie di pittori che si lasciarono influenzare dalla sua maniera, tra i quali vi fu Scaramuccia giunto a Bologna qualche anno dopo<sup>123</sup>. Malvasia, assente dalla città per sette anni - dal 1637 al 1645 - e di stanza a Roma - rimesso piede nel capoluogo emiliano si interessò della fortuna dell'*atelier* guercinesco registrando il nome del perugino, già convittore presso l'Accademia Ghislieri, come ricordato dalle parole del Muto Accademico Concorde di Bologna<sup>124</sup>. Nel 1686, il conte bolognese pubblicò una nuova opera intitolata *Le Pitture di Bologna*, in cui menzionò le opere bolognesi del pittore e precisamente l'affresco raffigurante l'*Incoronazione di Carlo V*, la tela nella basilica di San Paolo e i tre dipinti rappresentanti i *Miracoli di san Bartolomeo*<sup>125</sup> per la chiesa omonima, un ciclo disperso ricordato anche nelle *Aggiunte* di Antonio di Paolo Masini alla *Bologna Perlustrata*<sup>126</sup>.

Nel 1683 Giovanni Francesco Morelli dette alle stampe le *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l'Augusta Città di Perugia*, in cui furono menzionate diverse opere del suo concittadino<sup>127</sup>. Sebbene l'autore condividesse di fatto le stesse radici del pittore, si limitò semplicemente a

<sup>118</sup> Si ricava questa notizia sia da una lettera di Antonio Lupis (SCARAMUCCIA 1674, p. XVI; app. doc. n.60) sia da *Le Giustissime lagrime* (1681, p. 53). Per quest'opera si rimanda al cat. P13.

<sup>119</sup> Il conte bolognese presentò il perugino sia come allievo di Reni (MALVASIA 1686, pp. 163-164, 305) sia come apprendista del Guercino (MALVASIA 1678, II, pp. 385-386).

<sup>120</sup> Per un esaustivo profilo biografico del Malvasia vedi MASSIMI 2007, pp. 296-302.

<sup>121</sup> MALVASIA 1678, II, pp. 385-386.

<sup>122</sup> Cfr. TURNER 2017.

<sup>123</sup> Cfr. NEGRO-PIRONDINI-ROIO 2004, pp. 13-14.

<sup>124</sup> MALVASIA in BRASCAGLIA 1971, p. 3.

<sup>125</sup> È evidente che le tre tele andarono sostituite dagli affreschi realizzati nel 1691 da Marcantonio Franceschini nell'abside della chiesa. Si veda MALVASIA in EMILIANI 1969, e rispettivamente pp. 163, 198, 305.

<sup>126</sup> "Et in san Bartolomeo de' P(adri) Teatini dipinse a olio Tre tavole della vita di San Bartolomeo, oggidi appese nella Cappella Maggiore". Per questa citazione di Antonio di Paolo Masini si veda ARFELLI 1957, p. 229. Si veda inoltre per queste opere cat. nn.17, 2 e P1.

<sup>127</sup> Sulla guidistica perugina dal Seicento all'Ottocento si veda CLERI-PERINI 2006. In particolare su Morelli vedi TEZA 2006, pp. 93-147.

riportare in maniera asettica la collocazione delle sue tele, talvolta senza neanche descriverne il soggetto<sup>128</sup>. Questa genericità è però già insita nel titolo della guida che, rivolta ad un pubblico specifico di professori ed intenditori, rivela un preciso impianto catalografico, come si evince inoltre dalla veste grafica, simile a quella di un manoscritto tascabile<sup>129</sup>. Le *Brevi Notizie* descrivono difatti solo le opere custodite nelle chiese e nelle confraternite cittadine, fatta eccezione per alcuni luoghi “laici”, come il palazzo dei Priori e il collegio del Cambio<sup>130</sup>. Ma al di là di questo, Morelli dovette conoscere molto bene il pittore poiché nel proemio della sua fatica editoriale, egli ricordò *Le finezze de' pennelli italiani* di Luigi Scaramuccia tra gli scritti da lui studiati, oltre a *Le Vite de Pittori* di Giovanni Baglione, le *Notizie de Professori* di Filippo Baldinucci, le *Vite* di Giovan Pietro Bellori, le *Bellezze di Firenze* di Francesco Bocchi e Giovanni Cinelli e il *Microcosmo della Pittura* di Francesco Scannelli<sup>131</sup>. È plausibile, quindi, che i due potessero aver avuto qualche contatto diretto, non solo in quanto concittadini, ma poiché entrambi vicini all'ambiente oratoriano e a padre Sebastiano Resta. Infatti il Morelli, come altri nobili perugini, fu un grande collezionista di disegni, al centro di una fitta rete di rapporti con altri valentuomini italiani e stranieri che come lui coltivavano la stessa passione, da Leopoldo de' Medici a Cristina di Svezia<sup>132</sup>. Fin da subito, quindi, lo scrittore perugino entrò in contatto con Sebastiano Resta, il più grande collezionista di disegni dell'epoca, al quale inviò – contraccambiato - numerose missive, doni, dediche e disegni<sup>133</sup>. Il padre milanese, che ebbe tra le mani e postillò anche alcuni dei testi del Morelli, favorì Luigi Scaramuccia per i lavori nella chiesa romana di San Filippo Neri, accomunata sotto il segno oratoriano con l'edificio sacro di via dei Priori, dove sul finire del settimo decennio il perugino lasciò una tela nella cappella Bigazzini<sup>134</sup>. Questo intricato sistema di rapporti fece sì che Morelli conoscesse molto bene sia le opere del pittore, sia *Le finezze*, da cui è evidente che estrasse giudizi ed espressioni, senza però mai citare la fonte, peccando di originalità nel segnalare ai suoi lettori gli stessi dipinti mostrati dal Genio di Raffaello al giovane Girupeno nel capoluogo umbro<sup>135</sup>.

Con intenzioni diverse prese corpo nel 1704 l'*Abecedario Pittorico* di Antonio Pellegrino Orlandi, scrittore bolognese che entrato nel convento carmelitano di San Martino a Bologna, si dedicò a

---

<sup>128</sup> MORELLI 1683, pp. 57, 58, 123-124, 147, 151.

<sup>129</sup> Stampata nel 1683 a Perugia per i tipi del Costantini, questa guida fu ripubblicata nel 1787 dallo stampatore Carlo Beduel che fece una sorta di edizione critica del testo (cfr. SCHLOSSER MAGNINO 1924 (ed. cons. 1977), p. 456; TEZA 2006, p. 104, n. 33).

<sup>130</sup> Cfr. TEZA 2006, p. 110.

<sup>131</sup> IBIDEM, p. 121.

<sup>132</sup> Su Morelli e sull'ambiente del collezionismo di disegni perugino si veda SAPORI 2002, pp. 47-49.

<sup>133</sup> Cfr. WARWICK 1997, pp. 638-639.

<sup>134</sup> Sulla tela perugina e il rapporto con gli oratoriani si veda il cap. 4.6.

<sup>135</sup> Sul rapporto tra padre Resta e Giovan Francesco Morelli e le citazioni che quest'ultimo riprende da *Le finezze* di Scaramuccia si rimanda a TEZA 2006, in part. pp. 121-125.

ricerche di storia dell'arte, redigendo una moltitudine di profili biografici<sup>136</sup>. Seppur criticata per moltissime inesattezze, quest'opera costituisce una fonte di informazioni sui pittori trattati, molte volte riprese dalla letteratura precedente e dal testo del Malvasia. Per quanto concerne Scaramuccia, il priore bolognese accennò timidamente ad un contatto stilistico tra il perugino e Giovan Francesco Barbieri, specificando che l'artista "[...] imparò da Gio. Antonio suo padre, lo Scaramuccia vecchio, poi da Guido Reni, aderì qualche volta al Guercino nel colorito"<sup>137</sup>. A suo dire, il pittore "vago di girare l'Italia, per visitare l'opere dei più famosi pittori, compose il Libro intitolato, *Finezze dei Pennelli Italiani*, sotto nome di Girupeno, che vuol dire Perugino"<sup>138</sup>. L'Orlandi licenziò infine la breve biografia commettendo due errori e dimostrando al contempo di conoscere superficialmente Scaramuccia, di cui non accenna neanche ad un'opera. Egli appunto sbagliò la data di morte, posticipandola al 1684, confondendo il luogo del decesso – la chiesa di Sant'Antonio Abate - con quello della sepoltura<sup>139</sup>.

Molte cose si dovrebbero dire sulla fortuna di questo testo, non solo dal punto di vista della diffusione editoriale, ma per gli eruditi che, avutolo tra le mani, sentirono il bisogno di integrare, correggere e rivedere le notizie omesse o riportate erroneamente dal frate carmelitano<sup>140</sup>. Uno di questi fu Sebastiano Resta che allo scarno profilo biografico, dedicato dall'Orlandi al pittore, sentì di aggiungere notizie di prima mano<sup>141</sup>, molto interessanti soprattutto per quanto concerne la formazione dello Scaramuccia, anni di cui non si possiede una ricca documentazione. Padre Sebastiano Resta, una delle fonti più autorevoli vicine allo Scaramuccia, ebbe con lui rapporti artistici e commerciali. In una postilla al testo, il gentiluomo milanese affermò l'apprendistato del perugino presso il Lanfranco, aggiungendo un aneddoto interessante, a dimostrazione della frequentazione del pittore con la bottega bolognese di Reni<sup>142</sup>. Discorrendo, infatti, sulla tela di *San Michele*, dipinta dal maestro bolognese per i Cappuccini di Roma, l'oratoriano postillò: "[...] Ivi stette [Luigi Scaramuccia] all'atto del S(an) Michele di Guido nelli Cappuccini di Roma quando in gioventù sua stava con Guido in Bologna soprannominato il bel Perugino. Mi raccontò che Guido fece alla prima quella sì bella faccia del S(an) Michele, ma che diciotto volte rifece quelle bandelle che scherzano sulla spalla dritta per

<sup>136</sup> La prima edizione del testo fu pubblicata a Bologna nel 1704 e fu costruita secondo il modello di un dizionario biografico. Una seconda edizione, riveduta ed aggiornata, uscì nel 1719 (cfr. ORLANDI 1704; NICODEMI 1956).

<sup>137</sup> ORLANDI 1704, p. 271.

<sup>138</sup> IBIDEM

<sup>139</sup> IBIDEM

<sup>140</sup> Per questo aspetto si rimanda allo studio di NICODEMI (1956).

<sup>141</sup> "Questo libro è mio/ adì 10 Giugno 1707 / Io Santi Piccinetti Manu propria/ Così è. Io Sebastiano Resta m. propria questo di indicato, / quale se glielo donai per suo utile, / ho gusto che se lo tenga per se e se ne / approfitti, altrimenti m'intendo di non / haverlo donato. / A di (xxx) Gennaio 1713 di nuovo / Io Sebastiano Resta / mi sottoscrivo m(ano) propria (NICODEMI 1956, p. 270).

<sup>142</sup> "[...] anco scolaro del C(avalier) Lanfranco" (NICODEMI 1956, p. 301; vedi app. F11).

ridurla al conto del suo gusto”<sup>143</sup>. Come è confermato dalle parole di Resta, fu Scaramuccia in persona a raccontargli l’aneddoto, essendo i due solito ad incontrarsi. La conferma di queste frequentazioni arriva sempre dall’oratoriano, con un’altra postilla al succitato testo, dove annotò che venuto in possesso di alcuni disegni del reatino Carlo Cesi, “[...] le diede al Sig(nor) Luigi Scaramuccia quando venne a Roma”<sup>144</sup>, città in cui Resta ricorda le due tele romane del pittore: la *Comunione di Santa Maria Maddalena* in Santa Maria in Trivio e il *San Carlo dispensa denaro ai poveri* per la cappella del marchese Orazio Spada nella Chiesa Nuova<sup>145</sup>.

Luigi Scaramuccia fu ripetutamente citato nella *Guida al forestiere per l’augusta città di Perugia*, pubblicata nel 1784 da Baldassarre Orsini<sup>146</sup>. In questo testo, considerato una fondamentale opera di riferimento della letteratura periegetica perugina, l’autore non si dilungò con giudizi sui pittori ma si limitò a fare un elenco dei loro lavori, descritti lungo degli itinerari cittadini<sup>147</sup>. D’altronde, l’Orsini non considerò questa fatica come un libro che soddisfacesse le curiosità di un forestiero messosi in viaggio e giunto a Perugia – contrariamente a quanto lascia cadere in errore il titolo – ma come un volume che servisse da stimolo ai giovani, interessati a coltivare le arti figurative, lasciati liberi nel formulare un loro personale giudizio. Tra gli altri scopi dichiarati nell’avvertenza al lettore, c’era quello di raccogliere in un’unica opera, non solo “tutte le pregevoli opere delle tre belle Arti, che si trovano per le Chiese, per gli Oratori”, ma anche quelle viste “per i Palazzi di tutta Perugia”<sup>148</sup>. Ed è in queste ricche dimore che l’Orlandi segnalò alcune opere del nostro Scaramuccia, precisamente nelle quadrerie degli Ugolini, dei Graziani e degli Oddi, tra le più ricche e rappresentative dell’epoca<sup>149</sup>. Inoltre, l’autore ricordò con grande ammirazione una tela realizzata dal perugino per la chiesa di Santa Maria de’ Fossi, purtroppo andata dispersa, discorrendo sulla cifra stilistica del pittore: “L’altare con il quadro rappresentante la Beata Vergine annunziata dall’Angelo, è opera di Luigi Scaramuccia. Il gusto va imitando la maniera forte del primiero fare di Guido. Le sacome del disegno sono più naturali che ideali. La testa della B(eata) Vergine ha buon impasto, siccome anche tutto il

---

<sup>143</sup> IBIDEM. Per la trascrizione completa della postilla vedi app. F11.

<sup>144</sup> Tra cui alcune “[...] Academie da lui copiate all’originali del Mola” e “[...] la cuppola di S. Andrea del Lanfranchi da lui copiata in pittura sopra otto fogli di carta [...]” (cfr. NICODEMI 1956, p. 279).

<sup>145</sup> IBIDEM

<sup>146</sup> Cfr. LENZA-TROMBETTA 2017.

<sup>147</sup> L’edizione è adorna di cinque tavole calcografiche con i prospetti delle porte di accesso ai rioni: Porta San Pietro, dell’Arco della via Vecchia, della Porta di Sant’Antonio, della facciata di San Bernardino, della Fortezza verso Oriente. Si veda ORSINI 1784.

<sup>148</sup> Per le opere di Scaramuccia citate nel trattato si veda ORSINI 1784, pp. 46, 49, 85, 96, 283, 289, 346.

<sup>149</sup> Baldassarre ORSINI (1784, pp. 96, 289, 346) ricorda le seguenti opere: una *Presentazione al tempio* nell’abitazione dei “nobili signori Ugolini”, una *Venere che esce dal mare* “che potrebbe dirsi disegnata da Guido [...] animata dalla espressione del suo fare giovanile” nel palazzo del “nobile signor co. Angelo degli Oddi”, un “bel quadretto, esprimente la Madonna concetta senza macchia, posta sopra il mondo, con un Angelo Allato, che abbatte Lucifero” nel palazzo del “nobile signor co. Francesco Graziani”. Poco più di un decennio dopo, queste ricche collezioni furono disperse e vendute in blocco e le opere rastrellate per essere destinate alle collezioni pubbliche europee. Sui commissari napoleonici e sull’uso che ne fecero della *Guida* si rimanda a GALASSI 2006; sulla dispersione delle collezioni d’arte si veda GALASSI 2009, p. 631 e ss.

rimanente del quadro è pittorescamente macchiato”<sup>150</sup>.

A questi anni risale la biografia rimasta manoscritta di Marcello Oretti, antecedente il medaglione di Pascoli<sup>151</sup>. Il ritratto dell’artista restituito dalla penna dello scrittore appare però molto asciutto e privo della cornice aneddótica sulla quale indugiò l’abate umbro e presenta molti errori, ripresi sicuramente dai testi che egli stesso cita in una nota bibliografica in calce al profilo. Di fatto, l’autore non si lasciò andare in particolari digressioni, ma tenne soltanto ad orientare il lettore sulla formazione pittorica di Scaramuccia, avvenuta tra Reni e Guercino, fornendo a tal riguardo un’esaustiva e puntuale lista delle sue opere.

Nel 1786 il pittore Joseph Strutt scrisse *A Biographical Dictionary containing an historical account of all the Engravers*, un testo pubblicato a Londra in cui sono raccolte molte informazioni sugli artisti che praticarono l’arte dell’incisione<sup>152</sup>. Tra questi, lo scrittore inglese menzionò due incisioni dello Scaramuccia, *L’incoronazione di spine* da Tiziano (cat. S2) e il *San Benedetto che scaccia il diavolo* (cat. S3) da Ludovico Carracci, muovendo delle critiche, sia per i contorni poco definiti, sia per le figure mal disegnate<sup>153</sup>. Nel raccogliere le informazioni sul perugino, l’autore mostra di rifarsi all’*Abecedario* dell’Orlandi in quanto, a proposito della data di morte di Scaramuccia, riporta in maniera inesatta l’errore compiuto precedentemente dallo scrittore perugino<sup>154</sup>. Invece, il primo a menzionare tutte le incisioni superstiti di Scaramuccia fu Johann Adam Bartsch che le descrisse dettagliatamente nel succinto profilo biografico dedicato al pittore ne *Le Peintre Graveur*<sup>155</sup>. Nell’analizzarne lo stile, l’autore avvicinò il perugino alla maniera di Simone Cantarini, ritenendolo però meno definito del pesarese sia nei tratti, sia nei personaggi, mostrandosi nel suo giudizio in sintonia con quanto scritto precedentemente dal pittore e collega inglese<sup>156</sup>. È solo nel *Manuel de l’amateur d’estampes* che invece si forniscono per la prima volta le misure esatte delle sue incisioni<sup>157</sup>.

Dalla letteratura periegetica e da manuali bibliografici, dizionari ed enciclopedie nacque la *Storia Pittorica dell’Italia*, opera pubblicata nel 1796 da Luigi Lanzi e tradotta in diverse lingue<sup>158</sup>. L’enorme successo avuto, portò l’autore ad essere eletto presidente dell’Accademia della Crusca consacrandolo come padre della moderna storiografia italiana. Infatti, il testo rispondeva ai dettami illuministici nel riordinare la materia in maniera chiara e scientifica, proponendo al tempo stesso un

<sup>150</sup> L’autore chiude la descrizione con questo giudizio: [...] Anche le minime cose suggeriscono materia al valente artefice per usarle al debito effetto” (cfr. ORSINI 1784, pp. 47-48). Per la tela dispersa vedi cat. P59.

<sup>151</sup> Vedi app. F19.

<sup>152</sup> STRUTT 1786.

<sup>153</sup> IBIDEM, p. 301.

<sup>154</sup> IBIDEM, p. 300.

<sup>155</sup> Cfr. BARTSCH 1803-1821, IV, pp. 190-193.

<sup>156</sup> Cfr. BARTSCH 1803-1821, IV, p. 190.

<sup>157</sup> Cfr. LE BLANC 1854-1890, IV, p. 429.

<sup>158</sup> Per una visione globale di questa grande impresa si rimanda allo studio della GAUNA (2003).

riepilogo aggiornato delle descrizioni e dei giudizi altrui. I dati furono desunti dai molti viaggi fatti dal prelado nelle diverse regioni italiane, alla ricerca di notizie artistiche utili per il suo progetto; da una di queste missioni nell'Italia settentrionale, Lanzi pubblicò nel 1793 *Il taccuino lombardo*, ricco di notizie, giudizi e riferimenti<sup>159</sup>. L'abate non mancò, in questo volume, di soffermarsi sulle opere milanesi di Scaramuccia, appuntando che “[...] colorite assai bene, con molte figure di sotto. Dà alquanto nel piccolo. Lo stesso ho osservato in altre sue opere. Nel quadro assai grande dell'Ambrosiana, mostra gran fuoco pittoresco, ma è senza questo sapor di tinte”<sup>160</sup>. Il giudizio partorito sull'artista fu però rimestato qualche anno dopo, quando, ritornando sui propri passi, ne sminuì la personalità riferendo ne *La Storia Pittorica* che: “ha grazia in ogni parte della pittura; e, se non grandeggia, non può dirsi che rada il suolo”<sup>161</sup>.

Nel 1815, con l'obiettivo di mettere in risalto i primati della Serenissima nella letteratura e nell'arte, Giovanni Antonio Moschini pubblicò la sua *Guida per la città di Venezia*, opera assai apprezzata tanto da essere tradotta in lingua francese<sup>162</sup>. Questo interesse per la storia dell'arte nacque in giovane età quando l'autore fu incaricato dalla prefettura del dipartimento dell'Adriatico di trasferire nelle Gallerie dell'Accademia dipinti e sculture dalle tante chiese prossime alla demolizione<sup>163</sup>. Scaramuccia in uno dei suoi viaggi a Venezia dipinse una tela per la chiesa di San Nicolò al Lido, oggi dispersa<sup>164</sup>. Il giudizio espresso da Moschini su quest'opera testimonia in pieno il tentativo di sminuire gli artisti forestieri, per mettere in risalto la superiorità della scuola veneziana. Tanto è vero che a detta dello scrittore, l'opera del perugino si presenta “[...] triste e del disegno e del colorito”<sup>165</sup>, definendo l'autore un “[...] buon discepolo di Guido, ma non lascia di essere un po' crudo”<sup>166</sup>.

Qualche anno dopo, nel 1822, Cesare Massari, professore di anatomia pittorica, pubblicò un'edizione del *Codice artistico di Luigi Scaramuccia*, destinata agli studenti dell'Accademia del Disegno di Perugia<sup>167</sup>. Nel proemio all'opera, l'autore menzionò l'abate Missirini, segretario dell'Accademia di San Luca a Roma, che, nel compilare la storia di questa istituzione romana, trovò il volumetto nei fondi dell'archivio<sup>168</sup>. Questo libricino, ristampato nelle *Effemeridi letterarie di Roma*, fu presentato ai lettori con accorato entusiasmo denunciando che “[...] è somma ingratitudine, che questo maestro il quale ha preceduto tanti sottili speculatori che riempiono d'inutili ciarle le Accademie, non si ponga

---

<sup>159</sup> Cfr. PASTRES 2000.

<sup>160</sup> IBIDEM, p. 293.

<sup>161</sup> LANZI 1795-1796, II, p. 491.

<sup>162</sup> MOSCHINI 1815.

<sup>163</sup> GOTTARDI 2012, p. 39.

<sup>164</sup> La tela è menzionata anche da PAOLETTI 1837, I, p. 37. Vedi cat. P79.

<sup>165</sup> MOSCHINI 1815, II, p. 384.

<sup>166</sup> MOSCHINI 1815, II, p. 627.

<sup>167</sup> Cfr. MASSARI 1822a. Vedi app. F20.

<sup>168</sup> IBIDEM, p. 1.

in quella luce del mondo, che merita”<sup>169</sup>. L’anno successivo, a sua volta il Missirini lo incluse nelle *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca* affermando, sulla falsa riga del Pascoli, che lo Scaramuccia fu buon pittore, poeta, geometra “[...] generosissimo d’animo, non domandò mai prezzo de’ suoi lavori. Sincero, lontano dalle gare, da controversie, da inimicizie, odiava le maldicenze e il parlare osceno, né dipinse mai cosa impudica”<sup>170</sup>. Questo codice, ristampato a Perugia e a Roma, risulta una sorta di bignami, messo insieme dagli accademici di San Luca sul finire del settimo decennio del Seicento, di quegli insegnamenti stemperati dal perugino in “[...] troppe lunghe parole”, che, a detta del Massari, dovevano essere esposti in ogni scuola<sup>171</sup>.

Nel 1826, Girolamo Bianconi descrisse nella sua *Guida del forestiere per la città di Bologna* le opere presenti di Scaramuccia in quella città, lamentandosi in particolare della condizione “assai guasti” degli affreschi della Sala Farnese<sup>172</sup>. Questa denuncia ebbe un particolare effetto se nella *Guida di Bologna* di Corrado Ricci, pubblicata nel 1835, le pitture del perugino risultano appena ritoccate<sup>173</sup>.

Una breve disamina dell’opera letteraria dello Scaramuccia fu resa nota nel 1829 da Giovanni Battista Vermiglioli nella *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*<sup>174</sup>. L’autore ricordò la formazione del concittadino presso la bottega di Guido Reni “ove mostrò non lievi progressi” e la consegna del manoscritto de *Le finenze* nelle mani di Carlo Maratti “che vi si trovò del buono anzi dell’ammirabile”. Il Vermiglioli, insieme al Mariotti, fu anche l’artefice delle aggiunte manoscritte alle *Vite dei Pittori* del Pascoli, conservate presso la Biblioteca Comunale di Perugia, nelle quali Scaramuccia è citato *ad vocem*<sup>175</sup>.

Passati pochi anni, nel 1840 Filippo de Boni scrisse la voce biografica dello Scaramuccia nella *Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere* limitandosi a tracciare un breve ma corretto profilo, ricorrendo però a notizie già edite, senza aggiungerne delle nuove<sup>176</sup>. Una grande quantità di nuovi documenti - lettere, inventari, cataloghi di vendita – furono invece pubblicati dal Gualandi<sup>177</sup> e dal Campori<sup>178</sup> tra il 1841 e il 1870 che gettarono una nuova luce sull’esecuzione di alcuni dipinti realizzati dal pittore per il conte di Novellara e su diverse tele vendute all’incanto già in collezioni private tra Milano, Novellara e Parma. Queste notizie risultano di estrema importanza per ricostruire i rapporti e le mediazioni tra Scaramuccia ed i suoi committenti.

<sup>169</sup> MASSARI 1822b, VII, p. 296.

<sup>170</sup> MISSIRINI 1823, pp. 121-122.

<sup>171</sup> IBIDEM, p. 122.

<sup>172</sup> BIANCONI 1826, p. 66.

<sup>173</sup> RICCI 1835, p. 79.

<sup>174</sup> VERMIGLIOLI 1829, II, pp. 282-283.

<sup>175</sup> Annibale Mariotti, studioso di storia di patria perugina, fece delle aggiunte manoscritte all’opera edita di Lione Pascoli. Il testo, con le note dello studioso, confluisce nella Biblioteca Augusta di Perugia, dove tuttora si trova (BAP, ms. 208).

<sup>176</sup> DE BONI 1840, p. 928.

<sup>177</sup> GUALANDI 1840-1845, III, p. 83; GUALANDI 1844-1865, II, pp. 229-243.

<sup>178</sup> CAMPORI 1855, pp. 435-437; CAMPORI 1870, p. 402, 405, 406, 423, 424, 425, 426, 437, 455.

In un testo poco noto della *Storia della pittura italiana*, edito nel 1852, Giovanni Rosini citò Scaramuccia in un breve passaggio dedicato a Reni. L'autore, una voce fuori dal coro, scrisse a proposito della formazione romana del perugino con Guido, confondendola con quella avvenuta a Bologna: “[...] mentre in Roma operava que’ tanti suoi quadri, dopo essersi disgustato coll’Albano, ebbe a discepoli due Perugini, Luigi Scaramuccia, e Gio(vanni) Domenico Cerrini”. Il Rosini, originale anche nel modo di comporre i suoi giudizi, mise a confronto lo stile del Cerrini con quello di Scaramuccia, decretando la vittoria del secondo che “[...] riuscì più del compagno”<sup>179</sup>.

Nel 1861, nel pieno delle riforme patriottiche, Francesco Predari redasse la voce biografica di Luigi Scaramuccia per l'*Enciclopedia Economica accomodata all'intelligenza ed ai bisogni d'ogni ceto di persone* riportando che: “Luigi ebbe a maestro Guido Reni, e seppe tanto mostrarsi degno di lui che spesso i suoi dipinti, con pochi tocchi del maestro, passarono come opera della mano di Guido”<sup>180</sup>. Ma questa voce, scarna e senza nessuna pretesa di originalità, denuncia una situazione *de facto* molto interessante, per la prima volta messa in evidenza, ossia quella del feroce mercato dell'arte che divorando opere e distruggendo contesti, fa perdere ogni traccia del passato. Chissà Predari a quali opere si riferisse in particolare. Certo è che Scaramuccia fu considerato, difatti, nei decenni a venire un mero seguace del Guercino, uno stanco imitatore di Reni, un pittore lanfranchiano, le cui opere possono facilmente essere confuse con quelle degli altri da parte di un osservatore poco avvezzo all'arte.

### 1.5. In epoca moderna

**N**el 1924, Julius von Schlosser Magnino, scrisse la sua monumentale *Letteratura artistica*, un manuale di fondamentale importanza in cui raccolse le fonti letterarie<sup>181</sup>, creando un comodo strumento di ausilio per meglio comprendere la cultura dell'artista e il suo contesto. Questa impresa, imbevuta della cultura storico-critica novecentesca, tendeva a scindere la personalità dell'uomo e artista da quella di letterato e teorico. L'autore, infatti, spaccò Scaramuccia in due parti ben distinte, presentandolo prima come “pittore di poco conto” per poi giudicare *Le finezze* come un'opera di “molto maggiori pretese” rispetto ai testi pubblicati precedentemente da altri scrittori<sup>182</sup>. A suo dire, il perugino si vantò ingenuamente “di uno stile piano”, mentre il testo ha una “veste del più antico stile romanzesco tutto condotto nel più lussureggiante stile concettoso del

---

<sup>179</sup> ROSINI 1839-1847, VI, p. 148.

<sup>180</sup> PREDARI 1861, II, p. 1024.

<sup>181</sup> Il concetto viene spiegato dall'autore stesso nella premessa al libro dove afferma che per fonti letterarie si intendono le testimonianze letterarie che si riferiscono in senso teoretico all'arte mentre le iscrizioni, i documenti e gli inventari sono impersonali e riguardano altre discipline. Su questo punto vedi SCHLOSSER MAGNINO 1924, p. 1.

<sup>182</sup> SCHLOSSER MAGNINO 1924, pp. 537-538.

Barocco [...] a guisa di un artificioso romanzo”<sup>183</sup>. Lo storico austriaco accusò inoltre Scaramuccia di aver appena accennato alle pitture di Cimabue e di Giotto di Assisi, così come a tutta l’arte anteriore al Cinquecento, eccezion fatta per il concittadino Vannucci. Notevoli, invece, giudicò i brevi aforismi destinati ai giovani pittori e la bibliografia dove, accanto ai testi italiani più accessibili all’epoca, il perugino menzionò anche quelli stranieri, sebbene i nomi fossero stati in qualche modo storpiati.<sup>184</sup> Sulla falsariga del collega austriaco, Giulio Carlo Argan mostrò gli stessi pregiudizi nel redigere la voce del pittore in uno dei tomi dell’*Enciclopedia Italiana*, pubblicato nel 1936. Lo storico dell’arte descrisse il pittore “di scarso rilievo e privo di reali caratteri di originalità” suggerendo che “assai più importante della sua attività artistica è la sua opera di scrittore d’arte”. A proposito de *Le finezze* aggiunse che “l’opera dello Scaramuccia non ha capitale importanza per lo sviluppo storico della critica d’arte in Italia; il contributo di dati e di notizie per la storia dell’arte del Seicento non è particolarmente rilevante, se non per gli artisti della scuola bolognese, e, in genere, dell’Italia settentrionale”. Inoltre, il noto criticò ridimensionò enormemente l’attività pittorica dell’artista ad una mera e stanca ripetizione di modelli seicenteschi confinandolo, con l’autorità del suo giudizio, in un limbo senza via di uscita.

Da questo momento, la critica mossa dal noto Argan, tenuto in grandissima considerazione dal mondo dell’arte, assunse i caratteri di un luogo comune, pronta ad essere appiccicata, in maniera ingiustificata, al nome del pittore, alla quale farà da cassa di risonanza la *Storia della critica d’arte*, pubblicata in quello stesso anno da Lionello Venturi. Questi, infatti, indagando un vastissimo periodo – dall’età classica a quella contemporanea – e non limitandosi ad elencare quegli scritti che appartengono alla letteratura artistica, analizzò la posizione di scrittori ed artisti nei confronti delle arti figurative, offrendo una storia delle loro idee attraverso le teorie ed i giudizi espressi nei loro trattati. Fu in quest’ottica che Scaramuccia e *Le finezze* furono analizzati ricevendo un giudizio negativo. Secondo Venturi, per l’appunto, il pensiero del pittore risulta irrilevante poiché per evitare errori di giudizio sul suo conto, l’artista pensò di “[...] dir bene di tutti gli artisti, ciò che annulla la critica nell’indifferenza”<sup>185</sup>.

Contrariamente a quanto emergeva dalle voci biografiche italiane, nel Thieme-Becker si cercò di tracciare un profilo oggettivo del pittore senza cadere in nessuna critica di parte<sup>186</sup>. Al breve medaglione, l’autore fece seguire un elenco scelto di opere del maestro, accompagnato per la prima volta da un meritorio tentativo d’inquadramento bibliografico, riproposto successivamente da Giubbini nel

<sup>183</sup> SCHLOSSER MAGNINO 1924, p. 537.

<sup>184</sup> IBIDEM, p. 538.

<sup>185</sup> Cfr. VENTURI 1945, pp. 188.189.

<sup>186</sup> Il dizionario biografico degli artisti, dal titolo *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fu concepito nella prima metà del Novecento da Ulrich Thieme e Felix Becker. La voce biografica di Luigi Scaramuccia fu curata dal NOACK (1935, p. 531).

1965<sup>187</sup>.

Il nome di Luigi Scaramuccia figura anche tra gli importanti scritti su Caravaggio di Roberto Longhi che ebbe il merito di riscoprire il pittore “maledetto” e di rilevare come il dato biografico-romanzesco finì per divorare la parentesi artistica dell’artista lombardo<sup>188</sup>. Nel passare in rassegna tutte le guide che citavano i luoghi dove il Merisi aveva soggiornato o lasciato un’opera, lo storico dell’arte si ritrovò tra le mani *Le finenze de’ pennelli*, prima opera ad accogliere la descrizione della tela partenopea raffigurante la *Resurrezione di Cristo*. Il perugino, infatti, accompagnato da Aniello Falcone in giro per Napoli, ammirò nella chiesa di Sant’Anna dei Lombardi il dipinto disperso di Caravaggio e ragionando sul soggetto raffigurato esclamò: “[...] non come d’ordinario far si suole, agile e trionfante per l’aria; ma con quella sua fierissima maniera di colorire, con un piede dentro e l’altro del sepolcro posando per terra”<sup>189</sup>. La visita terminò con le parole del Genio di Raffaello al giovane Girupeno: “[...] quantunque questo pittore habbi dato in tal bizzarria, e che per esse ne sia stato gradito, piacendo ad ogn’uno la novità delle inventioni, non resta però ch’ei non ne possa venirne (da coloro che sanno) alquanto biasimato, essendo uscito assai da quel decoro, che si conviene alla persona di Christo Signor Nostro. Per finirla è stato quest’Huomo un gran soggetto, mà non ideale, che vuol dire non saper far cosa alcuna senza il naturale avanti”<sup>190</sup>. Questo giudizio, finto da Scaramuccia sulle labbra di Girupeno, era in qualche misura coerente con la visione avuta sul Merisi degli altri teorici dell’epoca, come Bellori e Agucchi, che accusarono il pittore lombardo di copiare meccanicamente la realtà senza l’utilizzo dell’intelletto<sup>191</sup>.

È solo nel 1960 che numerosi disegni del pittore, molti dei quali inediti e conservati presso l’Ambrosiana di Milano, furono resi noti da Silvana Modena, in un suo studio sulla seconda accademia ambrosiana dove la studiosa pose l’attenzione sulle scelte degli accademici di concentrarsi sullo studio della prospettiva e dei disegni di nudo<sup>192</sup>. Scaramuccia fu difatti presentato irremovibile all’insegnamento dei Carracci per il quale il disegno, considerato padre dell’arte, era considerato un buon esercizio pratico. La studiosa, inoltre, risistemò il *corpus* grafico del perugino escludendo alcuni fogli già attribuiti al pittore nel catalogo della biblioteca, e avvicinandone altri alla sua mano.

Nel 1963, Francis Haskell dette alle stampe il suo celebre studio sul mecenatismo artistico nell’Italia

---

<sup>187</sup> L’unico neo al testo è rappresentato dalla riproduzione di un’immagine che all’epoca si riteneva fosse di Scaramuccia. Difatti, l’affresco presentato fu eseguito dai fratelli Recchi e coperto dal perugino con una sua tela, andata poi persa. Lo stesso errore è stato commesso da MANCINI (1992a, p. 154) che cita tra le opere dell’artista la pittura del seminario pavese di Sant’Andrea.

<sup>188</sup> Scaramuccia è citato per la sua preziosa descrizione della perduta *Resurrezione di Cristo* del Caravaggio (cfr. LONGHI 1951, pp. 44-62, in particolare pp. 54-55).

<sup>189</sup> Questa descrizione così puntuale è stata dirimente per molti casi sulla possibile derivazione di alcune copie coeve dalla tela originale (cfr. SCARAMUCCIA 1674, pp. 75-76).

<sup>190</sup> IBIDEM

<sup>191</sup> Su quest’aspetto si veda cap. 5.1.

<sup>192</sup> MODENA 1960, pp. 84-93.

del Seicento e del Settecento nel quale lo studioso, pur non dando importanza al pittore perugino, ricordò in una nota la sua incisione raffigurante *Venere e Adone* (cat. S4) dedicata dall'artista all'amico Simonelli "innamorato dell'Opere dei Carracci"<sup>193</sup>.

Fu solo nel 1965 che si registrò una svolta per quanto riguarda la figura di Scaramuccia scrittore. Giubbini, infatti, pubblicò la prima e ad oggi unica ristampa anastatica de *Le finzze*, provvedendo a redigere un breve profilo biografico del pittore e aggiungendo qualche opera al suo esiguo catalogo<sup>194</sup>. Lo studioso, interessato al testo e per niente al catalogo pittorico del perugino, in più occasioni pecca di superficialità sulle notizie fornite. Difatti, lo studioso dà per disperso la tela di Santa Maria in Trivio – da sempre sull'altare della chiesa (cat. n. 36) – così come avverte il lettore della necessità di rintracciare l'attività grafica dell'artista, mostrando di non conoscere lo studio di Silvana Modena sui disegni del pittore conservati all'Ambrosiana e pubblicato precedentemente<sup>195</sup>. Un breve riassunto di quanto però pubblicato da Giubbini si ritrova, invece, nella voce del Dizionario Bolaffi, edito esattamente dieci anni dopo, in cui l'autore cita unicamente il testo dello studioso e la voce del Thieme-Becker<sup>196</sup>.

Un anno dopo, l'Albricci descrisse le quattro incisioni firmate dell'artista: la *Vergine che lava i piedi al Bambino* da Annibale Carracci (cat. S1), l'*Incoronazione di spine* (cat. S2) dalla pala di Tiziano vista dal pittore nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 46), il *San Benedetto* (cat. S3), datato 1654, dagli affreschi di Ludovico Carracci nel chiostro di San Michele in Bosco a Bologna e la *Venere, Amore e Adone* (cat. S4), datata Milano 1655, dal dipinto di Annibale Carracci già nella collezione Serra di Cassano (fig. 27), ora al Prado<sup>197</sup>.

Nel 1988, Bruno Toscano, in un suo saggio *Bozzetti, modelli e grisailles dal XVI al XVIII secolo*, esaminò l'influenza avuta dalle coeve esperienze naturalistiche della pittura lombarda sui pittori umbri del Seicento<sup>198</sup>. Questa considerazione nacque in seguito alla scoperta di uno studio preparatorio de *La Carità di san Carlo Borromeo* nella Pinacoteca comunale di Cento reso noto dallo studioso<sup>199</sup>. Secondo Toscano, il pittore mostra delle riprese dai pittori romani e in particolare da Giacinto Brandi, così come soluzioni stilistiche dal Genovesino e dal Cairo, comprese tracce di scene di genere ravvisabili nella *Presentazione di Maria al Tempio* per la Chiesa Nuova di Perugia e nel quadro romano

<sup>193</sup> Sulla figura di Simonelli si rimanda a CAPITELLI 2004; HASKELL 2000, p. 161, n. 22.

<sup>194</sup> Cfr. GIUBBINI 1965.

<sup>195</sup> GIUBBINI 1965, pp. 22, 23.

<sup>196</sup> BOLAFFI 1975, pp. 204-205.

<sup>197</sup> ALBRICCI 1976, pp. 32-45.

<sup>198</sup> Cfr. TOSCANO 1988.

<sup>199</sup> TOSCANO 1988, pp. 50-51, scheda n. 19. Vedi inoltre cat. n. 37.

della Vallicella<sup>200</sup>.

Al saggio di Toscano, seguì un anno dopo il volume sulle *Ricerche in Umbria. Pittura del Seicento*. In questo testo, la professoressa Barroero firmò le schede dedicata a Giovanni Antonio Scaramuccia e a suo figlio Luigi<sup>201</sup>. La studiosa, affrontando il catalogo del pittore perugino, mette opportunamente in evidenza l'orientamento classicista del pittore definendolo "elastico per la capacità di gustare e descrivere con vivacità ed efficacia momenti particolarmente significativi della pittura barocca", stile cui si affranca dopo le esperienze giovanili di cultura tra Cerrini e Lanfranco<sup>202</sup>.

Completa il quadro degli studi su Scaramuccia, l'edizione critica de *Le Vite di Pascoli* edite nel 1992 in cui il professore Francesco Federico Mancini firma sia la *Vita di Luigi Scaramuccia*<sup>203</sup>. Lo studioso pubblica alcuni documenti circa il soggiorno perugino del pittore dopo il suo allontanamento dalla città in seguito alla morte del padre, avvenuta nel 1633. Ma ragionando poi su una serie di informazioni contenute in una di queste carte, lo studioso posticipa erroneamente la data di nascita dell'artista al 1621, ritenendo improbabile un discepolato di Luigi nella bottega reniana<sup>204</sup>. Il professore getta però una nuova luce sul rapporto tra Scaramuccia, padre Resta e Domenico Regis, presentando alcune lettere conservate nel fondo Spada-Veralli presso l'archivio di Stato di Roma, e un documento relativo ai lavori eseguiti dal pittore per monsignor Terzago a Milano<sup>205</sup>.

Alcuni significativi aggiornamenti sulla figura di Luigi Scaramuccia si registrano in seno a diversi studi di più ampio respiro, dedicati prevalentemente al tema del collezionismo. Tra questi si segnala il contributo di Antonella Pampalone che, interessandosi della committenza della famiglia Spada, pubblica alcuni documenti riguardanti la pala romana di Scaramuccia, dipinta per la cappella Spada nella Chiesa Nuova<sup>206</sup>. Il nome del pittore è altresì menzionato in uno studio sulla committenza dei Serra di Cassano firmato da Antonio Vannugli, il quale anticipa il soggiorno milanese dell'artista al 1652, anno in cui avrebbe realizzato l'*Erminia tra i pastori*, ora a Barcellona<sup>207</sup>.

Diverse pubblicazioni - per lo più articoli in riviste di studi locali e schede di catalogo - riassumono gli studi fin qui elencati<sup>208</sup>. Tra queste risultano preziose la scheda di Cristina Geddo dedicata

---

<sup>200</sup> IBIDEM. Per queste due opere vedi rispettivamente cat. nn. 23, 39.

<sup>201</sup> BARROERO 1989, II, pp. 882, 882-883.

<sup>202</sup> IBIDEM, p. 882.

<sup>203</sup> MANCINI 1992a, pp. 149-156.

<sup>204</sup> Questa frequentazione, secondo lo studioso, sarebbe avvenuta tra il 1636 e il 1645. IBIDEM, p. 152, n. 3.

<sup>205</sup> Cfr. MANCINI 1992a, p. 153, n. 11. Vedi inoltre cat. P19, P20.

<sup>206</sup> Cfr. PAMPALONE 1993a; PAMPALONE 1993b, pp. 353-389.

<sup>207</sup> VANNUGLI 1989. Per quest'opera si rimanda al cat. n. 5.

<sup>208</sup> Per il *Davide che taglia la testa di Golia* in Santa Maria Maggiore a Bergamo (cat. n. 13) vedi NORIS 1987; per la *Presentazione della Vergine al Tempio* nella parrocchiale di Carcegna (cat. n. 21) vedi SAVOINI 1992; per il *Federico Borromeo che visita gli appestati* all'Ambrosiana (cat. n. 32) vedi BONA CASTELLOTTI 1985 e BORA 1992; per

al pittore<sup>209</sup>, e gli studi di Frangi, Spiriti, Berra e Morandotti che, con una certa frequenza, nominano il perugino nei loro saggi sul collezionismo e sull'arte lombarda e piemontese del XVII secolo. Risalgono infine a questi ultimi mesi un interessante studio per una ritrovata pala di Cesate e la voce per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, dove però sono erroneamente riportati il doppio nome e la data di nascita<sup>210</sup>.

---

*l'Apparizione di Cristo a san Paolo in carcere* di Bologna (cat. n. 2) vedi PELLICCIARI 1992. Per alcuni significativi contributi sulle opere pavese si rimanda a BONA CASTELLOTTI 1985 e a SIMONETTI 1996.

<sup>209</sup> In questa scheda la studiosa avvicina al pittore una *Flagellazione* nella chiesa di San Salvatore a Como (cat. n. 30), già attribuita ai fratelli Giovan Battista e Giovan Paolo Recchi, e due *Storie della Passione* nel santuario della Santissima Pietà a Cannobio (cat. nn. 18, 31).<sup>209</sup> La Geddo, inoltre, rende noto alcuni documenti conservati presso l'Archivio parrocchiale di San Nazaro Maggiore, dove l'artista fu tumulato nel 1680 (cfr. GEDDO 1996, pp. 296-297).

<sup>210</sup> TARLAZZI 2017, pp. 72-82; D'ALBO 2018, pp. 317-320.

## 1.6. Immagini Capitolo 1



Fig. 1 – Giovanni Battista Bonacina da Francesco Cairo, *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, incisione, Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



Fig. 2 – Francesco Cairo, *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 3 – Francesco Cairo, *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini



Fig. 4 – Giorgio Bonola, *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, olio su tela, Roma, Accademia di San Luca



Fig. 5 – Ferdinand Voet, *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, olio su tela, Milano, coll. Koelliker



Fig. 6 – Carlo Dolci (attr.), *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, matita e carboncino su carta, coll. Privata



Fig. 7 – Annibale Carracci, *Salmace ed Ermafrodito* (part.), affresco, Roma, Galleria di Palazzo Farnese

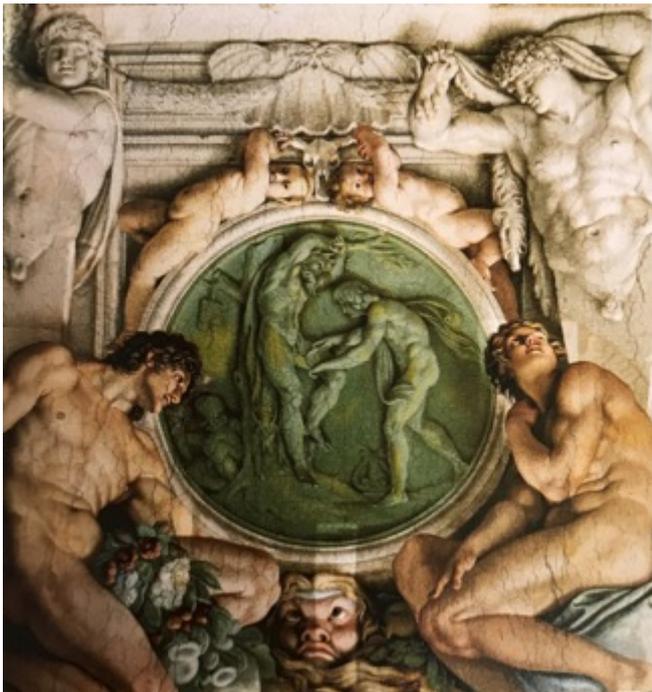


Fig. 8 – Annibale Carracci, *Apollo e Marsia* (part.), affresco, Roma, Galleria di Palazzo Farnese



Fig. 9 – Agostino Carracci, *Ninfa fustigata da un satiro*, incisione

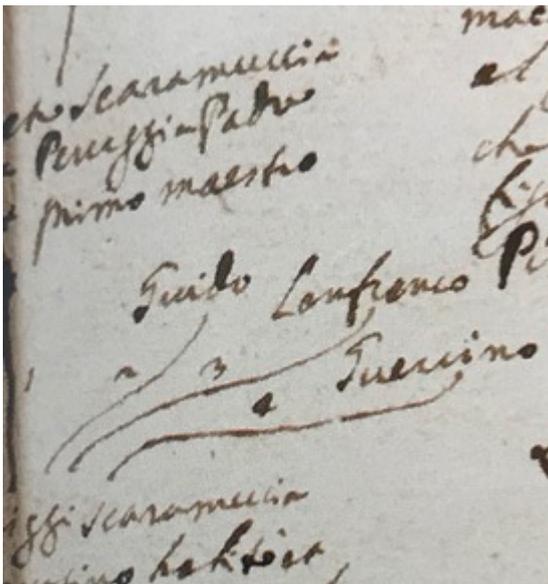


Fig. 10 – dal Codice Bonola di Santiago



Fig. 11 – Guido Reni, *San Michele Arcangelo*, olio su tela, Roma, chiesa di Santa Maria della Concezione



## 2. DALLA PRIMA FORMAZIONE AGLI ANNI BOLOGNESI (1616–1650)

### 2.1. Perugia e la bottega di Giovanni Antonio Scaramuccia

**I**l carico artistico ereditato da Luigi Scaramuccia e portato via con sé dopo l'allontanamento da Perugia, fu il retaggio di un processo artistico, vissuto inconsciamente dal pittore quando la città natia tra il XVI e il XVII secolo, si avviava ad omologarsi al modello metropolitano romano, ciò dovuto sia agli arrivi di artisti dall'Urbe, sia alle loro opere presenti nelle collezioni private e nelle chiese<sup>1</sup>. Difatti, la presenza di edifici sacri di determinati ordini, dipendenti in maniera particolare dalla sede centrale romana - specie quelli di recente istituzione - fece sì che la volontà di conformarsi ai modelli dell'Urbe risultasse piuttosto evidente, a partire dalla decisione di servirsi talvolta degli stessi artisti attivi per la casa madre, come avvenne nel caso specifico delle chiese locali del Gesù e di quella oratoriana di San Filippo Neri<sup>2</sup>.

Non di meno, la dipendenza politica e amministrativa del capoluogo umbro dallo Stato della Chiesa indirizzò buona parte dei fenomeni artistici e cittadini del XVII secolo verso Roma, mentre fino ad allora la scuola perugina dipendeva da modelli di riferimento toscani e per lo più dagli artisti provenienti da quell'area<sup>3</sup>. Se in passato si assistette alla vicenda di Perugino e di Vincenzo Danti che a lungo avevano lavorato a Firenze, dove ebbero anche modo di formarsi, agli inizi del seicento, il gusto locale era fortemente impregnato della grazia e del colore raffaellesco filtrati dalla maniera di Federico Barocci<sup>4</sup>. E se da una parte si nota il ristagno di tendenze arcaizzanti, tipiche di uno Spacca o di un Damiani<sup>5</sup>, dall'altra si scorgono altre influenze che sfociarono verso il barocchismo o verso il classicismo bolognese di importazione romana. Soprattutto il modello caraccesco fu alla base del successo di molti pittori perugini che, grazie ai continui soggiorni nell'Urbe, necessari alla loro formazione, vennero in contatto con questo nuovo stile. E questo fu l'esordio, per certi versi, di Giovanni Antonio Scaramuccia che formatosi a Roma, si accostò al fare reniano, divenuto il marchio

---

<sup>1</sup> Anche in scultura esistono esempi che testimoniano uno stretto rapporto ed una fitta tela di legami tra centro e periferia: valga per tutti il caso della famiglia Roscioli che commissionò a Gian Lorenzo Bernini alcuni busti per la tomba di famiglia nel duomo di Foligno. Per un inquadramento specifico sull'arte umbra nel seicento vedi BARROERO 1989; TODINI 1990; FIDANZA 2006.

<sup>2</sup> Cfr. MANCINI 2008, in part. pp. 45-58; MENGARELLI 2016.

<sup>3</sup> In seguito al commissariamento della città, restò difficile per l'ambiente artistico perugino mantenere una propria identità culturale ed artistica minacciate da una polarizzazione "romana" e dall'ombra vasariana. In questo frangente un ruolo importante per mantenere alto il prestigio cittadino fu giocato dalle università e dalle nascenti accademie. Su questi temi vedi TEZA 2009-2010; IRACE 1990, pp. 155-178; IRACE 1993, pp. 481-496; EAD. 1996, pp. 59-73. Sulla situazione politica perugina nel Cinquecento vedi BLACK 1981; IRACE 2009, pp. 121-125.

<sup>4</sup> Sul Barocci e sulla sua eredità artistica in Umbria vedi AMBROSINI MASSARI-CELLINI 2005.

<sup>5</sup> Ascensidonio Spacca e Felice Damiani tennero d'occhio i segni di novità presenti nella regione e nello stesso tempo furono fortemente interessati alle caratterizzazioni spiritualistiche di Nicolò di Liberatore e alle formule signorelliane di forma e chiaroscuro (cfr. TOSCANO 1989, p. 18). Sullo Spacca vedi PONTI 1998. Per Damiani vedi TEODORI 1992, pp. 306-311.

caratteristico della sua bottega e dei suoi allievi<sup>6</sup>.

Si può sostenere quindi che il centro e la provincia amministrativa coincidevano in larga parte con il centro e la provincia artistica, sebbene parlare di geografia artistica, per quanto riguarda Perugia – e più in generale l’Umbria – sia alquanto inesatto poiché dal Cinquecento, la città divenne parte di quell’enorme territorio dello Stato della Chiesa, condividendone le scelte e gli ideali artistici, seppur con i tempi dovuti alla distanza tra il Roma e le cittadine umbre<sup>7</sup>.

A Perugia, gli episodi che segnarono artisticamente la prima parte del Seicento, con risvolti inevitabili sulla scuola artistica locale, di cui Scaramuccia fu testimone, furono il rifacimento degli interni di San Domenico e la decorazione dei due più importanti oratori cittadini: San Francesco e Sant’Agostino<sup>8</sup>. La destinazione pubblica di questi edifici influenzò non solo il gusto bensì le scelte artistiche di molti collezionisti ed eruditi che privatamente si rivolsero agli stessi artisti per soddisfare il loro palato, sempre più ricercato e raffinato.

Nel 1614, un evento del tutto inaspettato – la caduta delle volte di copertura della basilica cittadina di San Domenico - dette il via alla risistemazione del tempio domenicano con una serie di interventi architettonici, plastici e pittorici. La scelta di padre Martino Tesei di affidare il progetto a Carlo Maderno, impegnatissimo sul fronte romano, fu l’avvio di una serie di rapporti tra Perugia e Roma culminanti con un’apertura verso istanze romane che molto giovò alla scuola locale.

Il nascente barocco fu introdotto con una tela inviata da Napoli da Giovanni Lanfranco per la cappella del Rosario. Sebbene questo dipinto fece poca leva sul gusto locale e su Anton Maria Fabrizi<sup>9</sup>, pittore classicista cui fu affidato il restante abbellimento del sacello<sup>10</sup>, Giovanni Antonio Scaramuccia fu tra i primi, invece, a captarne l’importanza, come si denota in alcune sue opere di questo

---

<sup>6</sup> Secondo quanto riportato da Lione PASCOLI (1732, p. 183) la formazione di Giovanni Antonio Scaramuccia avvenne a contatto con Annibale Carracci e Cristoforo Roncalli. Sul pittore e sulla sua formazione si rimanda a SILVESTRI 1932, pp. 125-130; MANCINI 1979, pp. 365-404, MANCINI 1992a, p. 149. Sull’influenza del Roncalli sulla pittura perugina del primo seicento vedi TEZA 1983, pp. 48-61.

<sup>7</sup> Con la cosiddetta “guerra del sale” (1540) e la conseguente perdita dell’autonomia inizia per la cittadina un lungo periodo di crisi generalizzata che chiudeva un periodo di libertà civili che aveva visto svilupparsi la produzione artistica – e non solo - dalla metà del Quattrocento agli inizi del Cinquecento (cfr. BLACK 1981; IRACE 2009, pp. 121-125).

<sup>8</sup> senza tralasciare il proliferare di sfarzose dimore private che segnarono profondamente il tessuto edilizio ed urbanistico della città – ed anche di altri centri, da Trevi a Terni, da Gubbio a Città di Castello – sinonimo della ricchezza e della potenza di cittadini umbri che ricoprirono diversi incarichi presso la Curia romana e gli uffici della Camera Apostolica.

<sup>9</sup> La figura del Fabrizi merita senz’altro, comunque, ulteriori studi e approfondimenti: dopo lo Scaramuccia, fu tra i pittori umbri quello che, pur in una fondamentale adesione alla poetica classicistica, seppe più nobilmente rappresentare il filone naturalistico; artista aperto, ricettivo della modernità, realizzò nelle sue opere una proporzionata miscela di caratteri “locali” e spunti che provenivano dalle correnti più vive e pregnanti della cultura artistica del periodo con risultati che ne fanno uno dei più interessanti artisti perugini della prima metà del Seicento (cfr. PERUGINI 1993).

<sup>10</sup> Infatti, il restante abbellimento fu affidato ad Anton Maria Fabrizi, estimatore del filone classicista, che decorò con due tele gli altari laterali – il *Martirio di santa Dorotea* e i *Ss. Cecilia, Tiburzio e Valeriano* – e la restante cappella con affreschi andati perduti. Questi affrescò pure nella controfacciata del duomo la *Madonna tra i santi Domenico, Caterina da Siena, Ercolano e Costanzo* con una tavolozza volutamente carraccesca, nutrita da un vigore di matrice reniana. Sul pittore vedi BORGOGELLI 2014, pp. 153-156 e bibliografia precedente.

periodo<sup>11</sup>, una scelta determinante per la futura carriera del giovane Luigi.<sup>12</sup>

Anche i due cantieri di San Francesco e di Sant'Agostino giocarono un ruolo fondamentale sulla pittura locale – e sul giovane Scaramuccia – contribuendo ad alimentare il substrato artistico con nuovi stilemi di chiara impronta romana. Non a caso la scelta dei confratelli di decorare i due oratori cittadini cadde su Giovanni Antonio Scaramuccia, già autore dello stendardo delle tre confraternite, e su Giulio Cesare Angeli, entrambi fautori di un gusto carraccesco sostenuto dalle accademie locali<sup>13</sup>. Difatti, la presenza di un'Accademia e di un sodalizio di laici, come quello dei Disciplinati di Perugia, influenzava in larga parte le scelte artistiche locali<sup>14</sup>. Queste associazioni, sorte in seno alla Contro-riforma, erano legate agli indirizzi dettati dalle varie sessioni del Concilio di Trento anche per quanto concerne l'arte; l'artista doveva essere “accostumato” ed offrire garanzie di moralità e religiosità, qualità che concorrevano al buon esito del lavoro<sup>15</sup>. Nei periodi di grandi cambiamenti, come quello post-tridentino, la presenza in città di tali organismi indirizzava le scelte artistiche verso una corrente artistica sostanzialmente moderata che si affidasse alla tradizione. Queste furono le carte giocate da Scaramuccia *senior* e Giulio Cesare Angeli, quest'ultimo autore di gran parte delle tele del ciclo dell'oratorio cittadino di Sant'Agostino<sup>16</sup>, già allievo a Bologna nella bottega di Ludovico Carracci<sup>17</sup>.

Questa formazione a contatto con l'Accademia degli Incamminati fu sciorinata nella decorazione della confraternita agostiniana in ben nove tele che costituiscono uno dei più ricchi e armoniosi esempi di decorazione e arredo barocchi. Le pareti furono rivestite da grandi dipinti con storie di Gesù e di Filippo e Giacomo, realizzate dal pittore dal 1618 al 1630 contemporaneamente ai lavori avviati dallo Scaramuccia *senior* per la confraternita francescana<sup>18</sup>.

---

<sup>11</sup> Come ha di recente ipotizzato la TEZA (2016, pp. 108-109), Giovanni Antonio fu tra i primi ad accogliere la lezione lanfranchiana come si denota nel gonfalone con la *Madonna con il Bambino tra san Domenico e la beata Colomba da Rieti*, giustamente datato al 1632. Difatti la disposizione piramidale dei santi così come una tavolozza molto più luminosa, debitrice della tela del parmense, saranno riproposte nella *Madonna con il Bambino e i santi Luca e Giovanni Battista* (1632) della chiesa perugina di San Luca. Per queste opere si veda inoltre MANCINI 1981, pp. 371-372.

<sup>12</sup> Diverso invece fu l'atteggiamento del giovane Scaramuccia nei confronti del maestro; si sa, infatti, che il Lanfranco inaugurò, a partire dalla *Madonna del Rosario* di Perugia, un nuovo schema compositivo, più semplice e simmetrico; in questo caso rappresentò solo i due santi principali dell'ordine, a differenza di quanto stavano facendo altri artisti tra Roma e Napoli che optavano per una composizione multfigurale. Lo stesso fece Scaramuccia in una delle sue prime dimostrazioni artistiche - la *Conversione di Paolo* (cat. n. 2) per il coro della chiesa omonima bolognese – che licenziò il dipinto allo stesso modo e le cui figure sono chiaramente riprese dal catalogo lanfranchiano, accarezzate da un pallido bagliore guercinesco. Sulla pala perugina di Lanfranco vedi SCHLEIER 2001, pp. 272-273.

<sup>13</sup> Sul teatro, arte e cultura materiale dei Disciplinati umbri vedi NERBANO 2014.

<sup>14</sup> Tra il 1561 e il 1574 circa furono aperte molte accademie perugine, alcune dedicate ad una formazione generale, di tradizione umanistica (Eccentrici, Insensati e Scossi), altre riservate ad un sapere più specialistico (Accademia del Disegno, Insipidi ed Unisoni). Su questo argomento si veda IRACE 1993, pp. 481-496; EAD. 1996, pp. 59-73; MANCINI 2011, pp. 61-14; TEZA 2017, pp. 153-167.

<sup>15</sup> Sul fenomeno delle accademie ed il loro rapporto con letterati ed artisti si veda *Erudizione e Antiquaria 2009*; MANCINI 2011, pp. 61-114, CHIUMMO-GEREMICCA-TOSINI 2017 con bibl. precedente.

<sup>16</sup> Cfr. TIBERIA 1980, pp. 293-298.

<sup>17</sup> La vita di Giulio Cesare Angeli è in PASCOLI 1732, pp. 173-175. Si veda anche AA. VV 1976, p. 67, n. 61.

<sup>18</sup> Il ciclo fu interamente realizzato dall'Angeli, ad eccezione di tre tele sul lato destro, dipinte in seguito alla sua morte da Bernardino Gagliardi nel 1656. La scelta da parte dei membri della confraternita del complesso agostiniano di affidargli l'incarico testimonia il perdurare della fortuna degli indirizzi artistici irradiati da Bologna. Questo continua fino a tutto il

In questa temperie culturale venne alla luce Luigi Scaramuccia. Secondo Pascoli il pittore nacque a Perugia “[...] addì 3. di dicembre dell’anno 1616 da padre pittore”<sup>19</sup>. Questa informazione trova corretto riscontro con il rinvenimento dell’inedito documento di battesimo, dove si legge che il piccolo Luigi, figlio di Giovanni Antonio e di Dianora, fu battezzato il 6 dicembre 1616 nel duomo cittadino<sup>20</sup>. Sebbene lo storiografo riportasse con esattezza la data di nascita del pittore, questo dato è stato successivamente ribaltato da parte della critica moderna che, partendo da alcuni documenti di differente natura, ha ritenuto opportuno posporre la nascita al 1621, innescando un processo a catena per tutta una serie di problematiche<sup>21</sup>. Difatti anticipando la nascita di un lustro, si sbroglierebbe la *vexata quaestio* intorno alla formazione del pittore nella bottega reniana, ipotesi già da molti avanzata, per una chiara ed evidente vicinanza di alcuni stilemi del perugino con la maniera del maestro bolognese, ma finora esclusa proprio a causa della giovanissima età che Scaramuccia avrebbe avuto nel suo primo incontro con Reni<sup>22</sup>.

La critica è stata concorde nel posticipare la nascita del pittore in seguito alla pubblicazione di un documento, datato 1635, in cui l’artista dichiarò “sua propria mano” di avere quattordici anni<sup>23</sup>. La documentazione in questione è una ricevuta, firmata dal perugino alla confraternita di San Francesco di Perugia, per alcuni sussidi in natura dovuti alla sua famiglia dopo il decesso del padre Giovanni Antonio avvenuto nel marzo del 1633<sup>24</sup>. Dovendo reinterpretare questo documento alla luce della fede di battesimo, si può immaginare che il pittore, firmando la cedola “sua propria mano”, asserisse di essere “[...] maggiore di quattordici anni”, non alludendo alla sua età anagrafica bensì a quella che definita *aetas legitima* permetteva all’epoca, in linea di principio, di agire autonomamente nei confronti della legge in contratti e in altri negozi giuridicamente validi.

Grazie a queste ricevute<sup>25</sup> si sa però che Scaramuccia ebbe sei fratelli - quattro maschi (Pier Lorenzo, Giovanni Simone, Carlo e Diamante) e due femmine (Dianora *junior* e Teresia) - e viveva in una modesta casa nei pressi della parrocchia di Santo Stefano a Perugia, nel rione di Porta Santa Susanna, data in concessione a suo padre Giovanni Antonio da parte della confraternita perugina di

---

XVII secolo ed è documentato dalla presenza di Mattia Batini, al quale spettano i tre dipinti nella volta di ascendenza lanfranchiano-correggesca e di Pietro Carattoli, le cui decorazioni, in collaborazione con Francesco Appiani, lo inseriscono in quel filone della pittura quadraturista che prende le mosse dalle esperienze di Girolamo Curti, di Agostino Mettelli, dei fratelli Haffner (cfr. TIBERIA 1980, pp. 291-310).

<sup>19</sup> PASCOLI 1730, p. 87.

<sup>20</sup> Vedi app. doc. n. 2.

<sup>21</sup> MANCINI (1992a, p. 151, n. 1) tenendo conto della documentazione rinvenuta ritenne estremamente improbabile considerare un discepolato di Luigi nella bottega romana di Guido Reni.

<sup>22</sup> IBIDEM, p. 152, n. 2; BOREA (1978, p. 6) suppone l’arrivo dei due pittori perugini a Roma nel 1632.

<sup>23</sup> Il documento è stato reso noto dal prof. Francesco Federico Mancini. Vedi app. doc. n. 7.

<sup>24</sup> Per le concessioni affidate in uso vitalizio a Giovanni Antonio e sulle provisioni mantenute dagli eredi alla sua morte fino al 1640 si rimanda a MANCINI 1982, p. 383.

<sup>25</sup> Alcuni di questi documenti sono stati resi noti da Mancini (1982, pp. 367- 404). Queste carte sono state ristudiate e trascritte. Vedi app. doc. nn. 4-12.

San Francesco, in seguito ad un contratto stipulato nel 1611<sup>26</sup>. Questo accordo prevedeva l'esecuzione di otto quadri che lo Scaramuccia *senior* portò a termine, in deroga ai patti contrattuali, soltanto nel 1627<sup>27</sup>.

In quell'anno, Giovanni Antonio fissò la residenza in un altro edificio, sempre di proprietà della confraternita di San Francesco, adiacente alla chiesa della Madonna della Luce, a poca distanza dalla vecchia dimora<sup>28</sup>. E fu qui, in seguito a dei lavori di ristrutturazione e di adattamenti interni, che il giovane Luigi apprese i primi rudimenti artistici in “uno studiolo fatto per studiare la pittura con una banca de ligniame”<sup>29</sup>. La familiarità e la dimestichezza mostrati fin da subito dal giovane per il mondo artistico furono dovuti alla figura paterna, in quel periodo molto attiva per diverse chiese e committenti locali. Questo iniziale alunnato, concretizzatosi nel giro di pochi anni in una vera e propria esperienza di bottega, è confermato, oltre che da tutte le fonti sull'artista, dallo stesso Luigi in un passo del suo celebre trattato *Le finezze de' pennelli*: “servirono a Girupeno nel miglior modo possibile i principi avuti l'innanzi e, prima della mancanza, dell'estinto genitore”<sup>30</sup>. Stando a questa fonte, si è certi che Scaramuccia si formò dapprima col padre, per poi passare dalla sua bottega a quella di Guido Reni, intimo amico di Giovanni Antonio, conosciuto da quest'ultimo tra i banchi dell'*atelier* romano del Pomarancio<sup>31</sup>.

Come già detto, il giovane perugino iniziò grossomodo la pratica artistica intorno al 1626, quando Giannantonio stava per ultimare il cantiere dell'oratorio di San Francesco, ritardando la conclusione di qualche anno, in seguito ad una causa che costrinse il vecchio pittore a rifare la tela raffigurante la *Resurrezione di Cristo*<sup>32</sup>. In questo frangente si deve immaginare Luigi, poco più che bambino, nel pulire i pennelli e nel macinare i colori e di tanto in tanto sbirciare il padre che sbrigandosi ad ultimare l'annosa fabbrica francescana “[...] diedegli alcuni primi elementi del Disegno, acciò sopra di esse studiasse. Questi furono lineamenti principali, come Occhi, Nasi, Orecchie, ed altri simili Lettoni”<sup>33</sup>.

Terminato finalmente il cantiere, Gianantonio ricevette un grande consenso da parte degli eruditi

---

<sup>26</sup> Questa committenza, molto importante e soprattutto ben remunerata, fruttò al pittore e alla sua famiglia, oltre ad una parte in denaro, un corrispettivo in concessioni - terreni e vigne da coltivare - affidato loro in uso vitalizio il cui raccolto, una volta venduto, concorreva a pagare parte dalla somma pattuita negli accordi iniziali. Però, col passare degli anni, la situazione divenne così gravosa, sotto l'aspetto amministrativo, che il pittore richiese l'equivalente di tale coltivazione in denaro, sicuramente meno impegnativo che sfruttare tali poteri tra manovalanza e fattori (MANCINI 1982, pp. 367-404).

<sup>27</sup> MANCINI 1981, p. 391.

<sup>28</sup> MANCINI 1981, p. 384.

<sup>29</sup> MANCINI 1981, p. 385.

<sup>30</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 5.

<sup>31</sup> PASCOLI (1732, p. 180) accenna ad un apprendistato presso la bottega roncalliana. Sulla sua effettiva presenza e partecipazione ai lavori del maestro si veda AMBROSINI MASSARI 2017, pp. 338-343.

<sup>32</sup> La vicenda ha inizio il 15 giugno 1623 quando Giovanni Antonio chiese un aumento del salario di fronte alle richieste della Confraternita di eseguire le tele dell'oratorio in misura maggiore rispetto a quanto convenuto. La richiesta trovò buon esito in seguito al lodo Ramazzani, dal nome del legale incaricato di esaminare la vicenda, in seguito al quale Scaramuccia ricevette duecento scudi di aumento e il compito di ridipingere il quadro della Resurrezione. Vedi MANCINI 1981, in part. p. 391, n. 34.

<sup>33</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 5.

locali, risultando tra i pittori più eminenti sulla scena artistica umbra. Questo successo si concretizzò, come ricordato dal Pascoli, col pullulare di nuove commissioni in cui, oltre al figlio, dovettero lavorarvi Gian Domenico Cerrini e Pietro Paolo Gismondi<sup>34</sup>.

La bottega di Scaramuccia dovette essere attiva grossomodo in questi anni di maggior produzione, dal 1626 circa al 1632, nelle cui stanze si respirava sicuramente una ventata d'aria romana; difatti i suoi insegnamenti portavano in direzione dell'Urbe e si aprivano alle nuove istanze caravaggesche, una realtà ben diversa rispetto al panorama perugino, fortemente impregnato dalla lezione barocca. Ciò si evince analizzando la produzione giovanile dei suoi allievi, tra cui Luigi, in cui il forte *imprinting* classicista-reniano fu senz'altro mediato e sponsorizzato da Giovanni Antonio per la loro istruzione<sup>35</sup>.

Nato forse a Monte Colognola nel 1579, Giovanni Antonio si formò a Roma dapprima nella bottega di Annibale Carracci, per poi passare, in compagnia di Guido Reni nell'*atelier* del Pomarancio<sup>36</sup>. Qui è documentato nel 1603, anno in cui il Roncalli era impegnato nella realizzazione della *Resurrezione* in San Giacomo di Augusta<sup>37</sup>. Questa componente roncalliana ebbe un ruolo fondamentale su Giovanni Antonio come si scorge, oltre nelle numerose tele perugine, nella meno nota *Giuditta* in collezione Pallavicini-Rospigliosi a Roma<sup>38</sup>, il cui influsso, proprio attraverso lo Scaramuccia, giunse fino alla prima attività romana del Cerrini, condizionando la prima maniera del giovane Luigi<sup>39</sup>.

Pascoli ricorda che, dopo questo soggiorno romano, Gianantonio ritornò in patria per fare visita alle sue vecchie conoscenze che ebbero “smania di vederlo operare per chiarirsi di ciò che con tanto suo vantaggio sparsa ne avea la fama”<sup>40</sup>. Arrivato a Perugia, però l'artista si ammalò di febbre che “isfugò in una lunga e noiosa quartana”<sup>41</sup>. Difatti, la malattia gli impedì di ritornare a Roma e per alleviare la sua convalescenza, il pittore accettò una serie di incarichi che finirono da lì in poi per

---

<sup>34</sup> PASCOLI 1732, p. 183.

<sup>35</sup> Sembra inoltre che ciò fu proprio il marchio distintivo della bottega di Giovanni Antonio Scaramuccia, la cui esperienza giovanile romana fu da esempio per molti pittori che, a qualunque avviso, gravitarono intorno alla sua scuola. La documentata amicizia con Guido Reni fu alla base degli insegnamenti che l'anziano maestro impartì ai giovanissimi educandi che sfiorata l'età della maturità artistica partirono alla volta di Bologna o Roma per studiare da vicino le opere del vate bolognese. Sulla bottega perugina di Giovanni Antonio Scaramuccia non esiste ancora nessuno studio.

<sup>36</sup> Dallo Stato delle Anime della parrocchia di San Valentino (vedi app. doc. n. 1) si evince che Giovanni Antonio nacque nel 1579. L'inedito documento trova riscontro sia con le notizie fornite da Lione Pascoli, secondo il quale l'artista sarebbe nato intorno al 1580 (PASCOLI 1732, p. 180) – sia con l'anonimo compilatore del registro dei morti della parrocchia di S. Stefano di Perugia, secondo il quale Giovanni Antonio morì il 15 marzo 1633 “di anni cinquanta in circa” (*Archivio parrocchiale di S. Teresa, Libro dei morti della parrocchia di Santo Stefano*, 1600-1634, c. 95v). Sul pittore si veda SILVESTRI 1932, pp. 125-130; MANCINI 1981, pp. 367-404; MANCINI 1992a, pp. 149-156.

MANCINI (1992a, p. 368) ha arretrato la data al 1570 considerando alcuni pagamenti riscossi da un certo “Gio. Ant. Pittore” nel 1585 (ABF, *Oratorio di San Domenico, Libri Contabili 127*, 1585, c. 58). Invero il documento riporta il nome di un certo Giovanni Antonio pittore, senza però specificare il cognome.

<sup>37</sup> KIRWIN 1972, p. 530.

<sup>38</sup> La tavola viene datata intorno al 1610 (cfr. TOSCANO 1989, p. 49).

<sup>39</sup> Cfr. BOREA 1978, p. 11; MORANDOTTI 2005, p. 5.

<sup>40</sup> PASCOLI 1732, p. 181.

<sup>41</sup> PASCOLI 1732, p. 181.

sopraffarlo. E fu per tale motivo che l'artista non fece più ritorno nell'Urbe, costretto a declinare molte altre richieste di lavoro pervenutegli da altre città per mancanza di tempo<sup>42</sup>.

I marcati caratteri stilistici riscontrabili nelle opere di questa prima fase evidenziano una cultura tardo-manierista centro-italiana, con aperture verso la pittura dei Carracci e di Guido Reni, come si nota dai decisi sbattimenti di luce, dalla tipologia dei corpi, nonché dalla particolare apertura paesaggistica tipicamente reniana<sup>43</sup>. Un'evoluzione della sua maniera si registrò con il definitivo rientro dell'artista a Perugia, nel primo decennio del Seicento, periodo caratterizzato da forti cromatismi di derivazione veneto-tintorettesca e da un luminismo scenografico di matrice caravaggesca. Questa catarsi avvenne senz'altro dopo una lunga e profonda meditazione sul ciclo dell'Aliense<sup>44</sup> e a contatto con il riverbero dello stile caravaggesco portato in città da Giovanni Baglione<sup>45</sup>. Quest'ultimo decorò nel duomo cittadino la cappella della famiglia Salvucci con una tela rappresentante il *Martirio di santo Stefano*, ancora *in situ*<sup>46</sup>. A coronamento del dipinto, la committenza richiese una serie di affreschi e per tale impresa fu scelto Giovanni Antonio. Il pittore ebbe quindi l'occasione di conoscere sugli spalti nel duomo cittadino lo stile del Merisi, mediato però dal pennello del suo antagonista, in anni in cui a Perugia dilagava un forte gusto baroccesco, espressione di una generazione di artisti, quali Benedetto Bandiera, Silla Piccinini e Simeone Ciburri<sup>47</sup>.

Purtroppo di questa campagna di affreschi non è rimasta nessuna traccia ma l'opera che meglio esemplifica questa fase stilistica è la tela commissionatagli dai magistrati del comune per la chiesa di Santa Maria degli Angeli di Assisi, ora nel duomo di Perugia (fig. 13)<sup>48</sup>. Infatti, in questo dipinto, si notano suggestivi effetti luministici, uniti ad un marcato schema carraccesco-reniano nella

---

<sup>42</sup> Principiò a fare “alcuni quadretti per quei cittadini che più gli premeva servire: veduti questi dagli altri come non lo lasciava la febbre e che aborriua qual mostro l'ozio servi essi pure. Non è incredibile l'applauso che tutti gli intendenti gli fecero, e acciochè non pensasse più a partire dalla patria gli trovarono alcune opere pubbliche e gli proposero partiti vantaggiosi per accasarsi” (IBIDEM, p. 81).

<sup>43</sup> Ciò si palesa nella paletta della Galleria Nazionale dell'Umbria raffigurante *La Madonna con il Bambino tra san Domenico e la beata Colomba di Rieti*, efficace combinazione di un'idea compositiva di Annibale Carracci declinata con la maniera roncalliana. Lo stesso dicasi in una tela di analogo soggetto eseguita per la *Sala del Tesoro* della Santa Casa di Loreto (1605 ca.) (cfr. MANCINI 1981, p. 372).

<sup>44</sup> Importante, per lo sviluppo del linguaggio artistico umbro, fu la decorazione della navata principale della chiesa di San Pietro a Perugia, realizzata tra il 1593 e il 1594 da Antonio Vassillacchi detto l'Aliense. Questo pittore, latore di un idioma tintorettesco, espresse in questo cantiere tutta la sua cultura veneziana, fatta di emergenze luminose, colori scuri e bituminosi lasciando un profondo segno sulla produzione degli artisti locali, e non di meno su Scaramuccia, nonostante in quegli anni fosse lontano da Perugia. Su questo ciclo si veda BIGANTI 2014, pp. 182-201; BOCCASSINI 1958, pp. 186-190.

<sup>45</sup> Da quest'opera dipende probabilmente la conversione luministica di Giovanni Antonio che proprio attorno al 1608-1609 attenuò l'uso di un colorismo morbido e cominciò ad abusare di terre (cfr. MANCINI 1992a, p. 501).

<sup>46</sup> Per la pala di Baglione e per la sua datazione si rimanda a FALCIDIA 1989, p. 112.

<sup>47</sup> Questa tendenza non fu estranea neanche a Giovanni Antonio, come si evince dalla *Madonna con il Bambino ed angeli* del Museo dell'Opera del Duomo di Perugia, un tempo presso l'Oratorio di San Francesco, probabilmente realizzata prima del soggiorno romano (cfr. BERNARDINI 1991, pp. 44-45). Sul barocchismo e sui suoi protagonisti si veda AMBROSINI MASSARI-CELLINI 2005.

<sup>48</sup> La “pala dei decemviri” fu commissionata per la Basilica di Santa Maria degli Angeli di Assisi, ma in seguito sistemata sulla controfacciata del duomo cittadino dove tuttora si trova. Su quest'opera vedi MANCINI 1981, pp. 374-376; BERNARDINI 1991, pp. 44-45.

disposizione della Vergine e dei santi, oltre ad una forte individuazione dei volti<sup>49</sup>. Quest'ultima caratteristica, associata al suo fare eclettico, sarà parimenti presente nella produzione pittorica del figlio che, sebbene lontano da alcune soluzioni stilistiche paterne, ne ereditò l'abilità camaleontica nel distreggiarsi tra una maniera e l'altra.

Questa miscela artistica fu sciorinata al massimo nel ciclo commissionatogli dai membri della congregazione dell'oratorio di San Francesco nel 1611<sup>50</sup>. È plausibile che la scelta di affidare i lavori al pittore fosse dovuta ad un rapporto di amicizia, stretto da Scaramuccia con alcuni membri dell'ordine. Non a caso, tra coloro incaricati dalla congregazione di seguire Giannantonio nella scelta dei temi da rappresentare, figurano Turno Montesperello, Valentino Martelli ed un certo Flaminio Rocchi, quest'ultimo padrino di battesimo di suo figlio Luigi nel 1616<sup>51</sup>. Al pittore furono commissionate otto tele raffiguranti fatti della vita di Cristo – dall'*Annunciazione* alla *Resurrezione* – impegnandolo dal 1611 al 1627, periodo in cui nacque Luigi<sup>52</sup>.

L'eclettismo di cui Giovanni Antonio si fece portavoce, negli anni in cui a Roma si gettavano le basi di un dibattito artistico moderno, segnò una svolta nel processo di superamento di una cultura artistica locale piuttosto attardata, grazie anche al naturale declino che il barocchismo, ormai imperante da più di vent'anni, stava subendo. Non è un caso se due delle più importanti committenze cittadine, la pala dei Decemviri e l'Oratorio di San Francesco, volute dai più alti rappresentanti della società perugina - i decemviri e i membri della tre maggiori confraternite della città – furono affidate proprio a Giovanni Antonio, latore di un gusto artistico ben definito, cui la *civitas* consegnò il proprio programma di autocelebrazione e di affermazione sociale e culturale.

Il pittore decorò l'ambiente principale dell'oratorio francescano con grandi teleri raffiguranti episodi cristologici, tanto cari alla Confraternita che qui si ritrovava per la preghiera e per organizzare le varie attività caritatevoli<sup>53</sup>. I suoi membri erano detti disciplinati, dal nome della cosiddetta disciplina, cioè un flagello di corda utilizzato dagli afferenti delle tre confraternite – di San Francesco, San Domenico e Sant'Agostino – quale strumento di penitenza *ad imitatio Christi*<sup>54</sup>. L'elaborazione del tema iconografico, affidato ad un gruppo di esperti in materia dogmatica - secondo quanto previsto dal Concilio di Trento – fu dispiegato sulle pareti dal pittore perugino con una profusione di terre e

---

<sup>49</sup> La tela di Giovanni Baglione dipinta per il duomo perugino figura tra le opere descritte da Girupeno in visita alla città (SCARAMUCCIA 1674, p. 82).

<sup>50</sup> Su questo importantissimo ciclo perugino, sulla sua committenza, i soggetti e le fasi di esecuzione si rinvia allo studio di MANCINI 1981, pp. 376-400.

<sup>51</sup> Cfr. app. doc. n. 2.

<sup>52</sup> Le otto tele rappresentano: l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al tempio*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa di Gesù con i dottori* e la *Resurrezione*. Per la loro descrizione si veda MANCINI 1981, pp. 387-391.

<sup>53</sup> Per l'importanza dei Disciplinati umbri sulla vita artistica e culturale si rimanda NERBANO 2014.

<sup>54</sup> IBIDEM, p. 54.

colori bituminosi che donano ai dipinti una forte intonazione brumosa. Le tele mostrano un ventaglio di stili appresi da Gianantonio in larga scala nell'Urbe, a contatto con i maggiori protagonisti dell'epoca, attivi tra l'ultimo decennio del Cinquecento ed il primo lustro del Seicento. In questo ciclo, si notano un forte gusto di impronta manierista nella composizione delle scene, ed elementi caravaggeschi ravvisabili nella fisionomia dei personaggi e negli effetti luministici che mettono in risalto splendidi brani di natura morta occupanti uno spazio marginale nell'economia dei dipinti.

Non si conoscono con esattezza i tempi ed i modi con cui Giovanni Antonio aprì e tenne bottega che, secondo alcuni, dovrebbe cadere intorno alla metà del terzo decennio, in concomitanza con l'esecuzione delle ultime tele del ciclo. Sicuramente, infatti, la chiarezza espositiva delle scene e il giusto rapporto tra i personaggi e il paesaggio, la robustezza delle figure e l'uso della luce rappresentano la vera eredità acquisita dai tre giovinetti che studiarono questo ciclo *in fieri* nella bottega all'ombra dell'altissima torre di via dei Priori<sup>55</sup>.

Il giovane Scaramuccia, al pari del Cerrini e del Gismondi, fu impegnato quindi nello studio paterno per buona parte del terzo decennio, periodo in cui Giovanni Antonio dette vita alle sue ultime imprese, tra le quali spicca, nel 1627, il rifacimento della *Resurrezione* per l'oratorio francescano, poiché la prima versione non era piaciuta ai confratelli, tanto che la tela fu ridipinta e consegnata oltre i tempi prestabiliti, dopo una lunga e tormentata causa<sup>56</sup>. Sempre in quegli anni, l'anziano maestro fu incaricato nel dipingere lo stendardo per la sagrestia di Sant'Agostino in cui, insieme alla tela per la chiesa di San Luca a Perugia e i due dipinti conservati nella parrocchia di Santa Teresa degli Scalzi e di San Giuseppe dei Falegnami, si limitò a ripetere vocaboli stilistici ed iconografici già ampiamente usati nella sua precedente produzione, tanto da far pensare all'impiego di un medesimo cartone e all'intervento massiccio della bottega<sup>57</sup>.

Giovanni Antonio impartì le sue lezioni presumibilmente fino al 1630, anno in cui è documentato a Roma, in compagnia del figlio<sup>58</sup>. Ritornato da solo nel capoluogo umbro, qui l'artista morì nel 1633 e fu seppellito nella chiesa di Sant'Agostino<sup>59</sup>. Al funerale, secondo quanto afferma da Pascoli, “[...] sol'uno si ritrovò alla sua morte; perché il nominato Luigi stava in quel tempo fuori a dipignere, e a

---

<sup>55</sup> Infatti, come lo stesso Luigi annotò ne *Le finezze*, in seguito al suo artistico peregrinare in compagnia dello spirito di Raffaello egli giunse a Perugia e visitando quella “ricca e bella Confraternita di San Francesco dove trovarono esservi otto quadri di non ordinaria grandezza di mano dello Scaramuccia” non si lasciò andare a nessun commento essendo intimamente legato a quel posto. Anzi, l'autore rammentando che “[...] per essere troppo amico, anzi congiunto del nostro Girupeno, se ne tacciono per modestia le lodi, lasciando ad altri giudicare della di lui sufficienza, e pennello”, oltre a sottolineare la sua onesta intellettuale volendo rimanere *super partes*, denuncia la familiarità che lo univa a quel cantiere (SCARAMUCCIA 1674, p. 84).

<sup>56</sup> Per il cosiddetto lodo Ramazzani si veda MANCINI 1981, p. 390.

<sup>57</sup> Cfr. MANCINI 1981, pp. 400-401. Diversamente da quanto avvenne invece per la tavolozza che, a contatto con la tela lanfranchiana di San Domenico, si liberò dai toni bituminosi.

<sup>58</sup> Vedi app. doc. n. 3.

<sup>59</sup> SILVESTRI 1932, p. 130.

farsi onore”<sup>60</sup>.

In effetti il pittore risulta assente in città in quegli anni, dove ricompare solo nel 1635<sup>61</sup>. Tuttavia la mancanza di notizie e di documenti certi sul suo conto, relativi a questo periodo, è colmata dalla sua produzione grafica che attesta chiaramente la dipendenza dell’artista dai modelli classicisti, studiati tra Roma e Bologna, città in cui il pittore dovette continuamente fare spola, per dissetare la sua continua sete di conoscenza<sup>62</sup>.

Roma, in quegli anni, era il massimo centro europeo dell’attività artistica, dove nel frattempo erano nati e approdati i movimenti più importanti. Dopo i Carracci, era giunta infatti la schiera dei giovani bolognesi - Domenichino, Albani, Antonio Carracci - fedeli interpreti delle idee di Annibale, che trovarono il loro culmine in Reni e nella sua personale visione della bellezza, filtrata attraverso le lenti di Raffaello<sup>63</sup>. L’anima correggesca, invece, trovava in Giovanni Lanfranco il suo massimo esponente, la cui pittura “mistica” e “trasognata” riscosse un certo interesse da parte della Chiesa e di numerosi committenti che richiedevano al parmense rappresentazioni di estasi e di glorie paradisiache. L’arrivo, infine, di Guercino negli anni venti rappresentò un ricambio alla pittura dei bolognesi, importando quell’interesse per la macchia ed il colore veneziani che investì una serie di giovani pittori tra cui Pier Francesco Mola, cui più tardi Scaramuccia mostrò di aderire<sup>64</sup>.

Davanti ai loro capolavori, orde di fedeli ed appassionati di pittura piegarono le ginocchia provando emozioni che segnarono profondamente il loro futuro. Ciò è quanto accadde al giovane Luigi che finse sulla bocca del Genio di Raffaello i suggerimenti paterni circa le migliori opere da vedere e studiare. Infatti, pronto per il pellegrinaggio artistico, Girupeno non mancò di visitare i più grandi cantieri artistici capitolini e le raccolte private pregne di dipinti di storia e immagini sacre<sup>65</sup>.

Mai come per Scaramuccia si può essere certi delle opere maggiormente apprezzate e studiate, descritte in una lunga ed esaustiva lista, spalmata nelle pagine di un diario, reso noto ai posteri sotto il nome de *Le finzze*. Le opere che maggiormente lo colpirono furono schizzate ed abbozzate su numerosi fogli che segnalano di fatto, al paro di un documento, la presenza del pittore tra le meravigliose *Stanze di Raffaello* al Vaticano, nella sontuosa galleria di Palazzo Farnese (cat. D60, D61) e al cospetto del cosiddetto *Fauno Barberini* (fig. 14; cat. D19) conservato dal 1624 nelle sale del palazzo

---

<sup>60</sup> PASCOLI 1732, p. 183.

<sup>61</sup> Nel 1635 il nome del pittore risulta in un documento a proposito di alcuni beni di prima necessità dovuti alla sua famiglia da parte della Confraternita di San Francesco (vedi app. doc. nn. 8-9).

<sup>62</sup> La maggior parte di questi disegni furono raccolti da Giorgio Bonola ed oggi divisi tra Varsavia e Cile (cfr. MROZINSKA 1959; BORA-CARACCILO-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008). Un altro nucleo consistente è conservato a Milano e reso noto dalla MODENA (1960, pp. 84-92).

<sup>63</sup> Per una considerazione sui pittori bolognesi attivi a Roma tra il 1600 e il 1630 vedi MORSELLI 2012, pp. 251-271.

<sup>64</sup> Per una visione generale sulla pittura del Seicento a Roma si veda almeno SCHLEIER 1989, pp. 399-460.

<sup>65</sup> Diverse sono le tappe preventivate col Genio di Raffaello, dove poi Girupeno andò in visita. Sulle “soste” romane di Girupeno vedi SCARAMUCCIA 1674, pp. 77-81.

papale alle Quattro Fontane.

D'altro canto, il panorama della cultura bolognese dispiegatosi al suo arrivo in città intorno ai primi anni del quarto decennio, si stava appena rimettendo dalla piaga della peste che aveva messo in ginocchio l'intera popolazione<sup>66</sup>. La ripresa dei mercati e di conseguenza della richiesta di opere d'arte, aveva riaffermato la preminenza di Reni e della sua bottega che, già sul finire del secondo decennio vantava un livello pressoché insormontabile<sup>67</sup>. Difatti, la gestione imprenditoriale del bolognese riusciva a far fronte alle numerose richieste di un'esigente clientela assai diversificata, evase grazie all'aiuto dei suoi allievi che contribuivano soprattutto nell'esecuzione di opere ordinarie e di repliche, divulgando in più esemplari la fortuna di un soggetto del loro maestro<sup>68</sup>. Diversamente, invece, si deve immaginare Reni impegnato per gli incarichi più prestigiosi, come nel caso della *Pala del Voto* (fig. 15), *ex voto* di enorme importanza per la cittadina porticata e di fatto un'attestazione pubblica del prestigio riscosso dal pittore<sup>69</sup>. Non a caso, quest'opera fu tra le prime ricopiate dal perugino (cat. D66) che, seduto tra i banchi di quella prestigiosa scuola, dovette capire fin da subito l'importanza della sperimentazione in arte e di una precisata fisionomia artistica nell'omologato universo pittorico bolognese, così spigolosamente reniano e inospitale alle ingerenze esterne. Le conseguenze di questo soggiorno furono determinanti per la sua carriera, immaginandolo alla ricerca dei Carracci che aveva precedentemente già inseguito a Roma, dai loro fregi nei palazzi Fava e Magnani alla decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco<sup>70</sup>. Questo interesse, oltre ne *Le finezze*, è tangibile infatti nei suoi studi dal nudo, dei panneggi, degli affetti, a penna o a carboncino, esplicitamente debitori della maniera carraccesca e della loro continua ricerca luministica e pittorica, sempre attenta ai temi come il paesaggio, la caricatura e la scena di genere, di fatto tutti tratti distintivi della futura produzione artistica del perugino<sup>71</sup>.

## 2.2. Tra Roma e Bologna

**S**ebbene nell'introduzione a *Le finezze* lo stesso Scaramuccia lasciasse intendere ai lettori che il suo allontanamento da Perugia avvenne solo dopo la morte del padre nel 1633, con i documenti alla mano si sa che in realtà egli aveva già messo piede fuori dal capoluogo

---

<sup>66</sup> Sulla peste e le sue conseguenze sull'arte a Bologna vedi MALPEZZI 2012, pp. 87-90; MANZI 1967, pp. 253-280.

<sup>67</sup> Vedi a tal proposito PIRONDI 1992; MORSELLI 2007b, in part. pp. 71-134.

<sup>68</sup> Su questo aspetto si veda il recente contributo di PULINI (2018, pp. 160-165).

<sup>69</sup> La tela fu eseguita per volere dell'autorità laica quale stendardo processionale con valore di *ex voto* per lo scampato pericolo della peste del 1630. Sull'opera vedi PEPPER 1979, p. 241; EADEM 1984, p. 273; MAZZA 1988, pp. 136-138.

<sup>70</sup> Scaramuccia trasse un'incisione da una delle pitture del chiostro (vedi cat. S3). Sul chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco vedi CAMPANINI 1994.

<sup>71</sup> Si veda da ultimo LOISEL 2004.

umbro nel 1630<sup>72</sup>. Evidentemente il pittore considerò questo soggiorno una semplice sosta e non un vero e proprio viaggio di formazione, utile per introdursi nel mondo dell'arte. Ma grazie a quest'opportunità, l'artista "condotto dal vano desiderio fuori dal Patrio nido pensando a qual modo goder di quei frutti", si ritrovò a stretto contatto con le opere più tardi menzionate nel suo girovagare<sup>73</sup>. Non si conosce il motivo di tale viaggio ma è plausibile che egli dovette accompagnare Giannantonio con cui è registrato negli Stati delle Anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, probabilmente per chiudere qualche vecchio affare<sup>74</sup>. In quella occasione, è plausibile che Gianantonio ne approfittasse per mostrare al figlio le molte bellezze racchiuse nella città di Roma come "[...] la grandezza delle Fabbriche, le Moli meravigliose, l'ampiezza delle Vie, la magnificenza dei Tempi e gli altri stupori, che infiniti ponno chiamarsi"<sup>75</sup>.

Questo soggiorno trova riscontro anche tra le pagine di Lione Pascoli, secondo il quale Luigi venne a Roma, prima della morte del padre<sup>76</sup>. Il biografo, infatti, lo dice allievo di Reni nell'Urbe, senza però specificare l'anno, stessa tesi sostenuta dalla Pellicciari che elenca il nome del perugino, insieme a quello del Cerrini e del Sassoferrato, nell'*atelier* romano del bolognese<sup>77</sup>. Stando a quanto riportato dall'abate umbro, Gianantonio "[...] volle per meglio ammaestrare il figlio mandarlo in Roma nella scuola di Guido, dopochè gli ebbe nella sua insegnati i principi [...] Molti anni stette sotto sua disciplina, e in Roma, ed in Bologna"<sup>78</sup>. Sicuramente sostenere un alunnato romano sul finire del terzo decennio, risulta alquanto impensabile, sia per la giovanissima età del pittore, all'epoca poco più che un fanciullo, sia per il repentino e brusco ritorno di Guido a Bologna nel 1628 che porta ad escludere l'ipotesi di una scuola aperta dal maestro nell'Urbe in tale periodo<sup>79</sup>.

Reni, infatti, non risiedette stabilmente a Roma dal 1614 al 1627, anno in cui accettò di tornarvi per decorare un altare in San Pietro con le *Storie di Attila*, una richiesta che gli era pervenuta direttamente dalla potente famiglia di Urbano VIII, nell'ottobre del 1626<sup>80</sup>. Giunto in città, il pittore vi si

---

<sup>72</sup> "Sciolto da i legami della Paterna potestà un avvenente Giovine per il commun tributo poco anzi pagato alla natura del suo Genitore [...]" (cfr. SCARAMUCCIA 1674, p. XXI). Per la sua presenza a Roma vedi app. doc. n. 3.

<sup>73</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. III.

<sup>74</sup> Per risolvere la delicata faccenda del lodo Ramazzani, Giovanni Antonio inviò una lettera al cardinal de Torres, governatore di Perugia e di stanza a Roma. Contemporaneamente scrisse a papa Urbano VIII Barberini supplicandolo di dirimere la questione. Questi potenti contatti fanno pensare ad un rapporto continuato nel tempo con le istituzioni capitoline. Cfr. MANCINI 1981, pp. 396-397.

<sup>75</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 2.

<sup>76</sup> PASCOLI 1730, p. 87.

<sup>77</sup> Cfr. PELLICCIARI 1988, pp. 119-120.

<sup>78</sup> PASCOLI 1730, pp. 87-88.

<sup>79</sup> Secondo GUALANDI (1844-1856, II, p. 84) questo apprendistato dovrebbe riferirsi a Bologna e non a Roma: "Gianantonio suo padre educato che l'ebbe nell'arte ch'egli istesso professava, lo mandò a Bologna presso il suo amico Guido Reni".

<sup>80</sup> Reni fu invitato a Roma da papa Urbano VIII e dal cardinale Barberini per eseguire la pala d'altare per San Pietro, destinata ad essere la più importante tra quelle commissionate in quel momento. MA come per il soggiorno napoletano, anche questo capitolino si concluse con un insuccesso. Per le motivazioni di questa mancata pala si veda PEPPER 1988, p. 202. Per il viaggio a Roma nel febbraio del 1627 si veda POLLAK 1931, p. 81.

fermò assai meno del previsto, abbandonando i lavori perché contrariato dal cambio di tecnica impostagli - dall'olio su stucco al più faticoso affresco - e dalle troppe persone intente a controllarlo e a criticarlo, tra cui il Sementi, i cui rapporti si erano da tempo deteriorati<sup>81</sup>. Il 3 gennaio 1628, dopo aver distrutto quanto già realizzato e deciso ad allontanarsi da Roma, Reni fu condannato a restituire la somma versatagli come anticipo<sup>82</sup>. Per questo, lasciata definitivamente la città, appare difficile immaginare che il pittore tenesse aperta una scuola.

Invece, è plausibile ipotizzare un fugace incontro a Roma tra Reni e il giovane Luigi nel 1632, in seguito al quale Scaramuccia decise di seguire il maestro nel capoluogo felsineo<sup>83</sup>. La critica ha scartato questa seconda possibilità, a causa della giovanissima età che il pittore avrebbe avuto, per cui l'evidente influenza reniana nelle sue opere sarebbe frutto di una profonda ammirazione del perugino nei confronti di Reni, le cui opere certamente conosceva per il tramite di Giannantonio, intimo amico del bolognese negli anni della formazione presso il Pomarancio<sup>84</sup>.

Bisogna però sottolineare che ad oggi si crede che Luigi fosse nato nel 1621, motivo per cui sarebbe effettivamente poco più che un fanciullo al ritorno di Reni a Roma nel 1632<sup>85</sup>. Ma, anticipando con certezza la nascita di Scaramuccia di ben cinque anni, come dimostra l'atto di battesimo, l'ipotesi di una conoscenza tra Reni e il perugino, avvenuta nell'Urbe, torna a farsi strada, riabilitando la tesi di Evelina Borea che supponeva l'arrivo di Scaramuccia e di Gian Domenico Cerrini attorno a quella data<sup>86</sup>.

Su questo punto, Lione Pascoli, nella vita dedicata a Gian Domenico Cerrini, appare piuttosto sicuro: "Aveva allora Gio. Antonio un figlio, che si chiamava Luigi, che quantunque minor di qualch'anno di Gio. Domenico a lui non cedeva punto nella volontà, nel talento, e nella disposizione; pensò perciò mandarli ambedue in Roma, ed esplorata l'intenzion di Francesco, convenne seco del modo di mantenerveli; e come egli era grande amico di Guido; perché egli pure uscito era della scuola di Annibale, benchè frequentasse quella del Roncalli, a lui li raccomandò, e Guido arrivati che furono, vedendoli avvenenti, costumati, civili, e assai ben fatti, concepì per essi uguale inclinazione, ed insegnava ad ambedue di tutto cuore. Avvenne che nacque dopo qualche tempo tra essi per gara di professione qualche non leggier differenza, che costrinse Guido a separarli, sino a che si

---

<sup>81</sup> Secondo PEPPER (1988, p. 202) anche l'ostilità del cardinal Pamphili e l'insolenza dell'ambasciatore spagnolo a riguardo alcune commissioni della corte iberica avrebbero compromesso lo stato d'animo di Reni e di conseguenza la mancata realizzazione dell'opera.

<sup>82</sup> IBIDEM, p. 202.

<sup>83</sup> In quell'anno Reni è attestato nell'Urbe come si evince da una lettera scritta dallo stesso pittore a proposito della morte di Carlo Bononi (PEPPER 1988, p. 205).

<sup>84</sup> Cfr. MANCINI 1992a, pp. 151-152; MORANDOTTI 2005, p. 62; TARLAZZI 2017, p. 72; D'ALBO 2018, p. 317.

<sup>85</sup> MANCINI 1992a, pp. 151-152.

<sup>86</sup> BOREA, 1978, p. 6.

riappacificarono, e fecero più stretta, e fedele amicizia di prima”<sup>87</sup>.

A proposito di Cerrini, gli studiosi hanno fissato il suo soggiorno al 1637, desumendo questa informazione da una supplica, non datata, inviata dal cardinale Bernardino Spada alla Reverenda Fabbrica di San Pietro, con la quale il potente porporato raccomandò effettivamente il Cavalier Perugino<sup>88</sup>. Egli scrisse: “Gio Domenico Cerrini Perugino pittore che già *sett’anni si ritrova a Roma* e che ha fatto opere in questa città, in quelle di Venezia, Bologna e Perugia e altrove [...] offerisce il proprio servizio per dipingere uno dei quadri o sopra porta che restano a farsi nella chiesa di S. Pietro supplicando humilissimamente le SS. VV. di questa gratia e promettendo servirle con ogni diligenza e fedeltà”. Per una ragione alquanto discutibile, la critica ha ritenuto opportuno datare questa missiva al 1644, anno della morte di Urbano VIII, poiché, secondo Marabottini, la suddetta raccomandazione non avrebbe avuto effetto a causa della dipartita del pontefice di casa Barberini e di conseguenza dell’intero *entourage* barberiniano, e quindi dello stesso Spada<sup>89</sup>. Bisogna però tener presente che molte altre ragioni potevano aver contribuito a respingere le raccomandazioni del prelado. Si parla, infatti, di un momento storico in cui diversi artisti, di altissima qualità, offrivano i propri servigi a buon costo per ottenere in cambio visibilità e gloria, le cui referenze non sempre servirono nel fargli accaparrare gli incarichi sperati.

Certamente il credito riscosso dalla corte barberiniana fino a quel momento tramontò per le opposizioni di una nuova cordata pontificia in direzione filospagnola con l’elezione di Innocenzo X Pamphilij. Ma, in verità, una certa impopolarità si registra nei loro confronti già con l’inizio delle guerre di Castro (1641-1643) quando i Barberini, mal sopportando l’esistenza del ducato farnesiano, giungente fin quasi alle porte di Roma, provocarono un forte impoverimento della nobiltà e del clero<sup>90</sup>. Di fatto questi furono costretti a finanziare, con la vendita dei loro beni, un personale e scialbo desiderio che poco avrebbe giovato alle tasche di molti, generando di conseguenza il discredito di alcuni dei loro sostenitori<sup>91</sup>. Quindi, se fosse stata unicamente la reputazione dei Barberini a far cadere la richiesta dello Spada, già questo parrebbe essere un ulteriore valido motivo per rigettare la datazione della lettera e rimettere in piedi la *vexata quaestio* sul soggiorno romano del Cerrini e del nostro Scaramuccia.

Come già detto, la Borea non conoscendo la missiva dello Spada, aveva cautamente ipotizzato questo soggiorno al 1632, appoggiando la propria tesi sulle parole del Pascoli: Giovanni Antonio, prima della sua morte, avvenuta nel 1633, “esplorata l’intenzion di Francesco convenne seco del

---

<sup>87</sup> PASCOLI 1730, p. 53.

<sup>88</sup> La lettera è stata pubblicata in CANNATÀ 1992a, pp. 34-35. Vedi anche MARABOTTINI 2005, p. 61.

<sup>89</sup> Ibidem. Sulla corte barberiniana vedi FOSI 1997, HERKLOTZ 2017.

<sup>90</sup> Sulle vicende della prima guerra di Castro e sui suoi protagonisti si rimanda a GROTTANELLI 1890, pp. 476-504; BORRI 1933; CHIOVELLI 1994, pp. 3-11.

<sup>91</sup> Cfr. CAPPONI 2007, pp. 339-344.

modo di mantenerveli” mandò i due ragazzi a Roma per introdurli nella scuola romana del bolognese<sup>92</sup>.

Tra l’altro, anticipando il soggiorno romano del Cerrini – e quindi dello Scaramuccia - al 1632, sarebbe possibile spiegare come mai nelle prime opere romane del Cavalier Perugino non esista traccia di influenza del maestro bolognese, dato che il poco tempo trascorso col Reni non giustificherebbe il contrario<sup>93</sup>. Pascoli asserisce infatti: “Partì poscia Guido [...] e Gio. Domenico, che passava già per maestro, stimò suo svantaggio d’andar seco a Bologna, anzi di suo contento si rimase in Roma”<sup>94</sup>. Come è noto Cerrini non seguì il bolognese ma restò a Roma, contrariamente a quanto fece probabilmente il giovane Luigi, desideroso di trascorrere altro tempo in città<sup>95</sup>. Questo spiegherebbe anche l’atteggiamento di Girupeno – *alias* Scaramuccia – che, avuto poco tempo di frequentare Reni a Roma, non mancò l’occasione di seguirlo a Bologna incalzato dalla sua guida, lasciando però a malincuore la città. A rafforzare questa ipotesi infine è anche l’assenza del suo nome nei documenti firmati dalla sua famiglia in quegli anni, oltre alla testimonianza di Pascoli che lo dice assente persino ai funerali del padre, avvenuti nel 1633<sup>96</sup>.

Volendo dare credito a quanto da lui stesso affermato nel suo trattato, tra il 1630 e il 1632 Luigi si rivolse “a molti licentiosi divertimenti”, essendo per natura “troppo dedito a’ piaceri”, cui solo in seguito procedette ad una paziente rieducazione all’arte, avvenuta attraverso lo studio e il rilievo delle statue antiche e la copia dei maggiori maestri, “le quali cose servirono a Girupeno per ripetere nel miglior modo possibile i principi havuti per l’innanzi, e prima della mancanza dell’estinto genitore”<sup>97</sup>. Come è riportato ne *Le finezze* “[...] in breve tempo divenne attissimo nel cavar disegni di considerevole arduità ripieni [...] a ricopiare gl’istessi disegni di mano di Raffaello, come anco l’opere sue dipinte à fresco, et ad oglio”<sup>98</sup>. Raffaello fu quindi il balsamo per le sue ferite giovanili col quale, secondo il pittore, era iniziato il periodo della “tenerezza” in pittura, “poco cognita” prima di lui<sup>99</sup>.

---

<sup>92</sup> BOREA 1978, p. 6. PASCOLI 1730, p. 52.

<sup>93</sup> Ciò di fatto è stato ribadito da MARABOTTINI (2005, p. 62): “Né, come ho già detto, è possibile supporre un precedente alunnato di Gian Domenico presso il Reni a Bologna, perché nelle sue prime opere romane non esiste traccia di influenza del maestro bolognese”. Difatti retrodatare la missiva dello Spada al 1639 circa, tenendo conto dell’arrivo dei due pittori a Roma nel 1632, significherebbe dare maggiore giustificazione al fatto che nella tela di Santa Maria in Traspontina, Cerrini non mostri nessun interesse per la pittura neoveneta e cortonesca. Datarla invece al 1639, come è stato supposto, ad un anno dal rientro di Pietro da Cortona dal suo soggiorno fiorentino e dalla fugace visita a Venezia, porterebbe a pensare al Cerrini come pittore estraneo ai grandi cambiamenti artistici che si stavano vivendo a Roma in quel momento, città nella quale l’artista decise volutamente di recarsi proprio per aggiornarsi sulla nuova cultura artistica. Infatti, si deve tener conto che lo scoprimento della volta affrescata del grande salone in palazzo Barberini, significò il vero inizio della grande decorazione barocca e il trionfo del filone cortonesco in pittura, evento mirabile nella storia dell’arte del XVII secolo.

<sup>94</sup> PASCOLI 1730, p. 53.

<sup>95</sup> Sull’attività romana di Cerrini si veda MARABOTTINI 2005, in part. pp. 62-78; MANCINI 1994, pp. 237-248.

<sup>96</sup> PASCOLI 1732, p. 183. Per i suddetti documenti vedi app. doc. nn. 4, 5, 6, 7.

<sup>97</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 5.

<sup>98</sup> IBIDEM.

<sup>99</sup> IBIDEM, p. 117.

Nell'Urbe, a contatto con la statuaria, il giovane artista maturò alcuni pensieri, più tardi alla base della sua pittura. Ad esempio, ammirando i paludamenti delle statue antiche, egli sentenziò di non volere imparare a dipingere i panni in maniera troppo scrupolosa ma di coglierne la fluidità, come sapientemente fece il genio di Urbino<sup>100</sup>.

Il trattato da lui composto, più di ogni altra testimonianza, restituisce esattamente le emozioni del pittore di fronte alle opere, da lui scelte, viste e studiate. Il suo *imprinting* artistico avvenne per mezzo “[...] di una mezza dozzina de’ più bei Quadri, che siano in Roma, acciò poi da me venghino in ogni tempo ad essere nel cuore scolpiti”, dal pittore cautamente elencati: “l’Opera famosissima del nostro Raffaello in S. Pietro Montorio, nel secondo quella di Guido alla Trinità di Ponte Sisto, nel terzo l’altra d’Annibale Carracci in S. Catterina de Funari, nel quarto parmi poterlo meritare la Tavola in S. Girolamo della Carità di Domenichino, nel quinto l’altra nella piccola chiesa di S. Romualdo vicino al Corso di mano di Andrea Sacchi”, e ben quattro opere di Lanfranco ed esattamente “[...] le due nella chiesa de Cappuccini, l’altra in S. Gioseffo à Capo le Case, e l’ultima quella del Modice fidei in S. Pietro”<sup>101</sup>.

Come già detto, mai, come per Scaramuccia, si può essere certi delle opere studiate da un pittore per la sua formazione artistica. Difatti, grazie alle sue parole, lo si immagina che “non lasciava otioso il lapis ed il pennello con suo particolare diletto”, mentre passeggiava tra una chiesa e l’altra, abbozzando su un taccuino gli angeli della cupola di San Carlo ai Catinari del Domenichino o rimirando la tribuna dell’altare maggiore del Lanfranco e il *San Carlo che consola gli appestati* di Pietro da Cortona<sup>102</sup>. Nel codice Bonola di Varsavia sono conservati, inoltre, alcuni suoi disegni autografi raffiguranti due dettagli ripresi dalla galleria di Palazzo Farnese a Roma, come il *Gruppo di cariatidi* e il *Pastore cariatide*<sup>103</sup>. Queste due figure, fiancheggianti i medaglioni con *Apollo e Marsia* e *Salmace ed Ermafrodito*<sup>104</sup>, provano l’interesse del pittore per quel mondo carraccesco che considerava la pratica del disegno sia come esercizio dal vero o di opere antiche, sia come mezzo di studio e di opera finita a sé<sup>105</sup>.

Nel marzo del 1633, Giovanni Antonio Scaramuccia morì. Luigi “sciolto dai legami della Paterna potestà [...] per il commun tributo poco anzi pagato alla natura dal suo Genitore, cadde in una nuova servitù tanto più pericolosa, quanto che da esso era creduta per assoluta libertà”<sup>106</sup>. Fatto prigioniero dall’ozio, il giovane “[...] diedesi à seguir l’orme della buona indole, che in quell’istante

---

<sup>100</sup> Cfr. SCARAMUCCIA 1674, pp. 15-17.

<sup>101</sup> IBIDEM, p. 78.

<sup>102</sup> IBIDEM, p. 79.

<sup>103</sup> MROZINSKA 1959, pp. 53, 54. Per questi disegni vedi cat. D60, D61.

<sup>104</sup> Sulla galleria e gli affreschi dei Carracci si veda GINZBURG 2008, in particolare pp. 100, 155.

<sup>105</sup> Sull’importanza del disegno nella bottega dei Carracci si veda LOISEL 1994.

<sup>106</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. XXI.

comparendo feceli conoscere, quanto avesse fin all'ora traviato dalla retta strada, e l'aiuto à superare d'essa ogni difficoltà. Onde ritrovassi in breve sù la soglia di quell'impareggiabile Edificio, nel quale ne fù accolto"<sup>107</sup>. Queste parole, finte dall'artista sulla bocca del giovane Girupeno, furono probabilmente le stesse esclamate dal perugino alla vista della città di Bologna e delle sue magnifiche pitture, realizzate da quegli artisti di cui aveva già sentito tanto parlare, accumulati sotto la "Virtù Madre di tutte le buone Arti", ossia la pittura facente capo ai Carracci<sup>108</sup>. Quegli umani geni "[...] si posero intorno à Girupeno, che girando anch'ei lo sguardo si abbattè à fissarlo in uno, che di qualunque tenea Pennelli in mano, pareale, che più vaga, e maestrevolmente li maneggiasse"<sup>109</sup>. L'incontro col "Genio ch'era stato già di Raffaello" – alludendo con tali parole al miglior pittore bolognese che fosse in vita, Guido Reni – fu descritto con tali parole che ben rendono l'ammirazione nutrita dal perugino nei confronti del maestro che lo spinse a portarsi fuori dal patrio nido.

Questo avvenimento così importante nella biografia del perugino – il viaggio a Bologna – sebbene non sia comprovato da nessun documento, se ne trova però traccia sia nei disegni del pittore realizzati in questo periodo, sia nelle carte di padre Sebastiano Resta e Giorgio Bonola, suoi intimi conoscenti, che sostengono la frequentazione di Luigi con la bottega di Guido Reni<sup>110</sup>.

La figura di Sebastiano Resta, sacerdote milanese nella Congregazione dell'Oratorio, è ormai ben nota agli studiosi<sup>111</sup>. Amico di artisti come il Maratta, il Bellori, Giuseppe Ghezzi e molti altri, fu amatore appassionato di cose d'arte, nonché scrittore e collezionista di disegni. Le sue note ai vari volumi che raccoglieva presso la propria abitazione meritano di essere considerate veritiere. Nelle postille, fatte all'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi, il padre oratoriano, in veste di studioso, formulò e aggiunse dei pareri da conoscitore diretto dei fatti, e nel nostro caso, dell'artista. Alle informazioni riportate su Luigi Scaramuccia, padre Resta annotò: "Ivi stette all'atto del S. Michele di Guido nelli Cappuccini di Roma *quando in gioventù sua stava con Guido in Bologna* soprannominato il bel Perugino. Mi raccontò che Guido fece alla prima quella sì bella faccia del S(an) Michele, ma che diciotto volte rifece quelle bandelle che scherzano su la spalla dritta per ridurla al conto del suo gusto"<sup>112</sup>.

Questo episodio è nuovamente ricordato a corredo di alcuni disegni appartenuti al noto erudito e

---

<sup>107</sup> IBIDEM

<sup>108</sup> IBIDEM, p. XXII.

<sup>109</sup> IBIDEM

<sup>110</sup> Sulla nota di Resta vedi Nicodemi 1956, p. 301; sui medaglioni di Bonola vedi Caracciolo 2008, p. 134, tav. XVIII. Vedi inoltre app. F9, F11, F13.

<sup>111</sup> Sulla figura di questo importantissimo personaggio al centro della vita culturale e artistica del tempo si veda da ultimo BIANCO-GRISOLIA-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017; PIZZONI- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016. Sui rapporti con Scaramuccia si rimanda al cap. 3.3.

<sup>112</sup> Il corsivo è di chi scrive (cfr. Nicodemi 1956, pp. 301-302). Per l'intera postilla vedi app. F11.

raccolti ne *La Galleria Portatile*, volume finito integralmente alla Biblioteca Ambrosiana<sup>113</sup>. A margine del foglio 228, discutendo a proposito del succitato dipinto dei Cappuccini, padre Resta annotò: “Mi disse Luigi Scaramuzza Perugino, che quando il Card. Francesco Barberini fece portare da Muta de facchini à piedi da Bologna à Roma l’Angelo S(an) Michele de Capuccini, Guido lo diresse a’l Cav(alier) Lanfranchi, raccomandandoli, che se mai avesse patito ò in parte ò in tutto per istrada, non lo lasciasse toccar da alcuno, ma egli lo resarcisse à modo suo di mano propria tanta maniera in differenza del talento”<sup>114</sup>. Scaramuccia, testimone oculare e presente al momento della partenza dell’opera da Bologna, raccontò al prelado per filo e per segno, tutto quanto ebbe modo di sentire dalla bocca di Reni, confermandoci indirettamente la sua partecipazione alla bottega reniana in quegli anni. Sullo stesso foglio, sempre, Resta concluse: “Il Conte Malvasia fa scolaro del Guercino il Signor Luigi Scaramuccia ma in tempo di tale pittura era in Scuola del Signor Guido, e stette all’atto del S(an) Michele, per sopra nome era detto il Bel Perugino”<sup>115</sup>. Questo episodio fu postillato per l’ennesima volta su due studi per il *Compianto di Cristo con S. Francesco e una Pietà e due santi*: “Mi disse più volte il Signor Luigi Scaramuccia, che stette per lui all’atto del S. Michele de Capuccini, qualmente alla prima Guido fece la faccia del Santo Arcangelo e da 18 volte faticò à mutare le bandelle dell’armatura cadenti alla spalla destra perche venissero di Gratia e di Gusto”<sup>116</sup>.

Padre Resta che in più occasioni fece il nome di Scaramuccia per presentarlo e vendere le sue tele ad importanti e facoltosi collezionisti, rappresenta una delle voci più autorevoli da prendere in considerazione sul pittore perugino. Esaminando le suddette postille nel dettaglio, si deduce, senza troppi giri di parole, che Scaramuccia era presente nella bottega di Reni quando quest’ultimo stava dipingendo la tela per i Cappuccini di Roma<sup>117</sup>. A riferirlo al padre milanese fu lo stesso perugino<sup>118</sup>.

Secondo gli studiosi, il quadro, su cui Resta offre dei curiosi aneddoti, rivelatigli dallo stesso Scaramuccia - dal viso che prontamente uscì dal mirabile pennello del bolognese alle bandelle che furono rifatte per ben diciotto volte! - fu eseguito a Bologna e mandato a Roma entro il 1635 (fig. 11)<sup>119</sup>. Questo dipinto fu commissionato al Reni da Antonio Barberini, cardinale di Sant’Onofrio e fratello di papa Urbano VIII, il quale, a causa della sua appartenenza all’ordine dei Cappuccini, decise di collocarlo a Roma nella chiesa dell’ordine, intitolata a Santa Maria della Concezione, dove tuttora

<sup>113</sup> Sulla Galleria Portatile all’Ambrosiana vedi COGLIATI 1957, pp. 311-328.

<sup>114</sup> BORA 1976, p. 283, disegno 228. Cfr. app. F13.

<sup>115</sup> IBIDEM

<sup>116</sup> BORA 1976, p. 283, diss. 233-234.

<sup>117</sup> Sul complesso conventuale dell’Immacolata Concezione a Roma e sul suo apparato decorativo si veda da ultimo FORTUNATO 2012. Su Antonio Barberini e l’ordine cappuccino HASKELL 1985, p. 83. Sui Barberini e il Seicento cfr. MOCHI ONORI-SCHÜTZE-SOLINAS 2007.

<sup>118</sup> Cfr. NICODEMI 1956, p. 301; BORA 1976, p. 283, diss. 228, 233, 234.

<sup>119</sup> HASKELL 1985, p. 83; PEPPER 1984, p. 32; CASALI PEDRIELLI 1988, p. 152; PEPPER 1988, p. 205.

si trova<sup>120</sup>. Come ricordato da Haskell, il papa ed il fratello affidarono l'esecuzione delle pale d'altare alla generazione di artisti con la quale furono in stretti rapporti durante la loro gioventù; tra questi scrissero a Reni che da Bologna mandò il *San Michele Arcangelo*<sup>121</sup>. La critica è concorde nel datare il dipinto entro il 1635, poiché un anno dopo fu ricavata un'incisione del De Rossi che conferma la presenza della tela sull'altare romano<sup>122</sup>.

Intrecciando queste informazioni si può dedurre, quindi, che Scaramuccia si trattenne a Bologna nella bottega di Reni fino al 1635<sup>123</sup>, periodo in cui è attestato a Perugia<sup>124</sup>. A dare credito a questa ipotesi ci sono altre due testimonianze: la presenza nel codice Bonola di alcuni disegni del perugino aventi a modello le opere eseguite da Reni in quegli anni<sup>125</sup>, nonché le carte, sempre di quest'ultimo, che sottolineano l'ascendenza reniana, trattando della genealogia artistica del pittore<sup>126</sup>.

Rocco Bonola, già allievo di Luigi Scaramuccia a Milano, in calce ad uno dei disegni del maestro tracciò una sorta di albero genealogico, ponendosi idealmente al termine della discendenza artistica. La linea "di sangue" parte con un certo Molina, da cui si sarebbe formato Niccolò Circignani il Pomarancio, maestro di Giovanni Antonio Scaramuccia, padre del nostro Luigi, "suo primo maestro"<sup>127</sup>. Con una sorta di fumetto (fig. 10), fa seguire all'apprendistato presso il padre la formazione con Guido Reni, poi con Lanfranco – ciò confermato anche da padre Resta – ed infine con il grande pittore centese, Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, notizia di cui ci dà riscontro il Malvasia<sup>128</sup>. A corredo della nuvoletta, onde evitare fraintendimenti, annotò con profusione di inchiostro: "Luigi Scaramuccia hebbe buon gusto, di maniera tenera, dolce, con buon colorito accordo, unione accurata nel tutto insieme, non curandosi troppo delle parti. paesava con gusto, dando buoni campi alle figure. Suo padre fu il p(rim)o suo maestro: si portò in Bologna, Roma, si fè scolaro di Guido quale si servì per fare il S(an) Michele, che è nelli Cappuccini di Roma, essendo Luiggi giovane di assai bella idea poi fu discepolo del Lanfranchi, et infine di Guercino da Cento"<sup>129</sup>.

---

<sup>120</sup> HASKELL 1985, p. 83

<sup>121</sup> IBIDEM

<sup>122</sup> L'incisione fu ottenuta nel 1636 (CASALI PEDRIELLI 1988, p. 152).

<sup>123</sup> La fama di Reni fu così estesa in Italia a partire dal terzo decennio da agire da punto di riferimento di artisti non solo bolognesi ma provenienti da diverse città italiane e straniere, come affermano Bellori e Malvasia e precisa in modo più puntuale l'Oretti che riassume notizie desunte dalla letteratura regionale di stampo topografico e biografico precedente. Secondo la PELLICCIARI (1992, p. 191) allievi furono il ferrarese Francesco Costanzo Catanio, il reggiano Luca Ferrari, i lucchesi Paolo Biancucci e Pietro Ricchi, i veronesi Antonio Giarola e Jacopo Locatelli, i napoletani Nunzio Rossi e Domenico de Benedittis, i milanesi Carlo e Pier Francesco Cittadini e i perugini Luigi Scaramuccia e Giovan Domenico Cerrini.

<sup>124</sup> Il pittore è assente da Perugia dal 1636 al 1645, periodo in cui le ricevute rilasciate alla confraternita di San Francesco per i soliti sussidi furono sottoscritte dai fratelli minori Pier Lorenzo (1636-1639) e Giovanni Simone (1639-1640). Per questi documenti vedi app. doc. n. 10.

<sup>125</sup> CARACCILO 2008, pp. 131-139. Vedi cat. D64, D65, D66.

<sup>126</sup> IBIDEM, tav. XVIII. Cfr. app. F8, F9.

<sup>127</sup> IBIDEM

<sup>128</sup> Sull'apprendistato di Scaramuccia presso il Guercino cfr. MALVASIA 1678, II, pp. 385-386. Per la nota vedi app. F8.

<sup>129</sup> CARACCILO 2008, p. 134.

Anche il Bonola, come del resto Sebastiano Resta, conferma l'aneddoto trascurato finora dagli studi, ossia che il giovane Luigi fu scelto come modello per l'arcangelo Michele dei Cappuccini di Roma per il suo bell'aspetto, avvenenza rimarcata anche dall'oratoriano con queste parole: "[...] quando in gioventù sua stava con Guido in Bologna soprannominato il bel Perugino"<sup>130</sup>.

Il pittore nativo di Corconio, sopra il lago d'Orta nel Novarese, conobbe molto bene lo Scaramuccia, da cui apprese il disegno e grazie al quale frequentò l'Accademia Ambrosiana, ambiente dove il perugino fu tenuto in grande considerazione<sup>131</sup>. A questi interessi eruditi rimane legata l'attività del Bonola quale collezionista di disegni che gli servirono da materiale di studio e di documentazione raggruppati dallo studioso secondo scuole locali e maniere, accompagnati con alberi genealogici degli artisti - dai capiscuola agli allievi - e con ragionamenti critici simili a quelli che si trovano sulle pagine dei codici di padre Resta<sup>132</sup>. Per avvalorare le sue considerazioni sullo stile di un artista, il Bonola poneva dei disegni autografi a corredo di quanto scritto e, se non ne era in possesso, ne ricavava delle copie direttamente dai disegni originali. Di questa collezione che in origine raccoglieva anche scritti autografi di artisti, una gran parte, comprendente il materiale più prezioso - opere di Raffaello, di Leonardo, del Correggio, ecc. - pare fosse dispersa immediatamente dopo la morte del collezionista<sup>133</sup>. Nonostante queste perdite, il Codice Bonola, ora diviso in più parti, resta un eccezionale esempio di collezionismo seicentesco e raccoglie diverse prove del nostro Scaramuccia.

Una delle sanguigne autografe del perugino (D65) riproduce un soggetto tratto da un'invenzione originale di Guido Reni<sup>134</sup>, tradotta in incisione da Federico Greuter (fig. 16) allo scopo di illustrare un passo dell'operetta di Giovanni Battista Ferrari intitolata *Flora seu de florum cultura lib. IV* (fig. 17)<sup>135</sup>. Il passaggio, illustrato dalla composizione di Guido Reni, evoca il dono di rari semi "dei più squisiti fiori" giunti dall'America ai Barberini<sup>136</sup>. Il disegno raffigura Nettuno, sovrano degli oceani, che riceve dalle mani di una donna, allegoria delle Indie - in questo caso, l'America - un cofanetto contenente i preziosi semi recante la seguente dedica "alle Api regnanti fiorito tributi" che il dio del mare si appresta a portare a Roma. In alto, Zefiro fa calmare i venti così che i tritoni e le sirene possano trainare il carro fino alle coste italiane e far giungere l'impresa in porto. Se finora non è stato

---

<sup>130</sup> NICODEMI 1956, p. 301.

<sup>131</sup> Su Scaramuccia e il rapporto con la seconda Accademia Ambrosiana vedi MODENA 1960, pp. 84-92.

<sup>132</sup> Cfr. MROZINSKA 1959, pp. 133-140.

<sup>133</sup> Sul Codice Bonola si veda BORA-CARACCILO-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008; MROZINSKA 1959.

<sup>134</sup> L'opera autentica di Guido Reni non è stata reperita ma le antiche guide la segnalavano alla fine del Settecento nella collezione Monaldi insieme ad uno schizzo originale e al suo bozzetto (cfr. CARACCILO 2008, p. 131). Una copia attribuita a Giovanni Andrea Sirani si trova presso la Galleria Pallesi di Roma (EADEM, p. 19, fig. 12).

<sup>135</sup> Quest'opera fu tradotta in italiano nel 1638 dal perugino Ludovico Aureli (cfr. AURELI 1633).

<sup>136</sup> Il disegno riproduce il soggetto di una controprova di Luigi Scaramuccia conservata nel Museo di Varsavia, corredata dalla scritta: "CALCO DEL PERUGINO DA GUIDO RENI...GUIDO IN...". La versione di Varsavia, inoltre, è resa in controparte rispetto alla composizione raffigurata sul recto del presente disegno. Vedi MROZINSKA 1959, p. 104, n. 87. Vedi cat. D64, D65.

facile stabilire da quale fonte Scaramuccia avesse tratto il suo disegno, si può affermare, come riprova di quanto sostenuto, che il perugino lo copiò direttamente dall'originale visto nello studio del maestro, datato dalla critica esattamente al 1633.

Un altro disegno del perugino raffigura due teste (cat. D66), una della Madonna e l'altra di sant'Ignazio di Loyola<sup>137</sup>, entrambe tratte della *Pala del Voto*, o *della Peste* (fig. 15), uno stendardo eseguito da Reni sul finire del 1631 come *ex voto* per lo scongiurare della peste su Bologna. Annualmente, con solenne cerimonia, l'opera veniva trasportata dal Palazzo comunale, presso il quale era gelosamente custodita, alla chiesa di San Domenico, dove veniva esposta alla pubblica ammirazione<sup>138</sup>. Ma, la versione tratta da Scaramuccia, stranamente, piuttosto che alla tela reniana, rivela dei tratti vicinissimi all'incisione di Flaminio Torri (fig. 18), come si evince dai lineamenti solcati dei visi. Questo particolare gioca a favore di quanto detto: il pittore non poté studiare dal vivo la Pala del Voto - già *in situ* da più di un anno al suo arrivo in città nel 1633 ma dovette accontentarsi per forza di cose della copia incisa del Torri<sup>139</sup>, datata al 1634 circa, soprattutto se si tiene conto delle parole del Giordani, secondo il quale le figure dei santi Francesco Saverio e Ignazio di Loyola – quest'ultima raffigurata proprio dal perugino – furono aggiunte due anni dopo dalla prima esposizione dell'opera<sup>140</sup>.

L'apprendistato presso la bottega di Reni fu inoltre ricordato nel 1673 dal marchese Orazio Spada quale *conditio sine qua non* in una lettera inviata al figlio Fabrizio in Francia, con la quale cercò per l'appunto di convincere il nunzio dell'opportunità di impiegare il perugino nella loro cappella di famiglia<sup>141</sup>. Questo alunnato gli fu confermato altresì da Resta nel redigere la lunga lista dei pittori disponibili in quel momento sulla piazza<sup>142</sup>. Infine, anche l'anonimo oratore della cerimonia funebre, tenuta nel 1680 a Pavia in onore di Scaramuccia, esordì affermando che Luigi “ebbe per [...] maestro quel tanto rinomato Guido Reni”<sup>143</sup>. Costui dovette ben conoscere il beneamato defunto avendo tenuto il suo discorso di fronte ad una platea composta da amici e conoscenti del pittore!

Chiarito questo punto, si può immaginare quindi Scaramuccia scalpitare a Bologna nel seguire il bolognese e prendere posto in uno dei suoi affollati *atelier*<sup>144</sup>. Reni, infatti, oltre alla casa-studio di via delle Peschiere, impartiva le sue lezioni anche presso la bottega situata presso l'Ospedale della

---

<sup>137</sup> CARACCILO 2008, p. 137, n. 64.

<sup>138</sup> La tela fu eseguita per volere dell'autorità laica quale stendardo processionale con valore di *ex voto* per lo scampato pericolo della peste del 1630. Sulla peste si veda BRIGHETTI 1968, pp. 207-212. Sull'opera PEPPER 1979, p. 241; EADEM 1984, p. 273; MAZZA 1988, pp. 136-138.

<sup>139</sup> Cfr. PEPPER 1984, p. 137; CARACCILO 2008, p. 137, n. 64.

<sup>140</sup> Questa nota di GIORDANI (1840, p. 48, n. 54) è stata riportata nel catalogo delle opere da PEPPER (1984, p. 274).

<sup>141</sup> Vedi app.doc. n. 67.

<sup>142</sup> Vedi da ultimo PAMPALONE 2017, p. 38 e bibliografia precedente.

<sup>143</sup> *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 49.

<sup>144</sup> Cfr. NEGRO-PIRONDINI 1992, p. 11

Morte e in qualche altra “stanza” “all’ Accademia delle Porte”, dove aveva ricoverato il *Ratto di Elena* per difenderlo dalle continue contraffazioni di alcuni suoi allievi-imitatori<sup>145</sup>.

Questa molteplicità di sedi servì a Guido Reni per far fronte alle numerose committenze e a distribuire razionalmente i numerosi scolari<sup>146</sup> “[...] che come di tutti i paesi, formavano con la varietà delle lingue e de’ costumi un curioso, e dilettevole compendio di tutte le nazioni in una sola casa, così con indiscreto miscuglio”<sup>147</sup>. Questo clima sembra essere quello descritto da Pascoli, a proposito della lite nata tra Cerrini e Scaramuccia tra i banchi della bottega reniana “[...] che costrinse Guido a separarli, sino a che si riappacificarono”; infatti, a detta del Malvasia, la presenza di più allievi “terminava per lo più in contrasti, bagordi ed insolenze, che tenevano sempre stordito ed impegnato il maestro”<sup>148</sup>. Scaramuccia non fece in tempo a stabilizzarsi in questo manipolo artistico<sup>149</sup> poiché nel 1635 è già attestato a Perugia, lasciando di fatto lo studio del pittore subito dopo l’ esecuzione del *San Michele* per il cardinale Barberini, che lo tenne impegnato per molto tempo se per “diciotto volte rifece quelle bandelle che scherzano su la spalla dritta per ridurla al conto del suo gusto”<sup>150</sup>.

Sempre grazie al Malvasia, si conosce il clima che si respirava in questo periodo tra gli allievi “scelti”, più ligi alla pratica e alle raccomandazioni del maestro, e la “ciurmaglia di tanti giovinastri, ridottosi ad istudiare con grande assiduità e virtuosa emulazione del nudo”<sup>151</sup>. Chissà di quale gruppo Luigi facesse parte, certo è che se la sua presenza nella bottega di Guido giovò poco o niente a quest’ultimo, non si può dire certamente il contrario dato che la matrice reniana, unita a quel particolare classicismo cui il pittore era già pervenuto in patria, divenne il *leitmotiv* di tutta la sua produzione.

---

<sup>145</sup> “Si contarono un giorno sulle sue stanze delle Peschiere ottanta scolari di quasi tutte le nazioni d’Europa” (MALVASIA 1678, p. 377). Così, il suo principale biografo di Reni, con un’iperbole, sottolineò nella sua *Felsina pittrice* l’ampiezza della scuola reniana, sinonimo di grande successo che la maniera del maestro bolognese riscosse in patria a cui molti giovani pittori vollero accedervi. Sicuramente questa testimonianza va presa con doverosa cautela soprattutto per l’effettiva capienza che i locali della casa-studio di Guido Reni potevano sopportare. In un altro passo, lo stesso storico portò a ben duecento la consistenza numerica di pittori che furono accolti nella bottega le cui finestre affacciavano su Piazza Maggiore. Sicuramente la grande fama che il maestro riscosse a livello internazionale giustifica il sopraffollamento del suo atelier tenendo conto anche della grande quantità di dipinti che gli venivano richiesti da ogni parte.

<sup>146</sup> Se è assurdo pensare ad una bottega con più di cento allievi, non si può però non considerare il suo studio un blocco egemone da non lasciar spazio alla concorrenza, dove i giovani pittori accorrevano per maggiori margini di lavoro. Difatti, un breve passaggio nell’*atelier* del maestro garantiva un buon *curriculum* e gli studenti facevano a gara solo per poter sbizzare alcuni suoi disegni o ammirare il pennello che toccava su una tela.

<sup>147</sup> MALVASIA 1678, p. 24.

<sup>148</sup> PASCOLI 1732,

<sup>149</sup> Dopo l’arrivo del fiammingo Giovanni Boulanger nella bottega reniana, il maestro dette avvio alla cosiddetta terza scuola, caratterizzata da una nutrita e ragguardevole generazione di allievi, tra cui Lorenzo Loli, Giuliano Dinarelli, Pietro Lauri ed ebbe la sua vera impennata tra il 1634 e il 1635 con l’ingresso di Pier Francesco e Carlo Cittadini.

<sup>150</sup> Sicuramente l’immagine data da Reni contribuì molto al successo e prestigio della sua scuola. Di carattere schivo e riservato, non accettava che qualcuno gli muovesse delle critiche o che sindacasse sul prezzo delle sue tele. Amava dipingere stando ben vestito al cavalletto, come se partecipasse ad una cerimonia religiosa e si nutriva come un francescano. D’altro canto però, è nota la sua passione per il tavolo da gioco e l’abitudine a contrarre debiti. Sicuramente il rapporto con i suoi allievi non era facile; si sa che questi facevano a gara per porgergli tavolozza e pennelli ma che Reni buttava via con dispregio.

<sup>151</sup> MALVASIA 1678, p. 377.

Nel 1635, l'artista ritornò a Perugia<sup>152</sup>. La sua presenza è attestata da un documento conservato presso l'Archivio della Fondazione Bracci Fortebracci, utilissimo nel rimettere ordine a questi anni bui caratterizzati da continui spostamenti. In città, il pittore diede subito prova dei suoi primi insegnamenti ricevuti, come dichiarato in un passo dal Pascoli: “[...] dopochè (Guido) gli ebbe nella sua insegnati i principj, e che dato avea a conoscere quella passata, che dovea fare colle pitture, che fece in due lunette della sagrestia della chiesa di S(an) Girolamo”<sup>153</sup>. Queste pitture, ora scomparse, risultavano già molto danneggiate al tempo di Baldassarre Orsini<sup>154</sup>. In questo cantiere il pittore dipinse “la lunetta di contro alla porta con due putti sopra che reggono un’arme, e l’altra a sinistra”, mentre le restanti, alquanto mediocri, secondo il parere dello studioso, furono affrescate da Giovanni Battista Mazzi<sup>155</sup>. Non si conosce la data esatta di questo lavoro ma intrecciando le notizie del noto storiografo con quelle dell’Orsini, il quale tenne a specificare che le lunette “furono dipinte a fresco da Luigi Scaramuccia nella sua giovinezza” si può ipotizzare una data intorno al 1635 circa<sup>156</sup>. Purtroppo la sagrestia, oggi sede di un cinematografo, così come il chiostro e l’intera chiesa con annesso convento, è andata completamente distrutta<sup>157</sup>. Difatti questo non permette di fare un ragguaglio sulla prima maniera del pittore a contatto con le opere di Reni, le cui lunette costituiscono in assoluto la sua prima opera, oggi erroneamente individuata nella tela della chiesa bolognese di San Paolo, di un decennio più tardi<sup>158</sup>.

### 2.3. La parentesi lanfranchiana

“**L**uigi Scaramuccia fu *anco* scolaro del C(avalier) Lanfranco”<sup>159</sup>. Con queste poche ma significative parole, padre Resta licenziò il breve profilo biografico dedicato al pittore dall’Orlandi, nella sua guida alle bellezze perugine. Purtroppo non si sa quando i due vennero in contatto sebbene Scaramuccia potesse averlo già incontrato a Roma nel

---

<sup>152</sup> Vedi app. doc. n. 7.

<sup>153</sup> PASCOLI 1730, p. 87. Il Convento francescano di San Girolamo fu fondato nel 1483, grazie all'arrivo a Perugia di una comunità di frati della Congregazione di fra' Amedeo da Silva, che doveva garantire i servizi spirituali alle suore terziarie di San Francesco dei monasteri di Sant'Antonio e di Sant'Agnese (cfr. MAIARELLI 2005, pp. 38-40).

<sup>154</sup> ORSINI 1686, p. 46. Si veda inoltre cat. P58.

<sup>155</sup> Mazzi dipinse nella volta della sagrestia un’Immacolata Concezione mentre nelle restanti lunette San Giacomo della Marca, La battaglia dei Mori, Santa Rosa di Viterbo, San Pasquale e la Vergine Maria, San Giovanni da Capestrano, San Francesco Solano, oltre a sei papi francescani nei peducci della volta (cfr. SIEPI, II, pp. 552-553). Sull’ancora poco noto pittore perugino Giovanni Battista Mazzi (Perugia, 1620 circa – 1690 circa) si veda PASCOLI 1732, pp. 212-213.

<sup>156</sup> Cesare CRISPOLTI (1648, pp. 153-154) nella sua *Perugia Augusta* descrive il complesso di San Girolamo degli Zoccolanti già tutto decorato ed ornato di affreschi.

<sup>157</sup> Il convento venne abbandonato una prima volta nel 1810 a causa delle demaniazioni napoleoniche. Ritornati nel frattempo i frati, questi furono definitivamente espulsi nel 1866 e il complesso adibito ad uso militare. L’archivio passò ai francescani di San Francesco al Monte e più tardi alla Provincia Serafica di San Francesco di Assisi, dove tuttora si trova. Per queste informazioni vedi MAIARELLI 2004, pp. 78-84; ASPSA, *San Girolamo di Perugia, Memorie diverse*, b. 1 (1650-1723).

<sup>158</sup> Su questa tela si veda Riccomini 1962, pp. 448-455. Vedi inoltre cat. n. 2.

<sup>159</sup> Il corsivo è di chi scrive (cfr. Nicodemi 1956, p. 301). Vedi app. F11.

1630 quando è documentato, insieme col padre Giannantonio, tra i residenti della zona di Sant'Andrea delle Fratte<sup>160</sup>.

In quel periodo, Lanfranco, già all'apice dell'evoluzione in senso barocco della propria carriera, aveva ormai concluso con successo i lavori nei due celeberrimi cantieri che gli valsero il primato sul Domenichino e l'abito dell'ordine di Cristo<sup>161</sup>. Infatti, appena ultimati gli affreschi della cupola teatina di Sant'Andrea della Valle, dove fu attivo tra il 1625 e il giugno del 1627, il pittore affrescò la *Navicella – alias San Pietro salvato dalle acque* – su uno degli altari nella basilica vaticana<sup>162</sup>. Quest'ultimo cantiere gli aprì la strada per una serie di lavori, a lui commissionati da parte di Urbano VIII e dei nipoti Francesco ed Antonio Barberini, fra cui gli affreschi della cappella del Crocifisso in San Pietro a Roma (1629-1632) e la pala dell'altare maggiore nella ricostruita chiesa dei cappuccini di Santa Maria della Concezione (1628-1630)<sup>163</sup>. A conclusione di quanto operato, nel 1631 il parmense fu eletto principe dell'Accademia di San Luca, incarico riconfermatogli l'anno successivo<sup>164</sup>.

Il giovane Scaramuccia fu protagonista diretto di questi accadimenti artistici e dovette essere così colpito dalla maniera del pittore da spendere grandi parole di ammirazione nel suo trattato artistico<sup>165</sup>. Questa sua profonda stima per l'artista emiliano affondava le radici nella sua città natale, dove una tela del pittore faceva bella mostra di sé, su uno degli altari della basilica perugina di San Domenico (fig. 12) che, se da una parte non influenzò per niente la scuola locale, dall'altra lasciò un profondo solco sul padre e nella sua mente<sup>166</sup>.

Certamente i molti incarichi ricevuti da Lanfranco in quegli anni hanno fatto ipotizzare che, tra il 1632 e la sua partenza per Napoli nel 1634, il pittore si facesse aiutare dalla sua nutrita bottega<sup>167</sup>. Scaramuccia, dopo la morte del padre, avvenuta nel 1633, si trasferì a Bologna, risultando per lui impossibile frequentare la bottega del parmense a Roma in questo frangente. Ma le affermazioni di padre Resta non lasciano spazio a dubbi: il perugino “fu anco scolaro del Lanfranco”<sup>168</sup>. Lo stesso fu affermato da Bonola nei suoi medaglioni “visivi”, sintetizzando la formazione del perugino attraverso

---

<sup>160</sup> Vedi app. doc. n. 3 A tal proposito sarebbe affascinante poter azzardare l'idea che Scaramuccia *senior* si fosse recato a Roma per incontrare appositamente il Lanfranco per commissionargli, a nome della cittadinanza perugina, la tela per la chiesa di Domenico.

<sup>161</sup> L'11 ottobre 1628, Lanfranco ricevette l'abito dell'Ordine di Cristo dal cardinal Desiderio Scaglia, uno dei suoi facoltosi committenti, nonché padrino di battesimo di sua figlia Maria nata nel 1626 (cfr. SCHLEIER 2004, p. 585).

<sup>162</sup> Su Lanfranco e la cupola di Sant'Andrea della Valle vedi COSTAMAGNA 2001, pp. 71-76. Sulla pala della Navicella cfr. MOCHI ONORI 2001, p. 77.

<sup>163</sup> Sulle due opere e sul rapporto tra il pittore e la famiglia Barberini vedi MOCHI ONORI 2001, pp. 77-82.

<sup>164</sup> Il pittore seguì nella carica di principe Gian Lorenzo Bernini e fu riletto anche nel 1632 (SCHLEIER 2000, p. 585). Sulla piena maturità (1625-1627) e la fase neoveneziana vedi SCHLEIER 2004, pp. 43-52.

<sup>165</sup> “Un grand'Homme, sì per la parte del disegno, come per quella del colorito, ed'in tutt'altro, che si richiede ad un'eccezionale Pittore” (cfr. SCARAMUCCIA 1674, p. 19).

<sup>166</sup> Lanfranco fissa con la pala di Perugia il tipo iconografico della *Madonna del Rosario* a composizione simmetrica con i soli due santi principali dell'ordine. La tela fu eseguita per la cappella del Rosario (cfr. SCHLEIER 2001, pp. 272-273).

<sup>167</sup> Cfr. SCHLEIER 2004 pp. 585-586; SCHLEIER 2001, pp. 43-52.

<sup>168</sup> NICODEMI 1956, p. 301. Vedi app. F11.

un albero con solo quattro rami: Scaramuccia *senior*, Reni, Lanfranco e Guercino<sup>169</sup>.

Dando credito ai due studiosi, Scaramuccia dovette per forza di cose avvicinarsi a Lanfranco tra il 1636 – nel 1635 posava infatti da modello per l’Arcangelo Michele nell’*atelier* di Reni a Bologna – e il 1645, anno in cui è nuovamente attestato a Perugia. Dal canto suo, in questo arco di tempo, il parmense era impegnato intensamente a Napoli<sup>170</sup>.

In quegli anni, la capitale del Vicereame spagnolo, destatasi dal suo torpore dal gusto tardo-mannerista grazie ai due soggiorni del Merisi, ospitava alcune presenze “straniere” che deviarono l’*iter* della pittura partenopea: Guido Reni, Domenichino, Simon Vouet, Artemisia Gentileschi<sup>171</sup>. Nel 1635 morì Giovanni Battista Caracciolo, detto il Battistello, un importante protagonista della pittura napoletana, la cui vasta eco caravaggesca aveva trovato grande accoglienza in città, unitamente alla pittura di Jusepe de Ribera, detto lo Spagnoletto, sensibile alle aperture romane e neovenete<sup>172</sup>. Lo stesso atteggiamento lo si riscontra con Massimo Stanzione – il più versatile ed eclettico dei pittori napoletani di questo periodo – e con Andrea Vaccaro, la cui influenza fu determinante per la formazione di Bernardo Cavallino<sup>173</sup>.

Al suo arrivo in città, nel marzo 1634, Giovanni Lanfranco si inserì in questa temperie culturalmente stimolante, anni in cui il Domenichino era impegnato nel vulcanico cantiere della Cappella del Tesoro di San Gennaro<sup>174</sup>. Il parmense fu incaricato da padre Muzio Vitelleschi di decorare la cupola della chiesa del Gesù Nuovo, impresa che lo tenne impegnato fino al 1636<sup>175</sup>. Il plauso ricevuto gli fruttò una nuova commissione da parte dei padri gesuiti che gli affidarono la decorazione dell’Oratorio dei Cavalieri, detto anche dei Nobili<sup>176</sup>. Questa ed altre commissioni tennero Lanfranco lontano da Roma fino al 1646<sup>177</sup>. Ancora una volta resta quindi da chiedersi in quali anni e dove Scaramuccia ebbe modo di frequentare la scuola di Lanfranco. Secondo Schleier, il parmense fu a Roma tra il 1638 e il 1639 mentre nel 1640 scrisse una supplica al cardinale Francesco Barberini, preside della congregazione della Fabbrica di San Pietro, per ottenere il prestigioso incarico di una pala d’altare per la cappella vaticana di San Leone, già affidata al Cavalier d’Arpino, morto in quello stesso anno<sup>178</sup>. Il pittore non ottenne la commissione ma questo episodio lascia intravedere una possibilità per il parmense di impiantare una bottega a Roma, città in cui rimase in stretti rapporti, come si evince da una

---

<sup>169</sup> CARACCILO 2008, p. 137, n. 64. Vedi app. F9.

<sup>170</sup> Su Lanfranco e la pittura napoletana si veda SCHLEIER 2001, pp. 27; SPINOSA 2001, pp. 83-93.

<sup>171</sup> Cfr. SPINOSA 2011; MARSHALL 2016.

<sup>172</sup> Su questi pittori si veda almeno CAUSA 2000; SPINOSA 2006.

<sup>173</sup> Vedi rispettivamente SCHÜTZE 1992; TUCK-SCALA 2012; SPINOSA 2013.

<sup>174</sup> Sui cantieri napoletani di Lanfranco vedi SPINOSA 2001, pp. 83-93.

<sup>175</sup> SCHLEIER 2001, pp. 46-47.

<sup>176</sup> IBIDEM, pp. 50-51.

<sup>177</sup> Cfr. SCHLEIER 2004, pp. 588-589.

<sup>178</sup> IBIDEM

serie di lavori realizzati dall'artista per alcuni clienti di Roma, tra cui il *Sant'Andrea davanti alla Croce* (Berlino, Gemäldegalerie), quadro votivo dipinto per Andrea Giustiniani, figlio adottivo del defunto marchese Vincenzo Giustiniani (1638), un *Cristo Portacroce* (Roma, collezione privata), di cui una variante era conservata nella collezione del cardinale Giovanni Battista Costaguti *iunior*, il *Sansone squarta il leone*, dipinto probabilmente per il cardinale Francesco Maria Brancacci e i due laterali della cappella romana di Sant'Agostino nella chiesa omonima (1637-1638).

Questi sono esattamente gli anni in cui Scaramuccia fu a Roma e poté conoscere la maniera di Lanfranco col quale, senza doverlo escludere, dovette recarsi molto probabilmente a Napoli, dove il parmense si servì di una nutrita bottega per far fronte alle numerosissime committenze ricevute<sup>179</sup>. In effetti, a questi anni risale parte dell'attività per il vescovo di Pozzuoli, don Martino de Léon y Cárdenas, che fece ristrutturare il duomo in cui Lanfranco, con la partecipazione dei suoi allievi, si aggiudicò tre tele del coro, gli affreschi della volta e della cupola, nonché un' *Annunciazione* menzionata dal Bellori<sup>180</sup>. Contemporaneamente nell'aprile 1637, Lanfranco sottoscrisse con Isodoro de Alegria, padre procuratore dei certosini di San Martino, un documento col quale s'impegnava a dipingere la volta della navata della chiesa, diverse mezze lunette e la parete di fondo nel coro. Questo lavoro fu terminato entro diciotto mesi, nell'ottobre del 1638, a ridosso del suo soggiorno romano<sup>181</sup>.

Questi anni furono caratterizzati da un continuo via vai del parmense tra Roma e Napoli, ciò dovuto alle incessanti incombenze della famiglia divisasi tra le due città che non gli permetteva un soggiorno stabile. Infatti, se la prima figlia, Flavia sposò a Napoli nel 1638 lo scultore Giuliano Finelli, la secondogenita, Angela pronunciò i voti a Roma nel convento di Santa Caterina a Magnanapoli<sup>182</sup>. La critica non esclude tra le altre cose che uno dei motivi per cui egli viaggiò così tanto fosse la voglia di tornare a Roma, città che gli fruttava tanto lavoro anche stando a debita distanza, al quale poteva ovviare solo grazie ad una bottega.

La partecipazione del perugino presso l'*atelier* di Lanfranco è documentata dal Bonola con due disegni che rimarcano senza ombra di dubbio il lignaggio lanfranchiano del pittore e la facile accessibilità di Scaramuccia ai lavori del parmense. Il primo rappresenta una *Figura di giovane di tre quarti* (cat. D75). Questo personaggio, infatti, è affine nella posa e nel gesto al personaggio in primo piano a destra nella *Crocifissione* di San Martino (fig. 19), eseguita in affresco a Napoli da Lanfranco e abbozzato probabilmente da Scaramuccia stando sui ponteggi al Vomero accanto al maestro. Il

---

<sup>179</sup> La nutrita bottega di Lanfranco resta ancora da studiare ed indagare, fatta eccezione per alcuni nomi come Giacinto Brandi, Pietro del Po o Giovanni Battista Beinaschi, questi ultimi due considerati suoi seguaci. Su questi pittori si veda rispettivamente SERAFINELLI 2015; PÉREZ SÁNCHEZ 1988, pp. 67-71 con bibliografia precedente; PACELLI 2011.

<sup>180</sup> SCHLEIER 2001, pp. 312-313.

<sup>181</sup> Si trattò della decorazione di quasi l'intera chiesa, salvo la cupola non ancora costruita che fu affrescata dal Beinaschi nel 1680.

<sup>182</sup> Nel 1646, si sa inoltre che nel 1646 quando il pittore ritornò definitivamente a Roma ad attenderlo c'erano suo fratello Egidio e il figlio Giuseppe (cfr. SCHLEIER 2004, p. 590).

secondo raffigura una *Mezza figura di profilo* (cat. D74) avvicicabile allo studio di Lanfranco per la figura di san Girolamo nel dipinto la *Salvazione di un'anima* (fig. 20), oggi nel Museo di Capodimonte, ma nel 1613 sull'altare della chiesa romana di San Lorenzo dei padri agostiniani al Laterano<sup>183</sup>. È evidente che Bonola inserisse questo disegno sotto al nome di Scaramuccia per provare una certa facilità all'accesso dei disegni da parte del pittore, cui solo un allievo veramente stretto poteva riuscirci.

Diversi sono i rimandi alle opere eseguite a Napoli da Lanfranco riproposti dal giovane Luigi nelle sue tele. Si veda per esempio il manigoldo di sinistra che tira le funi nel *Martirio di san Pietro* (fig. 21a) nella chiesa milanese di San Vittore al Corpo, eseguita da Scaramuccia sul finire del sesto decennio, che si rifà allo stesso identico personaggio rappresentato da Lanfranco nel *Martirio di san Lorenzo* (fig. 21b), oggi a Lucca, ma realizzato dal pittore a Napoli e spedito ai lucchesi Sardi per la loro cappella di famiglia in San Pietro Cigoli<sup>184</sup>. Lo stesso dicasi per il centurione a cavallo che ammonisce il Cireneo (fig. 22a) dipinto dal perugino per i padri olivetani a Milano ripreso di sana pianta dalla *Salita di Cristo al Calvario* (fig. 22b), realizzata da Lanfranco tra il 1622 e il 1623 per la cappella Sacchetti in S. Giovanni Battista de' Fiorentini<sup>185</sup>.

Una prova che il perugino fosse a Napoli negli anni in cui il maestro emiliano vi ritornò dopo la breve sosta romana del 1638, portandosi probabilmente dietro Scaramuccia, è la descrizione fatta da Girupeno della cupola del Gesù, affrescata dal parmense e distrutta da un incendio nel 1639. Difatti, Scaramuccia ne parla nel suo trattato: “[...] passarono d'indi à poco nel bellissimo Tempio del Giesù, la vaghezza del quale riesce incredibile à chi solo n'intende il dire, e non lo vede. Il Genio, e Girupeno, che per fama sapevano esservi del Lanfranchi le solite pennellate, ad'esse ch'erano nella Cuppola, di subito avido rivolsero lo sguardo, e continuato per buona pezza à considerarle, e ritrovate di pesantissimo sapere”<sup>186</sup>. È fuori discussione, infatti, che Scaramuccia potesse averlo visto successivamente.

Sebbene non si conosca l'inizio di questo apprendistato presso la bottega del parmense, si può invece supporre con certezza quando il perugino se ne fosse allontanato, poiché nel 1645 egli risulta presente a Perugia per la riscossione di cinquanta scudi da parte di un certo Orazio Cecchini<sup>187</sup>. Lanfranco, dal canto suo, fece definitivo ritorno a Roma nel 1646 per eseguire gli ultimi due lavori nella chiesa dei barnabiti dei Santi Carlo e Biagio ai Catinari e la *Crocifissione*, già nella cappella di suor Anna Margherita Altemps nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto<sup>188</sup>. L'anno successivo il parmense

---

<sup>183</sup> Per la tela vedi SCHLEIER 2001, pp. 108-109.

<sup>184</sup> Sulla storia di questo dipinto vedi da ultimo PAGANO 2001, p. 56; SCHLEIER 2001, pp. 290-291. Sull'apporto del Lanfranco alla cultura figurativa napoletana vedi DE VITO 1985, p. 7

<sup>185</sup> SCHLEIER 2001, p. 41;

<sup>186</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 72.

<sup>187</sup> Vedi app. doc. n. 11.

<sup>188</sup> SCHLEIER 2001, pp. 320-321.

morì dopo aver cercato invano di ottenere l'incarico di affrescare il salone e la galleria nel nuovo palazzo Pamphili di piazza Navona, raccomandandosi a tal proposito a padre Virgilio Spada, soprintendente della fabbrica<sup>189</sup>. Non riuscendo a procurargli la commissione, quest'ultimo si interessò del suo allievo dirigendone le sorti a Bologna, dove gli procacciò un ufficio molto prestigioso. L'artista, infatti, documentato nel capoluogo emiliano tra gli accademici di casa Ghisilieri<sup>190</sup>, ottenne di dipingere una tela per l'abside della basilica di San Paolo (cat. n. 2), di patronato Spada, impresa datata dalla critica entro il 1647<sup>191</sup>, una committenza inspiegabile per un giovane forestiero appena giunto in una nuova città<sup>192</sup>. Quest'opera nasce sotto l'astro lanfranchiano, di cui ne porta i segni. Difatti, la critica ha sempre visto nell'*Apparizione di Cristo a San Paolo in carcere*, una pittura dai forti contrasti chiaroscurali debitrice della maniera del parmense, sebbene l'autore frequentasse in quel momento la scuola del Guercino<sup>193</sup>. Tale citazione si può spiegare soltanto considerando che il pittore, rimasto da poco orfano di Lanfranco, lo celebrasse in questo modo, risultando una voce fuori dal coro<sup>194</sup>.

Morto Reni nel 1642, infatti, era subito iniziato un processo di revisione degli ideali classicisti di cui il maestro era stato incorruttibile depositario; nell'ultimo decennio della sua produzione si registra

---

<sup>189</sup> BERNINI 1982, p. 127.

<sup>190</sup> Su Ettore Ghisilieri e la sua collezione vedi MORSELLI 1998, pp. 236-242. Sulla famiglia Ghisilieri PACI 2015, pp. 315-334; PACI 2016, pp. 291-324.

<sup>191</sup> La data è riferita dal MASINI (1650, I, p. 144), il quale, descrivendo la sontuosa cerimonia tributata dai padri Barnabiti a san Paolo nel 1647, di fatto conferma l'ultimazione dei lavori dell'intera tribuna entro quell'anno.

<sup>192</sup> La chiesa, dedicata all'apostolo delle genti, si presentava agli inizi degli anni trenta del XVII secolo ancora del tutto incompiuta mancando della facciata che si presentava disadorna e rozza e soprattutto dell'altare. Fu grazie alla munificenza di casa Spada che nel 1631 si procedette all'abbellimento della facciata su suggerimento del filippino padre Virgilio Spada. Costui, fratello del cardinale legato, convenne con i padri barnabiti di erigere nella cappella maggiore il magnifico altare in memoria di suo padre Paolo, ottenendo il diritto di apporre stemmi gentilizi e memorie legando per sempre il loro nome al grandioso tempio. L'ampia rappresentazione delle gesta dell'apostolo Paolo nell'aeropago di Atene fu scelta quale coronamento al grande e scenografico complesso architettonico che ha il suo fulcro nella Decollazione di S. Paolo, macchina scultorea al centro della tribuna marmorea scolpita da Alessandro Algardi. Per altre notizie sulla chiesa vedi ZIRONI 1986. Sull'altare e sul ciclo pittorico della tribuna vedi RICCOMINI 1962, pp. 448-455.

<sup>193</sup> E non è un caso se diversi studiosi (IBIDEM, p. 449), prima della scoperta di alcuni documenti importanti per la datazione di lavori, si fossero interrogati se datare il cantiere con due o tre decenni di anticipo per "un'evidente desunzione dal nobile inventario del gestire reniano", gusto che non traspare nella tela dello Scaramuccia che avulsa dal contesto viene licenziata in più guide come di maniera di un Giacinto Brandi, uno dei più stretti collaboratori di Lanfranco (cfr. PELLICCIARI 1992, p. 197).

<sup>194</sup> Oltre al perugino, lavorarono per il coro di San Paolo Pier Francesco Cittadini, Carlo Garbieri, Giovanni Battista Bolognini, Giovan Francesco Ferranti e Vincenzo Spisanelli. Il Cittadini, già allievo di Reni, si dette successivamente alla natura morta, al ritratto e al paesaggio; il suo quadro esprime questa crisi che però, non riuscendo a spingersi fuori dall'alveo della pittura reniana, si rintanò rifacendosi ad uno stile più ludovichiano. Carlo Garbieri, si rivela fin da subito come un debole imitatore del padre, ristagnando in un classicismo reniano patetico e lugubre. Le tele di Bolognini, Ferranti e Spisanelli testimoniano quanto già espresso, ossia con efficacia gli aspetti più evidenti della crisi della pittura post reniana a Bologna. Il primo nel suo *San Paolo davanti a Cesare* è senza dubbio quello che meno si discosta dalla regola classicista del Reni sebbene il paggio, in primo piano, ha poco a che spartire con gli efebi ermafroditi del Reni. Lo stesso dicasi del *San Paolo nella tempesta* del Ferranti che partendo da una corrente reniana rafforzata da una formazione presso Francesco Gessi riparte con un rilancio coloristico ed il suo atteggiamento tocca la punta più radicale del revisionismo di Reni. Differente invece fu l'atteggiamento dello Spisanelli che nel *Miracolo della serpe* rivela uno stile quasi manierista, quasi a voler ricercare Reni all'inizio della sua attività (cfr. RICCOMINI 1962, pp. 448-455).

un progressivo raffinamento del suo stile, portato ad alcuni estremi. Questa catarsi artistica non fu intesa, però, nemmeno dai suoi più stretti ed assidui collaboratori che virando verso una vena più carraccesca. Difatti, con la morte del maestro bolognese, la cultura artistica locale stava ritornando *ab origine*, camminando a ritroso nella sua storia, verso un'asciuttezza e colorito bolognesi. A ciò bisogna aggiungere un pizzico di sale guercinesco, che, sebbene non guastasse il sapore della pittura autoctona, gli conferiva un retrogusto neoveneto, dai forti contrasti chiaroscurali. L'abside della chiesa di San Paolo fu realizzata esattamente in questo vortice di cambiamenti e le tele facenti parte della decorazione esprimono questo cambiamento, tutte eccetto una, quella di Scaramuccia<sup>195</sup>. Il pittore, infatti, memore della sua formazione, tentò un recupero dei valori della macchia emiliana, la cui apertura in chiave barocca appariva ancora inedita nel mondo figurativo bolognese. Scaramuccia, in anticipo sugli altri, non era però conscio del vento nuovo che aveva portato, poiché la sua tela era semplicemente frutto di un'educazione avvenuta fuori da Bologna, a contatto col Lanfranco. Questo legame è evidente in altre commissioni più tarde, come nell'*Erminia tra i pastori*, eseguita da Scaramuccia nel 1652 per il governatore di Milano Francesco Serra di Cassano<sup>196</sup> (cat. n. 5), in cui il pittore citò la tela di identico soggetto dipinta da Lanfranco, sia per quanto concerne il taglio e l'atmosfera bucolica del dipinto, sia per la posa della protagonista e dei fanciulli intenti a spiare Erminia, avvinghiati a degli arbusti sulla sinistra (fig. 23)<sup>197</sup>.

#### 2.4. Bologna e l'Accademia Ghisilieri

I biografi del Guercino narrano che nel 1642, alla morte di Guido Reni, il Barbieri decise di trasferire il suo studio a Bologna, una decisione avvenuta sia in un'ottica commerciale, sia per mettersi al riparo dalle guerre farnesiane e poter operare ed insegnare con un animo più tranquillo<sup>198</sup>. Il pittore fu accompagnato dal suo amato fratello Paolo Antonio, probabilmente dai due cognati, Andrea Meucci ed Ercole Gennari, dal fratello di quest'ultimo Bartolomeo e dalle sue sorelle<sup>199</sup>.

Il Barbieri decise di fissare la sua dimora in via del Carbone, in una casa-studio, comprata dal conte Carlo Attendoli Sforza Manzoli, dove nel 1655 venne onorato dalla visita di Cristina, sovrana di Svezia<sup>200</sup>. Tra i suoi molti allievi, il conte Malvasia ricorda Luigi Scaramuccia<sup>201</sup>. Purtroppo gli

---

<sup>195</sup> Sugli indirizzi artistici presenti nel ciclo della tribuna di S. Paolo a Bologna vedi RICCOMINI 1962, pp. 448-455.

<sup>196</sup> Cfr. VANNUGLI 1989.

<sup>197</sup> Per la versione capitolina vedi BRUNO 1978, p. 69; SCHLEIER 2001, p. 546; GUARINO-MASINI 2006, p. 54. Per le differenti versioni MOCHI ONORI 1997, pp. 121-166.

<sup>198</sup> Si veda UNGER 2017, p. 21 con bibl. precedente. Per il catalogo pittorico di Guercino vedi TURNER 2017.

<sup>199</sup> UNGER 2017, p. 21.

<sup>200</sup> ORSINI 1891, p. 7.

<sup>201</sup> MALVASIA 1678, II, pp. 385-386.

Stati delle Anime non registrano la presenza del perugino in città in quegli anni<sup>202</sup>, per cui si può ipotizzare il suo arrivo a Bologna successivamente alla morte di Giovanni Lanfranco, nel 1646, stesso anno in cui avvenne l'inaugurazione di un'accademia privata, fondata da Ettore Ghisilieri, presso la propria abitazione, dove il Muto Accademico Concorde di Bologna registra Scaramuccia tra i convittori<sup>203</sup>.

La famiglia Ghisilieri fu tra le più antiche e cospicue di Bologna e vantava tra i suoi membri anche un papa, Pio V, oltre a numerosi uomini d'armi, due cardinali, sette vescovi, due beati, podestà, generali, rettori e governatori. Insigniti dei titoli comitale e marchionale, i Ghisilieri furono proprietari di diversi palazzi in città, oltre ad una serie di altri beni in diverse zone d'Italia<sup>204</sup>. Furono inoltre grandi collezionisti e la loro più attiva partecipazione nel campo delle arti è testimoniata dalla creazione di una accademia di disegno, gestita e voluta dal conte Ettore Ghisilieri, la cui quadreria era considerata tra le più ricche ed importante di Bologna<sup>205</sup>.

L'attività svolta dal nobiluomo bolognese presso questa scuola fu resa nota dal Malvasia: “[...] Ettore Ghisilieri [...] per molti anni fece nel suo palazzo un'Accademia di pittori, maestri della quale Accademia erano il Tiarino, l'Albani, il mede(s)imo sig(nor) Gio(van) Francesco Barbieri, il Sirano e Michele Desubleo, detto il fiammingo, allora primi pittori di Bologna. Quest'Accademia durò sei anni, sino che il co(n)te Ettore suddetto si ritirò fra li P(adri) di Galliera”<sup>206</sup>.

Nel palazzo di via del Ponticello di Sant'Arcangelo esisteva dunque una scuola fondata dal conte verosimilmente nel 1646, sei anni prima del suo ritiro in convento, avvenuto nel 1652<sup>207</sup>. Il direttivo era formato dal *gotha* della scuola bolognese: il Guercino, l'Albani, appena tornato dal soggiorno romano, i reniani Sirani e Desubleo ed un rappresentante della vecchia guardia dei ludovichiani, Alessandro Tiarini<sup>208</sup>. Anche il Malvasia ebbe un ruolo fondamentale in questa istituzione, essendo stato direttore generale per un breve periodo, esperienza fondamentale per le notizie “di prima mano” lasciate intorno a questa scuola<sup>209</sup>. Un'altra fonte che aggiunge ulteriori particolari, da come si svolgessero le lezioni ai ruoli dei diversi professori, è quella del Muto Accademico Concorde di Bologna (1702)<sup>210</sup>. Difatti, è grazie alle carte di quest'ultimo, che si conoscono i nomi degli allievi che ne

---

<sup>202</sup> La ricerca nei registri degli archivi parrocchiali conservati presso l'Archivio Diocesano di Bologna relativamente agli anni 1630-1665 circa non ha dato nessun riscontro positivo.

<sup>203</sup> BCAB, ms. B 36, Bologna 1702, n. 66, ff. 238-250.

<sup>204</sup> SORBELLI 1949, p. 260; MORSELLI 1998, p. 236.

<sup>205</sup> I dipinti posseduti dal dottore in legge, tra cui una serie di tele dello Scaramuccia, nate come esercitazioni giovanili o in seguito ad altri concorsi simili, indetti dai professori per “stuzzicare il valore di molti convittori”, furono destinati dal nobiluomo alla chiesa di Santa Maria di Galliera, di cui egli fu rettore, da dove successivamente furono portati in Francia, in seguito alle spoliazioni del 1796. MORSELLI 1998, pp. 236-242; LANDOLFI 1995-1996, pp. 141-186.

<sup>206</sup> MALVASIA 1678, II, p. 267; ARFELLI 1961, p. 93.

<sup>207</sup> MORSELLI 1998, p. 236.

<sup>208</sup> IBIDEM

<sup>209</sup> Cfr. ROLI 1990, pp. 7-14.

<sup>210</sup> Vedi *supra*.

fecero parte, desumibili dalla vita di Carlo Cignani. L'anonimo Accademico riferì per l'appunto di un concorso sostenuto dal pittore, allora ventenne, con altri allievi, tra cui Scaramuccia, Canuti, Pasinelli, Bolognini ed un certo padre Pronti. Il tema della gara prevedeva la rappresentazione di un soggetto tratto dal Vangelo di Matteo, *Tu es Petrus*, vinta dal Cignani, il quale fu premiato dagli insigni professori con la "laurea Augusta del Principato". Questa cerimonia culminò con una sfarzosa celebrazione tenutasi nella chiesa bolognese del Buon Gesù<sup>211</sup>.

Al di là di questo episodio, la testimonianza del Muto Accademico risulta fondamentale per fissare il secondo soggiorno bolognese di Luigi Scaramuccia, conclusosi certamente *ante* 1650, anno in cui il pittore è attestato a Milano<sup>212</sup>. Potrebbero risalire a questa fase le diverse prove autografe del perugino, raccolte nel Codice Bonola e aventi come soggetto studi di nudo dal vero (cat. D49, D51, D56, D69, D73, D84, D85)<sup>213</sup>. Infatti, come suggerisce Malvasia, il quale in più occasioni menziona questa accademia nei suoi scritti, i partecipanti eseguivano sessioni di disegno dal vero, essendo questo insegnamento tra quelli maggiormente impartiti e uno dei motori di questa istituzione<sup>214</sup>. In realtà come si svolgessero le lezioni e in che modo gli insigni maestri si spartissero i ruoli non è dato da sapersi con certezza sebbene il conte bolognese e la penna anonima del Muto Accademico Concorde di Bologna ne diano un'idea approssimativa<sup>215</sup>. Questo *corpus* grafico risulta abbastanza omogeneo; le figure rappresentate distese, addormentate, in piedi o riprese in momenti di vita quotidiana sono tutte caratterizzate da un segno morbido e pittorico, da forme scorciate che richiamano alcuni studi di Annibale Carracci, senza però raggiungerne la forza e la perfezione<sup>216</sup>. La *Donna che cuce di tre quarti* (D67), a differenza degli altri, mostra una differente tecnica e il soggetto raffigurato rimanda ad una forte matrice guercinesca<sup>217</sup>.

In questo periodo, il pittore realizzò altre tre opere, documentate nell'inventario di Giovanni Francesco Negri, morto nel 1659<sup>218</sup>. Questo collezionista fu una personalità molto interessante nel panorama bolognese della prima metà del Seicento. Pittore, ritrattista, esperto numismatico, scrittore, mercante d'arte riunì nella sua casa ben due accademie, quella degli Indistinti e quella degli Indomiti<sup>219</sup>. La sua passione per i disegni lo portò a mettere insieme una ricchissima collezione grafica organizzata secondo un ordine prestabilito, ben descritto nell'inventario redatto in seguito al suo decesso<sup>220</sup>. Il

---

<sup>211</sup> BUSCAROLI FABBRI 1991, pp. 34-35.

<sup>212</sup> Sul soggiorno milanese vedi cap. 3.1.

<sup>213</sup> Si veda in particolare MROZINSKA 1959, dis. 194; CARACCILO 2008, dis. 56.

<sup>214</sup> MALVASIA 1678, II, p. 267.

<sup>215</sup> Cfr. MORSELLI 1998, p. 236.

<sup>216</sup> CARACCILO 2008, diss. 56-60.

<sup>217</sup> IBIDEM, p. 65.

<sup>218</sup> Sulla personalità di Giovanni Francesco Negri vedi MORSELLI 1998, pp. 350-352. Sulla sua collezione e sulla raccolta di disegni, in particolare vedi MORSELLI 1998, pp. 352-354, 355-360. Vedi inoltre cat. P2.

<sup>219</sup> Sulle due accademie vedi DANIELI 2012, GURRERI 2012, pp. 13-20.

<sup>220</sup> MORSELLI 1998, pp. 355-360.

Negri, infatti, aveva appeso alle pareti quelli più grandi e compiuti ed i restanti accorpatis in faldoni o “mazzi”. Questa disposizione molto innovativa poneva la grafica allo stesso livello della pittura poiché assegnava al disegno la funzione di un dipinto da parete, contrariamente a quanto in voga in quel periodo. Gli autori erano tra i più rinomati, da Giovanni Bellini a Raffaello, da Annibale Carracci a Guido Reni. Tra questo figuravano anche due *Accademie* del perugino e una tela raffigurante la *Morte di Adone*<sup>221</sup>.

## 2.5. Il breve soggiorno perugino

Lasciata Bologna e l'accademia Ghisilieri, Scaramuccia ritornò nella sua amata Perugia. Qui è attestato, secondo Pascoli, intorno al 1648 circa<sup>222</sup>. Il biografo ne parla indirettamente nell'edizione delle *Vite* del 1732, a proposito di Bartolomeo Petrini, un pittoruncolo locale<sup>223</sup>. Nato a Perugia nel 1643 da un soldato e da una sconosciuta perugina, morta nel darlo alla luce, il giovane orfanello fu affidato alle cure di alcuni parenti ed educato alle lettere dal parroco, presso il quale Scaramuccia, suo intimo amico, era solito desinare<sup>224</sup>. In uno di queste occasioni, Pascoli scrisse che il pittore lo notò “[...] servir lindamente, e d’ottimo garbo a tavola, e fare ogni altra faccenda domestica con politezza, e prestamente concepì per lui dell’affetto finchè di mano in mano crescendo, ed al parrochiano per seco condurlo, quando partir dovea, il richiese”<sup>225</sup>. Difatti Scaramuccia portò con sé a Milano il giovane Meuccio<sup>226</sup>, dove avrebbe principiato “[...] a dargli lezioni di disegno, e ad istruirlo nell’arte della pittura”<sup>227</sup>. Ma un giorno, “[...] condotto dal maestro in suo aiuto nel dipignere cert’opera a fresco cadde, come [...] sbadatamente dal ponte, si ruppe una gamba, e rimase anche offeso non poco nel volto”. Questo incidente avvenne presumibilmente tra il 1652 e il 1657, anni in cui il perugino fu attivo sugli spalti nel cantiere milanese di San Marco o in quello, poco noto, di Piacenza<sup>228</sup>. Ad ogni modo, lo sventurato Meuccio “[...] guarì per la gran cura, che ebbe, ma restò di quella storpiato, e di questo con alcune cicatrici; e di bello, e ben fatto che era divenne quasi orrido, e mostruoso”<sup>229</sup>.

Questo triste episodio conferma la presenza di Scaramuccia a Perugia, lì presente poco prima del lungo soggiorno milanese e subito dopo l’esperienza nell’accademia del bolognese Ghisilieri. Difatti,

---

<sup>221</sup> MORSELLI 1998, pp. 357, nn. 83, 86, 87.

<sup>222</sup> “Tornò di quel tempo Luigi Scaramuccia pittor perugino di Lombardia a Perugia” (PASCOLI 1732, p. 244).

<sup>223</sup> PASCOLI 1732, pp. 242-246.

<sup>224</sup> Tutte queste informazioni si ricavano dal medaglione biografico di Pascoli. Vedi nota *supra*.

<sup>225</sup> PASCOLI 1732, p. 245.

<sup>226</sup> Così il pittore lo chiamava confidenzialmente (cfr. IBIDEM).

<sup>227</sup> PASCOLI 1732, p. 245.

<sup>228</sup> Considerando che Meucci morì nel 1666 (NAGLER 1841, p. 187) si può immaginare il pittore attivo sui primi ponteggi milanesi di Scaramuccia.

<sup>229</sup> PASCOLI 1732, p. 245.

il piccolo Bartolomeo, nato nel 1643, fu notato, a detta di Pascoli, a cinque anni, verosimilmente quindi intorno al 1648-1650<sup>230</sup>. La fonte da cui il biografo apprese queste notizie è certa: fu lo scultore milanese Camillo Rusconi a riferirglielo: “[...] tuttociò m’è stato più d’una volta raccontato dal cavalier Rusconi, che moltissimo inteso l’avea raccontar in Milano dallo Scaramuccia, che era suo amico, ed avea di continuo sulle labbra Meuccio, né dilungar poteva mai dal cuore, e dalla mente la di lui dolce, e cara rimembranza ravvivata da me in queste carte immortalmente”<sup>231</sup>.

Un’ulteriore prova del soggiorno perugino del pittore sul finire del quinto decennio è una tela eseguita per la chiesa di San Donato del Sopramuro (cat. n. 1), assegnata all’artista dalla guida seicentesca<sup>232</sup>. Al di là del soggetto - una variante della *Madonna con San Francesco e San Giuseppe* di Ludovico Carracci (fig. 24) - quest’opera risulta molto significativa soprattutto perché dimostra l’eredità culturale ed artistica trasmessagli dal Guercino. Difatti, la tela del perugino è una copia della pala ludovichiana, commissionata al Carracci nel 1591 dai Dondini di Cento per la loro cappella di famiglia nella chiesa centese della Santissima Trinità<sup>233</sup>. Dal canto suo, Scaramuccia ricopiò interamente l’opera, tralasciando i due personaggi in basso a destra, raffiguranti i committenti Pietro Antonio e sua moglie Elisabetta Dondini. Scaramuccia studiò questo dipinto sicuramente nella bottega guercinesca dove evidentemente il Barbieri teneva esposta una copia fedele. Infatti, sia Scannelli che Malvasia ricordano l’influenza suscitata sul giovane Guercino che cercò più volte di imitarla chiamandola confidenzialmente “la mia cara cinna”<sup>234</sup>. La Carraccina, come poi il quadro fu soprannominato, ebbe lo stesso ascendente sul perugino che si servì di tale opera come banco di prova nel saggiare le sue doti professionali e come per il maestro, così per il giovane Scaramuccia divenne un motivo di superamento e non di rinnegamento della più attenta osservazione dei fenomeni luminosi<sup>235</sup>. Questa esecuzione fu realizzata entro la prima metà del Seicento e risulta già sul finire del secolo sull’altare della chiesa di San Giuseppe, dove, tra l’altro, campeggiava un’opera di suo padre raffigurante il *Riposo nella fuga in Egitto*<sup>236</sup>. Qui, infatti, la descrive Orsini, con queste parole: “il

---

<sup>230</sup> Bartolomeo Petrini morì a Milano nel 1666 (cfr. NAGLER 1841, p. 187).

<sup>231</sup> PASCOLI 1732, p. 246.

<sup>232</sup> ORSINI 1784 in TOSCANO 1973, p. 85. Una chiesa di San Donato in porta San Pietro è citata nel 1163 e prese successivamente l’appellativo di Sopramuro per distinguerla da un’omonima chiesa in Porta Sant’Angelo, posta tra via Ulisse Rocchi e piazza Ansidei (cfr. PALOMBARO 2015, p. 79).

<sup>233</sup> La tela, attualmente presso il Museo Civico di Cento, fu realizzata per la chiesa della SS. Trinità dei Cappuccini di Cento. Sulla tela di Ludovico Carracci vedi BROGI 2001, I, pp. 152-153.

<sup>234</sup> Guercino la chiamava la Carraccina, ossia “«la sua cara zinna», dalla quale avrebbe tratto il latte dell’arte, e non si stancava di osservare, arrampicandosi su una scala per studiarla da vicino (MALVASIA 1678, II., p. 296, 354). L’episodio fu citato anche da SCANNELLI (1657, p. 343). Su questi aspetti vedi anche MAHON 1992, p. 130.

<sup>235</sup> La presenza della Confraternita di San Giuseppe presso la chiesa di omonima è attestata a partire dal 1681, dedicando cinque anni dopo una prima cappella al loro santo protettore (cfr. PALOMBARO 2015, p. 79). Purtroppo non si ha nessuna traccia dell’attività di questa potente associazione negli anni centrali del XVII secolo ma si conservano solo alcuni libri di spesa a partire dal 1681 (cfr. AASPPE, vol 59). Sulla Carraccina vedi inoltre BARUFFALDI (1846, II, pp. 431-432). Tra l’altro, sempre il Baruffaldi (IBIDEM, p. 460) elenca Scaramuccia tra gli allievi di Guercino.

<sup>236</sup> Sulla tela di Giovanni Antonio attualmente nella chiesa di San Francesco a Pergola vedi MONTEVECCHI 1999 in *Seicento Eccentrico* 1999, p. 196.

tuono del colorito è forte, il pennello è ben maneggiato, il gusto delle sacome è di pittore naturalista<sup>237</sup>.

---

<sup>237</sup> ORSINI 1686, p. 85. Questo passaggio fu dovuto ad un nuovo trasferimento della Confraternita dalla vecchia chiesa di San Donato a quella di San Giuseppe (PALOMBARO 2015, pp. 77-78).

## 2.6. Immagini Capitolo 2



Fig. 12 – Giovanni Lanfranco, *Madonna del Rosario tra i santi Domenico e Caterina da Siena*, olio su tela, Perugia, chiesa di San Domenico



Fig. 13 – Giovanni Antonio Scaramuccia, *Madonna con il Bambino tra i santi Domenico, Ercolano, Costanzo, Lorenzo, Agostino e Francesco*, olio su tela, Perugia, Cattedrale di San Lorenzo



Fig. 14 – *Satiro ebbro* (o *Fauno Barberini*), marmo, Monaco, Gliptoteca di Monaco



Fig. 15 – Guido Reni, *Pala della peste*, olio su seta, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Fig. 16 – Federico Greuter da Pietro da Cortona, “*Alle Api regnanti fiorito tributo*”, illustrazione della *Flora* di Giovanni Battista Ferrari, incisione



Fig. 17 – Federico Greuter da Pietro da Cortona, Frontespizio della *Flora* di Giovanni Battista Ferrari, incisione



Fig. 18 – Flaminio Torri da Guido Reni, *Pala della peste*, incisione



Fig. 19 – Giovanni Lanfranco, *Crocifissione* (part.), affresco, Napoli, certosa di San Martino



Fig. 20 – Giovanni Lanfranco, *Salvazione di un'anima*, olio su tela, Napoli, Museo di Capodimonte

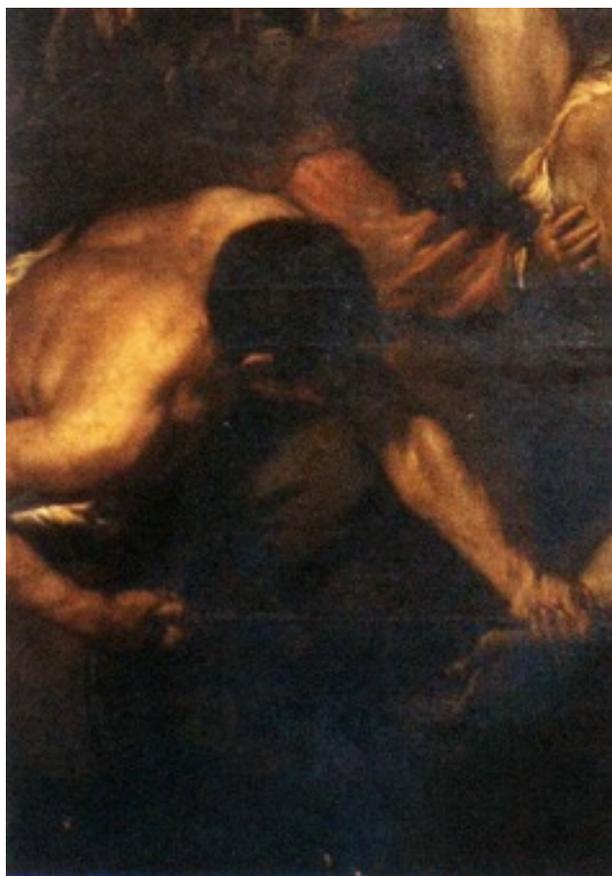


Fig. 21a – Luigi Scaramuccia, *Martirio di san Pietro* (part.), olio su tela, Milano, chiesa di San Vittore al Corpo

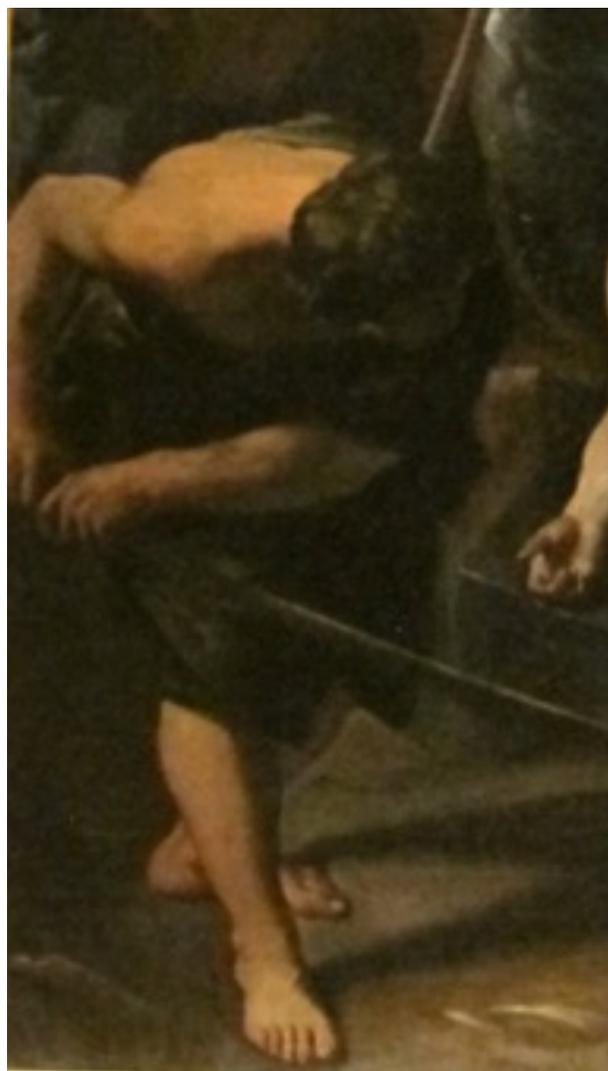


Fig. 21b – Giovanni Lanfranco, *Martirio di san Lorenzo* (part.), olio su tela, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



Fig. 22a - Luigi Scaramuccia, *Martirio di San Pietro* (part.), olio su tela, Milano, chiesa di San Vittore al Corpo, cappella San Pietro (già Piantanida)



Fig. 22b - Giovanni Lanfranco, *Salita di Cristo al Calvario*, olio su tela, Cappella Sacchetti, Roma, chiesa di San Giovanni dei Fiorentini



Fig. 23 - Giovanni Lanfranco, *Erminia fra i pastori*, olio su tela, Roma, Musei Capitolini



Fig. 24 – Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino tra i santi Giuseppe e Francesco e due committenti*, olio su tela, Cento, Pinacoteca comunale



### 3. LA PRIMA FASE LOMBARDA (1650-1661)

Dopo la triste parentesi della peste manzoniana del 1630-1631, nel mondo lombardo le arti si orientarono in una direzione più determinatamente barocca, con aperture verso esperienze genovesi, emiliane e romane<sup>1</sup>. Due importanti eventi giocarono un ruolo decisivo per l'instaurazione di questa nuova temperie culturale: la morte di notevoli esponenti della stagione artistica coincidente cronologicamente con l'episcopato di Federico Borromeo e i vari soggiorni fuori dal territorio lombardo di importanti maestri della generazione post-federiciana, latori di istanze forestiere apprese nei loro ripetuti viaggi tra l'Urbe e le altre capitali artistiche della penisola<sup>2</sup>.

Il quarto decennio del secolo si aprì con la morte di Federico Borromeo nel 1631, arbitro indiscusso di una straordinaria stagione artistica, il cui mandato fu raccolto dal cardinale Cesare Monti<sup>3</sup>. Il Borromeo, fondatore della Biblioteca e dall'Accademia Ambrosiana, aveva profondamente segnato il gusto artistico cittadino, i cui esponenti maggiormente qualificati furono il Cerano, Giulio Cesare Procaccini e il Morazzone, autori del celebre "quadro delle tre mani" commissionato da Scipione Toso e confluito dopo la sua morte nella collezione del cardinale Cesare Monti<sup>4</sup>. In poco meno di un decennio, a partire dal 1625, questi pittori morirono uno ad uno, seguiti nel loro triste destino da Camillo Procaccini, da Tanzio da Varallo e dal giovanissimo Daniele Crespi<sup>5</sup>. Quest'ultimo fu considerato dai contemporanei come "il più fedele interprete della ordinata e chiara naturalità auspicata da Federico Borromeo"<sup>6</sup>, le cui opere riflettono il naturalismo della tradizione artistica lombarda declinata con un classicismo di impronta carraccesca<sup>7</sup>.

Questa disponibilità da parte degli intenditori d'arte ad aprirsi ad una concezione geografica e culturale più ampia, è dimostrata con l'arrivo in città dell'*Annunciazione* di Guercino (fig. 25), collocata nel 1639 sull'altare della cappella dell'Ospedale Maggiore, artista già presente sia nella raccolta dell'arcivescovo Monti, sia in quella dell'abate Flaminio Pasqualini<sup>8</sup>. In quell'anno, inoltre, aveva di nuovo messo piede a Milano il pittore Francesco Cairo, di ritorno da una trasferta sabauda e da un fugace soggiorno capitolino<sup>9</sup>. Le esperienze vissute dall'artista al di là dei confini ambrosiani si desumono nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Brera (fig. 26), oggi al Museo di Tolosa,

---

<sup>1</sup> Sulla peste del 1630 in rapporto alle arti si veda BELLINI 1994, pp. 4-15. Sull'arte a Milano in età barocca FRANGI 1999a, pp. 17-28.

<sup>2</sup> Su Federico Borromeo e le arti si veda BISCOTTINI 2005.

<sup>3</sup> Su Cesare Monti si rimanda a BONA CASTELLOTTI 1994, pp. 29-38. Sul collezionismo dei Monti vedi FACCHIN 2014, pp. 265-309; FACCHIN 2013, pp. 125-203.

<sup>4</sup> Si veda da ultimo PESCARMONA 2004, pp. 55-57.

<sup>5</sup> Cfr. FRANGI 1999a, p. 17.

<sup>6</sup> ROSCI 1999, pp. 17-19.

<sup>7</sup> Cfr. FRANGI 2012.

<sup>8</sup> Sull'*Annunciazione* di Guercino presso l'Ospedale Maggiore vedi PECCHIAI 1914. Sulla presenza delle opere di Guercino nelle collezioni Monti e Pasqualini si veda rispettivamente Bona CASTELLOTTI 1994 e BERRA 2008, pp. 67-110.

<sup>9</sup> Su Cairo si veda FRANGI 1998. Sulla sua presenza a Milano FRANGI 1999a, p. 22.

in cui una grazia correggesca è mista ad un ripensamento della pittura del Grechetto e di Pietro da Cortona<sup>10</sup>.

Nel quinto decennio, il capoluogo lombardo si aprì alle istanze dei fratelli Nuvolone, del Discepoli, del Montalto e dello Storer che, insieme a presenze forestiere operose nella Certosa di Pavia e nella chiesa teatina di Sant'Antonio abate – dove si ammiravano opere di Ludovico Carracci, di Lorenzo Garbieri e dei veneti Alessandro Maganza e Palma il Giovane – contribuirono a rinnovare la scuola artistica locale<sup>11</sup>. Le loro opere testimoniano l'affermazione di una vera e propria stagione barocca all'interno della cultura figurativa milanese, in concomitanza con l'esperienza dello Storer affermatosi in ambito cittadino per l'allestimento degli apparati funebri, realizzati per la morte della regina Isabella di Spagna e commissionati dal governatore, il marchese di Velada nel 1644<sup>12</sup>. Lo svizzero si rivelò, infatti, uno stimolo in senso barocco anche per il suo più anziano maestro, Ercole Procaccini, la cui rivitalità emerge in maniera chiara nei lavori della grandiosa cappella del Crocifisso in San Marco, un cantiere dove furono coinvolti molti pittori, dai Montalto ad Antonio Busca, dal pittore tedesco al nostro Luigi Scaramuccia<sup>13</sup>.

Nel 1650, all'arrivo del pittore perugino, la città si era vestita a lutto per la morte del cardinale Cesare Monti, il quale destinò l'intera sua quadreria all'arcivescovado, lasciando contemporaneamente al suo successore una capitale caratterizzata da un'eccezionale ripresa dell'edilizia religiosa che ne trasformò l'immagine con l'erezione di nuove chiese, oratori e luoghi pii<sup>14</sup>. In questo contesto si assiste inoltre alla rifeudalizzazione del territorio intorno a Milano, supportata dal governo spagnolo per incrementare le casse del tesoro centrale. Questo processo divenne un incentivo alla trasformazione delle campagne e dei centri rurali preesistenti in residenze monumentali segnando la fioritura delle ville di delizie. Uno dei primi esempi fu la riedificazione del palazzo Borromeo Arese di Cesano Maderno tra il 1654 e il 1660, voluto dal *deus ex machina* Bartolomeo Arese, importantissimo committente, nonché presidente del Senato dal 1660 al 1674, anno della sua morte<sup>15</sup>. Per decorare alcuni edifici appartenenti al suo casato, questi si servì dei migliori artisti presenti sulla scena, considerato dai contemporanei un perfetto arbitro nel definire in gusti artistici imitandolo nelle sue scelte.

In questo quadro fin qui tratteggiato, Francesco Cairo, di ritorno dal suo secondo viaggio torinese nel 1648, e Luigi Scaramuccia, si distinsero per un atteggiamento di apertura, sensibili alle novità

---

<sup>10</sup> Cfr. FRANGI 1998, p. 256.

<sup>11</sup> Su questa nuova generazione e sul loro apporto al contesto artistico milanese vedi FRANGI 1999a, pp. 18-20.

<sup>12</sup> FAGIOLO-MADONNA-ADORNI 1985, p. 139.

<sup>13</sup> Su questo ciclo vedi SPIRITI 1998, in particolare pp. 189-207.

<sup>14</sup> Su questo fenomeno e più in generale sulla pittura del Seicento in terra lombarda vedi BORA 1988 pp. 57-83.

<sup>15</sup> Su Bartolomeo Arese e la sua ricca collezione si veda SPIRITI 2004. Sulla fabbrica di Cesano Maderno vedi GATTI PERER 1999; SPIRITI 2006b.

introdotte dagli artisti forestieri, e da uno spiccato e raffinato eclettismo orientato, per quanto concerne soprattutto il secondo, in direzione bolognese e romana, a differenza di Cairo affascinato per lo più dai modelli vandyckiani e tizianeschi<sup>16</sup>. Al loro arrivo in città, i due pittori assistettero al rifacimento della chiesa di San Maria della Vittoria per interessamento del cardinale Omodei<sup>17</sup>. Questi, nativo di Milano ma romano di adozione, dopo aver commissionato a Salvator Rosa la tela con *Le anime purganti* per la chiesa di San Giovanni alle Case Rotte, si fece promotore del rifacimento dell'intera decorazione del complesso mariano, commissionando a pittori di stanza a Roma le tele per il nuovo assetto, dal citato Salvator Rosa, a Pierfrancesco Mola, Gaspard Dughet, Giacinto Brandi e Giovanni Ghisolfi, quest'ultimo milanese ma attivo nell'Urbe, in compagnia di Antonio Busca<sup>18</sup>.

Questa dialettica Milano-Roma fu decisiva per le sorti dell'arte lombarda del Seicento e Luigi Scaramuccia fu uno dei casi più rilevanti, orientando la sua carriera professionale in questa direzione. Egli, infatti, si rivelò nei cantieri di Milano, di Corbetta e di Bergamo, un nodo cruciale fra l'universo milanese e il classicismo romano di chiara impronta emiliano-lanfranchiana. Effettivamente, il pittore ebbe un'incidenza incredibile sul tessuto artistico meneghino coinvolgendo nella sua involontaria battaglia diversi artisti con cui entrò in contatto, stillando in loro un felice equilibrio artistico lombardo-romano, ciò dovuto anche alla mediazione di alcune personalità con cui entrò in contatto, uno fra tutti, il canonico Flaminio Pasqualini<sup>19</sup>. Sicuramente il perugino ebbe una qualche ascendenza su Francesco Cairo le cui opere risentirono certamente della maniera del Morazzone e del Cerano ma al quale non fu estraneo l'anima lanfranchiana evidente negli schemi figurativi appuntati dal pittore<sup>20</sup>. Il verbo del parmense era stato già raccolto da Daniele Crespi e sciorinato nel suo vasto ciclo della Certosa di Garegnano, compiuto nell'aprile del 1629<sup>21</sup>. In particolare, quest'ultimo aveva meditato sui soggetti del collega emiliano fortemente imbevuti della grazia divina, colti asceticamente nelle loro visione beatifiche. Francesco Cairo ebbe una certa dimestichezza con queste rappresentazioni come si riscontra nel *Sogno di San Giuseppe* di Berlino, un omaggio al *Sogno del vescovo Ugo di Garegnano*<sup>22</sup>. Difatti le storie di Crespi svolsero un grande ruolo di persuasione non soltanto sul Cairo bensì su Scaramuccia che, trovato il ciclo – non a caso – particolarmente familiare e nelle sue corde,

---

<sup>16</sup> Su questo aspetto si veda *Francesco Cairo 1983*, pp. 56-57.

<sup>17</sup> Si veda VITTANI 1903. Per la presenza di tele romane vedi CONTE 2016, pp. 46-57.

<sup>18</sup> Per la tela di Salvator Rosa a Milano e la committenza Omodei in San Giovanni alle Case Rotte vedi SPIRITI 2010, pp. 91-102.

<sup>19</sup> Su Scaramuccia e Flaminio Pasqualini vedi BERRA 2008, pp. 67-110.

<sup>20</sup> Il Cairo aveva studiato la *Madonna che appare a San Carlo Borromeo* di Varese, firmata e datata da Lanfranco nel 1620 e realizzata per la famiglia Dralli (cfr. GREGORI 1983, p. 19).

<sup>21</sup> BORA 2003, pp. 90-173.

<sup>22</sup> Il tema sonno-visione abbastanza ricorrente nella letteratura mistica di quegli anni trovo una felice fortuna nella produzione cairese, come si evince anche da un *Sogno di Giacobbe* di collezione privata (cfr. GREGORI 1983, p. 18).

iniziò a studiarlo e a ricopiarlo, riscoprendo con questo esercizio lo spirito del suo vecchio maestro<sup>23</sup>.

### 3.1. Flaminio Pasqualini e l'ambiente oratoriano

**A**lcuni documenti noti, relativi ai beni del canonico Flaminio Pasqualini, permettono finalmente di definire con una certa sicurezza gli anni in cui Luigi Scaramuccia si trasferì definitivamente a Milano, soggiorno ipotizzato dalla critica intorno ai primi anni del sesto decennio<sup>24</sup>.

Il Pasqualini, canonico di Santo Stefano in Brolio a Milano, nonché uno dei conservatori dell'Ambrosiana - *importantissima* istituzione di matrice borromaica - fu un'apprezzabilissima personalità dell'ambiente artistico e culturale della prima metà del Seicento. Il suo nome è strettamente legato alla nobile istituzione cui faceva parte, alla quale destinò una parte dei suoi beni in seguito alla sua scomparsa<sup>25</sup>. Il prelado, grazie a questo incarico così delicato ed importante, venne in stretto contatto con molti pittori dell'epoca gravitanti sul capoluogo lombardo, raccogliendo una cospicua collezione d'arte - ricca di dipinti e disegni - in cui figuravano i nomi di molti artisti conosciuti nell'arco di diversi decenni.

Da uomo meticoloso quale era, egli annotò in un diario - una sorta di libro dei conti - tutti i dettagli relativi alla personale gestione amministrativa dove, accanto alle pratiche quotidiane, si ritrovano interessantissime notizie sugli artisti e su alcuni committenti. Attraverso queste carte, sappiamo che egli fu molto legato a Luigi Scaramuccia e a Francesco Cairo, pittore milanese, intimo amico del perugino. Il rapporto tra il Pasqualini e l'artista umbro emerge anche da alcune pagine da *Le finezze*, nello specifico da una delle missive pubblicate dal perugino a corredo del testo quale testimonianza della genesi del suo lavoro editoriale<sup>26</sup>. Il mittente, un certo don Cipriano Mauri, su cui si ritornerà più avanti, sollecitò il Pasqualini affinché questi "ch'è il fidelissimo Acate del Sign(or) Luigi lo solleciti, anzi lo stimoli, e violenti colle di lei efficaci persuasioni à dar l'ultima mano ad Opera cotanto curiosa, e profittevole"<sup>27</sup>. Il mittente si riferisce al testo de *Le finezze*, pubblicato solo nel 1674, quattro anni dopo l'invio di tale lettera dove emerge una certa confidenzialità tra i due eruditi che evidentemente lavorarono a stretto giro per la stesura del noto volume.

---

<sup>23</sup> Ciò si evince dalla presenza di un disegno attribuito a Scaramuccia (Milano, Accademia Ambrosiana) raffigurante uno degli affreschi di Crespi presente nella certosa di Garegnano. Vedi cat. D27.

<sup>24</sup> L'inventario dei dipinti del Pasqualini è stato reso noto da BERRA 2008, pp. 67-110.

<sup>25</sup> Flaminio Pasqualini è attestato a Milano intorno al 1630 dopo la morte di sua moglie, una certa Laura Abbati, che egli definisce la "mia ultima consorte" nel testamento del 1672. In seguito al decesso della consorte, egli prese i voti e, trasferitosi nel capoluogo lombardo, abitò dal 1633 nella canonica di San Nazaro in Brolio, poi dal 1639 presso la parrocchia di Santo Stefano in Brolio (BERRA 2008, p. 78).

<sup>26</sup> La lettera è stata pubblicata dallo stesso Scaramuccia come proemio al testo (SCARAMUCCIA 1674, pp. XIII-XIV). Vedi app. doc. n. 51.

<sup>27</sup> IBIDEM

Non si conosce esattamente come e quando Scaramuccia conobbe il Pasqualini, sebbene si possa ipotizzare la mediazione di qualche suo familiare; infatti, da alcune ricerche d'archivio si registra la presenza di una certa Margherita Scaramuccia, una zia del pittore, a pochi isolati dalla ricca dimora del prelato<sup>28</sup>. Qui, Luigi è documentato dal 1650, anno del suo probabile arrivo in città<sup>29</sup>.

Questa preziosissima informazione nel ricostruire l'incessante peregrinare del nostro pittore, è riportata in un inventario sottoscritto di proprio pugno dal canonico nel 1672, in cui furono registrati tutti i suoi beni, tra i quali "un Quadro grande dipintovi sopra dieci Ritratti, particolarmente il mio di mano del signore luigi Perugino fatto l'Anno del 1650 quando stava in casa mia"<sup>30</sup>. Se finora la critica, come già detto, aveva giustamente optato per un soggiorno lombardo del pittore intorno alla metà degli anni cinquanta - accennando timidamente al 1652 - ora, grazie a questa riga inventariale, si può finalmente anticipare la sua presenza in città a partire dal 1650 senza più nessuna ombra di dubbio<sup>31</sup>.

Nell'inventario dei beni allegato al testamento, si contano circa duecentoquaranta quadri, tra cui diversi del perugino e di una selezionata antologia di pittori attivi in terra lombarda nel corso del XVII secolo, dal Cerano ai Procaccini, dal Crespi ai Nuvolone<sup>32</sup>. Scaramuccia è citato più di una volta, a partire dal "Ritratto in mezza figura", oggi riconosciuto nel dipinto donato dal canonico ai conservatori dell'Ambrosiana, da "tenere perpetuamente a memoria con gli altri quadri"<sup>33</sup>. Questo ritratto (cat. n. 3), ritenuto in passato di mano di un pittore di scuola genovese, costituisce un'importantissima traccia da cui partire per ricostruire parte dell'attività dello Scaramuccia ritrattista, di cui accennano le fonti. Questa sua abilità nello spaziare da un genere all'altro fu colta prontamente dal Pasqualini che, oltre ad una serie di quadri di soggetto sacro, commissionò al pittore un ritratto di gruppo, custodito gelosamente nel suo studiolo in cui, insieme al canonico, furono ritratti il "Reverendissimo Prete Monsignor Buzzalli Inquisitore di Pavia, il Signore Giovanni Pasta, l'Abbate Viglioni, il Signore Claudio Steffani, il Signore francesco Villa, prete francesco Brusa, Monsù Payno, e Prete lorenzo Maiochi, con Cornice Indorata, è Colorita"<sup>34</sup>. Come riportato nel documento, la tela fu realizzata dal pittore nel 1650 quando egli era ospite in casa dell'abate, sopraggiungendovi, in seguito al breve soggiorno umbro, assieme al giovanissimo Meuccio, uno dei suoi primi aiutanti<sup>35</sup>.

---

<sup>28</sup> ASM, *Archivio generale del Fondo di religione*, vol. 452, *Santo Stefano, Legati*, fasc. 25.

<sup>29</sup> La notizia si ricava da una citazione inventariale. BERRA 2008, p. 91.

<sup>30</sup> Il corsivo è di chi scrive (IBIDEM, p. 91). Per il quadro vedi inoltre cat. P36.

<sup>31</sup> VANNUGLI (1989a, p. 107) aveva debitamente anticipato questo soggiorno al 1652.

<sup>32</sup> L'inventario dei beni fu steso il 16 febbraio 1672, inserito nel testamento rogato nel mese successivo dal notaio Giovan Tommaso Buzzi. Il documento è stato integralmente trascritto dal BERRA 2008, pp. 103-110, cui si rimanda per ogni citazione inventariale.

<sup>33</sup> Con atto testamentario del 3 marzo 1672, Flaminio Pasqualini donò all'Ambrosiana il suo ritratto eseguito dallo Scaramuccia (cfr. VECCHIO 2004, p. 248; COLOMBO 2005 in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, III, pp. 175-177).

<sup>34</sup> BERRA 2008, p. 91. Vedi nota 30.

<sup>35</sup> PASCOLI 1732, pp. 242-246.

In casa del Pasqualini, ma in anni diversi, Scaramuccia dipinse molte altre tele, tutte descritte nell'inventario del 1672, alcune delle quali figuravano nello studiolo: "di qua e di là dello specchio vi sono due Teste sopra l'Asse con Cornici Intagliate, è sforate, che è il Ritratto di Giesù Christo, è la testa della Beata Vergine", "un Quadro grande d'un Presepio con Cornici Oro è Noce" sotto al quale vi era "un Abbozzo di Moise nel Deserto senza cornici"<sup>36</sup>. Accanto al ritratto del canonico di Scaramuccia, ora all'Ambrosiana, figuravano un *San Giuseppe* del Ribera e "un S. Sebastiano del sudetto Perugino con Cornici pure Intagliate et indorate"<sup>37</sup>. Questo dipinto potrebbe essere riconosciuto nell'ardesia di analogo soggetto passata nel 2012 sul mercato antiquario sotto l'ipotetico nome di Carlo Francesco Nuvolone<sup>38</sup>. Infatti, la figura slanciata del santo lievemente inarcata e la tavolozza fosca dai toni romantici e dalle vibrazioni coloristiche di stretta derivazione guercinesco-lanfranchiana avvicinano agevolmente l'opera alla produzione del pittore intorno alla prima metà degli anni cinquanta (cat. n. 11)<sup>39</sup>. Questa ipotesi è supportata dalla presenza presso l'Ambrosiana di un disegno attribuito a Scaramuccia raffigurante il santo militare (cat. D35), trattandosi probabilmente proprio dello studio di questa tela, malgrado una piccola differenza nella disposizione delle gambe, uno schema però già approntato in un altro schizzo del perugino (cat. D49), sempre all'Ambrosiana.

Proseguendo nella lettura dell'inventario, si ritrovano altre tele. Nella facciata verso l'uscio in direzione del gabinetto, tra un *Mosè* del Guercino e un *Amorino dormiente* di Reni figurava "una Madalena al naturale, mezza figura di mano del Signore Luigi Perugino con Cornice Adorata"<sup>40</sup>. Accanto vi erano poi, un vaso di maiolica dipinto da Giulio Romano ed un automa "di una Vecchia che vada a forza di Rotte, move gli occhi è la bocca", provenienti entrambi dalla galleria Gonzaga di Mantova<sup>41</sup>, adagiati su due tavolini di marmo sopra i quali erano sistemati anche "doi Quadretti della medesima Compositione che sono di S(an) Pietro, è S(an) Francesco è più un Santo Antonio di Padova dipinto sopra la Pietra nera mano del Perugino"<sup>42</sup>. Diversi furono i soggetti sacri eseguiti dal pittore per il potente canonico, tra cui "una Concezione à Oglio senza Cornici mano del Perugino", appesa tra un disegno di Pellegrino Tibaldi e uno di Aurelio Luini, e "il pensiero d'una Ancona fatta dal Perugino alla Maddalena incorniciato di bianco", pezzi sistemati in uno stanzino adibito a piccolo studiolo<sup>43</sup>. Come è facile immaginare, il Pasqualini, amante della musica, possedeva diversi

---

<sup>36</sup> BERRA 2008, p. 87. Per queste opere vedi cat. P36.

<sup>37</sup> IBIDEM. vedi inoltre cat. P36.

<sup>38</sup> *Galerie Koller*, Zurigo, 30 marzo 2012, lotto 3017.

<sup>39</sup> Il supporto in ardesia, inoltre, renderebbe ancora più credibile questa attribuzione. Infatti, è solo in casa del Pasqualini che Scaramuccia sperimentò questo tipo di produzione.

<sup>40</sup> BERRA 2008, p. 106. Vedi cat. P36.

<sup>41</sup> Tale informazione si ricava direttamente dall'inventario (cfr. IBIDEM, p. 106). Sulla raccolta Gonzaga si rimanda invece a MORSELLI 2002.

<sup>42</sup> BERRA 2008, p. 89. Vedi cat. P36.

<sup>43</sup> IBIDEM, p. 108. Vedi cat. P36. L'ancona della Maddalena dovrebbe essere il bozzetto della tela raffigurante i *Santi Biagio ed Ippolito* (cfr. cat. P23).

strumenti musicali, tra cui “un clavicordio con due Tastatiere coperto con una Tella verde, il Coperchio del quale è dipinto dal Signore luigi Perugino rappresentante il Giorno che scaccia la notte”<sup>44</sup>.

Questo inventario, oltre a restituirci l’idea della raffinata collezione del proprietario, fornisce alcune indicazioni molto importanti che dimostrano la capacità *tout court* di Scaramuccia di dipingere su qualsiasi supporto – l’ardesia – e su qualsiasi oggetto – il clavicordio. Tra l’altro, grazie a questo documento, si può datare entro il 1672, la tela dispersa, destinata alla chiesa agostiniana di Santa Maria Maddalena<sup>45</sup>, presso “porta Lodovica” a Milano, raffigurante i santi Tommaso di Villanova, Biagio ed Ippolito, il cui bozzetto, il “pensiero” secondo la penna del Pasqualini, figura in questa collezione<sup>46</sup>.

L’abate morì il 19 settembre 1676. In seguito a questa triste circostanza, un anno dopo fu stilato un nuovo inventario in cui, oltre ai dipinti già ricordati, ne figurano di nuovi, frutto evidentemente di acquisti successivi<sup>47</sup>. Il pittore Cesare Fiori fu incaricato di redigere tale documento, utile per mettere all’incanto l’intera collezione, asta effettivamente svoltasi pochi mesi dopo<sup>48</sup>. Ad operazioni concluse fu sottoscritto un nuovo verbale, molto importante perché accanto alla descrizione del quadro esitato fu appuntato il nome dell’acquirente. Diversi furono i quadri del Perugino venduti in tale occasione e precisamente “Due teste d’un Santo Sudario, l’altro della Madonna” acquistati da “Paolo Barzaghi” per il prezzo di 38 lire e 5 soldi, il “S. Sebastiano piccolo” venduto per 49 lire al “Signor Castaneo” e la tela “della Maddalena” aggiudicata per 46 lire e 1 soldo al “Signor Torriani”<sup>49</sup>. Oltre a questi, furono esitati nello stesso giorno anche una “natività” acquistata per 100 lire da un certo “Imbonati” e una “copia di S(an) Carlo” con un “originale disegnato” al “Signor Carlo Simonetta” rispettivamente per 31 lire e 7 soldi e per 30 lire 2 soldi e 6 denari<sup>50</sup>. Questi ultimi dipinti, non menzionati nell’inventario del 1672, entrarono evidentemente a fare parte nella collezione del canonico in un secondo momento.

Di questo rapporto durato fino alla morte dell’abate si trova traccia anche nel testamento scritto dal canonico; difatti il Pasqualini dispose piccoli lasciti alle persone a lui più vicine e tra queste, figura l’amico Scaramuccia, cui donò i suoi tre volumi delle celeberrime *Vite* di Giorgio Vasari e “li Disegni che saranno di suo gusto che di presente si trovano ne miei Gabbinetti”<sup>51</sup>. Dal canto suo, già nel 1654, il perugino aveva dedicato al Pasqualini un’incisione, il *San Benedetto scaccia il demonio*,

---

<sup>44</sup> IBIDEM, p. 107. Vedi cat. P36.

<sup>45</sup> Tutti gli arredi di questa chiesa furono dispersi a partire dal 1798, anno della sua demolizione. Sulla chiesa si rimanda a CACIAGLI 1997, *ad vocem*.

<sup>46</sup> BERRA 2008, p. 108.

<sup>47</sup> BERRA 2008, p. 88.

<sup>48</sup> IBIDEM

<sup>49</sup> IBIDEM, p. 89. Vedi sempre cat. P36.

<sup>50</sup> BERRA 2008, pp. 88-89.

<sup>51</sup> BERRA 2008, p. 97, n. 44; RATTI 1907, p. 28.

tratto da un affresco di Ludovico Carracci nel chiostro di San Michele in Bosco a Bologna (vedi S3)<sup>52</sup>. Nell'iscrizione posta nel margine inferiore si legge: "AL M.TO ILL.RE ET M.TO R.DO OSS.MO IL SIG.R D. FLAMINIO PASQUALINO / PROT.RIO APOS.CO ARCIPRETE DI S. NAZARO CAN.CO DELL'INSIGNE COLLEGIATA DI S. STEFFANO DI MILANO. E CAPPELLANO REGIO, DUCALE. / QUESTO IL MIRACOLO DUPLICA TE PORTENTOSO PER PARTE DEL SANTO, E PER QUELLA DEL PITTORE, DICO DI LUDOUICO CARACCI CHE FU MAESTRO DI UN GUIDO, OPERA CHE COME MANDATA A MALE DAL TEMPO, / COSÌ NON HO VOLUTO TRALASCIARE DI RACCOGLIERNE ALMENO L'OMBRE DEL DISEGNO, PERCHE COMUNE.TE FIA AMMIRATA, E GODUTA. QUESTA PRESENTO PER PROPORZIONATO / CIBO AL BUON GUSTO DI V.S. COME PIÙ PERCHÈ DALL'AMOREUOLE SUA PROTETTIONE RICEVUTA, RESTI OGNI MIA DEBOLEZZA DISTESA, E COMPATITA. MANTRE PREGANDOLA A COMPIACERSI DEL POCO, PER / IL MOLTO CHE LE DEVO; A VS BACIO HUMIL.TE LA MANI. / LI VS M.TO ILL.RE ET M.TO RDA / DEUOTISSIMO ET OBLIGMO SER. / LUIGI SCARAMUCCIA PERUGINO"<sup>53</sup>.

La riconoscenza tributata pubblicamente da Scaramuccia al suo protettore era sicuramente dovuta all'interesse mostrato dall'abate nei suoi confronti e per la sua arte. In effetti, la figura di Flaminio Pasqualini fu centrale nel passaggio di Scaramuccia da Roma a Milano, rivelandosi un fedele amico e un ottimo aggancio nell'inserimento del pittore in un contesto artistico totalmente sconosciuto. A onor del vero, la cultura emiliana di matrice carracesca del giovane Scaramuccia trovò terreno fertile in area lombarda, già intrisa di un forte classicismo borromaico di cui Giulio Cesare Procaccini fu uno dei fautori<sup>54</sup>. La sua maniera risultò, infatti, omogenea e coerente col contesto artistico milanese, come emerge nella disposizione delle tele in casa Pasqualini, dove le sue opere furono accostate accanto a quelle del Guercino e di Reni, e in taluni casi a quelle di scuola caravaggesca, stile cui il perugino approdò pochissimi anni dopo, conscio della vasta portata che a partire dagli anni quaranta stava avendo sulla cultura meneghina.<sup>55</sup>

Il Pasqualini, uomo dai gusti raffinati e ben addentro ai fenomeni artistici dell'epoca, si rivelò essere un ottimo negoziatore tra il pittore ed alcuni dei suoi vecchi contatti, ai quali sponsorizzò certamente il suo nome, come nel caso del principe Antonio Teodoro Trivulzio, la cui collezione fu

---

<sup>52</sup> MANCINI 1992a, p. 156.

<sup>53</sup> Vedi cat. S3.

<sup>54</sup> Su Giulio Cesare Procaccini si veda BRIGSTOKE-D'ALBO cds; ROSCI 1993.

<sup>55</sup> Difatti sebbene in quegli anni la cultura caravaggesca si era rapidamente affermata in tutti quei luoghi dove il maestro aveva soggiornato, ciò non avvenne in altri importanti centri della penisola, tra cui Milano, dove Caravaggio nacque e si formò, ma da dove si allontanò precocemente senza lasciare tracce del suo operato (cfr. *L'ultimo Caravaggio* 2017).

raccolta dietro i consigli del canonico, suo agente artistico<sup>56</sup>. L'abate, infatti, possedeva una grande esperienza nel campo delle attribuzioni e delle valutazioni delle opere d'arte, maturata a contatto con il mercato, come si evince dagli scambi documentati con un certo "Genovese", un commerciante di opere, il quale gli vendette un "Quadro di S(an) Giovan Battista del Perugino" per 36 lire<sup>57</sup>.

Grazie a queste frequentazioni, Scaramuccia entrò in contatto col marchese Serra di Cassano, il quale si era già avvalso del pennello di Cairo per farsi ritrarre in un noto dipinto in collezione privata a Roma.<sup>58</sup> Dal canto suo, padre Resta conobbe molto bene la quadreria del nobiluomo. Infatti, in una delle sue postille alla copia delle *Vite* di Giovanni Baglione<sup>59</sup>, a proposito di un'opera di Caravaggio ricorda di aver visto a Milano la galleria dei quadri del marchese, ricordando che una parte consistente fu venduta nel 1664 a Filippo IV per il tramite del conte di Penaranda<sup>60</sup>.

Scaramuccia, giunto in città nel 1650, fu appena in tempo a mettere i suoi pennelli al servizio del Serra che nel 1652, in seguito alla vittoriosa impresa di Casale, partì per la Spagna, acclamato come uno dei più esperti capitani<sup>61</sup>. A Madrid, il re gli diede la carica di Governatore delle Armi incaricandolo di recarsi in Catalogna ad assistere il figlio naturale don Giovanni d'Austria<sup>62</sup>. Nel 1656, il Serra di Cassano decise di ritornare a Milano, senza però riuscirci, perendo nel suo viaggio di ritorno ad opera dei Turchi<sup>63</sup>.

Nell'inventario dei quadri del nobiluomo compare un "Quadro dell'Istoria d'Erminia descritta dal Tasso quando s'incontrò col vecchio, che custodiva il gregge, con li trè putti in atto di cantare, e sonare li loro stromenti pastorali largo p.mi 11 3/3, e 9 1/3 alto di mano del Perugino Luiggi scaramuccia alievo di Guido Reni"<sup>64</sup>. Il disegno di questo dipinto si conserva a Venezia (cat. D87), erroneamente attribuito da Moschini<sup>65</sup> alla scuola di Pietro da Cortona o più recentemente a Filippo Lauri<sup>66</sup>. Il foglio, da restituire al catalogo grafico di Scaramuccia, costituisce lo studio preparatorio della tela Serra di Cassano e richiama prototipi lanfranchiani sia nello stile che nel soggetto. Sulla committenza di questa tela aleggia sicuramente l'ombra di Sebastiano Resta, conoscente di vecchia

---

<sup>56</sup> Il contatto tra il prelado e la famiglia Trivulzio fu agevolato dal fatto che entrambi abitassero nella parrocchia di Santo Stefano in Brolio. Inoltre, nella collezione Pasqualini sono citati diversi ritratti rappresentanti i membri di questo casato (cfr. BERRA 2008, p. 71). Sui Trivulzio e le arti si rimanda a SQUIZZATO 2013.

<sup>57</sup> Cfr. BERRA 2008, p. 69. Vedi cat. P36.

<sup>58</sup> Sul marchese Serra di Cassano e l'Erminia tra i pastori di Scaramuccia vedi VANNUGLI 1989, p. 107. Sul ritratto eseguito da Cairo vedi FRANGI 1998, p. 266.

<sup>59</sup> Sulle postille di padre Resta alle *Vite* del Baglione vedi AGOSTI 2016, in part. pp. 26-34.

<sup>60</sup> Gaspar de Bracamonte y Guzman, vicerè di Napoli dal 1658 al 1664 e Grande di Spagna. Sul conte di Penaranda e la sua passione per l'arte, nonché sui rapporti con gli artisti napoletani si veda da ultimo MAURO 2009, pp. 155-169 e bibl. precedente.

<sup>61</sup> Sulla storia e le vicende familiare dei Serra di Cassano e sul loro rapporto con le arti vedi LEONE 2005.

<sup>62</sup> VANNUGLI 1989, p.53.

<sup>63</sup> IBIDEM, pp. 53-54.

<sup>64</sup> IBIDEM, p. 107.

<sup>65</sup> MOSCHINI 1931, p. 79.

<sup>66</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 118.

data del marchese e legato ad esso da un rapporto di stima e di fiducia, già tributata dal patrizio a Filippo Resta, padre dell'oratoriano<sup>67</sup>. Infatti, il Serra acquistò per il tramite di quest'ultimo, mercante d'arte, un'*Orazione nell'orto* di Correggio, trattativa riportata da Scannelli nel suo *Microcosmo*<sup>68</sup>. Il modenese seppe di questa notizia direttamente dallo Scaramuccia, come lui stesso specificò ai suoi lettori. Difatti il perugino dovette essere ben informato su questa vicenda, appresa sicuramente in casa del nobiluomo frequentato in più di un'occasione. Ciò si desume da un disegno quadrettato (cat. D59), raffigurante il celebre dipinto di Annibale Carracci (fig. 27), eseguito dal pittore in una delle sue visite in casa Serra, ricopiando la tela, ora a Madrid, gelosamente custodita dal marchese insieme alla *Erminia fra i pastori* del perugino (cat. n. 5)<sup>69</sup>. Tra l'altro nel 1655 questo schizzo fu tradotto più tardi in un'incisione dedicata da Scaramuccia a Niccolò Simonelli (cat. S4)<sup>70</sup>.

### 3.2. Il cantiere di San Marco e la cappella del beato Laccioli

**L**a cappella del Crocifisso – ora della Pietà - nella chiesa di San Marco fu il primo importante cantiere di Scaramuccia a Milano, iniziato, secondo la critica, dal solo Ercole Procaccini, cui successivamente si aggiunse un'*équipe* da lui scelta, composta dal Montalto, dal Busca e dallo Storer<sup>71</sup>.

La mancanza di documenti intorno a questa fabbrica ha portato gli studiosi ad ipotizzare l'inizio della decorazione tra il 1648 e il 1649, e la sua conclusione nel 1652, anno della presunta venuta di Scaramuccia in città ed attivo su questi ponteggi<sup>72</sup>. Ma anticipandone l'arrivo al 1650, grazie all'annotazione inventariale del Pasqualini, bisogna rimettere in gioco le carte. Tra l'altro resta difficile immaginare un giovane pittore quale Scaramuccia, appena giunto da Perugia, già attivo sotto la direzione dell'anziano Procaccini. È plausibile invece che il pittore, ospite presso il canonico, avesse avuto il tempo necessario per ambientarsi e conoscere alcuni esponenti della cultura artistica locale, per poi riuscire ad accaparrarsi un incarico così importante.

L'inizio di questo cantiere va fissato entro il 1650, anno in cui si registrano le nomine dei

---

<sup>67</sup> È lo stesso Sebastiano Resta a ricordare in due occasioni il ruolo svolto da suo padre Filippo nell'acquisto di opere per il re spagnolo Filippo IV. Oltre alla già menzionata trattativa per il Cristo nell'Orto di Correggio, Filippo ebbe in casa una Madonna della cesta dello stesso pittore, destinata alla corte madrilenica e fatta copiare da Fede Galizia (PIZZONI 2010-2011, pp. 69-91, in particolare pp. 71-72).

<sup>68</sup> SCANNELLI 1657, p. 370.

<sup>69</sup> Come giustamente riportato da POSNER 1971, p. 21, n. 46 l'autore trasse l'incisione dalla tela di Madrid perché riproducesse anche la parte posteriore del cane mancante nella copia di Vienna (cfr. VANNUGLI 1989, p. 118). La sanguigna, mm 256x305 è conservata a Varsavia (cfr. MROZINSKA 1959, p. 86, n. 2).

<sup>70</sup> Bartsch annota che nel secondo stato – quello in cui appaiono dedica e data – il rame fu ritoccato a bulino e che nel terzo stato, in basso a destra, si legge "ACP" – l'editore Coypel a Parigi – e alla dedica è aggiunto "con privilegio 1663". Cfr. BARTSCH 1984, p. 173; ALBRICCI, p. 43, n. 4. Su Niccolò Simonelli si cfr. HASKELL 2000, p. 161; CAMPITELLI 2004, pp. 375-401.

<sup>71</sup> Sui protagonisti di questa vicenda artistica vedi SPIRITI 1998, pp. 191-207.

<sup>72</sup> IBIDEM, p. 206.

confratelli della Orden de Santiago, una delle più potenti associazioni laicali cittadine, cui spetta la committenza dell'intera decorazione<sup>73</sup>. Il motore che mise in moto l'intera macchina fu senz'altro l'imminente giubileo, evento tanto atteso dalla cittadina ambrosiana, mitigato però dalla morte dell'arcivescovo Monti. Difatti, il 1650, *annus horribilis*, fu segnato dall'inizio di un periodo di sede vacante conclusosi soltanto nel 1652 con la nomina di Alfonso Litta<sup>74</sup>. Questo spiegherebbe il ritardo nell'avvio della decorazione rispetto alle celebrazioni giubilari e la presenza di Scaramuccia in quella fabbrica soltanto intorno al 1652, trascorso il tempo necessario per prendere dimestichezza con la città e con i suoi artisti. Difatti, nello stesso anno il perugino firmò la tela con *Santa Barbara* (cat. n. 6) per la confraternita filo-iberica dei bombardieri, conosciuti evidentemente lavorando sui ponteggi della cappella del Crocifisso, allestiti esattamente di fronte al sacello dei nobiluomini spagnoli<sup>75</sup>.

Il ciclo, data l'intitolazione della cappella, ruota intorno ai temi della passione, morte e resurrezione di Cristo, assegnato dalla guidistica seicentesca ad Ercole Procaccini il Giovane, Antonio Busca e Giovanni Stefano Doneda il Montalto<sup>76</sup>. Al primo spetterebbe *l'Incontro con le pie donne* (fig. 28), di fronte al quale campeggia *L'innalzamento della Croce* del Busca (fig. 29). Entrambe le pitture, ai lati della cappella, sono incorniciate da una profusione di stucchi che decorano anche l'arco di ingresso con gli affreschi realizzati dal Procaccini. Le tre lunette al di sotto della volta furono eseguite rispettivamente dal Doneda il Montalto - lo *Stupore dei soldati al sepolcro vuoto* - e dal nostro pittore - *Andata al sepolcro delle pie donne* (cat. n. 8) e *Andata al sepolcro di Pietro e Giovanni* (cat. n. 8b). A coronamento dell'intero ciclo, Carlo Torre ricordò l'intervento "d'un pittor forestiere" per l'esecuzione del Risorto (cat. n. 8d)<sup>77</sup> identificato giustamente da Spiriti con Luigi Scaramuccia, per la pennellata sciolta, le caratteristiche figure degli angeli, i visi scorciati e la decadenza cromatica, caratteri effettivamente riscontrabili nella cappella Laccioli in Santa Maria Incoronata, dove il perugino lavorò nuovamente col Montalto e col Procaccini<sup>78</sup>.

Tra queste due committenze, il pittore dipinse la *Comunione mistica di santa Caterina* per il

---

<sup>73</sup> Questa potentissima istituzione fu legata alla famiglia Aliprandi. Per altre informazioni si rinvia a SPIRITI 1998, p. 228, n. 67.

<sup>74</sup> Il 1652 coincide anche con la conquista di Casale da parte del marchese di Caracena. Su questi aspetti storico-politici si rimanda a VANNUGLI 1996, pp. 5-36 (in part. pp. 7-8); SIGNOROTTO 2001.

<sup>75</sup> In origine il dipinto si trovava nella quarta cappella di destra, nel 1818 fu spostato nella quarta di sinistra (MEREGAZZI 1937, p. 47); attualmente è in deposito temporaneo nella terza cappella di destra, dopo un meticoloso restauro che ha portato in luce la firma (Laboratorio Sesti di Bergamo; cfr. FAGNANI SESTI 2007).

<sup>76</sup> LATUADA 1738, V, pp. 281-282.

<sup>77</sup> TORRE 1674, p. 270.

<sup>78</sup> È plausibile che la disposizione delle pitture della cappella rifletta la cronologia della loro esecuzione, iniziata di fatto nel 1650 dai "piani bassi" e conclusa nel 1652 con gli affreschi dei soprastanti lunettoni e della volta. In effetti, ciò spiegherebbe sia l'ingaggio così tardi - al 1652 - del perugino in questo cantiere, sia la mancata ricezione di alcuni vocaboli stilistici da parte del pittore, sempre attento e ricettivo alle novità figurative esterne. Scaramuccia infatti non si lasciò per niente contaminare dalle crudezze espressive del Procaccini, dalle nitidezze bronziniane del Busca e dalla tavolozza rubensiana dello Storer (cfr. SPIRITI 1998, pp. 199-205).

monastero della Vettabbia (cat. n. 9) e la già citata *Santa Barbara*<sup>79</sup>. Quest'ultima tela fu commissionata nel 1652, da un certo *Vincentius Monsuricus*, cavaliere di Santiago e membro del Consejo de Guerra per l'abbellimento di una cappella nella chiesa di San Marco<sup>80</sup>. Il nobiluomo di origine spagnola, comandante generale dell'esercito a Milano negli anni nodali del marchese di Caracena, ordinò un dipinto con la rappresentazione della martire per la confraternita dei bombardieri di cui faceva parte, ponendosi sotto la protezione della santa, secondo la tradizione una delle più potenti ausiliarie e protettrice degli armigeri<sup>81</sup>.

Scaramuccia, all'epoca attivo nella contigua cappella del Crocifisso, conobbe il nobiluomo grazie alla compagnia filo-iberica dei bombardieri, in contatto con l'Orden de Santiago, committente del ciclo cristologico. Il dipinto ostenta la stessa verticalità della tela bolognese *dell'Apparizione di Cristo a san Paolo* (cat. n. 2) e costituisce una sorta di summa dell'arte appresa dal perugino nell'Urbe: come ha notato Spiriti, la parte inferiore della veste (fig. 30) rappresenta uno dei più espliciti omaggi a Pietro da Cortona in terra lombarda (fig. 31) mentre il bombardiere con la lancia (fig. 32) richiama alla mente il *San Longino* della basilica vaticana (fig. 33)<sup>82</sup>.

A questi anni risalirebbe anche l'esecuzione della tela raffigurante la *Comunione mistica di Santa Caterina da Siena* (cat. n. 9), eseguita da Scaramuccia per il monastero domenicano delle dame vergini di Santa Maria in Vettabbia, dove grazie al Pascoli, si sa che lì una delle figlie si monacò<sup>83</sup>. Il dipinto è segnalato dalla guidistica milanese presso l'altare maggiore, al lato dell'ancona centrale raffigurante un' *Annunciazione* di Camillo Procaccini e in posizione simmetrica rispetto a un *San Pio V* di Federico Panza<sup>84</sup>. In seguito alla soppressione del complesso milanese nel 1789, l'opera passò in deposito nella parrocchiale di San Martino presso Greco Milanese, dove tuttora si trova<sup>85</sup>. La tela rappresenta la tipica espressione dell'ecllettismo figurativo dell'artista in cui convergono suggestioni romane di impronta lanfranchiana. Il viso di Cristo e le ombre che ne solcano il viso richiamano alle mente l'armigero in basso a sinistra della tela di *Santa Barbara* mentre l'angioletto in alto destra ritorna nel dipinto dei bombardieri nella stessa ed identica posizione. La fissità di alcune figure e le vesti lievemente cartonate inducono a datare il dipinto tra il 1650 e il 1652<sup>86</sup>, stagione in cui il pittore

---

<sup>79</sup> Per la tela di Santa Caterina in Vettabbia si veda BONA CASTELLOTTI 1985, p. 87.

<sup>80</sup> La cappella era dedicata a Santa Barbara ed apparteneva alla congregazione dei Bombardieri. La cappella fu poi dedicata a Santa Lucia e dall'inizio del secolo scorso a San Giuseppe. Originariamente questo sacello era dedicato con altre due tele attribuite a Busca e ad uno dei Santagostini (MEREGAZZI 1937, p. 47).

<sup>81</sup> SPIRITI 1998, p. 206.

<sup>82</sup> SPIRITI 1998, p. 206.

<sup>83</sup> PASCOLI 1730, p. 91.

<sup>84</sup> A partire dal TORRE 1674, p. 102; LATUADA 1737, p. 177; PARAINO 1716, p. 76.

<sup>85</sup> In deposito nella chiesa dal 10 agosto 1818 (cfr. BONA CASTELLOTTI 1985, p. 87).

<sup>86</sup> La tela fu probabilmente commissionata tra il 1651 e il 1652, periodo che coincide con il passaggio di governo dalla priora Livia Camilla Sola (1650-1651) a quello di Chiara Cornelia Cajm (1652-1653)<sup>86</sup> (cfr. DONATI-SFREDDA 2017, pp. 107-108).

si muove tra ricordi bolognesi ed istanze correggesche. Difatti, i chiarismi, tipici della produzione dell'artista intorno al sesto decennio, sono giustificati dalla conoscenza a Bologna e a Milano della pittura veneziana, nonché memori di una sua visita in laguna, caduta poco prima del soggiorno lombardo, viaggio finora trascurato dalla critica ma chiaramente citato ne *Le finezze*. A confermarlo sono le parole di Girupeno, il quale ammirando una versione della *Cena in casa di Simone* dipinta dal Caliarì per il refettorio veronese del monastero dei santi Nazaro e Celso, accennò ad una trattativa, andata effettivamente in porto nel 1650<sup>87</sup>.

Nel distrutto monastero della Vettabbia si ammirava un'altra tela del pittore raffigurante "Santa Rosa con la B(eata) Vergine tenendo il bambino al seno e d'appresso San Giuseppe"<sup>88</sup>. Purtroppo non si sa in quali anni e per quale famiglia il pittore realizzasse questo dipinto, di cui gli archivi sono avari di informazioni. Forse la data di canonizzazione della santa peruviana, avvenuta nel 1670, in seguito alla quale la devozione popolare crebbe particolarmente, potrebbe costituire un possibile termine *post quem*<sup>89</sup>. Grazie ad alcuni inventari, redatti in seguito alla soppressione del convento domenicano, si apprende che la tela passò prima alla vicina chiesa di Sant'Eufemia per poi essere depositata presso San Smpliciano<sup>90</sup>. Ma successivamente, in data imprecisata, l'opera è andata dispersa e confusa erroneamente con un dipinto di eco settecentesca raffigurante una *Educazione della Vergine* (vedi cat. M4)<sup>91</sup>. Difatti, la rappresentazione di questo ultimo quadro si distacca completamente dalla descrizione fornita dalla guidistica antica, trattandosi di una vergine Maria con sant'Anna e san Giuseppe. L'errore è stato ingenerato da una rosa raffigurata ai piedi dei santi, erroneamente letta a favore della omonima santa peruviana, la cui iconografia – una corona di rose e l'immane abito domenicano – non è per niente riscontrabile in questa tela. Ma la critica ha finora avallato questa interpretazione non essendosi mai accertata dal vivo che il quadro fosse settecentesco ma soprattutto non più *in loco* dal 1992, contrariamente da quanto loro affermato<sup>92</sup>.

Nel 1652, Scaramuccia entrò in contatto con Angelo Maria Sommariva, procuratore generale della Congregazione lombarda dell'Osservanza agostiniana, cui si deve il rinnovamento secentesco dell'Incoronata<sup>93</sup>. Nato a Milano nel 1601 da famiglia lodigiana, il prelado viaggiò come predicatore

---

<sup>87</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 116.

<sup>88</sup> L'opera è ricordata dalla guidistica seicentesca. Vedi cat. P41.

<sup>89</sup> BERNALES BALLESTEROS 1982, pp. 283-324.

<sup>90</sup> Tale relazione si conserva all'Archivio di Stato di Milano, *Amministrazione del Fondo di Religione*, cart. 2449.

<sup>91</sup> Questo dipinto risulta attualmente disperso sebbene identificato erroneamente con un' *Educazione della Vergine*. L'opera di Scaramuccia fu registrata per l'ultima volta nella chiesa milanese di San Smpliciano nel 1811. La critica ha finora avallato questa interpretazione senza però aver mai esaminato il quadro che non risulta in loco dal 1992, contrariamente da quanto riportato da tutte le fonti.

<sup>92</sup> Anzi, è solo da un'indagine interna alla Soprintendenza, avviata grazie a questo studio, che si è venuto a conoscenza che l'opera settecentesca era rimasta in giacenza e completamente dimenticata in un magazzino ad Apice, in provincia di Milano. L'opera è stata erroneamente citata in loco da GIUBBINI 1965, p. 23; MANCINI 1992a, p. 153.

<sup>93</sup> Sul rinnovamento seicentesco della chiesa si veda SPIRITI 1997, pp. 55-66.

in diverse città del centro-nord e risiedette a Roma dal 1647 al 1652, anno in cui ritornò a Milano in veste di vicario generale. Giunto nel capoluogo lombardo, il religioso promosse diverse riforme culturali ed artistiche investendo appieno i conventi posti sotto la sua egida, da Novara a Lodi, alla chiesa di Santa Maria Incoronata di Milano, dove era priore<sup>94</sup>.

Purtroppo è difficile rendersi conto della globalità di questa impresa, a causa delle distruzioni e dei continui rimaneggiamenti subiti dalla chiesa nel corso dei secoli, di cui restano solo pochi lacerti e la cappella dedicata al beato Giorgio Laccioli, il cui corpo fu ritrovato il 9 luglio 1652<sup>95</sup>.

La miracolosa *inventio corporis* del santo fu il pretesto per la risistemazione delle cappelle di sinistra, sorte, insieme a tutto il complesso, sulla *domus* dove sant'Agostino avrebbe abitato con la madre Monica prima del battesimo<sup>96</sup>. Come reso noto da Andrea Spiriti, la decorazione ad affresco fu commissionata ad Ercole Procaccini il Giovane, al Montalto e allo Scaramuccia<sup>97</sup>. Al primo spetta il *Ritrovamento del corpo di Giorgio Laccioli per sua intercessione*, al secondo *Giorgio Laccioli intercede per la cessazione della pestilenza* mentre a Scaramuccia i pennacchi con *Giovanni Rocco da Pavia*, *Giovanni da San Facondo*, *Gabriele Sforza* e *Tommaso da Villanova* (cat. n. 7), nonché la cupola con la *Gloria celeste di Giorgio Laccioli* (cat. n. 7a). Naturalmente il ciclo fu creato per esaltare le virtù del beato in cui si notano chiari rimandi a Roma, dall'angelo che rinfodera la spada, identica nel gesto alla scultura sommitale di Castel Sant'Angelo, alla rappresentazione della piramide di Gaio Cestio alle spalle del Laccioli nell'affresco del Montalto, un elemento affatto autoctono. Secondo Spiriti la disposizione dei santi nei pennacchi non è casuale ma tiene conto di una precisa scelta ideologica; due dei quattro santi, Giovanni da San Fecondo e Tommaso di Villanova, sono infatti di origine iberica, un particolare per niente trascurabile in un contesto fortemente filospagnolo.

In questo cantiere, Scaramuccia partì da premesse romane, come si evince chiaramente dalla disposizione delle figure nella cupola, dove articola e fonde il ricordo *dell'Allegoria della Divina Sapienza* di Andrea Sacchi (fig. 34) con una purezza d'insieme di cultura umbra tipica di Anton Maria Fabri<sup>98</sup>.

D'altronde, questo continuo rimando alla romanità è sancito in maniera indiscutibile dalla presenza della pala d'altare di Ciro Ferri, collocata sull'altare dopo diversi anni dalla conclusione dei lavori<sup>99</sup>.

Contemporaneamente agli affreschi dell'Incoronata, Scaramuccia dipinse alcune tele per i fratelli

---

<sup>94</sup> Negli anni successivi, viaggiò spesso tra Milano e Roma, contribuendo ad allacciare quei rapporti non solo artistici tra le due città, solco in cui si mosse il nostro Scaramuccia, uno dei protagonisti della *renovatio* dell'edificio milanese.

<sup>95</sup> SPIRITI 1997, p. 57.

<sup>96</sup> IBIDEM, p. 58.

<sup>97</sup> Cfr. SPIRITI 1997, p. 55-66.

<sup>98</sup> Sull'affresco di Sacchi si veda SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 77-79; su Fabri cfr. TOSCANO 1989, pp. 34-38.

<sup>99</sup> SPIRITI 1997, pp. 61-62.

Giovanni Battista e Carlo Porro, due mercanti milanesi arricchitisi grazie alla lavorazione dell'oro<sup>100</sup>. Questi, dopo quasi quarant'anni di attività commerciale, decisero nel 1684 di dividere l'ingente patrimonio fino ad allora accumulato, composto da immobili e beni di lusso<sup>101</sup>. Dall'inventario stilato per tale occasione, si conoscono esattamente gli anni in cui i due fratelli decisero di investire in arte, consentendo loro di acquistare una lussuosissima dimora a Milano. Purtroppo la quadreria, frutto di scelte ben mirate, andò completamente dispersa in seguito ad una crisi che li costrinse alla vendita di alcuni beni per far fronte ai loro ingenti debiti<sup>102</sup>.

Leggendo con attenzione l'inventario è possibile però ricostruire l'intera vicenda collezionistica dei Porro; difatti, il documento risulta di notevole interesse perché accanto ad una minuziosa descrizione del bene venne indicata la somma pagata all'artista o dal venditore. Nel 1649, qualche anno dopo l'inizio della loro attività, Giovanni Battista e Carlo acquistarono sei quadri, cinque dei quali di Carlo Antonio Rossi. Dopo questi, tra il 1651 e il 1657, i fratelli si accaparrarono ben diciassette opere di Cairo, contemporaneamente a cinque di Scaramuccia, comperate tra il 1653 e il 1657. Nel biennio successivo i Porro spostarono la loro attenzione sui Montalto, per poi ritornare nel 1662 sul perugino acquistandone altri quattro dipinti. È incredibile notare come la loro attenzione si concentrasse di volta in volta su un unico artista, veicolando le loro risorse in un'unica direzione, per poi spostare l'investimento su un altro pittore. Comincini individua due fasi molto interessanti nella loro modalità di acquisizione: nella prima, i quadri furono acquistati secondo la disponibilità del mercato mentre, nella seconda, furono commissionate direttamente ai pittori più famosi, tra i quali Cairo e Scaramuccia<sup>103</sup>. Difatti, questo documento testimonia la fortuna del nostro pittore nei primi anni del sesto decennio, oltre al valore e al prestigio che una quadreria poteva garantire nel raggiungimento di uno *status* sociale più alto, una vera e propria forma di investimento, il cui valore era dettato dagli artisti collezionati.

Proseguendo nella lettura di queste carte, si apprende che a partire dal 1653, Scaramuccia realizzò per i Porro un *San Giovanni Battista nel deserto che beve alla fonte*, un *San Francesco con un angelo*, una *Madonna con Bambino e due angeli*, un *San Sebastiano curato dalle donne*, una *Maddalena assistita dagli angeli*, un *Sant'Onofrio*, un *San Lorenzo sulla graticola*, *Dalila che taglia i capelli a Sansone* e una *Sacra Famiglia con due angeli*<sup>104</sup>. Grazie alla descrizione di queste opere, è possibile avvicinare un disegno autografo del pittore (cat. D6), conservato all'Ambrosiana, alla "Madalena con

---

<sup>100</sup> Sul collezionismo dei Porro si rimanda a COMINCINI 1994, pp. 221-228.

<sup>101</sup> COMINCINI 1994, p. 221. Vedi inoltre cat. P38.

<sup>102</sup> IBIDEM, pp. 224-228.

<sup>103</sup> Interessante appare anche la terza fase che corrisponde al settimo decennio, periodo in cui i Porro commissionano una serie di copie al pittore Somaglia tra cui una *Sacra Famiglia con angelo* dello Scaramuccia e una *Diana cacciatrice di Cairo* (cfr. COMINCINI 1994, p. 223).

<sup>104</sup> IBIDEM, pp. 224-228. Per tutte queste opere vedi cat. P38.

gl'angioli di grandezza del naturale" eseguita nel 1655 per il prezzo di 54 lire. Questa versione, oggi dispersa, anticipa di due decenni la *Maria Maddalena* di Santa Maria in Trivio a Roma (cat. n. 36), con la quale la versione Porro non mostra nessuna affinità. Infatti, se nel dipinto romano la penitente mostra una santità plebea tipica della produzione del Mola e di Giacinto Brandi, la *Maddalena* Ambrosiana sembra sia abbastanza legata ai modi della scuola bolognese, un carattere tipico della sua produzione tra il quinto e la metà del sesto decennio del secolo.

### 3.3. Francesco Cairo e padre Sebastiano Resta

**I**l ruolo giocato da Francesco Cairo e da Sebastiano Resta sul tessuto artistico meneghino risulta fondamentale per capire l'inserimento del pittore perugino in un ambiente artistico totalmente sconosciuto ma aperto al suo afflato forestiero.

La vicinanza tra Scaramuccia e il pittore lombardo non fu dovuta soltanto alla fortuita presenza di entrambi a Milano nello stesso periodo, bensì ad una comunione di intenti e di affinità intellettuali che trova la più alta testimonianza nei due notevoli ritratti del pittore, eseguiti dal Cairo intorno alla metà del sesto decennio e tradotti in un'incisione da Carlo Bonacina<sup>105</sup>. Il loro modo di operare trovò, infatti, una precisa rispondenza in un raffinato eclettismo, sinonimo di un atteggiamento aperto nei confronti delle istanze pittoriche dell'epoca.

I pittori si conobbero grazie alle significative frequentazioni comuni – Flaminio Pasqualini, Sebastiano Resta, Rocco Bonola - sicuramente prima del 1652, quando entrambi risultano attivi per il marchese Serra di Cassano<sup>106</sup>. Questo rapporto è attestato dai giudizi di stima espressi dal perugino nel suo testo e confermato dalle parole di padre Resta, il quale ci informa che Cairo comprava i bozzetti dell'amico "ad ogni costo"<sup>107</sup>. Il perugino dovette però prediligere la produzione matura del collega varesino piuttosto che quella di stampo più cupa e tenebrosa di matrice morazzoniana<sup>108</sup>. Ad ogni modo i dipinti di Cairo suscitavano una profonda ammirazione sul collega come emerge con chiarezza nelle pagine de *Le finezze* dove il lombardo venne esaltato come il maggior rappresentante della scuola locale "[...] né più moderni tempi" dopo "li due poli principali", riferendosi con tale espressione al Cerano ed al Morazzone<sup>109</sup>. Questo precipuo scambio di interessi fu apprezzato dai collezionisti e dal mondo del mercato commissionando ai due artisti svariati lavori in cui le loro tele

---

<sup>105</sup> Oggi conservati presso la Pinacoteca di Brera e la Galleria Nazionale di Palazzo Corsini a Roma. Per entrambi i dipinti si veda FRANGI 1998, pp. 279-280. Sul *Ritratto di Giovan Francesco Serra di Cassano* eseguito da Cairo si veda FRANGI 1998, p. 118, 266.

<sup>106</sup> Nel 1658, il canonico Pasqualini tenne a battesimo in qualità di padrino il figlio del pittore, Luigi Cesare (COLOMBO 1983, p. 238).

<sup>107</sup> NICODEMI 1956, p. 302.

<sup>108</sup> Su tale aspetto si rimanda a NICODEMI 1956, pp. 301-302.

<sup>109</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 136, 137.

figuravano una accanto all'altra. Tra tutti, furono i Porro a captare questa potenziale combinazione richiedendo prontamente a Cairo e al suo collega perugino alcuni dipinti per la loro ricca quadreria, considerata un vero e proprio investimento artistico<sup>110</sup>. I due figuravano assieme anche nella prestigiosa collezione di Giovan Battista Castelli Sannazzaro dove ai lati di un *Sacrificio di Abramo* di Cairo erano appesi una *Madonna con Bambino e l'Età del Ferro che succede a quella dell'oro* del perugino<sup>111</sup>. Più significativa appare, infine, la combinazione in casa Gallio tra una *Giuditta con la testa di Oloferne* del pittore lombardo associata ad un *Erodiade con la testa di Giovanni Battista* di Scaramuccia<sup>112</sup>.

Di fatto, tra i contemporanei il più vicino al Cairo fu il collega perugino di cui possedeva ben sette dipinti: un *Baccanale, Venere e Adone, Divinità pagane, Giudizio del re Nino, san Gerolamo nel deserto, una Madonna allattante e una Venere nuda*<sup>113</sup>.

Un ruolo di primo piano nella intricata vicenda artistica del perugino fu ricoperto anche da Sebastiano Resta, padre oratoriano, nato a Milano nel 1635<sup>114</sup>. Questi ebbe soprattutto una funzione particolarmente delicata per quanto concerne la produzione pittorica romana dell'artista, fortemente sponsorizzata dal gentiluomo milanese di stanza nell'Urbe. Difatti, all'arrivo di Scaramuccia nel capoluogo lombardo, Sebastiano, appena ventenne, aveva da poco concluso gli studi filosofici al Seminario Maggiore di Milano, ricevendo la laurea dall'arcivescovo Alfonso Litta<sup>115</sup>. Figlio primogenito di Filippo Resta e Maria d'Adda, Sebastiano entrò fin da giovane in contatto con l'alta società milanese, quali il cardinale Cesare Monti, il marchese Giovan Francesco Serra di Cassano e don Luis de Benavides Carrillo de Toledo, marchese di Caracena<sup>116</sup>. *Trait d'union* tra questo mondo e il giovane Resta fu la figura paterna, da sempre interessato all'arte e al mondo del mercato<sup>117</sup>. Difatti, Filippo

---

<sup>110</sup> COMINCINI 1994, pp. 221-228.

<sup>111</sup> Cfr. LEONI 1984, pp. 27-30. Vedi cat. P44. Per una possibile identificazione di questa tela con un disegno all'Ambrosiana vedi cat. D26.

<sup>112</sup> Incrociando le descrizioni inventariali di CAMPORI (1870, p. 425) con quelle di PESCARMONA (2012, pp. 140-143) si può infatti ipotizzare che i dipinti venduti in un'asta pubblica a Milano fossero quelli appartenenti ai duchi Gallio d'Alvito. Si veda rispettivamente cat. P40 e P32.

<sup>113</sup> CAPRARA 1983, pp. 241-247. Vedi cat. P28.

<sup>114</sup> Sulla figura di questo importantissimo personaggio al centro della vita culturale e artistica del tempo si veda da ultimo BIANCO-GRISOLIA-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017; PIZZONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016, pp. 30-33.

<sup>115</sup> IBIDEM

<sup>116</sup> Sulla nascita si rimanda a WARWICK 2000, p. 185. Per l'ambiente in cui visse si rimanda a PIZZONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016, p. 30.

<sup>117</sup> Come è noto, Filippo fu mercante d'arte, pittore, collezionista e *connoisseur*. È lo stesso Sebastiano a ricordarlo con Francesco Cairo nella chiesa di San Vittore al Corpo nell'esprimere commenti sul San Vittore a cavallo di Enea Salmeggia (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 159-174). Il suo nome inoltre è ricordato con Flaminio Pasqualini, Antonio Scalletta e Carlo Francesco Nuvolone in qualità di estimatore nel redigere l'inventario della collezione del cardinale Cesare Monti (PIZZONI 2010-2011, p. 70). La sua attività artistica è ricordata da ALLEGRANZA (1781, pp. 296-297) a proposito di due grandi tele – un *Giona* e una *Natività* – firmate e datate 1655, conservate nel refettorio di Sant'Eustorgio, dove erano altre sue opere, così come nella casa di Robbiate (cfr. TARLAZZI 2017, p. 75, n. 17). Un suo paesaggio figurava pure nella quadreria del cardinale Monti (BONA CASTELLOTTI 1994, p. 38; PIZZONI 2010-2011, p. 70). Nella sua collezione, infine, risultavano un Cornelis van Polenburgh (BOTTARI-TICOZZI 1822, p. 108) e alcune statue di Annibale

fu il promotore della vendita del *Cristo nell'Orto degli ulivi* di Correggio da parte di Pirro Visconti Borromeo, transazione ricordata dallo Scannelli per il tramite di Luigi Scaramuccia<sup>118</sup>. In effetti, il perugino dovette conoscere personalmente Filippo Resta, in quanto i suoi primi committenti a Milano furono tutti conoscenti di quest'ultimo<sup>119</sup>.

Il nome dell'artista dovette risuonare spesso tra le stanze della ricca dimora dei feudatari di Vil-lapizzone, giungendo fino alle orecchie del giovane Resta sia tramite il padre, sia nella bottega di Ercole Procaccini il Giovane, dove apprese i primi rudimenti in pittura, come ben si confaceva ai rampolli del suo rango<sup>120</sup>. Nel 1660, Sebastiano fu ammesso nel collegio dei nobili giureconsulti di Milano, dopo aver frequentato la facoltà di giurisprudenza al Collegio Borromeo di Pavia<sup>121</sup>. In realtà, lo studioso ebbe pochi ma significativi contatti col perugino, trovandosi lontano da Milano dove Scaramuccia iniziava a farsi largo seguito. L'apprezzamento nei confronti del pittore non diminuì neanche quando Resta si trasferì nell'Urbe nel 1661 e decise di entrare nella Congregazione degli oratoriani, nella quale fu accolto l'anno successivo<sup>122</sup>. Di fatto, l'artista rimase il suo referente milanese per tutto il settimo decennio soprattutto per quanto riguarda il rapporto con gli artisti di stanza nel capoluogo lombardo, di cui il padre oratoriano collezionava i loro disegni. Il rapporto con Scaramuccia si rivelò vantaggioso specialmente per quest'ultimo quando nel 1668, dopo l'aggregazione all'Oratorio come sacerdote, Sebastiano ricoprì un importante ruolo come arbitro nelle decisioni artistiche dei cantieri decorativi della chiesa vallicelliana<sup>123</sup>. Questa carica lo mise in contatto con Orazio Spada divenendone il consigliere nella complessa vicenda della decorazione della cappella di famiglia.

Nel febbraio del 1671, l'oratoriano ritornò a Milano per risolvere alcuni problemi di natura economica sorti in seguito al decesso del padre. In questa occasione egli non mancò di fare visita alla bottega del perugino cui commissionò una *Vergine con il Bambino e i santi Giuseppe e Giovannino*<sup>124</sup> e un *San Carlo*<sup>125</sup>. Questi lavori avevano il sapore di una prova; in effetti, poco tempo dopo, Scaramuccia ottenne la sua prima committenza capitolina, il *San Carlo che dispensa il danaro ai poveri* per il marchese Spada, il cui bozzetto entrò ben presto nella collezione dell'oratoriano<sup>126</sup>. Questo rapporto non si risolse unicamente in questo frangente ma anzi, grazie alle amicizie strette dal nobile

---

Fontana (NICODEMI 1956, p. 275). Entrambe queste opere sono ricordate pure da PIZZONI (2010-2011, pp. 70, 81-82) e da TARLAZZI (2017, p. 75).

<sup>118</sup> Su Filippo Resta vedi Resta 2017; sul nome di Scaramuccia a proposito della trattativa vedi SCANNELLI 1657, p. 370.

<sup>119</sup> Tra questi il marchese Giovanni Francesco Serra di Cassano (cfr. VANNUGLI 1989).

<sup>120</sup> PIZZONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016, p. 30.

<sup>121</sup> IBIDEM, p. 30.

<sup>122</sup> PIZZO 2002, p. 124.

<sup>123</sup> PAMPALONE 1993, p. 47.

<sup>124</sup> PAMPALONE 2017, p. 37.

<sup>125</sup> PAMPALONE 1993, p. 47. Vedi cat. P73.

<sup>126</sup> Per queste due opere si rimanda al catalogo nn. 58, 56, 49.

prelato a Roma, si rivelò fruttuoso per l'artista, il quale giunto in città nel 1675 lavorò per molti facoltosi committenti, come i cardinali Decio Azzolino, Bernardino Rocci, Cesar d'Estrées, il marchese del Carpio<sup>127</sup> e l'abate Ghezzi<sup>128</sup>.

Numerose furono le attestazioni d'amicizia fra il pittore e il conoscitore milanese come quest'ultimo ricorda nelle sue postille all'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi<sup>129</sup>. Difatti, riassumendo queste note si sa che in più di un'occasione, a partire dal loro primo incontro avvenuto a Milano, i due furono costantemente in contatto, specialmente nell'Urbe dove Resta gli donò la copia degli affreschi della cupola di Sant'Andrea delle Fratte del Lanfranco, realizzata su otto fogli di carta da Carlo Cesi<sup>130</sup>.

Un'ulteriore prova tangibile di questa loro amicizia risulta essere il disegno raffigurante un *Sacerdote che legge* (cat. D90), conservato ad Amsterdam<sup>131</sup>, sulla cui identità non traspare più nessun dubbio, come si nota confrontando il foglio olandese con quello di Chatsworth, eseguito da Carlo Maratti (fig. 35)<sup>132</sup>, che tradisce la stessa fisionomia, atteggiamento ed abito. Dal canto suo Resta possedeva un piccolo quadruccio del pittore, la testa di una *Vergine Santissima* (cat. n. 46) donata dall'oratoriano alla Congregazione romana alla sua morte, descritta in una *Nota di donativi diversi* "sopra il quadro di S(an) Filippo nella capelletta interiore pittura del Scaramuccia"<sup>133</sup>. L'opera, inedita, si può effettivamente riconoscere nella teletta posta sopra il *San Filippo Neri* del Guercino (fig. 36), tuttora *in situ* come fedelmente riportato dalla nota inventariale<sup>134</sup>. La tela, già attribuita a Cesare Gennari, mostra effettivamente un carattere guercinesco, all'apparenza estraneo al catalogo del perugino ma di fatto in sintonia col suo fare eclettico<sup>135</sup>. Difatti il quadruccio fu creato *ad hoc* in relazione alla sottostante pittura del Guercino, imitando probabilmente il collega Gennari col quale era in stretti rapporti, come si sa da una lettera inviata al Polazzi<sup>136</sup> e da un ritratto perduto raffigurante *Luigi Scaramuccia* eseguito da Cesare per conto del duca di Olivares<sup>137</sup>.

---

<sup>127</sup> È noto il rapporto tra padre Resta e Gaspar Mendez de Haro y Guzman, settimo marchese del Carpio e duca di Olivares, un sodalizio nato intorno alla corte di Cristina di Svezia di cui il prelato era un assiduo frequentatore, come si evince da una missiva di Resta (cfr. BOTTARI 1754-1773, II, p. 84).

<sup>128</sup> Si veda in appendice il catalogo delle opere perdute alle relative voci.

<sup>129</sup> Cfr. NICODEMI 1956.

<sup>130</sup> Pertanto l'autorità delle informazioni fornite da Resta sul pittore sono indiscutibili, senz'altro perché dovette sponsorizzarlo ai suoi facoltosi amici. Ed è grazie alle sue osservazioni che in mancanza di documenti si possono ricostruire gli esordi del perugino (NICODEMI 1956, p. 108).

<sup>131</sup> Il disegno (mm 293x267) è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe del Rijksmuseum ed è stato supposto degli anni bolognesi; VANNUGLI 1989, p. 108 lo riferisce al soggiorno romano del pittore.

<sup>132</sup> Il ritratto del Maratta è riprodotto in BORA-CARACCILOLO-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, p. 8.

<sup>133</sup> Vedi app. doc. n. 116.

<sup>134</sup> Per la tela del Guercino documentata al 1644 cfr. SALERNO 1988, p. 289, n. 21.

<sup>135</sup> L'opera è stata attribuita al Gennari da VANNUGLI (1991, p. 149). Sul Gennari vedi CLERICI BAGOZZI 1985, pp. 419-423; BAGNI 1986, pp. 295-323.

<sup>136</sup> Vedi app. doc. n. 108.

<sup>137</sup> Sulla collezione del vicerè Gaspar Mendez de Haro y Guzman vedi CACCIOTTI 1994, pp. 133-196; RAIMONDI 1999, pp. 128-130; ANSELMINI 2007, pp. 80-109; FARINA 2010, pp. 183-198. Sul ritratto di Scaramuccia vedi inoltre BURKE 1997, I, p. 1490.

### 3.4. Corbetta e l'Immacolata dei Crociferi tra classicismo bolognese e suggestioni rosiane

In seguito alla terribile esperienza della peste manzoniana che colpì duramente il ducato di Milano, una prima lenta e difficoltosa ripresa si registrò fin da subito intorno a quei luoghi lusinghieri di salute e speranza nel futuro. Un caso del genere si registrò a Corbetta, comune milanese, sede di uno dei maggiori centri di fede mariana dell'abbiate e del magentino<sup>138</sup>.

Nel 1652, i membri del Capitolo del Duomo di Milano donarono a questa comunità un dente dell'arcivescovo milanese Mona, reliquia gelosamente conservata dai fedeli del posto in una cappella costruita per tale occasione, in seguito completamente riedificata insieme a parte del complesso<sup>139</sup>. In questo programma di ristrutturazione e di abbellimento della chiesa, un ruolo preminente fu svolto dalla famiglia Frisiani che, ottenuta in giuspatronato la vecchia cappella di San Giuseppe nel 1648, la fecero immediatamente decorare con una statua rappresentante *Sant'Antonio da Padova con il Bambino*<sup>140</sup>. La volontà di rinnovare completamente il volto del vecchio edificio emerge chiaramente dal cambio di intitolazione della cappella, ricostruita in onore del taumaturgo portoghese<sup>141</sup>. Avviata la fabbrica, cinque anni dopo, il capitolo locale sollecitò Ippolita Frisiani, vedova di Antonio, ad ultimare i lavori dell'architrave lasciati evidentemente incompiuti e ad abbellire il sacello nella stessa circostanza con alcune pitture<sup>142</sup>. In seguito a tale petizione, la nobildonna, in comune accordo con il figlio Gottardo e col conte di Rosate, versò ben 208 lire "a bon conto" delle tele, richieste per il tramite del tesoriere Ippolito Airoldi a Luigi Scaramuccia il 18 aprile 1654<sup>143</sup>.

La famiglia Frisiani era già titolare di un'altra cappella, dedicata a san Gottardo nel Carmine di Milano, il cui abbellimento fu seguito in prima persona da uno dei membri di questa nobile casata, evidentemente legato al santo di cui portava il nome<sup>144</sup>. Gottardo Frisiani sembrò essere molto addentro alle politiche artistiche dell'epoca in quanto affidò i lavori della cappella a due dei pittori più attivi in quel momento sulla scena artistica milanese, come Giovan Battista Discepoli, detto lo Zoppo e Melchiorre Gherardini, mentre optò per Giovanni Stefano Montalto per la decorazione della sua

---

<sup>138</sup> Nel 1555 l'immagine di una Vergine con il Bambino dipinta su un muro si animò in presenza di alcuni bambini per poi riprendere la sua posizione. Questo evento così descritto destò enorme meraviglia attirando una folla di fedeli. Per queste circostanze si rimanda a MORENO VAZZOLER 1995, pp. 14-21.

<sup>139</sup> IBIDEM, p. 31.

<sup>140</sup> La nobile famiglia Frisiani, da sempre legata a queste terre, fu particolarmente attiva nel combattere il morbo della peste. Secondo le cronache locali, i membri di questa casata non esitarono un istante ad aprire il loro salone ai moribondi e per tale circostanza ospitarono anche San Carlo Borromeo, giunto in paese per approntare le prime cure a coloro che avevano contratto la malattia (cfr. MORENO VAZZOLER 1995, p. 30).

<sup>141</sup> La scelta del santo non fu casuale. Difatti Ippolita Frisiani risultava vedova di Antonio; quest'ultimo, prima di morire, volle dedicare il sacello al suo santo omonimo (cfr. SPIRITI 1995c, p. 125).

<sup>142</sup> IBIDEM, p. 126.

<sup>143</sup> Vedi app. doc. n. 13.

<sup>144</sup> FRANGI-BERNARDINI 2001, p. 120.

residenza corbettense<sup>145</sup>. Per quanto riguarda la cappella di Corbetta, invece, il nobiluomo suggerì al Capitolo del Santuario il nome di Luigi Scaramuccia<sup>146</sup>.

I quadri, tuttora *in situ*, eseguiti dal perugino raffigurano *Sant'Antonio che resuscita un morto per farlo testimoniare a favore di suo padre* e *Sant'Antonio che intercede per una donna tentata dal demonio* (cat. n. 10). Purtroppo il pessimo stato di conservazione e le ridipinture non permettono di giudicare appieno queste opere che mostrano una capacità descrittiva e un'attenzione per l'alternanza di figure monumentali ed episodi vignettistici già evidenti nella tela della Vettabbia. Come ha giustamente osservato Andrea Spiriti a proposito di queste tele, Scaramuccia rielaborò il classicismo di marca bolognese in base alle suggestioni tipiche di Salvator Rosa notando, in particolare, un interesse per l'elemento vignettistico "da porsi tra le fonti del Magnasco", cogliendo tra i riferimenti visivi del perugino un'opera di Giuseppe Vermiglio alla Passione – *Daniele nella fossa dei leoni* (fig. 37) – in riferimento alla rocambolesca rappresentazione dell'angelo che tiene per i capelli il santo taumaturgo<sup>147</sup>.

Risulta difficile accogliere, a causa di alcune ridipinture, la proposta di Spiriti di restituire la tela con l'effigie di *San Nicola benedicente* (cat. R1) al catalogo dello Scaramuccia sul quale non esistono documenti a riguardo<sup>148</sup>. In effetti, il santo rappresentato con i tre fanciulli in una fornace, mostra tratti molti vicini all'inedita tela di Perugia, raffigurante *Sant'Agostino di Ippona* (cat. n. 44), come la resa del viso, la trattazione delle mani e il gioco di ombre sul volto e sulla barba. Purtroppo però il mediocre stato di conservazione e gli interventi successivi non permettono di fare altre congetture limitandoci nel caso ad ipotizzare una datazione intorno alla prima metà del sesto decennio, una committenza realizzata in concomitanza con i lavori per i Frisiani.

A questo periodo risale inoltre un'*Immacolata Concezione*, in deposito presso la chiesa di Santa Maria dei Crociferi di Milano (cat. M2)<sup>149</sup>. Difatti, anche in questa tela si osservano una certa fisionomia delle figure e una legnosità dei colori riscontrabili nel ciclo di Corbetta. Come osservato dalla critica, il tono dimesso dell'angelo e la figura del demone nella tela milanese dell'*Immacolata* trovano piena rispondenza sia con i personaggi in primo piano del *Sant'Antonio che resuscita un morto*, sia con l'angelo adolescenziale visibile nell'altro dipinto<sup>150</sup>.

---

<sup>145</sup> Fu probabilmente lo stesso Scaramuccia ad indirizzare i Frisiani verso il Montalto che fu incaricato dal Capitolo di eseguire gli affreschi della cappella di S. Antonio, obbligandolo espressamente a studiare le tele del perugino (cfr. TIRLONI 1985, p. 439, 479-483).

<sup>146</sup> SPIRITI 1995, p. 126.

<sup>147</sup> Il telero del Vermiglio faceva parte dell'arredo del convento milanese della Passione. Precisamente ornava il refettorio assieme ad una serie di altri dipinti raffiguranti santi di grande importanza per la vita di quel monastero (cfr. TERZAGHI 2000, p. 28).

<sup>148</sup> SPIRITI 1995, p. 134.

<sup>149</sup> GIUBBINI 1965, p. 21; BONA CASTELLOTTI 1985, p. 130.

<sup>150</sup> SPIRITI 1995, p. 126.

### 3.5. Tra Piacenza, Bergamo e la basilica olivetana di San Vittore al Corpo

**I**l 12 gennaio 1655, Scaramuccia dedicò da Milano al noto Niccolò Simonelli una stampa (cat. S4) raffigurante un quadro di Annibale Carracci, *Venere e Adone* (fig. 27), già nella collezione Serra di Cassano, visto e copiato in casa del marchese prima della partenza di questi per la Spagna nel 1652<sup>151</sup>. Il perugino ben conosceva i gusti del romano “innamorato delle opere de’ Carracci”, come egli stesso specifica nella dedica in calce all’incisione. Ciò suggerisce che i due dovettero conoscersi molto bene sebbene ad oggi si ignorino le circostanze di una loro frequentazione. È plausibile, però che Scaramuccia incontrasse Simonelli mentre questi era diretto a Venezia dove il guardarobiere è attestato nel novembre del 1655 per acquistare diversi disegni per il neo-eletto pontefice Alessandro VII Chigi<sup>152</sup>. Nonostante non si conosca precisamente l’inizio del soggiorno in laguna si sa che egli fu sciolto dai suoi incarichi subito dopo la morte del cardinale Camillo Pamphilj avvenuta nel 1654, presso il quale prestava servizio. Difatti le precarie condizioni di Innocenzo X e le chiacchiere sul conto della cognata, la potente Olimpia Maidalchini, tennero lontano il Simonelli allontanatosi prontamente da Roma<sup>153</sup>.

Un anno dopo, nel 1656, Andrea e Sebastiano Faloci deputati della Compagnia di San Pietro martire, fecero erigere, in seguito ad una violenta grandinata che distrusse gran parte delle riserve cittadine, un altare dedicato a sant’Isidoro nella chiesa di San Giovanni Battista di Fratta di Umbertide<sup>154</sup>. Il santo, infatti, patrono dei raccolti e dei braccianti era invocato per far fronte alle calamità naturali, il cui culto attecchì in molti borghi rurali a vocazione contadina. Per tale motivo la comunità dei fedeli, spaventata da quanto successo, decise di innalzare un sacello al potente taumaturgo, commissionando contemporaneamente a Scaramuccia un’ancona raffigurante il santo “sottratto al lavoro dei campi da un colloquio mistico con la Vergine apparente, mentre un angelo si occupa al suo posto, dell’aratro tirato dai buoi”<sup>155</sup>. Purtroppo, di questa pala andata completamente persa si conserva solo la cimasa raffigurante *l’Eterno Padre* (cat. n. 12), di buona fattura, che guardava benedicente – una volta – la scena sottostante<sup>156</sup>.

A questo periodo risale inoltre il matrimonio del pittore con una certa Ortensia Mariani con la quale risulta residente nella parrocchia di San Nazaro Maggiore<sup>157</sup>. La donna probabilmente dovette

---

<sup>151</sup> Sulla storia di questo dipinto si veda UBEDA DE LOS COBOS 2005, p. 63. Sulla tela COONEY-MALAFARINA 1976, p. 24.

<sup>152</sup> Su questa importantissima figura si veda CAPITELLI 2004, pp. 375-401. Per il viaggio a Venezia IBIDEM, pp. 385-386.

<sup>153</sup> Sulla figura di Olimpia e sul suo ruolo all’interno dell’entourage Pamphili si veda BERNARDI 1990, pp. 207-213.

<sup>154</sup> CAPOTORTO 2000, p. 145. Vedi inoltre cat. P78.

<sup>155</sup> IBIDEM, p. 145.

<sup>156</sup> Nel 1659 la tela fu incorniciata qualche anno dopo incorniciata da una cornice lignea di mano di Peter Krass. La cimasa è attualmente conservata sull’altare del Santissimo Sacramento nella vicina chiesa della Madonna della Reggia dove nel XVIII secolo fu trasferita la collegiata dei canonici, già istituita in San Giovanni Battista (VISPI 2001, pp. 62-63).

<sup>157</sup> Vedi app. doc. n. 15

essere imparentata con una dinastia locale di pittori prospettici sulla quale, però, si hanno pochissime informazioni. I due ebbero cinque figlie, Ada Matilde, Teresa Diamanta Onorata, Maria Giacomina Matilda, Ottavia Giustina Germana, Clara Marina Colomba, nate rispettivamente nel 1658, nel 1660, nel 1662, nel 1665 e nel 1668<sup>158</sup>. Secondo Pascoli una di loro prese i voti mentre un'altra sposò il figlio di Bernardo Racchetti, pittore milanese<sup>159</sup>. Come è normale che fosse, i coniugi Scaramuccia tessero una serie di rapporti con gli artisti locali, i quali tendevano ad abitare e frequentare le stesse zone, comportando uno scambio di idee e di conoscenze lavori. Luigi ed Ortensia dovettero essere intimi amici dei Racchetti e dei Procaccini, i cui figli, Carlo Giuseppe Luigi e Antonio Maria Luigi furono tenuti a battesimo, in qualità di padrino, dal perugino, cui devono il loro terzo nome<sup>160</sup>.

Nel 1657, Scaramuccia partecipò alla decorazione del duomo di Piacenza con un affresco perduto rappresentante la *Natività della Vergine* nella cappella della Madonna del Popolo dove è ricordato dallo Scannelli nel suo *Microcosmo*, pubblicato in quell'anno<sup>161</sup>. Quest'incarico gli arrivò direttamente dal Capitolo cittadino, dopo un'attenta selezione, come ricordato da Pascoli nelle *Vite*: “Dovevansi in questo mentre fare alcune pitture nella cappella della Madonna del popolo del duomo di Piacenza, ed in lui fissò gli occhi dopo averli invari altri bravi soggetti rivolti quell'illustre Capitolo”<sup>162</sup>. Egli, dunque, fu chiamato “e senza farsi punto né pregare, né aspettare, né bramare, siccome fatto avrebbe talun di colori, che altamente sostengono la loro mercanzia per farla più preziosa, v'andò prontamente; e non men prontamente s'accinse all'impresa”<sup>163</sup>. Purtroppo questo lavoro è andato completamente distrutto in seguito a dei lavori di ristrutturazione avvenuti nel 1686 ad opera di Marcantonio Franceschini<sup>164</sup>.

Sul finire del sesto decennio, il pittore adoperò i suoi pennelli per la decorazione di due importanti cantieri entrando in contatto con pittori dalla più disparata estrazione artistica ma tutti “lavorativamente” milanesi o lombardi, come Giuseppe e Carlo Francesco Nuvolone, Paolo Recchi e Giorgio Marinelli, conosciuti tra Bergamo e la basilica olivetana di San Vittore al Corpo<sup>165</sup>.

Nel 1659, prese avvio la decorazione della seconda crociera della chiesa bergamasca di Santa Maria Maggiore, impresa considerata uno degli esempi più alti della dialettica Milano-Roma, un punto di contatto fra il mondo milanese ed il classicismo di gusto romano fortemente emilianizzato<sup>166</sup>.

---

<sup>158</sup> Vedi app. doc. n. 15, 22, 25, 33, 44.

<sup>159</sup> Pascoli 1730, p. 91.

<sup>160</sup> Vedi app. doc. n. 39, 73.

<sup>161</sup> Sulla cappella della Madonna del duomo di Piacenza vedi TAGLIAFERRI 1964. Purtroppo nell'ADPC non è stato possibile rinvenire nessun documento al riguardo. PASCOLI (1730, p. 89) e SCANNELLI (1657, p. 370) restano pertanto le uniche fonti per questo lavoro.

<sup>162</sup> PASCOLI 1730, p. 89.

<sup>163</sup> IBIDEM. Per tale opera vedi cat. P64.

<sup>164</sup> MILLER 1956, p. 319.

<sup>165</sup> Sul cantiere bergamasco si veda NORIS 1987, pp. 122-188. Sulla cappella Piantanida vedi FRANGI 1999b, p. 263.

<sup>166</sup> Cfr. NORIS 1987b (I pittori bergamaschi), pp. 122-124.

Difatti, dopo il rientro di Cristoforo Storer in patria nel 1657, gli artisti coinvolti per la conclusione della fabbrica tra il febbraio e il giugno 1659 provano il chiaro orientamento non veneziano di tale impresa<sup>167</sup>. Come messo in evidenza dalla critica, in effetti, lo Storer era considerato un artista milanese di origini svizzere, Giuseppe Nuvolone e il Recchi erano di nazione lombarda mentre i due perugini, Scaramuccia e Marinelli soggiornavano *intra moenia*<sup>168</sup>. Non è un caso, quindi, se tra i protagonisti della campagna pittorica si ritrova il nome dell'artista umbro, intercettato il 19 febbraio 1659 dai deputati della Misericordia Maggiore dopo essere stati autorizzati dal Capitolo della basilica a trattare con l'artista per l'esecuzione di una tela da porre nella navata tra gli splendidi stucchi già eseguiti<sup>169</sup>. Come puntualmente ricordato da Pascoli a proposito della generosità dell'artista, il pittore decise di donare l'opera alla chiesa facendosi rimborsare le sole spese di viaggio<sup>170</sup>. Il 25 giugno dello stesso anno il quadro risulta già *in situ*, dove tuttora si trova accanto ad una serie di tela, disposte in una sorta di pinacoteca sacra<sup>171</sup>. La tela raffigura l'esatto momento in cui Davide sta uccidendo con una spada il gigante Golia (cat. n. 13). L'atmosfera tersa e le ombre ben accentuate rimandano fortemente alla cultura lanfranchiana, in perfetta sintonia con il classicismo aleggiante in tutto il cantiere.

La figura di Golia in primo piano (fig. 38) ricorda la raffigurazione di uno dei persecutori, dipinto da Bernardino Gagliardi nell'oratorio di Sant'Agostino a Perugia (fig. 39)<sup>172</sup>. Questo ciclo, iniziato da Giulio Cesare Angeli, fu sicuramente molto noto al perugino trovandosi a pochi passi dalla sua dimora avita e tra le committenze più rinomate della sua cittadina natale. La stessa figura ritornerà più tardi nelle storie di Federico Borromeo e precisamente nel personaggio morto ai piedi del santo nella tela *Federico Borromeo visita il lazzaretto durante la peste del 1630* dell'Ambrosiana (fig. 40)<sup>173</sup>.

In quello stesso anno, gli olivetani della chiesa di San Vittore al Corpo di Milano affidarono a Scaramuccia l'incarico di finire i lavori avviati nella cappella di patronato della famiglia milanese dei

---

<sup>167</sup> Le due crociere della volta del transetto meridionale accolgono i dipinti del cremonese Ottavio Cocchi, di Giovanni Cristoforo Storer e di Pietro Mango. Completano il ciclo le tele di Giuseppe Nuvolone detto il Panfilo, di Giovan Battista Natali, di Giovan Paolo Recchi e di Luigi Scaramuccia. Sulla presenza di Storer nel cantiere bergamasco vedi IBIDEM, p. 114, 116-117. Su Storer e i suoi dipinti in terra lombarda si rimanda a GEDDO 2003, pp. 41-124; DELL'OMO 2010, pp. 161-173.

<sup>168</sup> Sui pittori di provenienza "lombarda" nella decorazione di Santa Maria Maggiore vedi NORIS 1987a, pp. 114-116.

<sup>169</sup> Vedi app. doc. n. 18.

<sup>170</sup> Vedi app. doc. n. 21.

<sup>171</sup> Il transetto settentrionale della basilica fu affrescato dall'artista romano Ciro Ferri, allievo di Pietro da Cortona tra il 1665 e il 1667. Terminato il ciclo, il pittore lasciò definitivamente Bergamo trasferendosi nell'Italia centrale, non prima di aver lavorato a Milano nella chiesa di Santa Maria Incoronata, dove fu attivo anche Luigi Scaramuccia. La volta a crociera della navata centrale fu decorata da dodici tele ad olio realizzate da Nicola Malinconico fra il 1693 e il 1694. Quest'artista fu un fedele interprete del verbo di Luca Giordano, maestro napoletano presente in questo complesso con il *Passaggio del Mar Rosso*, dipinto eseguito tra il 1681 e il 1682. Sulla presenza di questi pittori si rimanda a DE MARTINI 1978, pp. 51-58; NORIS 1987a, pp. 122- 188; RAVELLI 1989.

<sup>172</sup> Sull'oratorio agostiniano di Perugia e sulla sua decorazione ad opera di Angeli vedi TIBERIA 1980, pp. 291-310.

<sup>173</sup> Si rimanda alla scheda in catalogo n. 32.

Piantanida<sup>174</sup>. Come riferisce il Delfinone, il sacello fu acquistato da Giovan Pietro Piantanida, capomastro della Fabbrica della Chiesa, il quale commissionò nel 1591 a Giovan Pietro Gnocchi la pala d'altare raffigurante *la Consegna delle Chiavi*, tuttora *in situ*<sup>175</sup>. Alla sua morte, il nobiluomo dispose nel proprio testamento del 1593 che i suoi eredi finissero quanto da lui iniziato a perenne memoria della sua persona e della sua famiglia<sup>176</sup>.

Oltre mezzo secolo dopo, i padri olivetani, in occasione dei lavori intrapresi per affrescare la volta dell'intera navata, decisi ad ultimare definitivamente il cantiere, si sobbarcarono il compito di pagare i lavori che i Piantanida avrebbero dovuto realizzare, i quali non curandosi delle ultime volontà del loro defunto parente dilapidarono nel frattempo tutti i beni in loro possesso<sup>177</sup>. I padri della basilica portiana affidarono i due dipinti laterali a Carlo Francesco Nuvolone e Luigi Scaramuccia i quali dipinsero rispettivamente il *Miracolo della guarigione dello storpio* (fig. 41) e *Il martirio di San Pietro* (cat. n. 14)<sup>178</sup>.

Il pittore perugino, pago del lavoro bergamasco ed affascinato dalla pittura neoveneta, riscoperta in seguito al viaggio a Bergamo, rivela in questa tela i riverberi dei modelli guercineschi tradotti in un linguaggio animato da un pittoricismo acceso e vibrante. In particolare, Scaramuccia fece una personalissima sintesi dei grandi maestri che aveva avuto modi di osservare, rielaborando alcuni soggetti ripresi dal loro repertorio e confermando a chiare lettere la sua propensione eclettica, *fil rouge* della sua intera produzione. Se la possente figura di Pietro sulla croce e l'intero impianto compositivo rimandano alla tela di analogo soggetto di Luca Giordano (fig. 42), realizzata dal napoletano esattamente negli stessi anni e conservata a Venezia, la testa canuta dell'apostolo rimanda chiaramente ai volti vigorosi di Pier Francesco Mola<sup>179</sup>. La figura del soldato a cavallo (fig. 22a), invece, risulta una citazione ripresa fedelmente dalla tela del maestro parmense realizzata da quest'ultimo per la cappella Sacchetti nella chiesa romana di San Giovanni Battista dei Fiorentini (fig. 22b)<sup>180</sup>, così come il manigoldo sulla sinistra (fig. 43a) riprende l'analogo personaggio nel dipinto giordanesco, a sua volta già apparso in abiti diversi nel fregio carraccesco con *Storie di Giasone* di palazzo Fava (fig. 43b) e nel chiostro di San Michele in Bosco (fig. 43c). La critica ha datato l'opera al 1668, interpretando erroneamente le indicazioni dettate dal Delfinone nella sua descrizione, il quale afferma che "l'ancona laterale della parte dell'epistola, che figura la Crocifissione del Santo, fu depinta da Aloisio

---

<sup>174</sup> Vedi app. doc. n. 16.

<sup>175</sup> BONA CASTELLOTTI 1985, tav. 545.

<sup>176</sup> Cfr. MAURI 2003, pp. 114-115.

<sup>177</sup> Vedi app. doc. n. 16.

<sup>178</sup> Sulla basilica vedi REGGIORI 1954; PICA 1934. Sulla partecipazione del Nuvolone nella cappella Piantanida vedi INVERSETTI 1984, pp. 171-174; FRANGI 1999 (Pittura a Milano), p. 263; FERRO 2003, p. 224.

<sup>179</sup> Sull'analogo tela di Luca Giordano alle Gallerie dell'Accademia si veda FERRARI-SCAVIZZI 1992, p. 268, scheda A123.

<sup>180</sup> Sui lavori del parmense nella cappella Sacchetti e in particolare sul *Cristo portacroce* vedi SCHLEIER 2004, p. 583.

Scaramuzza Perugino, nominatissimo, et eccellente pittore, quale *anco* la nettò a puli l'anno 1668”<sup>181</sup>. Il Bona Castellotti fu il primo a rendere nota la presenza della firma “PERUGINI. OPUS” seguita, a suo dire, dalla data “1668”, assunta di conseguenza come preciso riferimento cronologico dell'opera<sup>182</sup>. Ma ad una attenta e ravvicinata lettura della tela, si constata che le ultime due cifre debbano leggersi “59”, anticipando di fatto l'esecuzione del dipinto di un decennio. Ciò trova pieno riscontro col Delfinone il quale ricorda l'ultimazione dei lavori in quell'anno. Difatti Scaramuccia *nettò* la tela nel 1668, probabilmente anneritasi anzitempo, riferimento cronologico da scartare anche per quanto concerne l'altra tela dipinta da Carlo Francesco Nuvolone eseguita inevitabilmente entro il 1662, anno della sua morte<sup>183</sup>.

Vanno inoltre aggiunti al catalogo del perugino gli affreschi finora mai pubblicati nella volta antistante la cappella raffiguranti *Storie di San Pietro e Virtù cardinali* (cat. n. 15) già riferiti all'artista dal Delfinone e finora trascurati dalla critica<sup>184</sup>. In particolare la figura del santo nello scomparto centrale raffigurante la *Visione di Pietro* (fig. 44), risulta una citazione dell'analogo personaggio nei *Santi Pietro e Paolo* di Guido Reni (fig. 45), tela ricordata dal Malvasia<sup>185</sup> nella quadreria dei Sampieri a Bologna e citata da Girupeno nel suo soggiorno a Bologna<sup>186</sup>. Questi, infatti, giunto nella dimora di questa nobile casata sita in Strada Maggiore, oltre ad ammirare “molte belle Operationi del Guercino”, rimase colpito da “[...] una figura di un S(an) Pietro di mano di Guido ad oglio di una tale forte maniera, e da così nobile, et esquisito gusto tirata, che il medesimo Genio fù forzato à dire essere quella Pittura così colma è perfetta di gratie che ben potea paragonarsi à quelle del suo Raffaello”<sup>187</sup>.

Recentemente è stato attribuito al pittore un dipinto attualmente collocato nel prospiciente battistero raffigurante il *Battesimo di Cristo* (cat. M3)<sup>188</sup>. Non si conosce nulla sulla provenienza di questo dipinto, né di quando la cappella di San Giuseppe fu adibita come sacello per impartire il sacramento del battesimo. Effettivamente, il modo di far risaltare la muscolatura, il volto dell'Eterno Padre e la pennellata intrisa di ricordi neoveneti, filtrati attraverso una maniera guercinesca rimandano ai modi di Scaramuccia caratteristici del sesto decennio, anni in cui fu attivo proprio in quel cantiere.

<sup>181</sup> Il corsivo è di chi scrive (cfr. app. doc. n. 16).

<sup>182</sup> BONA CASTELLOTTI 1985, tav. 545

<sup>183</sup> INVERSETTI 1984, p. 173.

<sup>184</sup> FRANGI 1999, in *Pittura a Milano dal Seicento al Classicismo*, p. 263; TARLAZZI 2017, p. 79.

<sup>185</sup> MALVASIA 1678, II, p. 49; BENATI 1991, pp. 238-241, scheda 119.

<sup>186</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 64.

<sup>187</sup> IBIDEM

<sup>188</sup> CASSETTA-MADERNA 1991, scheda OA n. 00086501

### 3.6. Immagini Capitolo 3



Fig. 25 – Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Annunciazione*, olio su tela, Milano, chiesa di Santa Maria Annunciata



Fig. 26 – Francesco Cairo, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, olio su tela, Tolosa, Musée des Augustins



Fig. 27 – Annibale Carracci, *Venere e Adone*, olio su tela, Madrid, Museo del Prado, già collezione Serra di Cassano



Fig. 28 – Ercole Procaccini il Giovane, *Incontro con le pie donne*, olio su tela, Cappella del Crocifisso (o della Pietà), Milano, chiesa di San Marco



Fig. 29 – Antonio Busca, *L'innalzamento della croce*, olio su tela, Cappella del Crocifisso (o della Pietà), Milano, chiesa di San Marco



Fig. 30 – Luigi Scaramuccia, *Santa Barbara* (part.), olio su tela, Milano, chiesa di San Marco



Fig. 31 – Pietro da Cortona, *Angelo custode*, olio su tela, Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale di Arte Antica



Fig. 32 - Luigi Scaramuccia, *Santa Barbara (part.)*, olio su tela, Milano, chiesa di San Marco



Fig. 33 – Gian Lorenzo Bernini, *San Longino*, marmo, Città del Vaticano, basilica di San Pietro



Fig. 34 – Andrea Sacchi, *Allegoria della Divina Sapienza*, affresco, Roma, Palazzo Barberini



Fig. 35 – Carlo Maratti, *Ritratto di padre Sebastiano Resta*, gesso rosso su carta, Chatsworth House, Collection of the Duke of Devonshire

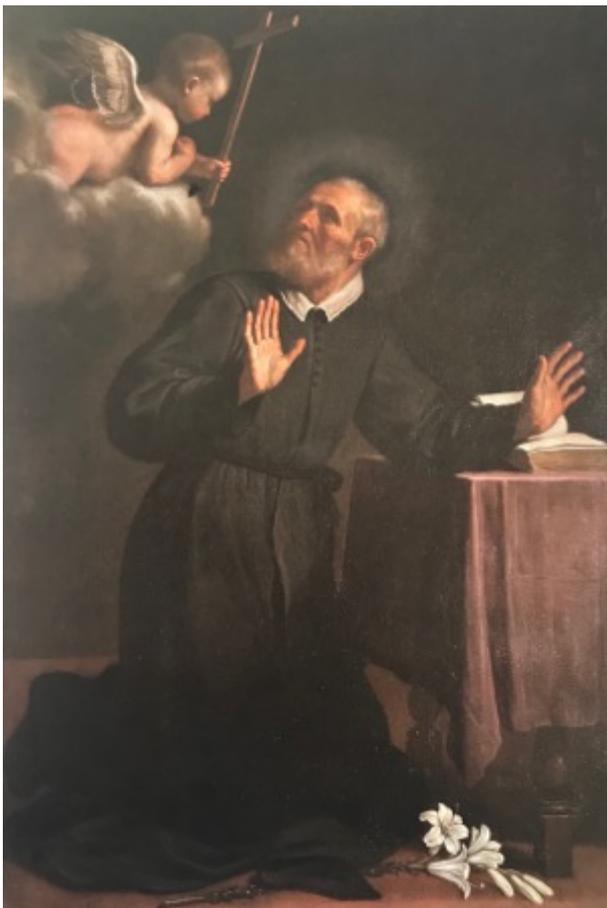


Fig. 36 – Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino, *San Filippo Neri*, olio su tela, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella, stanze di San Filippo



Fig. 37 – Giuseppe Vermiglio, *Daniele nella fossa dei leoni*, olio su tela, Milano, Santa Maria della Passione, Museo della chiesa



Fig. 38 – Luigi Scaramuccia, *David e Golia* (part.), olio su tela, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



Fig. 39 – Bernardino Gagliardi, *Martirio di san Filippo* (part), olio su tela, Perugia, oratorio di Sant'Agostino



Fig. 40 – Luigi Scaramuccia, *Federico Borromeo visita il lazaretto durante la peste del 1630* (part.), olio su tela, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



Fig. 41 – Carlo Francesco Nuvolone, *Il Miracolo della guarigione dello storpio*, olio su tela, Cappella San Pietro Milano, chiesa di San Vittore al corpo, (già Piantanida)



Fig. 42 – Luca Giordano, *Martirio di San Pietro*, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 43a – Luca Giordano, *Martirio di San Pietro* (part.), olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 43b – Annibale Carracci, *Giasone e il trasporto della nave attraverso il deserto libico* (part.), affresco, Bologna, Palazzo Fava



Fig. 43c – Giacomo Giovannini da Ludovico Carracci, *San Benedetto scaccia il demonio* (part.), incisione



Fig. 44 – Luigi Scaramuccia, *Visione di San Pietro*, affresco, volta antistante cappella San Pietro, Milano, chiesa di San Vittore al Corpo



Fig. 45 – Guido Reni, *Santi Pietro e Paolo* (part.), olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera



#### 4. IL RITORNO AL CLASSICISMO EMILIANO

Con l'aprirsi del settimo decennio del secolo, Bologna fu investita da una ventata di cambiamenti, dovuti soprattutto alla presenza del legato pontificio Girolamo Farnese, il cui arrivo nel 1658 fu caratterizzato dall'apertura di nuovi cantieri volti a migliorare ed abbellire il capoluogo emiliano<sup>1</sup>. Il suo soggiorno ebbe infatti connotati principeschi, sia per il tenore di vita condotto, sia per le attività mecenatistiche che si mossero nel solco del classicismo di marca reniana<sup>2</sup>. Difatti, in questo periodo Bologna confermava il seguito ottenuto in passato da questa scuola, benché in misura minore rispetto alla prima metà del secolo, quando la cittadinanza aveva assistito alle irripetibili glorie dei Carracci, di Reni, di Guercino, di Albani e del Domenichino.

Una notevole importanza fu riscossa invece a Bologna in questo momento dalla pratica della grande decorazione parietale dove, accanto ad artisti specializzati in costruzioni prospettiche e quadrature come il Colonna, il Quaini o l'Hafner, rimasero in primo piano i pittori di figura, tra i quali spiccarono in senso assoluto Carlo Cignani, il suo fedele Marcantonio Franceschini e non da ultimo Domenico Maria Canuti<sup>3</sup>. Questi, eccellendo nella produzione di opere chiesastiche e nei quadri di "storia", portarono la decorazione parietale a tempera o ad affresco ad una posizione preminente, dovuto soprattutto alla riuscita simbiosi tra figuristi e prospettici<sup>4</sup>.

Di fianco a questa nobile tradizione accademica, iniziarono a farsi strada intorno alla seconda metà del secolo i cosiddetti "generi minori" come la natura morta, il paesaggio ed il ritratto, grazie soprattutto alla presenza in città in quegli anni di Pier Francesco Cittadini, il quale coniugò, similmente a quanto fece Scaramuccia un decennio più tardi, le istanze naturalistiche romane della prima metà del secolo con la propria formazione lombarda<sup>5</sup>. La ritrattistica, invece, ebbe soprattutto un suo forte ancoraggio nella bottega dei due pittori centesi, Benedetto Gennari *junior* e del fratello Cesare, nipoti del Guercino, le cui tele approdarono presso la corte di Luigi XIV e quella degli Stuart e decorarono le quadriere delle corti di Modena, Parma e Torino<sup>6</sup>.

Tutte queste esperienze lasciarono un profondo solco nel perugino nonostante il suo soggiorno fu

---

<sup>1</sup> Per un quadro più ampio sulla pittura bolognese ed emiliana tra la prima e la seconda metà del Seicento si veda almeno BENATI 1989, pp. 216-247; ROLI 1989, pp. 248-278. Per il profilo biografico di Girolamo Farnese e sui suoi interventi in città vedi da ultimo ANDRETTA 1995, pp. 95-98.

<sup>2</sup> La frequentazione del cardinale Farnese con Francesco Albani e con Carlo Cignani finì per influenzarlo sulle scelte artistiche compiute tra Bologna e Roma. Una serie di lavori a Bologna fu realizzata dietro suo interessamento, dall'erezione della porta di Galliera, all'ampliamento di Strada Maggiore (IBIDEM, p. 96).

<sup>3</sup> In particolare, Domenico Maria Canuti mostrò di eccellere sia come pittore di storia sia come decoratore ma soprattutto seppe svestirsi degli abiti reniani sebbene egli fosse stato uno dei suoi più fedeli allievi. Sul pittore vedi STAGNI 1988.

<sup>4</sup> Tra i protagonisti in questo genere non va tralasciata l'importante figura di Agostino Mitelli. Su questo pittore e sulla collaborazione con Angelo Michele Colonna si veda SPINELLI 2011.

<sup>5</sup> L'importanza del Cittadini si registra anche sul versante della pittura di paesaggio, lasciando le sue prime testimonianze a Roma dove entrò in contatto con lo stile del Cerquozzi e dello Sweerts. Sul pittore e sulla sua collaborazione con Boulanger nel cantiere di Sassuolo vedi RICCOMINI 1961, pp. 362-373; CRISPO 2006, pp. 49-65.

<sup>6</sup> Sui due pittori e specificatamente sulle opere citate vedi ROLI 1989, p. 267; CLERICI BAGOZZI 2009, pp. 255-268.

alquanto limitato. In effetti fu qui che il pittore apprezzò quella pratica di bottega “a quattro mani” nel dipingere putti, o fiori e frutta, attorno alle “storie”, di fatto mai sperimentata fino ad allora ma solo dopo il suo ritorno a Milano, ed imparò a costruire un dipinto “di historia”<sup>7</sup>.

#### **4.1. Girolamo Farnese e la Sala Farnese a Bologna (1558-1660)**

**U**n breve opuscolo, indirizzato sotto forma di lettera nel 1661, da un anonimo mittente a Girolamo Boncompagni, arcivescovo di Bologna, nonché maggiordomo di Alessandro VII, descrive accuratamente le pitture che a quella data si ammiravano in uno dei saloni dell'appartamento legatizio di Bologna fatti eseguire dal cardinale Girolamo Farnese<sup>8</sup>.

Il prelato, legato pontificio di origini romane, apparteneva al ramo dei Duchi di Latera ed ebbe modo di distinguersi in più occasioni sia per le doti diplomatiche, sia per la sua affabilità nell'intrattenere grandi personalità, discorrendo su argomenti più vari<sup>9</sup>. Uomo dalla vasta cultura, fu nominato Governatore di Roma da Innocenzo X Pamphili, incarico svolto con tanta dedizione, tanto da guadagnarsi la stima di Alessandro VII, ottenendo il titolo di Maggiordomo di Palazzo e partecipando attivamente ai preparativi per l'ingresso di Cristina di Svezia a Roma nel 1655<sup>10</sup>.

L'arte fu sempre al centro della sua politica affabulatoria che egli usava indistintamente per esprimere la magnificenza della sua persona e del suo operato, come quando, giunto a Bologna nel 1658, si adoperò fin da subito per una serie di committenze, culminanti con la decorazione della sala dedicata al suo congiunto, papa Paolo III Farnese<sup>11</sup>. Questo cantiere fu diretto da Carlo Cignani, allievo di Francesco Albani ed erede di un raffinato eclettismo con accenti correggeschi, che sciorinò l'idea del committente di innalzare la città di Bologna alla stregua di Roma, traducendone i nobili intenti in un ciclo raffigurante i fatti salienti della storia del capoluogo emiliano<sup>12</sup>. Desideroso qual era di committenze e di attenzioni, il Cignani accettò di buon grado di dirigere, dietro suggerimento del suo maestro, un'*équipe* di professionisti di primo piano sulla scena artistica del momento, con a capo il suo fido collaboratore Emilio Taruffi, e seguito da Antonio Catalano, Girolamo Bonini, Lorenzo

---

<sup>7</sup> Sui cosiddetti “dipinti di historia” lo stesso Scaramuccia lasciò una puntuale raccomandazione ai suoi lettori (cfr. SCARAMUCCIA 1674, pp. 204-205).

<sup>8</sup> Si tratta di un opuscolo scritto da un non meglio specificato “N.N.” in forma di epistola, stampato il 9 marzo 1661, poche settimane dopo l'inaugurazione degli affreschi avvenuta nel febbraio dello stesso anno. L'opuscolo è stato pubblicato da Giordani 1845. Sulla storia del palazzo comunale di Bologna ed i suoi protagonisti vedi BERGONZONI 1999.

<sup>9</sup> Per il profilo biografico del cardinale Girolamo Farnese vedi ANDRETTA 1995, pp. 95-98.

<sup>10</sup> IBIDEM, p. 97.

<sup>11</sup> Sul ciclo si veda BUSCAROLI FABBRI 1999, pp. 99-109. Contrariamente a quanto riportato dalla studiosa, il primo documento che parla del ciclo farnesiano è datato 29 novembre 1660 dove si ricordano i lavori eseguiti dai pittori nella sala farnesiana. ASB, *Senato (1451-1797), Diari, Diario ab anno 1656 usque ad annum 1671*, reg. 8, c. 25v.

<sup>12</sup> La presenza del pittore bolognese nei più importanti cantieri dell'epoca testimonia l'importanza riscossa dai suoi pennelli, attività che egli condusse insieme alla sua numerosa bottega, attivissima in quegli anni; sicuramente le ascendenze nobili e il portamento aristocratico descritti dai suoi biografi riportavano alla mente dei suoi contemporanei il ricordo di Guido Reni e della grandiosità del suo fare. Su Carlo Cignani si veda da ultimo BUSCAROLI FABBRI 1991; EAD. 2002.

Pasinelli, Giovanni Maria Bibbiena, Bartolomeo Morelli e Luigi Scaramuccia<sup>13</sup>.

Questi pittori dipinsero otto grandi medaglioni, inerenti i fatti più rappresentativi della storia della cittadina felsinea, affrescati entro camei e decorati con figure terminali simili a quelle dipinte dai Carracci nei fregi dei palazzi Fava e Magnani<sup>14</sup>. L'intero ciclo, oltre ad inneggiare alla grandezza di Bologna, fu un tributo di questi artisti a Francesco Albani, loro maestro, con il quale avevano avuto già modo di collaborare in diverse occasioni, tutti eccetto Scaramuccia, di stanza a Milano da più di un decennio<sup>15</sup>. Difatti, sebbene egli conoscesse Cignani dall'epoca della loro esperienza tra i banchi dell'Accademia di Ettore Ghisilieri, resta tuttora inspiegabile il suo coinvolgimento nella fabbrica farnesiana<sup>16</sup>. Ad ogni modo, a Scaramuccia fu affidato la scena raffigurante l'*Incoronazione di Carlo V* (cat. n. 17), una delle immagini chiave del manifesto politico del cardinale, avente tra i suoi scopi quello di riportare *in auge*, come lo era stato in passato, la cittadina bolognese, e di celebrare la Chiesa e la sua famiglia coinvolta in queste importanti vicende storico-diplomatiche.

L'affresco, eseguito tra gli ultimi mesi del 1659 e il 1660, rappresenta papa Clemente VII mentre incorona Carlo V, evento accaduto nella attigua basilica di San Petronio il 24 febbraio 1530<sup>17</sup>. Questa committenza si colloca, come del resto l'intero breve soggiorno bolognese, fra i cantieri di Bergamo e Milano e i successivi lavori tra Cannobio e Como.

La partecipazione del perugino al cantiere di Cignani si rivelò molto utile per il suo *iter* artistico poiché per la prima volta si cimentò con un dipinto cosiddetto di "historia", soggetto richiestogli dal capocantiere, intento ad esaudire le volontà del committente di descrivere Bologna e la sua storia<sup>18</sup>. Dovendosi probabilmente adattare al resto dell'impresa, Scaramuccia eseguì una pittura troppo carica di elementi ornamentali e decorativi, estranei fino ad allora al suo catalogo, molto più incline alla semplicità compositiva delle immagini. Difatti l'affresco, nonostante si uniformi al resto delle pitture, appare immerso in un'atmosfera artificiosa, teatrale e baroccheggiante che fagocita la chiarezza e l'interpretazione spontanea, tipiche della sua produzione. Ma il pittore, eclettico qual era, riuscì comunque ad imprimere un carattere grandioso e magniloquente alla pittura, così come desiderato dal committente, conformandosi alle esecuzioni degli altri artisti, senza mostrare alcun punto di rottura.

---

<sup>13</sup>Carlo Cesare MALVASIA (1686, pp. 162-164) descriverà nelle *Pitture di Bologna* l'intero ciclo così ripartito: Carlo Cignani ed Emilio Taruffi *L'ingresso di Paolo III a Bologna*, Francesco I *che tocca gli scrofolosi* e l'ovale con l'*Albornoz*, Girolamo Bonini l'*Anconitano*, *Il miracolo della Madonna di San Luca*, Antonio Catalani il Romano, ovale con *San Petronio*, Giovanni Maria Galli detto il Bibbiena e Bartolomeo Morelli detto il Pianoro, *Urbano II e L'insegna della Croce*, Lorenzo Pasinelli, *La riconsegna della beata Benda*, Luigi Scaramuccia, *L'incoronazione di Carlo V*, Francesco Quaini, l'intera decorazione con architetture e telamoni.

<sup>14</sup> Cfr. BOSCHLOO 1982.

<sup>15</sup> Su Francesco Albani e sui suoi cantieri artistici a Bologna vedi PUGLISI 1999.

<sup>16</sup> Sulla partecipazione di Cignani e Scaramuccia all'Accademia Ghisilieri vedi BUSCAROLI FABBRI 1991, p. 269.

<sup>17</sup> Il primo documento sul ciclo farnesiano è datato 29 novembre 1660 (ASB, *Senato (1451-1797)*, *Diari, Diario ab anno 1656 usque ad annum 1671*, reg. 8, c. 25v). Sulla datazione vedi pure BUSCAROLI FABBRI 1999, pp. 99-108.

<sup>18</sup> Sui cosiddetti dipinti di "historia" di Scaramuccia vedi SIMONETTI 1996, pp. 349-403.

Se il tendaggio, impregnato da una forte eco rubensiana, rimanda a Roma, diversamente i personaggi, sfarzosamente abbigliati, rinviano alla cultura lombarda, tra i quali si riconosce lo stesso artista, rappresentatosi nei panni del cavaliere seduto accanto al pontefice, la cui fisionomia tradisce chiaramente le sue fattezze.

A tal proposito, è interessante sottolineare come qualche anno dopo, in appendice a *Le finezze*, Scaramuccia consigliasse ai suoi lettori di costruire i dipinti di storia contrariamente da quanto da lui fatto a Bologna: “nel particolare dell’ordinar l’historie, ò altri componimenti da rappresentarsi, avverti di non cadere nell’ignominia di molti pittori, che pare non possino [...] non mettere quelle loro mal pensate, benchè favorite figure, come che ritrovar non si possa cosa da compire il Quadro se non lo fanno con quel solito lor Putto, Donna, Colonna ecc. Non mancano ad un buon, e vasto ingegno concetti, ò materie per riempire prudentemente il destinato sito. [...] Habbi in oltre per massima di non costituire [...] in prima vista Figure in piedi, ma cerca ben sì di prendere occasione di farle in atto, che stiano assise, ò inchinate, e ciò per non offuscare alla prima ogni sito del Quadro. Avverti ancora di far ogni sforzo, che le teste habbino giuste e belle le Fisionomie (e tanto più quelle che saranno nel primo aspetto) osserva in esse il costume, e fa conoscere la tua buona habilità nel posseder l’historia, o Favola, che rappresenti poichè queste sono le cose ch’allettano ed innamorano gli astanti anco più intendenti, e dotti”<sup>19</sup>.

In questa impresa, Scaramuccia si dimostrò estremamente duttile, capace di lavorare su registri stilistici assai differenti, abbandonando contemporaneamente gli accenti tenebrosi, apparsi nelle tele lombarde a cavallo tra sesto e settimo decennio e recuperando la tavolozza luminosa tipica della pittura bolognese. Ciò dovette, in effetti, costargli grande fatica se, qualche anno dopo, sentì il dovere di mettere in guardia i novelli pittori dalle tentazioni barocche, suggerendo loro di optare per l’essenzialità del decoro e per la rispondenza precisa del soggetto da rappresentare, due caratteristiche per niente riscontrabili in questo cantiere dove, per gioco di forza, dovette adeguare la sua visione delle cose con la libertà ideativa e compositiva degli altri pittori.

Questa sua ortodossia lascia difatti supporre che il suo coinvolgimento in tale impresa fosse stato ampiamente caldeggiato da una personalità autorevole nell’ambiente bolognese, considerando soprattutto che Scaramuccia fosse l’unico dei pittori a non aver legami con l’Albani. Ciò, quindi, conduce lontano da Carlo Cignani – sebbene i due si conoscessero - e porta dritto verso Domenico Regi, padre camilliano, con la passione per l’arte, confidente intimo dell’Albani e amico del committente<sup>20</sup>.

Nato nell’Urbe nel 1608 da una famiglia oriunda di Fossombrone, il prelado si traferì a Bologna nel 1631 dopo essere entrato nei chierici regolari ministri degli infermi, esattamente negli anni in cui

---

<sup>19</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 204-205.

<sup>20</sup> Sul rapporto con Albani si veda BOREA 2000, pp. 57-69.

Scaramuccia era attivo nella bottega reniana<sup>21</sup>. La passione del Regi per l'arte si sviluppò a contatto con i più importanti artisti dell'epoca, conosciuti presso i loro *atelier*, tra cui Agostino Mitelli e i suoi due figli, l'incisore Giuseppe Maria e Giovanni<sup>22</sup>. Quest'ultimo, già membro dei ministri degli infermi,<sup>23</sup> lasciò un importante manoscritto<sup>24</sup>, da cui emerge la figura di padre Regi, fortemente legata alla storia dell'arte e associata a grandi personalità come Carlo Cesare Malvasia e Giovan Pietro Bellori. Il suo nome, infatti, venne ricordato in una lettera indirizzata da quest'ultimo al pittore Albani a proposito della redazione della *Vita di Caravaggio* per il suo trattato, dove emerge chiaramente il ruolo da mediatore avuto da Regi tra i due eruditi<sup>25</sup>.

Il padre camilliano si trattenne a Bologna fino al 1648, periodo in cui Scaramuccia, dopo essersi allontanato per seguire Lanfranco, ritornò nel capoluogo emiliano e frequentò l'Accademia Ghisilieri<sup>26</sup>. La loro amicizia è testimoniata da un'iscrizione, in calce ad un'incisione dedicata dal perugino al Regi: "AI MOLTO REVD.O P.RE E PRON MIO COL(ENDESSI)MO IL P(ADRE) DOMENICO REGI DIG.MO PROC(URATO)RE GEN(ERA)LE DE MINISTRI DEGL'INFERMI" (cat. S1)<sup>27</sup>. La stampa raffigurante una *Madonna con Bambino* di Annibale Carracci, fu offerta al padre entro il 1660 – quindi prima dell'esecuzione degli affreschi per la sala Farnese - poiché Scaramuccia si rivolse al prelado col titolo di "procuratore generale dei ministri degli infermi", carica ricoperta dal camilliano fino a quell'anno<sup>28</sup>. È plausibile quindi che Regi, da tempo in contatto coll'Albani, indicasse a quest'ultimo, in uno dei loro scambi epistolari, il nome del perugino per la fabbrica farnesiana<sup>29</sup>, suggerito di conseguenza dall'Albani al Cignani<sup>30</sup>. Contemporaneamente, per ingraziarsi il favore del committente, da Milano Scaramuccia dedicò a quest'ultimo un'incisione raffigurante l'*Incoronazione di spine* di Tiziano (cat. S2), in quel tempo presso la chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie (fig.

---

<sup>21</sup> Per le notizie biografiche su Regi si rimanda a BONI 2000, p. 68.

<sup>22</sup> Su Agostino Mitelli si veda LADEMANN 1997. Su Agostino e Giuseppe Maria vedi BUSCAROLI 1931.

<sup>23</sup> Il legame con Agostino Mitelli e con i due figli è inoltre testimoniato dalla recita di un sonetto in lode del pittore all'Accademia di San Luca nel 1665 (cfr. BOREA 2000, p. 68, n. 10).

<sup>24</sup> MITELLI 1677, in BCAB, ms. B 148, n. 1.

<sup>25</sup> BOREA 2000, pp. 57-58.

<sup>26</sup> Il prelado dopo la tappa a Roma dove nel 1656 fu impegnato a soccorrere i malati di peste. Cessato il flagello si trasferì a Milano dove è attestato dal 1660 in qualità di confessore in casa del nobile Camillo Figini (cfr. BONI 2000, p. 68).

<sup>27</sup> Vedi BOREA 2006, p. 273.

<sup>28</sup> Eletto padre provinciale nel 1644, divenne ben presto procuratore generale dell'ordine, diviso in cinque province (Milano, Bologna, Roma, Napoli e la Sicilia), ridotte a due nel 1648 (Roma e Napoli). Dopo la peste del 1656 è ricordato a Milano *ante* 1660 in qualità di confessore del nobile Camillo Figini, incarico impossibile da mantenere a Milano, da anni non più sede di una provincia degli Infermi (BONI 2000, p. 68).

<sup>29</sup> La loro forte amicizia traspare da una lettera inviata da Bellori all'Albani ringraziandolo per il giudizio positivo espresso dal pittore bolognese sulla stesura della sua vita di Caravaggio, pensiero riportato da Domenico Regi (BOREA 2000, p. 61).

<sup>30</sup> Malvasia ci informa che un padre camilliano di origine romane fu il confessore personale di Francesco Albani (MALVASIA 1678, II, p. 189).

46)<sup>31</sup>. Difatti, l'incisione, datata entro il 1660, mostra un soggetto caro all'artista, riproposto l'anno successivo per la tela della chiesa di Cannobio.

Il ciclo farnesiano fu inaugurato con tanto di festa in maschera il 21 febbraio del 1661, giorno di carnevale<sup>32</sup>. Secondo le testimonianze dell'epoca, il cardinale Farnese apparve così visibilmente soddisfatto agli occhi dei suoi ospiti tanto da obbligare il Cignani a raggiungerlo a Roma affidandogli la decorazione del suo casino gianicolense<sup>33</sup>. Anche le cronache si mostrarono benigne verso il pittore e la sua *equipe*, incluso Scaramuccia che, come ricordato da Pascoli parafrasando Malvasia, piacque tanto ai critici che scorsero in lui "la seconda maniera del primo maestro", ossia di Guido Reni<sup>34</sup>. Infatti con grande abilità il pittore - ancorché in piena rivoluzione caravaggesca al suo arrivo a Bologna - adattò i suoi pennelli ai gusti della società, intrisa in quel momento dal classicismo post-reniano e dai primi bagliori di un timido barocco. Questo suo intelligente *modus operandi* non trovò ostacoli, anzi la sua maniera dovette risultare così in linea con i gusti della società felsinea che al pittore fu concessa più di un'occasione di rilavorare in pubblico.

Negli anni Novanta è stato rinvenuto, presso una collezione privata bolognese, il bozzetto dell'affresco (cat. n. 16), eseguito dal perugino che permette di analizzare i cambiamenti intercorsi tra l'ideazione del soggetto e la sua definitiva esecuzione<sup>35</sup>. Difatti si nota una sostanziale differenza tra l'inquadramento dell'episodio riscontrabile nel bozzetto - dove appare come una scena teatrale con tanto di sipario e palcoscenico - e l'esecuzione finale, eseguita come nella migliore tradizione carraccesca, secondo i canoni del "quadro riportato". La teletta, inoltre, presenta delle proporzioni più armoniose e un'alta qualità materica, rese diversamente in opera, risultando di fatto meno armoniche e più grossolane. Altre varianti sono, invece, da mettere in relazione alle esigenze della committenza come è stato giustamente notato dalla critica<sup>36</sup>. In effetti, il triregno poggiato su un altare laterale e l'orbe su uno dei gradini, non visibili nell'affresco, furono probabilmente eliminati per una più attenta e accurata rilettura delle fonti poiché, data la loro natura, non potevano essere raffigurati per terra. Nelle testimonianze dell'epoca si ricava, infatti, che alcuni oggetti simbolici come la spada, lo scettro, la corona e l'orbe, intrisi di particolari significati devozionali e sacrali, sfilavano tra le mani della più alta nobiltà europea. Grazie a queste descrizioni, inoltre, la critica è riuscita ad individuare nella figura

---

<sup>31</sup> L'incisione senza data va datata entro il 1660, periodo in cui il pittore stava già meditando sulla tela di Tiziano, stesso soggetto che riproporrà nella tela della chiesa di Cannobio, pagatagli nel 1661 (vedi cat. n. 18). Sulla tela dipinta da Tiziano tra il 1540 e il 1541 e ora al Louvre si veda CASINI 1993, pp. 97-118; FREGOLENT 2005, p. 159.

<sup>32</sup> La festa è descritta in un opuscolo *Le Grazie Passeggere 1666* conservato presso l'ASB, *Diari del senato*, vol. 8, cc. 1-6, allegato A.

<sup>33</sup> Cfr. FABBRI BUSCAROLI 1991, p. 106. Sulla villa gianicolense e sui lavori di Cignani vedi RONCAGLIA 2002, pp. 180-181.

<sup>34</sup> PASCOLI 1730, p. 88.

<sup>35</sup> VOLPE 2004, pp. 215-218.

<sup>36</sup> IBIDEM, pp. 216-217.

col bavaro di ermellino e in veste color cremisi l'identità del marchese del Monferrato, descritto in questo modo in un ragguaglio dell'epoca<sup>37</sup>. Molto più evidenti sono, infine, le differenze tra il bozzetto e la resa finale per quanto concerne la cornice e la decorazione con i telamoni, affidati di sana pianta al Quaini, sebbene Scaramuccia li avesse già abbozzati per conferire un giusto *appeal* alla scena<sup>38</sup>. Questo difatti scaccerebbe il dubbio nel considerare questa teletta una copia poiché, in caso contrario, avrebbe riportato fedelmente i dettagli di quanto effettivamente eseguito. Si tratta, quindi, senza ombra di dubbio del bozzetto visto da Gaetano Giordani in casa di un certo Antonio Pozzi “[...] (che) si ebbe per cortesia a copiarsi, onde servisse di qualche norma al disegnatore”<sup>39</sup>. La teletta, infatti, servì allo studioso per trarre l'incisione pubblicata a corredo del suo testo, poiché l'affresco, secondo le cronache dell'epoca, versava in un tale stato di degrado che ne impediva la giusta visione<sup>40</sup>.

La fortuna riscossa dal perugino presso i contemporanei dovuta a tale impresa è testimoniata dal suo coinvolgimento in un importante cantiere nel cuore della vecchia città. Infatti, nel 1653 i Chierici regolari di S. Gaetano posero la prima pietra di quella poderosa struttura, oggi visibile all'ombra della torre degli Asinelli<sup>41</sup>. Prima però dell'attuale basilica, intitolata ai Santi Bartolomeo e Gaetano, i documenti attestano la presenza di una chiesetta parrocchiale, edificata già nel XIII secolo in un'area dove i nobili Gozzadini possedevano alcune proprietà<sup>42</sup>. Tale edificio fu dedicato all'apostolo Bartolomeo ma le sue dimensioni piuttosto modeste furono alla base di un significativo rinnovamento. Difatti questo fu uno dei motivi per cui fu richiesto un nuovo progetto per l'ampliamento dell'edificio, lavoro portato a termine nell'arco di una decina di anni<sup>43</sup>. Come ricordano Malvasia ne *Le Pitture di Bologna*<sup>44</sup> e il Masini nella sue *Aggiunte* rimaste manoscritte alla *Bologna Perlustrata*<sup>45</sup>, Luigi Scaramuccia dipinse tre tele per l'altare maggiore raffiguranti alcuni fatti salienti della vita dell'apostolo Bartolomeo, purtroppo oggi disperse<sup>46</sup>. I dipinti furono eseguiti entro e non oltre il 1661, anno in cui il pittore risulta già attivo per il cantiere di Cannobio e per i deputati dell'Ospedale della Stella di Milano. Difatti l'assenza del suo nome dai registri degli Stati delle Anime induce a considerare questo

---

<sup>37</sup> *Lettera per ragguaglio* in RIGHI 2000, p. 111.

<sup>38</sup> Su Luigi Quaini in questo cantiere cfr. BUSCAROLI FABBRI 1991, p. 102.

<sup>39</sup> GIORDANI 1842, pp. 175-176, tav. X; EADEM 1845, p. 38, n. 39.

<sup>40</sup> Già denunciato dall'autore nel XIX secolo. IBIDEM

<sup>41</sup> GHERARDI 1967, p. 6.

<sup>42</sup> IBIDEM. Sulla famiglia e i suoi possedimenti si rimanda a GOZZADINI 1965.

<sup>43</sup> GHERARDI 1967, p. 14.

<sup>44</sup> È evidente che le tre tele andarono sostituite dagli affreschi realizzati nel 1691 da Marcantonio Franceschini nell'abside della chiesa. Si veda MALVASIA 1686, p. 305.

<sup>45</sup> “Et in san Bartolomeo de' PP. Teatini dipinse a olio Tre tavole della vita di San Bartolomeo, oggidì appese nella Cappella Maggiore”. Per le aggiunte manoscritte di Antonio di Paolo Masini del 1690 e in particolare per la menzione di queste tele si veda ARFELLI 1957, p. 229. Vedi inoltre cat. P1.

<sup>46</sup> *Purtroppo la ricerca condotta anche presso l'ASB – Demaniale – S. Bartolomeo dei Teatini (16/1093) e i registri dell'APSBBo non ha avuto esito positivo.*

soggiorno bolognese una breve sosta, conclusasi nel giro di pochi mesi. Sicuramente, però, la presenza del perugino tra i pittori attivi nel cantiere della basilica teatina fu coerente con tutta l'anima del progetto che affondava le premesse nel solco del classicismo, come provano le tele degli altari laterali, affidate ai migliori rappresentanti di questa corrente<sup>47</sup>. Oggi, al posto delle sue tre tele, si ammirano i dipinti di Marcantonio Franceschini, realizzati in collaborazione con Luigi Quaini e al quadraturista Enrico Haffner nel 1691 (fig. 47)<sup>48</sup>. Probabilmente la scelta da parte della committenza di rimpiazzare le opere di Scaramuccia con quelle del fedele allievo di Cignani non fu per niente casuale. Infatti, il binomio Scaramuccia-Franceschini si ripeté a distanza di qualche decennio dall'esperienza piacentina del nostro, i cui affreschi nella cappella della Madonna del Popolo furono rimpiazzati proprio dal pennello del suo antagonista<sup>49</sup>. È plausibile infatti che fosse stato il Cignani a veicolare il capitolo di Piacenza e i padri Teatini verso il suo beneamato Franceschini, nel surrogare le opere del perugino. In effetti, questo dimostrerebbe ancora una volta che a muovere i fili del soggiorno bolognese di Scaramuccia fosse una personalità abbastanza influente, un suo intimo estimatore, e non il Cignani, il quale da vero arbitro del gusto qual era, a capo dei maggiori cantieri artistici dell'epoca, avrebbe raccomandato fin da subito il suo amatissimo Franceschini. Ciò che è certo è che Scaramuccia non si lasciò sfuggire un'occasione del genere che gli permettesse di farsi notare a Bologna e dai suoi ricchi abitanti<sup>50</sup>.

#### **4.2. La “deviazione caravaggesca”: Cannobio e l'*Incoronazione di spine***

**N**el 1661, terminati i lavori a Bologna e rientrato nel capoluogo ambrosiano nel 1661, Scaramuccia fu incaricato di dipingere un'*Incoronazione di spine* per la parrocchiale di Cannobio (cat. n. 18)<sup>51</sup>. Come si evince dai pagamenti, questa tela fu iniziata prima del soggiorno bolognese e condotta in perfetta sintonia con le sperimentazioni caravaggesche, già avviate nel *Martirio di San Pietro* per la cappella di San Vittore in Corpo, eseguita nel 1659 a ridosso della parabola felsinea<sup>52</sup>. Difatti, nel 1657, in concomitanza col cantiere piacentino, Scaramuccia ebbe i primi contatti con alcuni uomini della cittadina cannobiese dove si recò a bordo di un “barchirollo”<sup>53</sup>. Un anno dopo, gli venne riconosciuto un acconto di lire trecento “a buon conto delli quadri”, il primo dei quali risulta saldato nel 1661<sup>54</sup>. Dai registri si sa inoltre che l'*Incoronazione di spine* fu la prima

---

<sup>47</sup> Il *San Carlo Borromeo* di Ludovico Carracci, la *Madonna* di Guido Reni, l'*Annunziata* dell'Albani, il *San Gaetano* di Lucio Massari. Sul ciclo e sulla chiesa vedi GHERARDI 1967.

<sup>48</sup> Sulle tre opere di Franceschini vedi TESTA GRAUSO 2002, p. 173; MILLER 2001, pp. 135-136.

<sup>49</sup> Per il ciclo piacentino vedi MILLER 1956, pp. 318-325. Per gli affreschi perduti di Scaramuccia vedi cat. P64.

<sup>50</sup> Sul mercato bolognese e le opportunità di carriere dei pittori in età moderna cfr. MORSELLI 2007.

<sup>51</sup> Su questa tela vedi GEDDO 1996, pp. 295-296.

<sup>52</sup> Vedi app. doc. n. 14.

<sup>53</sup> IBIDEM

<sup>54</sup> IBIDEM

opera ad essere eseguita per i fedeli di Cannobio, mentre una seconda tela – la *Flagellazione di Cristo* (cat. n. 31) – fu commissionata soltanto nel 1667 e terminata l'anno successivo<sup>55</sup>.

La committenza nacque sotto l'ala dei Borromeo d'Angera, profondamente legati al Santuario della Santissima Trinità, fatto erigere dietro sostegno del loro famoso parente Carlo Borromeo in onore della miracolosa immagine quattrocentesca raffigurante la Pietà<sup>56</sup>. Dai *Libri Mastri*, infatti, si evince il ruolo del “signor conte patrono”, sia nell'interessamento dei lavori che cambiarono profondamente l'assetto dell'edificio, sia nella scelta degli artisti coinvolti, tutti legati alla nobile casata lombarda, dall'architetto Francesco Maria Richini agli stuccatori Francesco Sala, Carlo Terugi e Taddeo Querino<sup>57</sup>. I due pittori scelti dalla committenza furono Luigi Scaramuccia e Carlo Cane di Gallarate, attivo nel tiburio tra il 1660 e il 1662<sup>58</sup>. Il perugino rielaborò nelle due tele – realizzate in un arco di tempo piuttosto esteso – suggestioni tizianesche unite al tenebrismo di marca riberesca con evidenti citazioni caravaggesche; ciò è maggiormente evidente nel dipinto più antico, tenendo conto che contemporaneamente il pittore stava incidendo lo stesso soggetto per dedicarlo al cardinale Girolamo Farnese traendolo dall'opera del Vecellio in Santa Maria delle Grazie a Milano. In questa tela, infatti, mentre il vecchio sulla sinistra sembra sia stato desunto dal repertorio figurativo di Ribera, la tornitura dei corpi, la morbidezza dei panneggi e l'afflato paesaggistico rimandano ad inflessioni bolognesi, in direzione del Guercino. La fisionomia dei volti, invece, sembra rispondere positivamente al precetto accademico leonardesco, enunciato dal pittore ne *Le finezze*, secondo il quale un buon artista doveva necessariamente diversificare lo studio delle teste: “Grandissimo difetto è del Pittore ritrarre, ovvero replicare li medesimi moti, e medesime pieghe di Panni in una medesima Historia, e far somigliare tutte le Teste l'una con l'altra”<sup>59</sup>.

Il “barchirollo” utilizzato dal perugino nel 1657 per giungere alle sponde di Cannobio fu lo stesso messo a disposizione di Carlo Cane dal conte Vitaliano Borromeo due anni dopo<sup>60</sup>. Infatti, questo artista di Trino giunse nella cittadina affacciata sul lago Maggiore dove tra il 1660 e il 1661 egli fu “mandato dal signore conte patrono” a decorare il tiburio del santuario della Santissima Pietà<sup>61</sup>. Difatti il ritrovamento dei pagamenti inediti tra le carte di Vitaliano Borromeo, conservati nell'archivio sull'Isola Bella, permette definitivamente di individuare nel nobiluomo il committente del ciclo

---

<sup>55</sup> Vedi app. doc. n. 38.

<sup>56</sup> Sul rapporto dei Borromeo d'Angera con queste terre vedi DELL'OMO 2009, pp. 9-45. In particolare sui Borromeo e questo santuario, pp. 31-32.

<sup>57</sup> IBIDEM, p. 31.

<sup>58</sup> In seguito alle ricerche presso l'archivio dell'Isola Bella sono stati rinvenuti alcuni pagamenti inediti inerenti la partecipazione di Carlo Cane in questo cantiere. Vedi app. doc. n. 118.

<sup>59</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 213.

<sup>60</sup> Su questo poco noto pittore di Trini si rimanda a GEDDO 1988, pp. 119-132.

<sup>61</sup> DELL'OMO 2009, p. 31.

eseguito a Cannobio dall'artista piemontese e di conseguenza delle due tele di Scaramuccia<sup>62</sup>. Ma se ciò è certo per l'artista di Trino, lo si deve supporre con un certo margine di sicurezza anche per il perugino essendo stato l'insieme decorativo richiesto nello stesso periodo. Tra l'altro, i due pittori dovettero essere molto apprezzati dal Borromeo poiché entrambi furono presenti con le loro opere nella ricca galleria del nobiluomo<sup>63</sup>. Anzi, un pagamento inedito registrato tra i conti di Vitaliano segnala la presenza di Scaramuccia sull'Isola già nel 1665, quando il pittore fu chiamato per “nettare” un *San Francesco* donato al conte da un suo conoscente<sup>64</sup>.

### 4.3. Tra Poussin e Sacchi: l'ospedale della Stella e l'oratorio di Cesate

**T**erminato il dipinto cannobiese, tra il mese di aprile e quello di ottobre del 1662, il pittore fu incaricato dai deputati dell'Ospedale della Stella di dipingere un quadro per l'oratorio di Cesate (cat. n. 19), un edificio costruito due anni prima e dedicato alla Madonna del latte<sup>65</sup>. La scelta di decorare l'altare della chiesetta cittadina nacque in seguito alle ultime volontà testamentarie di Giovanni Andrea Caravaggio il quale lasciò i suoi possedimenti cesatesi e quelli delle località limitrofe all'ospedale milanese, nobile istituzione di cui il figlio, già defunto al momento del testamento nel 1644, era stato uno dei membri<sup>66</sup>. I deputati della Stella si rivolsero a Filippo Resta, padre di Sebastiano, che suggerì loro il nome di una sua vecchia conoscenza, Luigi Scaramuccia<sup>67</sup>. Difatti, i due si frequentavano già dai tempi della vendita dell'*Orazione nell'orto* di Correggio, come ricordato dal figlio oratoriano e dal modenese Scannelli nei loro scritti in cui citano Scaramuccia come persona ben informata sui fatti<sup>68</sup>.

Grazie alle Ordinazioni capitolari ed ai consessi prodotti dal pittore in quegli anni, si può ricostruire con esattezza la vicenda legata alla pala di Cesate che, dapprima realizzata per l'oratorio,

---

<sup>62</sup> Vedi app. doc. n. 118.

<sup>63</sup> Il pittore Carlo Cane è presente nella galleria con una bellissima *Venere che esce dal mare*. Su questo quadro e sulla collezione Borromeo si veda MORANDOTTI-NATALE 2011, pp. 178-179.

<sup>64</sup> Vedi app. doc. n. 32.

<sup>65</sup> Poche notizie si hanno su questo edificio riedificato probabilmente nella prima metà del XVII secolo e che ospita importanti affreschi, tra cui una *Vergine lactans* cui sembra debba riferirsi l'intitolazione della chiesetta (cfr. GIANOLA 1901, pp. 71-72).

<sup>66</sup> Giovanni Antonio Caravaggio rogò il testamento il 3 giugno 1644 stabilendo che l'ospedale della Stella divenisse l'unico proprietario dei suoi beni di Cesate, Biscia e Bariola (TARLAZZI 2017, p. 76). L'orfanotrofio dei Poveri mendicanti e vergognosi della Stella fu un'istituzione caritativa fondata da san Carlo Borromeo per far fronte alle evidenti situazioni di indigenza dell'epoca (cfr. BAIÒ DOSSI 1994).

<sup>67</sup> La figura tipicamente barocca di Filippo, ricordato come artista, collezionista, *connoisseur* è importante per delineare la personalità di Sebastiano Resta (cfr. VANNUGLI 1989 e relativa bibliografia). È evidente che i suoi interessi artistici e commerciali lo portarono ad entrare in contatto con Carlo Lurago, agente della Stella, cui suggerì il nome di Luigi Scaramuccia. Vedi app. doc. n. 23.

<sup>68</sup> È sempre padre Resta ad informarci della mediazione paterna per la *Madonna della cesta* ritenuta del Correggio e fatta copiare da Fede Galizia, destinata alla corte spagnola (SCANNELLI 1657, p. 81; VANNUGLI 1989, pp. 16-17, 125-126; PIZZONI 2010-2011, pp. 71-72).

rimase a Milano in attesa di una sua sostituzione con un secondo dipinto<sup>69</sup>. Infatti, grazie ad una sollecitazione pervenuta nel 1663 ai membri della congregazione milanese da parte della collettività di Cesate, la *querelle* si risolse positivamente chiedendo a Scaramuccia di eseguire un'altra tela raffigurante *San Carlo presenta alla Sacra Famiglia gli orfani della stella* (cat. n. 20), esposta sull'altare maggiore contemporaneamente all'invio della *Madonna del latte* a Cesate<sup>70</sup>. Sebbene non si conoscano i motivi che possono aver spinto i deputati a trattenere presso di loro il dipinto di Scaramuccia, questa vicenda attesta il fascino esercitato dalla sua maniera ormai matura, a metà strada tra il classicismo reniano e le suggestioni guercinesche.<sup>71</sup>

Il soggetto iconografico del dipinto cesatese è legato all'antica devozione dei fedeli del luogo alla Madonna cosiddetta "del latte", quanto basta per suggerire al pittore la raffigurazione di donne dal seno rigonfio, pronte a sfamare la loro prole o a riceverlo in dono dalla *Mater matrorum*. Alcuni elementi rimandano chiaramente al suo catalogo come il putto in alto all'estrema sinistra già apparso nella *Santa Caterina da Siena comunicata da Cristo* alla Vettabbia (cat. n. 9). Al contrario, altre citazioni rimandano al repertorio reniano come la giovane ragazza in ginocchio che con un bacile raccoglie il latte donatole dalla Vergine (fig. 48), ripresa fedelmente dalla tela di Reni a Modena (fig. 49), vista da Scaramuccia nella cappella Sassi presso il duomo cittadino<sup>72</sup>. Il pittore però conferisce alla figura maggiore realismo: la posizione arcuata del piede che mette in evidenza la pianta sporca, infatti, è un'eco del dipinto caravaggesco in Sant'Agostino a Roma (fig. 50), tela ricordata dal pittore ne *Le finezze*, che colpì particolarmente il suo immaginario non potendo non "fissare l'occhio [...] ove è il pellegrino avanti l'immagine della Madonna con il Figlio in braccio, veramente cosa degna per la forza della maniera del colorire"<sup>73</sup>. Le giovani e graziose figure sulla sinistra mostrano la dolce maniera delle donne di Carlo Francesco Nuvolone col quale Scaramuccia aveva già avuto modo di collaborare nella cappella di San Vittore in Corpo<sup>74</sup>. Nel dipingere le loro fisionomie, il perugino dovette operare secondo quanto egli stesso suggerito ai suoi lettori, ossia andando alla ricerca di alcune modelle, essendo tra le priorità di un artista "di prima classe" quello di "[...] haver sempre diversificato le Fisionomie de' Volti [...] Ma più di questo il tuo studio principale avrà ad essere della natura l'osservazione. Per essemplio, tù devi rappresentare una Venere, ed un Marte; vanne rimirando per

---

<sup>69</sup> Restano tuttora ignote le motivazioni che spinsero i deputati della Stella a trattenere a Milano la pala destinata a Cesate. Sicuramente ciò è esemplificativo del fascino esercitato dalla tela sui suoi committenti (cfr. TARLAZZI 2017, p. 77).

<sup>70</sup> Difatti questa *querelle* giocò a favore del pittore che fu incaricato dai deputati della Stella di eseguire un'altra tela. Vedi app. doc. n. 24.

<sup>71</sup> Come già detto, tra il 1662-1663, Orazio Archinto prendo il posto di Raimondo Foppa.

<sup>72</sup> Quest'opera fu eseguita da Reni tra il 1635 e il 1640 e trasferita in Francia nel 1796. Su questa tela si veda CAVALLI-GNUDI 1955, p. 106; COLOMBI FERRETTI 1986, pp. 175-176.

<sup>73</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 32. Sulla tela caravaggesca si veda da ultimo CAIAZZA 2017 con relativa bibliografia.

<sup>74</sup> Tra l'altro, il Nuvolone aveva rappresentato lo stesso soggetto per la Congregazione dei Mercanti di Piacenza nel 1645. A tal proposito si veda FERRO 2003, pp. 196-197.

quella alcuna Femina delle più rare bellezze della Città ò luogo in che ti ritrovi, e la fierezza di un volto che sia dedito all'Armi per questo"<sup>75</sup>. Sicuramente una delle modelle più care al pittore posò per ben tre dipinti come si nota confrontando il delicatissimo volto della Madonna dell'Isola Bella (fig. 51), con quello della Vergine della pala di Carcegnà (fig. 52) e della pala del Pio Albergo Trivulzio (fig. 53)<sup>76</sup>.

In quest'ultimo dipinto, il pittore sintetizzò la storia della nobile istituzione rappresentando Carlo Borromeo, fondatore dell'orfanotrofio, accerchiato dai poveri orfanelli sotto lo sguardo benevolo della Sacra Famiglia Celeste<sup>77</sup>. I loro volti sono diversi, ognuno ha la sua età e un proprio aspetto, espedienti tecnici che secondo quanto affermato dal pittore connotano la professionalità di un artista diligente, a differenza di quelli inetti che, a suo dire, deformano la realtà credendo di abbellirla: "vedranno questi un Fanciullino d'un Anno e parendoli [...] non haver tutta la forma conveniente de Muscoli come hanno gli Huomini già cresciuti, e complessi, pretendono con aggiungervili di migliorare l'istessa Natura, ma s'acquistano in vece (e pur non credono) biasmo infinito, e derisione eterna. Vedranno l'istesso Puttino di cinque Testa in circa, ed'essi per correggerli (così ingannati dal lor pravo intendimento) lo vogliono ridurre alle sette, alle otto, e v'è discorrendo"<sup>78</sup>.

Inoltre la tela mostra una gamma cromatica guercinesca mentre le quinte prospettiche rimandano alla lezione di Paolo Veronese, elementi che denunciano chiaramente la conoscenza della pittura veneta.

In effetti, sebbene nessun viaggio in laguna sia documentato, Scaramuccia visitò Venezia in tre diverse occasioni. Finora la critica ha ritenuto opportuno far cadere il viaggio veneziano poco dopo il 1664 basandosi sulle parole del pittore ne *Le finezze*<sup>79</sup>. Come è noto, Girupeno e lo spirito di Raffaello furono accompagnati nella scoperta delle meraviglie della laguna da Marco Boschini, il quale accomiatandosi dai suoi ospiti "volle che per maggior istruttione s'accompagnassero del suo libretto, poco anzi posto alle stampe sotto il titolo de *Le Miniere della Pittura*"<sup>80</sup>. In effetti questo testo fu pubblicato nel 1664, stesso anno in cui la Serenissima donò a Luigi XIV la *Cena in casa di Simone del Veronese* (fig. 54), ora al Louvre, notizia riportata da Girupeno<sup>81</sup>. Il 1664 è sembrato quindi agli

---

<sup>75</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 199-200.

<sup>76</sup> Per un loro confronto si rimanda al catalogo pittorico.

<sup>77</sup> Come ha notato giustamente TARLAZZI (2017, p. 78), il soggetto andrebbe letto come San Carlo presenta gli orfani – non le Stellite – alla Sacra Famiglia in quanto i bambini rappresentati sono di entrambi i sessi. Difatti come ben illustrato dal LATUADA (1738, IV, p. 390) alla nobile istituzione afferrivano sia maschi che femmine.

<sup>78</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 202-203.

<sup>79</sup> IBIDEM, pp. 88-113. Il perugino dedicò in assoluto molte più pagine alla sua visita in laguna. Infatti questo passo, oltre a costituire una preziosa informazione sulla presenza di Scaramuccia a Venezia, suggerisce i tempi della lunga gestazione de *Le finezze*, pubblicato nel 1674 ma già steso a questa data.

<sup>80</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 110. Sul Boschini e sul suo testo si veda BOSCHINI 1664; DAL POZZOLO 2014.

<sup>81</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 92, 100. Sulla tela eseguita dal pittore per i Serviti e donata a Luigi XIV si veda PEDROCCO-PIGNATTI 1995, pp. 287-288.

studiosi un sicuro termine *post quem* per fissare il soggiorno del pittore. In realtà, il primo viaggio in quelle terre cade prima del 1650. A condurre verso tale ipotesi sono di nuovo le parole di Girupeno – queste però trascurate dalla critica – il quale ammirando un'altra versione della *Cena in casa di Simone* dipinta dal Caliari per il refettorio del monastero veronese dei santi Nazaro e Celso, parla di una trattativa per la vendita di tale quadro, acquisto effettivamente andato in porto nel 1650, ceduto al genovese Giovanni Filippo Spinola<sup>82</sup>. Si sa inoltre che il pittore firmò una tela – oggi dispersa - descritta dalla guidistica locale nella chiesa di San Niccolò al Lido a Venezia, eseguita secondo la critica dopo il 1664 per le ragioni appena viste<sup>83</sup>. In realtà, la tela fu eseguita prima di questa data poiché è già ricordata da Marco Boschini nel suo testo, pubblicato proprio quell'anno<sup>84</sup>. È plausibile quindi che questa *Conversione di Saulo* fosse stata eseguita a ridosso della pubblicazione delle *Minere della Pittura* e precisamente nel 1663, a cavallo tra la tela di Cesate, ultimata nell'ottobre del 1662, e quella delle Stelline, saldata nel mese di ottobre; ciò giustificherebbe di fatto il repentino cambio di tavolozza evidente tra la tela cesatese e quella del Pio Trivulzio<sup>85</sup>. In effetti, sebbene queste due opere fossero state dipinte in seno alla stessa commissione mostrano una resa finale completamente diversa. Il *San Carlo che presenta gli orfani alla Sacra Famiglia*, a differenza della *Madonna del latte* aderisce difatti maggiormente alla pittura neoveneta, in sintonia con altre tele dipinte successivamente, da quella di Potenza Picena a quelle perugine per la chiesa di San Filippo Neri e per la famiglia Oddi.

#### 4.4. Carcegna e l'impronta reniana (1663-1664)

**I**l 10 aprile 1663, Annibale Godi e Giulio Cesare Franchi, due mercanti locali, chiesero ed ottennero dal Vicario Vescovile della comunità di Carcegna il permesso di poter erigere una cappella di famiglia, sinonimo del nuovo *status* sociale da loro raggiunto<sup>86</sup>. Questa richiesta segnò difatti l'inizio di alcuni lavori che nel giro di pochi anni stravolsero completamente il cantiere della chiesa di San Pietro, fino ad allora composta da un unico altare centrale e sprovvista di cappelle laterali<sup>87</sup>. L'idea di intraprendere questa nuova risistemazione nacque soprattutto in seguito alla separazione, avvenuta qualche decennio prima, della comunità carcegna da quella di Miasino che

---

<sup>82</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 116. Sulla tela conservata presso la Galleria Sabauda di Torino vedi AIKEMA 2014, pp. 122-123.

<sup>83</sup> La chiesa di San Niccolò al Lido era stata eretta nella prima metà del XVII secolo dai benedettini cassinesi (cfr. CORNER 1758, pp. 59-60).

<sup>84</sup> Purtroppo la ricerca in archivio relativamente alle spese per la fabbrica non ha dato esito positivo (ASV, *Corporazioni religiose – Venezia, San Nicolò al Lido, Atti, Fabbrica della chiesa (1600-1685)*, b. 42).

<sup>85</sup> La tela fu registrata sul secondo altare a sinistra (MORONI 1858, p. 503) e scomparve in data imprecisata ma prima del 1926 (cfr. LORENZETTI 1926, p. 736).

<sup>86</sup> In quella data fu approvata l'erezione di una nuova cappella e relativa sepoltura prospiciente sotto il nuovo titolo della *Purificazione della Vergine* (DELL'OMO 2014, p. 91).

<sup>87</sup> Cfr. NIGRA 1937, p. 4.

ebbe come effetto il decadimento strutturale dell'edificio e la dispersione delle questue dei fedeli<sup>88</sup>.

Ma nei primi decenni della seconda metà del Seicento, il piccolo borgo sulle colline del lago d'Orta ebbe il suo massimo sviluppo, grazie alla disponibilità di denaro di taluni carcegnesi, che investirono i loro guadagni in proprietà terriere<sup>89</sup>. Questi *clan* familiari, come i Rossi (o de Rubeis), i Torotti, i Godi ed i Franchi divennero di fatto una fonte di benessere per tutta la comunità, impegnandosi ad abbellirla con nuovi edifici e restaurando quelli antichi a sigillo della loro gloria<sup>90</sup>. Nel 1661, la vecchia chiesetta di San Pietro attirò i loro interessi divenendo motivo di orgoglio per l'intera comunità locale, sebbene per niente eguagliabile a quella più nobile e ricca della cittadina di Miasino<sup>91</sup>. Difatti le fortune delle più abbienti famiglie carcegnesi furono spese unicamente nella costruzione e nella decorazione dei loro sacelli di famiglia, tralasciando ingiustamente la risistemazione del coro, ultimato solo nel 1742 grazie all'interessamento della Compagnia di Brescia<sup>92</sup>.

Tra i pittori attivi nel cantiere si conta anche Luigi Scaramuccia; questi dipinse *La Purificazione della Vergine* (cat. n. 21) per l'omonima cappella tra il 1663 e il 1664, anno in cui la Compagnia della Corona di Sant'Agostino si unì ad Annibale Godi e a Giulio Cesare Franchi nell'abbellimento del sacello, dedicato per l'occasione alla Madonna<sup>93</sup>. Finora la critica ha datato il dipinto al 1670 circa, ponendo come termine *ante quem* un'epigrafe a ridosso della cappella, su cui si legge: "ANNIBAL GODIUS ET IULIUS CAESAR FRANCUS F.F. ANNO MDCLXX", individuando Rocco Bonola come possibile mediatore tra i due committenti e il pittore perugino<sup>94</sup>. In realtà, la cappella era già stata dotata in precedenza del dipinto di Scaramuccia, collocato *in situ* con una semplice cornice lignea e solo più tardi contornato da una cornice di marmo<sup>95</sup>. Nel 1670, infatti, i due imprenditori decisero di abbellire il sacello ordinando al marmoraro Giovanni Battista Bianchi una lista di marmi da mettere in opera<sup>96</sup>. Ciò è provato da un disegno, firmato da Giovanni Battista Paggi e dai due committenti, che per tale occasione fecero incidere i loro nomi sulla pietra a perenne memoria della conclusione dei lavori<sup>97</sup>. Il mediatore fu certamente Rocco Bonola, una personalità molto poliedrica

---

<sup>88</sup> Difatti la rivalità tra le due comunità confinanti si tradusse in una gara artistica a giovamento delle due chiese territoriali. Sulla chiesa parrocchiale di Miasino vedi DELL'OMO-EPIFANI-MATTIOLI CARCANO 2014.

<sup>89</sup> DELL'OMO 2014, p. 91.

<sup>90</sup> IBIDEM, pp. 94-100.

<sup>91</sup> IBIDEM, p. 91

<sup>92</sup> IBIDEM, pp. 99-100.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>94</sup> Si veda su questo punto TARLAZZI 2017, p. 79, nota 33.

<sup>95</sup> Come notato giustamente dalla DELL'OMO (2014, p. 93) la tela fu eseguita tra il 1663 e il 1664, arco di tempo in cui venne approvata dal vicario vescovile l'erezione di una cappella – come richiesto da Annibale Godi e Giulio Cesare Franchi – e fu istituita una compagnia sotto il titolo della Corona di Sant'Agostino, aggregata fin da subito al sacello dei due mercanti carcegnesi, nominato nei documenti già con il titolo della *Purificazione della Vergine*. Da ciò si può dedurre che l'altare era stato già dotato del dipinto del perugino, consegnato entro il 1664 con una semplice cornice lignea tuttora presente.

<sup>96</sup> IBIDEM

<sup>97</sup> IBIDEM

abbastanza nota; questi infatti viveva a Vacciago, a pochi chilometri dal centro di Carcegna<sup>98</sup>. Insieme col figlio Giorgio, quest'ultimo già attivo nella bottega milanese di Scaramuccia, Rocco fu al centro della vita artistica e culturale della cittadina sul lago d'Orta, dove fondò un'accademia artistica molto celebre<sup>99</sup>. In effetti, il suo nome compare spesso associato al Godi e al Franchi in molti documenti di natura economica, settore in cui eccellevano i due carcegnesi<sup>100</sup>. Ed è proprio alla luce di questo rapporto che si comprende la scelta del perugino nel cantiere di San Pietro, il cui nome dovette risultare abbastanza familiare alla coppia di mercanti per la tela eseguita dal pittore nel santuario canno-biense per i Borromeo d'Angera, feudo novarese non lontano dalla loro cittadina.

Il dipinto licenziato da Scaramuccia per Annibale Godi e Giulio Cesare Franchi mostra lo stesso riferimento alla cultura emiliana visibile nel *San Carlo delle Stelline* del Pio Trivulzio, fortemente permeata dalla maniera reniana, con accentuati riverberi di matrice neoveneta. Non c'è dubbio che l'opera derivi dalla tela di analogo soggetto, eseguita precedentemente da Guido Reni per il duomo di Modena (fig. 56a-b), vista e ammirata dal perugino quando era ancora *in situ*, probabilmente in concomitanza della sua breve sosta emiliana nel 1660<sup>101</sup>; difatti una prima citazione della *Purificazione* di Reni appare, come già ricordato, nella *Madonna del latte* del 1662, più precisamente nella fanciulla in ginocchio con un cesto in mano all'estrema destra dell'opera. Questo ricordo dovette essere quindi ancora vivido e fresco nella mente del pittore che per Carcegna optò per la stessa inquadratura della scena e dei personaggi, conferendo loro più ariosità e *pathos* e dando maggior risalto al cielo e al colonnato. La recente conquista coloristica di matrice neoveneta si nota, invece, nelle delicate trasparenze del velo della Vergine e dell'abito del sacerdote, nonché nello studio delle architetture sullo sfondo.

La presenza di Scaramuccia nella parrocchiale di Carcegna fu perfettamente in linea con quella degli altri artisti attivi nelle cappelle contigue, una scelta esemplificativa del gusto dei committenti, aggiornati sulle mode classiciste dell'epoca, nel solco della direttrice tra Roma e Milano<sup>102</sup>. Difatti, se nella cappella di San Mauro, decorata per volere di Giovanni Guglielmo Rossi, furono scelti Giorgio Bonola e Salvatore Bianchi, i Torotti preferirono per il loro sacello Federico Bianchi, tre artisti legati indissolubilmente all'accademia corconiese e al territorio cusiano. Tra tutti emerge sicuramente la personalità di Luigi Garzi nel cui dipinto, visibile nella cappella dei Re Magi, rielaborò un soggetto

---

<sup>98</sup> Rocco Bonola conosceva personalmente Scaramuccia al quale affidò l'educazione artistica di suo figlio Giorgio (CARENA 1985, p. 13; DELL'OMO 2002, pp. 90-91). Questo aspetto fu inoltre già sottolineato da Cotta (EADDEM s.d., p. 116) nella sua nota sul pittore corconiese, e si evince dall'inventario inventari delle sue opere dove molte tele risultano essere copie tratte dal figlio dalle opere del perugino (CARENA 1985, p. 92).

<sup>99</sup> Sull'Accademia corconiese vedi SAVOINI 1992, pp. 69-74.

<sup>100</sup> DELL'OMO 2014, p. 92.

<sup>101</sup> Su questa tela vedi COLOMBI FERRETTI 1986, pp. 175-176.

<sup>102</sup> I Rossi ed i Torotti e molte altre famiglie locali risiedevano tra Carcegna, Milano e Roma, raffinando di fatto la loro identità culturale ed i gusti artistici sul modello dei due capoluoghi (cfr. DELL'OMO 2014, pp. 91-92).

del maestro Carlo Maratti<sup>103</sup>.

#### 4.5. Monsignor Terzago e la cappella presso Sant’Alessandro a Milano

**L**a fama raggiunta dal pittore negli anni cruciali della sua piena maturità artistica gli fruttò una serie di lavori tali da decretarlo tra gli artisti più ricercati dall’esigente committenza milanese. Infatti il suo stile ben si sposava sia con le nuove tendenze barocche giunte nel capoluogo ambrosiano da Genova, sia con l’anima più conservatrice ristagnante nei modelli d’istanza classicista; in effetti il suo eclettismo riusciva a combinare entrambi gli stili soddisfacendo appieno e contemporaneamente i gusti della ricercata aristocrazia e dell’emergente classe mercantile.

Fra le più antiche ed illustri famiglie milanesi rivoltesi a Scaramuccia per servirsi dei suoi pennelli si annoverano i Terzago, potente casata che vantava tra i suoi membri onorati prelati e rinomati capitani<sup>104</sup>. Il 14 gennaio 1664, Carlo Giovanni Giacomo Terzago, canonico ordinario del Duomo di Milano e governatore di Tivoli, insieme con Scaramuccia stipulò un contratto col quale decise di decorare la propria cappella di famiglia, presso l’antica chiesa di Sant’Alessandro in Zebedia, luogo di culto costruito esattamente dove un tempo sorgeva il carcere omonimo<sup>105</sup>. Riedificato agli inizi del XVII secolo, questo edificio rappresenta uno degli esempi più precoci del Barocco milanese, scrigno di un’incredibile galleria di dipinti di arte lombarda del Seicento e del Settecento, commissionati dalle più nobili e potenti famiglie milanesi ai migliori artisti del momento<sup>106</sup>.

Monsignor Terzago, riportato *in auge* il nome della propria casata nei primi anni della seconda metà del secolo, chiese al pittore diversi dipinti per il suo sacello, tra cui una tela raffigurante la *Vergine Immacolata, sant’Antonio da Padova e Carlo Borromeo*<sup>107</sup>. Quest’opera, ricordata anche da Pascoli nella *Vita* del pittore, fungeva da pala d’altare, dove l’effigie del monsignore faceva bella mostra di sé fra i suddetti santi suoi protettori<sup>108</sup>. Il contratto prevedeva inoltre la decorazione dell’intera cappella che secondo le volontà del committente doveva essere tutta affrescata<sup>109</sup>. Come si legge infatti nel documento conservato presso l’Archivio di Stato di Milano, Scaramuccia dipinse dapprima un’*Assunta* nel catino della volta, per poi eseguire un quadrone con “[...] tutti li infrascritti santi tutelari d’esso monsignore, cioè S(ant’) Anna, S(an) Giuseppe, S(an) Ioachino, S(an) Giovanni, S(an) Iacomo, S(an) Filippo Neri, S(an) Francesco, S(ant’) Orsola e S(anta) Maria Elisabetta, disponendoli

<sup>103</sup> Sulla tela si rimanda a DELL’OMO 1994, p. 102.

<sup>104</sup> VIVIANO 1978, p. 427.

<sup>105</sup> La cappella, costruita nel 1613 a sinistra del presbiterio, fu concessa ai deputati della Scuola del Santissimo Sacramento e di San Carlo, ceduta nel 1662 da Giulio Moricelli a monsignore Terzago (cfr. FIORIO 2006, p. 379). Sulla basilica vedi SPIRITI 1999 (S. Alessandro); per una lettura iconografica unitaria vedi SPIRITI 2002, pp. 177-187.

<sup>106</sup> Cfr. FIORIO 2006, pp. 376-381.

<sup>107</sup> Vedi app. doc n. 30. Vedi inoltre cat. P19, P20.

<sup>108</sup> PASCOLI 1730, p. 88.

<sup>109</sup> Vedi nota 106.

in quella forma che porterà l'arte e meglio parerà al pittore, perché l'opera rieschi quanto più ben disposta sia possibile"<sup>110</sup>. L'*ensemble* prevedeva infine un'*Annunciazione* e la rappresentazione dei *Misteri del Santo Rosario*, tra i quali una *Passione* e una *Vergine Addolorata*<sup>111</sup>. Secondo le descrizioni dell'epoca, la cappella doveva apparire agli occhi dei fedeli interamente tappezzata di pitture, una sorta di pinacoteca sacra in cui l'*horror vacui* non lasciava spazio al vuoto, un lavoro espletato nel giro di soli tre anni – come in effetti concordato – fruttando al pittore ben duecento libbre ed una casa situata presso la chiesa di Sant'Anna, nella parrocchia di San Simpliciano<sup>112</sup>.

Purtroppo questo sacello andò completamente distrutto nel 1828 quando fu trasformato e dedicato a Sant'Alessandro Sauli<sup>113</sup>. Sicuramente la perdita di questo ciclo costituisce una grave lacuna per la ricostruzione dell'*iter* artistico del pittore, trattandosi di una notevole testimonianza di un periodo di transizione, a cavallo tra la fase classicista dei primi anni del settimo decennio e quella tenebrista su cui il pittore indugiò sul finire degli anni sessanta.

Ritornando a monsignor Terzago e alle sue ultime volontà testamentarie, si sa inoltre che questi destinò una somma di danaro per i festeggiamenti in onore di santa Margherita, patrona di Gorla Maggiore, feudo appartenuto alla sua famiglia sin dal 1524<sup>114</sup>. La loro presenza è infatti testimoniata presso questa cittadina da una cappella dedicata alla martire d'Antiochia, giuspatronato ceduto successivamente ai Pusterla e prontamente riacquistato da Carlo Giovanni Giacomo<sup>115</sup>. Purtroppo, in seguito alle modifiche apportate alla chiesa nel 1786 e ad un ulteriore intervento nel 1860, l'altare e con esso il dipinto andarono completamente persi. Benché non si è certi sull'autore della tela, si può pensare che il prelado si servisse ancora una volta della maestria di Scaramuccia nel realizzare anche questa tela. Se così fosse, si spiegherebbe la presenza di un disegno autografo del pittore raffigurante *Santa Margherita* (cat. D), conservato presso l'Accademia Ambrosiana.

Contemporaneamente all'avvio dei suddetti lavori nella cappella dei feudatari di Gorla, Paolo Maria Terzago pubblicò il catalogo ragionato della stravagante collezione di Manfredo Settala, nobile uomo meneghino, fortemente interessato all'arte e alla scienza<sup>116</sup>. L'"Archimede di Milano", così come il Settala fu appellato dai suoi contemporanei, ereditò le raccolte artistiche di suo padre Ludovico, incrementandole con inusuali "oggetti diabolici" come lenti, microscopi, congegni meccanici, strumenti di fisica e di astrologia, reperiti grazie ai suoi contatti con la corte fiorentina e con i maggiori esponenti scientifici dell'epoca<sup>117</sup>. Questi, dopo essere rientrato a Milano in seguito al soggiorno

---

<sup>110</sup> IBIDEM

<sup>111</sup> SPIRITI 1999, p. 69. Per tutte queste opere si veda cat. P19. P20,

<sup>112</sup> Vedi app. doc. n. 30; cfr. MANCINI 1992, p. 153, n.11.

<sup>113</sup> GIUBBINI 1965, p. 21; MANCINI 1992, pp. 153-154, n. 10; SPIRITI 1999, p. 69.

<sup>114</sup> VIVIANO 1978, p. 427.

<sup>115</sup> IBIDEM, p. 428.

<sup>116</sup> TERZAGO 1666.

<sup>117</sup> Sulla collezione vedi AIMI 1984.

capitolino dove conobbe il gesuita Atanasio Kircher, affidò a Paolo Maria la pubblicazione di un tomo, contenente la descrizione della sua celebre *Galleria*. In effetti, il Terzago, fisico collegiato, nel 1664 dette alle stampe l'opera redatta interamente in latino, in cui descrisse accuratamente tutti gli oggetti della nobile raccolta<sup>118</sup>. Questo testo ebbe un enorme successo editoriale tanto da essere ripubblicato in volgare per venire incontro alle richieste di tante persone interessate all'argomento. Ed in entrambe queste edizioni, l'autore volle ricordare il celebre collezionista corredando i volumi con un'incisione raffigurante Manfredo Settala, delineata per l'occasione da Luigi Scaramuccia ed incisa su rame da Giovanni Battista Bonacina (cat. S5)<sup>119</sup>. Come si legge in calce al ritratto, il patrizio milanese aveva sessantatré anni; da ciò si evince che l'incisione fu scolpita entro il 1663, effettivamente un anno prima di dare alle stampe il catalogo, quando l'artista dovette figurare tra quei pittori, cui il milanese affidò il titanico compito di riprodurre tutte le meraviglie del suo museo, impresa culminata con la realizzazione di un *corpus* di sette volumi interamente illustrati, di cui però si perse ogni traccia<sup>120</sup>. Questa *wunderkammer* era di fatti ben nota al perugino, come lui stesso ricorda ne *Le finenze*, quando sotto le mentite spoglie del giovane Girupeno si ritrovò “[...] nella famosa Galleria del Nobile Manfredi Settala, il quale oltre il ritrovarsi di perspicaci, e virtuosi talenti, resta adorno di così inarrivabili, e dolci maniere, che li nostri Pellegrini ne restarono, per così dire, adoratori, ed in estremo confusi, non che appagati”<sup>121</sup>. In tale occasione, il pittore rimase affascinato di fronte alla compulsiva passione del Settala ed ai suoi naturalia, artificialia e curiosa, oggetti gelosamente custoditi insieme ad una centinaia di libri e pitture: “[...] in questo Museo, oltre che non poche Pitture di vaglia, vi s'ammirano non tanto le meraviglia prodotte dalla Madre Natura, quanto le artificiose e di tal forte, e quantità, che pochi Principi d'Italia ponno vantarsi in simili materie posseder di vantaggio”. Tra i numerosi quadri comprati del nobiluomo si ammiravano opere di Giovanni Bellini, Tiziano, Leonardo da Vinci, Fede Galizia, nonché diverse tele di ambito lombardo e romano. Purtroppo non tutti i dipinti sono dettagliatamente descritti nell'inventario a stampa, pubblicato nel *Museo o Galeria Adunata*, tra i quali è presumibile che dovette esserci almeno un'opera di Scaramuccia, artista tenuto in grande considerazione dal collezionista che lo scelse fra tanti nel farsi immortalare dal suo pennello a perenne memoria della sua collezione<sup>122</sup>. Tra le molte tele elencate nel *Museo Settaliano*, soltanto una – curiosamente - è di ambito bolognese: “[...] Quadro grande rappresentante il Parricidio di Caino, uscito dal pennello d'un Allievo di Guido Reni”<sup>123</sup>. Appare strano come il Settala, così meticoloso e attento nel descrivere minuziosamente ogni singolo oggetto, ricordandone la provenienza, i pregi e le

---

<sup>118</sup> TERZAGO 1664

<sup>119</sup> Cfr. TERZAGO 1664; TERZAGO 1666.

<sup>120</sup> AIMI 1984, pp. 28-30.

<sup>121</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 134.

<sup>122</sup> Cfr. TERZAGO 1666, pp. 255-264.

<sup>123</sup> IBIDEM, p. 261, n. 59.

singularità, non applicasse lo stesso metodo nell'inventariare questo esclusivo dipinto bolognese, *unicum* nella sua ricca quadreria. Sebbene non si abbia nessuna certezza in merito, non è da escludere che possa trattarsi di un'opera di Scaramuccia, la cui formazione con Guido Reni fu tra le credenziali del pittore nel proporsi sulla scena milanese. Ciò appare relativamente vero in rapporto alla comparsa sul mercato antiquario di una tela attribuita dagli esperti ad un anonimo pittore bolognese di ambito lanfranchiano raffigurante *Il parricidio di Abele* (cat. n. 43)<sup>124</sup>. Difatti, questo dipinto mostrerebbe diverse analogie con il catalogo di Scaramuccia, a partire dallo schema compositivo, già ampiamente delineato a proposito dell'*Apparizione di Cristo a San Paolo* (cat. n. 2). Il volto dello sfortunato figlio di Adamo, reso con lineamenti piuttosto generici – naso appuntito, occhi allungati, bocca serrata – richiama alcune analoghe soluzioni stilistiche che caratterizzarono, qualche anno più tardi, i morti di peste nel San Carlo della Pinacoteca Ambrosiana (cat. n. 32). Il corpo esanime di Abele, in primo piano, riprende esattamente la posizione delle braccia e del busto di un disegno autografo dell'artista raffigurante un *Fauno* (cat. D19). Questa creatura mitologica è colta, nel disegno dell'Ambrosiana, nel momento in cui, dormiente su una roccia, è sdraiata in un paesaggio ameno, all'ombra di alcune fronde scosse dal vento, un particolare ripreso similmente nel dipinto anonimo. Il fianco destro di Abele, ottenuto in maniera "sgraziata" e "grumosa", è dipinto secondo uno studio dei volumi tipico dell'artista, come si nota in una sua sanguigna, una *Figura femminile distesa addormentata* (cat. D70), che rende in egual misura la massa voluminosa ed informe delle cosce e dell'anca<sup>125</sup>. Se così fosse, questo dipinto, insieme ai disegni del codice di Varsavia, offrirebbe un esempio interessante di studio di nudo dal vero, contraddistinto da una pennellata morbida e da forme scorciate che richiama alla mente alcuni studi di Annibale Carracci<sup>126</sup> e un disegno già attribuito a Pietro Catelani (cat. D98) raffigurante un *Bambino sdraiato sul fianco destro*<sup>127</sup>. Tra l'altro proprio quest'ultimo studio, sebbene fosse stato già assegnato con molti dubbi all'esiguo catalogo del pittore romano per una scritta apposta in antico sul retro del foglio dal cardinale Santacroce, è stato recentemente ristudiato ed avvicinato ai modi di Scaramuccia, tenendo conto di altre quattro prove del perugino, caratterizzate dallo stesso tratto leggero e regolare<sup>128</sup>.

La tela in collezione privata provverebbe inoltre il debito di Scaramuccia con i modelli figurativi del Guercino, già suo maestro all'epoca dell'Accademia Ghisilieri. Difatti, se si confronta il dipinto esitato con quello di analogo soggetto (fig. 57), recentemente restituito al Barbieri, si nota lo stesso modo di rappresentare la muscolatura toracica di Abele, nonché la fuga di Caino sullo sfondo<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> Bertolami Roma, 4 dicembre 2017, lotto 239.

<sup>125</sup> Cfr. CARACCILO 2008, p. 134

<sup>126</sup> LOISEL 2000, pp. 82-83

<sup>127</sup> EPIFANI 2004, p. 97

<sup>128</sup> IBIDEM

<sup>129</sup> Cfr. EMILIANI 2015, pp. 5-30.

Sicuramente molto significativo risultò per il perugino doversi confrontare con le suggestioni coloristiche riproposte da Guercino in questa tela, da quest'ultimo assorbite nel 1618 durante un suo viaggio in laguna<sup>130</sup>. Infatti, dal canto suo Scaramuccia non riuscì a conferire alla figura di Abele quello modo a dir poco prorompente del Barbieri, rimanendo di fatto più estraneo alla vicenda e stilisticamente più reniano, connotazione di fatto datagli dall'anonimo redattore dell'inventario settaliano. Ciò che però dovette spingere il Settala ad acquisire quest'opera fu il dato scientifico conferito dal pittore al cadavere della sfortunata vittima di Caino, reso con una posa "vesaliana" molto vicina ai gusti scientifici del nobile committente<sup>131</sup>.

#### **4.6. La cappella Bigazzini in San Filippo Neri e la committenza perugina**

“**M**andò molti quadri a Perugia, che si vedono presentemente in alcune di quelle case; ed uno rappresentante la Nunziata fu nella chiesa de' canonici Regolari di S(anta) Maria de' fossi collocato, ed un un altro in cui dipinse la Presentazione della Vergine al tempio si conserva in uno degli altari della chiesa de' padri Filippini”<sup>132</sup>. Con queste parole, Pascoli lascia intendere nella *Vita* del pittore che tutte le opere perugine di Scaramuccia, da quelle conservate negli edifici privati alle due pale d'altare dipinte per i canonici regolari di Sant'Agostino e per la cappella Bigazzini, fossero state eseguite a Milano ed inviate successivamente nella sua città natia. La critica finora non ha mai messo in discussione queste affermazioni considerando invece tale pratica – l'invio di opere dal suo studio milanese in altre città – come normale prassi nell'operare dell'artista<sup>133</sup>.

Alla luce, però, di un nuovo documento conservato presso l'archivio del Sodalizio Braccio For-tebraccio, si sa con certezza che il pittore fosse presente a Perugia nel 1665, suscitando un enorme interesse da parte dei collezionisti locali commissionandogli diverse opere per le loro collezioni<sup>134</sup>. Probabilmente Scaramuccia fece tappa nel capoluogo umbro mentre era diretto a Roma dove l'anno successivo presentò il manoscritto de *Le finenze* agli accademici della nota istituzione romana di San Luca. Questo soggiorno nella sua città natale si rivelò molto fruttuoso poiché in meno di un anno l'artista realizzò diversi dipinti e vendette alcuni bozzetti.

Tra i primi ad usufruire dei servizi del pittore ci fu Giovanni Antonio Bigazzini, nobiluomo perugino, residente tra il capoluogo umbro e la città di Roma dove comprò l'antica residenza dei

---

<sup>130</sup> Cfr. TURNER 2017.

<sup>131</sup> È plausibile che questa visione scientifica sia stata in qualche modo resa inconsciamente dal pittore imitando le opere del Guercino. Su questo punto vedi de LIBERALI 2015, pp. 85-99.

<sup>132</sup> PASCOLI 1730, pp. 89-90.

<sup>133</sup> Cfr. TARLAZZI 2017, p. 73.

<sup>134</sup> Per le opere perugine vedi cat. P60-P61-P62-P63.

Frangipane, dimora distrutta in seguito ai lavori per la realizzazione del monumento a Vittorio Emanuele II a Piazza Venezia<sup>135</sup>. Il conte comprò anche una cappella nella chiesa perugina di San Filippo Neri per dare compimento alle volontà testamentarie della defunta madre, Artemisia Mainardi<sup>136</sup>. I lavori per la decorazione di questo sacello iniziarono nel 1665 e terminarono nel 1669, arco di tempo in cui la critica ha collocato l'esecuzione del dipinto di Luigi Scaramuccia raffigurante la *Presentazione di Maria al tempio* (cat. n. 23)<sup>137</sup>. In realtà, la committenza di questo quadro va fissata senza ombra di dubbio al 1665, anno in cui Scaramuccia è attestato a Perugia, da dove partì per l'Urbe e non fece più ritorno<sup>138</sup>. Infatti, nel 1667 Scaramuccia risulta già a Milano, attivo per il conte di Novellara, al quale inviò una tela<sup>139</sup>. In effetti, la *Presentazione di Maria al tempio* risulta in linea con le istanze classiciste prese a modello da Scaramuccia nel settimo decennio, in cui si nota una componente neobaroccesca già indirizzata verso il classicismo di Andrea Sacchi e Carlo Maratti<sup>140</sup>. La Biavati individua il prototipo iconografico di questo dipinto nella tela di Federico Barocci presso la chiesa romana dei padri oratoriani, artista amato non soltanto da Scaramuccia ma dagli stessi padri perugini di San Filippo Neri che non disdegnavano affatto ripetere in città i modelli artistici visibili nella loro chiesa madre nell'Urbe<sup>141</sup>. Difatti la presenza del perugino in questa chiesa si accorda con quella degli altri artisti le cui opere decorano le restanti cappelle di uno degli edifici barocchi di maggior rilievo a Perugia<sup>142</sup>. Lo stesso Girupeno – *alias* Scaramuccia – nella sua visita alla città rimase incantato alla presenza, tra le altre, delle tele di Andrea Sacchi (fig. 58), di Guido Reni (fig. 59) e di Pietro da Cortona (fig. 60), le cui opere furono spesso prese a modello dal perugino<sup>143</sup>. Girupeno non mancò, inoltre, di sottolineare come anche l'architettura fosse degna di essere definita "bella", senza però indicare il nome dell'autore, l'architetto romano Paolo Maruscelli già al servizio dei filippini a Roma<sup>144</sup>.

---

<sup>135</sup> Sul palazzo costruito a Roma da Carlo Fontana vedi CURCIO-SPEZZAFERRO 1989, p. 136.

<sup>136</sup> MANCINI 2008, p. 55.

<sup>137</sup> TOSCANO 1989, p. 375; BARROERO 1989, pp. 882-883.

<sup>138</sup> Il pittore riceve dai confratelli dell'oratorio di Sant'Agostino la committenza per una tela. Vedi app. doc. nn. 34-36.

<sup>139</sup> Vedi app. doc. n. 34, 35, 36.

<sup>140</sup> L'individuazione di Scaramuccia, anche lui come Andrea Sacchi e Guido Reni apparentemente fedele al dettato classicista, si deve con tutta probabilità al padre oratoriano Cesare Crispolti, storico locale, nipote dell'omonimo zio e canonico (cfr. MANCINI 2008, p. 56).

<sup>141</sup> BIAVATI 1974, p. 68.

<sup>142</sup> Sulla decorazione della chiesa vedi MANCINI 2008, pp. 45-58; SORANZO 2008, pp. 59-98; BURATTA 2008, pp. 99-116.

<sup>143</sup> "[...] Indi risaliti per alquanto, pervennero nella Chiesa Nova de P(adri) dell'Oratorio, nella quale non mancarono vedere (oltre una bella Architettura) di bellissime Pitture, cioè a dire la Concecione nell'Altar Maggiore, ed una Natività della Madonna in una Cappella Laterale ambidue di Pietro da Cortona, una di Andrea Sacchi con il Bambino Giesù in braccio del Vecchio Simeone, ed un'altra, ch'è il sigillo di tutte con l'Assunta dell'impareggiabile mano di Guido" (SCARAMUCCIA 1674, p. 84).

<sup>144</sup> Ettore RICCI (1969, p. 76) riporta i motivi per cui la scelta fosse caduta sul Maruscelli "[...] non fu per avere un architetto già noto e di grido, che accrescesse pregio all'opera col nome suo [...], ma perché a Roma gli artisti conoscevano le disposizioni ingiunte dal Concilio di Trento, ed i filippini, con Cesare Baronio in testa, si erano fatti banditori di quelle regole, prescritte ai fabbricatori della chiesa".

La costruzione dell'edificio di via dei Priori terminò nel 1665 e divenne ben presto uno scrigno d'arte, grazie all'intervento di diverse famiglie nobili perugine che finanziarono l'esecuzione dei lavori con ingenti somme di danaro<sup>145</sup>. Tra queste non potevano mancare gli Oddi, il cui nome, grazie al patrocinio del vescovo Marcantonio, campeggia tuttora lungo il cornicione dell'imponente facciata. I membri di questa famiglia risiedevano a poca distanza dalla Chiesa Nuova, in uno dei palazzi più lussuosi di Perugia, al cui interno sopravvive una ricca collezione d'arte, iniziata dal conte Angelo ed ampliata da suo figlio Francesco<sup>146</sup>. Questi, alla morte del padre avvenuta nel 1647, ereditò un enorme patrimonio ed una ricca quadreria implementandone l'importanza con una serie di acquisti ben mirati<sup>147</sup>. Baldassarre Orsini, nella sua *Guida al Forastiere per l'Augusta Città di Perugia*, edita nel 1784, menzionò diverse opere di grande interesse appartenute agli Oddi, tra cui una *Lucrezia* e una *Diana cacciatrice* del Guercino, un *San Paolo* di Andrea Sacchi, nonché diverse tele di artisti locali, tra i quali l'immane Giandomenico Cerrini, lo stravagante Fabio della Corgna, Bernardino Gagliardi e Paolo Gismondi<sup>148</sup>. Il letterato elencò, inoltre, anche una *Maddalena* di Gianantonio Scaramuccia (fig. 61) ed un quadro di Luigi raffigurante “[...] una Venere che esce dal mare, che potrebbe dirsi disegnata da Guido, di cui fu allievo, ed animata dalla espressione del suo fare giovanile” denunciando che “[...] un rozzo pennello gli ha fatto indosso un velo per motivo di onestà”<sup>149</sup>. Questo dipinto (cat. n. 25), riportato allo stato originale da un accurato restauro che ha liberato la dea dai rozzi panneggi settecenteschi, rappresenta una *Venere* a mezza figura mentre emerge dalle onde, secondo una originalissima iconografia che le conferisce un'incredibile modernità, a cavallo tra classicismo e un intelligente realismo. Accanto alla dea si notano due colombe che ritornano in maniera pressoché identica nella tela con la *Presentazione della Vergine* nella cappella Bigazzini. La tavolozza dalle tinte tenui, come l'azzurro e il rosa, mostra reminiscenze reniane tanto da ricordare all'Orsini “il fare giovanile” del pittore quando questi era alla bottega del maestro bolognese<sup>150</sup>.

L'ideatore di questa collezione fu Antonio. Il suo nome appare spesso nel *Libro dei conti* del Guercino accanto ad una *Lucrezia Romana* (fig. 62) e ad una *Diana* (fig. 63), due tele appartenenti al periodo tardo del centese, più precisamente al 1635-1645<sup>151</sup>. Il nobiluomo dovette amare le

<sup>145</sup> Cfr. COLETTI 2008, pp. 21-22.

<sup>146</sup> Sulla famiglia comitale Degli Oddi – da non confondere con gli Oddi – vedi SPRETI 1931, IV, pp. 875-877. Sul palazzo e la collezione seicentesca si veda SANTI 2014.

<sup>147</sup> Angelo Degli Oddi morì nel 1647 (SANTI 2014, p. 8). Alla sua morte, la collezione comprendeva sessantanove dipinti e trentacinque disegni, tra cui una *Carità Romana*, una *Maddalena* e un *San Giovanni* di Guido Reni e una *Cleopatra* e un *David* del Guercino (Ibidem, p. 9).

<sup>148</sup> ORSINI 1784, p. 289. Questa collezione è citata anche dal MORELLI (1683, p. 147) e dal SIEPI (1822, III, p. 837).

<sup>149</sup> ORSINI 1784, p. 288.

<sup>150</sup> ORSINI 1784, p. 288.

<sup>151</sup> Il conte era inoltre interessato alla pittura caravaggesca, come testimoniato da una copia del Battista della Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma e da una replica della Scena di bettol del Valentin del Louvre (cfr. SANTI 2014, p. 11). Sulle tele del Guercino vedi EADEM, p. 8. Sul *Libro dei Conti* del Guercino vedi GHELFI 1997.

sperimentazioni classiche e le gamme pastello del Barbieri se alla sua morte nel 1647 si contavano nel suo inventario altre due opere del pittore<sup>152</sup>. Questo documento stilato in seguito al suo decesso permette di distinguere i dipinti acquistati da Antonio da quelli del figlio Francesco che a sua volta incrementò notevolmente la collezione con richieste ben specifiche<sup>153</sup>. Questi, difatti, fu molto adentro alle politiche artistiche dell'epoca figurando tra i corrispondenti del Baldinucci nel raccogliere le notizie "de' professori del disegno" richiestegli dal cardinale Leopoldo<sup>154</sup>.

Sebbene non ricordate dalla guidistica perugina, fu proprio lui a commissionare a Luigi Scaramuccia due opere, ricordate in un inventario del 1687: la già citata *Venere* e un *Sant'Ubaldo in preghiera* (cat. n. 24) che, come notato giustamente da Francesco Santi, non si trattò di un abbozzo per una pala e nemmeno di un frammento di una tela più grande, bensì di una di quelle teste in estasi, delle quali Reni aveva fornito gli esempi più alti<sup>155</sup>. Il nobiluomo aveva comprato dal nostro pittore anche una *Testa dell'Assunta*, esposta nella sua quadreria insieme a due opere simili raffiguranti *San Modesto* e *San Macario* dipinte dal Carlone e alla testa di un *Santo giovane* di Giandomenico Cerini<sup>156</sup>. Infine, nello stesso documento è citato anche un altro dipinto, questa volta un "[...] un abbozzetto per un Quadro da Altare", probabilmente una committenza mai portata a termine dal pittore per uno dei sacelli di questa nobile famiglia, opera forse riconoscibile nella teletta della Fondazione Orintia Carletti Bonucci (cat. n. 26)<sup>157</sup>.

La fortuna riscossa dal perugino rientrato in patria fu notevole se la letteratura periegetica locale enumera altre sue tele nelle collezioni perugine, malauguratamente tutte disperse nel corso dell'Ottocento, tra le quali una pala d'altare per la chiesa di Santa Maria de' Fossi raffigurante la *Beata Vergine annunciata dall'Angelo*<sup>158</sup>. Secondo l'Orsini, "il gusto va imitando la maniera forte del primiero fare di Guido. Le sacome del disegno sono più naturali che ideali, ossia che non mostrano perfetta scelta. Per questo dico, che il ginocchio dell'Angelo è ben inteso a tenore della natura e della massa chiara rispetto al composto; [...] la testa della B(eata) Vergine ha buon impasto, siccome anche tutto il rimanente del quadro è pittorescamente macchiato. Il corso luminoso, che si presenta davanti al composto, racchiude l'angelo che annunzia, e que' belli putti in gloria, collo Spirito Santo. A questo contrappone la B(eata) Vergine unitamente alla massa di riposo, nella cui ombra sono ritrovati con dolce tinta due putti con graziose attitudini. Anche le minime cose suggeriscono materia al valente artefice per usarla al debito effetto. Il libricciuolo aperto sull'inginocchiatoio con quelle pagine

---

<sup>152</sup> L'inventario è stato reso noto da SANTI 2014, pp. 54-71.

<sup>153</sup> IBIDEM, pp. 10-11.

<sup>154</sup> Sul carteggio tra Filippo Baldinucci e Francesco degli Oddi vedi BAROCCHI 1974-1975, VI, doc. 101.

<sup>155</sup> Si veda rispettivamente SANTI 2014, p. 54, n. 3; p. 55, n. 20.

<sup>156</sup> SANTI 2014, p. 58, n. 87; p. 63. Vedi inoltre cat. P62.

<sup>157</sup> SANTI 2014, p. 58, n. 87. Sulla teletta vedi BLASIO 2015, pp. 174-175.

<sup>158</sup> ORSINI 1784, p. 47.

scherzate, e cogli accidenti di chiaroscuro che riceve, serve a legare insieme i corsi luminosi. Cose solamente cognite a' pittori d'arte, e incognite a' manieristi"<sup>159</sup>. Purtroppo, di tale opera resta soltanto questa bellissima descrizione che restituisce alla mente il fare reniano del pittore. Questo dipinto, insieme alle altre opere descritte dallo stesso Girupeno ne *Le finezze*, seguì le vicende legate alla soppressione della chiesa di Santa Maria de' Fossi nel 1789: difatti, il complesso fu comprato in parte dall'ospedale e in parte dal vescovo Alessandro Odoardi per trasformarlo in oratorio<sup>160</sup>. Nonostante queste vicende, l'opera risulta ancora *in situ* nel 1872, come ricordato dal Siepi nella sua trattazione topologica-istorica della città di Perugia<sup>161</sup>. Non si conosce il committente dell'opera; ad ogni modo questi dovette incontrare il gusto dei canonici regolari di San Salvatore, già di stanza presso il convento perugino dal Quattrocento e dipendenti dal superiore generale scopetino di stanza a Bologna presso la chiesa del Salvatore<sup>162</sup>. Recentemente, è apparsa sul mercato antiquario un'*Annunciazione* attribuita dagli esperti ad un anonimo pittore bolognese vicino ai modi di Flaminio Torre (cat. n. 22). Quest'opera trova invece larga rispondenza con un disegno di Scaramuccia conservato all'Ambrosiana di Milano, soprattutto per quanto concerne la figura della Vergine, il volto reclinato e l'ombra che le solca il viso (cat. D28). La disposizione delle due figure rievoca lo schema compositivo dell'*Apparizione di Cristo a San Paolo* di Bologna (cat. n. 2), caratterizzato allo stesso modo da una diagonale che termina, in basso a sinistra, con un brano di natura morta. Un ulteriore richiamo alla tela bolognese si nota, infine, nell'afflato guercinesco dell'angelo, immerso in un'atmosfera intrisa di forte classicismo, che richiama alla mente il bellissimo volto del Cristo emiliano. In effetti sembra che la descrizione appuntata dal Siepi trovi ampie consonanze con questo dipinto che mostra, tra l'altro, diverse similitudini con altre opere autografe del perugino eseguite in questo periodo.

Sia l'Orsini che il Siepi ricordano infine un'altra teletta del pittore in città raffigurante una *Immacolata Concezione* nel nobile palazzo del conte Francesco Graziani<sup>163</sup>. Il soggetto è confermato da entrambi gli studiosi: il primo parla di una "Madonna concetta posta sopra il mondo, con un Angelo Allato, che abbatte Lucifero"<sup>164</sup>, un particolare – quest'ultimo – omissso dal secondo, il quale cita solo la figura celeste e non la presenza del demonio<sup>165</sup>. Quest'opera, insieme a parte della collezione,

---

<sup>159</sup> IBIDEM

<sup>160</sup> ADPG, *Acta Ecclesiastica, 1796-1797*. Il complesso passò dapprima all'Ospedale di Santa Maria della Misericordia e successivamente, per interessamento del vescovo Odoardi fu adattato ad orfanotrofio maschile conosciuto come Orfanotrofio della Divina Misericordia. Nel 1857, l'edificio fu riadattato a collegio per le ragazze di nobili ascendenze e conosciuto come Collegio di Sant'Anna. Oggi, ospita due scuole (cfr. SIEPI 1872, pp. 614-618).

<sup>161</sup> "Il II (altare) con ornato e colonne di legno dorato ha un bel quadro di Luigi Scaramuccia rappresentante la B(eata) V(ergine) Annunziata e lo Spirito Santo fra vari putti in gloria" (SIEPI 1872, pp. 616-617).

<sup>162</sup> Cfr. BULL 1975. In questa chiesa madre dell'ordine scopetino fu sepolto nel 1666 il Guercino, che volle essere sepolto vicino a suo fratello Paolo Antonio, vestito da monaco cappuccino (MILLER 1964, p. 225).

<sup>163</sup> ORSINI 1784, p. 346; SIEPI 1872, p. 663. Vedi cat. P61.

<sup>164</sup> ORSINI 1784, p. 346.

<sup>165</sup> "Una Vergine concetta senza macchia posata sul globo terrestre con un Angelo" (SIEPI 1872, p. 663).

è andata completamente dispersa dopo il 1872, anno in cui è ricordata per l'ultima volta dal Siepi. Stesso destino accomunò altre due collezioni perugine in cui erano elencate alcune opere di Scaramuccia, come quella degli Aureli e quella degli Ugolini<sup>166</sup>. Se della prima, Morelli ricorda solo il nome dei pittori presenti, tralasciando di descriverne i soggetti<sup>167</sup>, della seconda, è l'Orsini a fornire qualche maggiore informazione: “[...] vedensi in questa nobile abitazione vari quadri singolari. Evvi una testa di S(an) Pietro Martire di Annibale Caracci. Un S(an) Girolamo, ed una Madonna, a mezze figure, del Barocci. La Presentazione della Vergine al Tempio, benchè sia opera tagliata, e consumata dall'ingiuria del tempo, tuttavia vi si riconosce lo spirito giovanile, il disegno, e il colorito di Luigi Scaramuccia”<sup>168</sup>.

Il successo riscosso dal pittore in patria fu dovuto sicuramente alla forte componente reniana visibile nelle sue tele, apprezzatissima dalla committenza perugina per la quale Scaramuccia, da astuto mercante qual era, non si lesinò di far emergere ulteriormente a garanzia della sua fama. Ciò si evince dalle parole dei contemporanei che in più battute non mancarono di sottolineare, con largo uso di espressioni, la bellezza delle tele del perugino memori del disegno e del colorito del vate bolognese<sup>169</sup>. Probabilmente fu tale caratteristica a far decidere gli economisti della Congregazione di Sant'Agostino ad affidare al pittore l'esecuzione di un quadro per il loro oratorio, come si evince da uno dei verbali firmato il 25 aprile 1665<sup>170</sup>. Questa sottoscrizione, oltre a fissare il soggiorno perugino dell'artista, conferma la paternità di un'inedita tela, già avvicinata con riserva da Toscano al pittore, conservata presso la sagrestia della chiesa di Sant'Agostino<sup>171</sup>. Il quadro raffigura un bellissimo *Cristo Risorto* (cat. n. 27) posto a mezz'aria, con i piedi sulle nuvole e recante uno stendardo. La sinuosità e la bellezza del corpo si rifanno all'analogo dipinto di Guido Reni, a sua volta una ripresa del *Cristo risorto* di Michelangelo. L'opera, per il forte dinamismo e la profondità spaziale, mostra i caratteri stilistici di matrice emiliana, a contatto con gli esempi dell'arte barocca. Alcuni aspetti – in primo luogo la definizione scultorea del corpo e l'uso della luce che evidenzia la muscolatura, creando forti effetti di contrasto – rimandano alla cultura neoveneta, memore di Pierfrancesco Mola e delle esperienze guercinesche, caratteristica evidente nella produzione di Luigi Scaramuccia di questo periodo. La tela doveva decorare “la facciata à piedi” dell'oratorio, annesso alla chiesa di

---

<sup>166</sup> La collezione degli Aureli vantava insigni opere tra le quali L'ORSINI (1784, pp. 179-180) ricorda una tavola di Pietro Perugino, una *Deposizione* di Raffaello Vanni ed altre opere di Mattia Preti, Mario de' Fiori, del Borgognone, Del Cerrini, Montanini, Carlone e De Marchis. Per le opere citate di Scaramuccia vedi cat. P60-P63.

<sup>167</sup> MORELLI 1683, p. 152.

<sup>168</sup> Il soggetto di questa tela risulta identico a quello della tela dipinta dal pittore per la cappella Bigazzini, di cui forse potrebbe essere il bozzetto.

ORSINI 1784, p. 96.

<sup>169</sup> ORSINI 1784, p. 47.

<sup>170</sup> Vedi app. doc. n. 36.

<sup>171</sup> TOSCANO 1989, p. 377.

Sant'Agostino, in seguito alla decisione degli economisti di murare una porta di legno e di realizzare al suo posto alcuni seggi<sup>172</sup>. Questi lavori, messi a conto nel 1664, non furono mai realizzati, ma l'opera fu ugualmente trasportata in sagrestia e lì dimenticata<sup>173</sup>. Difatti, il quadro non figura nell'*Inventario delle Robbe esistenti nell'Oratorio della Confraternita di S. Agostino* del 1690, dove invece risulta al suo posto un'anonima tela raffigurante *Sant'Agostino* (vedi cat. n. 44)<sup>174</sup>. Quest'ultimo quadro è da identificare con un inedito dipinto raffigurante il vescovo di Ippona, anch'esso conservato presso la sagrestia della omonima chiesa, per niente distante dalla maniera del pittore. Il volto del santo, infatti, trova piena rispondenza con il bel viso del *beato Gabriele Sforza* (cat. n. 7b), dipinto in uno dei pennacchi della volta della cappella milanese dedicata al beato Giorgio Laccioli nel santuario dell'Incoronata.

---

<sup>172</sup> Vedi app. doc. n. 35. Sulla chiesa di Sant'Agostino a Perugia si veda STGISMONDI 2007, pp. 27-46. Per l'oratorio TIBERIA 1980, pp. 291-310.

<sup>173</sup> Difatti, da una memoria inedita dei confratelli di Sant'Agostino (vedi app. doc. n. 36) la tela viene espressamente registrata in sacrestia. Questo spostamento dovette avvenire entro il 1690 poiché la tela non viene menzionata nell'*Inventario delle robbe esistenti nell'Oratorio*, stilato in quell'anno (cfr. ABFB, *Sant'Agostino, Arte e culto, 1690-1892 – Inventari di beni mobili*, c.n.n.).

<sup>174</sup> IBIDEM

#### 4.7. Immagini Capitolo 4

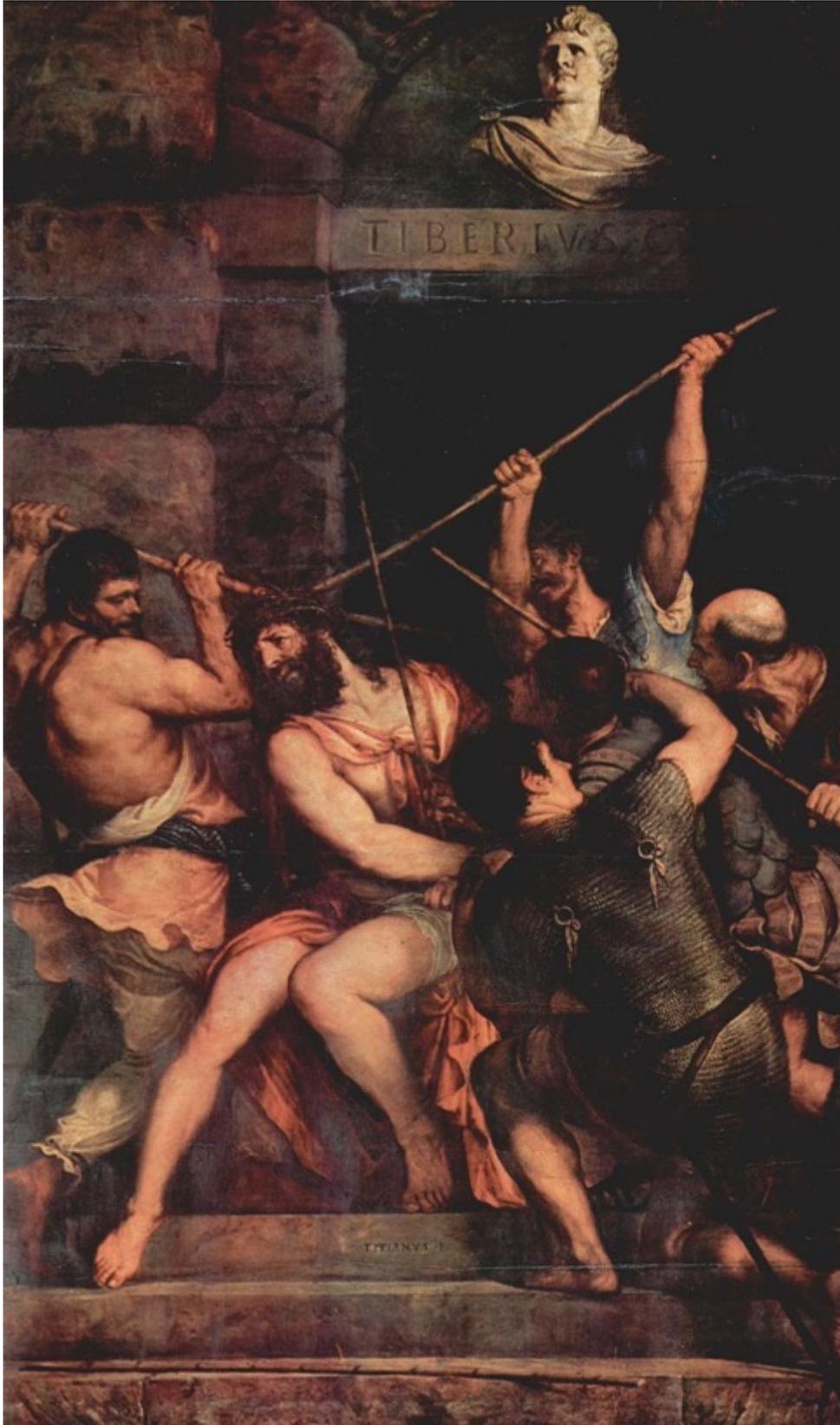


Fig. 46 – Tiziano Vecellio, *Incoronazione di spine*, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre



Fig. 47a-b – Marcantonio Franceschini, *Storie di san Bartolomeo*, tre dipinti olio su tela, Bologna, chiesa dei Santi Bartolomeo e Gaetano



Fig. 48 – Luigi Scaramuccia, *Madonna del latte* (part.), olio su tela, Cesate, oratorio di Santa Maria del latte



Fig. 49 – Guido Reni, *La Purificazione della Vergine al tempio* (part.), Parigi, Museo del Louvre



Fig. 50 – Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, *Madonna dei pellegrini* (part.), olio su tela, Roma, chiesa di Sant'Agostino



Fig. 51 – Luigi Scaramuccia, *Madonna col Bambino*, olio su marmo, Isola Bella, Palazzo Borromeo



Fig. 52 – Luigi Scaramuccia, *La Purificazione della Vergine al tempio* (part.), olio su tela, Carcegna, chiesa di San Pietro



Fig. 53 – Luigi Scaramuccia, *San Carlo presenta gli orfani della Stella alla Sacra Famiglia* (part.), olio su tela, Milano, chiesa del Pio Albergo Trivulzio



Fig. 54 – Paolo Caliari, detto il Veronese, *Cena in casa di Simone*, olio su tela, Versailles, Chateaux de Versailles



Fig. 55 – Paolo Caliari detto il Veronese, *Cena in casa di Simone*, olio su tela, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 56a – Luigi Scaramuccia, *La Purificazione della Vergine al tempio* (part.), olio su tela, Carcegna, chiesa di San Pietro



Fig. 56b - Guido Reni, *La Purificazione della Vergine al tempio* (part.), olio su tela, Parigi, Museo del Louvre



Fig. 56c - Guido Reni, *La Purificazione della Vergine al tempio*, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre



Fig. 57 – Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Caino e Abele*, olio su tela, collezione privata



Fig. 58 – Andrea Sacchi, *La presentazione di Gesù al tempio*, olio su tela, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già Perugia, chiesa di San Filippo Neri



Fig. 59 – Guido Reni, *Assunzione della Vergine*, olio su tela, Lione, Musée des beaux-arts



Fig. 60 – Pietro Berrettini da Cortona, *Natività della Vergine*, olio su tela, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

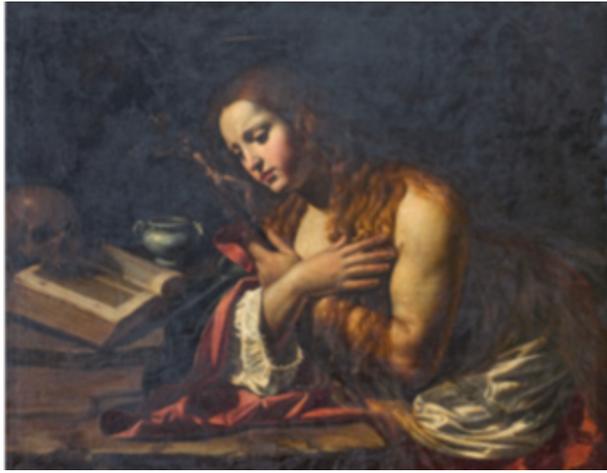


Fig. 61 – Giovanni Antonio Scaramuccia, *Maria Maddalena penitente*, olio su tela, Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi

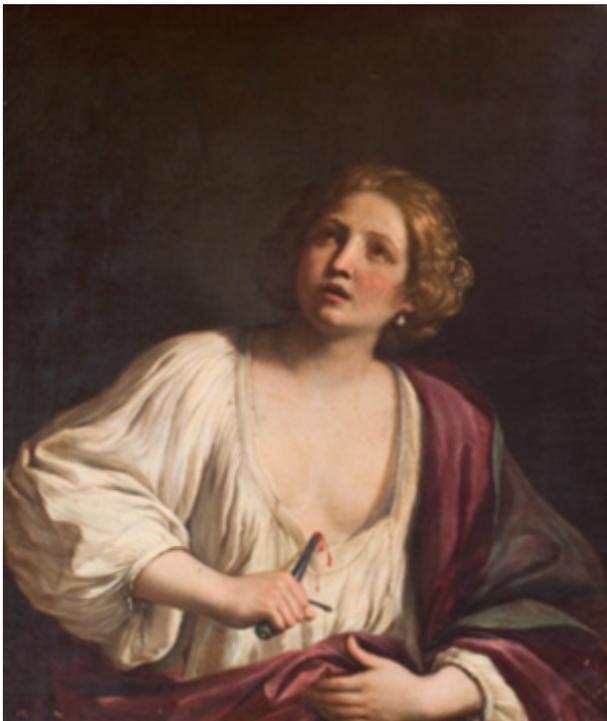


Fig. 62 - Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Lucrezia*, olio su tela, Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi



Fig. 63 - Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Diana*, olio su tela, Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi

## 5. SCARAMUCCIA TRA ROMA E MILANO (1666-1670)

### 5.1. Il viaggio a Roma: l'Accademia di San Luca e il manoscritto de *Le finezze*

**A**bbandonato il suolo natio e lasciatosi riscaldare dal vento dell'arte, Scaramuccia si diresse alla volta di Roma per sottoporre all'Accademia di San Luca il manoscritto del suo trattato. Infatti, come annotò Pascoli nel relativo medaglione biografico, il pittore “[...] s’era alquanto raffreddato per un trattato di pittura, che avea fra mano, in cui molto tempo impiegò prima di darlo alle stampe, e per mancanza del natural vigore già indebolito dalle continue fatiche, che fi no allora avea fatte, e per l’imminente vecchiaia, che non più come innanzi gli permetteva di fare”<sup>1</sup>. Secondo l’abate perugino, infatti, la stesura de *Le finezze* dirottò le attenzioni di Scaramuccia al di là della pittura, un giudizio piuttosto affrettato; di fatto il pittore condusse di pari passo l’attività di pittore e quella di scrittore<sup>2</sup>.

Dalle *Memorie dell’Accademia di S. Luca*, rese note dal Missirini, si apprende che Scaramuccia consegnò il manoscritto della sua opera nelle mani di Carlo Maratti, dal 1665 “principe” della nota istituzione romana<sup>3</sup>. Il trattato fu accolto favorevolmente dagli accademici, i quali, come riporta il Missirini, fecero “[...] il sunto delle massime dello Scaramuccia in modo compendioso, ciocchè riuscì un breve prontuario, facile a mandarsi alla memoria, ed accomodatissimo all’insegnamento de’ Giovani, perchè siano per tempo imbevuti di sani precetti”<sup>4</sup>. Questi trovandovi “[...] nel medesimo molto del buono, anzi dell’ammirabile” ricavarono una raccolta di trentadue “precetti compendiosi” da proporre ai giovani artisti poiché parve loro “che l’utile fosse stemprato in troppe lunghe parole”<sup>5</sup>.

È plausibile che anche Scaramuccia fosse consapevole della lunghezza di alcuni di questi suoi concetti, espressi con uno stile sovraccarico e con una profusione di discorsi, poiché al termine del suo immaginario viaggio, lo spirito di Raffaello, congedandosi dal suo amato Girupeno, gli donò un “picciolo libretto” contenente poche ma esaustive *massime* e non un corposo e scomodo breviario<sup>6</sup>.

Ad ogni modo, a quella data, *Le finezze* erano già pronte nelle loro linee essenziali: infatti, il pittore aveva raccolto nel suo continuo peregrinare da una città all’altra, una serie di appunti contenenti elenchi di opere, corredati da giudizi critici, stesi successivamente con una sottile trama tra il romanzesco ed il biografico, in sintonia con le aspirazioni classiciste della storiografia artistica coeva.

---

<sup>1</sup> PASCOLI 130, p. 90.

<sup>2</sup> Tra il sesto e il settimo decennio del secolo il pittore ricevette una serie di committenze tutte portate a termine. Si rimanda a tal proposito al catalogo pittorico.

<sup>3</sup> MISSIRINI 1823, p. 121.

<sup>4</sup> Lo studioso continua il suo pensiero precisando che furono stilati trentadue precetti pubblicati nelle *Effemeridi* di Roma e di Perugia (IBIDEM). Cfr. app. F20.

<sup>5</sup> Tale raccolta ebbe una sua fortuna tanto che fu ripubblicata nelle *Effemeridi* di Roma del 1823 e contemporaneamente in un opuscolo a Perugia (cfr. MISSIRINI 1823, p. 121).

<sup>6</sup> Cfr. SCARAMUCCIA 1674, pp. 188, 190.

Il *leitmotiv* sembra all'apparenza molto semplice: un giovane di nome Girupeno – *alias* Scaramuccia sotto l'anagramma del suo soprannome Perugino – si ritrovò come l'Ercole carraccesco di fronte ad un bivio. Inosservante dei propri doveri, si incammina per il sentiero del vizio, lasciandosi alle spalle lo studio della pittura impartitogli da suo padre in giovane età. Improvvisamente, una voce lo riporta verso il Genio di Raffaello affinché questi riconduca il giovane sulla retta via. Come Tobiolo, Girupeno viene assistito dall'illustre maestro, accompagnato da questi nello studio delle opere dei grandi maestri, iniziando il loro peregrinare da Roma, centro artistico per eccellenza. Il viaggio contempla diverse tappe: Bologna, Napoli, l'Italia centrale, la Romagna, Venezia, la Lombardia, Milano, Genova e Torino. Qui, nella città sabauda, i due decidono di intraprendere la via del ritorno, visitando dapprima tutte le città dell'Emilia e terminando il loro incessante girovagare nell'Urbe, dove Girupeno si stabilisce definitivamente. Il Genio di Raffaello, terminata la sua missione, saluta il fido allievo, cui lascia in dono un libretto, contenente alcune massime sulla pittura<sup>7</sup>.

Già *dal* titolo dell'opera, emerge in maniera chiara l'idea di Scaramuccia. Con questo trattato egli volle infatti segnalare la presenza di alcuni dipinti e dei loro autori – *alias* pennelli – cogliendo l'occasione di manifestare apertamente la propria “attentissima osservazione”<sup>8</sup>. Le sue idee sfociano, sotto molti punti di vista, nella tendenza classicista contemporanea, come dalla venerazione di Raffaello all'esaltazione della scuola carraccesca, in sintonia – ma in anticipo – rispetto al pensiero belloriano<sup>9</sup>. Secondo il noto teorico, infatti, gli artisti dovevano porsi come obiettivo l'imitazione della natura emendata dai suoi difetti, un pensiero che collima con quello del perugino non mancante in più occasioni di sottolineare lo stesso concetto, ossia la necessità di correggere la natura con l'arte<sup>10</sup>. Inoltre,

---

<sup>7</sup> Cfr. SCARAMUCCIA 1674.

<sup>8</sup> Così recita il sottotitolo dell'opera: “con una curiosa, ed'attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto a chi desidera rendersi perfetto nella Teorica, e Pratica della Nobil'Arte della Pittura” (SCARAMUCCIA 1674, pag. I).

<sup>9</sup> Nel 1672, Bellori pubblicò *Le Vite*, un'opera che riassume le posizioni classiciste del noto teorico e segna il passaggio di testimone da Vasari e dalla preminente scuola toscana a Giovan Pietro e all'universo romano, caratterizzato dalla presenza della scuola carraccesca e di Nicola Poussin. Difatti, quando l'abate si affacciò sulla scena intellettuale, Annibale Carracci e Caravaggio erano già morti da un ventennio così che Bellori assistette alla conclusione della parabola bolognese e dei suoi strenui difensori, prima fra tutti Domenichino. Questi dovette incarnare l'anima di un mondo che stava scomparendo, quella dell'artista stoico, mai volgare ed artisticamente legato ad un classicismo estremo. Di fronte, quindi, alle mancate attenzioni della committenza e del mercato, ormai affascinati da un'arte fortemente realista, nel 1666 Giovan Pietro formulò il famoso discorso sull'Idea all'Accademia di San Luca, volutamente polemico e discriminatorio nei confronti delle altre tendenze artistiche (cfr. PREVITALI 1976, pp. LX-LXIV).

<sup>10</sup> Uscendo dalla generalizzazione in termini di anni su chi fosse stato il primo a rendere noto il proprio pensiero ai suoi lettori, bisogna riflettere sul momento storico da entrambi vissuto. Nel 1648 nacque l'Accademia francese, in cui Leonardo da Vinci diventa il massimo esempio del classicismo. Pochi anni dopo, infatti, fu pubblicata a Parigi la prima edizione a stampa del *Trattato di Pittura* leonardesco, impresa fortemente invidiata da Cassiano dal Pozzo che cercò invano di fare lo stesso a Roma, commissionando a Poussin i relativi disegni. Sia Scaramuccia che Bellori dovettero seguire da vicino questa impresa. Difatti, il perugino citò espressamente il *Trattato* leonardesco ne *Le finezze*, arrivando a redigere un prontuario dei concetti ivi contenuti mentre, dal canto suo, Bellori non poteva non conoscere questo progetto, essendo legato da strettissima amicizia con Poussin. La vicenda della pubblicazione del *Trattato* ha una sua certa importanza poiché se da una parte segna *in nuce* la dipendenza culturale dell'accademia romana da quella francese, dall'altra getta alcuni semi raccolti contemporaneamente da più parti, ritrovandosi di fatto accumulate da simili ideali. Su questi aspetti si rimanda a BOREA 1976, L'IDEA DEL BELLO 2000.

rimarcando in più parti del testo l'importanza del disegno e la distribuzione delle figure nella composizione, Scaramuccia incarna perfettamente gli ideali del pittore aderente alla teoria del Bello, attento nella scelta dell'ambientazione paesistica o architettonica dei suoi dipinti, in modo che diventi la cornice ideale delle storie in essa rappresentate, racconti quasi sempre tratti dalla Bibbia, dalla letteratura e dall'agiografia<sup>11</sup>. Il ritorno a Raffaello e l'esaltazione della scuola dei Carracci quali riformatrice della pittura, nonché l'adozione delle categorie della nobiltà e della grazia come limite all'espressione degli affetti, sono tutti temi affrontati analogamente dal suo coetaneo Bellori, sebbene il perugino si riveli meno intransigente al culto raffaellesco, non sempre al primo posto nell'imitazione del bello. La natura, difatti, svolge un ruolo preminente nella poetica dell'artista, sebbene con qualche riserva, perché essa “vuole che s'investighi il suo più bello, onde comparir ne deggia più pomposa [...] ne gradisce esser trattata vile, indiretta, e dissimigliante da quella che è in effetto, come fan talluni i quali la deformano anziché abbellirla”<sup>12</sup>. Inoltre, come si evince dalla sua penna, Scaramuccia è ben attento a non cadere nelle grinfie del realismo caravaggesco di alcuni suoi colleghi “i quali del tutto stanno avviticchiati al naturale”, deformando la realtà e “dandosi in eccessi vitiosi”<sup>13</sup>. Egli condanna, al pari degli altri teorici, il naturalismo caravaggesco difendendo le istanze del decoro, lodando a tal proposito i bolognesi per aver riportato la pittura alla verità.

Queste premesse teoriche nacquero in seno alla frequentazione della vita artistica tra Roma e Bologna, a contatto con le opere di Reni, colui che ha “fatto conoscere al mondo a quanto possa giungere poco colore [...] impastato dall'Onnipotente Mano d'un Raggio celeste à differenza di quasi tutti gli altri”<sup>14</sup>. Ma questa ammirazione per il suo primo maestro non è priva di giudizi critici, certamente non espliciti nell'opera, ma tangibili quando Girupeno mostra di apprezzare la fluidità, la tenerezza e il movimento di Correggio ed esalta grandemente gli scorci e i chiaroscuri di Lanfranco, una personalità che, sebbene compari anche nelle vite belloriane, non sempre fu fedele all'Idea<sup>15</sup>. La sensibilità del pittore al gusto barocco, oltre nei suoi dipinti, emerge dal giudizio positivo a cui si lascia andare di fronte alle opere di Bernini “che più tosto in cera che in marmo poteva credersi impiegato”<sup>16</sup>. Le sue sculture “d'animata carne più analoghi si fanno intendere, che di duro sasso”, e i suoi putti “impastati come di Carne” appaiono veri agli occhi di Girupeno che si lascia ingannare dallo spirito barocco ed esalta gli esiti della scultura moderna, in chiara contrapposizione con quanto Bellori pubblicò nel 1672<sup>17</sup>. Infatti, qualche anno dopo, il noto teorico del Bello affermò la superiorità

---

<sup>11</sup> Cfr. SCARAMUCCIA 1674, pp. 204-205.

<sup>12</sup> IBIDEM, p. 202.

<sup>13</sup> IBIDEM, p. 202.

<sup>14</sup> IBIDEM, pp. 158-159.

<sup>15</sup> IBIDEM, pp. 14, 19, 69, 71, 72, 75, 76, 81, 85, 149, 165, 169, 170, 173, 177.

<sup>16</sup> IBIDEM, p. 18.

<sup>17</sup> IBIDEM, p. 18.

della statuaria antica su quella moderna, ignorando polemicamente il Bernini, il cui nome non fu mai menzionato nemmeno a proposito del *Baldacchino* e del *San Longino* di San Pietro in Vaticano<sup>18</sup>. Questa ed altre chiare divergenze di vedute mostrano l'originalità dell'opera di Scaramuccia rispetto alla produzione belloriana, pubblicata nel 1672, rimanendo sostanzialmente estranea all'idealizzazione del classicismo pur apprezzandone molteplici aspetti.

Nel testo, Scaramuccia descrive solo le opere viste effettivamente nel corso dei suoi numerosi viaggi, enarrandole secondo una trama narrativa e senza preoccuparsi di aggiornare alcuni dati raccolti diversi anni prima. Ciò si rileva un espediente tecnico che gli permette di pubblicare gli appunti messi insieme, giorno dopo giorno, in un viaggio di una vita, senza doverli piuttosto modificare o rivedere, come se rendesse note alcune pagine di un diario, scritto in un arco di tempo piuttosto lungo. L'autore dovette faticare soltanto nel riordinare questo zibaldone, optando probabilmente per una reale successione dei viaggi compiuti, almeno per quanto concerne la prima parte, sino a Venezia (dove si denotano alcune incongruenze e discordanze cronologiche<sup>19</sup>. Questa discrasia temporale è evidente sia per quanto concerne la sosta a Napoli, sia per quella a Venezia. Difatti, imbarcatosi a Livorno e raggiunte le coste partenopee, Scaramuccia si lascia accompagnare nella visita della città dal "sagace" Aniello Falcone, il quale, nel 1666 – anno della presentazione del manoscritto agli accademici di San Luca - era già morto<sup>20</sup>. Si sa che il napoletano lasciò orfana un'attivissima bottega, per cui non fu certamente "giovane nella Professione, e Scolare (per quant'ei disse) dello Spagnoletto Giosepe di Riviera", come descritto da Girupeno nel suo racconto<sup>21</sup>. Anzi, la presenza delle parentesi e l'uso del passato lasciano supporre un accorgimento dell'autore che, appresa anzitempo la morte del collega, lasciò ugualmente "vivere" Aniello nel suo testo, rendendo però consapevole il lettore della distanza temporale tra il momento della visita e la stesura effettiva di tale ricordo. Dalle pagine de *Le finezze* si arguisce che Scaramuccia ebbe modo di visitare Napoli almeno in tre occasioni finite per confondersi l'un con l'altra; difatti, queste tre soste vengono accorpate e descritte da Girupeno in una sola volta. Come si legge, il giovane, portatosi verso la basilica teatina di San Paolo resta affascinato dalla disinvoltura di Massimo Stanzione, lodandone la maniera dopo aver visto i suoi affreschi, realizzati nella volta tra il 1642 e il 1644<sup>22</sup>. Desideroso di ammirare altri suoi capolavori, Girupeno chiede ad Aniello Falcone di esaudire la sua richiesta. Anche il precettore – il Genio di Raffaello – acconsentì a tale proposito, incalzati dalla loro guida: "Non ne mancano nella Città di Napoli, ed io

---

<sup>18</sup> BOREA 1976, p. 20.

<sup>19</sup> Ci si riferisce al racconto fino alle pp. 88-89 (SCARAMUCCIA 1674).

<sup>20</sup> Sarà il De Dominicis ad identificare il giovane allievo con il Falcone (cfr. SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2017, III, p. 124).

<sup>21</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 69. Su Aniello Falcone vedi il relativo medaglione biografico in SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2017, III, pp. 123-148.

<sup>22</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 72.

non resterò, già che così vi piace, d'additarvele"<sup>23</sup>. Peccato però che nella visita immediatamente successiva, Falcone mostri solamente le pennellate di Lanfranco nella cupola della chiesa del Gesù Nuovo, tralasciando la richiesta accorata fattagli qualche secondo prima dal giovane. In questo tempio, infatti, Massimo Stanzione lasciò uno dei suoi cicli più importanti, realizzato tra il 1639 e il 1640, di cui Scaramuccia non riporta nessuna notizia<sup>24</sup>. Questo ed altri episodi denotano che il pittore fu a Napoli: *ante* 1639, periodo in cui Falcone era effettivamente a bottega presso il Ribera e si poteva ancora ammirare l'opera del parmense nella cupola del Gesù, distrutta da un incendio nel 1639 ma non ancora gli affreschi stanzioneschi<sup>25</sup>; tra il 1641 e *ante* 1645, al seguito di Lanfranco<sup>26</sup>; dopo il 1656, *annus horribilis* per il sopraggiungere della grande piaga ricordata dal pittore tra le "[...] passate calamita – cioè Terremoti [1631], Guerre [la rivolta di Masaniello del 1647], e Pesti [quella del 1656]"<sup>27</sup>.

I lunghi tempi di redazione del testo emergono anche dalle pagine, dedicate al soggiorno in laguna. Infatti, Girupeno e il Genio di Raffaello, dopo aver camminato per le calle veneziane, si fermano presso il monastero veronese dei Santi Nazaro e Celso<sup>28</sup>. Da questo tempio, i viaggiatori "[...] furono escortati nel Refettorio dei P(adri) Benedettini a vedere il bellissimo Cenacolo di Simon Leproso, Opera anch'essa insigne di Paolo [Veronese]"<sup>29</sup>. I due, dopo aver lodato l'eccellenza e la squisitezza dell'enorme telero, apprendono dall'abate del monastero "[...] che se ne trattava la vendita"<sup>30</sup>. Questo avvenne effettivamente nel 1650, anno in cui il dipinto fu acquistato dal genovese Giovanni Filippo Spinola per 10000 scudi<sup>31</sup>. Scaramuccia licenzia l'argomento con un breve inciso "come poi seguì in effetto", rimarcando nuovamente l'intervallo tra il *dicto* et l'*ipso facto*<sup>32</sup>. D'altronde, l'autore aveva avuto modo di soggiornare a Venezia in più occasioni, in una delle quali ricevette in dono le

---

<sup>23</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 72.

<sup>24</sup> Sul ciclo di affreschi eseguiti da Massimo Stanzione nella chiesa del Gesù Nuovo vedi SCHÜTZE 1992, pp. 332-334; SCHIATTARELLA 1997, p. 63.

<sup>25</sup> Sulla decorazione della cupola, eseguita da Lanfranco vedi BERNINI 1982, pp. 89-90; MUZZI CAVALLO 1988, pp. 209-216; SPINOSA 2001, pp. 83-93.

<sup>26</sup> Un "picciol camerino [...] dipinto medesimamente a fresco da un tal cognominato Raffaellino" fu ricordato da SCARAMUCCIA (1674, p. 75) nella sua visita al convento certosino di San Martino al Vomero. Questi lavori, completamente trascurati dalla critica, furono eseguiti da Giovanni Maria Bottalla, allievo di Pietro da Cortona entro il 1644, anno della sua morte. A riprova di quanto finora detto - ossia che *Le finezze* furono composte in più anni collazionando assieme ricordi vissuti in periodi diversi e mai più "rivisitati – sono le parole del perugino che ricordano l'artista savonese ancora in vita quale "allievo molto degno di Pietro da Cortona" (cfr. IBIDEM). Sul Bottalla si veda PESENTI 1999, pp. 32-41; NEWCOME SCHLEIER 1992, p. 613; BARROERO in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 187-190. Al soggiorno napoletano accenna genericamente BRUNO 2006, p. 54.

<sup>27</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 73. Su questi tre terribili eventi e il loro rapporto con l'arte vedi DANIEL 1995; ALFANO 2000.

<sup>28</sup> IBIDEM, p. 116.

<sup>29</sup> IBIDEM, p. 116. L'autore si riferisce alla prima versione della Cena in Casa di Simone dipinta dal Veronese per il monastero cassinese dei SS. Nazaro e Celso a Verona, ora conservato presso la Galleria Sabauda di Torino (cfr. AIKEMA 2014, pp. 122-123).

<sup>30</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 116.

<sup>31</sup> Il dipinto giunse alla Galleria Sabauda di Torino nel 1837, dopo esser passato dagli Spinola a Gerolamo Durazzo e da questi in dotazione alla Real Casa di Genova (cfr. AIKEMA 2014, pp. 122 e bibliografia precedente).

<sup>32</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 116.

*Minere della Pittura* da Marco Boschini, notizia riportata ne *Le finezze*<sup>33</sup>. Quest'opera fu in effetti pubblicata dal collega veneziano nel 1664, termine *post quem* usato finora dalla critica per fissare il viaggio del perugino a Venezia, in seguito al quale avrebbe dipinto la *Conversione di Saulo* per un altare della chiesa di San Niccolò al lido<sup>34</sup>. In realtà, questo tela fu dipinto *ante* 1664 poiché è menzionata nel testo del Boschini, pubblicato in quell'anno<sup>35</sup>. Quest'ulteriore caso prova lo scollegamento dei suoi appunti tra la realtà e la finzione letteraria, dissociazioni che però mettono in luce, in mancanza di un riscontro documentale, la presenza effettiva del pittore *in loco*. Grazie ad un'altra pagina scritta da Girupeno a proposito della visita al monastero di San Giorgio Maggiore, si sa che un nuovo soggiorno a Venezia cade *post* 1664. Infatti, il giovane e il suo accompagnatore "[...] dopo aver veduto nella Sacristia alcune Pitture" furono guidati dal Boschini "[...] nel desiderato Refettorio, e quando si videro sù la Porta di esso, e che se li parò d'avanti quel sontuoso, e ricco Banchetto delle Nozze di Cana Galilea [di Paolo Veronese], esclamarono, e Maestro e Discepolo ad una voce [...] Havrebbero però maggiormente goduto, se li fosse stato concesso il poter rimirare altro simil Convito pur di Paolo, che altre volte nel Refettorio de' Padri serviti situato se ne stava"<sup>36</sup>. Come annota Scaramuccia in calce all'episodio narrato, questo telero, dipinto per la chiesa di Santa Maria dei Servi dal Veronese, fu di fatto donato nel 1664 dalla Repubblica di Venezia a Luigi XIV di Francia, il quale si era offerto di pagarlo 10000 ducati<sup>37</sup> "[...] ed' hora per gran liberalità della Serenissima Repubblica meritamente posseduto dalla Real Corona di Francia"<sup>38</sup>.

Nella seconda parte del testo – da Mantova a Senigallia – il racconto, invece, si rivela molto più attendibile ed analitico per la coerenza temporale delle notizie riportate, coincidenti di fatto con gli avvenimenti reali, aderenti al vero e frutto di esperienze coeve, vissute intorno al 1666, anno della presentazione della bozza a Roma<sup>39</sup>.

In questa parte del testo, il tempo della storia sembra coincidere, infatti, con quello reale sebbene il ritmo della narrazione resti lo stesso. Nuove figure si alternano nel delicato ruolo di guide provette conducenti Girupeno e il Genio di Raffaello alla scoperta di tesori locali. Di fatto i due si lasciano dapprima incantare dall'architetto perugino Francesco Grotti nella gonzaghesca città di Mantova.

---

<sup>33</sup> IBIDEM, p. 110.

<sup>34</sup> Per GIUBBINI 1965, p. 8; MANCINI 1992, p. 154; FRANGI 1999, p. 262, il soggiorno cade prima del 1664. BARROERO 1989, p. 882 colloca il viaggio nel 1664, mentre VANNUGLI 1898, p. 108 e GEDDO 1996, p. 296, lo collocano in quell'anno o poco dopo. Giustamente TARLAZZI 2017, p. 81 e D'ALBO 2018, propongono una data successiva al 1664 sottolineando le parole di Girupeno che cita Boschini come scrittore "più d'un volume" riferendosi a *La carta del Navegar pittoresco* (1660) e alle già menzionate *Minere della pittura*.

<sup>35</sup> BOSCHINI 1664, p. 559.

<sup>36</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 100. L'autore si riferisce in particolare alle *Nozze di Cana* (Parigi, Museo del Louvre) e alla *Nozze in casa di Simone*, già nel refettorio del monastero servita di Santa Maria dei Servi a Venezia.

<sup>37</sup> Il telero è oggi conservato presso il Salone d'Ercole, nella Reggia di Versailles (cfr. BÉGUIN 1998).

<sup>38</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 100.

<sup>39</sup> IBIDEM, pp. 116 -185.

Giunti a Brescia, incontrano il “pittore nomato Pompeo”, probabilmente da identificare con Pompeo Ghitti, un artista di Marone, residente nella cittadina bresciana dal 1657<sup>40</sup>. Dopo una sosta a Bergamo, [...] giunsero in breve spatio di tempo alla terra di Vavero; delitia di molti signori Milanesi; sì per trovarsi amenissima di sito [...] In questo luogo così giocondo furono ricevuti dalla splendida munificenza del Conte D(on) Paolo Monti, cui oltre delle molte, o rare virtudi che lo tengono adornato, quella della Pittura in esso riluce non poco, posciache non isdegnano rall’hora trattar colla Penna anco il Pennello, non lascia quasi del continuo con saggio, e nobil modo essercitarla”<sup>41</sup>. Il Monti non è l’unico committente del pittore ad essere celebrato ne *Le finezze*; infatti, i due passeggeri, dopo essersi saziati delle virtù del nobiluomo a Vaprio d’Adda, arrivarono a Milano, dove visitarono dapprima la collezione di Manfredo Settala, per poi essere accolti sull’Isola Bella, nella dimora incantata del conte Vitaliano Borromeo e in quella del duca Antonio, entrambi celebrati da Girupeno con una profusione di elogi<sup>42</sup>. Poi, dopo essersi trattenuti un paio di giorni presso la dimora di un certo Tommaso Buzzi ad Induno<sup>43</sup>, la coppia di viandanti pervenne a Torino, capoluogo sabauda dove conobbe Luca Dameret, pittore attivo dal 1661 al servizio di Carlo Emanuele II per il prestigioso cantiere dell’ala nuova del palazzo<sup>44</sup>. Molti sono anche i personaggi minori che popolano il racconto a mo’ di comparse: alcuni sono lasciati completamente nell’anonimato, come l’abate del monastero cremonese di S. Sigismondo<sup>45</sup>, altri semplicemente citati per la loro bonarietà nel dare ospitalità ai due pellegrini, come Tommaso Buzzi profiscale della curia arcivescovile di Milano<sup>46</sup>, o nel mostrare loro tesori altrimenti inaccessibili, come il carmelitano scalzo, frate Ambrogio, del monastero milanese del *Corpus Domini* e Pietro Paolo Boschi, bibliotecario dell’Accademia ambrosiana<sup>47</sup>.

L’ultima parte del testo è invece caratterizzata dalle *Massime, o siano ricordi per la Gioventù incaminante della Pittura*, dono ricevuto da Girupeno dal Genio, dopo la partenza di questi da Roma<sup>48</sup>. Tali insegnamenti sono caratterizzati da un forte sentimento classicistico ed istruiscono il lettore sulle cose da leggere, sul *modus vivendi* ed *operandi* che un pittore dovrà seguire se intende percorrere la strada dell’arte. A tal riguardo viene affiancata una sintesi dei precetti contenuti nel

---

<sup>40</sup> PREDALE 2013, p. 110.

<sup>41</sup> Il pittore rientrando a Milano (SCARAMUCCIA 1674, pp. 132-133) trova ospitalità presso Paolo Monti a Vaprio d’Adda, nella villa Melzi, a questi giunta in eredità in seguito al matrimonio con Maria Melzi. Paolo, celebrato da Scaramuccia per le sue doti di pittore e di scrittore, era figlio di Giulio, erede del cardinale collezionista Cesare Monti. Sul collezionismo dei Monti vedi FACCHIN 2013, pp.125-203; in particolare su Paolo Monti vedi IBIDEM, pp. 172-176.

<sup>42</sup> Vedi rispettivamente SCARAMUCCIA 1674, pp. 134, 147-148.

<sup>43</sup> IBIDEM, p. 149. Scaramuccia ebbe modo di incontrare Buzzi in più di un’occasione. Il suo nome infatti è sia associato a Flaminio Pasqualini – rogò di fatto il suo testamento – che alla Fabbrica del Duomo di Milano, figurando tra i committenti del pittore per il ciclo dei quattro teleri eseguiti sotto la direttiva di Antonio Busca nel 1669.

<sup>44</sup> IBIDEM, p. 155.

<sup>45</sup> IBIDEM, p. 123.

<sup>46</sup> IBIDEM, p. 149.

<sup>47</sup> IBIDEM, pp. 136, 140.

<sup>48</sup> IBIDEM, pp. 198-210.

*Trattato di Pittura* di Leonardo da Vinci, testo pubblicato contemporaneamente a Parigi e a Venezia nel 1651 dall'editore Raphaël Trichet Du Fresne, da cui Scaramuccia sembra dipendere per la sua lista<sup>49</sup>. Analogamente con quanto optato dallo Scannelli nel suo *Microcosmo*<sup>50</sup>, questa sezione termina infine con un *Ricordo di Albrecht Dürer* circa le regole della simmetria e delle misure matematiche da praticare, per ottenere una buona pittura<sup>51</sup>.

Un'aggiornata bibliografia sulla trattatistica e sulla critica d'arte chiude l'opera, alla quale Scaramuccia rimanda di volta in volta nel suo testo per alcuni chiarimenti circa le vite degli artisti o per le notizie di carattere locale<sup>52</sup>; difatti, *Le finezze* non nascono con l'intento vasariano di parlare dei pittori ma di offrire "una curiosa ed attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella Teorica, e Pratica della Nobil'Arte della Pittura"<sup>53</sup>. Questo *Catalogo degli autori ch'hanno scritto di pittura* segue l'ordine cronologico e viene già menzionato dal Genio nella prima parte del testo, rispondendo ad una precisa domanda del suo allievo, ossia su quali fossero gli autori più degni che scrissero di pittura<sup>54</sup>. Dalla risposta del nobile precettore, si evince che la lista era già pronta e consegnata agli Accademici di San Luca assieme alla prima stesura delle bozze de *Le finezze* nel 1666. Infatti, il Genio di Raffaello stila un elenco man mano ampliato nel corso del racconto, riportato infine in calce al volume in cui appaiono anzitempo *Le Vite de Pittori antichi, scritte ed illustrate* di Carlo Dati, testo mai pubblicato, sebbene Scaramuccia apponga "In Firenze 1667"<sup>55</sup>. È plausibile che il perugino apprendesse dell'esistenza di tale lavoro direttamente dall'autore fiorentino che però non dette mai alle stampe il manoscritto, le cui speranze non dovettero subito fallire, se nell'edizione definitiva de *Le finezze* del 1674, *Le Vite* di Dati compaiono ancora tra i libri di pittura.

---

<sup>49</sup> Raphaël Trichet du Fresne (1611- 1661), primo editore del trattato di Leonardo sulla pittura, è attestato a Roma in più occasioni (1630, 1644), e al seguito di Cristina di Svezia, quale suo bibliotecario e curatore d'arte. Dovette entrare in qualche modo in contatto con Scaramuccia, incontro ad oggi ignoto. Per una biografia dell'erudito e per un'analisi comparata delle opere dei due autori si rimanda a HURLEY 2016, pp. 87-110. Per l'importanza del *Trattato* di Leonardo su Scaramuccia e sul Bellori vedi nota n. 10.

<sup>50</sup> SCANNELLI 1657, p. 55.

<sup>51</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 216.

<sup>52</sup> IBIDEM, pp. 217-219. ARGAN (1936, p. 5) trovò interessanti *Le finezze* sia per il criterio topografico seguito dall'autore nel descrivere le opere dei pittori discostandosi dal modello biografico tradizionale, sia per la bibliografia del Catalogo degli autori ch'hanno scritto di pittura alla fine del volume. Secondo lo studioso, però, l'opera dello Scaramuccia non ha capitale importanza per lo sviluppo storico della critica in Italia.

<sup>53</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. I.

<sup>54</sup> IBIDEM, p. 49.

<sup>55</sup> MINTO 1952.

## 5.2. Cristina di Svezia e l'Accademia di Francia

“**C**he quando sarete per ultimo rientrati in Roma, non dovete noi mancare di due visite, una delle quali sia quella della Gran Christina Regina di Svezia, à cui vien concesso il poter ciò che vuole in quest'almo ristretto, e che hà saputo far elezione di così rara, e scelta radunanza di Pitture, e l'altra della Decoratissima Accademia Francese fatta erigere dal Maggiore, Magnanimo, e Generoso Rè, che la Gallica Sede unqua provasse”<sup>56</sup>.

Nel 1666, all'arrivo di Scaramuccia nell'Urbe, la cristianissima regina di Svezia era già partita in direzione di Amburgo, città che ella raggiunse nel mese di giugno e dove vi rimase per dieci mesi<sup>57</sup>. Durante la sua assenza le magnifiche sale di Palazzo Riario alla Lungara dove Cristina scelse di insediarsi nel 1659, furono precluse agli occhi dei visitatori, curiosi di ammirare la ricca collezione di dipinti, sculture e medaglie, provenienti dalla sua fredda terra natia, raccolta con cura dalla regina con l'aiuto del suo bibliotecario, il già ricordato Du Fresne<sup>58</sup>. Neanche il Genio di Raffaello riuscì evidentemente nell'impresa, strappando al buon Girupeno una promessa: non potendo visitare le sale reali nel 1666, Girupeno vi avrebbe riprovato in un secondo momento<sup>59</sup>. È plausibile che questo sia il motivo per cui nemmeno un dipinto della collezione dei Vasa fu menzionato ne *Le finezze*. Eppure ve ne erano molti che Scaramuccia scalpitava nel vedere, come i cinque pannelli della cosiddetta *Pala Colonna* (fig. 64), un'opera del suo amato Raffaello, proveniente dal monastero perugino di Sant'Antonio da Padova, a pochi passi dalla sua avita dimora, da sempre preclusagli dalle rigide regole di un ordine di clausura<sup>60</sup>. Queste predelle, infatti, furono acquistate dalla regina di Svezia direttamente dalle monache francescane messe in vendita nel 1663<sup>61</sup>.

Quindi Scaramuccia non potendo evitare di tralasciare nella sua opera la famosissima collezione di Cristina di Svezia finse ugualmente la visita con un espediente narrativo: “[...] quindi si portarono unitamente la dove il Maestoso, e Regio Sembante di Christina, ritiene il suo Seggio, e dopo di haverla humilmente inchinata [...] partirono riempiti di dolcezza per haverne in ciò ottenuto risposta colmata d'ogni più certe et adeguata promessa”<sup>62</sup>. Difatti, l'autore non si lascia andare alla pura invenzione, ma in nome della scientificità e dell'oggettività del suo testo, preferisce omettere piuttosto

---

<sup>56</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 187.

<sup>57</sup> OLAUSSON 2003, p. 265.

<sup>58</sup> Sulla collezione di Cristina di Svezia vedi DANESI SQUARZINA 2003, pp. 69-90.

<sup>59</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 187-188.

<sup>60</sup> La tavola fu venduta in più riprese, nel 1663 e nel 1678. La tavola centrale fu comprata dal conte Bigazzini, uno dei committenti del pittore, che passò successivamente ai Colonna, dalla nobile famiglia romana ai Borboni di Napoli e per via ereditaria al re di Spagna. Nel 1909, un certo J.P. Morgan la comprò per due milioni di franchi donandola successivamente al Metropolitan di New York, dove tuttora si conserva. Sulla pala e la sua ipotetica ricostruzione si veda da ultimo RODESCHINI GALATI 2018, pp. 163, 180, ill. p. 184.

<sup>61</sup> Altre opere dell'Urbinate figuravano nella raccolta come *La bella Vergine* (Edimburgo, National Gallery of Scotland). Su questi due dipinti si rimanda a OLIN 2003, p. 160.

<sup>62</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 188.

che fantasticare. In effetti, i tempi dettati dal viaggio di Scaramuccia non coincisero con gli impegni della regina che, stando alle cronache ufficiali, fece definitivo rientro a Roma il 22 novembre 1668; purtroppo a questa data il perugino era già rientrato da più di un anno nella sua amata Milano, bruciando per sempre la possibilità di incontrare l'Atena del Nord<sup>63</sup>.

Nel dar però compimento alla promessa fatta al suo amato maestro, Girupeno visitò “[...] la studiosissima Accademia Francese, nella quale non solo sopra della Pittura, mà nell’altre due sorelle Scoltura, ed’ Architettura givasi etiandio quella spiritosa Nazione, pontualmente, e con ogni studio esercitando”<sup>64</sup>.

La sede di questa nobile accademia, nata per volere di Luigi XIV - su impulso di Jean-Baptiste Colbert, Charles Le Brun e Gian Lorenzo Bernini – fu fissata presso una modesta abitazione sul Gianicolo, vicino alla chiesa di Sant’Onofrio<sup>65</sup>. Inaugurata nel 1666, esattamente all’arrivo di Scaramuccia nell’Urbe, l’Accademia accoglieva i borsisti protetti dai grandi nobili francesi e i vincitori del *Prix de Rome*, i quali avevano la possibilità di risiedere a Roma e di accrescere la loro formazione grazie al contatto diretto con l’arte<sup>66</sup>. In generale, questi borsisti dovevano dedicare il loro tempo allo studio e alla copia di opere antiche e rinascimentali, un *iter* formativo coincidente con le tappe dell’apprendistato pittorico, fissato dal perugino. Come emerge dalle pagine de *Le finezze*, infatti, il giovane pittore dovrà prima esercitarsi con lo studio dell’anatomia, tratto dalle stampe e dalle incisioni dei grandi maestri, per poi passare a copiare direttamente le opere stesse<sup>67</sup>; questo è quanto facevano i residenti dell’accademia francese che in patria studiavano i disegni e le acqueforti con bellezze nostrane e giunti nell’Urbe passavano alla visione concreta delle stesse. Questa pratica era alla base di quella “maniera ideale” che con l’impraticarsi in pittura, un artista esibiva dopo “[...] haver fisso nella mente qualche più esquisita Pittura o Disegno”<sup>68</sup> così “[...] che tu facci ciò che fai, e puoi secondo il tuo talento, con la memoria delle cose di già vedute, e poscia all’hora quando non potrai più sostenerti, servirti dell’appoggio della stessa Natura, e considerarlo con il gusto de’ primi Soggetti”<sup>69</sup>. Scaramuccia sposò, infine, un concetto sancito dagli accademici francesi, ossia che un giovane apprendista debba abbandonarsi completamente all’arte, senza doversi preoccupare dei “necessari alimenti”<sup>70</sup>. Ma se i francesi ovviarono a tale situazione con una pensione, il perugino demandava alla fortuna l’ingrato compito. Questo pensiero emerge chiaramente ne le *Massime*, dove l’autore dichiara apertamente che “[...] non troppo accomodato de beni di fortuna, ne men troppo scarso

---

<sup>63</sup> OLAUSSON 2003, p. 265.

<sup>64</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 188.

<sup>65</sup> FRANCHI-VERNEY 1904, p. 7.

<sup>66</sup> IBIDEM

<sup>67</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 192-193.

<sup>68</sup> IBIDEM, p. 198.

<sup>69</sup> IBIDEM, p. 200.

<sup>70</sup> “Come, e quale dovrebbe essee lo stato di un Giovine pittore” (IBIDEM, p. 192).

dovrebbe essere il Giovine, che in questa nobilissima Professione desidera approfittarsi”, né “troppo scarso poi de necessari alimenti non dovrebbe ritrovarsi essendoche al suo bell’ingegno potrebbe venir tronca la strada del correr avanti, à cagione della mancanza sostanziale”<sup>71</sup>.

### 5.3. La seconda fase cannobiese

Nel 1667, appena rientrato da Roma, Luigi Scaramuccia riprese le trattative con i padri della Santissima Pietà di Cannobio, per la realizzazione di una secondo dipinto raffigurante una *Flagellazione di Cristo* (cat. n. 31)<sup>72</sup>. Come risulta dai pagamenti, la tela costò 373 ducati, pagati al pittore in due *tranches*: 70 ducati “a buon conto” nel 1667, la rimanente parte, saldatagli nel 1668 per mano di un certo signor Antonio Gallarino<sup>73</sup>.

È plausibile che tale impegno fosse stato preso dall’artista già nel 1657, quando i primi compensi al pittore parlano di due tele, di cui però, solo l’*Incoronazione di spine* fu terminata e liquidata nel 1661 (cat. n. 18). In effetti, il settimo decennio della sua produzione fu caratterizzato da un susseguirsi di committenze che, unite alla stesura de *Le finezze*, impegnarono il perugino su più fronti e in diverse località, facendogli slittare o rimandare – come in questo caso – alcuni incarichi lavorativi. Ciò si evince anche dalle parole di Pascoli: “[...] e più mandati [di quadri] n’avrebbe di là da’ monti, se avesse voluto, o potuto col solito suo calore dipignere. Ma s’era alquanto raffreddato per un trattato di pittura, che avea fra mano [...] che non più come innanzi gli permetteva di fare”<sup>74</sup>. Difatti, il soggiorno bolognese, precedente il viaggio a Roma – e una breve sosta a Perugia – ritardò di diversi anni l’adempimento del contratto.

Questa distanza cronologica tra le due tele cannobiesi, destinate alle pareti laterali del presbiterio, risulta però molto interessante per quanto concerne l’*iter* stilistico del pittore<sup>75</sup>. Infatti, la deviazione caravaggesca che aveva in qualche modo caratterizzato la produzione del perugino, tra la fine del sesto e l’inizio del settimo decennio, riaffiora nel 1667, dopo un lungo periodo in cui Scaramuccia, in concomitanza col soggiorno bolognese, aveva ripreso la via classicista. Questa fase, contraddistinta da una meditazione su Reni, Sacchi e Maratti, andò man mano contrassegnando tutto il settimo decennio, rafforzata anche grazie al soggiorno perugino e a quello romano, nei quali l’artista ebbe l’occasione di studiare i loro dipinti. L’incoerenza stilistica della tela cannobiese, rispetto alla produzione precedente, è giustificata in nome dell’omologazione di questa *all’Incoronazione di spine* (cat. n. 18),

---

<sup>71</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 192.

<sup>72</sup> Cfr. GEDDO 1996, p. 256.

<sup>73</sup> Cfr. GNEMMI 1998, p. 300. Vedi app. doc. n. 38.

<sup>74</sup> PASCOLI 1730, p. 90.

<sup>75</sup> Di fatto i due dipinti cannobiesi denunciano – seppur velatamente – la distanza figurativa e culturale del pittore tra l’inizio e la fine del settimo decennio, aggiornatasi nel frattempo su istanze romano-classiciste.

dipinto eseguito nel 1661 e nato come suo *pendant*. Pertanto, il pittore non esitò a riprendere i pennelli caravaggeschi riposti sette anni prima, riuscendo - da buon artista barocco qual era - ad apparentare questa tela al suo precedente, che risultano solo superficialmente simili nella composizione e nella tavolozza, un “inganno visivo” facilitato dall’analogo tema comune. Ma, a ben guardare i due dipinti, si osserva un enorme divario stilistico. L’*Incoronazione*, come già ricordato, fu desunta dalla pala di Tiziano, già in Santa Maria delle Grazie a Milano, liberamente rielaborata dal pittore inserendovi caratteri ribereschi - si veda il vecchio a sinistra con la verga in mano (fig. 65) che evoca il *Sant’Onofrio* dell’Ermitage (fig. 66) - e caravaggeschi - lo sgherro inginocchiato sulla sinistra (fig. 67) richiama uno dei pellegrini della pala romana del Merisi in Sant’Agostino (fig. 68)<sup>76</sup>. La scena, invece, mostra inflessioni bolognesi, in direzione del Guercino, sia nella tornitura accademizzante dei nudi, sia nella morbidezza dei panneggi e nella complessa regia luministica dei notturni<sup>77</sup>.

Dal canto suo la *Flagellazione di Cristo* evoca invece un chiaro riferimento alla cultura neoveneta, come si riscontra nel cielo plumbeo e nell’accennata architettura; le figure si avvicinano ai modelli di Pier Francesco Mola – si veda la testa del vecchio barbuto – e di Giacinto Brandi, il cui ricordo era ancora vivido nella mente del pittore, grazie al recente soggiorno romano, appena conclusosi. Inoltre, lo sgherro in primo piano che tira le mani del Cristo (fig. 69) - già apparso nella *Crocifissione di S. Pietro* in San Vittore al Corpo - risulta una rimeditazione dell’analogo soggetto dipinto da Ludovico Carracci nel chiostro di San Michele al Bosco (fig. 70)<sup>78</sup> - da cui Scaramuccia trasse un’incisione - sebbene la sua posa articolata risulti una fedele citazione della tela di Luca Giordano, sia per la luce che colpisce la spalla, sia per la resa della tunica che lascia scoperto una parte del corpo (fig. 71)<sup>79</sup>. La posa di Cristo (fig. 72), infine, rimanda all’analogica figura di Ribera (fig. 73), dipinta nel 1618 e conservata a Napoli già nella prima metà del Seicento presso l’oratorio partenopeo dei Girolamini<sup>80</sup>. Sulla conoscenza di questa tela da parte di Scaramuccia non esiste alcun dubbio, essendo il perugino il primo autore, in ordine di tempo, a citare in un testo la nota raccolta dei padri partenopei.<sup>81</sup> Oltre alla tela riberesca, Girupeno vide infatti “[...] alcune bellissime pitture in Quadri ad oglio della nobile mano di Guido Reni, quali dipinse, e donò ad un suo caro amico Sartore”<sup>82</sup>. Questo *sartore* si chiamava Domenico Lercaro, intimo amico del maestro bolognese, nonché committente di Ribera per il *Cristo legato alla colonna*, destinato alla sua morte alle sale del convento dei Girolamini<sup>83</sup>. Il

---

<sup>76</sup> Sul rapporto delle tele cannobiesi con le opere di Tiziano e di Caravaggio si rimanda al cap. 4.2.

<sup>77</sup> A tal proposito cfr. GEDDO 1996, p. 297.

<sup>78</sup> L’incisione è tratta da MALVASIA 1694.

<sup>79</sup> Sulla tela di Luca Giordano alle Gallerie dell’Accademia di Venezia vedi FERRARI-SCAVIZZI 1992, p. 268, scheda A123.

<sup>80</sup> Sulla quadreria vedi MIDDIONE 1995.

<sup>81</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 69.

<sup>82</sup> IBIDEM, p. 69.

<sup>83</sup> Sulla collezione Lercari a Napoli vedi ZEZZA 2010, pp. 88-92. Sul dipinto si veda da ultimo PORZIO 2017, pp. 128-129.

perugino riprende da questo dipinto anche la figura di uno degli aguzzini, distanziandola maggiormente nella sua tela rispetto al corpo ricurvo di Cristo e conferendole un aspetto più canuto.

La *Flagellazione di Cristo* di Cannobio fece inoltre da bozzetto per una nuova tela, dipinta dal pittore probabilmente negli stessi anni, per la chiesa di San Salvatore a Como (cat. n. 30), già avvicinata alla produzione dei fratelli Giovan Battista e Giovan Paolo Recchi, un'attribuzione oggi insostenibile alla luce della tela cannobiese<sup>84</sup>. Anzi, l'altissima qualità del dipinto comasco mostra maggior punti di contatto con lo stile del perugino e con Francesco Cairo rispetto a quello Cannobio, tale da far pensare ad un possibile rovesciamento delle parti, ossia che la tela comasca possa esser stata da prototipo per quella cannobiese. A prescindere dall'ordine di esecuzione, si apprende che Scaramuccia non esitò un istante nel riutilizzare le stesse figure per due diverse committenze, le quali, come se fossero attori sulla scena di un teatro, svestono di fatto i vecchi abiti per vestirne di nuovi.

Come già detto a proposito dell'opera cannobiese, il modello del Cristo fu ripreso da una tela di Ribera a Napoli, in questo caso ancora più evidente sia per quanto concerne la scolpitura del torso, l'incurvarsi del corpo, le mani incrociate, tirate in avanti, sia per il gioco di luci che conferisce maggior *pathos* e drammaticità alla scena. Il soggetto però fu liberamente rielaborato da Scaramuccia nella parte inferiore del corpo, ossia nel gioco delle gambe che, ponendo il soggetto in una posizione precaria, danno al contempo maggior slancio e possenza all'intera figura. Chissà se Scaramuccia sia riuscito, dal canto suo, a conferire al Figlio di Dio quel "decoro" tanto recriminato a Caravaggio, quando in visita a Napoli nella chiesa di Sant'Anna de' Lombardi esclamò: "[...] Christo, non come d'ordinario far si suole, agile, e trionfante per l'aria, mà con quella sua fierissima maniera di colorire, con un Piede dentro, e l'altro fuori dal Sepolcro posando in terra"<sup>85</sup>. Di fatto Girupeno rimase davvero colpito dall'insolita iconografia del *Risorto* paratagli davanti, la cui descrizione sembra così calzante con la posa del Cristo cannobiese-comasco. Se così fosse, non sarebbe questa la prima ed unica citazione del maestro lombardo nel suo catalogo, difatti già tirato in ballo per uno degli sgherri di Cannobio, opera vicina a questa committenza per iconografia e stile. Purtroppo, la triste vicenda della tela caravaggesca fa sì che non si possa stabilire un diretto termine di confronto, lasciando comunque in piedi un'ipotesi affascinante, ossia che la tela di Scaramuccia richiami in qualche modo il fare caravaggesco in terra lombarda. Ciò su cui si è certi è che questo dipinto fu eseguito certamente *ante* 1668, condividendo con le tele di Cannobio lo stesso contesto artistico, fortemente dominato dai

---

<sup>84</sup> ROVI (1989, p. 244) attribuisce l'opera ai fratelli Recchi descrivendo il soggetto come *Cristo che soccorre un uomo povero e perseguitato*. Sicuramente la collocazione del dipinto e i colori piuttosto anneriti hanno fatto cadere lo studioso in errore perché il soggetto risulta – non senza poche difficoltà data la posizione – una *Flagellazione di Cristo*, tema analogo alla tela di Cannobio.

<sup>85</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 75.

Borromeo<sup>86</sup>. Questa nobile casata gestì di fatto la politica e la vita culturale di queste terre, legando così il suo nome a quei feudi dove, da tempo, era vivo il ricordo di Carlo Borromeo e del suo mecenatismo<sup>87</sup>. Tra i suoi membri emerge prepotentemente la figura di Vitaliano Borromeo, uomo dai molteplici interessi e noto per la sua propensione all'arte<sup>88</sup>. Questi, nel 1668 s'interessò dell'invio di una tela del perugino ad Alessandro II Gonzaga, duca di Novellara<sup>89</sup>. I due, infatti, si conoscevano già da molto tempo, dalla committenza della prima tela per Cannobio nel 1657, un'amicizia dimostrata ampiamente celebrata dalle parole di Girupeno, accolto dal conte come un principe sulla sua Isola Bella<sup>90</sup>.

#### 5.4. Vitaliano VI Borromeo e il duca di Novellara

Nella seconda metà del Seicento, Vitaliano VI Borromeo ripristinò i lavori avviati dal padre nel 1632 per la costruzione di un fastoso palazzo al centro del Lago Maggiore, progetto interrotto a causa di alcune vicende belliche e dal sopraggiungere della peste<sup>91</sup>. Il conte, figlio di Carlo e di Isabella d'Adda, volle imprimere a tutta l'isola l'aspetto di una meraviglia barocca, affidandone l'esecuzione a Francesco Maria Richini subentrato nel progetto al milanese Angelo Crivelli, già architetto di famiglia<sup>92</sup>. Durante la trasformazione dell'isola, da villaggio di pescatori a signorile residenza, una particolare importanza fu riservata ai *parterres* dei giardini all'italiana, organizzati su più terrazze, intorno ad una statua di un unicorno, emblema della famiglia Borromeo.

Nel giro di pochi anni, l'isola, soprannominata Bella, divenne il centro della vita elegante della capitale lombarda, suscitando da subito le lodi dei contemporanei, estasiati dallo splendore del sito, palcoscenico ideale di feste e rappresentazioni mondane<sup>93</sup>. Molti furono gli ospiti invitati da Vitaliano VI che apprezzarono e godettero di tanta meraviglia, tra i quali, Scaramuccia che non mancò di ricambiare il padrone di tanta gratitudine, celebrando con la sua penna, a memoria imperitura, il trionfo barocco di stucchi, bronzi, dipinti e giochi d'acqua<sup>94</sup>. Girupeno, infatti, giunto sulle rive del Lago Maggiore, rimase folgorato alla vista delle Isole Borromeo, firmando una delle primissime descrizioni sull'amenità di queste oasi: “[...] delle quali era di già pervenuta all'orecchio del Genio di Raffaello,

---

<sup>86</sup> Il dipinto risulta già *in loco* il 2 gennaio 1668 come descritto nella visita episcopale del cardinale Torriani (ROVI 1989, p. 244).

<sup>87</sup> DELL'OMO 2009, pp. 31-32.

<sup>88</sup> Su Vitaliano VI Borromeo vedi AZZI VISENTINI 2012, pp. 75-97.

<sup>89</sup> Vedi paragrafo successivo 5.4.

<sup>90</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 147.

<sup>91</sup> Cfr. AZZI VISENTINI, pp. 79-80.

<sup>92</sup> Su questo aspetto vedi BONACCORSO 2014, pp. 81-93.

<sup>93</sup> Cfr. MORANDOTTI 2015, pp. 65-66.

<sup>94</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 147-148.

tanto che non volle restar, di goderlo anco di persona, e non ostante che solo la Pittura fosse il suo principal scopo, non rimaneva però, che dell'altre cose belle con il suo Girupeno non prendesse particolare cura, e diletto, e massime se elleno havessero da doverlo il condimento, o dipendenza dalle bravi operationi, come in queste pur troppo evidentemente succedea: poiche alla natura aggiuntovi un meraviglioso Artificio, scatorito da spiritosa, e raffinata prudenza, altro che un miracolo, e d'Arte, e di Natura dir sonno. Approdati per tanto alla prima di esse, che per delitia, e vezzo Isa bella denominata ne viene, vi furono con gratissime accoglienze ricevuti dal Conte Vitaliano, cui seppe (nella maniera, che oggi si vede) per ogni verso, adornare col suo accorto non meno, che bellissimo ingegno, una sì vasta mole. E certo, che da qualsivoglia à chi venga concesso porvi il piede, per unica, e più tosto costruita per incantesimo, che altrimenti vien creduta: da quel Conte Vitaliano, dico, l'animo splendidissimo di cui talmente alle Virtudi stà rivolto, che ogn'altra grandezza, o cura pare venir posta in non cale, e che l'esser Mecenate di tutte le belle Arti, solo pare esser suo particolar istinto<sup>95</sup>. Sicuramente la riconoscenza del perugino è oltremodo smisurata nel celebrare le virtù di Vitaliano VI, lasciando sottintendere una loro vecchia conoscenza, rivelatasi nel frattempo precipuo per entrambi. Infatti, se Scaramuccia ottenne diversi incarichi in nome e per conto del nobiluomo, questi usò l'arte del pittore come strumento di diplomazia, accaparrandosi le simpatie di alcuni importanti uomini dell'epoca, interessandosi per loro di alcune tele del perugino.

In effetti, i due si conoscevano da molto tempo prima dell'inizio dei lavori intrapresi dal conte sull'isola, come lascia chiaramente intendere Scaramuccia ai suoi lettori a proposito della conoscenza del progetto prima della sua attualizzazione: "cui *seppe* (nella maniera) cui oggi si vede"<sup>96</sup>. Difatti questo rapporto, nato nel 1657, in occasione della committenza delle tele cannobiesi, feudo di casa Borromeo, culminò con la realizzazione di un'opera fatta dal perugino, annoverata nella splendida e ricca quadreria del palazzo, rappresentante la *Vergine con il Bambino* (cat. n. 28)<sup>97</sup>. Questo olio su marmo figura nell'*Inventario* redatto alla morte di Vitaliano VI nel 1690, conservato nella "sala delle due alcove"<sup>98</sup>. Il dipinto ricorda l'analoga tela realizzata da Guido Reni (fig. 74), vista e studiata dal perugino durante la sua vita presso la basilica romana di Santa Maria Maggiore, dove Passeri ricorda una delle due versioni autografe.<sup>99</sup> Difatti, l'artista rielaborò la tela reniana, conferendo alla Vergine i tratti fisiognomici di un'anonima modella, già utilizzata per i dipinti del Pio Albergo Trivulzio e di

---

<sup>95</sup> IBIDEM, p. 147.

<sup>96</sup> IBIDEM. Il corsivo è di chi scrive.

<sup>97</sup> Sulla collezione Borromeo vedi MORANDOTTI 2011; per l'opera di Scaramuccia vedi catalogo pittorico.

<sup>98</sup> MORANDOTTI 2011, p. 43.

<sup>99</sup> A tale descrizione corrispondeva un dipinto menzionato nell'inventario del 1661 della collezione del Cardinale Mazarino, mentre un'ulteriore *Vergine col Bambino dormiente*, probabilmente una variante tarda di Guido Reni veniva citata da Giovan Battista Passeri (Passeri 1772, p. 81) "... un quadro [...] nella Chiesa di S. Maria Maggiore [a Roma] [...] ov'è dipinta Maria Vergine Santissima in atto di coprire con un pannicello di bianco lino il suo figlio Gesù, il quale essendo Bambino dorme riposatamente". Sulle versioni del dipinto reniano vedi ENGGASS 1962, p. 113.

Carcegna, eseguiti tra il 1663 e il 1664. La *Vergine Borromeo* fu dipinta, invece, qualche anno dopo - tra il 1667 e il 1668 - quando il pittore, ritornato da poco da Roma, innesta il volto della modella sulla tela reniana, vista poco dopo il 1666, non trovando nessuna menzione nella bozza de *Le finezze*. Lo stile, infatti, è coerente con la maniera del pittore sul finire del settimo decennio, lasso di tempo caratterizzato da un rigoroso rimuginio su Reni e sui modelli maratteschi.

Un'altra piccola teletta del perugino risulta in un inventario del 1690 tra i gioielli dell'Isola Bella<sup>100</sup>. L'opera, una *Testa* (cat. n. 29), fu descritta *in pendant* con un *Angelo* di Carlo Cornara nella *Galleria dei Quadri* con la quale dovette essere affiancata in un secondo momento<sup>101</sup>. Infatti, i due quadri, eseguiti su supporti diversi (quella del perugino su tela, l'altra su tavola), mostrano proporzioni incomparabili. Di fatto "la testa che mira abbasso" di Scaramuccia sembrerebbe secondo la critica un frammento di una composizione più ampia<sup>102</sup>. Ad ogni moto, la presenza di due opere di Scaramuccia nella quadreria di Vitaliano VI fu in linea con le scelte programmatiche del nobiluomo nell'allestimento della sua collezione, disposta su più livelli a coprire interamente le pareti, su modello della galleria del cardinale Cesare Monti al primo piano dell'arcivescovado milanese<sup>103</sup>. Il perugino ebbe modo di visitare questa prestigiosa collezione dei Borromeo *in fieri*, quando nel 1665 fu chiamato dal conte per nettare un *San Francesco* da poco giunto nella sua ricca dimora, dove la pittura era celebrata al pari, se non seconda, alle altre arti - non ultima quella topiaria<sup>104</sup>. Ciò si deduce dalla descrizione di Girupeno quando, dopo aver varcato l'ingresso della villa, costruita all'ombra dell'unicorno, scrisse: "[...] ne vennero accompagnati per la sontosa habitatione, qual di superbissimi Arredi arricchita si rimira: ne trà di queste le Pittura il secondo luogo sta occupando, poichè con gran pregio in molto buon numero pomposamente risiede. Indi si ritrovarono in amenissimi Giardini, che si come assistiti da ogni bell'influsso Celeste; così da Flora, e da Pomona in ogni tempo riempiti ne vengano. Viali, Habituri, Teatri Boscarecci, altissime Piante, Statue, Spalliere, Spruzzi d'Acque abbondanti, ed'altre delitie in questa parte senza dubbio ritengono la Reggia, e finalmente ciò, che l'human pensiero può concepir di vago, e di stupendo, tutto si vede in questo memorabile scoglio, che pomposo dall'humido Elemento alteramente surge"<sup>105</sup>.

Tra l'altro, Girupeno ebbe modo di assistere ad una delle tante rappresentazioni volute dal conte

---

<sup>100</sup> MORANDOTTI 2011, p. 43.

<sup>101</sup> IBIDEM

<sup>102</sup> Così la testa viene descritta negli inventari antichi (cfr. MORANDOTTI 2011).

<sup>103</sup> Un nucleo importante di queste raccolte era riservato all'arte barocca contemporanea e contemplava tele di artisti lombardi - dai Procaccini ai Montalto, Nuvolone, Vismara, Discepoli, Cairo e Scaramuccia - oltre agli immancabili capolavori dei grandi maestri. Per le due collezioni si veda MORANDOTTI-NATALE 2011.

<sup>104</sup> Questa notizia si desume dal *Libro dei conti* di Vitaliano Borromeo conservato presso l'archivio dell'Isola Bella. Vedi app. doc. nn. 31, 32.

<sup>105</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 148.

ed allestite in un teatro costruito *ad hoc*<sup>106</sup>. Questo evento così mondano costrinse l'autore de *Le finezze* a rimettere mano al testo, aggiungendo una piccola chiosa alla descrizione. Ciò si nota, sia dal cambio repentino del ritmo narrativo, sia dal commento dal sapore nostalgico, scritto da chi ha già una lucida visione dei ricordi passati: “Ma per sigillo d’ogni’una di queste meraviglie, e per far che restassero maggiormente edificati, feceli sentire il Conte un bellissimo Dramma Musicale, così magnifica, ed aggiustatamente rappresentato, *quanto mai da alcun altro Prencipe nel centro di magnifiche Cittadi havvessero li nostri Viandanti veduti*”<sup>107</sup>.

Il conte dovette richiedere al pittore una bozza del testo relativamente alla descrizione della sua magnifica isola. Ciò emerge da un’inedita lettera, datata 7 agosto 1672, indirizzata da Scaramuccia al Borromeo<sup>108</sup>. Nella missiva, egli chiedeva “quella informatione della sua bellissima Isola, poiché dovevansi in breve dar qui in Pavia alle stampe quella mia fatica qual ella si sia, riesce d’uopo haver in punto ogni cosa”<sup>109</sup>. È evidente che Scaramuccia dovette essere ripreso da Vitaliano per qualche omissione involontaria nel suo testo, probabilmente la mancata descrizione della sua galleria, un accorgimento che però tardava ad arrivare. Difatti, una versione manoscritta del racconto sull’Isola Bella, fu inviata dal pittore al patrizio milanese e conservata tra le carte private dell’archivio<sup>110</sup>. Questa presenterebbe numerose correzioni ed integrazioni di mano di Vitaliano VI che però non compaiono, a detta dello studioso<sup>111</sup>, nell’edizione ad oggi nota, forse perché probabilmente, insieme alla descrizione mai appuntata della quadreria, rimase sepolta sotto al peso di volumi polverosi.

Il nome del Borromeo compare inoltre in un’altra lettera, datata al 1668 e spedita da Pierluigi Piantanida al conte Alfonso II di Novellara<sup>112</sup>. Quest’ultimo, feudatario di un piccolo regno schiacciato tra il ducato di Guastalla, la signoria di Correggio e il ricco regno degli estensi di Modena e Reggio, incaricò il suo agente dell’acquisto di opere d’arte, così da imprimere maggior prestigio alla sua residenza comitale, dove trovarono accoglienza diversi artisti<sup>113</sup>. A tal proposito, il Piantanida si stava muovendo tra Milano e la Germania alla ricerca di nuovi capolavori, facendosi consigliare nella

---

<sup>106</sup> Le rappresentazioni teatrali e le esecuzioni formali furono alcuni dei divertimenti più noti dell’Isola Bella, messe in scena nel cosiddetto “Teatro delle commedie” (CASCETTA-ZANLONGHI 2008, p. 406).

<sup>107</sup> Il corsivo è di chi scrive. Il racconto continua con la breve visita della residenza del duca Antonio Borromeo, su un’altra isola, a poche miglia dalla Bella (SCARAMUCCIA 1674, p. 148).

<sup>108</sup> Vedi app. doc. n. 55.

<sup>109</sup> ABIB, FB, *Vitaliano VI, Corrispondenza 1672/1108*. Cfr. app. doc. n. 55.

<sup>110</sup> ABIB, *Stabili, Isola Bella in genere Ce-G/2786*.

<sup>111</sup> Purtroppo questa descrizione citata da CARPANI (1998, p. 48, n. 29) non è stata rinvenuta dallo scrivente alla collocazione segnalata. La studiosa accenna ad una dedica datata 15 gennaio 1674.

<sup>112</sup> La fitta corrispondenza di Alfonso con i suoi agenti sparsi in tutta la penisola, permette di ricostruire un episodio collezionistico tra i più significativi in età moderna. Il nobiluomo difatti si servì di ogni mezzo pur di mettere in piedi una quadreria degna del nome della sua casata. Egli ebbe al suo servizio i fratelli Benedetto e Cesare Gennari, l’architetto bolognese Giova Francesco Negri – già in rapporto con Scaramuccia – e richiese opere a Carlo Cignani, Pier Francesco Cittadini, Francesco Albani e a molti altri (cfr. GARUTI 1997, p. XIV). Sulla figura di Alfonso II di Novellara, cresciuto ed educato nella Roma barberiniana, e sul suo collezionismo vedi BODO-TONINI 1997, p. XVIII.

<sup>113</sup> Sul territorio e le memorie storiche della contea di Novellara e dei Gonzaga vedi DAVOLIO 1973.

scelta dal Borromeo, col quale condivideva la stessa passione per l'arte. Tramite il patrizio milanese, l'agente visitò il perugino nel suo *atelier* a Milano, cui chiese un quadro per il suo padrone<sup>114</sup>. Dal canto suo, Scaramuccia, avendo inteso l'importanza dell'impresa, si riservò di inviare, solo in un secondo momento, qualche sua opera<sup>115</sup>. Partito il Piantanida per la Germania, l'*affaire* rimase fermo, come si evince da due lettere, inviate rispettivamente dal pittore e dall'agente al conte di Novellara, il quale apprese del ritardo ed iniziò personalmente la trattativa con Scaramuccia<sup>116</sup>. Dopo essersi scusato “[...] al non haver di già inviato a V(ostra) Ecc(ellenza) alcune cose di Pittura di mia mano come haveva desiderato si facesse già molto tempo fa”, il pittore propose al patrizio due opere, un *Narciso* e un *Trionfo di Bacco*, già finite e pronte per essere vendute<sup>117</sup>.

La descrizione di queste due tele occupa buona parte del corpo della missiva, facendo accrescere il desio e pregustare il sapore dei suoi pennelli al facoltoso committente. Da buon mercante qual era, descrisse dettagliatamente ogni singolo particolare: “In uno vi è dipinto un Narciso figura al naturale specchiandosi al fonte, ma perché il quadro è assai grandotto e dipinto per questo verso [in verticale] l'ho adornato con alcuni satiri boscarecci che si ridono e si fan beffe della sciocchezza dell'innamorato giovine. La Ninfa Eco di esso amante ma non riamata già si vede per il dolore trasformata in più lontana parte in sasso, ovvero parte di antro; et un amorino che furtivamente vicino al misero Narciso intinge lo strale avvelenando con esso l'acqua della sua folle passione. Il resto della tela vien riempito di un boscglio e lontananza, ove anco tramezzo vi si vede un termine, o sia statua di un simile satiro o sileno come verisimilmente puol succedere essere in tali luoghi”<sup>118</sup>. L'altro quadro, invece, “[...] non tanto grande ma più copioso di figure, benchè di mediocre grandezza, e dipinto per quest'altro verso [in orizzontale], vi sta espresso un trionfetto di Bacco assai più di mio genio che l'altro in quanto al soggetto. In questi ho preteso rappresentare alcuno degli effetti cagionati dal vino, come l'allegrezza, il sonno, l'ubbrichezza, ed il furore in una tigre, et doi putti in aria che versano addosso al loro Sig.re il gradito liquore”<sup>119</sup>. La lettera termina, infine, con un fare molto ruffiano: “Vorrei esser indovino per incontrare il gusto di V(ostra) S(ignoria) alla quale tutto mi dedicai nel punto istesso che si degnò honorarmi con la sua cortesissima e generosissima presenza. E qui attendendo l'onore di due sue righe per sapere a chi si debba consegnare una o tutte due le suddette pitture [...]”<sup>120</sup>.

Alfonso II dovette essere non poco incerto sulla scelta del dipinto, una decisione resa ancora più ardua, in assenza del suo agente e di fronte ad una descrizione molto soggettiva dell'autore – palese

<sup>114</sup> CAMPORI 1855, Lettera I, 20 luglio 1668. Vedi app. doc. n. 41.

<sup>115</sup> GUALANDI 1845, n. 243, 4 luglio 1688. Vedi app. doc. n. 40.

<sup>116</sup> CAMPORI 1855, I; GUALANDI 1845, n. 243.

<sup>117</sup> IBIDEM. Vedi app. doc. n. 40.

<sup>118</sup> GUALANDI 1845, n. 243.

<sup>119</sup> IBIDEM. Vedi app. doc. n. 40.

<sup>120</sup> IBIDEM

risulta infatti la sua intenzione di liquidare il *Trionfo di Bacco*, “più copioso di figure” e “assai più di [suo] genio”. Dopo una prima missiva in cui civettuosamente l’artista chiese di non essere compatito “se non faccio il prezzo alla mia fatica”<sup>121</sup>, meno di un mese dopo, egli vuotò il sacco e tradendo il suo atteggiamento scrisse: “Io non volevo, per confessarla liberamente a Vostra Eccellenza dir niente circa il prezzo dei miei Quadri [...] mi accontento far cosa contro la mia volontà [...] Dico dunque che del Bacchanale già descritto nella mia prima (parlando da galant’homo, e da vero e fedel servo) non posso pretenderne meno di Ducatoni cento; e dell’altro del Narciso di sessanta; bastandomi così, perché desidero che l’Eccellenza Vostra habbia alcuna mia memroria in questo mondo”<sup>122</sup>. In realtà, Scaramuccia, sperando nella generosità del committente, pensava di ricevere molti più ducati di quanti ne avrebbe chiesti. Ad ogni modo, la scelta del conte di Novellara cadde sul *Trionfo di Bacco* che ai primi di dicembre del 1668, lasciò la bottega milanese del perugino e fu portato in casa del principe di Bozzolo<sup>123</sup>, il quale lo avrebbe fatto recapitare ad Alfonso II<sup>124</sup>. Quest’ultimo, ricevuta la tela, tardò a liquidare il pittore che dopo tre mesi scrisse al Piantanida, chiedendogli di aggiornarlo sulla questione del mancato pagamento e di conoscere il parere del conte sulla sua opera<sup>125</sup>.

Dopo ulteriori mesi di silenzio, Scaramuccia decise di andare a Piacenza, dove credeva di incontrare il nobiluomo probabilmente in occasione di una commedia musicale<sup>126</sup>. Questo comportamento, considerato inopportuno dal Piantanida<sup>127</sup>, s’inasprì ulteriormente: il pittore cercò di fatto di risolvere la “bagatella”<sup>128</sup>, ricorrendo ai servigi di un certo canonico Davide Carri, dopo aver mosso a compassione il conte, parlandogli delle “sue occorrenze per non dire necessità”<sup>129</sup>. Infine, solo in seguito a diverse sollecitazioni e convincimenti, Alfonso II promise al canonico Carri di saldare l’artista<sup>130</sup>. Il mancato proseguimento di questa loro *liason* epistolare lascia supporre che dopo due anni il committente sborsasse il denaro sospirato. Purtroppo però si ignora il destino della tela, la quale probabilmente seguì la triste sorte di tanti preziosi quadri della galleria di Novellara<sup>131</sup>.

---

<sup>121</sup> GUALANDI 1845, n. 244, 15 agosto 1688.

<sup>122</sup> GUALANDI 1845, n. 245 – 12 settembre 1668. Vedi app. doc. n. 42.

<sup>123</sup> Nel testo della lettera viene chiamato Scipione. Questi dovette essere sicuramente Scipione Gonzaga, Principe di Sabbioneta e di Bozzolo, che sposò Maria Anna di Paganica e morì nel 1674 (cfr. CHIUSOLE 1743, p. 84).

<sup>124</sup> GUALANDI 1845, n. 246 - 5 dicembre 1668; CAMPORI 1855, Lettera II – 5 dicembre 1668. Vedi app. doc. n. 47.

<sup>125</sup> GUALANDI 1845, n. 247 – 18 marzo 1669. Vedi app. doc. n. 48.

<sup>126</sup> GUALANDI 1845, n. 248 – 17 luglio 1669. Vedi app. doc. n. 49.

<sup>127</sup> CAMPORI 1855, Lettera III – 17 luglio 1669. Vedi app. doc. n. 49.

<sup>128</sup> GUALANDI 1845, n. 249 – 3 settembre 1670. Vedi app. doc. n. 52.

<sup>129</sup> IBIDEM

<sup>130</sup> GUALANDI 1845, n. 250 – Settembre 1670 (vedi app. doc. n. 53) È verosimile pensare che alla fine Alfonso II Gonzaga sborsasse il denaro sospirato.

<sup>131</sup> Con la morte di Filippo nel 1728, ultimo rappresentante della famiglia, tutti i beni passarono alla sorella Ricciarda, sposa del duca Alderano Cybo di Massa Carrara. Inventari molto generici furono compilati dal Campori sebbene parte della collezione era stata già dispersa all’epoca dell’occupazione francese e solo alcuni pezzi comprati da tre antiquari modenesi. Su queste vicende vedi CAMPORI 1855; RUFFINI TUCCI 1990, pp. 285- 287; BARILLI 2010, pp. 2-12. Sugli archivi e la loro dispersione si rimanda a BODO-TONINI 1997. Cfr. inoltre cat. P48.

### 5.5. Scaramuccia e la seconda accademia ambrosiana

“Si portarono in quel giorno medesimo nella Biblioteca Ambrosiana specchio, e splendore della Casa Borromea, poiché dal Cardinale Federico Arcivescovo di S. Memoria una macchina sì vasta, ed importante di Libri, e di Pitture ivu fu riposta.

In questo luogo i due veri Virtuosi furono accolti dal Dottor Pietro Paolo Boschi, Soggetto molto riguardevole, erudito, e di non ordinaria dottrina, ed' il quale meritevolmente gode in un tanto luogo la carica di Bibliotecario<sup>132</sup>. La prima bozza del manoscritto de *Le finezze*, sottoposto al giudizio degli accademici romani nel 1666, riportava una descrizione sommaria della nobile accademia ambrosiana, fondata – come si legge – da Federico Borromeo<sup>133</sup>. Ottenuto l'*imprimatur* nel 1672, il volume fu senz'altro aggiornato successivamente all'approvazione capitolina, poiché il testo riporta la notizia della riapertura della nobile accademia avvenuta qualche anno dopo<sup>134</sup>. Infatti, Girupeno e il suo illustre precettore “[...] restaro doppiamente appagati quando non solo intesero, mà viddero in effetto esservi un luogo ivi anesso destinato per l'Accademia del Disegno: e qui devesi non piccol vanto ad Antonio Busca, e Dionigi Bussola, Soggetti l'uno, e l'altro ragguardevoli, i quali pochi anni sono con molto loro industria, e fatica la seppero rimettere in piedi, e dare con molto stabile e fermo sotto la protezione della medesima Casa Borromea<sup>135</sup>. In effetti fu solo, tra il 1668 e il 1669, che l'Accademia Ambrosiana riaprì i battenti, grazie all'impulso e alla protezione della famiglia Borromeo, nelle persone del conte Antonio Renato e del fratello cardinale, Federico II<sup>136</sup>. La riapertura di questa nobile istituzione, però, fu caratterizzata da un tono dimesso, lontano dallo spirito che anni prima animava l'Accademia voluta da Federico Borromeo, sia dal punto di vista degli ideali che dalla pratica religiosa, dominante il corso dei primi anni della sua storia. Questo sentimento si evince da una lettera, indirizzata nel 1674 al canonico Flaminio Pasqualini, in cui fu messo in risalto l'affievolirsi “del primiero fervore con cui si ripigliò questo virtuosissimo esercizio<sup>137</sup>”.

Sicuramente, sul finire del settimo decennio del secolo, i tempi erano cambiati, così come i maestri e gli allievi, oltre alla concezione dell'istruzione accademica concentratasi, nel nuovo organico, soltanto sulla pittura e sulla scultura e accantonando definitivamente la pratica architettonica. Questa

---

<sup>132</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 141.

<sup>133</sup> L'idea di un'istituzione culturale di alto livello artistico nacque da Federico Borromeo sul finire del XVI secolo. Questa volontà maturò in lui in seguito ad un soggiorno romano, dove rimase affascinato dalla nobile accademia appena inaugurata da Federico Zuccari nel 1593. Difatti nel 1620, il cardinale inaugurò l'Accademia del disegno affidandone le sorti al Cerano, al Biffi e al Mangone, rispettivamente professori di pittura, scultura ed architettura. Federico decise infine di legare a questa nobile istituzione la sua raccolta di dipinti e disegni, costituendo il nucleo iniziale della pinacoteca. Per la storia di questa istituzione vedi PAREDI 1981. Per la Pinacoteca si rimanda a NAVONI-ROCCA 2013.

<sup>134</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 141.

<sup>135</sup> IBIDEM

<sup>136</sup> Sulla Seconda Accademia Ambrosiana si veda MODENA 1960, pp. 84-92.

<sup>137</sup> MODENA 1960, p. 84.

discussa portata di modernità decretò infatti l'esclusione di alcuni importanti protagonisti della pittura locale, tra cui Ercole Procaccini *junior*, punto di riferimento per molti pittori milanesi; di fatto a lui fu preferito il giovane Antonio Busca, già suo alunno, latore di un indirizzo artistico romano<sup>138</sup>.

Nel manipolo di allievi riunitosi intorno alla Seconda Accademia compaiono i nomi di Andrea Lanzani, Cesare Fiori, Giuseppe Zanatta, Ambrogio Besozzi, Giuseppe Procaccini e Federico Maccagno<sup>139</sup>. Luigi Scaramuccia, così come Federico Bianchi, non fu mai membro ufficiale della rinata istituzione milanese, sebbene riscuotesse in quei tempi un'enorme considerazione tra i suoi contemporanei. In effetti, il perugino, come attesta Pascoli, era impegnato con la sua nutrita bottega<sup>140</sup>. Egli "aveva uno studio famoso, e quantità di scolari anche qualificati, che prendevano lezioni di disegno", tra i quali spiccarono Giorgio Bonola, che conservò alcuni disegni del maestro in un codice, oggi diviso tra Varsavia e Santiago del Cile, e la ragguardevole figura di Andrea Lanzani<sup>141</sup>. Non si conosce con certezza la data di avvio dell'*atelier* milanese dello Scaramuccia, che dovette coincidere grossomodo col suo trasferimento definitivo a Milano, in concomitanza coi lavori intrapresi nel cantiere di San Marco<sup>142</sup>.

Un episodio che però riflette il suo ruolo influente in città, riguarda un curioso aneddoto a proposito della carriera di Andrea Pozzo<sup>143</sup>. Nel 1669, Alessandro Fieschi, preposito gesuita della casa professa di San Fedele a Milano, chiamò il perugino per giudicare il lavoro di un giovane novizio, molto caparbio in arte<sup>144</sup>. Dopo aver visto alcuni lavori del ragazzo, Scaramuccia fornì il suo parere favorevole, grazie al quale, Andrea Pozzo poté dedicarsi unicamente alla pittura, sollevato dal lavoro manuale e dai fumi delle cucine del convento<sup>145</sup>. Questo cameo denuncia, difatti, in maniera chiara ed incontrovertibile, il favore riscosso dal perugino da parte della società milanese, parere positivo esteso inevitabilmente a tutta la sua bottega, attenta agli insegnamenti da lui impartiti, in perfetta sintonia e fortemente ancorati ai dettami accademici, tra i quali spiccavano lo studio dal vero e la copia della figura umana.

---

<sup>138</sup> Su Antonio Busca e sul secondo seicento lombardo vedi FRANGI 2013a, pp. 59-65.

<sup>139</sup> MODENA 1960, p. 85.

<sup>140</sup> PASCOLI 1730, p. 89.

<sup>141</sup> Sul Giorgio Bonola, allievo di Scaramuccia vedi CARENA 1995, pp. 27-29. Per Andrea Lanzani si rimanda a Colombo 2007, pp. 15-27.

<sup>142</sup> È PASCOLI (1732, p. 245) a riconfermarlo in maniera indiretta, nella *Vita* del giovane Petrini, pittoruncolo perugino, che lasciò Perugia per mettersi alle dipendenze di Scaramuccia, dopo che quest'ultimo lo notò nella casa di un canonico suo amico sul finire degli anni quaranta.

<sup>143</sup> PASCOLI 1736, pp. 248-276.

<sup>144</sup> Cfr. PASCOLI 1736, p. 248; BIANCHI 2003, pp. 109-123, in part. pp. 110-112.

<sup>145</sup> Molte spie inducono a ritenere che il rapporto tra Scaramuccia e Pozzo non si esaurì con questo episodio. I due continuarono a frequentarsi come si evince, non solo dalla cura che Andrea ripose nello studiare *Lo inganno degli occhi* di Pietro Accolti, testo consigliato ai giovani apprendisti dal perugino ne *Le finezze*, ma dai lavori intrapresi dal trentino per il principe Antonio Teodoro Trivulzio nel 1676. Infatti, in quegli anni, Scaramuccia frequentava la casa del patrizio milanese, redigendone l'inventario dei beni alla sua morte. Sul rapporto tra Scaramuccia e padre Pozzo si veda MENICHELLA 1996, pp. 9-10.

La cospicua presenza di disegni di nudo maschile nei codici conservati all'Ambrosiana, riflette il successo di tale pratica, cui si applicarono fin da subito gli accademici ambrosiani<sup>146</sup>. Questa tradizione risale al Rinascimento e a Leonardo da Vinci, il cui *Trattato* fu pubblicato da Scaramuccia, insieme ad alcuni aforismi, a chiusura de *Le finezze*<sup>147</sup>. Il perugino, parafrasando il genio vinciano, parlò della prospettiva come uno dei mezzi per giungere ad una buona pittura, ottenuta con la continua pratica del disegno, dello studio dal vero, del “membrificar”<sup>148</sup>. Così facendo, il pittore si mostra attento unicamente al problema luministico e non alla resa anatomica e formale, queste - al contrario - tra le priorità di uno scultore. Difatti, questa visione è perfettamente in linea con l'importanza data dalla Seconda Accademia alla pratica della copia della figura umana, evidente nei disegni di nudo, nei quali si nota una resa e un fine pittorici e non plastici. Inoltre, i consigli del perugino ai giovani pittori, raccolti *nelle Massime, o siano ricordi*, sembrano essere tra le linee guida dei professori della rinata istituzione, dall'idea del pittore erudito al decoro delle sacre immagini - da sempre il tema cardine dell'Accademia carlina - dal disegno accademico come padre dell'arte, all'attenzione per il decoro ed il buon gusto<sup>149</sup>. Questi principi teorici di Scaramuccia finiscono esattamente dove inizia la pratica degli accademici, quasi una palese conseguenza di un *iter* prestabilito; ciò è evidente se si prende come riferimento la formazione di Andrea Lanzani, il cui tirocinio cominciò nell'*atelier* del perugino per poi terminare nelle sale dell'Ambrosiana senza nessun turbamento<sup>150</sup>.

Alla luce di quanto detto, si comprende la partecipazione del perugino all'allestimento dei teleri con le storie di Federico Borromeo, commissionati nel 1670 dall'Accademia Ambrosiana, che sancì in maniera involontaria, la comunanza di ideali tra l'Accademia e il perugino, decretando di fatto la crescente autorevolezza del maestro sulla scena milanese<sup>151</sup>. Effettivamente, Scaramuccia fu l'unico pittore, attivo in questa committenza, a non essere membro dell'Accademia, a differenza degli altri quattro partecipanti: Antonio Busca, Andrea Lanzani, e la coppia Cesare Fiori e Ambrogio Besozzi<sup>152</sup>.

Questo ciclo, appendice di quello celeberrimo dedicato a san Carlo Borromeo nel duomo di Milano, stabilì il ruolo primario sia dell'accademia, sia di Antonio Busca, quali eredi ufficiali di quella rinata istituzione, fissando contemporaneamente l'indirizzo artistico da seguire dai nuovi intendenti

---

<sup>146</sup>Per il nucleo di disegni di Scaramuccia tra i fogli dell'Ambrosiana vedi MODENA 1960, pp. 90-92.

<sup>147</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 211-215.

<sup>148</sup> IBIDEM, p. 212.

<sup>149</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 190-210.

<sup>150</sup> Cfr. COLOMBO 2007, pp. 15-28; 39-62.

<sup>151</sup> La data di esecuzione al 1670 è tramandata dal Bosca (1672) e trova conferma con un doppio pagamento rilasciato ad Andrea Lanzani da Flaminio Pasqualini (DELL'OMO 2007, p. 135).

<sup>152</sup> In seguito alla riapertura dell'Accademia Ambrosiana nel 1669, il protonotaro Tommaso Buzzi commissionò quattro grandi teleri inneggianti i fasti di Federico Borromeo (cfr. BORA 1992, pp. 335-373). Su questo apparato federiciano si veda pure SPIRITI 2004, pp. 325-351.

d'arte, ossia il classicismo di marca romana<sup>153</sup>. In realtà, questa strada era già stata imboccata nel sesto decennio, con i lavori voluti dal Sommariva nella chiesa di San Marco, i cui protagonisti – Ercole Procaccini il Giovane, Ciro Ferri, Danedi il Montalto, lo stesso Scaramuccia – optarono per una sintesi classicista innovativa, ognuno mantenendo una personale visione della corrente<sup>154</sup>. Successivamente, l'avvio dei lavori, intrapresi nel corso degli anni sessanta per la decorazione degli altari di Santa Maria della Vittoria, voluta dagli Omodei, ribadì tale scelta, rafforzata con l'arrivo di opere realizzate a Roma, tra cui la *Madonna del Suffragio* di Salvator Rosa per la chiesa di San Giovanni alle Case Rotte (fig. 75)<sup>155</sup>. Pertanto, la scelta di inserire Scaramuccia tra i pittori accademici della Seconda Accademia Ambrosiana, soprattutto in una committenza di tale grido, rientrò appieno in questo manifesto, in quanto il pittore coronava il processo di svecchiamento della cultura milanese in direzione romano-classicista, essendo la *massima personalità guida* in tale processo, un ruolo ad oggi non completamente riconosciutogli dalla critica.

Questo ciclo fu commissionato dal protonotaro Tommaso Buzzi nel 1670, come tramandato dal Bosca<sup>156</sup> e documentato dai pagamenti rilasciati ai pittori dal canonico Pasqualini<sup>157</sup>. I quattro teleri mostrano i caratteri rigidamente borromeiani, tradotti in chiave artistica con un tono devozionale e pietistico, e rappresentano *La Consacrazione vescovile di Federico*, opera a quattro mani di Besozzi e Fiori, *Federico Borromeo reca il viatico a San Filippo Neri* del Busca, *La Traslazione del corpo di San Calimero* del Lanzani (fig. 76) e *La visita al lazzaretto durante la peste del 1630* di Scaramuccia (cat. n. 32)<sup>158</sup>.

In questo dipinto ci sono alcuni elementi che rimandano alla produzione del Cerano, come il gesto del giovane che si tura il naso (fig. 77) ripresa da *La Miracolosa guarigione di Aurelia delli Angeli* (fig. 78), nonché a Poussin e alla *Peste di Azoth* (figg. 79a, 79c, 79d)<sup>159</sup>. Due disegni, conservati

---

<sup>153</sup> I quadroni di San Carlo consistono in due serie di dipinti narranti le imprese di San Carlo Borromeo, commissionate dalla Fabbrica del Duomo tra il 1602 e il 1604 e il 1609-1610. Questa impresa coinvolse diversi pittori, dai più quotati a quelli minori ed è considerata un'importante antologia dell'arte lombarda della prima metà del XVII secolo (cfr. ROSCI 1965).

<sup>154</sup> Sicuramente la presenza di Antonio Busca, esponente di spicco della rinata istituzione ambrosiana, sancì il primato della corrente classicista, appresa dal pittore a Roma in compagnia di Giovanni Ghisolfi nel 1650-1651. Sul pittore si veda da ultimo BRUZZESE 2017, pp. 41-68.

<sup>155</sup> La figura del cardinale Luigi Alessandro Omodei (1608-1685) giocò un ruolo fondamentale nella dialettica tra i pittori lombardi e quelli romani, ciò dovuto sicuramente alle sue origini pavese e alla sua presenza presso la corte pontificia di Innocenzo X Pamphili. Questo incontro è emblematicamente segnato da due importanti cantieri artistici da lui diretti: Santa Maria della Vittoria a Milano e Santi Ambrogio e Carlo al Corso. La sua passione per l'arte si esplicò in altri episodi, dalla chiesa di San Giovanni Decollato alle Case Rotte, alla chiesa dei Santi Cosma e Damiano, da palazzo Omodei (attuale Palazzo Marino) a quello di Cusano. Su questo importantissimo collezionista e mecenate si veda SPIRITI 1993, pp. 107-128; SPIRITI 1994, pp. 65-76; SPIRITI 1995, pp. 269-282; SPIRITI 2013, pp. 205-246.

<sup>156</sup> Cfr. BOSCA 1672, p. 56.

<sup>157</sup> MARCORA 1985-1986, pp. 54, 65.

<sup>158</sup> Sul ciclo e in particolare sul dipinto di Scaramuccia vedi SPIRITI 2005, pp. 176-177.

<sup>159</sup> Sulla *Miracolosa guarigione di Aurelia delli Angeli* del Cerano vedi ROSCI 2000, pp. 163-164; su Poussin e la tela dipinta per Fabrizio Valguarnera, in cui appare nuovamente una figura che si tura le narici, vedi MÉROT 1990, pp. 57-59.

all'Ambrosiana, sono da mettere in correlazione con l'esecuzione di questo telero. Il primo raffigura lo *Studio di torso nudo maschile* (cat. D50) che, come ricorda la scritta a penna in calce al foglio - "Di Luigi Scaramuccia dipinto in Biblioteca" - fu eseguito esattamente per tale occasione<sup>160</sup>. Invece, il secondo, uno *Studio per un San Carlo Borromeo che visita gli appestati* (cat. D), potrebbe trattarsi, di un primo abbozzo per questa committenza, come si può dedurre dall'analogo tema raffigurato<sup>161</sup>. Sebbene Scaramuccia adottasse infine uno schema compositivo totalmente diverso da questo schizzo, tale disegno servì come idea per la realizzazione della tela per la cappella Spada, dove la figura del santo è stata resa in maniera pressoché identica al foglio ambrosiano.

Nello stesso anno, Scaramuccia firmò e datò la tela raffigurante la *Vergine tra i santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria, Marta, Andrea apostolo e Agostino* (cat. n. 33), in deposito presso la chiesa di Santa Marta ad Erba<sup>162</sup>. Sebbene non si conoscano la committenza e l'originaria collocazione del dipinto, quest'opera rientra pienamente nel gusto seicentesco lombardo. Difatti, la posa della Vergine (fig. 80) richiama la nota scultura marmorea, eseguita da Annibale Fontana per l'altare maggiore di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano, dove lo scultore ticinese fu impegnato ad eseguire alcuni lavori in marmo<sup>163</sup>. La decorazione di questo santuario fu prioritaria nell'ambito della riqualificazione della città ambrosiana voluta da Carlo Borromeo, il quale con una serie di interventi, volle ridare un nuovo volto alla città<sup>164</sup>. Tra i lavori commissionati dal vescovo, una certa importanza fu data all'esecuzione della scultura della *Vergine dei Miracoli*, venerata per aver debellato la pestilenza che afflisse Milano sul finire del XV secolo<sup>165</sup>. La pietà dei fedeli per questo simulacro non tardò a decretarne la popolarità, che dal punto vista artistico, sancì la sua fortuna iconografica. Tra i primi a citare la scultura del Fontana, ci fu il Cerano che nel 1610 dipinse una versione della Madonna, adorata dai santi Francesco e Carlo Borromeo (fig. 82), opera acquistata nel 1632 dal duca Vittorio Amedeo I a Milano e sistemata nei suoi appartamenti a Torino<sup>166</sup>. Dopo quarant'anni, questo culto non si apprestò a sciamare, ma anzi, crebbe ulteriormente, ciò dovuto - con molta evidenza - a nuovi focolai pestiferi che misero in ginocchio tante realtà italiane; a testimoniare è un dipinto del perugino che rielaborò chiaramente la tela del Cerano (fig. 78). Dal canto suo, però, Scaramuccia rese l'immagine in chiave più umana, addolcendo la figura dell'*Immacolata* con effetti coloristici ed eliminando definitivamente quel senso volutamente scultoreo della sacra effigie. Il pittore, inoltre, sostituì due santi della tela del Cerano con Giovanni Battista ed Agostino, cui affiancò

---

<sup>160</sup> Vedi cat. D50.

<sup>161</sup> Vedi cat. D17.

<sup>162</sup> Sulla chiesa di Erba e il contesto storico-artistico vedi PASINETTI 2002, pp. 107-135, in part. 113.

<sup>163</sup> Sulla Madonna dei Miracoli di San Celso vedi VENTURELLI 2005, pp. 151-157.

<sup>164</sup> CRIVELLI 2005, p. 67.

<sup>165</sup> Secondo la tradizione, il 30 dicembre 1645, l'immagine della Madonna prese vita (VALERIO 1973, pp. 15-16).

<sup>166</sup> Sulla storia di questo dipinto vedi ROSCI 2000, pp. 150-151.

Caterina d'Alessandria, Andrea apostolo e Marta. La figura della vergine di Betsabea, riconoscibile grazie all'aspersorio e al drago sconfitto dalla donna, lascia supporre una sua provenienza dalla distrutta chiesa di Santa Marta a Milano, dove la letteratura seicentesca ricorda due tele eseguite dal perugino<sup>167</sup>. La prima, raffigurante la *Beata Veronica* (cat. R3), si conserverebbe nella parrocchiale di Binasco<sup>168</sup>, la seconda, di cui però non si conosce il soggetto, potrebbe essere identificata con la tela di Erba. Difatti, a rendere più credibile tale ipotesi è la presenza nel dipinto di sant'Agostino, la cui raffigurazione è giustificabile con l'appartenenza del complesso all'ordine agostiniano<sup>169</sup>.

### 5.6. Scaramuccia ritrattista

**I**l 14 giugno del 1669, Serafino Corio, sacerdote milanese della Congregazione dei Teatini, fu eletto vescovo della diocesi di Lodi, prendendone pieno possesso soltanto nel mese di dicembre, in occasione della festività dell'Immacolata Concezione<sup>170</sup>. Tra i partecipanti al rito, oltre alla comunità cittadina dei fedeli, ci fu il poeta lodigiano Francesco de Lemene, instancabile animatore della locale vita culturale e mondana<sup>171</sup>. Nel 1692, quest'ultimo pubblicò a Milano un volume di *Poesie diverse*, una raccolta di componimenti e sonetti, composti in onore di molte ed illustri personalità conosciute durante i suoi spostamenti lungo la penisola<sup>172</sup>. Tra questi, l'aedo lodigiano dedicò alcuni sonetti a Francesco Albani, a Bernini e a Ciro Ferri incontrati personalmente a Bologna e Roma tra il 1654 e il 1655<sup>173</sup>. Laureatosi in legge, Bartolomeo Arese gli offrì la possibilità di una carriera diplomatica, rifiutata dal poeta arcade per dedicarsi all'*otium* poetico, ringraziando il patrizio milanese con una composizione celebrante la magnificenza della fabbrica di Cesano, dimora di casa Arese<sup>174</sup>.

Nel 1661, il poeta si ritirò a Lodi, sua città natia, rimanendo in costante rapporto con le personalità più influenti dell'epoca, non mancandole di glorificare con la sua penna. Lo stesso fece con Luigi Scaramuccia al quale dedicò una poesia, scritta mentre il perugino dipingeva per l'appunto il ritratto di monsignor Serafino Corio, vescovo di Lodi<sup>175</sup>.

Il componimento, semplice dal punto di vista tecnico-poetico, risulta molto interessante poiché

---

<sup>167</sup> “Alvigi Scaramuccia detto il Perugini dipinse gli altri due quadri, che trovansi allato dell'Altar Maggiore” (cfr. TORRE 1674, p. 133). Sulla chiesa scomparsa di Santa Marta ed i tesori in essa contenuta vedi CACIAGLI 1999, pp. 75-82.

<sup>168</sup> La beata Veronica Negroni da Binasco (1445-1497) fu una mistica, vissuta nel monastero di Santa Marta a Milano. Sulla santa e sull'attribuzione di questo quadro a Scaramuccia vedi MUONI 1894, p. 21; GEDDO 1996, p. 296; KRASS 2016, p. 422. Vedi cat. R3.

<sup>169</sup> Sulla tela di Erba si veda inoltre BIANCHI-VIRGILIO 2015, pp. 339-342.

<sup>170</sup> CISERI 1732, p. 281.

<sup>171</sup> IBIDEM

<sup>172</sup> GRIMALDI 2005, pp. 342-345.

<sup>173</sup> DE LEMENE 1726, pp. 109, 119, 163.

<sup>174</sup> Cfr. FINO 2007, p. 45.

<sup>175</sup> DE LEMENE 1726, p. 106. Vedi a tal proposito cat. P11.

costituisce un ulteriore tassello della poco nota attività di ritrattista del perugino. I versi difatti declamano la virtù dell'artista che "entro a' [...] lini/Spirto ai corpi [seppe] dar, corpo agli Spirti"<sup>176</sup>. Il ritratto, descritto dal De Lemene come un "celeste oggetto" "rischiarato dall'ombra" da Scaramuccia, fu realizzato tra il 1669 e il 1671, anno della morte del vescovo lodigiano<sup>177</sup>. La tela è stata erroneamente avvicinata – con qualche riserva - con quella tuttora conservata presso la galleria del palazzo vescovile di Lodi (cat. R2)<sup>178</sup>. Se così fosse si potrebbe ricostruire l'*iter* artistico di Scaramuccia ritrattista, genere in cui il pittore dovette eccellere. Infatti, la prima prova del perugino in questo campo risulta essere il *Ritratto di Flaminio Pasqualini* (cat. n. 3), eseguito nel 1650, quando l'artista era ospite presso l'abitazione del canonico<sup>179</sup>. Quest'ultimo dovette nutrire una grande passione verso questo tipo di produzione, esercitando un'enorme influenza sull'artista che non mancò di cimentarsi in questo ambito. Ciò si evince nel testamento del prelado dove sono descritti numerosi ritratti - molti anonimi - eseguiti da celebri pittori, tra cui uno di Ludovico Lana e un altro, su legno, di Monsù Paino<sup>180</sup>. Dal canto suo, Scaramuccia firmò due tele per la quadreria del nobile mecenate, il già ricordato ritratto e un singolare dipinto di gruppo, in cui figuravano dieci figure, tra le quali lo stesso Pasqualini<sup>181</sup>.

Altre attestazioni della produzione dell'artista in questo genere emergono dai documenti e dai depositi museali<sup>182</sup>. Tra questi si annovera un inedito *Ritratto di uomo di casa Orsini* (cat. M4), sfuggito finora agli studi e conservato presso la Galleria Nazionale dell'Umbria<sup>183</sup>. Non esiste nessuna documentazione al riguardo, ma solo una vecchia scheda d'inventario, redatta probabilmente quando l'opera entrò a far parte dei depositi museali<sup>184</sup>. L'indicazione del soggetto della tela, così come il nome dell'autore, è stato desunto da un'antica iscrizione apposta sul retro della tela "G(iovanni) A(antonio) SCARAM(uccia)". La scritta è stata difatti sciolta in favore di Luigi, forse perché l'anonimo compilatore notò giustamente una resa pittorica debitrice della ritrattistica berniniana, molto più vicina nelle corde del figlio che non in quelle del padre. Purtroppo la mancanza di qualsiasi tipo di documentazione, rende difficile tracciare la storia di questo dipinto. Ma se venisse confermata l'attribuzione al perugino si disporrebbe di un terzo ritratto, sicuramente antecedente a quello del Pasqualini – eseguito nel 1650 - e in assoluto tra le prime prove artistiche del pittore. Questo dipinto

---

<sup>176</sup> IBIDEM

<sup>177</sup> SAMARATI 1964, p. 246.

<sup>178</sup> Scheda OA 03/00179813 redatta da DORIA, 1980.

<sup>179</sup> Cfr. BERRA 2008, p. 91.

<sup>180</sup> Per l'inventario di Flaminio Pasqualini vedi Berra 2008, pp. 67-110. Monsù Paino risulta tra i dieci effigiati nell'enorme quadrone eseguito da Scaramuccia per il nobile conservatore dell'Ambrosiana (BERRA 2008, p. 91). Sul pittore fiammingo attivo a Milano nella seconda metà del Seicento vedi FRANGI-MORANDOTTI 2002, p. 228.

<sup>181</sup> BERRA 2008, p. 91. Vedi cat. P36.

<sup>182</sup> Sul ritratto di Andrea Lanzani, di Giulio Cesare Zaniboni, di casa Gabrielli vedi rispettivamente cat. P33, P16, P68.

<sup>183</sup> Scheda OA 10-00016652

<sup>184</sup> L'opera entrò in Galleria nel 1894 a seguito del lascito del professore Luigi Carattoli (cfr. nota *supra*).

difatti mostra un tono introspettivo ed espressivo più struggente rispetto al ritratto dell'ambrosiana, lontano dalla ritrattistica di ambito lombardo e caratterizzato da una dimensione psicologica, compatibile con una destinazione strettamente privata e per niente celebrativa.

Il taglio del ritratto, il volgersi della testa con la bocca semiaperta e l'intensità della persona sono impensabili senza una diretta conoscenza degli autoritratti di Gian Lorenzo Bernini, una spia che rafforzerebbe l'ipotesi di una visita del perugino alla bottega romana dello scultore<sup>185</sup>. Difatti, questa tela cita chiaramente *l'Autoritratto maturo* di Bernini (fig. 83), oltre che nel taglio e nella luce, soprattutto per quanto concerne la pennellata sfaldata e l'effetto luministico che solca il viso e mette in evidenza la spigolosità dello zigomo e la mollezza del collo<sup>186</sup>.

Come appuntato nel catalogo dei depositi l'effigiato apparteneva alla nobile casata degli Orsini ed è plausibile che possa trattarsi di Baldassare Signorelli, marito di Girolama Orsini di Putigliano che in seguito alla decisione di quest'ultima di prendere i voti ne adottò il cognome e lo stemma<sup>187</sup>. Difatti entrambi compaiono tra i contribuenti alla colletta ordinaria - un tributo imposto alla città di Perugia per far fronte alle ingenti tasse dovute a Roma - tra i residenti del rione di Porta Santa Susanna, distanti pochi metri dalla abitazione avita del perugino<sup>188</sup>. L'evidenza del nome e le vesti che riflettono malinconicamente il sentimento dell'effigiato, ritrovatosi forzatamente a vivere uno *status* vedovile, rendono questa ipotesi accattivante sebbene nessun documento sorregga questa supposizione.

Un ulteriore prova dell'attività del perugino in tale ambito emerge da una lettera inedita, scritta nel 1676 dal marchese Orazio Spada al figlio Fabrizio, all'epoca nunzio in Francia<sup>189</sup>. La missiva attesta la nota passione del patrizio romano per l'arte, in cui però si evince una particolare attenzione per la ritrattistica. Infatti, l'anziano nobiluomo commissionò una serie di ben dodici ritratti cardinalizi - a mo' delle serie degli imperatori o dei filosofi in voga nelle maggiori raccolte dell'epoca - tutti di egual misura. Nell'elencare i nomi dei principi della chiesa tra quelli da rappresentare, il marchese Spada tenne particolarmente all'esecuzione del ritratto del cardinale Bernardino, che essendo morto nel 1661 "[...] si può copiare da quello del Perugino"<sup>190</sup>. Questo documento, importante anche dal punto di vista collezionistico circa le mode vigenti nelle dimore aristocratiche seicentesche, attesta il ruolo di Scaramuccia, attivo quale ritrattista per il cardinale Spada, prima del decesso di questi avvenuto nel 1661. Incastrando gli impegni del cardinale con gli spostamenti del perugino, si può

---

<sup>185</sup> Su Bernini ritrattista vedi MONTANARI 2007.

<sup>186</sup> IBIDEM, p. 94.

<sup>187</sup> Girolama divenne monaca nel monastero di San Belardino a Viterbo dopo essersi separata dal marito (GODI 2001, p. 418).

<sup>188</sup> ASP, *Comune di Perugia, Colletta ordinaria, Porta Santa Susanna*, vol. 87 (1634), c. 8r.

<sup>189</sup> Vedi app. doc. nn. 92, 107.

<sup>190</sup> Vedi cat. P74.

presumere che questo ritratto, oggi disperso, dovette essere eseguito inevitabilmente tra il 1638 e il 1645, periodo in cui il perugino ebbe l'opportunità di soggiornare a Roma, per poi trasferirsi definitivamente a Milano nel 1650 e fare ritorno nell'Urbe nel 1666. Sicuramente, l'esecuzione di questo dipinto dovette essere una vera sfida per Scaramuccia, dovendo inevitabilmente competere con le due tele di Reni e del Guercino, eseguite tra il 1630 e il 1631 a Bologna, mentre Bernardino svolgeva la legazione pontificia<sup>191</sup>. Purtroppo questa terza versione è andata completamente persa ma da un altro documento inedito, datato 1677, si può immaginare la resa<sup>192</sup>. Come ricordato nella missiva Orazio infatti, rimase visibilmente soddisfatto di fronte alla copia ben riuscita del ritratto eseguito precedentemente dal perugino, complimentandosi della bravura del copista, il quale seppe rendere "belli" i fichi dipinti in bocca allo zio. Scaramuccia, quindi, dipinse un ritratto di Bernardino con i fichi in bocca. Se così fosse, quest'opera, caratterizzata da un forte realismo, tradirebbe lo sviluppo stilistico del perugino in questo ambito, già *in nuce* nel coevo *Ritratto di uomo di casa Orsini*.

Una svolta stilistica in chiave bolognese, invece, si riscontra in due disegni, conservati presso il fondo di grafica delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, riconosciuti autografi dalla critica e già attribuiti al maestro per mezzo di alcune scritte sui fogli<sup>193</sup>. Le due opere rappresentano rispettivamente un *Ritratto maschile* (cat. D88) e un *Autoritratto del pittore* (cat. D89). Nel primo caso, per quanto concerne il soggetto, è stato avanzato il nome di padre Sebastiano Resta, per la somiglianza molto calzante di questo volto sia con la caricatura fatta da Carlo Maratti (fig. 35)<sup>194</sup>, sia con il *Ritratto di prelato che legge* del perugino (cat. D90), quest'ultimo difatti assai affine ai due fogli veneziani, con i quali condivide la stessa calligrafia della scritta a penna. Questi tre disegni mostrano evidenti collegamenti con la produzione grafica bolognese, in particolare con gli studi a matita del Guercino, sia per il segno nitido del contorno, sia per la prontezza nel cogliere l'espressione dei visi<sup>195</sup>. La presenza di Scaramuccia tra i convittori dell'accademia privata di Ettore Ghisilieri, dove lo stesso Guercino figurava nel novero dei professori, spiegherebbe un repentino cambio di rotta rispetto al *Ritratto perduto di Bernardino con i fichi in bocca*, di forte gusto realistico (cat. P74)<sup>196</sup>.

L'episodio che sancisce la maestria del pittore in questo genere è la gara svoltasi tra il perugino e Jacob Ferdinand Voet, il più prolifico ritrattista attivo in quegli anni tra Roma, Milano, Torino e Parigi, antagonista di Giovanni Maria Morandi, di Carlo Maratti e del Baciccio<sup>197</sup>. Scaramuccia ben conosceva le virtù del redivivo Apelle ma non per questo mancò di sfidarlo a colpi di pennello<sup>198</sup>.

<sup>191</sup> Sulle due tele vedi rispettivamente EMILIANI 1988, pp. 139-140; TURNER 2017, pp. 462-463.

<sup>192</sup> Vedi app. doc. n. 107.

<sup>193</sup> Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 114, cat. n. 83.

<sup>194</sup> IBIDEM

<sup>195</sup> Si veda da ultimo TURNER 1991; CROPPER 2008, pp. 11-17.

<sup>196</sup> Sulla frequentazione a Bologna dell'Accademia Ghisilieri si rimanda al cap. 2.4.

<sup>197</sup> Su Ferdinand Voet si veda PETRUCCI 2009.

<sup>198</sup> PESCARMONA 2012, p. 145, n. 79.

Questo episodio emerge dall'inventario, non datato, redatto dal pittore Cesare Fiori, a proposito della ricca collezione del duca d'Alvito, Tolomeo II Gallio<sup>199</sup>. Non si conosce l'esito della gara che consistette nella realizzazione di due ritratti raffiguranti la duchessa Ottavia Trivulzio e il suo consorte, eseguiti rispettivamente da Scaramuccia e dal Voet<sup>200</sup>. Quest'ultimo, tra l'altro, eseguì uno splendido ritratto del perugino, in cui il pittore appare vecchio, con i capelli bianchi ma sempre fiero ed altero in volto (fig. 5)<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> IBIDEM, pp. 119-150.

<sup>200</sup> Vedi cat. P32.

<sup>201</sup> Durante il periodo milanese, Ferdinand Voet (1639-1689) eseguì il ritratto del pittore, già noto attraverso una copia dipinta da Giorgio Bonola, la cui esecuzione è segnalata da quest'ultimo tra le opere del 1680: "ritratto del Perugino l'hò cop(iato) da Ferd(inand) Voet, è in casa a Corconio l. 10". La tela è riemersa dalla collezione Bonola ed è stato acquistato da Luigi Koelliker (cfr. PETRUCCI 2005a, p. 315). Sulla collezione Koelliker vedi PETRUCCI 2005b. Sul pittore Ferdinand Voet vedi EADEM 2005a; in generale PETRUCCI 2007.

5.7. Immagini Capitolo 5



Fig. 64a – Raffaello Sanzio, *Sacra Conversazione coronata dall'Eterno padre tra due angeli* (o Pala Colonna), olio su tavola, New York, Metropolitan Museum of Art, già Perugia, collezione Bigazzini



Fig. 64b – Raffaello Sanzio, *L'orazione nell'Orto*, predella, olio su tavola, New York, Metropolitan Museum of Art, già Roma, collezione Cristina di Svezia



Fig. 65 – Luigi Scaramuccia, *Incoronazione di spine* (part.), olio su tela, Cannobio, santuario della Santissima Pietà

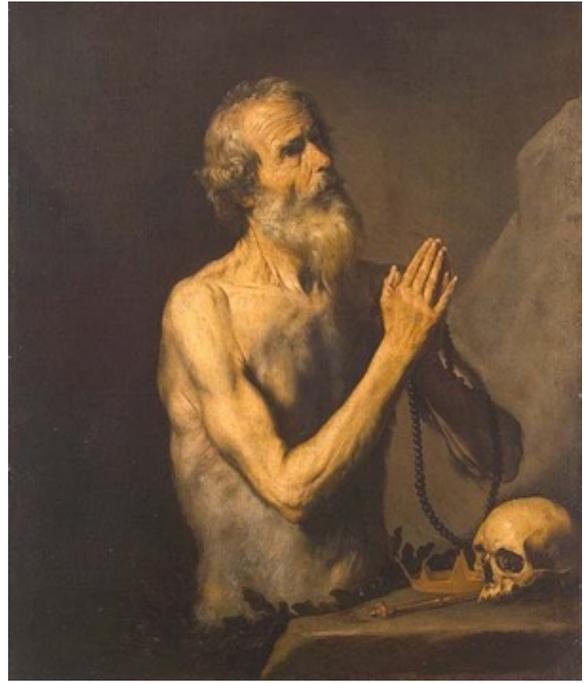


Fig. 66 – Jusepe Ribera, *Sant'Onofrio*, olio su tela, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



Fig. 67 - Luigi Scaramuccia, *Incoronazione di spine* (part.), olio su tela, Cannobio, santuario della Santissima Pietà



Fig. 68 – Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Madonna dei pellegrini* (part.), olio su tela, Roma, chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 69 - Luigi Scaramuccia, *Flagellazione di Cristo* (part.), olio su tela, Cannobio, santuario della Santissima Pietà



Fig. 70 - Giacomo Giovannini da Ludovico Carracci, *San Benedetto scaccia il demonio* (part.), incisione

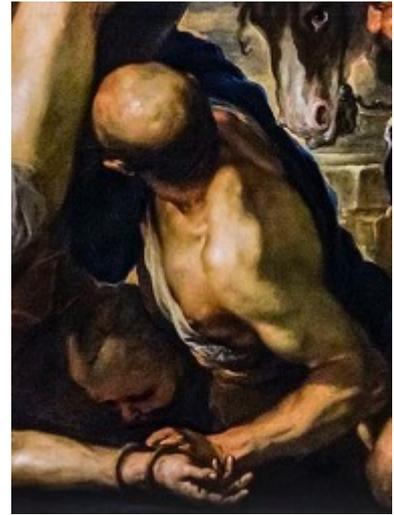


Fig. 71 - Luca Giordano, *Martirio di San Pietro* (part.), olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 72 - Luigi Scaramuccia, *Flagellazione di Cristo* (part.), olio su tela, Cannobio, santuario della Santissima Pietà

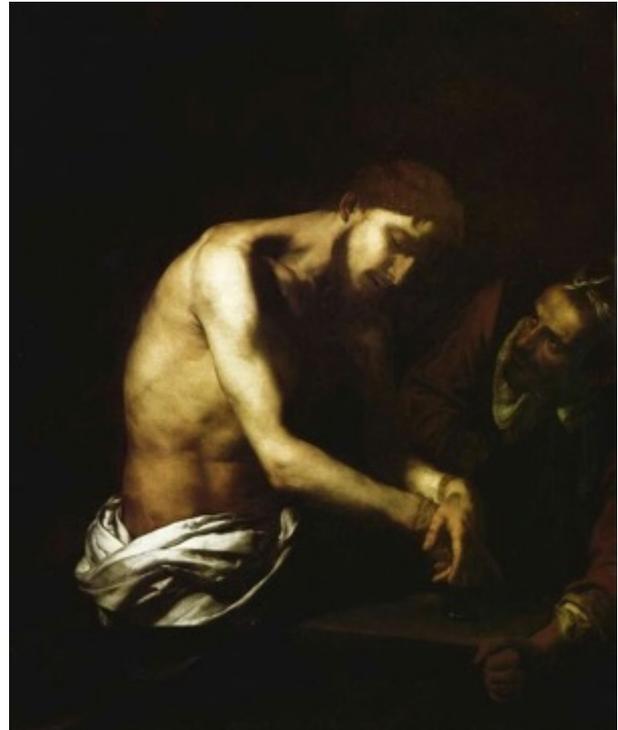


Fig. 73 - Jusepe Ribera, *Cristo legato alla colonna*, olio su tela, Napoli, Monumento Nazionale dei Girolamini



Fig. 74 – Guido Reni, *Madonna col Bambino dormiente*, olio su tela, Roma, Galleria Doria Pamphili



Fig. 75 - Salvator Rosa, *Madonna del Suffragio*, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 76 – Andrea Lanzani, *La Traslazione del corpo di san Calimero*, olio su tela, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



Fig. 77 – Luigi Scaramuccia, *Federico Borromeo visita il lazaretto durante la peste del 1630* (part.), Milano, Pinacoteca Ambrosiana



Fig. 78 – Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, *La miracolosa guarigione di Aurelia delli Angeli* (part.), olio su tela, Milano, basilica della Natività della Beata Vergine Maria



Fig. 79a – Nicolas Poussin, *La peste di Azoth* (part.), olio su tela, Parigi, Museo del Louvre



Fig. 79b – Luigi Scaramuccia, *Federico Borromeo visita il lazzaretto durante la peste del 1630* (part.), Milano, Pinacoteca Ambrosiana



Fig. 79c – Luigi Scaramuccia, *Federico Borromeo visita il lazzaretto durante la peste del 1630* (part.), Milano, Pinacoteca Ambrosiana

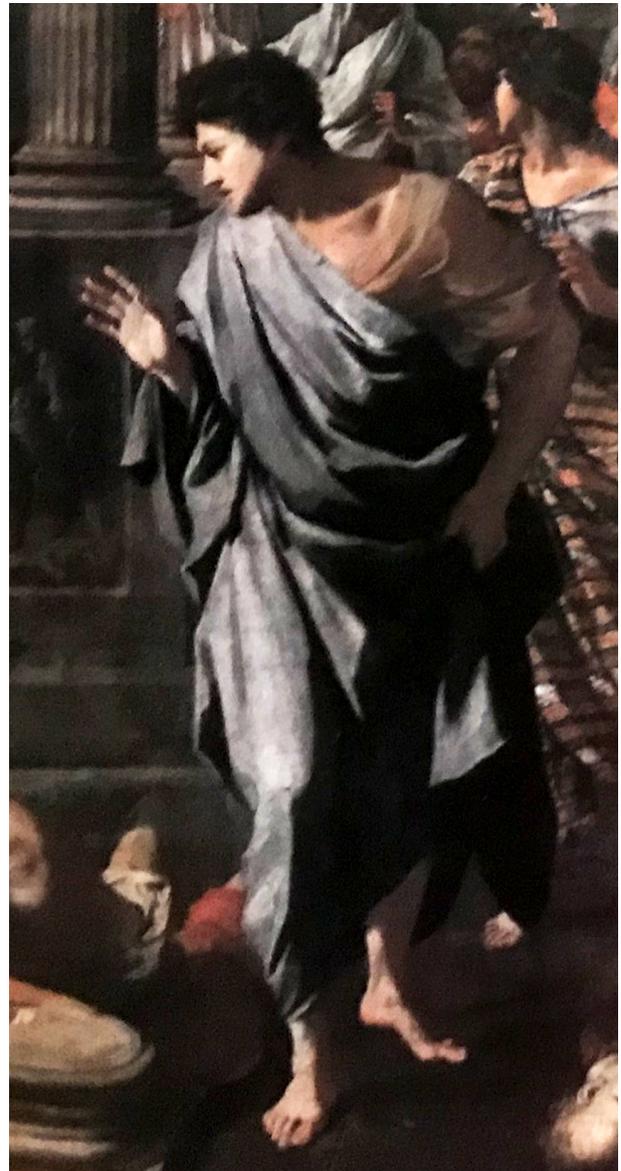


Fig. 79d – Nicolas Poussin, *La peste di Azoth* (part.), olio su tela, Parigi, Museo del Louvre



Fig. 80 – Luigi Scaramuccia, *Vergine tra i santi Giovanni Battista, Caterina d’Alessandria, Marta, Andrea apostolo e Agostino* (part.), olio su tela, Erba, chiesa di Santa Marta



Fig. 81- Annibale Fontana, *Assunta*, marmo, Milano, chiesa di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso



Fig. 82 – Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, *Madonna tra i santi Francesco e Carlo Borromeo*, Torino, Galleria Sabauda

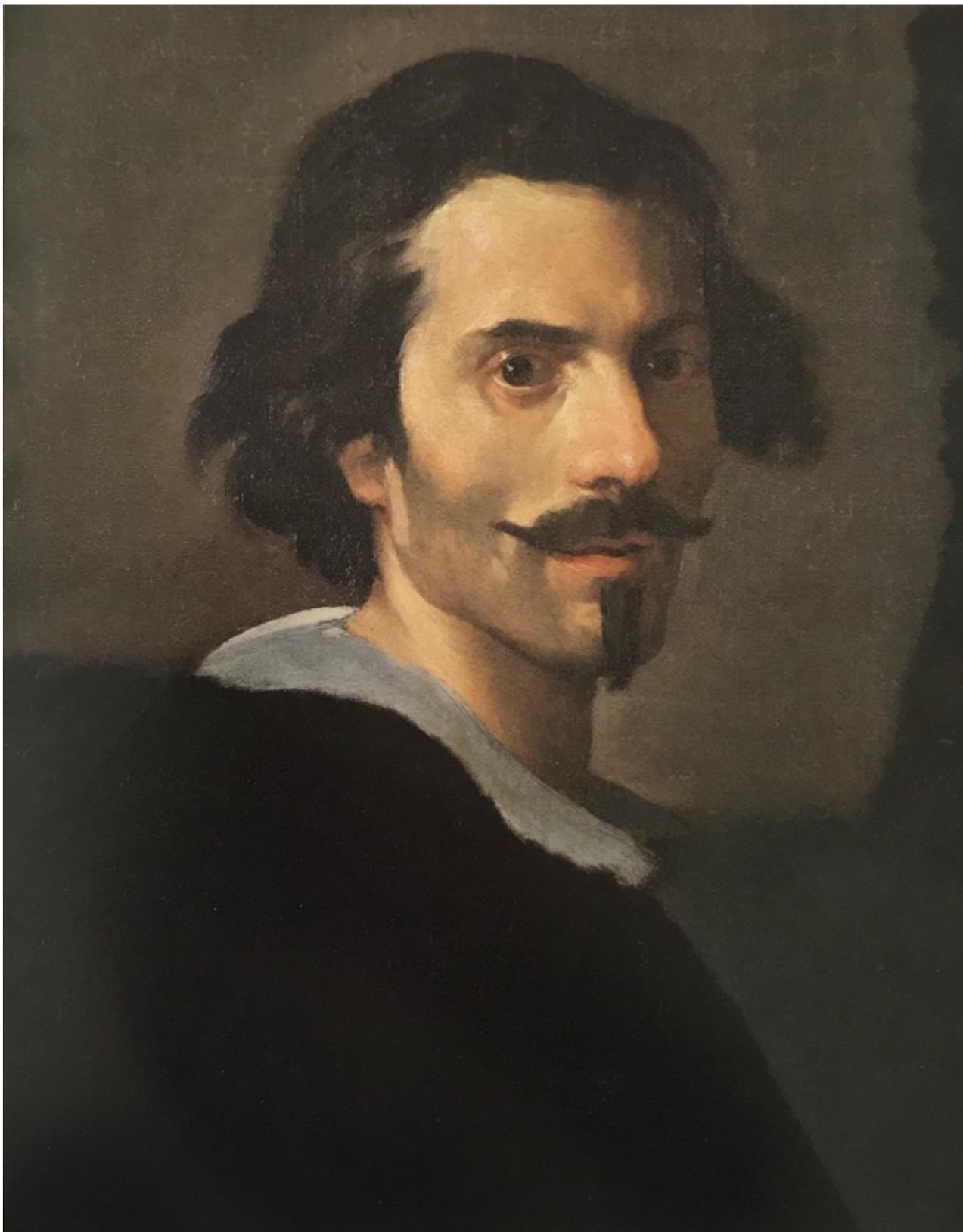


Fig. 83 – Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto maturo*, olio su tela, Roma, Galleria Borghese

## 6. L'ULTIMA FASE LOMBARDA E I PRIMI ALBORI BAROCCHI

**N**ell'ultimo quarto del secolo si rifà strada nel mondo lombardo una linea di tendenza classicista di matrice emiliano-romana favorita principalmente dalla riapertura nel 1668 della seconda Accademia Ambrosiana, la cui cattedra di pittura era stata oculatamente affidata ad Antonio Busca<sup>1</sup>. Difatti, l'allontanamento di Ercole Procaccini il Giovane da questa istituzione, fautore di un gusto tutto locale, rimarca la volontà di un rinnovamento ad opera dei "conservatori", sancito indirettamente dal *milieu* culturale meneghino e dalle scelte operate da questi nell'ingaggio degli artisti, reclutati per le più prestigiose committenze<sup>2</sup>. Tra questi intendenti ebbe un ruolo preminente per l'ennesima volta la nobile casata dei Borromeo, la cui quadreria, insieme a quella pubblica della famiglia Arese, testimoniava le preferenze per i grandi maestri della pittura lombarda contemporanei<sup>3</sup>. Questi, infatti, accanto a quelli del primo seicento, si erano distaccati dalla generazione precedente sia per quanto concerneva i modelli figurativi adottati - dichiaratamente classicisti - sia soprattutto negli intenti operativi adoperati, volti più nel soddisfare esigenze decorative che non a suggerire nuovi valori espressivi, come ostinatamente aveva creduto di fare la vecchia classe dirigente pittorica<sup>4</sup>. Le opere di questa nuova orda di pittori, riunitasi sotto al vessillo marcatamente romano-emiliano, trovarono posto nelle grandi quadriere che in quel momento si stavano formando, rese note al più vasto pubblico dalla pubblicazione agli inizi dell'ottavo decennio di alcune guide milanesi, come quelle di Agostino Santagostino del 1671 e di Carlo Torre del 1674, passando per le dotte segnalazioni del Gualdo Priorato di qualche anno prima (1666) e per *Le finezze* di Scaramuccia, il cui manoscritto, già pronto dal 1666, fu rielaborato proprio in questo intervallo.

Non è un caso che l'intelligente eclettismo di quest'ultimo trovasse proprio a Milano terreno fertile dove propugnare lo studio dei classici e del nudo dal vero, contribuendo di fatto con la sua

---

<sup>1</sup> L'artefice di questa riapertura fu proprio Antonio Busca, il cui viaggio a Roma nel 1650 fu determinante per gli sviluppi della sua pittura e degli indirizzi successivamente dettati dall'alto della sua esperienza. Egli infatti aveva avvertito e portato a Milano le novità di Andrea Sacchi, di Pietro da Cortona rilette sotto la lente raffaellesca come contemporanea stava facendo Scaramuccia e Maratti (cfr. BORA 1989a, pp. 77-103)

<sup>2</sup> Di fatto, la scelta di affidare ad Antonio Busca, appena rientrato a Milano dal suo soggiorno romano, la decorazione della volta del Palazzo dei Giureconsulti testimonia l'affermazione e il riconoscimento tributati al pittore e neanche così indirettamente all'indirizzo romano dettato nelle sue numerose decorazioni, non da ultimo nel cantiere della villa Borromeo-Arese e Cesano Maderno. Qui il Busca lavorò in compagnia di Giovanni Ghisolfi, noto paesaggista, che lo aveva accompagnato nella sua trasferta romana, avvicinandolo alla scuola di Salvator Rosa. Su quest'ultimo si rimanda a BUSIRI VICI 1992; SPIRITI 2006, pp. 223-232.

<sup>3</sup> Molte quadriere - Borromeo, Arese, Orrigoni, Omodei, Durini - furono allestite a partire dal settimo decennio del secolo, avendo impresse nella memoria gli episodi rilevanti delle collezioni di Pirro Visconti a Lainate, di Federico Borromeo e dell'arcivescovo Monti. In questo frangente, però i collezionisti si orientarono verso opere di gusto classicista o provenienti direttamente da Roma, acquistando dipinti di Dughet, Lorrain, Poussin, Courtois, etc. Sulla diffusione di queste mode si veda più dettagliatamente ARESE 1967, pp. 127-142; BORA 1989a, p. 81; CONTE 2016, pp. 46-57.

<sup>4</sup> Nel contribuire al successo dei vari Procaccini e dei Nuvoione erano state sicuramente le committenze religiose e i grandi cantieri di Pavia, di Varese e del Sacro Monte d'Orta, espressioni di un profondo coinvolgimento devozionale, dove lo stile suadente e ed intimistico di questi pittori trovò un vasto terreno fertile (cfr. CALIGARIS 1972, pp. 9-26; BORA 1989a, pp. 77-103).

presenza a rivitalizzare il panorama artistico locale anche con aperture rosiane, già parte del proprio bagaglio artistico al suo arrivo in città (figg. 84 -85) dove le tele del napoletano arrivarono solamente nel 1662<sup>5</sup>. L'aspetto teorico-pratico della sua colta personalità, associata ad una complessa e sofisticata cultura figurativa, già ampiamente apprezzata dai meneghini negli anni cinquanta, trovò una conferma ufficiale con la sua partecipazione al ciclo dei quadroni dell'Accademia Ambrosiana, accanto ai più affermati artisti del momento (Busca, Besozzi, Fiori e Lanzani)<sup>6</sup>. Difatti bisogna tener conto che se da una parte formalmente Scaramuccia non faceva parte di quella nobile istituzione accademica, dall'altra la sua presenza era dovuta ad una sorta di riconoscenza, tributatagli per aver contribuito in maniera decisiva allo svecchiamento della cultura locale grazie alle sue caratteristiche scioltezze cortonesche e ai tipici effetti luministico-illusivi di matrice guercinesco-lanfranchiana.

L'esempio più alto dell'apprezzamento del pittore da parte della intendenza milanese è dimostrato dal noto episodio raccontato dal Pascoli nel 1736 a proposito della vita di padre Pozzo<sup>7</sup>. In effetti aver confermato ai gesuiti di San Fedele le qualità pittoriche del giovanissimo Andrea, sul quale era stato chiamato ad emettere un parere da esperto, è significativo dell'affermazione e della statura artistica e morale da lui raggiunte, di fatto un giudizio condiviso ed avallato dalla collettività che in quegli anni richiese diverse opere al pittore gesuita<sup>8</sup>.

Questi, così come Bartolomeo Petrini, Andrea Lanzani, Pietro Mozzina, Giorgio Bonola, Pietro Maria Molina ed altri ancora, dovette frequentare per un lasso di tempo piuttosto limitato la fiorente bottega del perugino a Milano che, come affermato da Pascoli, aveva “[...] una quantità di scolari anche qualificati, che prendevan lezioni di disegno”<sup>9</sup>. Questa scuola dovette essere avviata subito dopo l'arrivo di Scaramuccia a Milano nel 1650 come testimoniato dalla breve e triste vicenda di Bartolomeo Petrini che giovinetto lasciò Perugia in compagnia del pittore per recarsi nel capoluogo lombardo alle

---

<sup>5</sup> La prima tela di Rosa approdata a Milano nel 1662 fu la *Madonna del Suffragio* per la chiesa di San Giovanni alle Case Rotte, seguita dall'*Assunta* e dal *San Paolo eremita* per Santa Maria della Vittoria. Stando alle fonti contemporanee, queste opere misero “sotto sopra la città” sicuramente per la straordinaria intensità immaginativa che li caratterizzava. Su Rosa a Milano vedi SPIRITI 2010, pp. 91-102. Dal canto suo, Scaramuccia anticipò alcune novità rosiane già negli anni cinquanta, come si può notare nella *Santa Barbara* di San Marco dove compare uno delle anime purganti (fig. 84), parimenti raffigurata più tardi nel repertorio del napoletano (fig. 85).

<sup>6</sup> Come è stato ampiamente ribadito dalla critica, il taglio con il passato è chiaramente evidente dall'esclusione dall'Accademia di Ercole Procaccini, già maestro di Antonio Busca, di fatto direttore della scuola di pittura (cfr. nota 1).

<sup>7</sup> Questo incontro, avvenuto intorno al 1669, anno in cui il trentino viene definito in alcuni documenti *pictor* (MENICHELLA 1996, pp. 9-10), cambiò radicalmente la vita di Andrea Pozzo che passò dai fumi delle cucine all'odore acre dei colori (cfr. PASCOLI 1736, pp. 248-250; SPIRITI 2009, pp. 44-45).

<sup>8</sup> Dell'intensa attività di Andrea Pozzo, trasferitosi a Milano nel 1665 e qui fermatosi fino al 1675, non resta purtroppo nessuna traccia. Sul pittore e sul suo rapporto con Scaramuccia vedi SPIRITI 2009, pp. 36, 44-45. Difatti è grazie al perugino che Pozzo entrò in contatto con il principe Antonio Teodoro Trivulzio (IBIDEM), con Flaminio Pasqualini (BERRA 2008, pp. 70-72) e con Antonio Busca (CAPRARA 1999, pp. 106-107).

<sup>9</sup> Cfr. PASCOLI 1730, pp. 89, 92.

sue dipendenze. Qui però, caduto da un ponteggio, rimase infermo per tutta la vita, ponendo termine alla sua breve esistenza nel 1664<sup>10</sup>.

Gli insegnamenti impartiti dal maestro perugino ai suoi allievi sono tutti rintracciabili nel volume de *Le finzze dei pennelli*, steso in quegli anni, che dovette essere considerato un vero e proprio libro di testo<sup>11</sup>. Infatti, nelle pagine di questa corposa fatica editoriale il pittore indicò dei percorsi didattici preferenziali ben definiti che dovevano condurre alla conquista di una maniera ideale attraverso la pratica del disegno dal vero e lo studio dei testi rinascimentali elencati. Le tappe dell'apprendistato pittorico conducevano inevitabilmente verso la grande tradizione emiliana – Correggio, Reni, Lanfranco e Guercino – e il colorismo del triumvirato veneziano - Tiziano, Tintoretto e Veronese - senza tralasciare la pittura barocca di Pietro da Cortona e Lanfranco, con affondi su Rubens, Bernini e Poussin, quest'ultimo ammirato nella collezione torinese dei marchesi di Voghera e additato come un autentico modello da emulare<sup>12</sup>. Questa vasta portata di interessi e la sua raffinata cultura decretarono la sua bottega tra quelle più frequentate ed aggiornate dell'epoca, “[...] uno studio famoso [dove gli artisti] prendevan lezioni di disegno, non tanto per voglia, che avessero di imparare, quanto per lo desiderio, che avevano di conversare con lui” e, tra questi “[...] il cavalier Andrea Lanzani [...] e Piero Mozzina”<sup>13</sup>. Difatti, come per la bottega di Reni o quella di Guercino a Bologna, la vasta trama di rapporti intrattenuti da Scaramuccia con autorevoli maestri, raffinati collezionisti e colti mecenati, garantiva un sicuro successo ai suoi “frequentanti”<sup>14</sup>. In effetti, se Pozzo fu introdotto presso Flaminio Pasqualini, Antonio Teodoro Trivulzio e Antonio Busca<sup>15</sup>, il Lanzani a Pavia e a Roma<sup>16</sup> e il Molina a Milano<sup>17</sup>, ciò fu dovuto proprio ai canali precedentemente aperti e curati da Scaramuccia<sup>18</sup>.

---

<sup>10</sup> Questa storia è raccontata dal PASCOLI (1732, pp. 242-246) che seppe del triste accaduto da parte di Camillo Rusconi. Per gli estremi biografici si rimanda al NAGLER 1841, XI, p. 187.

<sup>11</sup> Si vedano anche le *Massime* pubblicate più tardi dal MASSARI (1822a, 1822b) e dal MISSIRINI (1823). Vedi inoltre app. F20.

<sup>12</sup> Cfr. SCARAMUCCIA 1674, pp. 13-15, 157-158.

<sup>13</sup> Cfr. PASCOLI 1730, pp. 89, 92; FÜSSLI 1806, p. 39.

<sup>14</sup> Come ha ribadito anche la COLOMBO (2007, p. 21), gli intricati rapporti intessuti da Scaramuccia tra Roma e Milano portò all'origine della pala realizzata da Ciro Ferri nella chiesa di Santa Maria Incoronata a Milano, dove lo stesso pittore era al lavoro.

<sup>15</sup> Vedi nota 8.

<sup>16</sup> Sul rapporto precipuo tra Lanzani e il suo maestro e le opere pavesi e romane si veda in particolare COLOMBO-DELL'OMO 2007, pp. 21-27, 29-35.

<sup>17</sup> Sull'effettivo alunnato del Mozzina con Scaramuccia si veda BIFFI in BONA-CASTELLOTTI 1990, p. 93 e l'interessante articolo di BAINI 2015, pp. 96-102.

<sup>18</sup> Lo stesso arciprete Giovan Battista Castelli Sannazzaro, in carica dal 1677 al 1696, già canonico di San Nazario Maggiore a Milano, possedeva una cospicua quadreria che contava dipinti di Ghisolfi, Cairo e Scaramuccia (cfr. LEONI 1984) e aveva commissionato nel 1679 la pala del *Transito di San Giuseppe* a Andrea Lanzani nella quarta cappella di destra. Il coinvolgimento di Pietro Maggi e Andrea Lanzani a fianco di artisti locali (Ligari e il Gianolo) divenne ben presto la costante della ricca storia decorativa della collegiata di Morbegno fu dovuto proprio da Scaramuccia (IBIDEM). Diverso sembra invece la parabola del giovane Rocco Bonola che invece deve alla sua ricca famiglia e al padre-pittore Giorgio il suo inserimento nella scena artistica locale (cfr. CARENA 1985).

Se fino a tutto il settimo decennio del Seicento l'*atelier* di Scaramuccia sembrasse perseguire una finalità puramente didattica ed educativa, è solo con l'inizio dell'ottava decade del secolo che la bottega diventò più marcatamente commerciale, una differente condotta dettata di fatto dalle numerose commissioni cui dovette far fronte tra il 1670 e il 1680. Infatti, i fogli rintracciati delle teste di Andrea Lanzani (cat. D55) e i disegni attribuiti alla sua bottega (cat. D53, D54), databili entro il settimo decennio, risultano puri e schietti esercizi accademici, diversamente da quanto operato dalla bottega negli anni successivi. A conferma di ciò vi sono infatti alcuni quadri eseguiti a Milano nella bottega di Scaramuccia nei primi anni dell'ottavo decennio, realizzati con la partecipazione di Andrea Pozzo per gli ornati, di una delle Vicentine per i fiori<sup>19</sup>, e del Saglier e del Rauther per le architetture<sup>20</sup>, testimoni di una produzione a "quattro mani" tipica degli *atelier* con forte vocazione alla vendita, dove l'associazionismo tra i pittori conferiva il giusto *appeal* alle opere che risultavano maggiormente appetibili agli occhi dei clienti<sup>21</sup>. Il rapporto tra Scaramuccia e questi collaboratori occasionali lasciò un profondo solco sulla sua produzione. Difatti, questo connubio fu un'occasione per il perugino - talvolta fallimentare - nel collaudare nuovi vocaboli artistici, inserendo nel suo catalogo tecnicismi fino ad allora estranei alla sua produzione e non sempre padroneggiati con molta attitudine. Ciò è quanto accadde infatti per i lavori eseguiti nella chiesa pavese di San Tommaso, dove i confratelli del Rosario non apprezzarono le soluzioni prospettiche adottate dall'artista, dedotte da una sua recente frequentazione con Bernardo Racchetti, un pittore prospettico, divenuto più tardi suo genero<sup>22</sup>.

### 6.1. La pala di Potenza Picena

**N**el 1671, il nome di Luigi Scaramuccia appare nella lunga lista dei pellegrini<sup>23</sup>, accorsi da tutta Europa, per inginocchiarsi davanti alla soglia della casa della vergine Maria. Infatti, secondo una tradizione, alcuni angeli traslarono l'umile dimora della serva di Dio, da Nazareth nelle Marche, fermandosi dapprima ad Ancora per poi stanziarsi definitivamente nella cittadina di Loreto<sup>24</sup>. La devozione popolare verso questo culto fece aumentare nei secoli il numero dei curiosi e dei fedeli tanto che, nel 1586, Sisto V elevò il borgo a città e la chiesa alla dignità

---

<sup>19</sup> Le fonti milanesi assegnano il nome di Vincenzina a due figlie di Vincenzo Volò, Margherita sposatasi nel 1667 con Ludovico Caffi, e Francesca, nata nel 1657 (cfr. CAPRARA 1995, p. 12). Sull'attività della Caffi in collaborazione con i pittori di figura si veda BARIGOZZI BRINI 1991, p. 242. Sui Volò vedi pure MORANDOTTI 1989, pp. 254-259.

<sup>20</sup> La raccolta, forse già collezione Gallio, è ricordata da CAMPORI (1870, p. 426). Ancora nell'ombra invece risultano le personalità di Giovanni Saglier e di Gaspar (?) Rauther. Il primo, autore di quattro ghirlande di fiori con figure di Scaramuccia, fu molto attivo all'Isola Bella per la ricca quadreria di Vitaliano Borromeo dove sono ricordati quasi cinquanta dipinti di fiori (cfr. Morandotti 1989, pp. 251-253). Il Rauther, invece, sembra essere il medesimo "Gaspar A. Raude" che dipinse una *Natura morta con strumenti musicali* (cfr. FINARTE, *Dipinti antichi*, catalogo 727, Milano 27 marzo 1990, p. 71, n. 118).

<sup>21</sup> Cfr. cat. P32, P40.

<sup>22</sup> Per un profilo più completo su questo artista ancora poco noto si veda CAPRARA 1996, pp. 136-138

<sup>23</sup> GRIMALDI 2001, p. 656.

<sup>24</sup> Su Loreto e la sua storia si veda GRIMALDI 2005; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2016, pp. 195-206.

di una basilica. Grazie a questa forte spinta, sia sul piano religioso sia su quello urbanistico, fu avviata una serie di lavori tale da conferire una nuova veste al vecchio edificio quattrocentesco<sup>25</sup>.

Personalmente Scaramuccia aveva più di un motivo per recarsi in questo sacro luogo. Infatti, se la sua grande fede lo condusse “[...] à quelle Sacrate Mura, stringendole e baciandole teneramente”, che sentì “[...] per la soverchia gioia quasi liquefarsi in lacrime le viscere”, il suo desiderio di conoscere l’arte lo trainò “[...] à contemplare quel vasto e maestoso tempio, e di esso la Sagrestia”<sup>26</sup> nella quale, oltre a visitare il ricco ed inestimabile tesoro in essa contenuto, ebbe modo di ammirare il soffitto e il padiglione della sala, entrambi affrescati da Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio<sup>27</sup>. Questo pittore toscano eseguì tali lavori tra il 1605 e il 1610, facendosi coadiuvare dalla sua nutrita bottega, tra cui appare un giovanissimo Giovanni Antonio Scaramuccia che inaugurò la sua attività marchigiana con questo cantiere<sup>28</sup>.

La fede e gli affetti, quindi, mossero Scaramuccia ad intraprendere questo viaggio nelle Marche, intervallato ne *Le finezze*, tra un soggiorno ad Urbino ed una breve sosta ad Ancona, luoghi in cui Girupeno ebbe modo di “risciacquare i panni” nel Metauro, a contatto con i capolavori di Raffaello, Barocci, Annibale Carracci e Tiziano<sup>29</sup>. Difatti il pittore aveva già avuto più di un contatto con queste terre che, oltre ad ospitare opere paterne - tra cui la grande pala d’altare per la chiesa di San Flaviano a Recanati<sup>30</sup> - accoglievano anche due sue tele, entrambe disperse: la pala di Umbertide e un *Miracolo del Beato Salvatore* ricordata da una guida locale nella prima cappella a destra presso la chiesa di San Giovanni Battista di Città di Castello<sup>31</sup>.

Ma, in occasione di tale viaggio, il pittore lasciò un’ulteriore prova del suo talento. Si tratta di una tela, recentemente attribuita con molte riserve, al pittore Gian Domenico Cerrini, raffigurante la *Sacra Famiglia con sant’Anna* (cat. n. 34)<sup>32</sup>. L’opera, commissionata dalla nobildonna Anna Credenziati - oriunda di Monte Santo, una cittadina a pochi chilometri da Loreto - decorava la pieve di Santo Stefano, chiesa non più esistente nel borgo di Potenza Picena<sup>33</sup>. L’affetto che legò la committente a questo dipinto emerge dalle carte del testamento, rogato nel 1677, con cui la Credenziati nominò suo erede lo zio Camillo Marefoschi<sup>34</sup>. Questi, eletto suo esecutore testamentario, si interessò fin da subito

---

<sup>25</sup> Su questo cantiere artistico internazionale nell’età della controriforma e sui committenti e gli artisti si rimanda a COLTRINARI 2016.

<sup>26</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 87.

<sup>27</sup> Su Cristoforo Roncalli a Loreto e la committenza Gallo vedi CURZI 1992, pp. 94-99; FRANCUCCI 2013, pp. 39-45.

<sup>28</sup> Cfr. POSNER 1963, pp. 254-257.

<sup>29</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. 86, 87.

<sup>30</sup> BARROERO-CASALE-TOSCANO 1980, pp. 94-95. Si veda da ultimo BLASIO 2013, pp. 232-233.

<sup>31</sup> Per la pala di Umbertide vedi cat. P78. La tela dispersa di Città di Castello (cat. P8) è ricordata nella guida da MANCINI (1832, p. 218).

<sup>32</sup> La tela è stata avvicinata con molte riserve a Gian Domenico Cerrini (vedi BARBERINI 2013, pp. 104-105; GONZALES 2015, p. 78).

<sup>33</sup> IBIDEM. Sulla chiesa e il comune di Potenza Picena vedi DOMENICHINI 1998.

<sup>34</sup> BARBERINI 2013, p. 104.

della sistemazione di questa tela che, riposta in una cassapanca d'abete alla morte della nipote, fu collocata dapprima nella cappella di famiglia, nella scomparsa chiesa di San Pietro, dalla quale fu prelevata e depositata nell'Ottocento nell'attuale parrocchia di Sant'Anna di Potenza Picena<sup>35</sup>. Purtroppo nel testamento non si fa nessun riferimento all'autore del dipinto, né della data di esecuzione che certamente dovette avvenire *ante* 1677, quando la Credenziati, ancora in vita, decise di commissionare questo dipinto, cui fu molto legata, evidentemente per la presenza nella tela della sua santa omonima.

Nessun inventario, finora pubblicato, accerta la paternità dell'opera, i cui tratti riconducenti all'autografia di Scaramuccia sono diversi, a partire dall'intera composizione misuratamente classica, costruita su un modello desunto dalla scuola bolognese. La pennellata non cede alla sfarzosità barocca, tranne nello svolazzare del mantello di San Giuseppe, un dettaglio caratteristico soprattutto nei dipinti pavesi del perugino. I volti, leggermente inclinati e solcati dalla luce, risentono della cultura cerriniana, rivisitati in chiave guercinesca, un afflato tipico della produzione di Scaramuccia e poco evidente in Cerrini, le cui figure sono più dichiaratamente reniane. La tavolozza, infine, palesa manifesti contatti con la tendenza neoveneta, memore al contempo dei valori chiaroscurali maratteschi e vicina alla cultura cortonesca. Non è solo questa sofisticata e variegata cultura ad avvicinare la tela alla mano di Scaramuccia, bensì la presenza di alcune figure che compaiono contemporaneamente in altre opere del perugino, confermando senza ombra di dubbio questa attribuzione. La figura di San Giuseppe (fig. 86), infatti, appare in maniera identica nella *Flagellazione* di Cannobio, precisamente nel manigoldo alle spalle di uno degli aguzzini tiranti in avanti le braccia di Cristo (fig. 87). Il volto della Vergine (fig. 88) evoca quello della popolana con un cesto con le uova nel dipinto Bigazzini di Perugia (fig. 89), da cui recupera anche la stessa costruzione architettonica sullo sfondo. Il viso corrugato di sant'Anna (fig. 90), invece, riprende parimenti quello dell'analogia figura nella pala di Carcegna (fig. 91) mentre uno degli angeli, in alto a sinistra (fig. 92), è lo stesso che un anno dopo reggerà la mitria nel *Miracolo del Crocifisso che ritira i piedi* di Pavia (fig. 93). Probabilmente questa pala fu commissionata intorno al 1671, in concomitanza della visita del perugino alla basilica lauretana, ed eseguita entro il 1672, quando il pittore, giunto a Pavia, si lasciò sedurre dallo stile barocco, qui solo timidamente accennato. Sicuramente però la presenza del pittore a Potenza Picena è in sintonia con le scelte artistiche dei signorotti locali che commissionarono per i loro mausolei familiari alcune tele al Romanelli, allievo di Pietro da Cortona, a Giacinto Brandi, e ad Andrea Lanzani (fig. 94), pupillo di Luigi Scaramuccia<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> IBIDEM

<sup>36</sup> Sulla presenza della *Pentecoste* di Andrea Lanzani a Potenza Picena e sulle ipotesi di committenza vedi DELL'OMO 2007, pp. 34-35. Sul dipinto EADEM, pp. 139-140. Sulla presenza degli altri pittori si rimanda a DOMENICHINI 1998, p. 37.

## 6.2. Tra Pavia e Milano

Nel 1672, dopo un lungo ed incassante peregrinare, Luigi Scaramuccia fu accolto a Pavia nella reggia di Gerolamo Niccolò Botta Adorno, un nobile pavese “con animo non ineguale ad un Alessandro”, al quale il perugino consacrò la sua grande impresa letteraria, pubblicata in questa cittadina lombarda nel 1674<sup>37</sup>. Questo nobiluomo, insieme al Carlone, fu tra i promotori artistici del pittore a Genova, con la quale ebbe documentati rapporti economici ed artistici, grazie al matrimonio di suo padre Luigi con Maddalena Adorno, esponente dell’alta nobiltà ligure<sup>38</sup>. Infatti, questo matrimonio tra le due nobili famiglie, tanto declamato anche da Scaramuccia ne *Le finezze*<sup>39</sup>, portò in dote ai Botta il marchesato di Pallavicino sancendo la loro ascrizione al *Liber Nobilitatis* genovese, un’unione che favorì maggiormente i legami tra la Repubblica di Genova e la Lombardia<sup>40</sup>. Infatti, non è un caso se il viaggio di Girupeno, subito dopo Pavia e l’incontro col nobile mecenate, proseguì in direzione ligure dove – come vedremo – l’artista lasciò una sua tela<sup>41</sup>.

Il mecenatismo di Gerolamo Botta Adorno è attestato dalla sua ricca quadreria, descritta alla sua morte in un inventario del 1678, privo purtroppo del nome degli autori<sup>42</sup>. Sicuramente tra i tanti quadri inventariati ed appartenuti al marchese, alcuni dovettero essere commissionati direttamente al perugino, a partire dal 1671, anno in cui il nobiluomo pavese iniziò ad investire ingenti somme di danaro per la ricostruzione del palazzo di famiglia e per l’allestimento della quadreria<sup>43</sup>. L’anello di congiunzione tra Scaramuccia e questo mecenate pavese fu il canonico Flaminio Pasqualini, amico di vecchia data di don Cipriano Mauri, priore della chiesa di San Marino a Pavia, nonché conoscente del marchese<sup>44</sup>. Questo *ménage* amicale emerge da una lettera, inviata nel 1671 dal Mauri al conservatore dell’Ambrosiana, in cui il prelado supplica “il fedelissimo Acate del Sign(or) Luigi” di sollecitare l’autore de *Le finezze* affinché sia dia alle stampe il tanto desiato testo<sup>45</sup>. Difatti, il priore pavese era stato informato di tale progetto proprio dal Pasqualini in persona, quando anni prima egli era di stanza alla corte di Mantova come ministro di Carlo II, nel cui esercito militava il marchese Botta Adorno<sup>46</sup>.

---

<sup>37</sup> Il pittore ricorda la munificenza di Gerolamo Botta Adorno sul frontespizio dell’opera e ne celebra le lodi nel proemio (SCARAMUCCIA 1674, p. V-X; cfr. app. doc. nn. 65, 70)). Sulla presenza del pittore a Pavia si veda pure MORO 1988, pp. 259-260.

<sup>38</sup> Sui marchesi Botta Adorno tra Lombardia, Piemonte e Liguria e sulla decorazione barocca nelle loro dimore gentilizie e residenze di campagna vedi TOLOMELLI 2005, pp. 42-45; TOLOMELLI 2007.

<sup>39</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. V (app. doc. 70).

<sup>40</sup> CROLLALANZA 1986, I, p. 163.

<sup>41</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 152.

<sup>42</sup> GORINI 1996, *speciatim* pp. 207-208; si veda anche COLOMBO 2007, p. 23, n. 43.

<sup>43</sup> FORNI (2003, p. 256) individua l’inizio della ricostruzione della dimora a partire dal 1671, quando Luigi, erede della fortuna dello zio Giacomo Botta Adorno e fratello di Gerolamo, può destinare alla fabbrica ingenti capitali. Sulla decorazione del palazzo, ritenuto il più sontuoso della città, vedi anche TOLOMELLI 2004.

<sup>44</sup> Questa informazione si evince chiaramente dalla lettera pubblicata da SCARAMUCCIA (1674, pp. XV-XVI; app. doc. n. 51) nell’*Introduzione* al testo.

<sup>45</sup> IBIDEM

<sup>46</sup> IBIDEM

Ad ogni modo la *liaison* artistica tra Scaramuccia e Pavia nacque qualche anno prima dell'incontro col marchese Botta Adorno, poiché risulta che nel 1670 il pittore aveva già dipinto una pala, ora dispersa, per la chiesa cittadina di San Tommaso – sede della Confraternita del Rosario - raffigurante la *Beata Vergine col Bambino, Santa Rosa da Lima, San Vincenzo Ferreri ed altri santi*<sup>47</sup>. Questa committenza, datata grazie ad un'iscrizione apposta su una pietra vicina al portale maggiore “VEN. SACRATISSIMI ROSARII SOCIETAS SUMPTU 1670”, rientrava in un programma di decorazione barocca del complesso domenicano che impegnò l'artista anche in un secondo momento, tra il 1673 e il 1675, subito dopo i lavori intrapresi nel collegio cittadino<sup>48</sup>. Infatti, la presenza di Scaramuccia nella cittadina sulle rive del Ticino, fu dovuta principalmente alla decorazione di questa nobile istituzione, sorta nel 1567 per volere di Pio V, con l'intenzione di promuovere un rinnovamento morale e culturale della collettività<sup>49</sup>.

Nel 1672, dopo cento anni dalla morte del fondatore, Pio ed Antonio Ghislieri, suoi congiunti, tramite la confraternita del Rosario, contattarono il perugino, in quel momento attivo in San Tommaso proprio i per potenti membri di questa istituzione mariana<sup>50</sup>. L'occasione fu dettata dall'imminente beatificazione del loro avo, celebrata da Clemente X nella basilica di San Pietro a Roma, il quale, in concomitanza dei festeggiamenti ad un secolo dalla vittoria della cristianità nella battaglia di Lepanto, volle innalzare agli onori degli altari uno dei suoi protagonisti<sup>51</sup>.

Questo avvenimento fu di grande portata per la città di Pavia che aveva avuto l'onore di ospitare il pontefice quando umile frate domenicano insegnava filosofia e teologia all'università cittadina<sup>52</sup>. I festeggiamenti, però, così ravvicinati obbligarono il pittore a tralasciare momentaneamente i lavori nel sacello domenicano, il quale si dedicò giocoforza ai desideri dei suoi nuovi committenti. Questa committenza – prioritaria rispetto agli ingaggi fino ad allora assunti - impegnò non poco l'artista umbro che dovette misurarsi come geometra, un onere che, in base ai documenti finora rintracciati, ricoprì solo in questa circostanza, ricordata prontamente da Pascoli: “imperocchè fu non solo bravo pittor, ma poeta, non minor poeta, che prosatore, ed ugualmente prosator, che *geometra*”<sup>53</sup>.

Scaramuccia ottenne, infatti, l'incarico da Pio Ghislieri di rilevare il collegio universitario di Pavia, la cui restituzione serviva da traccia ad un argentiere che successivamente avrebbe modellato il conio e realizzato una medaglia celebrativa<sup>54</sup>. Il perugino realizzò quindi sette disegni *ad hoc*

---

<sup>47</sup> MAIOCCHI 1895, pp. 146-147.

<sup>48</sup> Si veda cat. P.54.

<sup>49</sup> Sulla storia e l'importanza di questa compagnia sulla compagine pavese vedi CASATI 2012, pp. 168-169 con bibliografia precedente.

<sup>50</sup> MORI 1990, p. 46.

<sup>51</sup> IBIDEM

<sup>52</sup> FECI 2015, p. 814.

<sup>53</sup> PASCOLI 1730, p. 91.

<sup>54</sup> MORI 1990, pp. 45-49; ANGELINI-RAIMONDI 2005, p. 89.

riproducenti l'edificio voluto da Pio V nel 1567<sup>55</sup>. Il primo foglio raffigura la facciata (cat. D78), il secondo la pianta e l'alzato dell'atrio della cappella maggiore (cat. D79) mentre il terzo il salone del rettorato (cat. D80). Il quarto disegno rappresenta nuovamente la facciata (cat. D81) mentre i restanti tre rilievi riproducono rispettivamente il cortile (cat. D82) e il relativo prospetto (cat. D83)<sup>56</sup>.

Nelle missive, inviate dal committente al cugino Antonio, si parla inoltre di un ulteriore progetto, affidato al pittore perugino, dell'esecuzione di due tele, facente parti di un ciclo più ampio dedicato a Pio V e destinato a decorare il salone grande del collegio<sup>57</sup>. Infatti, in una lettera, datata 24 maggio 1672, i due nobiluomini discutono sui costi dell'intero programma e sul sito deputato ad accogliere "l'incendio del duca di Sessia e quello quando il Christo retira i piedi"<sup>58</sup>, due delle cinque tele destinate a celebrare i miracoli compiuti dal santo uomo in vita. A questa impresa, oltre al perugino, presero parte anche Giovanni Peruzzini, Lazzaro Baldi e Giovan Battista del Sole, la cui esecuzione è ricordata in una missiva che il sacerdote bergamasco Antonio Lupis inviò a Cipriano Mauri nel 1673, pubblicata come premessa all'introduzione de *Le finezze*<sup>59</sup>.

Le due tele, eseguite nel 1673, mostrano un chiaro influsso veneto, permeato dal luminismo guercesino che tinge le scene di luci e di ombre. Ne *Il Crocifisso ritira i piedi avvelenati al bacio di Pio V* (cat. n. 35a), la ferrea *silhouette* del pontefice rimanda alla tradizione bolognese e precisamente ad un rigorismo di tipo carraccesco. Il papa è accerchiato da una folla vorticoso di figure divine, disposte lungo gli assi del dipinto che trasformano l'evento miracolo in una *pièce* teatrale. Il barocco trionfa imperante tra gli svolazzi di angeli dal fare plebeo, i quali spostando le pesanti coltri del sipario dagli echi rubensiani, permettono ai fedeli di assistere ad una sacra rappresentazione. *L'Incendio domato dall'effigie del papa* (cat. n. 35b) è narrato, invece, con un gusto popolaresco, dai toni coloriti, in cui il dramma vive sui volti dei personaggi, in una sorta di "bamboccia sacra"<sup>60</sup>.

Nel 1673, terminati questi due dipinti per la cappella del collegio Ghislieri, il pittore poté rimettere mano ai lavori nel complesso domenicano di San Tommaso, dove nel frattempo aveva lasciato la sua *equipe*, con a capo il promettente Andrea Lanzani<sup>61</sup>. Infatti, in assenza del maestro, questi aveva

---

<sup>55</sup> Questi disegni provengono dal Fondo Ghislieri, conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma, dove sono confluiti in seguito a dei passaggi ereditari, appartenuti a Innocenzo Ghislieri, ultimo rappresentante del ramo romano della famiglia morto nel 1765 passarono ai Piccolomini e da questi confluirono nelle carte dei Savorgnan di Brazzà.

<sup>56</sup> Cfr. MORI 1990, p. 49; ANGELINI-RAIMONDI 2005, pp. 28-29; ANGELINI 2017, pp. 53-56.

<sup>57</sup> La notizia e la data delle tele sono fornite nella lettera del sacerdote bergamasco Antonio Lupis a Cipriano Mauri, priore del convento pavese di San Marino, pubblicata come premessa al testo de *Le finezze* (SCARAMUCCIA 1674, pp. XVII-XVIII; cfr. doc. n. 60).

<sup>58</sup> MORI 1990, p. 46

<sup>59</sup> Alcuni testi assegnano erroneamente a Scaramuccia anche la tela raffigurante la *Visione di Pio V della Battaglia di Lepanto*, eseguita invece da Lazzaro Baldi. Le altre due tele, *Il miracolo di San Pio V che libera un'invasata dagli spiriti maligni* e *La battaglia di Lepanto* furono realizzate rispettivamente da Giovanni Peruzzini e da Giovanni Battista del Sole (BONA CASTELLOTTI 1988, p. 256; TOSCANO, pp. 374-375; RAIMONDI 2005, pp. 62-63, 66-68).

<sup>60</sup> Cfr. TOSCANO 1989, p. 34.

<sup>61</sup> Sulla presenza di Lanzani in questo cantiere pavese vedi COLOMBO 2007, pp. 21-22.

affrescato la controfacciata dell'edificio, insieme a Bernardo Ciceri e Tommaso Gatti, due pittori pavesi di educazione romana cooptati da Scaramuccia, i quali dipinsero una *Vergine che porge il Rosario a San Domenico*, due *Profeti* e alcuni *Angeli che spargono rose e corone*<sup>62</sup>.

Il successo riscosso dal pittore con l'inaugurazione del ciclo Ghislieri, spinse la confraternita del Rosario ad affidare al pittore umbro non solo l'intera decorazione della loro cappella, bensì anche quella della volta del sacello antistante la cappella<sup>63</sup>. Questo ingaggio, documentato dalla corrispondenza intercorsa tra i committenti ed il perugino, fu risolto in un biennio, dal 1673 al 1675, un periodo febbrile per il pittore, attivo parallelamente su più fronti<sup>64</sup>. Difatti in quegli anni, oltre alle due tele per Roma - una per i Ministri degli Infermi e l'altra per Orazio Spada - il pittore fu coinvolto dall'Omodei nel ciclo milanese di San Giovanni alle Case Rotte, dando contemporaneamente alle stampe il testo de *Le finezze*<sup>65</sup>.

In questo frangente, Scaramuccia dovette faticare non poco nel partorire "con la mente e con la mano" le prime idee di questa elaborata committenza, sicuramente tra le più impegnative della sua lunga carriera, chiedendo ai padri di aiutarlo nella scelta dei temi, per evitare inutili perdite di tempo. I suoi timori non furono del tutto infondati poiché la compagnia, visti i disegni speditogli, fece delle richieste ben precise, in seguito alle quali Scaramuccia fu costretto a rivedere i suoi abbozzi. Tra questi, figurava un' *Adorazione dei pastori*, sulla quale il pittore però si dimostrò riluttante nel tornare indietro, ma la cui esecuzione nel 1675 sancì definitivamente la rottura tra il pittore e gli esigenti confratelli dell'ordine<sup>66</sup>.

Questi lavori non iniziarono per il verso giusto. Infatti, furono avviati in netto ritardo rispetto alle previsioni del pittore, in quanto dopo tre mesi dagli accordi pattuiti, i ponteggi che il capomastro Defendente Muttoni avrebbe dovuto montare per i pittori, non erano ancora stati issati<sup>67</sup>. Avviato finalmente il cantiere, i primi risultati non soddisfecero i committenti, tanto che in una missiva il perugino pregava i confratelli di non mostrare ad alcuno i suoi dipinti, se non ai periti. Come si evince da una lettera, questa insoddisfazione si trasformò ben presto in una contesa, al centro della quale c'era la già ricordata scena dell' *Adorazione dei pastori*, caratterizzata da un'ingegnosità prospettica non in linea con i gusti della committenza<sup>68</sup>. È plausibile che il perugino iniziasse a coltivare un nuovo interesse verso la pittura prospettica grazie ai documentati rapporti con Bernardo Racchetti, un pittore

---

<sup>62</sup> Per questi lavori si veda COLOMBO-DELL'OMO 2007, p. 188, n. 58. Sui due artisti, Bernardo Ciceri e Tommaso Gatti, vedi BONA CASTELLOTTI 1988, p. 264. Sul possibile influsso di Scaramuccia sulla scuola artistica locale si rimanda alle considerazioni di BINAGHI OLIVARI 1997, pp. 157-166.

<sup>63</sup> MAIOCCHI 1895, pp. 146-147.

<sup>64</sup> Su questa committenza vedi inoltre CASATI 2012, pp. 167-222. Per le missive si rimanda all'app. doc nn. 58, 59, 86.

<sup>65</sup> Per queste tele si veda rispettivamente cat. nn. 36, 39 e cat P42.

<sup>66</sup> CASATI 2012, p. 184.

<sup>67</sup> Vedi app. doc. nn. 58, 59.

<sup>68</sup> Vedi app. doc. n. 86.

poco noto, attivo a Milano in quegli anni<sup>69</sup>. Infatti, nel 1674, non ancora terminati i lavori nel cantiere pavese, Scaramuccia tenne a battesimo Carlo Giuseppe Luigi, figlio del collega che, qualche anno più tardi, secondo Pascoli, avrebbe sposato una delle sue figlie<sup>70</sup>. Questo rapporto, prima professionale, poi familiare, si risolse con alcune collaborazioni ed opere a quattro mani, come risulta dall'inventario della famiglia Gallio, nella cui quadreria figuravano alcuni paesaggi, dipinti dal Racchetti, in cui le figure erano state aggiunte dal pittore umbro<sup>71</sup>.

La *querelle* pavese portò all'elezione di tre deputati, scelti per vagliare alcune proposte da ovviare a quanto eseguito fino ad allora da Scaramuccia ma la malattia di uno dei periti gettò definitivamente il pittore nello sconforto più totale che congedò la casa presa in affitto in città, credendo evidentemente di non riuscire a portare a compimento la decorazione, dati gli ulteriori ritardi<sup>72</sup>. Ciò non avvenne perché stando a quanto riportato dalle fonti, il perugino invece portò a compimento la committenza affidatagli, eseguendo le pitture della cappella della Vergine del Rosario raffiguranti “[...] varie Sacre Storie; e né quattro angoli i quattro Evangelisti; e fuori della Cappella nel volto della nave l'incoronazione di M(aria) V(ergine) e nelle lunette l'avviso a Pastori, l'Adorazione de' Magi, e la strage degli innocenti”<sup>73</sup>.

Il progetto di questa articolata decorazione prevedeva invece un distinto programma iconografico, riassunto al perugino in una lettera della Confraternita<sup>74</sup>. L'esecuzione prevedeva “[...] un angelo che dal cielo trionfante di gloria, scende ad annunciare la nascita di Christo ai poveri pastori confusi nella gran luce” e nelle restanti campate “i re magi, che dalla prossima Bethleme, gionti con seguito pomposo alla gloriosa e vil capanna, adorano Giesù ed offrono i doni”, “i tiranni, che, d'ordine dell'empio Herode, fanno strage crudele de teneri innocenti su gl'occhi lagrimosi delle proprie madri mentre la Vergine con Giesù e Gioseffo era già in fuga guidata dall'angelo verso l'Egitto” e “il vago e maestoso Tempio, nel quale la Vergine con Gioseffo, et altri presenta Giesù nall'amoroso seno di Simeone ch'all'altare l'attende co suoi ministri”. Sopra l'altare, invece, il pittore optò per un “Christo risuscitato che dalla gloria viene ad incontrare la Vergine che con gli angeli ascende al Cielo” e “il moribondo Gioseffo che degl'Angeli servito tra l'amorose braccia di Giesù, e Maria l'anima spirava”. I quattro pennacchi della cupola dovevano accogliere “li quattro evangelisti che in parte nudi dimostrano diversi artificiosi effetti” mentre tra le quattro finestre i “misteri della fede, cioè S(an) Giovanni Battista che battezza Christo nel Giordano, Christo che converte la samaritana vicino al pozzo, Christo che comanda a Pietro di venire a sè sopra dell'acque, Christo risuscitato che col vedere e col

---

<sup>69</sup> Su Bernardo Racchetti vedi CAPRARA 1996, pp. 131-137.

<sup>70</sup> PASCOLI 1730, p. 91.

<sup>71</sup> Cfr. PESCARMONA 2012, pp. 119-150, *speciatim* pp. 120-121.

<sup>72</sup> Vedi app. doc. n. 86.

<sup>73</sup> BARTOLI 1776-1777, II, p. 54.

<sup>74</sup> Vedi app. doc. n. 55bis

tatto delle proprie piaghe restituisce alla fede il miscredente Tomaso". Nel catino della cupola, Scaramuccia dovette affrescare "tre Angioli miserosi che portano il giglio, la croce et il vessilo" e nel lanternino "doi Angioli dalla maggiore grandezza che compongono una corona di rose diverse"<sup>75</sup>.

Purtroppo la perdita dell'intero ciclo, compiuto entro il 1675, non permette di dare esito alla corrispondenza intercorsa tra il pittore e la compagnia, per cui non si sa con certezza se questo progetto fosse stato interamente completato, oppure se la compagnia avesse deciso di far ultimare ad altri pittori la decorazione già avviata, mantenendo solo le parti eseguite fino a quel momento<sup>76</sup>.

### 6.3. La Compagnia della Buona Morte e le ultime committenze pavesi

**I**ntorno al 1673, nel pieno dei lavori per la confraternita del Santo Rosario, Scaramuccia dipinse una tela per uno degli altari della vicina chiesa di San Giuseppe, raffigurante un *Cristo morto sostenuto da un angelo, San Giovanni e la Vergine Addolorata*<sup>77</sup>. Questo dipinto, oggi disperso, fu ricordato dall'anonimo celebrante quale esempio del virtuosismo artistico del pittore; infatti, questi invitò l'uditorio, riunitosi nel 1680 per commemorare il perugino nella chiesa di S. Giuseppe, ad ammirare "[...] quell'Angiolo [...] piangente sì, che par che pianga à lagrime calde"<sup>78</sup>.

Non si conosce con esattezza la data di esecuzione di quest'opera, commissionata probabilmente in concomitanza dei lavori del pittore nella chiesa di San Tommaso, come è comprovato dalla presenza della stessa *equipe* di artisti attiva nel cantiere domenicano – Lanzani, Ciceri, Gatti - che, insieme con Filippo Abbiati, fu incaricata di realizzare un ciclo di quattro quadri per il coro<sup>79</sup>.

Questo oratorio era officiato dai disciplini di San Rocco, membri dell'influente confraternita della Buona Morte, la cui missione era in primo luogo la pietà e la cura per i defunti, un sentimento celebrato nelle opere da loro commissionate, come nel caso del *Compianto sul Cristo morto*, dipinto dal perugino<sup>80</sup>. Gli associati di questa congregazione dovettero conoscere il pittore grazie ai loro confratelli di stanza a Milano, i quali nel 1673, avevano già avuto modo di apprezzare una tela del perugino nel loro oratorio, facente parte di un ciclo di dipinti più ampio, realizzato dai migliori artisti sulla scena<sup>81</sup>. Questa nuova committenza, destinata a decorare una parte del complesso meneghino di San

---

<sup>75</sup> IBIDEM

<sup>76</sup> Il ciclo è andato completamente perso in seguito al trasferimento dei domenicani nel 1786 e ai cambi di destinazione dell'edificio, da seminario a sede della Società per la conservazione d'arte cristiana di Pavia. Abbattuta completamente l'intera ala destra, oggi l'edificio è divenuto una pertinenza universitaria (cfr. ERBA 1980, pp. 254-255).

<sup>77</sup> BARTOLI 1776-1777, II, p. 30. Vedi cat. P57.

<sup>78</sup> Cfr. *Le Giustissime lagrime* 1681, pp. 51-52.

<sup>79</sup> La loro presenza, infatti, è giustificata dalla critica proprio in funzione di Scaramuccia che, sicuramente, affidò una parte dei lavori ai suoi fidati allievi. Su questo punto cfr. COLOMBO 2007, pp. 20-21.

<sup>80</sup> Questa potente confraternita aveva la sua sede nel convento di San Giovanni Decollato alle Case Rotte, edificio legato al mecenatismo del potente cardinale Luigi Alessandro Omodei. Sulla confraternita e sul cardinale si rimanda a SPIRITI 1994, pp. 45-68.

<sup>81</sup> Sul ritrovato ciclo di San Giovanni alle Case Rotte vedi COPPA 2003, pp. 121-124.

Giovanni alle Case Rotte, nacque sotto l'ala protettiva di due importanti mecenati, entrambi affiliati alla potente confraternita: il cardinale Luigi Alessandro Omodei e suo cognato, Bartolomeo Arese, presidente del Senato tra il 1660 e il 1674<sup>82</sup>.

Pertanto Scaramuccia lavorò contemporaneamente ad entrambe le committenze, destinate ad ornare le due sedi dei disciplini, a Pavia e a Milano. In questa circostanza, il pittore ritornò ad intingere i suoi pennelli nel classicismo di marca emiliano-romana, nel frattempo sporcatosi a Pavia di influenze barocche e tecnicismi prospettici, per niente in sintonia con i gusti dei nuovi committenti. Infatti come già ricordato, sia Bartolomeo Arese che il cardinale Omodei furono fautori di quella apertura verso il classicismo emiliano e romano, prioritario nelle loro scelte artistiche come evince sia dalla decorazione della cappella degli Arese in San Vittore al Corpo e della loro dimora a Cesano Maderno, sia dalla scelta dell'Omodei di servirsi di un artista come Salvator Rosa per San Giovanni alle Case Rotte<sup>83</sup>.

La linea di tendenza del ciclo al piano superiore di questo edificio – dove si riunivano i membri della Congregazione della Buona Morte - fu analoga a quello contemporaneo della sala dei Senatori, nato negli stessi anni sotto il segno areciano, dove i pittori coinvolti furono grossomodo gli stessi, tutti fautori di un intelligente eclettismo, primo fra tutti il nostro Scaramuccia<sup>84</sup>.

I dipinti con le *Storie del Battista*, realizzati per i padri dell'oratorio alla Case Rotte, furono consegnati a cavallo tra il 1673, anno della conclusione dei lavori dell'edificio eseguiti da Gian Domenico Richini, e il 1674, in quanto già ricordati dal Torre ne *Il ritratto di Milano*<sup>85</sup>. La struttura dell'edificio presentava una pianta quadrata con un unico altare posizionato di fronte all'ingresso su cui campeggiava una copia eseguita da Giovanni Ambrogio Figino, tratta da Cesare da Sesto e raffigurante una *Salomè con la testa del Battista*<sup>86</sup>. Lungo le pareti laterali, al di sopra dei banconi dove sedevano i membri della confraternita, si ammiravano ben quattordici tele e precisamente una *Scena di sacrificio* di Giovanni Battista Costa, *La Visitazione* di Agostino e Giacinto Santagostino, *La Natività del Battista* di Giuseppe Nuvolone, *San Giovannino nel deserto* di Agostino e Giacinto Santagostino, una *Sacra Famiglia con san Giovannino* di Stefano Montalto, *La Predica del Battista* di Luigi Scaramuccia, *Il Battesimo di Gesù* di Cesare Fiori, *Il Battesimo degli Ebrei* di Filippo Abbiati, *La Predica del Battista davanti a Erode* di Antonio Busca, *L'Arresto del Battista* di Federico Bianchi, *La Danza di*

---

<sup>82</sup> Su Bartolomeo Arese vedi SPIRITI 1999, pp. 17-42; SPIRITI 2000; SPIRITI 2004.

<sup>83</sup> Sul tempio della Vittoria si veda SPIRITI 1994. La pala del *Suffragio* di Salvator Rosa, così come il *Sant'Antonio Abate* dello stesso, è oggi di proprietà della Pinacoteca di Brera, dove si conservavano anche un'opera del Mola ed una di Dughet (SPIRITI 2010, pp. 91-102; MADERNA 1992, pp. 302-306; LO BIANCO 1992, pp. 240-241). Sulla pala di Rosa si veda anche VOLPI 2014, p. 550.

<sup>84</sup> Il ciclo fu eseguito tra il 1665 e il 1674 e raffigurava le *Storie della passione di Cristo* e le *Allegorie della Giustizia cristiana*. Su questo apparato vedi COPPA 2013, pp. 55-58.

<sup>85</sup> Su questo aspetto vedi COPPA 2003, p. 121; TORRE 1674, pp. 302-304.

<sup>86</sup> IBIDEM, p. 302.

*Salomé davanti a Erode* di Giovanni Battista Dal Sole, *La Decollazione del Battista* di Ercole Procaccini il giovane, *Salomé porta la testa del Battista* di Giuseppe Nuvolone e *La Sepoltura del Battista* di Giovan Battista Costa<sup>87</sup>. Purtroppo questo ciclo fu smembrato in seguito alla soppressione della confraternita avvenuta nel 1784 e fu diviso tra la Pinacoteca di Brera e la chiesa di San Fedele a Milano<sup>88</sup>. La tela del perugino, assieme a quelle del Nuvolone, del Montalto e del Procaccini il giovane, finì inspiegabilmente a Castelmarte, dove recentemente sono stati ritrovati pochi brandelli ridotti in pessime condizioni, di difficile lettura<sup>89</sup>.

Sfortunatamente entrambe le opere, eseguite da Scaramuccia per i membri della Confraternita della Buona Morte, hanno avuto un destino infausto. Non potendo discorrere criticamente sulle due tele, si può solo immaginare l'apprezzamento che i disciplini di San Rocco nutrissero nei confronti del perugino; un sincero riconoscimento desumibile soprattutto dalla solenne cerimonia, tributata da questa compagnia alla memoria del pittore nel 1680<sup>90</sup>.

A ridosso della partenza da Pavia per Milano, Luigi Scaramuccia fu incaricato dalle monache del monastero di Santa Maria della Pusterla di eseguire una tela per coprire uno dei due affreschi della navata maggiore eseguiti dal Fiammenghino<sup>91</sup>. Infatti, intorno all'ottavo decennio del Seicento le madri benedettine intrapresero una serie di lavori per rimodernare l'assetto pittorico della chiesa inferiore, decorata nel primo trentennio del Seicento<sup>92</sup>. A tal riguardo, le sorelle ordinarono a Scaramuccia e al pittore genovese Giovanni Battista Merano di obliterare le pitture precedenti - tuttora visibili - nelle cornici a stucco sopra gli altari al centro delle pareti laterali<sup>93</sup>. In assenza di documenti, si può supporre che tale incarico arrivasse al perugino nei primi di gennaio 1675, in concomitanza con quello del collega ligure che firmò il compromesso qualche settimana dopo<sup>94</sup>. Purtroppo questi due dipinti sono andati completamente persi<sup>95</sup> e raffiguravano *San Benedetto che accoglie Re Totila*, eseguito dal Merano e messo al posto della precedente *Regina Teodolinda che consegna il monastero a San Benedetto*, e una *Crocifissione con Madonna e Santi* del Perugino in sostituzione della

---

<sup>87</sup> IBIDEM, p. 303.

<sup>88</sup> DELL'OMO 2013, p. 123.

<sup>89</sup> La studiosa avvicina con qualche riserva un frammento raffigurante alcune figure in un paesaggio alla tela di Scaramuccia, non escludendo definitivamente altre ipotesi (cfr. COPPA 2003, p. 121). Vedi inoltre cat. P42.

<sup>90</sup> *Le Giustissime lagrime* 1681.

<sup>91</sup> BARTOLI 1777, p. 49.

<sup>92</sup> GIANANI 1971, p. 133.

<sup>93</sup> Merano fu probabilmente contattato grazie alla mediazione della sorella, già monaca benedettina nel convento della Pusterla (cfr. NEWCOME SCHLEIER 2010, pp. 25, 173, d. 5).

<sup>94</sup> Giovanni Battista Merano firmò il contratto il 18 gennaio 1675 e fu pagato per l'ancona "di palmi sedici in circa in altezza e palmi otto in circa di larghezza" circa seicento lire da un certo Giovanni Francesco Roncallo di Milano. NEWCOME SCHLEIER 2010, p. 173.

<sup>95</sup> Riccomini ha identificato una teletta, già attribuita a Sebastiano Ricci, come il bozzetto preparatorio della tela del Merano, ora in collezione Molinari Pradelli (cfr. NEWCOME SCHLEIER 2010, p. 72).

*Crocifissione tra sant'Anna, Giustina, Teodote e la Madonna con Bambino*<sup>96</sup>.

Intorno a questo convento, scorrevano le limpide acque della cosiddetta Roggia Carlesca, una serie di canali che irrigavano un vasto comprensorio partendo dalla periferia sud milanese fino ad interessare la cittadella di Pavia. Lo sfruttamento di questa risorsa era ad appannaggio della nobile famiglia dei Barbiano di Belgioioso che, evidentemente in segno di devozione, concessero alle monache benedettine il godimento del bene<sup>97</sup>. I Barbiano dovettero conoscere Luigi Scaramuccia in questo frangente, il quale nel 1675 eseguì per la nobile famiglia due telette raffiguranti la *Vergine annunciata* e l'*Angelo annunciante* (cat. n. 40). Purtroppo non è stato possibile ritracciare nessun documento sui due dipinti, attualmente conservati presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia, di cui si suppone la provenienza dalla collezione della contessa Barbara d'Adda Barbiano di Belgioioso, come attestato dalla scritta sul retro della *Vergine*<sup>98</sup>.

#### 6.4. *Le finezze de pennelli* tra Antonio Lupis, Domenico Regi e Sebastiano Resta

Nel 1666, terminato il lungo peregrinare in compagnia dello spirito di Raffaello, Scaramuccia giunse a Roma dove presentò agli accademici di San Luca a Roma la bozza de *Le finezze*<sup>99</sup>. Questi, sotto il principato di Carlo Maratti, valutarono favorevolmente il contenuto dell'opera, da cui trassero fin da subito alcune massime, utili per tutti coloro che come Girupeno avessero deciso di intraprendere il sentiero dell'arte<sup>100</sup>. Il volume era già pronto nelle sue linee essenziali eppure fu pubblicato solo otto anni dopo, nel 1674, nonostante i continui appelli e gli accorati inviti che molti ammiratori e conoscenti del pittore gli rivolsero pubblicamente, non ultimo padre Sebastiano Resta. Questo ritardo fu dovuto non solo all'autore e ai lunghi tempi di gestazione, legati alla correzione e alle aggiunte di alcune parti del testo, ma anche all'*iter* burocratico conseguente il controllo da parte delle autorità ecclesiastiche. Infatti, nel 1672 il testo fu presentato nella sua forma definitiva da don Cipriano Mauri al vicario del Santo Uffizio, un certo Giovanni Domenico Boerio, il quale, dopo i dovuti accertamenti e non trovando nulla in contrario con quanto stabilito dalla Sacra Congregazione, dette il suo *nihil obstat*<sup>101</sup>. Ottenuto l'*imprimatur* nel 1672 dall'inquisitore generale locale, il tipografo pavese Giovanni Andrea Magri dette avvio allo sviluppo editoriale dopo aver acquisito sia la licenza dell'ordinario locale, sia l'autorizzazione imperiale<sup>102</sup>. Nel 1674 *Le*

---

<sup>96</sup> I due dipinti dispersi furono così descritti da BARTOLI 1776-1777, II, p. 49, la cui descrizione fu scambiata per errore di lettura da parte di GIANANI 1971, pp. 133-134, 140-142; MORO 1988, pp. 259-260 e riabilitata da NEWCOME SCHLEIER 2010, p. 25, 38.

<sup>97</sup> GIANANI 1971, p. 146.

<sup>98</sup> Cfr. BICCHI 1958, p. 48.

<sup>99</sup> GIUBBINI 1965, pp. 7-11.

<sup>100</sup> MISSIRINI 1823, pp. 121-122.

<sup>101</sup> Vedi *Privilegium* nella premessa al testo (SCARAMUCCIA 1674, pag. XXI).

<sup>102</sup> Vedi *Approbatio* nella premessa al testo (SCARAMUCCIA 1674, p. XXII).

*finezze* furono date alle stampe.

La loro pubblicazione era attesa con grande trepidazione su più fronti, dal Tevere al Ticino, passando per i colli bolognesi, come si evince da una serie di missive, stampate insieme al testo. Nel 1670, infatti, don Cipriano Mauri scriveva da Pavia al canonico Flaminio Pasqualini a Milano, lamentando i tempi biblici dell'impresa, simili al parto di un elefante<sup>103</sup>. Il prelado pavese era difatti preoccupato per la possibilità che il testo potesse essere plagiato, ossia “[...] che per così lungo indugio da mercuriale ladroneccio la sua bella inventione inviolata le fosse”<sup>104</sup>. Effettivamente molti avevano già tra le loro mani la bozza del testo, come emerge da alcune righe che il padre bergamasco Antonio Lupis, scrisse a proposito dell'autore nel 1673: “[...] non solo è arrivato a far parlare le Tele, ma anche a dar lingua ne i Fogli con il bellissimo Libro”<sup>105</sup>. È plausibile che il Mauri si riferisse proprio a quest'ultimo nell'esternare le sue preoccupazioni, in quanto il Lupis, un letterato stravagante, coltivava idee simili a quelle del perugino, riassunte qualche anno più tardi nel *Dispaccio di Mercurio*<sup>106</sup>. Quest'opera, così come l'autore, s'inseriva difatti in una serie di rapporti nati nell'ambito dell'Accademia degli Incogniti in cui erano riuniti molti collezionisti e mecenati veneziani, tra cui il nobile Giovanni Francesco Loredan e il bolognese Giovan Francesco Negri<sup>107</sup>. Sicuramente in questo crogiolo di menti che il letterato conobbe Scaramuccia ed altri pittori cui rivolse ampie lodi, come Giovanni Francesco Cassana, Giulio Carpioni, Gregorio Lazzarini e Luca Giordano<sup>108</sup>. Simili vicinanze gli permisero di conoscere alcune tra le più importanti committenze eseguite dal pittore umbro prima del 1673, un importante *terminus ante quem* per datare alcune opere tuttora ignote, citate nella missiva indirizzata da Lupis al Mauri: “Basti dire che un Carlo II Monarca delle Spagne habbia tanto stimato il suo valore, che oltre di tenere piu pezzi di quadri della sua mano ha voluto anche, che uno di essi guardasse il proprio gabinetto [...] tralascio le Altezze di Savoia, e di Mantova che similmente tengono fregiati i loro appartamenti con le fascie del suo colorito. Non favello di molte Città, e Metropoli, come una Roma, una Venetia, un Napoli, un Milano, Piacenza, Bologna e Perugia, Archivi aperti delle sue meraviglie, e figurati splendori della sua mano”<sup>109</sup>. Questa lettera di Lupis al reverendo priore della chiesa di San Marino a Pavia non fu l'unica attestazione di stima nei confronti

---

<sup>103</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. XV-XVI. Vedi inoltre app. doc. n. 51.

<sup>104</sup> “Ne men vorrei, che per così lungo indugio da mercuriale ladroneccio la sua bella inventione inviolata le fosse” (IBIDEM).

<sup>105</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. XVII-XVIII, *speciatim* p. XVII.

<sup>106</sup> Antonio Lupis, nato a Molfetta nel 1620, si recò a Venezia nel 1651 dove si dedicò alla sua attività in veste di sacerdote. Questa passione lo portò ad avvicinarsi a Giovan Francesco Loredan e all'Accademia degli Incogniti. Attestati nelle sue opere sono i rapporti con diversi pittori, tra cui Evaristo Baschenis e, non da ultimo, Luigi Scaramuccia. Sulla sua interessantissima personalità si veda CIRILLI 2006, pp. 615-616. Sul *Dispaccio a Mercurio* vedi LUPIS 1682.

<sup>107</sup> SPERA 2012, pp. 262-270.

<sup>108</sup> Il Cassana è citato ne *Il Corriere* (p. 352), il Carpioni ne *Il Plico* (p. 38), il Lazzarini ne *I mostri dell'huomo* (pp. 534-535), il Giordano ne *La Segretaria* (pp. 540-542) e ne *I Mostri* (pp. 533-534). Per una corretta bibliografia di queste opere si veda CIRILLI 2006, *ad vocem*.

<sup>109</sup> La lettera è stata pubblicata da SCARAMUCCIA (1674, p. XVII-XVIII) come proemio all'opera. Vedi app. doc. n. 60.

del pittore poiché un'altra missiva fu inviata direttamente a Scaramuccia, resa nota nel 1675 ne *Il Plico*<sup>110</sup>. Finora mai citata dalla critica, tale missiva – da datare verosimilmente al 1674 – testimonia la profonda stima di questo letterato nei confronti del perugino, dove accenna all'idea di descrivere alcune opere del pittore in una sua futura fatica letteraria: “Io favello de suoi tratti pittoreschi per quello che la celebrano le Corti di tanti Prencipi d'Italia. Ma io non voglio far andare questi Quadri senza cornice, riserbandomi nella più prossima occasione di pubblicare i miei debiti e le sue lodi”<sup>111</sup>.

Altro grande estimatore di Scaramuccia e in ansiosa attesa per la sua fatica letteraria fu padre Domenico Regi, corrispondente del nostro pittore tra Roma, Bologna e Milano<sup>112</sup>. Infatti, anch'egli fu tra i primi a leggere la bozza del volume, ad “ingoiarselo” – come scrisse Scaramuccia a Resta – e a far girare la voce tra i suoi amici, cui “dice di volerne mandare una copia o forse due”<sup>113</sup>. Il suo interesse per l'arte nacque quando nel 1631 egli lasciò la sua città natia, Roma, per trasferirsi a Bologna dove concluse gli studi umanistici ed iniziò la carriera ecclesiastica. In città, il Regi conobbe il pittore Agostino Mitelli e i figli di questi, Giuseppe Maria, noto incisore, e Giovanni, anch'egli membro dei ministri degli infermi<sup>114</sup>. Grazie a loro, il prelado entrò in contatto con Francesco Albani, come testimoniato da una lettera del Bellori del 1645 e da una segnalazione del Malvasia che riferisce di un camilliano, di origini romane, quale confessore del pittore bolognese<sup>115</sup>. La conoscenza di Scaramuccia derivò proprio da questi rapporti intrattenuti con l'ambiente artistico bolognese, coltivati anche grazie alla sua carica di Provinciale dell'ordine che lo vide attivo tra Roma e Napoli, dal 1648 al 1660, anno in cui si trasferì a Milano, dove il perugino operava già da un decennio<sup>116</sup>. L'amore per l'arte fu alla base di questo rapporto testimoniato dapprima con un'incisione, “un picciol tributo d'affetto” che Scaramuccia dedicò al camilliano (cat. S1), per poi concretizzarsi con la prima committenza romana giunta dai ministri degli infermi di stanza nell'Urbe. Infatti, nel 1673 Scaramuccia dipinse la *Comunione mistica di Santa Maria Maddalena* (cat. n. 36) per uno degli altari della chiesa di Santa Maria in Trivio, dove tuttora si trova<sup>117</sup>. L'opera gli fu commissionata sotto il generalato di Stefano Garibaldi, in seguito ad un breve di Clemente IX Rospigliosi col quale nel 1669 la chiesetta

---

<sup>110</sup> Una lettera inviata a SCARAMUCCIA fu inserita da Lupis ne *Il Plico*, una fonte finora ignorata dalla critica (LUPIS 1675, pp. 359-360).

<sup>111</sup> LUPIS 1675, p. 359. Purtroppo dallo studio delle opere note del letterato, pubblicate successivamente al 1675, non emerge nessuna notizia al riguardo.

<sup>112</sup> Per le notizie biografiche su Regi si rimanda a BONI 2000, p. 68. Vedi inoltre cap. 4.1.

<sup>113</sup> Vedi app. doc. n. 72.

<sup>114</sup> Il legame con Agostino Mitelli e con i due figli è inoltre testimoniato dalla recita di un sonetto in lode del pittore all'Accademia di San Luca nel 1665 (cfr. BOREA 2000, p. 68, n. 10).

<sup>115</sup> Sul rapporto con Albani si veda BOREA 2000, pp. 57-69.

<sup>116</sup> Eletto *Padre Provinciale* nel 1644, divenne ben presto *Procuratore Generale* dell'ordine diviso in cinque province (Milano, Bologna, Roma, Napoli e la Sicilia), ridotte a due nel 1648 (Roma e Napoli). Dopo la peste del 1656 è ricordato a Milano ante 1660 in qualità di confessore del nobile Camillo Figini, incarico impossibile da mantenere a Milano, da anni non più sede di una provincia degli Infermi (cfr. BONI 2000, p. 8).

<sup>117</sup> L'opera è già ricordata nella guida di TITI (1674, p. 386). Vedi catalogo dei dipinti.

romana fu elevata alla dignità parrocchiale<sup>118</sup>; è plausibile quindi che tale incarico gli giungesse grazie alla mediazione del Regi, già procuratore dell'ordine. Questa tela, dal gusto tipicamente molesco con splendidi brani di natura morta ravvivati da un lume caravaggesco, fu la prima a testimoniare nell'Urbe la squisitezza dei pennelli del perugino. Difatti, come sintetizzò Scaramuccia nell'epilogo de *Le finezze*, Roma “[...] non fu in alcun tempo Matrigna ad alcuno, mà ben si amorevole, e gran Nutrice [...] ch'ella ne trascuri i premi, e mostri non far quel conto de suoi amati figli che si converrebbe”<sup>119</sup>; in effetti, con questo inciso l'artista denunciava, neanche così velatamente, la mancata attenzione che gli intendenti romani riservassero alle sue opere.

Ritornando a *Le finezze* e alla fortuna di questo testo, si sa che da Roma, padre Resta aveva richiesto direttamente al pittore più di una copia del testo, ritenendolo un ottimo viatico per Ciriaco Spada, giovane rampollo della casata bolognese, avviato allo studio dell'arte<sup>120</sup>. Di questo proposito fu informato direttamente il marchese Orazio che nel frattempo aveva già incaricato il pittore di eseguire una delle tre tele per la sua cappella<sup>121</sup>. Nel 1674, dato alle stampe il testo, Scaramuccia si premurò di informare l'oratoriano dell'invio di ben dodici copie che l'editore “da Pavia quanto prima né spedirà a Roma per la via di Genova”<sup>122</sup>, assistito in tale operazione dal fratello Carlo, evidentemente per ridurre maggiormente le attese<sup>123</sup>. Ricevuto il testo, padre Resta indirizzò subito una lettera molto diplomatica al marchese Orazio Spada aggiornandolo della fortuna del libro, accolto a Milano con grande plauso<sup>124</sup>. In realtà l'oratoriano colse la palla al balzo per allontanare da sé le accuse di non aver agito positivamente sulle scelte editoriali del perugino, dato che quest'ultimo aveva dedicato pubblicamente il testo a Gerolamo Niccolò Botta Adorno. Ciò emerge chiaramente dalle poche righe di una missiva nella quale padre Resta cerca di ammortizzare il colpo della notizia scrivendo al marchese che Scaramuccia “[...] nel suo cuore, [...] lo desinasse dedicare à Monsignor Spada Horatio ma che [...] per certi fini l'ha dovuto dedicare ad altri”<sup>125</sup>. Sicuramente il padre oratoriano, conscio fin dal principio delle intenzioni del pittore di omaggiare delle sue fatiche il Botta Adorno, aveva ritardato di comunicarlo al suo signore, sperando in un ripensamento del pittore, col quale dal 1673 si scriveva a proposito della pala da eseguire per l'apertura della cappella Spada in Santa Maria in

---

<sup>118</sup> Sulla storia di questa chiesa e dei vari generali dell'ordine si veda SCARFONE 1976; MARAZZI 1997, pp. 285-291.

<sup>119</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. 188.

<sup>120</sup> Vedi app. doc n. 75. Di fatto, Resta nutriva diverse aspettative sul giovane di casa Spada (PAMPALONE 1993, p. 65).

<sup>121</sup> Vedi app. doc. nn. 66, 67.

<sup>122</sup> Vedi app. doc. n. 72.

<sup>123</sup> PASCOLI (1732, p. 184), a proposito della prole di Giovanni Antonio Scaramuccia, ricordava la presenza di uno dei suoi figli a Milano, in compagnia di Luigi. Questi è da identificare sicuramente con Carlo come si apprende da questa missiva.

<sup>124</sup> Vedi app. doc. nn. 75, 78.

<sup>125</sup> Vedi app. doc. n. 75.

Vallicella<sup>126</sup>.

Tale scelta operata da Scaramuccia sicuramente non fece vacillare le intenzioni del marchese risoluto nell'aver un dipinto dell'artista di cui giungevano alle orecchie, tramite padre Resta, buone notizie anche da Bologna, dove “ne scrivono ogni bene”<sup>127</sup>. A riferire tale notizia all'oratoriano fu probabilmente il prelado bolognese Ettore Ghisilieri, già fautore di un'accademia privata di pittura, cui anche Scaramuccia vi prese parte nel 1648. A dare corpo a questa ipotesi è una lettera, spedita dal marchese Spada al suo agente Agostino Torchetti, cui si rivolse per alcuni suggerimenti a proposito del viaggio che suo figlio Guido avrebbe intrapreso alla volta di Torino nel mese di ottobre del 1673<sup>128</sup>. Infatti, tra le tante raccomandazioni, il nobiluomo di casa Spada ricordò al giovane di consegnare personalmente una missiva di padre Resta nelle mani di Ettore Ghisilieri, di stanza presso la congregazione di Santa Maria di Galliera a Bologna, descritto come uomo fidato, già familiare “in casa del Cardinale nostro zio”<sup>129</sup>. In effetti, a Bologna, dove il pittore aveva lasciato alcune sue opere, questi era grandemente lodato per la sua maestria sia con i pennelli, sia con la penna, come testimoniato dal sonetto di Giulio Cesare Zaniboni, servita bolognese originario di Budrio, e dal madrigale composto dal cavaliere emiliano, nonché drammaturgo alla corte estense, Carlo Bassi<sup>130</sup>. Le loro composizioni, unite a quelle del giurista e collezionista milanese Giovanni Maria Bidelli e dell'abate pavese Alessandro Guidi, furono pubblicate da Scaramuccia come prefazione alle sue *Finezze*, fiero nell'essere esaltato con eleganti aulicismi come Apollo ed Apelle *in utroque arte*<sup>131</sup>.

Come auspicato dai suddetti poeti, il testo fu un vero successo editoriale. Il fragore generatosi dopo pochi mesi da questa uscita convinse il perugino ad intraprendere una nuova fatica, il quale “[...] né contento d'aver dato questo alla luce, andava meditando di farne un altro”<sup>132</sup>. Come annotò Pascoli, il pittore “già cominciato l'aveva con intenzione di dedicarlo agli accademici di San Luca di Roma” ma “non poté tirarla a fine” per una serie di richieste che lo impegnarono artisticamente<sup>133</sup>. Questa sua intenzione è provata anche da una lettera con cui il perugino chiese a padre Resta il permesso di poter descrivere in una ristampa de *Le finzze* la cappella Spada, in quanto nella prima

---

<sup>126</sup> Sulle vicende della cappella Spada e la partecipazione di Resta a questo cantiere si veda almeno PAMPALONE 1993, PAMPALONE 2017, pp. 29-76.

<sup>127</sup> Vedi app. doc. n. 75.

<sup>128</sup> Vedi app. doc. n. 56, 57.

<sup>129</sup> IBIDEM

<sup>130</sup> I due sonetti sono riportati da SCARAMUCCIA (1674, pp. XII, XIV) come proemio all'*Introduzione* al testo (cfr. app. F1-F4). Su Zaniboni vedi GOLINELLI 1720, pp. 139-140, *speciatim* pp. 178, p. 194. Su Bassi vedi TIRABOSCHI 1783, III, p. 133.

<sup>131</sup> SCARAMUCCIA 1674, pp. XI, XIII (vedi cat. F3). Sul Bidelli, collezionista milanese, partecipante all'accademia corconiese dei Bonola, vedi BORA-CARACCILOLO-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, pp. 51-53. Su Guidi, poeta pavese vedi CRESCIMBENI 1780.

<sup>132</sup> PASCOLI 1730, p. 90.

<sup>133</sup> IBIDEM

versione, il sacello non era stato debitamente segnalato, poiché inaugurata solo nel 1679<sup>134</sup>. Purtroppo questo progetto non andò in porto sebbene il perugino l'avesse iniziato; è plausibile, infatti, che tale bozza, lasciata allo stato embrionale, sia da identificare con una copia de *Le finezze*, conservata al Vaticano dove pervenne nel 1824 in seguito all'acquisto del Fondo Cicognara e caratterizzata da alcune correzioni autografe del perugino<sup>135</sup>. Questa versione inedita – mai citata finora dalla critica – presenta però solo delle annotazioni di natura sintattica utili “per fare una edizione più corretta del libro”, cui probabilmente sarebbe succeduta, in un secondo momento, una revisione dei contenuti.

Che il trattato possa essere un viaggio autobiografico e non solo immaginario di Girupeno – come finora è stato sempre ipotizzato – è una di quelle tesi che sta prendendo sempre più corpo. Difatti, provando a sovrapporre le tappe “immaginarie” del viaggio di Girupeno con quelle “reali” del giovane Scaramuccia, si nota un'aderenza impressionante tra la fantasia e la realtà, un incastro perfetto che lascia credere che il *cursus* di Girupeno sia stato lo stesso del perugino, e *Le finezze* un'esile trama tra il biografico ed il romanzesco.

Girupeno, *alias* Scaramuccia – sotto il trasparente anagramma del suo soprannome – fu affidato dalla Virtù, madre delle Arti, al Genio di Raffaello per ricondurlo alla sua vera vocazione dopo aver abbandonato la retta via. Il fanciullo fu condotto a Roma, centro artistico d'Europa, dove, assistito dall'illustre precettore, cominciò a studiare le opere dei grandi maestri. Ciò è quanto successe parallelamente al giovane Scaramuccia, portato dal padre nell'Urbe.

Il pittore dopo la morte di Giannantonio andò a Bologna. Lo stesso accadde a Girupeno che, avviato alla pittura dal padre, dopo Roma, si recò nel capoluogo emiliano. Entrambi fecero poi tappa a Napoli; qui Girupeno incontrò Aniello Falcone, lo Scaramuccia Giovanni Lanfranco. Dopo Roma, i due giunsero in Emilia Romagna. E come il viaggio a Venezia precedette il soggiorno milanese di Girupeno, lo stesso accadde al perugino stabilitosi nella città meneghina dopo aver visitato la laguna. Il ritorno si concluse per entrambi nell'Urbe dopo aver visitato Parma e Modena – cittadine in cui Scaramuccia lasciò alcune sue opere. A Roma, patria ideale della pittura, Girupeno terminò il suo viaggio e il Genio di Raffaello, accomiatandosi dal giovane, gli lasciò un libretto contenente alcune massime sulla pittura, le stesse donate da Scaramuccia agli accademici romani di San Luca.

Difatti un itinerario di questo genere, di tipo narrativo e per niente sistematico è frutto di un lavoro nato da una sintesi di appunti autobiografici, raccolti durante un costante peregrinare che giustifica il mancato aggiornamento delle notizie riportate, di informazioni raccolte nel tempo e mai più rivedute<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Vedi app. doc. n. 80

<sup>135</sup> BAV, *Fondo Cicognara*, ms. 206

<sup>136</sup> Cfr. GIUBBINI p. 10.

### 6.5. Padre Resta e la cappella Spada in Santa Maria in Vallicella

Nel 1662, Virgilio Spada, preposito della Congregazione di San Filippo Neri, lasciò questo mondo non prima di aver espresso il desiderio di erigere una nuova cappella di famiglia intitolata al santo milanese Carlo Borromeo, ambizione raccolta dal marchese Orazio che nel 1663 affidò i lavori a Camillo Arcucci<sup>137</sup>. Il progetto prevedeva tre tele – una pala d’altare e due quadri laterali – per il quale lo Spada chiese la supervisione di padre Resta che nel 1668 fu accettato come membro attivo nella Congregazione oratoriana<sup>138</sup>. Questi, giunto nell’Urbe nel 1661 per un viaggio di formazione, aveva chiesto nel 1664 l’ammissione al noviziato, petizione accettata un anno dopo dai padri di Santa Maria in Vallicella che concessero al giovane milanese un periodo di prova di tre anni, al termine del quale avrebbe emesso i voti perpetui<sup>139</sup>.

La sua esperienza come novizio non poteva cominciare in modo migliore; infatti, nello stesso anno, il 25 maggio 1665, Pietro da Cortona svelò l’affresco nella volta della chiesa oratoriana<sup>140</sup>. Questo pittore incarnava l’aspetto dell’artista ideale, considerato non solo il maggiore interprete delle istanze figurative più moderne, ma anche uno dei garanti della dottrina spirituale, un aspetto per niente marginale, tenuto anzi in grande considerazione dai padri oratoriani per le loro scelte artistiche<sup>141</sup>. A lui, il marchese Spada aveva deciso di affidare la pala d’altare, una scelta pienamente condivisa dall’Ordine e sicuramente dallo stesso Resta che però sfumò con la morte del Berrettini nel 1669. L’improvvisa scomparsa dell’artista raffreddò i propositi del patrizio romano, il quale optò per un arredo scultoreo al posto delle tele<sup>142</sup>. Sicuramente fu il padre oratoriano a riportare lo Spada sui suoi vecchi passi cogliendo contemporaneamente l’occasione di sponsorizzare la candidatura di una sua vecchia conoscenza, ossia Luigi Scaramuccia. La scelta del perugino corrispondeva artisticamente con le esigenze del marchese; infatti, il pittore fu presentato come allievo di Guido Reni, la cui opera si allineava stilisticamente col quadro del vate bolognese presente nella cappella di San Filippo Neri, diametralmente opposta rispetto a quella di San Carlo<sup>143</sup>. Inoltre, il perugino aveva già lavorato nella Chiesa Nuova di Perugia e questo rapporto di continuità si rivelava fondamentale nelle scelte

---

<sup>137</sup> Per le volontà testamentaria di Virgilio Spada si veda EADEM 1993, pp. 9-23.

<sup>138</sup> PAMPALONE 2017, pp. 31-49.

<sup>139</sup> Cfr. PIZZONI-PROSPERI VALENTI RODINO 2016, pp. 32, 33.

<sup>140</sup> Per un segno di omogeneità e coerenza stilistiche, la pala maggiore della cappella Spada fu commissionata nel 1668 a Pietro da Cortona, il quale incarnava le più moderne tendenze figurative ed aveva da poco concluso una tela con un soggetto analogo per la chiesa di San Carlo ai Catinari (CISTELLINI 1989, p. 232; PAMPALONE 2017, p. 33).

<sup>141</sup> Su Pietro da Cortona vedi LO BIANCO 1997.

<sup>142</sup> Sui propositi di Orazio Spada, mai andati in porto, di inserire nelle nicchie della cappella statue e bassorilievi al posto dei quadri cfr. PAMPALONE 1993, pp. 46-47, 61; PAMPALONE 2017, p. 35.

<sup>143</sup> Non bisogna tralasciare che il pittore, in quanto allievo del padre Giovanni Antonio, era erede di una tradizione pittorica facente capo a Cristoforo Roncalli il Pomarancio. Questi aveva di fatto codificato l’iconografia di San Filippo Neri, messa a punto con gli episodi della vita del santo, sia nel ciclo della stanza-sacello alla Vallicella, sia nella cappella dell’oratoriano in chiesa. Su questo aspetto vedi MELASECCHI 1998, pp. 5-13; PAMPALONE 2017, p. 35.

decorative delle congregazioni oratoriane<sup>144</sup>.

Da tempo padre Resta aveva avuto modo di apprezzare le doti artistiche del pittore quando entrambi frequentavano la casa milanese del canonico Flaminio Pasqualini e nutrivano la comune passione per l'arte<sup>145</sup>. Difatti il novizio conosceva molto bene il mondo artistico meneghino essendo figlio di un pittore di modesta fama, nonché agente artistico<sup>146</sup>. Inoltre, il nonno Gian Giacomo Resta aveva sposato Cecilia Rovida, proprietaria di un palazzo a porta Vercellina, dove si riunivano numerosi artisti<sup>147</sup>. Evidentemente queste sue passate esperienze avevano fatto breccia nel cuore dello Spada, convintosi nel frattempo di ripiegare su un altro artista, quanto meno compatibile col livello del compianto Berrettini.

Nel 1671, padre Resta andò a Milano per assolvere ad alcune questioni private apertisi in seguito alla morte del padre<sup>148</sup>. Qui fece visita all'*atelier* del perugino, cui commissionò una tela raffigurante la *Sacra Famiglia con san Giovannino* (cat. P73), pagata solo sette scudi<sup>149</sup>. Fu in tale occasione che secondo la critica Scaramuccia eseguì il ritratto a matita del giovane Sebastiano, ipotesi suggerita dall'abito da oratoriano e dall'aspetto ancora giovanile confacente alla datazione<sup>150</sup>.

Nel 1672, il marchese, di stanza a Castel Viscardo – nell'orvietano – scrisse al Resta chiedendogli di stilare una lista dei pittori più promettenti sulla scena artistica tra cui scegliere gli autori dei dipinti per la sua cappella<sup>151</sup>. Il padre milanese fece quanto ordinatogli redigendo un repertorio di nomi di artisti, suddiviso per ambito lavorativo e per scuole e accompagnando ogni nominativo con brevi ma incisivi giudizi<sup>152</sup>. Lo schema rispecchiava esattamente i gusti di Resta ma non quelli del marchese, ordinato secondo una graduatoria per niente oggettiva e distinto in due categorie: gli artisti attivi a Roma e fuori di Roma. Tra quelli *intra moenia*, il Resta incluse *in primis* Carlo Maratti, Giacinto Brandi, Ciro Ferri, Giovanni Bonati, Giovanni Maria Morandi, il borgognone Guglielmo Cortese e Mattia Preti. Tra i pittori *extra moenia*, l'oratoriano inserì il perugino Luigi Scaramuccia "allievo di Roma", il fiorentino Baldassarre Franceschini, il milanese Cornaro, forse Carlo Cornara, ed i bolognesi Giuseppe Maria Mitelli e Carlo Cignani.

Alle due categorie seguiva una terza, ordinata per scuola. In cima alla graduatoria figuravano i veneti Pietro della Vecchia e Pietro Liberi, a seguire i genovesi Paolo Girolamo Piola e Giovanni

---

<sup>144</sup> Come ha notato, inoltre, PAMPALONE (2017, p. 36), non è da escludere che la scelta di un pittore residente a Milano ribadiva la continuità di un rapporto ideale tra san Filippo Neri e san Carlo Borromeo.

<sup>145</sup> A tal proposito si veda il cap. 3.1.

<sup>146</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 159-174, *speciatim* pp. 165-166.

<sup>147</sup> IBIDEM, pp. 160, 165-166.

<sup>148</sup> BIANCO 2017, p. 17.

<sup>149</sup> PAMPALONE 1993b, p. 48.

<sup>150</sup> Vedi cat. D90.

<sup>151</sup> PAMPALONE 1993, p. 54, n.2. La lista è citata anche da FICACCI 1994, pp. 212-213 e SPEAR 2016, pp. 127-128.

<sup>152</sup> IBIDEM

Andrea Carlone ed infine i milanesi: Ercole Procaccini il Giovane, Federico Bianchi e Antonio Busca. L'elenco poi continua con i pittori di seconda classe attivi a Roma (Gian Domenico Cerrini, Lazzaro Baldi, Francesco Cozza, Fabrizio Chiari, Giovanni Coli, Filippo Gherardi, Ludovico Gimignani, Giovanni Battista Gaulli, Paolo Albertoni, Francesco Rosa, Girolamo Troppa, Andrea Lanzani, Giovan Battista Bonocore) concludendo la lunga lista con "qualche discepolo di Maratti" senza farne diretta citazione<sup>153</sup>.

Per la pala d'altare, Orazio Spada optò per uno degli artisti di prima classe attivo a Roma, il cui nome appariva in cima alla lista. Il marchese infatti puntò su Carlo Maratti, cui inviò ben 200 scudi come acconto per l'esecuzione di una *Madonna col Bambino tra i santi Carlo Borromeo e Ignazio di Loyola*<sup>154</sup>. In realtà, ad essere decisiva nella scelta del pittore fu la clausola della puntualità della consegna, intelligentemente annotata da Resta accanto a ciascun nominativo, per cui tale parametro ebbe la meglio sull'indicazione dei prezzi<sup>155</sup>.

Maratti, orgoglioso della scelta del marchese, avanzò la proposta di eseguire anche i due dipinti laterali ma alla richiesta di consegna dello Spada, entro il primo maggio del 1675, il marchigiano fece un passo indietro essendo impegnato al contempo nell'affresco del *Trionfo della Clemenza* nel palazzo papale degli Altieri<sup>156</sup>. A questo punto la scelta del nobiluomo ricadde su Giovanni Bonati e Luigi Scaramuccia, al quale aveva già chiesto come prova nel 1673 un quadretto raffigurante *San Carlo*<sup>157</sup>. Questi due nomi furono scelti dietro pressante raccomandazione di padre Resta, il quale aveva inizialmente preferito i lucchesi Coli e Gherardi "perché sono bravi, e tanto buoni che meritano ogni bene"<sup>158</sup>. Ma cautamente il marchese preferì l'abilità artistica alla disponibilità d'animo, come si deduce da una lettera indirizzata al figlio cardinale Fabrizio il 27 dicembre 1673, cui scrisse di Scaramuccia come "allievo di Guido" e di Bonati "che serve il S(igno)re Card(inale) Pio ha buon disegno, e bel colorito"<sup>159</sup>. È chiaro come la decorazione di questa cappella, fiore all'occhiello dello Spada, nascesse sotto la stella del classicismo più moderno, con una triangolazione che vedeva al vertice Maratti e ai lati due artisti di egual misura, perfettamente incastrati in maniera tale che nessuna

---

<sup>153</sup> In risposta ad alcune domande del marchese, Resta aggiunse altri due nominativi a quelli della seconda classe, ossia Taruffi e Domenico Maria Canuti (cfr. PAMPALONE 2017, p. 38).

<sup>154</sup> Carlo Maratti, attivo in quel momento ad Ancona per una Vergine e tre santi, richiese un compenso di 400 scudi, ricevendone sulla fiducia ben 200. Al pittore fu richiesta la *Madonna col Bambino tra i santi Carlo Borromeo e Ignazio di Loyola*. Sullo sviluppo della vicenda e sui disegni preparatori vedi PAMPALONE 1993, pp. 49-50, 94-95. Sul pittore si veda da ultimo BARROERO 2015.

<sup>155</sup> Sebbene Maratti fosse il più caro in assoluto tra quelli presenti nella graduatoria, il marchese non si lesinò sulla scelta. Purtroppo le aspettative dello Spada furono in qualche modo disattese data la lentezza con cui il pittore condusse l'opera.

<sup>156</sup> Cfr. PAMPALONE 2017, p. 51. Su questa committenza si veda da ultimo LEPS 2015, pp. 67-84; PALMER 1998, pp. 18-25.

<sup>157</sup> PAMPALONE 1993b, p. 47.

<sup>158</sup> PAMPALONE 2017, p. 51.

<sup>159</sup> Il Bonati aveva da poco concluso la tela raffigurante *Il Miracolo di San Bernardo* per Santa Croce in Gerusalemme. Colpito da una grave malattia, il pittore non venne mai meno ai suoi impegni artistici. Sul suo conto vedi FICACCI 1994, pp. 199-276. Per la lettera vedi app. doc. n. 69.

punta fuoriuscisse più delle altre.

Dal canto suo, Luigi Scaramuccia era impegnato sul fronte pavese quando nel 1672 fu contattato da padre Resta che non gli fece cenno di nessuna parola riguardo al progetto della decorazione della cappella romana. Anzi, l'oratoriano chiese al perugino un quadretto raffigurante una *Sacra Famiglia con San Giovannino* e un *San Carlo*, due incarichi che avevano il sapore di un esame<sup>160</sup>. Confrontatosi nel frattempo col marchese, Resta stilò una graduatoria degli artisti disponibili, tra i quali il nobiluomo avrebbe scelto i suoi preferiti. Questa lista fu inviata da Sebastiano Resta ad Orazio, in quel momento di stanza nella tenuta di famiglia di Castel Viscardo, dove lo Spada si riparava dalle torride temperature estive romane. Qui, il marchese era solito circondarsi della compagnia di Giovanni Antonio Ghezzi, abate romano, ma di famiglia originaria di Orvieto, fratello del duca di Carpignano e barone di Zullino Angelo Felice<sup>161</sup>. Il canonico romano condivideva con lo Spada la stessa passione per l'arte; questi, infatti, già canonico ai tempi di Urbano VIII ebbe in dono dal Capitolo Vaticano uno dei frammenti del mosaico raffigurante l'*Epifania* (fig. 95), già parte del distrutto oratorio di Giovanni VII, annesso alla basilica di San Pietro<sup>162</sup>.

L'abate dovette sicuramente dare uno sguardo alla lista inviata dall'oratoriano ad Orazio perché, se il marchese si mostrò inizialmente titubante sul nome del perugino, il Ghezzi, invece, non esitò affatto nel commissionare a Scaramuccia una tela per la sua cappella di famiglia<sup>163</sup>. Ciò si evince da una lettera che padre Resta indirizzò il 18 marzo 1673 al marchese Orazio informandolo che “[...] dal S(ignor) Scaramuzza non ho risposta del S(an) Nicolò”<sup>164</sup>. Purtroppo questo dipinto ha avuto un destino infausto<sup>165</sup>. Ricordata dalla guidistica napoletana, l'opera fu eseguita nel 1673, come confermato sia da un'iscrizione marmorea trascritta dal De Lellis nella sua *Aggiunta alla Napoli Sacra*<sup>166</sup>, sia da una missiva indirizzata in quello stesso anno da Antonio Lupis a don Cipriano Mauri, in cui cita Napoli tra le città dove si poteva ammirare un'opera del perugino<sup>167</sup>. Questa tela, oggi dispersa, raffigurava “[...] San Nicolò [...] che mostra di svenire all'apparizione del Signore”<sup>168</sup>, e fu eseguita

---

<sup>160</sup> Cfr. PAMPALONE 2017, pp. 36, 37. Vedi inoltre cat. P73.

<sup>161</sup> Ciò si evince da un ragguglio inviato dal marchese Orazio Spada al figlio Fabrizio in cui parla dell'abate Ghezzi e dei loro passatempi preferiti. I due, infatti, dopo aver fatto ritorno assieme da Loreto, si fermano ad Orvieto dove giocano alla palombella (ASR, FSV, vol. 615, 26 maggio 1676). Sulla famiglia Ghezzi vedi SCIROCCO-TARALLO 2013, p. 10.

<sup>162</sup> Il Ghezzi donò il frammento alla chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma, dove tuttora si trova (MASSIMI 1953, p. 17; AMATO 1986, p. 186).

<sup>163</sup> La tela raffigurante un San Nicola da Bari è ricordata dal De Lellis (SCIROCCO-TARALLO 2013, p. 10) nella cappella Ghezzi presso la distrutta chiesa di San Giuseppe Maggiore dei Falegnami (D'AMBRA 1993).

<sup>164</sup> Vedi doc. n. 60.

<sup>165</sup> Cat. P45.

<sup>166</sup> “I. M. I. / Abb. Jo. Antonius Ghezzius Romanus / Qui Angelum felicem / Carpignani Ducem / Immortale sue familie decus / Alumnum habuit atque fratrem / Hoc Sacellum cum Sepulcro / Pro familia Ghezzi / Primus obtinuit / Perpetuo prouentu ac tributo / Extrui iussit / Et beneficentiss(im)o Patrono / S. Nicolao Mirensi / antistiti dicavit / Ex publicis documentis confectis / À Carolo Coelso Georgij / Die III. Mensis Maij Anno M.D.C.LXXIV” (cfr. DE LELLIS 1689, in SCIROCCO-TARALLO 2013, p. 10).

<sup>167</sup> SCARAMUCCIA 1674, p. XVII. Vedi app. doc. n. 60.

<sup>168</sup> CELANO 1792, p. 13.

per la cappella Ghezzi nella distrutta chiesa di San Giuseppe Maggiore de' Falegnami a Chiaia, inaugurata il 3 maggio 1674<sup>169</sup>. È plausibile che la tela fosse stata saldata al pittore in concomitanza dei diversi acconti ricevuti dal perugino tra il 1673 e il 1677 poiché, assente nel registro dei conti di casa Spada, viene però ricordata in una lettera del 1677 in cui Resta invitò Orazio a corrispondere all'artista qualche bene di prima necessità al posto di 10 scudi, risultanti dal saldo pattuito<sup>170</sup>. L'oratoriano, infatti, avendo saputo dell'arrivo della famiglia del pittore a Roma, chiese allo Spada di "[...] mandar il Sig(nor) Luigi qualche utensili di casa della sua guardarobba che non li servisse [...] p(er) esempio quattro sedie usate et un tavolino, ò sei sedie et ò portiere, ò tappeti di tavolino ò altra cosa, overo cose mangiarecce come cascio, ò olio, ò candele, ò vino, così il Pittore haverà tutto [...] il gusto d'essere regalato e [...] il Sig(no)r Marchese può rispondere che si sono confuse più cose insieme, cioè il quadro, l'abbozzetto [...] e il quadro di Napoli"<sup>171</sup>.

Mosso quindi nella scelta da più parti, Orazio Spada si convinse nel commissionare al perugino una delle tre tele (cat. n. 39). Dal canto suo, Scaramuccia inviò al marchese una lettera di ringraziamento per esprimergli la sua gratitudine e per aver già ricevuto le misure del quadro<sup>172</sup>. A questo punto, lo Spada non poté più tirarsi indietro sebbene contemporaneamente ricevesse una proposta allettante da Carlo Maratti; questi, si era offerto, infatti, di eseguire da solo tutta la decorazione, un'idea rivelatasi poi impossibile<sup>173</sup>. Questo episodio raccontato da Orazio a suo figlio, il cardinale Fabrizio, rivela un ulteriore dettaglio: il marchese aveva rivelato al Maratta di essersi già impegnato con Scaramuccia, scelta visibilmente condivisa dal pittore marchigiano, come fa sapere Orazio al suo mittente annotando con un breve inciso: "[...] ch'egli [Maratti] ancora loda"<sup>174</sup>.

È evidente che il marchese nutrì ancora qualche dubbio sul perugino se l'8 novembre 1673, il cardinale Spada lo invitò a recarsi dal cardinale Azzolino per guardare alcune tele eseguite dall'artista per la quadreria del porporato<sup>175</sup>. Finalmente rasserenatosi, Orazio descrisse al figlio i soggetti scelti dal perugino e dal Bonati per le loro tele: "[...] Luigi Scaramuccia Perugino che sta a Milano, et è allievo di Guido Reni il quale dipingerà la grande elemosina di m(onete) 40 d'oro distribuiti in un giorno da S(an) Carlo e sarà espressa in modo che si riconosca essere straordinaria, singolare e meravigliosa, Giovanni Bonati che serve il S(igno)re Card(inale) Pio e penitente di P(ad)re Mazzei, ha buon disegno e bel colorito il quale dipingerà la gran carità del santo in servizio degli appestati

---

<sup>169</sup> Cfr. SCRIROCCO-TARALLO 2013, p. 10.

<sup>170</sup> Vedi app. doc. n. 102.

<sup>171</sup> IBIDEM

<sup>172</sup> Vedi app. doc. n. 102.

<sup>173</sup> Cfr. PAMPALONE 2017, p. 44.

<sup>174</sup> Vedi app. doc. n. 63.

<sup>175</sup> Vedi app. doc. n. 67. Purtroppo si è persa ogni traccia delle opere eseguite dal perugino per il cardinale Decio Azzolino (cfr. cat. P67). Per la quadreria di quest'ultimo vedi BORSELLINO 2000.

rappresentandolo in atto di raccomandar l'anima a un moribondo e dar altri ordini p(er) l'assistenza spirituale degli infermi non meno che della Corporale"<sup>176</sup>. Come si desume dalla lettera, inoltre, il marchese sperava che la voglia dei due pittori di emulare la maestria di Maratti portasse ad una gara di bravura, il cui esito avrebbe sicuramente giovato alla sua causa. Ad ogni modo, il 14 febbraio del 1674, Scaramuccia ricevette il primo acconto di 100 scudi per mano di Giuseppe d'Adda, zio materno di padre Resta, cui promise in dono alcune copie del suo libro, appena pubblicato<sup>177</sup>. Sicuramente il pittore considerava questa committenza romana come un ottimo biglietto da visita che gli avrebbe successivamente portato altri incarichi. Questo si desume dalla descrizione di padre Domenico Regi, inviata a padre Resta tre mesi dopo il primo acconto, in cui il procuratore degli infermi, precedentemente incaricato dall'oratoriano di tenere sott'occhio il perugino, affermò che "[...] luigi non solo ha ben compartita l'istoria ma squisitamente espresso il fatto, copiosa di figure e quelle che sono nella prima veduta quasi che evadono il naturale. Vi sono vivissime teste e sorti di poveri vecchi, fanciulli mendiche di belle fattezze, poveri ansiosi, altri satiati d'elemosine ricevute da s. Carlo intento a prendere e compartire le monete"<sup>178</sup>. Questa notizia, arricchita con qualche altro dettaglio, fu inoltrata pochi giorni dopo dall'oratoriano al marchese Spada, cui accennò dei lavori del pittore per la Congregazione del Rosario a Pavia, per i quali aveva procrastinato l'esecuzione della loro tela che si presentava ad ogni modo "a buon termine". Evidentemente Resta era piuttosto scettico su quanto appreso dal Regi per cui suggerì diplomaticamente allo Spada di inviare a Milano Giuseppe Arcucci, figlio adottivo di Camillo e a questi succeduto nella direzione del cantiere della cappella vallicelliana nel 1667, per avere un riscontro più oggettivo sulla tela, un ulteriore giudizio da affiancare al suo<sup>179</sup>.

Il 26 novembre 1674 la tela di Scaramuccia era finita e riposta in una cassa, pronta per essere spedita a Roma<sup>180</sup>. Anche la tela di Bonati era quasi ultimata, diversamente dalla pala di Maratti. Difatti, questo ritardo preoccupò non poco il perugino che esternò una serie di raccomandazioni, desiderando principalmente che la sua opera non fosse mostrata a nessuno<sup>181</sup>. Resta dettò al marchese e ad un certo padre Mariano l'*iter* da intraprendere, tutti loro d'accordo nel tenere nascosta la tela: "[...] non stimiamo bene che i nostri Padri lo vedessero [...] perche se lo sanno i nostri Padri, lo vorranno vedere principalmente il P(adre) Mazzei, e subito lo saprà il S(ignor)e Bonati e S(igno)r Carlo come seppero dell'abbozzetto e meco il S(ignor) Bonati et altri pittori amici si lamentarono meco che non glielo mostrassi"<sup>182</sup>. Resta pensò bene quindi di far arrivare il dipinto "[...] ò alla vigna fuori

---

<sup>176</sup> Vedi app. doc. n. 69.

<sup>177</sup> Vedi app. doc. n. 72.

<sup>178</sup> Vedi app. doc. n. 74.

<sup>179</sup> Vedi app. doc. n. 76.

<sup>180</sup> Vedi app. doc. n. 79.

<sup>181</sup> Vedi app. doc. n. 80.

<sup>182</sup> Vedi app. doc. n. 79.

del popolo, ò al Giardino del Duca Matthei e colà tirarlo in telaro segretamente et ivi aspettasse d'esser esposto e noi poter dire che non è in Roma"<sup>183</sup>. Evidentemente tale accordo non arrivò subito alle orecchie del perugino, il quale il 30 novembre aveva già spedito il quadro. Per evitare di far saltare in aria il progetto, Resta chiese ad Agostino Storchetti, meastro di casa Spada, di intercettare la cassa col dipinto tra Bologna e Firenze e con l'aiuto dei vetturali far mutare l'involucro "[...] mentre passeranno di là ovvero alla medesima all'hosteria di Bolsena" informando debitamente il marchese Filippo Nerli<sup>184</sup>. Probabilmente l'operazione non andò in porto poiché la tela, una volta a Roma, fu giudicata positivamente, oltre che da padre Resta, anche dai cardinali Barberini, Omodei e d'Estrè "[...] e da altri et in specie dal pittore concorrente"<sup>185</sup>.

Dal canto suo, padre Resta indirizzò una lettera al marchese Spada, offrendogli quaranta scudi per il bozzetto del perugino, pagati direttamente al pittore "[...] in modo tale che tenendo io per me l'abbozzetto e non V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma, come era il concerto, Sig(nor) V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma non lo paghi 350, ma solo 310, e mia cura sarà di redintegrare il pittore dei detti 40"<sup>186</sup>. L'oratoriano voleva omaggiarsi di un piccolo dono per aver sapientemente orchestrato e seguito l'avanzamento dei lavori, oltre ad aver perfettamente ideato il programma iconografico, che ruotava intorno al tema dell'*Humilitas* come nel cartiglio sulla volta della cappella e nel quadro di Maratti. Infatti, sia il soggetto del quadro di Scaramuccia, *L'elemosina di San Carlo*, sia quello della tela del Bonati, *San Carlo fra gli appestati* (fig. 96), si collegano concettualmente con la pratica umile e caritatevole nei riguardi degli indigenti e dei bisognosi.

Purtroppo l'impresa romana del perugino tardava a far parlare di sé a causa dei ritardi di Maratti, ripetutamente sollecitato per la lentezza estenuante con cui incedeva. Il desiderio del marchese di inaugurare la cappella nel 1675 in occasione dell'anno giubilare sfumò lentamente sebbene padre Resta avanzasse di volta in volta nuove proposte come alternative alla soluzione, così come quando nel 1677, l'oratoriano propose allo Spada di chiedere a Scaramuccia l'adattamento di una sua tela, una *Madonna col Bambino e santi*, che il pittore stava dipingendo per Genova<sup>187</sup>.

Nonostante le continue delusioni e le dovute sollecitazioni fatte a Maratti, il marchese trionfò – seppur con grande ritardo – sui suoi propositi: il 3 maggio 1679 la cappella fu inaugurata, dopo

---

<sup>183</sup> Vedi app. doc. n. 79.

<sup>184</sup> Vedi app. doc. n. 81.

<sup>185</sup> Vedi app. doc. n. 84.

<sup>186</sup> È plausibile che questo dipinto sia da identificare con quello che oggi si trova a Palazzo Barberini - come si desume dallo stemma in basso a destra - acquistato nel 1971, in cui si evidenzia una cultura a metà strada tra la maniera lombarda e quella romana, quest'ultima permeata dalla pittura di Giacinto Brandi (cfr. SAFARIK 1972, p. 14). TOSCANO (1988, p. 50) ha pubblicato, inoltre, uno studio preparatorio conservato presso la Pinacoteca comunale di Cento. Per il testo della lettera vedi app. doc. n. 87.

<sup>187</sup> Resta propose inizialmente di esporre temporaneamente la copia di un quadro di un allievo di Maratti, Francesco Reale da Pavia, raffigurante un *San Carlo* di Giulio Cesare Procaccini (cfr. PAMPALONE 2017, p. 47). Vedi inoltre cat. P10.

un'ennesima disillusione del marchigiano, candidatosi di sua sponte nel dipingere la volta sopra l'altare, impresa mai eseguita<sup>188</sup>. Il plauso fu enorme. Le penne scrivevano di ventimila scudi spesi dal marchese, a giusta cagione della qualità delle opere<sup>189</sup>. Purtroppo, però, Scaramuccia non ebbe la soddisfazione di assistere all'inaugurazione, cui presero parte principi ed alte eminenze, essendo già ritornato a Milano nel 1677 dopo essere stato debitamente liquidato<sup>190</sup>.

La messa in opera del quadro di Maratti (fig. 97) completava idealmente il programma ideologico degli oratoriani, ossia di affiancare al trittico rubensiano due grandi sacelli, innalzati in onore di San Filippo Neri e San Carlo Borromeo, dove la fede non cede il passo all'arte ma è di pari spessore.

### **6.6. Scaramuccia a Roma: da accademico di San Luca a virtuoso del Pantheon**

**D**opo ben nove anni da quel lontano 1666 in cui Scaramuccia consegnò la bozza de *Le finezze* nelle mani di Maratti, all'epoca Principe di San Luca, il perugino fu ammesso “[...] di comune e spontaneo consenso” tra gli accademici di merito della nota istituzione capitolina<sup>191</sup>. Il pittore non fu l'unico ad essere accolto in quell'occasione poiché nel 1675 furono valutate positivamente anche le candidature di altri artisti altrettanto validi, come Niccolò Berrettoni, Andrea Carlone, Gaspare Coli, Teresa del Po', Filippo Gherardi ed Enrico Haffner, molti dei quali, già in rapporto col perugino. La commissione degli accademici di San Luca, con a capo il principe Domenico Guidi, decise di ammettere “Luigi Scaramuccia perugino commorante in Roma uomo vecchio e sperimentato nella professione di Pittore” per le molte opere da lui eseguite, tra le quali ebbero un enorme peso la tela di Santa Maria in Trivio e il dipinto per la cappella Spada, entrambe ultimate da poco per due chiese romane<sup>192</sup>. Questa dichiarazione, oltre a sancire il successo dell'artista, aggiunge un tassello importante nella ricostruzione del suo incessante peregrinare lungo tutta la penisola, in quanto prova che alla data della verbalizzazione dell'ammissione, avvenuta il 15 dicembre 1675, il pittore “commorasse” già nell'Urbe. Purtroppo non si conoscono con certezza né la data di arrivo né le motivazioni che spinsero il pittore a raggiungere la città papalina, dove probabilmente dovette recarsi per seguire da vicino la mancata inaugurazione della cappella Spada, fissata

---

<sup>188</sup> IBIDEM, p. 48.

<sup>189</sup> “In occasione della festa di S(an) Filippo si è scoperta la nuova Cappella di S. Carlo nella chiesa nuova, fatta à spese del sig(nor) Spadi, dicono con spesa di dodeci mila scudi” (ASR, *Archivio Cartari Febei*, vol 87, c. 199r, citata in PAMPALONE 1993, p. 82). Dopo due giorni, il Febei riferì la notizia nel suo diario rettificando la valutazione economica in favore di una stima ancora più generosa: “Lunedì 29 Maggio. Nella cappella de' Signori Spadi si dice essersi speso circa ventimila scudi e riesce assai plausibile. La pittura dell'Altare è di Carlo Maratta; quella a mano destra dell'entrare è di Scaramuccia perugino; e l'altra à mano sinistra è di [xxx] Ferrarese, protette dal Cardinal Pio”. (IBIDEM, c. 120v, pubblicata in PAMPALONE 1993, p. 82).

<sup>190</sup> Il quadro fu pagato in toto 300 scudi. Il bozzetto costò 50 scudi di cui il pittore però ne ricevette solo 40. La restante somma gli fu riconosciuta in beni di prima necessità.

<sup>191</sup> MISSIRINI 1823, p. 121.

<sup>192</sup> ASASL, *Libro delle risoluzioni*, 1674-1699, 15 dicembre 1675. Vedi app. doc. n. 88.

in occasione dell'Anno Santo del 1675<sup>193</sup>. Difatti il perugino aveva già ultimato il suo quadro da più di un anno e si era prontamente raccomandato con padre Resta di non mostrare ad alcuno la sua opera; promessa però disattesa in quanto la tela fu vista in anticipo da "altri pittori"<sup>194</sup>. Ciò dovette suscitare qualche perplessità in Scaramuccia poiché la mancanza di controllo della reazione del pubblico alla vista del suo quadro e dell'invidia degli altri colleghi, poteva arrecare un danno alla sua immagine e suscitare pregiudizi sul suo lavoro. Queste incertezze, secondo il pittore, avrebbero potuto minare la possibilità di ottenere ulteriori commissioni a Roma, considerata da sempre una sua meta ambita, trattandosi dell'unico palcoscenico sul quale tardava ad esibirsi. Difatti questo debutto attendeva nel concretizzarsi a causa del notevole ritardo con cui Maratti portò a termine la sua opera, la cui lentezza giocò a sfavore del perugino e dell'intera impresa<sup>195</sup>. La mancata apertura della cappella Spada, obbligò pertanto il pittore a soffermarsi a Roma più di quanto previsto, la cui presenza nel biennio 1675-1677 è confermata sia dal libro delle adunanze della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, sia da una lettera indirizzata da padre Resta al marchese Spada<sup>196</sup>.

Procedendo con ordine si sa che Scaramuccia intraprese il viaggio a Roma a ridosso delle festività natalizie del 1675, glorificato in città da due onorificenze ottenute per i suoi meriti artistici e letterari. Infatti, non appena divenuto accademico sul finire dello stesso anno, il perugino fu accolto il 12 gennaio 1676 tra i virtuosi al Pantheon, un'associazione di pittori, scultori ed architetti che perseguiva tra le sue finalità quello di favorire lo studio e l'esercizio delle arti, oltre all'elevazione spirituale dei suoi associati attraverso opere caritatevoli, come la cura morale e materiale degli infermi e dei più bisognosi<sup>197</sup>. La candidatura di Scaramuccia quale confratello di questa nobile accademia fu approvata dal reggente Lazzaro Baldi e dai due aggiunti Domenico Guidi e Giovanni Andrea Carlone, unitamente a quella di Domenico Maria Canuti, Enrico Haffner, Giuseppe Ghezzi, Giambattista Natali, Francesco Brunacci e Francesco Mezzetti<sup>198</sup>. Il perugino partecipò attivamente alla vita della confraternita come risulta dalla sua presenza nei verbali redatti il 15 marzo, il 12 luglio, l'11 ottobre e il 14 dicembre 1676 e l'11 aprile 1677<sup>199</sup>. La partecipazione del pittore all'adunanza di aprile è l'ultima testimonianza ufficiale della sua presenza a Roma sebbene da una cedola di pagamento si sa che questo soggiorno doveva prolungarsi più del necessario<sup>200</sup>. Infatti, il 5 aprile 1677 Sebastiano

---

<sup>193</sup> Purtroppo la ricerca del nome del pittore nelle rubricelle conservate presso l'ASCR non ha dato esito positivo.

<sup>194</sup> Vedi app. doc. n. 80.

<sup>195</sup> Carlo Maratti riuscì a finire l'opera solo alla vigilia dell'inaugurazione nel 1679, un ritardo che compromise inevitabilmente l'estromissione di padre Resta dalle vicende conclusive della cappella (cfr. PAMPALONE 2017, pp. 48-49).

<sup>196</sup> Vedi app. doc. n. 102. Per la partecipazione del pittore alle riunioni dei Virtuosi vedi app. doc. nn. 90, 91, 93, 95-98, 103.

<sup>197</sup> Su questa nobile istituzione si veda SCHIAVO 1985 e TIBERIA 2000, EAD. 2002, EAD. 2005, EAD. 2010, EAD. 2016.

<sup>198</sup> Vedi app. doc. n. 90.

<sup>199</sup> Vedi nota 196.

<sup>200</sup> Vedi app. doc. n. 102.

Resta con una notula ad Agostino Storchetti, maestro di casa Spada, informò il suo interlocutore sia sul saldo dato al pittore, sia sulla venuta della famiglia di questi a Roma. Per tale motivo, Resta invitò il marchese Spada a “[...] mandar [...] qualche utensile di casa della sua guardarobba che non li servisse [...] con l’occasione che il Pittore fa venire la familia”<sup>201</sup>, notizia ribadita in un’altra missiva inviata a Livio Odescalchi il 30 maggio 1677, al quale l’oratoriano si appellò per far ottenere al perugino un incarico nella basilica di San Pietro<sup>202</sup>. Padre Resta, infatti, fece di tutto per far sì che Scaramuccia ricevesse in città quante più committenze possibili sebbene fosse a conoscenza che da un momento all’altro il pittore potesse ritornare a Milano<sup>203</sup>. Difatti, questi progetti furono stravolti *in fieri* da una delle figlie del perugino, la quale decise di monacarsi in un convento pavese. Questa scelta obbligò il perugino a rivedere i suoi progetti e a ricongiungersi con la famiglia nel capoluogo lombardo lasciando definitivamente l’Urbe alla volta di Milano, dove è attestato già nei primi giorni di agosto<sup>204</sup>.

Roma rimase quindi un sogno irrealizzato per il pittore, dove da lì a poco avrebbe dovuto lavorare ad una serie di incarichi, ottenuti grazie alla mediazione di padre Resta che lo resero molto entusiasta, tra cui la possibilità di lavorare in una delle cappelle al Vaticano<sup>205</sup>. Questa committenza non andò in porto per l’immediata partenza di Scaramuccia, sebbene a tal proposito padre Resta avesse già scomodato Livio Odescalchi nel procurare la commessa all’amico artista<sup>206</sup>. Questo sforzo emerge chiaramente da tre lettere indirizzate dall’oratoriano al nipote di Innocenzo XI con le quali suggerì il nome di Scaramuccia sia per la decorazione della cupola della cappella del Crocifisso in S. Pietro – per tale committenza era stato già incaricato Ciro Ferri – sia per due lunette nella cappella di Santa Petronilla per le quali era richiesta una personalità abile nella tecnica del sottinsù<sup>207</sup>. A tal proposito, padre Resta rispose con una lunga lettera di presentazione enumerando le capacità dell’amico artista, il “[...] miglior allievo che habbiano havuto e Guido Reni e il Cavalier Lanfranco”, descrivendolo con un “[...] particolar genio al sotto in su [...] che quel suo buon gusto di dipingere il signor Luigi farà honor grande à se et à noi”<sup>208</sup>. Da queste carte, inoltre, emerge chiaramente la profonda stima nutrita dall’oratoriano verso il perugino per il quale padre Resta, per provare le qualità del pittore, si propose di donare all’Odescalchi il bozzetto dell’*Elemosina di San Carlo*, una teletta da poco ottenuta con

---

<sup>201</sup> IBIDEM

<sup>202</sup> Vedi app. doc. n. 106.

<sup>203</sup> Questa eventualità era stata già accennata dal padre oratoriano all’Odescalchi, informandolo fin da subito della possibilità che “[...] una figlia li si vuol far monaco in Pavia e la sua moglie non vuol abbandonare Milano” (vedi app. doc. n. 106).

<sup>204</sup> Lettera a Valerio Polazzi, datata e firmata Milano, 4 agosto 1677 (cfr. app. doc. n. 108).

<sup>205</sup> Di questo incarico si accenna in una lettera inviata nel 1678 da Livio Barella al cardinale Odescalchi. Vedi app. doc. n. 111.

<sup>206</sup> IBIDEM.

<sup>207</sup> Cfr. PIZZO 2002, pp. 119-153, in part. p. 150.

<sup>208</sup> Vedi app. doc. n. 106.

grande fatica dallo Spada<sup>209</sup>.

Sempre in quei mesi, Resta cercò invano di convincere Orazio Spada nel sostituire Carlo Maratti con Luigi Scaramuccia per quanto riguardava l'esecuzione della tela per il mausoleo del marchese, un'idea che non sfiorò minimamente il patrizio romano, preoccupato però per il continuo rimando dell'inaugurazione del sacello vallicelliano<sup>210</sup>. Dalla lettera inviata da Resta al nobiluomo emerge un ulteriore tassello sull'attività romana del perugino di quegli anni. Infatti, il padre oratoriano scrisse di un dipinto destinato alla volta di Genova, proponendo allo Spada di far modificare quest'ultima tela per poterla riutilizzare nella cappella Spada, in sostituzione di quella di Maratti<sup>211</sup>. Questo progetto non andò in porto e dell'opera genovese si è persa ogni traccia. Sicuramente però il dipinto fu completato e spedito a Genova, come è ricordato sia dall'anonimo oratore in occasione della solenne commemorazione tenuta a Pavia in onore del perugino nel 1680<sup>212</sup>, sia da una misteriosa lettera indirizzata a Scaramuccia e pubblicata da Giorgio Bonola a compendio del suo codice<sup>213</sup>. Il messaggio contenuto nella missiva è piuttosto sibillino e di difficile comprensione: “[...] del negotio di Genova non ne parlo finchè non è qui il quadro e che V(ostra) S(ignoria) mi scriva i suoi gusti. Hò paura che mostrando il quadro a d(ett)i Genovesi non dia motivo di volerlo vedere anco à Pittori, ma più tosto deferirò mostrarlo a questi che impegnarmi dar motivo di mostrarlo à Pittori [...] Il Marchese dice per Pasqua d'aprir la Capella. A Genovesi le mostrerò il quadro, lo mostrerò in opera in telaro e nel sito della Capella pretesto di provarlo in opera e poi averlo amansito dalla capella lo farò coperto riportare a casa del Marchese à nascondarlo”<sup>214</sup>. Non si sa altro su questa tela; ma grazie alla descrizione fornita dal Resta è stato possibile rintracciare il disegno, tuttora conservato all'Ambrosiana (cat. D33).

Contemporaneamente all'*affaire* genovese, Scaramuccia stava operando nella cappella Rocci in Santa Maria in Monferrato, come ricordato da padre Resta al marchese Spada, sempre a proposito dell'ingaggio del perugino per il mausoleo di famiglia: “risolvendosi nel S(ignor) Luigi bisognerà che sia fatto S(an) filippo che il Sig(nor) Card(inale) Rocci sospenda il farlo operare p(er) la sua Capella però intanto ne più ne meno alla sera et all'hore successive si può lavorar intorno alli pensieri e non perder tempo”<sup>215</sup>. Difatti la presenza del perugino in questo cantiere non stupisce affatto, considerando che il sacello era di patronato di una delle famiglie imparentate con gli Spada<sup>216</sup>. Questa cappella fu rifatta in occasione dell'elezione al cardinalato nel 1675 di Bernardino Rocci,

---

<sup>209</sup> Vedi app. doc. n. 105. Sulla teletta vedi inoltre cat. n. 38.

<sup>210</sup> Vedi app. doc. n. 99.

<sup>211</sup> IBIDEM

<sup>212</sup> “[...] e Genova, La Vergine corteggiata da' santi” (*Le Giustissime lagrime* 1681, p. 55-56). Vedi inoltre cat. P10.

<sup>213</sup> BORA-CARACCILOLO-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, cat. 33. Vedi app. doc. n. 110.

<sup>214</sup> IBIDEM

<sup>215</sup> Vedi app. doc. n. 99.

<sup>216</sup> Sulla famiglia Rocci vedi NICOLAI 2006, pp. 132-173. Su Bernardino Rocci e il rapporto con gli Spada vedi AGO 1990, p. 63.

maggiordomo di papa Clemente X Altieri, in modo tale che risultasse all'altezza della sua nuova posizione<sup>217</sup>. Il prelato, infatti, rimise mano all'arredo commissionando un dipinto al perugino raffigurante *San Filippo Neri*, come si deduce dalla lettera di Resta<sup>218</sup>. Quest'opera, lasciata incompiuta per la repentina partenza del pittore, dovette essere completata da Andrea Lanzani, già suo allievo e da tempo attivo per gli Altieri a Roma<sup>219</sup>. Questo pittore infatti "s'arrischiò di dipingere un quadro d'altare rappresentante la Beatissima Vergine, San Filippo Neri e un San Niccolò da Bari nella prima cappella a destra nell'entrare nella chiesa di Monserrato"<sup>220</sup>. In effetti, questa pala non riuscì secondo il gusto del pittore, essendo evidentemente in uno stato già avanzato quando il lombardo vi mise mano<sup>221</sup>. Ad ogni modo, la tela fu portata ugualmente a termine poiché risulta menzionata dal Titi soltanto in occasione della seconda riedizione della sua guida, avvenuta nel 1686<sup>222</sup>.

Una serie di citazioni inventariali testimoniano l'interesse della committenza romana per le opere di Scaramuccia che concentrò le sue relazioni con la capitale proprio in questi anni. Tra alcuni dei suoi estimatori ci fu il marchese del Carpio, Gaspar Méndez de Haro, arrivato a Roma nel 1676 in qualità di ambasciatore<sup>223</sup>. Divenuto viceré di Napoli nel 1682, il potente nobiluomo spagnolo fu un rinomato collezionista di arte, facendo incetta di manufatti artistici di altissima qualità, grazie anche al lavoro del suo fidato agente Antonio Saurer<sup>224</sup>. Nell'inventario stilato in vista della sua partenza per Napoli, avvenuta nel 1682, il marchese vantava un'incredibile raccolta in cui figuravano celebri capolavori di Antonello da Messina, Domenico Tintoretto, Tiziano Vecellio e Diego Velàzquez; tra questi, nelle sale del palazzo romano presso Porta San Pancrazio, compaiono ben due dipinti del perugino raffiguranti una *Natività della Vergine Maria* e una *Vergine Assunta*, passati in consegna rispettivamente ad un certo signor Gondi e a Leonardo Libri<sup>225</sup>. Oltre alle due tele, il viceré possedeva anche un ritratto del pittore eseguito da Cesare Gennari, passato in eredità a sua figlia, la marchesa Catalina de Haro<sup>226</sup>.

Altre due tele del perugino figuravano nella quadreria della dimora capitolina del cardinale Francesco Albizzi: una *Pietà* che il prelato custodiva gelosamente "nella camera dove dorme" e una

---

<sup>217</sup> Bernardino fu creato cardinale col titolo di Santo Stefano al Celio e fu insediato nelle diocesi di Orvieto. Per ulteriori notizie sulla sua carriera ecclesiastica e altri particolari biografici si veda MONTI 1840-1879, LVIII, p. 79. Per qualche cenno sulla cappella Rocci, sede degli spagnoli a Roma, vedi PUPILLO 1998.

<sup>218</sup> Vedi cat. P65.

<sup>219</sup> Su questa tela dispersa vedi COLOMBO-DELL'OMO 2007, pp. 188-189, n. 59.

<sup>220</sup> Cfr. COLOMBO-DELL'OMO 2007, p. 39.

<sup>221</sup> "[...] ma non essendogli riuscito come lui bramava, se ne ritornò poco contento a Milano" (PIO 1724).

<sup>222</sup> Ciò lascia difatti intendere che nel 1674 il dipinto ancora non esisteva (cfr. TITI 1686, p. 91).

<sup>223</sup> Per la sua biografia si veda DE ANDRÉS 1975, pp. 5-24.

<sup>224</sup> CHECA CREMADES 2004, pp. 193-212.

<sup>225</sup> L'inventario fu redatto a Roma il 7 settembre 1682 e registra i beni conservati nel Palazzo dell'Ambasciata di Spagna, nella Vigna e nel Palazzetto di San Pancrazio (ANSELMINI 2007, pp. 80-109). Per queste opere vedi cat. P46.

<sup>226</sup> Cfr. BURKE 1997, I, p. 1490.

*Madonna con Santi*<sup>227</sup>. Questo potente cardinale, ricordato per le sue accanite battaglie contro i protestanti e i giansenisti, fu tra i più stretti ammiratori del pittore, come si desume dall'opuscolo stampato in occasione della pompa funebre, tenuta in memoria del perugino a Pavia nel 1680<sup>228</sup>. L'anonimo autore di questo testo dedicò l'impresa al cardinale romagnolo, il quale "così bene amò la Virtù del fù Sig(nor) Alviigi Perugino, e così ardentemente padrocinò la sua Gloria in faccia al livore e all'Invidia [...] che fu un singolarissimo Amatore, e Mecenate della Virtù del Pittore"<sup>229</sup>. Difatti il nobile prelato stimò così tanto il perugino tanto che l'autore dell'opuscoletto tenne a ricordare che "d'un opra sua non aver parole equivalenti per rendimento di grazie" e che pubblicamente il cardinale lamentava delle mancate opportunità che privarono il pittore di lavorare a Roma, città che fu "poco teatro al suo valore [...] e sì come egli passa trà gli eminenti Pittori di Lombardia, così stuperebbe qualunque altro, che viva in quel Ristretto del Mondo"<sup>230</sup>.

Il cardinale Albizzi non fu l'unico rappresentante del mondo cattolico a frequentare l'*atelier* del perugino a Roma ma da diverse fonti si sa che tra gli *habitué* del pittore ci furono l'abate Giuseppe Paolucci che acquistò un paesaggio con diverse figure per la sua ricca quadreria romana<sup>231</sup>, e i cardinali Decio Azzolino<sup>232</sup>, Girolamo Colonna e Cesare D'Estrées<sup>233</sup>. Questi erano affascinati dal fare dell'artista che "incantava i confidenti e rapiva gli stranieri"<sup>234</sup>, facendogli quotidianamente visita nella sua bottega romana, come emerge chiaramente dalle pagine dell'anonimo oratore pavense: "non di rado legati dal suo dolce conversare i cardinali Colonna ed Azzolino il volevano seco, ò pure eglino stessi si portavano all'officina veggendolo oprare, ne si sdegnavano dargli agiuto [...] togliendo i pennelli di terra"<sup>235</sup>. Questo passaggio, descritto sulla falsariga di Carlo V che raccolse i pennelli di Tiziano caduti rovinosamente in terra, trova riscontro – come è stato già notato – con i verbali delle adunanze della Congregazione dei virtuosi che attestano l'effettiva presenza del pittore nell'Urbe tra il 1675 ed il 1677. In questo periodo, Scaramuccia fu infatti visitato dai succitati prelati i quali, oltre a spendere parole di plauso sul suo conto, ne acquistavano i dipinti per le loro quadriere. È grazie a questi rapporti che la fama del pittore valicò le Alpi giungendo fino a Parigi dove un suo quadro è già ricordato nel 1681 nella ricca collezione del cardinale Cesar d'Estrées raffigurante "un Giove sull'Aquila fulminator de' Giganti"<sup>236</sup>, potente prelato conosciuto nell'Urbe nel 1676 in seguito al

---

<sup>227</sup> SPEZZAFERRO 2009, pp. 35-44; GIAMMARIA 2008, pp. 32-42, p. 37 (Archivi del collezionismo romano). Sul cardinale vedi pure VANDI 1991, pp. 51-60. Per le opere si rimanda al cat. P66.

<sup>228</sup> *Le Giustissime lagrime* 1681.

<sup>229</sup> *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 4.

<sup>230</sup> IBIDEM, p. 58.

<sup>231</sup> GIAMMARIA 2009, pp. 421-440. Vedi cat. P71.

<sup>232</sup> Sulla collezione Azzolino vedi MONTANARI 1997, pp. 237-264; BORSELLINO 2000.

<sup>233</sup> *Le Giustissime lagrime* 1681, pp. 53, 56-57. A tal proposito vedi anche app. F7.

<sup>234</sup> IBIDEM, p. 56.

<sup>235</sup> IBIDEM, p. 57.

<sup>236</sup> IBIDEM, p. 58. Vedi cat. P49.

conclave che elesse Innocenzo XI Odescalchi<sup>237</sup>. Un ritratto eseguito del pittore risultava infine nel palazzo dei Gabrielli a Monte Giordano<sup>238</sup> mentre una sua copia della *Tentazione di sant'Antonio Abate* da Annibale Carracci nella raccolta del pittore Carlo Maratti, una chiara dimostrazione della stima nutrita dal marchigiano verso il collega perugino<sup>239</sup>.

### 6.7. Gli ultimi anni milanesi

**D**opo il breve ma fruttuoso soggiorno romano, Scaramuccia fu costretto a ritornare a Milano dove lo attendevano sua moglie e le sue quattro figlie. Il rientro dovette avvenire entro la fine di luglio come emerge da una lettera inviata a Valerio Polazzi, datata e firmata “Milano, 6 agosto 1677”, in cui chiese al suo interlocutore di verificare se i suoi beni fossero ancora trattenuti alla dogana<sup>240</sup>. Questi, mercante bolognese, ereditò un'enorme fortuna, diversi immobili, molti dipinti, oltre ad una serie di libri di architettura e di prospettiva donati successivamente al Malvasia<sup>241</sup>. Le origini bolognese e la sua passione per la grafica lo fecero entrare in contatto col perugino, col quale aveva diverse conoscenze in comune – il pittore Cesare Gennari, l'antiquario Giuseppe Magnavacca ed un certo Bianco Neri – cui chiese alcuni disegni di ambito lombardo per arricchire la sua cospicua collezione<sup>242</sup>. Sicuramente il lungo peregrinare per le diverse corti italiane fece sì che il pittore si trovasse al centro di una rete di conoscenze utile nel reperire con estrema facilità disegni e opere d'arte e metterli a disposizione di mercanti e collezionisti. Inoltre, le recenti e prestigiose committenze romane accrebbero notevolmente la sua aura su Milano, dove entrò in contatto con lo spagnolo Claude Lamoral, principe di Ligne, nominato governatore del ducato di Milano dal 1674 al 1678, il quale ritornò a Toledo con un'opera del perugino, una *Vergine che stringe al petto il Bambino*<sup>243</sup>.

L'agiata posizione e il successo raggiunti decretarono il pittore tra gli artisti più stimati e rispettabili presenti sulla piazza in quel momento, cui ormai la committenza si rivolgeva per chiedere opere d'arte e perizie professionali. Questo è quanto si riscontra in un documento firmato dal perugino insieme con Agostino Santagostino, a proposito della ricca collezione del principe Antonio Teodoro

---

<sup>237</sup> Sarebbe affascinante poter restituire alla stessa committenza un dipinto raffigurante Adamo ed Eva in piedi entro una nicchia con una mela in mano, venduto in un'asta pubblica nella città parigina nel 1808 di proprietà di un certo gallerista Reunier (cfr. cat. P50).

<sup>238</sup> Cfr. FRASCARELLI-TESTA 2004. Vedi cat. P68.

<sup>239</sup> Sulla collezione d'arte di Carlo Maratti vedi GALLI 1928. Vedi cat. P70.

<sup>240</sup> Vedi app. doc. n. 108.

<sup>241</sup> Sul Polazzi e il rapporto con Malvasia vedi GAUNA 2011, pp. 159-203, 285-292, in part. 169-171.

<sup>242</sup> Vedi app. doc. n. 108. Sull'interessantissima figura di Giuseppe Magnavacca si veda almeno FALABELLA 2006, pp. 471-473. Si ricorda inoltre che egli controfirmò l'inventario delle medaglie della collezione bolognese di Giovanni Francesco Negri, proprietario di due disegni di Scaramuccia e di una morte di Adone (cfr. MORSELLI 1997, pp. 137, 140).

<sup>243</sup> *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 53. Sul principe e la sua passione per le arti vedi FACY 1993; DI NATALE 2013, pp. 79-80; POLIZZI 2016, pp. 165-195. Vedi cat. P14.

Trivulzio, morto a Milano senza eredi nel 1678, un evento al centro delle cronache mondane dell'epoca<sup>244</sup>. Infatti, dopo essere rimasto vedovo in seguito al matrimonio con la spagnola Antonia Giuseppa de Guevara - discendente di una delle famiglie più ricche e potenti della corte madrilena – il nobiluomo decise di lasciare tutti i suoi beni al cugino Gaetano Gallio, con l'obbligo di adottare il cognome, morendo improvvisamente all'età di ventinove anni<sup>245</sup>. Appassionato d'arte, il giovane Trivulzio aveva messo insieme una notevole collezione d'arte facendosi aiutare dai suggerimenti del canonico Flaminio Pasqualini, vero e proprio curatore della raccolta<sup>246</sup>. Infatti, grazie alla consulenza dell'amico prelado, il Trivulzio entrò in contatto con diversi esponenti del mondo artistico e collezionistico dell'epoca, in particolare Luigi Scaramuccia e Francesco Cairo, dei quali il canonico possedeva già diverse opere<sup>247</sup>. Non passò, quindi, molto tempo che il principe si servì del perugino per l'esecuzione di una tela destinata al convento di San Paolo Converso a Milano raffigurante *Nostro Signore nel deserto* (cat. P26), un regalo fatto alla sorella Giovanna che nel 1666 aveva preso i voti<sup>248</sup>. Per questa stessa occasione, il patrizio milanese commissionò a Agostino Santagostino una *Nostra Signora con ghirlanda di fiori* "da portare in monastero", legando per la prima volta il nome di Scaramuccia a quello del collega lombardo<sup>249</sup>. Il perugino aveva avuto già un'ulteriore occasione per farsi conoscere dal Trivulzio quando, in gara con Ferdinand Voet, dipinse il ritratto della duchessa d'Alvito, Ottavia Trivulzio, moglie del duca Tolomeo Gallio, i quali si erano trasferiti nel palazzo milanese di Porta Tosa per assistere il giovane Antonio, rimasto orfano all'età di quindici anni ed erede di un ricco principato<sup>250</sup>. Come si può bene comprendere, data la morte prematura del giovane, senza eredi e con precise volontà testamentarie che trasferivano l'intero patrimonio ad un'unica persona – ma conteso da più legittimi eredi – il Senato decise di stendere un inventario dei beni, redatto dal pittore Cesare Fiori, cui seguì una seconda stima firmata dai periti Scaramuccia-Santagostino<sup>251</sup>. È plausibile che questo nuovo documento fosse stato stilato quando, in seguito alla vendita all'asta dei beni nel mese di luglio del 1679, il neo proprietario Antonio Teodoro Gaetano Gallio Trivulzio decidesse di vendere in blocco la collezione di quadri a Livio Odescalchi, interessato alla trattativa fin dalla sua prima liquidazione all'incanto<sup>252</sup>. Infatti, tra il mese di dicembre 1679 e quello di gennaio

---

<sup>244</sup>Questo documento sancisce la qualifica professionale del perugino, ritenuto ormai un valido esperto dagli organi istituzionali dell'epoca, cui si affidano per incarichi decisamente delicati, essendosi Scaramuccia distinto in città per competenza ed abilità (SQUIZZATO 2013, pp. 163-164).

<sup>245</sup> IBIDEM, pp. 67-68.

<sup>246</sup> Nel *Libro dei conti* del canonico si rintracciano diversi acquisti effettuati per il principe Trivulzio, tra cui quadri, pennelli, colori e cornici (cfr. BERRA 2008, pp. 67-110).

<sup>247</sup> SQUIZZATO 2013, pp. 109-113.

<sup>248</sup> Vedi app. doc. n. 37 pubblicato in SQUIZZATO 2013, p. 164.

<sup>249</sup> IBIDEM

<sup>250</sup> Antonio Teodoro Trivulzio fu allevato dagli zii, Tolomeo Gallio duca d'Alvito e da Ottavia Trivulzio, insieme con i due cugini Francesco e Gaetano (PESCARMONA 2002, p. 121; cfr. SQUIZZATO 2013, p. 162).

<sup>251</sup> SQUIZZATO 2013, pp. 163-164.

<sup>252</sup> IBIDEM, p. 171.

1680, l'Odescalchi visitò la collezione, probabilmente grazie all'intercessione dell'amico Carlo Maria Maggi, membro e segretario del Senato desiderando una valutazione più dettagliata dei singoli pezzi e più precisa rispetto a quella stilata da Cesare Fiori, piuttosto generica e puntuale solo per i nomi di pittori lombardi attivi intorno alla metà del XVII secolo<sup>253</sup>. A tal riguardo, quindi, Scaramuccia dovette iniziare la perizia nel 1680, probabilmente lasciata incompiuta a causa della sua improvvisa scomparsa e per questo motivo terminata da Agostino Santagostino nel 1691<sup>254</sup>.

Una delle ultime prove artistiche del pittore potrebbe essere la tela raffigurante le *Tentazioni di sant'Antonio Abate* (cat. M1), appeso nella sacrestia maggiore della chiesa milanese di Sant'Antonio Abate, la cui difficile ubicazione non permette di avanzare un'affermazione certa<sup>255</sup>. Oltre allo stile che rimanda alla sua maniera, a rafforzare questa ipotesi è il luogo stesso dove il dipinto è conservato; la chiesa, infatti, è a pochi passi dalla parrocchia di San Nazaro dove risiedeva Scaramuccia che qui si recava a sentir messa, estasiato dalle volte completamente affrescate dai Carlone e da Tanzio da Varallo, circondato dalle tele dipinte da Giovanni Battista Crespi, Bernardino Campi, Giulio Cesare Procaccini e Francesco Cairo, tutti artisti grandemente lodati nel suo trattato<sup>256</sup>. Fu qui che la mattina del 13 agosto 1680, Scaramuccia esalò il suo ultimo respiro, quando andato “[...] a sentir messa secondo il suo solito [...] fu improvvisamente sorpreso da fiera gocciola, e casse quasi estinto. Corsero tuttochè sbigottiti gli astanti, sopraggiunsero i religiosi, arrivarono i medici, e furongli da' cerusici fatte diverse operazioni; ma tutte vane, perché fu più sollecita la violenza del male, ed à remedi prevalse. Grande fu il disturbo quella mattina in chiesa, e non minore il dispiacere degli amici, e di tutti generalmente quelli, che l'avevan conosciuto, allorchè si sparse per la città la nuova funesta”<sup>257</sup>.

Questa notizia fornitaci da Pascoli trova esatto riscontro con l'atto di morte ritrovato nei registri della parrocchia di San Nazzaro dove, come afferma il biografo, il corpo fu esposto alla pietà degli amici<sup>258</sup>. Il 27 novembre dello stesso anno, nella chiesa di San Giuseppe a Pavia, fu tenuta una nuova commemorazione pubblica in onore del pittore, cui presero parte amici e parenti, i quali tennero memoria di quanto celebrato facendo stampare un volume, intitolato *Le Giustissime lagrime della poesia, e pittura*<sup>259</sup>. Il celebrante, nonché autore di questo libretto, salutò gli astanti leggendo loro a gran

---

<sup>253</sup> La prima visita avvenne nel dicembre 1679. Un secondo sopralluogo, più approfondito, avvenne nel mese di gennaio 1680 grazie probabilmente alla mediazione degli amici Carlo Cossoni e Carlo Maria Maggi (cfr. IBIDEM, p. 172). A questa visita fa seguito una dettagliata relazione pubblicata da COSTA 2009, pp. 261-263.

<sup>254</sup> La data dell'inventario - 1691 - è sicuramente inesatta per quanto concerne la firma di Scaramuccia, morto nel 1680. Verosimilmente potrebbe essere stato iniziato dal perugino e terminato dal Santagostino, in un arco cronologico piuttosto ampio. Ad ogni modo questa datazione va rigettata se non altro perché la scritta risulta apposta sulla camicia archivistica e non sul documento (cfr. SQUIZZATO 2013, p. 167).

<sup>255</sup> La tela, mai pubblicata, è stata avvicinata al pittore da Jacopo Stoppa e Fiorella Frisoni. Questa notizia appare in ALLEGRI-RENZI 2017, p. 26.

<sup>256</sup> Per l'apparato decorativo della chiesa teatina vedi SGANZERLA 2005, pp. 409-415.

<sup>257</sup> PASCOLI 1730, pp. 90-91.

<sup>258</sup> Vedi app. doc. n. 114.

<sup>259</sup> Cfr. *Le Giustissime lagrime* 1681.

voce un'epigrafe posta accanto al freddo simulacro del defunto in quel freddo giorno di novembre:

“In questa tomba addolorata, e scura  
Giace preda di morte il mio Luigi,  
Che potè del pannel con i vestigi  
vincer il tempo, e superar natura”<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 60.

**6.8. Immagini Capitolo 6**



Fig. 84 – Luigi Scaramuccia, *Santa Barbara* (part.), olio su tela, Milano, chiesa di San Marco

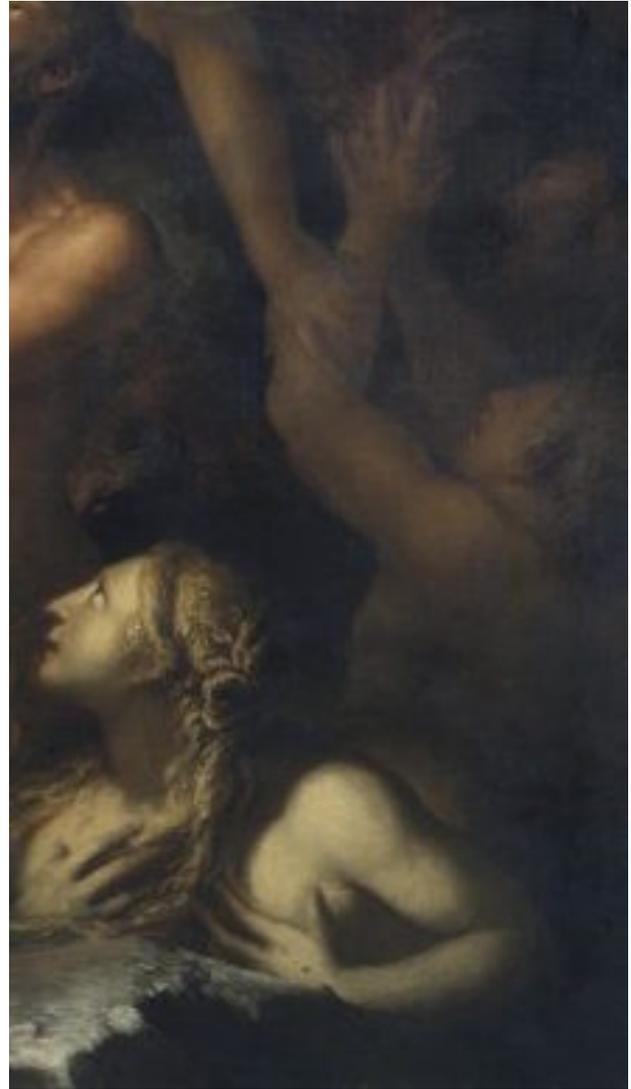


Fig. 85 – Salvator Rosa, *Madonna del Suffragio* (part.), olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 86 – Luigi Scaramuccia, *Sacra Famiglia con Sant'Anna* (part.), olio su tela, Potenza Picena, chiesa di Sant'Anna



Fig. 87. Luigi Scaramuccia, *Flagellazione di Cristo* (part.), olio su tela, Cannobio, chiesa della Santissima Pietà



Fig. 88 - Luigi Scaramuccia, *Sacra Famiglia con Sant'Anna* (part.), olio su tela, Potenza Picena, chiesa di Sant'Anna



Fig. 89 - Luigi Scaramuccia, *La Presentazione della Vergine al tempio* (part.), olio su tela, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, già cappella Bigazzini, Perugia, chiesa di San Filippo Neri,



Fig. 90 - Luigi Scaramuccia, *Sacra Famiglia con Sant'Anna* (part.), olio su tela, Potenza Picena, chiesa di Sant'Anna

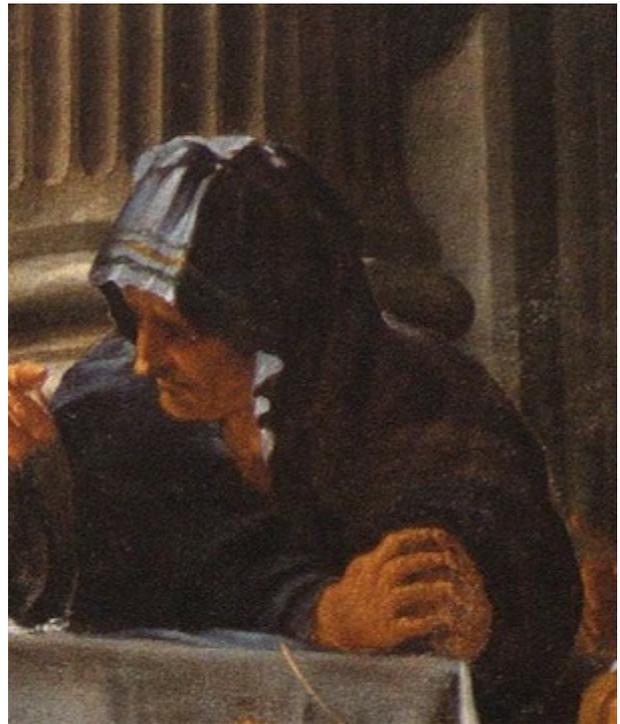


Fig.91 - Luigi Scaramuccia, *La Purificazione della Vergine* (part.), olio su tela, Carcegnà, chiesa di San Pietro



Fig. 92- Luigi Scaramuccia, *Sacra Famiglia con Sant'Anna* (part.), olio su tela, Potenza Picena, chiesa di Sant'Anna



Fig. 93 – Luigi Scaramuccia, *Miracolo del Crocifisso che ritira i piedi* (part.), olio su tela, Pavia, Collegio Ghislieri, cappella di San Pio V



Fig. 94 – Andrea Lanzani, *Pentecoste*, olio su tela, Potenza Picena, chiesa di Santo Stefano



Fig. 95 – *Epifania di Cristo*, mosaico, Roma, chiesa di Santa Maria in Cosmedin, già collezione Ghezzi



Fig. 96 – Giovanni Bonatti, *San Carlo fra gli appestati*, olio su tela, cappella Spada, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella,



Fig. 97 – Carlo Maratti, *Madonna col Bambino tra i santi Carlo Borromeo ed Ignazio*, olio su tela, cappella Spada, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella,

## CONCLUSIONI

**N**el 1936, Giulio Carlo Argan, alla voce *Scaramuccia Luigi Pellegrino* redatta per l'Enciclopedia Italiana, avvertiva i suoi lettori che la personalità di questo pittore nativo di Perugia fosse di scarso rilievo nel panorama barocco, priva di caratteri reali di originalità, nella cui produzione si rintracciava essenzialmente l'influenza del Guercino<sup>1</sup>. Sono passate diverse decine di anni e quella voce, così sminuente, ha sollecitato l'avvio di questo lavoro di ricerca che ha cercato di indagare la carriera di tale artista da sempre trascurato dalla critica, interessata soltanto alla sua attività di scrittore, tenendola erroneamente ben separata da quella di pittore.

Eppure, al di là di quel limitante giudizio, da questa analisi è emersa chiaramente la percezione che Scaramuccia fosse uno dei protagonisti di primo piano nella vicenda pittorica seicentesca tra Perugia, Roma, Bologna a Milano, nonché una fra le personalità più rilevanti ed emergenti dell'epoca, fautore di un rinnovamento artistico in chiave classicista che lo vide attivo tra i maggiori promotori nel capoluogo lombardo dalla metà del Seicento. In rapporto a tale contesto, si è ravvisato un ruolo centrale nella sua capacità di mediare tra la pittura manierista e quella naturalista raggiungendo esiti pittorici di notevole spessore che palesano la conoscenza approfondita non solo del Guercino – come ribadito da Argan – bensì di Raffaello, del Pomarancio, di Reni e di tutta la scuola emiliana, arrivando a toccare le corde di Nicolas Poussin, Pietro da Cortona e Pierfrancesco Mola.

La vicenda biografica relativa ai primi anni dell'attività di Luigi Scaramuccia è stata qui ricostruita per la prima volta attraverso una rilettura del contesto storico-artistico della sua città natale, Perugia, che si presentava agli albori del XVII secolo come una fucina di artisti e committenti che tenevano sott'occhio, come un'erma bifronte, Roma e Bologna, lasciandosi ormai alle spalle l'universo fiorentino. Fu la bottega di Giovanni Antonio Scaramuccia, tuttora da indagare, che accelerò ulteriormente questa spinta, allontanandosi di fatto dal ristagno baroccesco della scuola locale, ciò dovuto principalmente alla sua formazione a contatto con il mondo dei Carracci e di Guido Reni.

Dallo studio ferrato delle fonti, delle testimonianze archivistiche e delle diverse opere riconducibili al maestro - un'indagine finora mai condotta - sono emerse nuove chiavi di lettura che hanno permesso di superare alcuni ostacoli da sempre insormontabili, come quello relativo agli intricati anni della sua formazione. La ricerca archivistica, muscolo di questa esplorazione, ha permesso infatti di risolvere la *vexata quaestio* circa la nascita e la formazione del pittore che avvenne inizialmente presso la bottega paterna, per poi perfezionarsi in quelle di Reni, Lanfranco e Guercino. Difatti, la scoperta dell'inedito atto di battesimo, oltre a retrodatare di ben cinque anni la nascita, fissata dalla critica al 1621, ha permesso di avallare le parole di Pascoli attestanti la presenza di Scaramuccia

---

<sup>1</sup> “Assai più importante della sua attività artistica è la sua opera di scrittore d'arte [...] L'opera non ha capitale importanza per lo sviluppo storico della critica d'arte in Italia” (cfr. ARGAN 1936, p. 5).

nell'*atelier* di Guido Reni, ipotesi finora scartata proprio in funzione della giovanissima età che il perugino avrebbe avuto nel 1632<sup>2</sup>. Anticipando senza nessuna ombra di dubbio la nascita al 1616 si è potuto finalmente chiarire questo problema<sup>3</sup>.

Un ulteriore aspetto che è stato risolto è quello relativo all'effettiva presenza di Scaramuccia a Roma. Infatti, sebbene la critica l'avesse fissata al 1633, in seguito alla morte del padre, con un documento alla mano, finora ignorato dagli studi, si sa che in realtà egli aveva messo piede fuori dal capoluogo umbro già nel 1630, anno in cui è documentato con il vecchio padre Giannantonio tra i parrocchiani della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte<sup>4</sup>. L'individuazione di questi due documenti, oltre a ridare credito alla biografia pascoliana, ritenuta molto spesso una sorta di zibaldone, ha permesso di rileggere sotto una nuova luce una tesi già sostenuta dalla Borea e dalla Pellicciari le quali elencavano il nome del perugino nell'*atelier* romano di Guido Reni<sup>5</sup>. Scartata definitivamente questa ipotesi, è solo grazie a questo studio che è stato possibile invece ipotizzare un fugace incontro avvenuto a Roma tra Reni e il giovane Luigi nel 1632, in seguito al quale Scaramuccia decise di seguire il maestro nel capoluogo felsineo, dove effettivamente frequentò lo studio del bolognese<sup>6</sup>. Questo avvenimento così importante nella biografia del perugino è venuto a galla dallo studio dei suoi disegni autografi, eseguiti nei primi anni del quarto decennio, oltre che nelle carte di padre Sebastiano Resta e Giorgio Bonola<sup>7</sup>. Molto importante, tra l'altro, ai fini di questo studio è stato il ridare voce a chi ebbe con Scaramuccia un contatto diretto. Non a caso, dalle loro testimonianze sono emersi aspetti notevolmente interessanti e finora completamente ignorati, utili a ricostruire l'*iter* biografico

<sup>2</sup> La critica è stata concorde nel posticipare la nascita del pittore in seguito alla pubblicazione di un documento, datato 1635, in cui l'artista dichiarò "sua propria mano" di avere quattordici anni (MANCINI 1982, p. 383). La documentazione in questione è una ricevuta, firmata dal perugino alla confraternita di San Francesco di Perugia, per alcuni sussidi in natura dovuti alla sua famiglia dopo il decesso del padre Giovanni Antonio avvenuto nel marzo del 1633. Dovendo reinterpretare questo documento alla luce della fede di battesimo, si può immaginare che il pittore, firmando la cedola "sua propria mano", asserisse di essere "[...] maggiore di quattordici anni", non alludendo alla sua età anagrafica bensì a quella che definita *aetas legitima* permetteva all'epoca, in linea di principio, di agire autonomamente nei confronti della legge in contratti e in altri negozi giuridicamente validi.

<sup>3</sup> Difatti anticipando la nascita di un lustro, si sbroglierebbe la *vexata quaestio* intorno alla formazione del pittore nella bottega reniana, ipotesi già da molti avanzata, per una chiara ed evidente vicinanza di alcuni stili del perugino con la maniera del maestro bolognese, ma finora esclusa proprio a causa della giovanissima età che Scaramuccia avrebbe avuto nel suo primo incontro con Reni

<sup>4</sup> Non si conosce il motivo di tale viaggio ma è plausibile che Gianantonio ne approfittasse per mostrare al figlio le molte bellezze racchiuse nella città di Roma, come debitamente testimoniato dalle parole di Lione Pascoli, secondo il quale Luigi visitò le bellezze dell'Urbe, effettivamente prima della dipartita paterna.

<sup>5</sup> Stando a quanto riportato dall'abate umbro, Gianantonio "[...] volle per meglio ammaestrare il figlio mandarlo in Roma nella scuola di Guido, dopochè gli ebbe nella sua insegnati i principi [...] Molti anni stette sotto sua disciplina, e in Roma, ed in Bologna" (PASCOLI 1730, pp. 87-88). A tal proposito si veda PELLICCIARI 1988, pp. 119-120. Anche la Borea aveva cautamente ipotizzato questo soggiorno al 1632, appoggiando la propria tesi sulle parole del Pascoli: Giovanni Antonio, prima della sua morte, avvenuta nel 1633, "esplorata l'intenzion di Francesco convenne seco del modo di mantenerveli" mandò i due ragazzi a Roma per introdurli nella scuola romana del bolognese (cfr. BOREA 1978, p. 6. PASCOLI 1730, p. 52).

<sup>6</sup> In quell'anno Reni è attestato nell'Urbe come si evince da una lettera scritta dallo stesso pittore a proposito della morte di Carlo Bononi (PEPPER 1988, p. 205).

<sup>7</sup> Sulla nota di Resta vedi NICODEMI 1956, p. 301; sui medaglioni di Bonola vedi CARACCIOLLO 2008, p. 134, tav. XVIII.

dell'artista, come un curioso aneddoto che ha permesso di aggiungere un piccolo dettaglio alla già famosa storia della pala di *San Michele Arcangelo* di Guido Reni, tuttora conservata nella chiesa romana di Santa Maria della Concezione<sup>8</sup>.

I primi sei capitoli di questa ricerca hanno ripercorso l'intera vicenda storico-artistica di Scaramuccia, tenendo conto - nella prima parte - della complessa organizzazione delle botteghe degli artisti che le fonti citano come suoi maestri; difatti da un confronto con le loro opere è emerso l'interessante debito del perugino nei confronti di Giovanni Lanfranco da cui è derivata la proposta di una sua formazione a stretto contatto col maestro emiliano, avallata dalle evidenze stilistiche rintracciabili nelle prime opere da lui eseguite e finora mai desunte. Ciò è stato possibile, intrecciando soprattutto vecchi e nuovi documenti con lo studio di alcuni suoi disegni, giungendo ad un'utile base di lavoro in grado di fornire delle riflessioni che hanno appurato tale apprendistato, oltre a quello avvenuto a contatto con Reni e con Guercino, dei cui disegni il perugino ebbe una certa facilità di accesso.

La trattazione degli avvicendamenti biografici è stata strutturata seguendo un ordine cronologico che ha evidenziato la sua evoluzione stilistica a contatto con le correnti pittoriche con cui man mano il pittore ebbe modo di interagire. Infatti, partendo dagli anni cinquanta, si nota come Scaramuccia avvertisse l'intensa suggestione dei modi estrosi e stravaganti di alcuni pittori di cultura caravaggesca attivi tra Roma e Napoli, in parte protagonisti nel capoluogo lombardo dove lasciarono una profonda influenza. Questi contatti e la spola tra Roma, Perugia e Bologna favorirono lo sviluppo dello stile maturo dell'artista, senz'altro il più originale pittore di tendenza classicista in terra lombarda, dove tra il sesto decennio del secolo e i primissimi anni dell'ottavo si registrano i momenti di maggiore interesse della sua produzione. L'alta qualità di queste opere, l'originalità del linguaggio e la capacità di condizionare altre personalità attraverso l'apertura di una scuola, hanno consentito di rivendicare al perugino un ruolo di tutto rispetto in quell'universo. Nell'ultima fase della sua operosità - momento in cui si collocano numerose pale d'altare, come i dipinti di Pavia e quelli del comasco - pur non abbandonando del tutto le folate rosiane della fase immediatamente precedente, Scaramuccia appare maggiormente legato alle istanze tizianesche e alla fase tenebrista del colore veneziano.

Un ulteriore aspetto completamente inedito emerso da questa ricerca è legato alla sua produzione di ritratti e di paesaggi, nonché all'apertura di uno studio a Roma tra il 1675 e il 1677, visitato da potenti principi ed eminenze porporate che richiesero al pittore una notevole quantità di opere.

La seconda parte della tesi è occupata dai repertori pittorici e grafici delle opere autografe, di

---

<sup>8</sup> Difatti Scaramuccia avrebbe posato nell'*atelier* bolognese di Reni per dare volto alla figura dell'arcangelo Michele per la nota tela reniana, commissionata al pittore dal cardinale Antonio Barberini per la chiesa cappuccina della Concezione. Alle informazioni riportate su Luigi Scaramuccia da Pellegrino Orlandi padre Resta annotò: "Ivi stette all'atto del S. Michele di Guido nelli Cappuccini di Roma quando in gioventù sua stava con Guido in Bologna soprannominato il bel Perugino. Mi raccontò che Guido fece alla prima quella sì bella faccia del S(an) Michele, ma che diciotto volte rifece quelle bandelle che scherzano su la spalla dritta per ridurla al conto del suo gusto" (app. F11).

quelle attribuite, delle opere perdute o non rintracciate e infine di quelle espunte. Il suo catalogo, ricomposto in questa sede per la prima volta, è stato inoltre ampliato con la scoperta di una tela inedita e di nuove attribuzioni che hanno permesso di rileggere il rapporto di Scaramuccia con la sua nutrita bottega, tutta ancora da indagare. Al contempo, il riesame del materiale già edito ha consentito invece di stornare definitivamente dal catalogo un certo numero di dipinti non autografi, ridefinendo le coordinate stilistiche del pittore che in taluni casi sfociavano verso una maniera proto-settecentesca. L'esame di queste opere è stato unito alla comprensione delle vicende storiche dei contesti entro i quali Scaramuccia si mosse, rileggendo a tal proposito la fisionomia socio-culturale dei suoi committenti, tra i quali è emerso il ruolo importantissimo avuto da alcuni di loro, come il canonico Flaminio Pasqualini e il principe Antonio Teodoro Trivulzio, oltre naturalmente a padre Sebastiano Resta.

Diversamente, l'attività grafica del pittore è stata presa in considerazione solo in rapporto alle opere note o per quelle di cui sono documentati i soggetti. Il riesame di tale produzione, edita ed inedita, ha consentito di raccogliere per la prima volta in un unico *corpus* tutto il materiale finora avvicinato al suo nome, costruendo una base solida da cui partire per verificare adeguatamente in un secondo momento il problema attributivo, non essendo stato possibile farlo in questa sede, ciò dovuto sia alla difficoltà di esaminare e confrontare dal vero un così vasto materiale sia ai tempi dettati da questo progetto. Ciò nonostante il riesame di tale documentazione ha permesso di assegnare definitivamente due nuovi fogli al pittore e di rintracciare nuovi fondi, come quello del Staatliche Museen di Berlino, composto da sessantasei disegni inventariati sotto al suo nome.

Infine si è ritenuto opportuno rileggere, ristudiare e riportare nella tesi tutti i documenti che in vario modo sono ed esso collegati, alcuni già noti o semplicemente citati, altri invece inediti e rintracciati durante le esplorazioni archivistiche, condotte in diversi archivi pubblici e privati tra Roma, Napoli, Bologna, Perugia, Milano, Venezia e Parma. Da queste carte e dalla valorizzazione di alcuni passi delle fonti, certe mai considerate dalla critica, è stato possibile lumeggiare taluni problemi specifici sull'autore, come quello relativo ai primi anni della sua parabola artistica o ai suoi soggiorni romani.

Sebbene questo studio abbia portato alla risoluzione di molti interrogativi e problematiche legati alla sua vicenda storico-artistica, bisogna però sottolineare che molte questioni rimangono ancora aperte, in attesa di ulteriori approfondimenti, a partire dallo studio della bottega perugina del vecchio Scaramuccia a quella dell'ormai affermato pittore a Milano, *alfa* e *omega* della sua travagliata e complessa biografia. Non da meno risulta quanto mai necessaria un'edizione critica de *Le finezze*, da annodare alla sua parabola artistica diversamente da quanto operato finora, soprattutto in funzione della scoperta di una inedita versione del testo conservata presso il Fondo Cicognara al Vaticano dove si leggono alcune postille di mano di Scaramuccia, dettate dalla sua volontà di voler "[...] farne un

altro con intenzione di dedicarlo agli accademici di S(an) Luca”<sup>9</sup>.

In conclusione, si può dire che nel panorama della storia dell’arte di età moderna, Luigi Scaramuccia abbia rivestito un significativo ruolo dal punto di vista artistico e teorico, due aspetti da intendersi come facce della stessa medaglia che attestano in maniera diversa l’affermazione del verbo classicista nel variegato mondo delle avanguardie seicentesche, affrontato dall’artista con la propria esperienza e con la sua vasta rete di conoscenze. Difatti questa ricerca si è proposta di verificare in rapporto al caso, la vicenda di un pittore sfuggita agli schemi della letteratura, *trait d’union* tra Milano e Roma, in grado di influenzare con la sua anima ostinatamente classicista il tessuto artistico meneghino e di portare nell’Urbe una ventata di aria lombarda.

---

<sup>9</sup> cfr. PASCOLI 1730, p. 90.

---

## 7. CATALOGO RAGIONATO DELLE OPERE

### 7.1. DIPINTI E AFFRESCHI

\1\

#### **Luigi Scaramuccia**

*Madonna con i santi Francesco e Giuseppe*

1648 circa

Olio su tela, cm 225 x 166 circa

Perugia, chiesa di San Giuseppe dei Falegnami, già Santa Croce

Bibliografia: ORSINI 1784, p. 15; Ms. AGOSTINI Dizionari, c. 263r; MONTEVECCHI 1999, p. 196; PALOMBARO 2015, pp. 77–78

La tela in esame proviene dal distrutto edificio di San Donato del Sopramuro e fu trasferita assieme al resto dell'arredo nell'attuale chiesa di San Giuseppe tra il 1681 e il 1686, quando i membri della Confraternita di San Giuseppe ottennero dal vescovo locale Comitoli una nuova sede per le loro riunioni (cfr. PALOMBARO 2015). Qui difatti fu vista dall'ORSINI (1686) presso la sagrestia, il quale spese lusinghiere parole su questo dipinto: "il tuono del colorito è forte, il pennello è ben maneggiato, il gusto delle sacome è di pittore naturalista. Il composto è sciolto in una piramide, che mostra il contrasto di vari oggetti fra di loro. La figura di S(an) Francesco è quella che rimane libera, ed è ben intesa nell'attitudine degli scorci, e ne panneggiamenti. Compisce la sua forma piramidale sulla figura del frate compagni, che apparisce in un piano più basso, addietro al Santo. Ha questa figura indietro il suo richiamo opposto diagonalmente in que' due angeli allogati indietro alla Madonna. S(an) Giuseppe, come figura prossima, ha maggior finitezza di pennello; e la sua attitudine sedente si unisce artificiosamente alla banda piena del composto. Il suo panneggiamento giallo è molto ben inteso".

Come è stato ben descritto dallo storico perugino, il quadro raffigura la Sacra Famiglia e risulta essere una variante della Madonna con San Francesco e San Giuseppe di Ludovico Carracci, conservata presso il Museo Civico di Cento ma eseguita dal pittore per la cappella Dondini nella chiesa centese della Santissima Trinità. Al di là della replica di questa pala – totalmente ignorata dall'Orsini – la tela in

esame risulta molto significativa per meglio comprendere l'iter artistico del perugino, in quanto dimostra chiaramente l'ascendente avuto dal Guercino sulla sua formazione.

Scaramuccia ebbe modo di vedere la tela ludovichiana nella bottega del Barbieri a Bologna, dove certamente dovette esistere una copia, come suggerito dalle parole di Scannelli e di Malvasia. Difatti Guercino cercò più di una volta di imitare la "cara cinna" di Ludovico Carracci così come dovettero fare i suoi allievi, una sorta di banco di prova nel saggiare le proprie competenze. La Carraccina, come il quadro fu poi scherzosamente ribattezzato, ebbe lo stesso ascendente su Scaramuccia che, come per il suo maestro, divenne un motivo di studio e di perfezionamento della resa luministica dei colori. Dal canto suo però il perugino ricopiò l'opera, tralasciando volutamente alcuni particolari come i due committenti, raffigurati da Ludovico in basso a sinistra.

Questa felice realizzazione dovette avvenire entro il 1647 – anno in cui il pittore tornò a Perugia dopo aver concluso positivamente l'esperienza bolognese presso la bottega del Barbieri – e fu probabilmente donata dal pittore alla confraternita perugina dei falegnami che nel primo decennio del secolo aveva già commissionato un'opera a suo padre. Purtroppo l'assenza di qualsiasi tipo di documentazione non permette di essere più precisi sebbene sia plausibile pensare che tale opera nascesse come esercizio del pittore e solo successivamente donata ai confratelli di San Giuseppe, da sempre legati alla sua famiglia.



121

**Luigi Scaramuccia**

*Apparizione di Cristo a San Paolo*

1647

Olio su tela, cm

Bologna, basilica di San Paolo Maggiore

Bibliografia: MALVASIA 1686, p. 224; ms. ORETTI Notizie, c. 112; NOACK 1935, p. 531; RICCOMINI 1962, p. 449; GIUBBINI 1965, p. 21; BARROERO 1989, p. 882; MANCINI 1992a, p. 153; PELLICCIARI 1992, p. 197; GEDDO 1996, p. 296; D'ALBO 2018, p. 317

La tela in oggetto fu dipinta entro il 1647 per la tribuna della basilica bolognese di San Paolo Maggiore, sacello della nobile casata degli Spada. La datazione viene suggerita dalla Bologna perlustrata, opera di Antonio Masini del 1650, che ricorda una solenne cerimonia, celebrata tre anni prima, voluta dalla famiglia aristocratica di Brisighella per onorare il loro santo, il cui martirio era stato magistralmente trasposto su pietra da Alessandro Algardi. Il Masini, però, descrivendo il sito dell'altare, ricordò solo le due tele eseguite da Niccolò Tornio, tralasciando difatti il restante ciclo, ultimato per tale occasione. Il primo a menzionare la tela del perugino nella tribuna dell'altare, dove tuttora si trova, e a fornire una giusta attribuzione fu il conte bolognese Carlo Cesare MALVASIA (1686), il cui riferimento fu adottato successivamente da tutta la guidistica sei-settecentesca.

Secondo RICCOMINI (1962) l'opera in esame è sicuramente debitrice della maniera di Lanfranco e mostra un linguaggio artistico completamente diverso ed avulso rispetto al resto delle tele della tribuna, dove invece sono evidenti forti richiami ai modelli reniani. Questa acuta osservazione è stata ribadita successivamente da tutta la critica (MANCINI 1992; PELLICCIARI 1992; D'ALBO 2018) che, confermando la matrice lanfranchiana, ha giustamente notato un forte riferimento soprattutto alla cultura guercinesca, di fatto due degli ingredienti principali del catalogo del perugino. La tela rappresenta l'apparizione di Cristo all'apostolo delle genti rinchiuso per la sua

fede in un'oscura prigione, resa dal pittore maggiormente angusta per la presenza delle enormi figure dei due protagonisti che occupano l'intera scena. Infatti, la presenza del bellissimo corpo di Cristo sorretto da una moltitudine di angeli, la monumentale figura di Paolo e la raffigurazione di un brano di natura morta di libri lasciano poco spazio all'ambientazione, una sorta di horror vacui difatti claustrofobico che rende il luogo impenetrabile sebbene da una grata in alto a destra si intraveda un paesaggio lunare. Diversi sono i riferimenti adottati dal pittore come modelli figurativi per quest'opera. Infatti, se il rapporto spaziale e l'intera composizione, così come l'espedito della finestra, richiamano il San Rocco in carcere della Galleria Estense di Guido Reni, il Salvatore, dal volto tipicamente guercinesco, sembra essere stato desunto dall'Apparizione di Cristo alla Vergine di Francesco Albani.

È plausibile che quest'opera fosse stata commissionata al pittore grazie alla mediazione di padre Virgilio Spada considerando che sarebbe stato impossibile per l'artista umbro, giunto a Bologna in quell'anno, ottenere un incarico così importante. Difatti, Scaramuccia, rimasto da poco orfano di Giovanni Lanfranco, dovette attirare le simpatie del prelado di casa Spada, a cui in precedenza si era appellato il parmense poco prima di morire, per ottenere gli affreschi di palazzo Pamphili di Piazza Navona. Evidentemente Virgilio Spada, non riuscendo in tale impresa, favorì il suo allievo, suggerendone il nome al cardinale Bernardino Spada di stanza a Bologna, di cui il perugino eseguì, tra l'altro, un ritratto perduto.



131

**Luigi Scaramuccia**

*Ritratto di Flaminio Pasqualini*

1650

Olio su tela, cm 53 x 46,5

Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Bibliografia: RATTI 1907, pp. 28, 45; MAZZINI 1972, pp. 15n, 360; AGOSTI 1996, p. 147; VECCHIO 2004, p. 252; COLOMBO 2007, pp. 22–23; BERRA 2008, pp. 68–70

**N**ella prima schedatura del MAZZINI (1972) questa tela fu inventariata come opera di un anonimo pittore genovese del XVII secolo. Nel 2004 la Vecchio propose di identificare questo dipinto con il ritratto del canonico Flaminio Pasqualini, conservatore e benefattore dell'Ambrosiana, nonché grande collezionista e amico di Luigi Scaramuccia e Francesco Cairo. Si tratterebbe, infatti, dell'opera "di mano del Sig(nor) Luigi Perugino fatto l'anno 1650 quando stava in mia casa", menzionata nel testamento dal suddetto prelato e da lui stesso donato alla pinacoteca ambrosiana nel 1672 (BERRA 2008, pp. 67–110). A tal proposito bisogna sottolineare che nella collezione del canonico figuravano altri ritratti – alcuni anonimi, uno di Ludovico Lana e uno su legno di Monsù Paino, altri venduti nel 1677– che non possono essere confusi con questo in oggetto, la cui perfetta aderenza delle misure, con quelle menzionate nel testamento, supporta questa tesi.

Il dipinto è datato 1650. Questo dato viene fornito dallo stesso documento che registra l'anno di esecuzione accanto al nome dell'autore del dipinto "Luigi Scaramuccia Perugino". Questo soprannome fu di fatto causa di un malinteso che condusse la AGOSTI (1996) a identificare il quadro con un'opera di Pietro Vannucci, maestro di Raffaello, e di conseguenza di ritenere disperso questo ritratto. La studiosa trasse questa informazione da una lettera di Charles de Brosses che nel 1773 registrò "le portrait de Pascalino, par le Pérugin, de sa dernière manière" (cfr. COLOMBO 2007, p. 177).

Diversamente da quanto suggerito dallo scrittore francese, questa tela non fu realizzata da Luigi Scaramuccia nell'ultimo periodo della sua carriera bensì rappresenta una delle sue primissime esecuzioni. Purtroppo non si conoscono altri ritratti di questo periodo sebbene le

fonti e molte citazioni inventariali celebrino il perugino quale abile ed esperto ritrattista (DE LEMENE 1692, I, p. 106). Egli infatti dipinse il ritratto di Serafino Corio, di Bernardino Spada, di Andrea Lanzani (COLOMBO 2003, p. 147) e della contessa d'Alvito (PESCARMONA 2002, p. 121), quest'ultimo in gara con Jacob Ferdinand Voet. È stato inoltre attribuito al pittore un dipinto inedito conservato presso i depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria raffigurante il Ritratto di un uomo di casa Orsini, di chiara influenza berniniana.

Il dipinto in esame raffigura il ritratto di tre quarti di Flaminio Pasqualini, i cui abiti scuri mettono in evidenza il suo volto paffuto, incorniciato da un sottile colletto bianco. Alle sue spalle si intravede il plinto di una colonna che conferisce all'insieme un carattere enfatico e solenne. Questo dettaglio, così come l'incarnato del prelato, risente di una forte influenza genovese, debitrice dei modelli di Carlo Francesco Nuvolone, emergente ritrattista nella Milano del Seicento. La COLOMBO (2007, p. 178) ha intravisto alcuni elementi caireschi nella monumentalità della scena sebbene l'intimismo che traspare in questo ritratto non sia ravvisabile nel catalogo di Francesco Cairo. Anzi, l'ambientazione sembra tradire uno schema di matrice bolognese.

Nel 1907, questo ritratto fu registrato dal Ratti senza nessuna attribuzione (RATTI 1907) sullo scalone che dalla Biblioteca conduce alla Pinacoteca, più tardi confinato nei depositi ambrosiani, come risulta dall'allestimento di Galbiati negli anni cinquanta del Novecento (COLOMBO 2007, p. 177). Quest'ultimo di fatto catalogò il dipinto come opera di un anonimo pittore seicentesco genovese, attribuzione ripresa poi acriticamente dal MAZZINI (1972).

Il dipinto, rintelato, presenta un cartellino con il numero "43" e un'indicazione "SALA DE

PECIS”, sicuramente riferibile ad un’antica collocazione espositiva (COLOMBO 2007, p. 176).



\4\

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*Martirio di San Pietro*

1650–1652

Olio su tela centinata

Abbiategrasso, chiesa di San Pietro

Bibliografia: CAVALIERI 1999, pp. 99, 132

Questa tela, da sempre trascurata dagli studi, è stata pubblicata per la prima volta da Cavalieri nel 1999 ed avvicinata al catalogo di Luigi Scaramuccia, in particolare alla produzione del pittore degli anni settanta–ottanta del Seicento. Difatti, questo dipinto mostra diversi punti di contatto con la maniera del perugino, soprattutto con quella dei primi anni del sesto decennio del secolo in cui si leggono echi della produzione giovanile di Giuseppe Nuvolone e rimandi alle opere degli anni cinquanta di Johann Christoph Storer. Questo riferimento cronologico collima difatti con la datazione delle altre tre tele, eseguite dal Montalto e da Ercole Procaccini il Giovane, facenti tutte parte di un unico ciclo, cui appartiene questo *Martirio di San Pietro*, eseguito negli anni cinquanta, in seguito a dei lavori di riammodernamento della chiesa abbiatense di San Pietro. Le tele, di cui si ignora la loro originaria collocazione prima di un ulteriore rifacimento

settecentesco, rappresentano le Storie di San Pietro e furono eseguite dai tre pittori parallelamente ai lavori nella cappella del Crocifisso della chiesa milanese di San Marco (cat. n. 8), dove si ritrovano sempre tutti insieme sugli stessi spalti. Difatti, considerate la loro quasi costante presenza accanto al pittore nei primi anni del suo soggiorno milanese e una certa legnosità della tavolozza caratteristica di questo periodo, è quasi indubbio assegnare questo *Martirio di San Pietro* a Scaramuccia, il cui stile si rintraccia sia nell'impaginazione della scena sia nella resa sentimentalistica delle figure, il cui pathos è sempre contenuto e ben misurato. Il soldato sullo sfondo e l'aguzzino ai piedi del santo, inoltre, ritorneranno nel *Martirio di San Pietro* di San Vittore al Corpo (cat. n. 14), dove però la scena si fa molto più mossa e carica di suggestioni.



151

**Luigi Scaramuccia**

*Erminia tra i pastori*

1652

Olio su tela, cm 218x280

Barcellona, Universitat Central

Bibliografia: *Inventario* 1664 in CAMPORI 1870, pp. 435–455, n. 38; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 336; ALBRICCI 1976, pp. 32–45; ALCOLEA 1980, p. 152; ESPINÓS 1986, p. 123; VANNUGLI 1989a, pp. 107–111; VANNUGLI 1989b, pp. 33–43; GEDDO 1996, p. 296; DELL’OMO 2014, p. 101; D’ALBO 2018, p. 317

Il dipinto in esame fu commissionato dal marchese Giovanni Francesco Serra di Cassano entro il 1652, data del suo effettivo abbandono di Milano (VANNUGLI 1989b). Giunta presso la corte madrilenà, l’*Erminia* fu trasferita nel 1666, in seguito alla morte del marchese, nella “Pieza primera del quarto bajo” dell’Alcazar, insieme con l’Apollo e Marsia del Ribera, proveniente anch’esso dalla stessa collezione (cfr. VANNUGLI 1989a). In questa sala è ricordata dal PÉREZ SÁNCHEZ (1965), il quale traccia la storia del dipinto attraverso lo studio di due inventari – 1686, 1700 – dove il quadro viene erroneamente descritto come una “fabula de Dramidis de un discipulo del Guido”. Nel 1747, l’opera è menzionata in un elenco inventariale presso “la Puerta última de este Oficio que da al Patio” e viene descritta erroneamente come “otro de un viejo con unos muchachos y un manzebo a a Romana con un caballo del diestro de tres varas y quarta de largo y dos y media de caída original de escuela Italiana” (Ibidem). Il sesso del soggetto – divenuto “un viejo” – viene corretto nel 1772 dal compilatore del nuovo inventario che però scambia la protagonista con la bella Armida (cfr. VANNUGLI 1989).

Finalmente nel 1882, l’*Erminia* figura correttamente nei cataloghi del museo del Prado come “escuela de Solimena”, sebbene l’anno precedente l’opera fosse stata trasferita in deposito a Barcellona (ESPINÓS 1986), da dove è passata in data indeterminata nell’edificio centrale dell’università spagnola, dove tuttora si trova (ALCOLEA 1980). VANNUGLI (1989a), riuscendo a sbrogliare questa complicatissima vicenda, ha restituito giustamente la tela al catalogo del perugino, avvicinata nel frattempo dalla critica spagnola alle prove di Francesco

Guarino, Mattia Preti, Luca Giordano e Francesca Solimena, nomi rivelatisi inesatti ma che dimostrano al contempo l’incredibile eclettismo pittorico di Scaramuccia (ALCOLEA 1980).

Il quadro rappresenta l’arrivo di Erminia, appena scesa da cavallo, alla capanna dei pastori. L’episodio è tratto dal poema epico *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, dove si narra dell’assedio di Gerusalemme durante la Prima Crociata del 1095, delle difficoltà dei cristiani in lotta con i musulmani e delle passioni amorose dei loro protagonisti. Scaramuccia decise però di rappresentare un preciso istante dell’episodio già precedentemente eseguito dal Guercino e dal Lanfranco, ossia quando la bellissima eroina, appena smontata da cavallo, indossa ancora l’elmo. Di fatto l’artista conosceva molto bene sia le opere dei due maestri, da cui dipende per ambientazione e tavolozza, sia il testo tassesco ricordato ne *Le finezze* a proposito dei libri che un giovane pittore deve necessariamente studiare (SCARAMUCCIA 1674, pp. 195–196).

La scena è ambientata in un paesaggio ameno che richiama le atmosfere della poesia bucolica e dell’idillio campestre abitato da tre giovani pastorelli, dediti alla musica, e da un vecchio pastore che occupa il centro della tela. Il gioco delle nubi e il fruscio del vento tra le fronde degli alberi rendono l’atmosfera tipicamente barocca, il cui effetto è reso allo stesso modo nelle incisioni raffiguranti la *Madonna che lava i piedi al Bambino* (cat. S1) e *Venere e Adone* (cat. S4) – quest’ultima tratta da una tela di Annibale Carracci in casa Serra di Cassano – ed eseguito esattamente come il pittore raccomandava ai suoi lettori ne *Le finezze* (SCARAMUCCIA 1674, p. 214).

Questo quadro mostra diverse analogie con la *Santa Barbara* (cat. n. 6), tela eseguita dal pittore per la confraternita spagnola nello stesso anno. Difatti, oltre alla tavolozza dai toni schiariti e la pennellata fluida e mossa, si nota la stessa attenzione per la muscolatura, come quella del vecchio pastore resa analogamente a quella dei due soldati. I volti dei fanciulli, inoltre, si accordano perfettamente con quelli degli angeli così come il gioco delle vesti delle due protagoniste, ugualmente accarezzate dal vento.

Se la D'ALBO (2018) riscontra delle assonanze guercinesche, VANNUGLI (1989a) mette in evidenza il carattere lanfranchiano, proponendo di riconoscere questa tela con quella in collezione

di Carlo II, ricordata in una lettera di Antonio Lupis preposta a *Le finezze* (vedi app. doc. n. 60). Sicuramente l'esperienza nella bottega lanfranchiana lasciò un profondo solco sulla produzione del perugino, declinata in quest'opera con le coeve esperienze della pittura neoveneta, apprese dal pittore in un viaggio in laguna. Questa propensione di Scaramuccia per Lanfranco emerge chiaramente nella sua nota fatica editoriale dove, come ha notato GIUBBINI (1965) il parmense trionfa su Guido e sulla sua poetica idealista.

È sicuramente da avvicinare a quest'opera il disegno conservato a Venezia ed assegnato erroneamente dalla critica a Filippo Lauri (vedi cat. D87).



161

**Luigi Scaramuccia**

*Santa Barbara*

1652

Olio su tela, cm

Milano, chiesa di San Marco

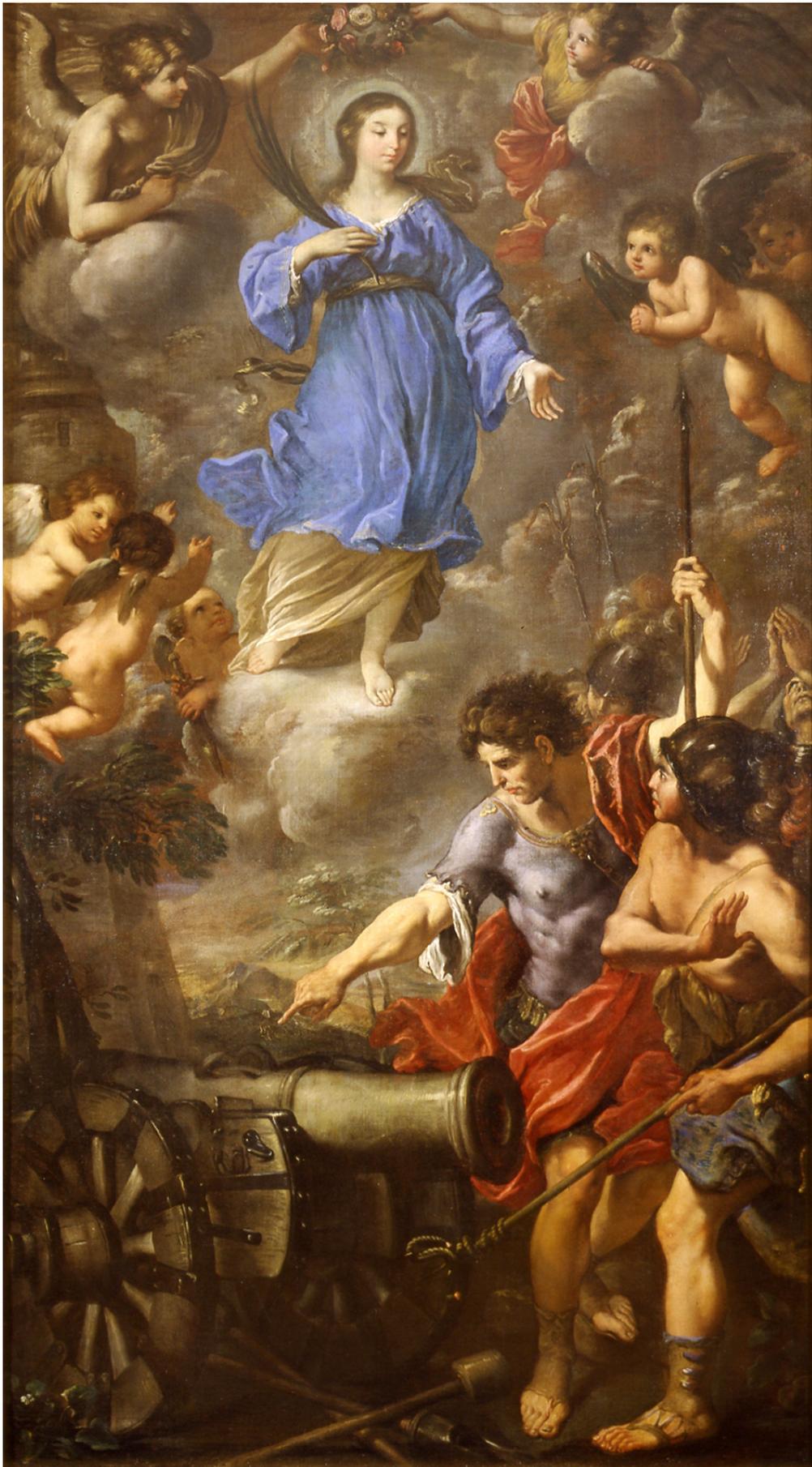
Firmato e datato sulla colubrina a sinistra: “OPUS ALOISIO PER. 1652”

Bibliografia: TORRE 1674, p. 267; BONOLA [1682] in MORZINSKA 1959, p. 140; LATUADA 1751, V, p. 278; ms. ORETTI Notizie, c. 113; FORCELLA 1890, IV, p. 342; NOACK 1935, p. 531; MEREGAZZI 1937, p. 47; GIUBBINI 1965, p. 21; VANNUGLI 1989, pp. 110–11; SPIRITI 1998, p. 206; MANCINI 1992a, p. 153; GEDDO 1996, p. 296; FAGNANI SESTI 2007; D’ALBO 2018, p. 317

La tela fu dipinta nel 1652 per la confraternita filo-iberica dei bombardieri che aveva una propria cappella nella chiesa di S. Marco a Milano, dove è l’opera ricordata prontamente dal TORRE (1674). In origine il dipinto si trovava nella quarta cappella di destra dove rimase fino al 1818, quando per l’eccessiva umidità del luogo fu spostato nella terza cappella di destra e sostituito da una Santa Lucia di Federico Bianchi (MEREGAZZI 1937). Attualmente, dopo un attento restauro che ha riportato in luce la firma (FAGNANI SESTI 2007) la tela è appesa lungo il presbiterio in una posizione estremamente poco felice.

L’opera fu commissionata da un certo Vincencius Monsuricus, cavaliere di Santiago e comandante generale dell’esercito milanese sotto il governatorato del marchese di Caracena (cfr. Spiriti 1998). Il nobiluomo dovette conoscere il pittore direttamente nel cantiere di San Marco dove in quel momento Scaramuccia era attivo nella contigua cappella del Crocifisso. Sicuramente furono i membri dell’Orden de Santiago, committenti del suddetto ciclo cristologico, a suggerire il nome del perugino al potente comandante spagnolo, il quale richiese al pittore una Santa Barbara per il sacello della confraternita dei bombardieri, di cui faceva parte (FORCELLA 1890).

La tela rappresenta la vergine Barbara, martire della prima era cristiana, che ieraticamente rivolge il proprio sguardo in basso, in direzione di due bombardieri intenti a far brillare le polveri di una colubrina. Il dipinto ostenta uno schema verticale tipico della prima produzione del pittore, come si evince nella tela bolognese dell’*Apparizione di Cristo a San Paolo* (cat. n. 2), sebbene la sua alta qualità denunci un’evoluzione pittorica in direzione romana. Infatti, sia l’immagine della santa che i due militari rimandano rispettivamente a Pietro da Cortona – soprattutto nella soluzione della veste (cfr. Spiriti 1998) – e al *San Longino* di Gian Lorenzo Bernini. Sul piano stilistico, la datazione ben collima con lo stile del pittore ravvisabile nel coevo sacello della Pietà – da cui proviene il modello figurativo di *Pietro e Giovanni* (cat. n. 8b) utilizzato per raffigurare i due armati in basso a destra della tela marciana – e nella *Comunione mistica di Santa Caterina* (cat. n. 9), già alla Vettabbia, dove il putto in alto a destra è chiaramente ispirato a quello raffigurato di fianco alla santa martire. Un accurato restauro (FAGNANI SESTI 2007) ha recentemente riportato in luce la cromia originale della tavolozza, chiaramente debitrice della lezione poussiniana e di chiarismi veneziani, oltre alla firma del pittore.



171

**Luigi Scaramuccia**

- a. *Gloria celesta di Giorgio Laccioli (volta)*
- b. *Giovanni Rocco da Pavia (pennacchio, in alto a destra)*
- c. *Giovanni da San Fecondo (pennacchio, in alto a sinistra)*
- d. *Gabriele Sforza (pennacchio, in basso a sinistra)*
- e. *Tommaso di Villanova (pennacchio, in basso a destra)*

1652

Affreschi

Milano, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella di Sant'Agostino, seconda a sinistra

Bibliografia: TORRE 1674, p. 229; BONOLA [1682] in MORZINSKA 1959, p. 140; BIFFI [1713] in BONA CASTELLOTTI-COLOMBO 1990, p. 105; LATUADA 1737, V, p. 65; BARTOLI 1776-1777, I, p. 193; ms. ORETTI Notizie, c. 113; BIANCONI 1787, p. 359; CASELLI 1827, p. 212; BOLLANI 1952, p. 89; SPIRITI 1997, pp. 55-66; D'ALBO 2018, p. 317

**G**li affreschi della volta e dei pennacchi della seconda cappella a sinistra nella chiesa milanese di Santa Maria Incoronata furono eseguiti nel 1652 da Scaramuccia in seguito al ritrovamento del corpo del beato Giorgio Laccioli, cui fu dedicato l'intero ciclo. Ricordato dal TORRE (1674) e da tutta la guida-stica milanese sei-settecentesca, è stato SPIRITI (1997) il primo a studiare la decorazione seicentesca dell'intero complesso agostiniano, ed in particolare la vecchia cappella dei Tolentini, fatta affrescare da Angelo Sommariva. Quest'ultimo, già procuratore generale dell'Osservanza agostiniana, ritornò a Milano nel 1652 in seguito alla nomina di vicario generale dell'ordine. Giunto in città, il prelado dette un notevole slancio sul fronte artistico alle opere di rinnovamento delle chiese e dei conventi posti sotto la sua giurisdizione, avviando una serie di cantieri tra Novara, Lodi e – immancabilmente – Milano, dove concentrò le sue attenzioni sul complesso dell'Incoronata. La decorazione della volta e delle pareti laterali della cappella Laccioli in questa chiesa fu affidata dal Sommariva rispettivamente a Luigi Scaramuccia, Ercole Procaccini il Giovane e Giovanni Stefano Doneda il Montalto i quali dipinsero la gloria e due fatti miracolosi della vita del santo. Ma oltre alla dettagliata narrazione delle scene, questo ciclo costituisce una tappa interessante per quanto concerne il rinnovamento del linguaggio artistico locale, in funzione di un'apertura verso i modelli culturali e figurativi romani. Difatti, questo asse

Milano-Roma è reso oltremodo particolare se accanto a Scaramuccia, al Procaccini e il Doneda si pone la presenza di Ciro Ferri, cui fu richiesta la pala d'altare.

Dal canto suo, il perugino affrescò nella volta la Gloria celeste di Giorgio Laccioli, in cui fonde assieme il ricordo delle grandi cupole capoline con il soffitto barberiniano realizzato da Andrea Sacchi. SPIRITI (1997) nota giustamente in questo affresco una forte eco delle radici umbre del pittore, in particolare di Andrea Fabrizi e Giandomenico Cerrini, oltre a suggestioni emiliane e lanfranchiane. Al di sotto della figura del beato e delle tre virtù teologali – la Speranza, la Fede e la Carità – il pittore dipinse anche i quattro pennacchi della volta con i ritratti di Giovanni Rocco da Pavia, Giovanni da San Fecondo, Gabriele Sforza e Tommaso da Villanova, campioni di virtù e carità agostiniane, i cui profili sono caratterizzati da un raffinatissimo classicismo.

In questa cappella il pittore anticipò alcune soluzioni visibili più tardi in altre sue opere, a partire dagli angeli che richiamano alla mente quelli della *Comunione di Santa Caterina da Siena* di Greco Milanese (cat. n. 9) e quelli della *Santa Barbara* in San Marco (cat. n. 6). L'elegantissimo volto di *Giovanni Rocco da Pavia*, invece, rievoca la vivacità dell'accolito della *Presentazione della Vergine* di Carcegnà (cat. n. 21) mentre il viso di *Gabriele Sforza* fungerà come prototipo per un inedito *Sant'Agostino* (cat. n. 44) eseguito dal pittore e dalla sua bottega intorno al settimo decennio.



\8\

**Luigi Scaramuccia**

a. *Resurrezione (volta)*

b. *Andata al sepolcro di Pietro e Giovanni (lunetta destra)*

c. *Andata al sepolcro delle Pie Donne (lunetta sinistra)*

1652–1654

Affreschi

Milano, chiesa di San Marco, cappella del Crocifisso (o della Pietà), a sinistra del transetto

Bibliografia: TORRE 1674, p. 270; LATUADA 1738, V, pp. 281–282; SPIRITI 1998, pp. 189–207

Questi affreschi, tuttora in loco, furono commissionati al pittore dalla potente confraternita del Crocifisso, in seguito alla decisione da parte di alcuni suoi membri di decorare la cappella destra del transetto della chiesa di San Marco. Per tale impresa erano stati già contattati, sul finire del quinto decennio, Ercole Procaccini il Giovane, Antonio Busca, Giovanni Stefano Doneda il Montalto e Johann Christoph Storer, i cui nomi sono ricordati dalla guidistica milanese sei-settecentesca. Secondo SPIRITI (1648), infatti, questi pittori furono chiamati tra il 1648 e il 1649 in vista dell'imminente giubileo, evento tanto atteso dalla comunità dei fedeli ambrosiani, di fatto eluso a causa della morte dell'arcivescovo Monti. In effetti, con la dipartita del potente prelato, la città di Milano piombò in un periodo di sede vacante che fece registrare una battuta d'arresto in tutti i cantieri artistici cittadini che ripresero la loro attività solo in seguito alla nomina di Alfonso Litta nel 1652. In questo biennio, grazie sicuramente alla mediazione del suo fedelissimo acate Flaminio Pasqualini, Scaramuccia ebbe modo di entrare nelle fitte trame del mercato locale, inserendosi appieno nei circuiti artistici cittadini e riuscendo ad ottenere questo incarico così prestigioso, altrimenti impossibile per un giovane pittore forestiero come lui.

Data l'intitolazione della cappella, tutte le pitture ruotano intorno ai temi dei misteri cristologici della passione, morte e resurrezione di Cristo. Il sacello fu interamente decorato, a partire dall'intradosso dell'arco di accesso con le Storie della Passione di Ercole Procaccini il Giovane. All'interno, sulle due pareti laterali campeggiano due tele, l'Andata al Calvario con incontro delle Pie Donne di Ercole Procaccini il Giovane e l'Innalzamento della Croce di

Antonio Busca. Ai lati dell'altare si notano altre due opere, entrambe eseguite dallo Storer, ossia Il Sacrificio di Isacco e Il Sacrificio di Mosè. La parte superiore del vano centrale è separata da un fregio con gli Emblemi della Passione del Doneda il Montalto, al di sopra del quale figurano tre lunette: l'Andata delle Tre Marie al sepolcro e l'Andata di Pietro e Giovanni al sepolcro, entrambe eseguite da Luigi Scaramuccia e lo Stupore dei soldati alla vista della tomba vuota fatta dal Doneda il Montalto. Chiude e corona il ciclo la grande volta con la Resurrezione con trionfo degli emblemi della Passione dipinta da Scaramuccia che s'ispirò per la figura di Cristo a quella eseguita precedentemente da Daniele Crespi nella certosa di Garegnano.

È plausibile che la disposizione delle pitture della cappella rifletta la cronologia della loro esecuzione, iniziata di fatto nel 1650 dai "piani bassi" e conclusasi nel 1652 con i soprastanti affreschi dei lunettoni e della volta. In effetti, ciò spiegherebbe sia l'ingaggio del perugino avvenuto soltanto nel 1652, sia la mancata ricezione di alcuni vocaboli stilistici, fortemente caratterizzanti il cantiere, da parte del pittore, sempre attento e ricettivo agli stimoli esterni. Scaramuccia infatti non si lasciò per niente contaminare dalle crudezze espressive del Procaccini, dalle nitidezze bronziniane del Busca e dalla tavolozza rubensiana dello Storer, dato il suo tardivo coinvolgimento nella fabbrica. Sicuramente però la presenza in queste equipe del Montalto e del Procaccini gli valse una seconda ed importante campagna di affreschi nella cappella di Sant'Agostino in Santa Maria Incoronata (cat. n. 7) dove l'artista lavorò proprio grazie al diretto interessamento di questi ultimi due.



191

**Luigi Scaramuccia**

*Visione mistica di santa Caterina da Siena*

1654 circa

Olio su tela, cm 375 x 245

Greco Milanese, chiesa di San Martino

Bibliografia: TORRE 1674, p. 102; LATUADA 1737, III, pp. 178–179; SORMANI 1752, II, p. 45; BIANCONI 1787, p. 204; BARTOLI 1776-1777, I, p. 201; ms. ORETTI Notizie, c. 113; GIUBBINI 1965, p. 21; OTTINO DELLA CHIESA 1984, p. 97; BONA CASTELLOTTI 1985, tav. 547, tav. 547; BORA 1989, pp. 396–397; BORA 1989, pp. 396–397; MANCINI 1992, p. 153; GEDDO 1996, p. 296; FRANGI 1999, pp. 262–263; TARLAZZI 2017, p. 78; D'ALBO 2018, p. 319

Il dipinto in oggetto è registrato dal TORRE (1674, p. 102) presso il monastero di Santa Maria della Vettabbia a Milano. Il Latuada (1737, III, p. 178) ne precisa la collocazione al lato dell'altar maggiore nella cappella di destra, dove era esposto alla pietà dei fedeli assieme ad una *Vergine annunciata* di Camillo Procaccini, e ad un *San Pio V* di Federico Panza. Questa posizione fu successivamente confermata dal SORMANI (1751) e dal Bianconi nel 1787 (EADEM 1787). Successivamente a quest'ultima data, l'opera fu spostata. Infatti nel 1789, il convento sulle rive della Vettabbia, soppresso e spogliato di ogni bene, fu trasformato in una caserma per poi essere completamente demolito nel 1911. Fortunatamente, intorno al 1818, la tela era già approdata a Brera, da dove passò in deposito alla parrocchiale di Greco, dove è tuttora collocata sulla parete sinistra del presbiterio.

Secondo OTTINO DELLA CHIESA (1985, p. 97) la tela in oggetto fu eseguita dal pittore in seguito al suo viaggio fatto a Venezia nel 1664, riscontrando chiarismi veneti, evidenti in egual modo nelle tele del collegio Ghislieri. Successivamente però, la critica ha anticipato in maniera debita la cronologia, fissando l'esecuzione di tale opera non oltre la metà degli anni cinquanta. Purtroppo la mancanza di documenti intorno a questa committenza non permette di essere più precisi, sebbene alcuni elementi all'interno della tela suggeriscano una datazione prossima al 1652, come la presenza di alcuni putti e il chiarismo della veste di Cristo, evidenti già nella *Santa Barbara* (cat. n. 6) eseguita dal pittore in quell'anno. Ad avallare questa ipotesi ci sono infatti due angeli stanti, in alto a sinistra, che mostrano una chiara

reminiscenza dei modi roncalliani, ancora presenti nella prima produzione del pittore. Questo dipinto mostra tutto l'ecllettismo del perugino; difatti in quest'opera convergono insieme ricordi bolognesi, afflatti correggeschi e suggestioni romane tipicamente lanfranchiane. Se Cristo è condotto con una grafia tipicamente guercinesca, Caterina mostra un chiaro ricordo della tela con analogo soggetto dipinta dal parmense per il duomo di Perugia; l'Eterno Padre e la schiera delle figure celesti, invece, si colorano di ombre correggesche dai riflessi emiliani.

La tela raffigura una delle visioni mistiche di Caterina da Siena, religiosa e teologa domenicana. Il soggetto è condiviso da tutta la critica, sebbene BONA CASTELLOTTI (1985) lo avesse interpretato come Estasi di Santa Teresa. Il dipinto rappresenta due distinti momenti di un medesimo episodio: in basso alcuni fedeli restano attoniti di fronte alla scomparsa miracolosa del pane eucaristico mentre in altro un turbinio di angeli assiste in contemplazione alla comunione mistica della santa. Lo spazio ideale del quadro si dilata secondo uno schema diagonale, in cui i protagonisti mostrano gesti misuratamente intimi ma eloquenti. Se l'elemento vignettistico è enfatizzato da una tavolozza bruna e da una pennellata vibrata e nervosa le cui trasparenze rimandano senz'altro a Guido Reni, il mondo etereo del divino è contrassegnato da un'elegante cromia e da un raffinatissimo cangiamento tono su tono, evidenti nei contrasti di azzurro brillante nella veste di Cristo e dei panneggi rossi e neri degli angeli e della santa.

Sempre in questa chiesa ma in una cappella laterale, il pittore dipinse una perduta *Santa Rosa*

*da Lima* (cat. P41), citata da tutte le fonti e in particolare da PASCOLI (1730, p. 91), secondo

il quale, tra l'altro, qui una delle figlie del pittore prese i voti.



\10\

**Luigi Scaramuccia**

*Sant'Antonio resuscita un morto*

1654

Olio su tela

Corbetta, santuario della Beata Vergine dei Miracoli, cappella Frisiani

**Luigi Scaramuccia**

*Sant'Antonio intercede per una donna tentata dal demonio*

1654

Olio su tela

Corbetta, santuario della Beata Vergine dei Miracoli, cappella Frisiani

Bibliografia: SPIRITI 1995c, pp. 125–129.

**L**e due tele furono eseguite dal pittore per le pareti laterali della cappella di Sant'Antonio presso il santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Corbetta, dove tuttora si trovano. Ignorate completamente dalla critica, le opere furono pubblicate per la prima volta da SPIRITI (1995c) in uno studio dedicato alla comunità corbettense.

I dipinti in esame furono commissionati al perugino da Ippolita Frisiani nel 1654, come risulta dalle cedole di pagamento (SPIRITI 1995) versate all'artista da parte di Ippolito Airaldi, in seguito alle pressanti richieste avanzate da parte del capitolo del santuario. Difatti, ultimata la riqualificazione della chiesa subito dopo gli anni di stasi della peste e della susseguente crisi economica, i Frisiani non avevano ancora ultimato i lavori, avviati da Antonio nel 1648. Quest'ultimo, appartenente ad una famiglia nobile locale, aveva in effetti acquistato la vecchia cappella di San Giuseppe e aveva intrapreso una serie di lavori tali da arrecare prestigio alla chiesa e indirettamente alla sua famiglia. Ma la sua morte prematura, avvenuta nel 1650, arrestò di fatto questi lavori, ripresi solo nel 1653 per interessamento della sua vedova e di suo figlio Gottardo. Furono questi infatti ad ordinare al perugino due tele raffiguranti alcuni episodi della vita di Antonio da Padova, santo a cui fu ridedicata la cappella.

Scaramuccia raffigurò *Sant'Antonio che resuscita un morto* per farlo testimoniare a favore di suo padre e Sant'Antonio che intercede per una donna tentata dal demonio. Nonostante il cattivo stato di conservazione delle due tele e le frequenti ridipinture, i dipinti in esame rappresentano una tappa importante nell'iter artistico del pittore, giunto intorno alla metà del sesto decennio ad una notevole capacità descrittiva, evidente in questo caso nella composizione di "scenette di genere" alternate alle figure monumentali in primo piano. Queste suggestioni tipiche rosiane accolte nel suo catalogo evidenziano di fatto il comportamento di Scaramuccia, sensibile a tutte le nuove istanze artistiche che giungevano in città, un atteggiamento di fatto costante in tutta la sua produzione successiva.

SPIRITI (1995) inoltre ha notato la vicinanza di queste tele ad alcuni modelli figurativi di Giuseppe Vermiglio, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione dell'angelo che tiene per i capelli il santo di Lisbona, un particolare che compare contemporaneamente nel Daniele nella fossa dei leoni del Vermiglio, eseguito da quest'ultimo per il refettorio del convento milanese della Passione.



\11\

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*San Sebastiano*

1655 circa

Olio su ardesia, cm 36 x 26,2

Collezione privata, già Galerie Koller – Zurigo, 30 marzo 2012, lotto 3017

Bibliografia: inedito

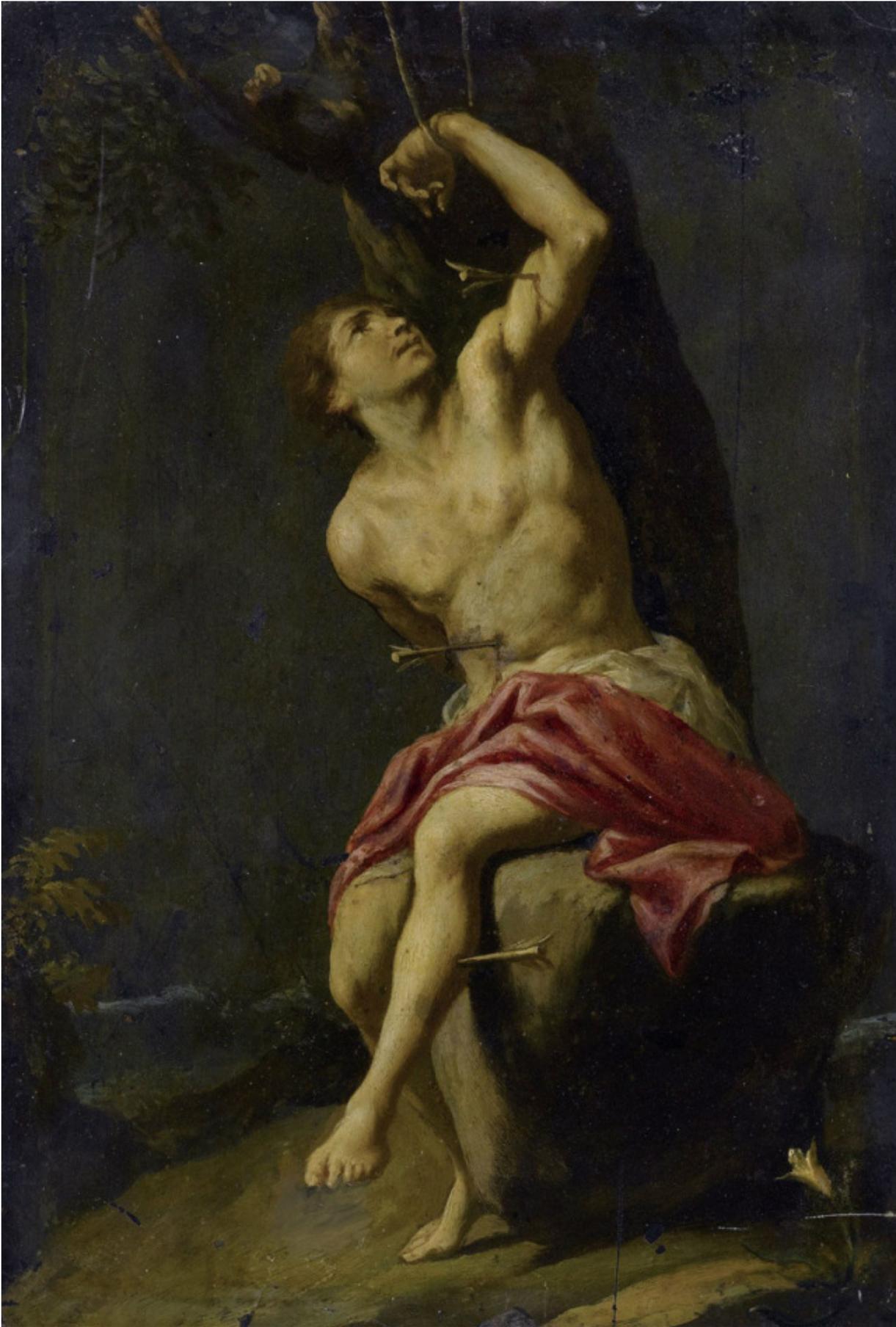
Questo inedito dipinto, da sempre in collezione privata, è apparso recentemente sul mercato antiquario con una timida attribuzione a Carlo Francesco Nuvolone, col quale condivide sicuramente la provenienza lombarda. Ma l'incredibile vicinanza con un disegno autografo di Scaramuccia, oggi all'Ambrosiana (cat. D35), costringe a rivedere la paternità di quest'opera, avvicinandola cautamente alla produzione del perugino.

La scena rappresenta san Sebastiano, militare romano, costretto a subire diversi supplizi per la sua irremovibile fede in Cristo. Infatti, dopo la conversione al cristianesimo, il santo soldato venne prima condannato ad essere bersagliato da frecce per poi essere ferocemente decapitato. In questo caso, il martire romano è raffigurato legato ad un albero, un istante prima che iniziasse il cruento martirio ad opere dei suoi ex compagni militari.

La raffigurazione di questo martirio in un paesaggio notturno, caratterizzato da un cielo tenebroso solcato da nuvole, richiama alla mente il prototipo reniano, oggi in Nuova Zelanda, eseguito da Guido Reni intorno al 1625; sicuramente Scaramuccia dovette avere ben in

mente quest'iconografia risultando uno dei soggetti preferito rappresentati dal bolognese. L'inarcamento del corpo del santo e il braccio legato dietro la schiena rievocano invece lo *Schiavo ribelle* di Michelangelo Buonarroti, reso qui però in maniera ancora più umana, immerso tra pietà e devozione.

I colori molto accessi e vivaci e la pennellata dal tratto morbido e veloce sono dovuti al caratteristico supporto sul quale è stato eseguito questo San Sebastiano. Si tratta infatti di un'ardesia, pietra che ben si prestava ad essere dipinta poiché tende ad assorbire poco o niente la pittura ad olio. Ed è proprio questo tipico supporto a far ipotizzare la provenienza di questa lavagnetta dalla collezione del potente canonico Flaminio Pasqualino, nella cui quadrelia si annoveravano diverse pitture su pietra – alcune condotte da Scaramuccia – tra cui spiccava proprio un San Sebastiano di mano del perugino. L'opera potrebbe essere stata dipinta entro la prima metà degli anni cinquanta, periodo in cui l'artista alloggiava presso la casa del canonico, ospitalità ricambiata con cospicuo numero di tele, tutte registrate in un inventario *post mortem* del 1676.



\12\

**Luigi Scaramuccia**

*Eterno Padre*

post 1656

Olio su tela, cm 60 x 40

Umbertide, chiesa di Santa Maria della Reggia

Bibliografia: CAPOTORTO 2000, p. 145; VISPI 2001, pp. 63–64

**N**el 1656, Andrea e Sebastiano Faloci deputati della Compagnia di San Pietro martire, fecero erigere un altare dedicato a sant'Isidoro nella chiesa di San Giovanni Battista di Fratta di Umbertide, in seguito ad una violenta grandinata che distrusse gran parte delle riserve cittadine. Il santo, infatti, patrono dei raccolti e dei braccianti era invocato per far fronte alle calamità naturali, il cui culto attecchì di fatto in molti borghi rurali a vocazione contadina. Per tale motivo la comunità dei fedeli, spaventata da quanto successo, decise di innalzare un sacello al potente taumaturgo, commissionando contemporaneamente a Scaramuccia un'ancona raffigurante il santo "sottratto al lavoro dei campi da un colloquio mistico con la Vergine apparente, mentre un angelo si occupa al suo posto, dell'aratro tirato dai buoi". Purtroppo, di questa pala andata completamente persa si conserva solo la

cimasa raffigurante l'Eterno Padre, di buona fattura, che guardava benedicente – una volta – la scena sottostante, attualmente conservata sull'altare del Santissimo Sacramento nella vicina chiesa della Madonna della Reggia dove nel XVIII secolo fu trasferita la collegiata dei canonici, già istituita in San Giovanni Battista. La teletta, di chiaro gusto bolognese, mostra una vacuità barocca memore al contempo del colorismo di matrice veneziana. Il taglio stretto del viso e la posizione calibrata nello spazio di questa testa sembrano invece suggerire una dipendenza dalle tele guercinesche, come il *Padre Eterno* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (cfr. MAHON 1991, pp. 284–286) o il *Cristo benedicente* della Pinacoteca di Brera (IBIDEM, pp. 368–369), anticipatrici di quella raffinatezza molesca, più tardi tra i modelli di riferimento di Scaramuccia a Roma.



\13\

**Luigi Scaramuccia**

*David taglia la testa a Golia*

1659

Olio su tela, cm 290 x 350

Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore

Bibliografia: PIANETTI 1916, p. 120; EADEM 1932, p. 36; PESENTI 1953, p. 58; NORIS 1987a, pp. 141–142; NORIS 1987b, p. 165; GEDDO 1996, p. 296; COLOMBO 2007, p. 21; D'ALBO 2018, p. 318

Il dipinto fu commissionato a Luigi Scaramuccia nel 1659 dai deputati della congregazione di Santa Maria Maggiore di Bergamo per l'ala destra del transetto, dove tuttora si trova. Grazie ai documenti resi noti da NORIS (1987b) si sa che il pittore fu contattato il 19 febbraio 1659 per un quadro raffigurante “David che taglia la testa al gigante Golia”, e che lo stesso decise di donare l'opera alla chiesa, facendosi rimborsare soltanto le spese di viaggio. Questo atteggiamento dovette essere tipico del modo di fare dell'artista poiché ne parla negli stessi termini l'abate perugino Lione Pascoli, nel cameo biografico a lui dedicato: “Non lasciò grossi avanzi, perché generosamente spendeva, e generosamente altresì dipigneva, ne dimandò mai né prima, né dopo d'ave fatti i lavori prezzo ad alcuno, e molti eziando anche a piccole persone, ed a poveri religiosi ne regalava e diceva che siccome egli non comperava il tempo, e che poco spendeva ne colori, volentieri dava via quel capitale, che quasi nulla gli costava” (cfr. PASCOLI 1730, p. 92).

Tre mesi dopo, il 30 maggio 1659, il quadro risulta terminato e spedito il 20 giugno dello stesso anno dentro una cassa a Bergamo. Probabilmente a riceverlo in consegna fu il prelado Giovanni Battista Locatelli, il cui nome risulta in una notula di pagamento a proposito del dipinto.

La tela era parte di un complesso ciclo decorativo in cui furono coinvolti altri pittori, tra cui Giuseppe Panfilo, Paolo Recchi e un ignoto Giorgio Marinelli i quali dipinsero rispettivamente Caino che uccide Abele, Mosè che si scalza e Adamo ed Eva. Come ha notato NORIS (1987a, p. 118), il gruppo di pittori scelto è significativo di un chiaro orientamento non veneziano della committenza ma più ostinatamente lombardo. Dal canto suo, il pittore stava meditando su modelli caravaggeschi; tuttavia questa sua apertura fu inframmezzata dalla committenza di opere pubbliche bolognesi che di fatto, se non fecero subito arenare questi suoi nuovi intenti, gli dettero sicuramente una forte battuta di arresto.

Come ha notato NORIS (1987b) e ribadito giustamente dalla D'ALBO (2018), il pittore mostra ancora una volta in questa tela le sue origini lanfranchiane, rimanendo in effetti estraneo alla rigorosa idealizzazione reniana. Ciò si evince chiaramente dall'ardito scorcio prospettico, dovuto sicuramente alla collocazione dell'opera, e dalla pennellata nervosa e franca. L'idea dell'ombra che solca il viso del coraggioso Davide venne ripresa dal pittore dall'Estasi di San Francesco del Guercino, già a Bergamo presso la chiesa di Santa Maria Immacolata, dove il perugino ebbe sicuramente modo di vederla.



\14\

**Luigi Scaramuccia**

*La Crocifissione di San Pietro*

1659

Olio su tela

Milano, chiesa di San Vittore al Corpo, cappella San Pietro, già cappella Piantanida

Firmato e datato “PERUGINI OPUS 1659”

Bibliografia: TORRE 1674, p. 171; DELFINONE 1679, f. 186; BIFFI 1704–1705, p. 82, n. 49; TARANTOLA 1735, f. 59; LATUADA 1738, IV, p. 351; BARTOLI 1776, I, p. 223; ms. ORETTI Notizie, c. 113; CASELLI 1827, p. 173; GIUBBINI 1965, p. 22; BONA CASTELLOTTI 1985, tav. 545; MANCINI 1992a, p. 153, GEDDO 1996, pp. 296–297; FRANGI 1999a, pp. 262–263; DELL’OMO 2014, p. 92; TARLAZZI 2017, p. 79; D’ALBO 2018, p. 318

La tela fu commissionata al pittore nel 1659 dai padri olivetani della chiesa di San Vittore al Corpo per decorare il sacello della famiglia Piantanida. Il dipinto, datato e firmato lungo il margine inferiore sinistro, è assegnato unanimemente al perugino da tutte le guide milanesi, a partire dal TORRE (1674, p. 171). Il DELFINONE (1679, f.), nel suo manoscritto dedicato alla chiesa di San Vittore, menziona l’opera nella quinta cappella a destra, dove tuttora si trova. Da questo testo si apprende, inoltre, la storia della cappella di San Pietro, inizialmente posta sotto al patronato del capomastro della fabbrica olivetana, Giovan Pietro Piantanida. Nel suo testamento, redatto nel 1593, questo nobiluomo affidava ai suoi eredi l’incarico di ultimare la decorazione, i quali, tuttavia, dilapidando buona parte del patrimonio a loro disposizione, fecero cadere nel vuoto queste ultime volontà testamentarie.

Nel 1659 i padri olivetani, decisi ad ultimare il cantiere, affidarono a Luigi Scaramuccia e a Carlo Francesco Nuvolone le due tele laterali della suddetta cappella, dopo aver presa coscienza del mancato interesse dei membri di questa casata nel portare a termine i lavori intrapresi da Giovan Pietro nel lontano 1591. Ciò si apprende chiaramente nel Copioso ed esatto Registro del grande Archivio dell’insigne Monastero di S. Vittore al Corpo, nel quale si legge: “[...] Giovan Pietro Piantanida [...] ordinò nel suo testamento alli suoi Heredi che la facessero finire et adornare, ma non fu eseguito perché li Boni Heredi attesero a scialaquare le hereditarie sostanze. Il che obligò la Pietà Olivetana nell’anno 1659 mentre fa ornare la Grande Nave di mezzo, a farla finire et ornare:

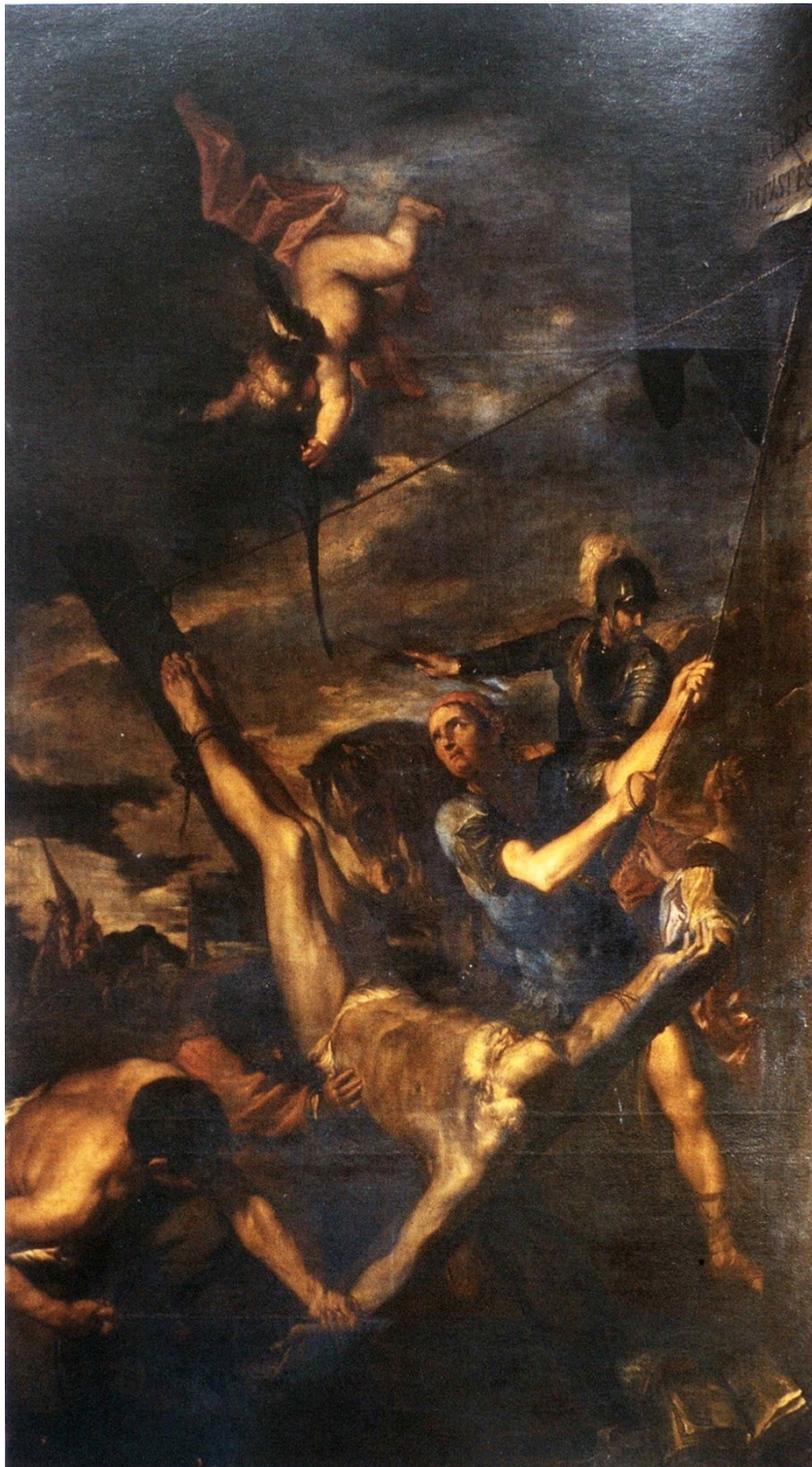
l’Ancona laterale della parte dell’Epistola che figura la Crocefissione del Santo, fu dipinta da Aloisio Scaramuzza Perugino, nominatissimo et eccellentissimo Pittore; l’Ancona della parte del Vangelo, che dimostra il Miracolo dello Stropiato Risanato, è fattura di mano delli tre Pamfili, il più stimato fra loro” (DELFINONE 1679). Questa testimonianza, corroborata dalla firma e dalla data autografe di mano dell’artista, risulta di fondamentale importanza nel casare completamente l’ipotesi suggerita da BONA CASTELLOTTI (1985) di datare la tela al 1668 (in BIFFI 1704–1705, ed. 1990, p. 82, n. 49), idea respinta debitamente da FRANGI (1999) che colloca la tela nel 1659. Difatti la tesi di Bona Castellotti risulta insostenibile soprattutto se si tiene conto della morte nel 1661 di Carlo Francesco Nuvolone e delle ulteriori affermazioni del Delfinone: “[...] l’ancona laterale della parte dell’epistola, che figura la Crocefissione del Santo fu depinta da Aloisio Scaramuzza Perugino [...] quale anco la nettò e pulì l’anno 1668”. Grazie difatti a queste carte si può finalmente affermare – senza più nessun’ombra di dubbio – che l’opera fu eseguita e collocata in situ nel 1659, dove fu restaurata dall’artista una decina di anni più tardi, essendosi anzitempo annerita.

Questa tela costituisce uno degli esiti più significativi dell’attività milanese del pittore, latrice del suo atteggiamento eclettico nei confronti delle istanze figurative del momento. Infatti, se l’ambientazione risente dell’eco tenebrista di matrice neoveneta, i suoi personaggi risultano chiaramente debitori dei modelli figurativi ribereschi e guercineschi. Al Lanfranco rimanda invece il soldato a cavallo, ripreso di sana

pianta dal Cristo caduto sotto la croce per la famiglia Sacchetti, mentre la testa canuta di Pietro risente delle vigorose variazioni sul tema di Pier Francesco Mola. La morfologia dei nudi e il trattamento dei panneggi ricorrono in maniera identica nella *Flagellazione* di Canobio (cat. n. 31) e in quella di San Salvatore a Como (cat. n. 30), in cui ricompare il manigoldo di spalle, tratto dal perugino dal San Benedetto che libera un'ossessa dal demonio di Ludovico Carracci, già nel chiostro di San

Michele in Bosco. Questo personaggio, tra l'altro, appare contemporaneamente in una tela di Luca Giordano, dipinta a Venezia in quello stesso anno, raffigurante il *Martirio di San Pietro*.

Secondo il Delfinone, Scaramuccia dipinse anche gli affreschi della volta prospiciente la cappella con le *Storie di San Pietro* (cat. n. 15), finora mai pubblicati e i riquadri nella volta del sacello stesso (cfr. FRANGI 1999; TARLAZZI 2017).



\15\

**Luigi Scaramuccia e bottega**

- a. *Il sogno profetico di Pietro (al centro)*
- b. *La Resurrezione del figlio di Teofilo (in alto)*
- c. *Il Risanamento dello storpio (sulla destra)*
- d. *La Liberazione dal carcere (sulla sinistra)*
- e. *Il Diniego di san Pietro (in basso)*
- f. *Le Virtù cardinali (nei quattro pennacchi)*

1659

Affreschi

Milano, chiesa di San Vittore al Corpo

Bibliografia: DELFINONE 1679, f. 186; TARANTOLA 1735, f. 59; FRANGI 1999b, p. 263; TARLAZZI 2017, p. 79

**G**li affreschi nella volta della navata laterale, antistante la cappella Piantanida, finora mai pubblicati, furono assegnati per la prima volta al pittore dal DELFINONE (1679) nel suo *Copioso ed esatto Registro del grande Archivio dell'insigne Monastero di S. Vittore al Corpo* e menzionati negli stessi termini dal TARANTOLA (1735). Ricordati anche da FRANGI (1999b) e da TARLAZZI (2017), le pitture raffigurano le Storie di San Pietro e le Virtù cardinali. Sicuramente il tema del ciclo riprende e conclude le storie dipinte su tela nel prospiciente sacello dedicato di fatto al principe degli apostoli.

Le pitture furono molto probabilmente eseguite dal pittore con l'aiuto della bottega nel 1659, in concomitanza della *Crocifissione di San Pietro* (cat. n. 14) che rappresenta difatti l'evento clou del ciclo petrino sciorinato nella volta. Partendo dal basso, la storia inizia con il Diniego del santo, continua sulla sinistra con la Liberazione dal carcere, prosegue in alto con la Resurrezione del figlio di Teofilo e termina con il Risanamento dello storpio. Al centro della volta campeggia il Sogno profetico del santo in cui il pittore si mostra aggiornato sul repertorio dei mostri apocalittici, un tema molto comune nelle varie storie di santi anacreti ma sicuramente poco affine all'iconografia petrina. Probabilmente questo affresco allude alla profezia di Cristo circa Pietro e la sua Chiesa sulla quale "portae inferi non praevalent adversus eam" (Matteo 16, 18), raffigurando di fatto i demoni e l'autorità di Pietro

nell'esorcizzarli. Nei quattro pennacchi furono invece rappresentate le quattro virtù cardinali, ossia la Forza, la Fortezza, la Temperanza e la Giustizia, quest'ultima purtroppo andata persa successivamente.

In questo ciclo è interessante notare il riferimento alla cultura romana, diffusa proprio dal pittore in terra lombarda. Ciò è evidente sia nella resa paesaggistica delle scene di chiara matrice carraccesca, sia nella figura dei due genitori – meravigliati alla vista della resurrezione del loro figlio Teofilo – che richiamano alla mente lo scultoreo *Ratto di Proserpina* di Gian Lorenzo Bernini, così tanto decantato dal perugino nelle sue *Finezze*. Chiaramente ripresi dalle Stanze Vaticane risultano invece i due soldati nel riquadro del *Diniego del santo*, eseguiti da Raffaello a latere della sua *Liberazione di Pietro dal carcere* e rivisitati da Scaramuccia in terra ambrosiana. Non poteva mancare, infine, il tributo al suo amato Reni, evidente nella posa plastica di Pietro al centro della volta, ripreso di sana pianta dalla tela del suo maestro vista a Bologna nella collezione Sampieri. Difatti, come egli stesso ricorda ne *Le finenze*, Girupeno rimase stupito "[...] per una figura di un S(an) Pietro di mano di Guido ad oglio di un tal forte maniera, e da così nobile, et esquisito gusto tirata, che il medesimo Genio fu forzato a dire esser quella Pittura così colma e perfetta di gratie che ben potea paragonarsi à quelle del suo Raffaello" (SCARAMUCCIA 1674, p. 64).



\16\

**Luigi Scaramuccia**

*L'Incoronazione di Carlo V – bozzetto*

1659–1660

Olio su tela, cm 73,5 x 87,5

Bologna, collezione Genus Bononiae

Bibliografia: GIORDANI 1842, pp. 175–176; VOLPE 2014, pp. 215–218; TARLAZZI 2017, p. 80, n. 35

**L**a teletta in esame costituisce il bozzetto preparatorio dell'affresco (cat. n. 17), eseguito dal pittore entro il 1660 sulla parete destra della cosiddetta Sala Farnese nel palazzo comunale di Bologna. Pubblicato per la prima volta dal VOLPE (2004), questo bozzetto potrebbe essere identificato con quello menzionato dal GIORDANI (1842), visto presso un'abitazione privata bolognese e ricopiato dallo stesso per trarre l'incisione a corredo del suo testo, non potendo fare diversamente in quanto l'affresco del perugino versava in un tale stato di degrado da risultare a quel tempo illeggibile.

Il rinvenimento di quest'opera permette di analizzare i cambiamenti intercorsi tra l'ideazione del soggetto e la resa finale. Una differenza

sostanziale appare sia nell'inquadramento dell'episodio – nel bozzetto molto più teatrale con tanto di sipario e palcoscenico – sia nelle proporzioni più armoniose, di fatto risultanti in affresco meno equilibrate. Evidenti sono infine la disposizione finale di alcuni oggetti, come il triregno poggiato sull'altare e un'orbe sui gradini, e la decorazione della cornice con tanto di telamoni, messi in opera dal Quaini ma ugualmente abbozzati dal perugino in questa teletta per conferire un giusto appeal all'insieme. Sicuramente queste difformità eliminano difatti ogni dubbio nel considerare tale opera una copia settecentesca poiché, in caso contrario, avrebbe riportato fedelmente tutti i particolari visibili in opera e qui diversamente raffigurati.



\17\

**Luigi Scaramuccia**

*L'Incoronazione di Carlo V*

1660

Affresco su intonaco

Bologna, Palazzo Pepoli, Sala Farnese

Bibliografia: ASBo, Senato (1451–1797), Diari, *Diario ab anno 1656 usque ad annum 1671*, reg. 8, c. 25v; *Lettera scritta dal sig. N.N. 1661*; *Le Giustissime lagrime 1681*, p. 55; MALVASIA 1686, p. 183; PASCOLI 1730, p. 88; ms. ORETTI Notizie, c. 113; BIANCONI 1835, p. 66; GIORDANI 1845, pp. 6–13; GUALANDI 1860, p. 9; RICCI 1886, p. 79; RICCHI ZUCCHINI 1968, p. 6; ROLLI 1977, pp. 41; ROLI 1988, p. 225; MANCINI 1992a, p. 153; MAZZA 1994, p. 270; GEDDO 1996, p. 296; SIMONETTI 1996, p. 396; BUSCAROLI FABBRI 1999, pp. 95–98; BUSCAROLI FABBRI 2004, p. 108; DELL'OMO 2014, p. 102; TARLAZZI 2017, p. 80; D'ALBO 2018, p. 318

**L'***Incoronazione di Carlo V* fa parte di un esteso ciclo decorativo commissionato dal cardinale Girolamo Farnese, legato bolognese negli anni 1658–1662, al pittore Carlo Cignani il quale, dietro suggerimento del maestro Francesco Albani, affrescò l'intera sala regia insieme alla sua numerosa équipe. Tra i pittori di forte estrazione bolognese figura anche Scaramuccia, la cui candidatura fu probabilmente sponsorizzata da Domenico Regi. Contrariamente a quanto finora ipotizzato dalla BUSCAROLI FABBRI (1999), il ciclo fu ultimato nel novembre 1660 come confermato da un inedito documento conservato presso l'archivio di stato di Bologna (ASBo). Il ciclo, inneggiante alle glorie della storia cittadina felsinea, fu ampiamente descritto in una lettera anonima inviata al cardinale Girolamo Boncompagni nel 1661 (*Lettera scritta dal sig. N.N. 1661*) e pubblicato ne *Le pitture di Bologna* dal conte Carlo Cesare MALVASIA (1686). Ricordato subito dopo dall'animo oratore de *Le Giustissime lagrime* (1681), la notizia fu ripresa da PASCOLI (1730) e da tutte le fonti successive sul pittore.

L'affresco rappresenta l'imperatore Carlo V incoronato da papa Clemente VII nella basilica di San Petronio il 24 febbraio 1530 e fu condotto dal perugino contrariamente a quanto egli stesso avrebbe suggerito ai suoi lettori a proposito dei cosiddetti "dipinti di historia": "[...] nel particolare dell'ordinar l'histoire, ò altri componimenti da rappresentarsi, avverti di non cadere nell'ignominia di molti pittori, che pare non possino [...] non mettere quelle loro mal pensate, benchè favorite figure, come

che ritrovar non si possa cosa da compire il Quadro se non lo fanno con quel solito lor Putto, Donna, Colonna ecc. Non mancano ad un buon, e vasto ingegno concetti, ò materie per riempire prudentemente il destinato sito. [...] Habbi in oltre per massima di non costituire [...] in prima vista Figure in piedi, ma cerca ben sì di prendere occasione di farle in atto, che stiano assise, ò inchinate, e ciò per non offuscare alla prima ogni sito del Quadro. Avverti ancora di far ogni sforzo, che le teste habbino giuste e belle le Fisionomie (e tanto più quelle che saranno nel primo aspetto) osserva in esse il costume, e fa conoscere la tua buona habilità nel posseder l'historya, o Favola, che rappresenti poichè queste sono le cose ch'allettano ed innamorano gli astanti anco più intendenti, e dotti" (SCARAMUCCIA 1674, pp. 204–205). La mancata rispondenza a questi dettami da egli stesso suggeriti nel suo trattato è esemplificativa del modo di fare del pittore che, seppur contrario alle scelte operate dagli altri artisti attivi con lui sugli spalti della sala regia, dovette loro uniformarsi per non risultare una voce fuori dal coro. Difatti la pittura appare troppo carica di elementi ornamentali e decorativi, estranei fino ad allora al suo catalogo, molto più incline alla semplicità compositiva delle immagini. Standardizzando al resto delle pitture, la sua scena risulta quindi immersa in un'atmosfera artificiosa, teatrale e baroccheggianti che fagocita la chiarezza e l'interpretazione spontanea, tipiche della sua produzione. Inaugurato il ciclo la sera di Carnevale del 1661, il programma ideato dal Cignani trovò un'ottima accoglienza da parte

della critica che rivide in Scaramuccia la maniera “del primo maestro”, ossia quell’anima reniana profondamente amata dai nostalgici intenditori bolognesi dell’epoca.

L’affresco in questione rappresenta una tappa fondamentale nell’iter artistico del pittore che, lasciata la città di Milano sul finire del sesto decennio, abbandonò con essa le sperimentazioni caravaggesche visibili nel *Martirio di San Pietro* in San Vittore al Corpo (cat. n. 14) e nell’*Incoronazione di spine* di Cannobio (cat.

n. 18). Di fatto Scaramuccia, meditando sulla tela di analogo soggetto di Tiziano già nella chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie, si era avvicinato ad un tenebrismo di marca veneziana, sicuramente non in linea con i gusti dell’intendenza bolognese. Di quest’opera, tuttavia, il pittore pensò bene di trarre un’incisione di dedicarla al suo committente, il cardinale Girolamo Farnese, sensibilmente affascinato da quel genere di pittura.



\18\

**Luigi Scaramuccia**

*L'Incoronazione di spine*

1661

Olio su tela, cm 230 x 213

Cannobio, santuario della Santissima Pietà

Bibliografia: ASTRUA–SPANTIGATI 1979, p. 59; GEDDO 1996, pp. 296–297; GNEMMI 1998, pp. 302–303; DELL'OMO 2009a, pp. 30–31; DELL'OMO 2014, p. 102, n. 31; GONZALES 2015, p. 78; cfr. TARLAZZI 2017, p. 80, n. 37; D'ALBO 2018, p. 318

La tela è collocata sulla parete laterale sinistra del presbiterio del santuario della Santissima Pietà di Cannobio, dirimpetto alla *Flagellazione di Cristo* (cat. n. 31), anch'essa di mano del perugino ma eseguita ben sette anni dopo rispetto al suo pendant. Difatti il primo acconto per entrambe le tele fu versato al pittore in due tranche, esattamente il 28 novembre e il 16 dicembre 1657. Questa committenza prevedeva due dipinti, eseguiti però dal pittore in anni diversi, giuntagli tramite la mediazione di Vitaliano Borromeo, la cui famiglia era affettivamente legata al borgo cannobiense e al suo santuario, fatto ampliare sul finire del XVI secolo da uno dei suoi congiunti, il mirabile san Carlo.

Descritta dalla guidistica locale come opera di ambito morazzoniano (ASTRUA–SPANTIGATI 1979), la tela fu avvicinata per la prima volta a Luigi Scaramuccia dalla GEDDO (1996), attribuzione confermata due anni dopo da alcuni pagamenti resi noti dallo GNEMMI (1998). La studiosa, però, datando erroneamente il dipinto al 1668, mette in evidenza una varietà di spunti, rielaborati liberamente dal pittore e ripresi sia dalla pala di Tiziano, all'epoca in Santa Maria delle Grazie a Milano, sia dalla *Madonna dei pellegrini* di Caravaggio a Roma. Difatti, il manigoldo con la verga e le braccia alzate fu desunto dalla tela tizianesca ora al Louvre mentre uno dei persecutori sulla sinistra – messo di spalle con i piedi nudi in primo piano – si ispira al viaggiatore forestiero del Merisi in Sant'Agostino a Roma. Non a caso, questi due spunti figurativi furono menzionati

da Scaramuccia nelle sue *Finezze*, il cui protagonista Girupeno esalta *l'Incoronazione di spine* di Tiziano – da cui, tra l'altro, il pittore trasse un'incisione dedicandola al cardinale Farnese (cat. S2) – e si meraviglia di fronte ai piedi sporchi del pellegrino dipinti dal Merisi nell'Urbe (SCARAMUCCIA 1674, pp. 32, 139). L'opera in esame mostra quindi manifesti contatti con le ultime opere di Tiziano, tradotte però con una pennellata meno densa e con riverberi più luminosi, nonché un'apertura ai modelli riberereschi evidenti nelle teste degli sgherri che rispondono ad uno dei precetti messi in luce da Scaramuccia nel suo trattato: “grandissimo difetto è del pittore ritrarre, ovvero replicare li medesimi moti, e medesime pieghe di Panni in una medesima Historia, e far somigliare tutte le Teste l'una con l'altra” (SCARAMUCCIA 1674, p. 213; cfr. GEDDO 1996).

Le figure, intimamente chiuse su loro stesse, mostrano inoltre punti di contatto con Francesco Cairo e rilevano quelle sperimentazioni caravaggesche condotte dal pittore a partire dalla fine del sesto decennio del secolo, già evidenti nella *Crocifissione di San Pietro* nella cappella Piantanida presso la chiesa di San Vittore al Corpo (cat. n. 14). Scaramuccia, infatti, sicuramente attento alle novità stilistiche introdotte a Milano e nel mondo lombardo in quel periodo, si lasciò affascinare dall'ondata caravaggesca che irruppe sulla cultura locale a partire dagli ultimi decenni della prima metà del Seicento, in ritardo rispetto alle altre realtà artistiche locali della penisola.



\19\

**Luigi Scaramuccia**

*Madonna del latte*

1662

Olio su tela, cm 310 x 187

Cesate, oratorio della Beata Vergine delle Grazie

Bibliografia: GIANOLA 1901, p. 67; ETTORRE 1980, pp. 115–125; TARLAZZI 2017, pp. 72–82; D’ALBO 2018, p. 318

La tela fu eseguita nel 1662 per l’altare maggiore dell’oratorio della Beata Vergine delle Grazie di Cesate dove tuttora si trova. Registrata dal GIANOLA (1901) come pala di autore ignoto, fu più tardi descritta come opera di artista veneziano della fine del XVII secolo (ETTORRE 1980) e recentemente restituita al catalogo del pittore perugino dal TARLAZZI (2017). Lo studioso, infatti, rileggendo attentamente i documenti firmati dai deputati della Stella e arguendo che le opere menzionate fossero due ha ricostruito debitamente tutta la storia, grazie al rinvenimento dei relativi pagamenti.

Il dipinto in oggetto fu commissionato dai fedeli della comunità di Cesate al pittore, grazie alla mediazione di Filippo Resta, padre di Sebastiano, incaricato di seguire personalmente la commessa. Ma l’opera, terminata nel 1662 e destinata ad abbellire la piccola chiesetta cesatese, fu trattenuta inspiegabilmente a Milano finché la comunità dei fedeli, facendo leva sugli accordi precedentemente contratti, riuscirono ad ottenere quanto da loro dovuto. Sul finire del 1662, la tela quindi lasciò la città di Milano in direzione di Cesate e al suo posto Scaramuccia dipinse un altro dipinto raffigurante *San Carlo Borromeo che presenta alla Sacra Famiglia gli orfani della Stella* (cat. n. 20). La tela in oggetto rappresenta, invece la Vergine assisa sulle nubi tra una schiera di angeli che offre il suo latte materno a delle donne

in primo piano. Quelle fedeli al culto cristiano ottengono quanto desiderato mentre le infedeli – la donna col turbante – rimanendo deluse nei loro cattivi propositi sono costrette ad assistere alla morte dei loro figli giacenti cadaveri in terra.

In questo dipinto si colgono sia accenti della cultura emiliana, sia manifesti contatti con il mondo romano, evidenti soprattutto nella tavolozza schiarita, legata al classicismo di matrice poussiniana e marattesca. Se l’angelo a sinistra rievoca in maniera identica il putto centrale della Santa Caterina da Siena comunicata da Cristo (cat. n. 9), la donna in ginocchio rappresenta una citazione del catalogo reniano, di fatto ripresa dalla Presentazione della Vergine del maestro bolognese, ora al Louvre ma già nella cappella Sassi del duomo di Modena. Le fisionomie di alcune donne, invece, richiamano alla mente modelli lombardi e specificamente di Carlo Francesco Nuvolone, col quale Scaramuccia ebbe modo di confrontarsi nella cappella Piantanida presso la chiesa olivetana di San Vittore al Corpo (cat. n. 14).

Sebbene vicina cronologicamente alla pala del Pio Albergo Trivulzio, nella Madonna di Cesate sono completamente assenti riferimenti alla cultura veneta e prototipi guercineschi, elementi caratteristici presenti nella tela milanese che, a differenza di quest’opera, nasce in seno e successivamente al viaggio veneziano.



\20\

**Luigi Scaramuccia**

*San Carlo presenta alla Sacra Famiglia gli orfani della Stella*

1663

Olio su tela, cm 294,5 x 179

Milano, chiesa del Pio Albergo Trivulzio

Datata e firmata “ALOYSIL PERUSINI OPUS [A.]D. MDCLXIII”

Bibliografia: GUALDO PRIORATO 1666, p. 106; TORRE 1674, p. 165; BIFFI [1713] in BONA CASTELLOTTI-COLOMBO 1990, p. 79; PASCOLI 1730, p. 88; LATUADA 1738, p. 391; SANTAGOSTINO-SANTAGOSTINO [1688] 1747, p. 150; SORMANI 1752, p. 25; BARTOLI 1776-1777, I, p. 201; BIANCONI 1787, p. 335; ms. ORETTI *Notizie*, cc. 112-113; BORRONI 1808, p. 126; BOSSI 1818, I, p. 181; ANCINI 1825, p. 243; CASELLI 1827, p. 187; FABI 1852, p. 82; NAGLER 1935, p. 531; NICODEMI 1958, p. 501; GIUBBINI 1965, p. 21; BARROERO 1989, pp. 882-883; BONA CASTELLOTTI 1990, p. 79; MANCINI 1992, p. 154; GEDDO 1996, pp. 295-296; FRANGI 1999b, p. 263; COLOMBO 2007, p. 19; TARLAZZI 2017, pp. 72-82; D'ALBO 2018, p. 318

La tela in oggetto fu eseguita nel 1663 per l'altare della chiesa milanese della Stella, dove è menzionata da tutta la letteratura guidistica seicentesca milanese a partire dal GUALDO PRIORATO (1666). Il primo ad indicare il soggetto fu PASCOLI (1730) che, nel medaglione biografico dedicato al perugino nelle sue *Vite de' pittori*, descrive come “S(an) Carlo con altre figure”. Indicata erroneamente come dispersa dal GIUBBINI (1965), da MANCINI (1992) e dal BONA CASTELLOTTI (1990), l'opera era ancora in chiesa nel 1861 dove venne esaminata da una commissione di esperti che ritenendola abbastanza consumata dai tempi decise di intervenire in maniera repentina con un restauro conservativo (cfr. TARLAZZI 2017). Spostata nel parlatorio delle orfane nel 1910 (IBIDEM), fu FRANGI (1999) il primo a districare la matassa e a denunciare la presenza del dipinto presso il Pio Albergo Trivulzio dove tuttora si trova nella cappella laterale destra del presbiterio.

Datata dalla critica al 1680 (CANELLA-CINIDELLA 2007) – ignorando di fatto il terminus ante quem fornito dal GUALDO PRIORATO (1666) – la tela fu eseguita nel 1667, come confermato dalla data, recuperata in seguito ad un restauro dalla FAGNANI SESTI (2007), e dai pagamenti rinvenuti recentemente dal TARLAZZI (2017). Difatti il pittore ricevette per questa tela tre tranche di corrisposizioni per un saldo di 572 lire tra la fine di agosto e quella di

dicembre 1663. La committenza gli giunse direttamente dai deputati della Stella per sostituire la pala raffigurante la Madonna del latte (cat. n. 19), eseguita sempre dal pittore per la comunità di Cesate nel 1662 ma trattenuta inespugnabilmente a Milano. Come ben sintetizzato dal TARLAZZI (2017), questo spiacevole conveniente tra i deputati milanesi e i fedeli cesatesi si risolse positivamente per entrambe le parti; difatti se Cesate si preparò ad accogliere la tela di Scaramuccia, dal canto suo, l'ospedale della Stella si arricchì con la tela in oggetto che sintetizza la storia e la missione del luogo atta ad accoglierla. Il dipinto, infatti, rappresenta san Carlo Borromeo, fondatore dell'istituzione caritativa che presenta alla Sacra Famiglia gli orfani della Stella.

In questa tela si colgono sia riferimenti alla pittura emiliana, sia evidenti contatti con la lezione guercinesca come si nota non solo nella gamma cromatica ma anche nella figura della Vergine, la cui fisionomia ritornerà più tardi nella Madonna dell'Isola Bella e nella pala di Carcegna. La partitura architettonica dello sfondo, invece, rimanda ad un modello veneto, appreso dal pittore da un recente viaggio in laguna. Difatti la differenza sostanziale tra questo dipinto e la tela di Cesate è dovuta proprio alla presenza del pittore a Venezia tra il 1662 e il 1633, dove ebbe modo di aggiornarsi su alcune novità prospettiche, nonché di aggiungere alla tavolozza colori più decisi e brillanti.



\21\

**Luigi Scaramuccia**

*Presentazione della Vergine al tempio*

1663–1664

Olio su tela, cm 210 x 150

Carcegna, chiesa di San Pietro

Bibliografia: COTTA [post 1716] ed. 1994, p. 116; SAVOINI 1992, pp. 69–74; DELL’OMO 1994, p. 144; FERRO–DELL’OMO 1996, p. 233; FRANGI 1996, pp. 313–314; GEDDO 1996, p. 296; FRANGI 1999a, p. 263; COLOMBO 2007, p. 21; DELL’OMO–FIORI 2004, p. 130; DELL’OMO 2014, pp. 91–93; EPIFANI 2015, p. 82; TARLAZZI 2017, p. 79; D’ALBO 2018, p. 318

La pala è situata sull’altare della seconda cappella destra della parrocchiale di Carcegna, prospiciente l’Adorazione dei Magi di Luigi Garzi. I committenti furono due mercanti locali i cui nomi si evincono da un’iscrizione su una cornice marmorea: “ANNIBAL GODIUS ET IULIUS CAESAR FRANCUS F.F. ANNO/MDCLXX”. Registrato già sull’altare in un inventario del 1675, il dipinto fu avvicinato per la prima volta al pittore in una nota inventariale del 1697, attribuzione ribadita successivamente da Lazzaro Agostino COTTA (post 1716).

L’opera fu datata da FRANGI (1996) intorno al 1670, datazione inspiegabilmente estesa fino al 1675 da EPIFANI (2015) e ristretta nuovamente al 1670 da TARLAZZI (2017). Come notato giustamente dalla DELL’OMO (2014) la tela fu eseguita tra il 1663 e il 1664, arco di tempo in cui venne approvata dal vicario vescovile l’erezione di una cappella e fu istituita una compagnia sotto il titolo della Corona di Sant’Agostino. Questa associazione fu difatti aggregata fin da subito al sacello dei due mercanti carcegnesi, locus nominato nei documenti con il titolo della Purificazione della Vergine. Da ciò si deduce che l’altare era stato già dotato del dipinto del perugino, consegnato entro il 1664 in una semplice cornice lignea tuttora presente. Come ha ben spiegato la studiosa (IBIDEM), fu solo nel 1670 in effetti che si richiese al marmoraro Giovanni Battista Bianchi il progetto dell’ancona, dentro cui fu alloggiata la pala. Fu quindi al termine di questa nuova impresa ad essere inciso il suddetto marmo su cui effettivamente campeggia la data – “MDCLXX” – allusiva alla definitiva chiusura della fabbrica e non all’esecuzione della tela. Difatti questa ipotesi trova una sua corretta dimostrazione se

si confrontano le opere eseguite dal pittore agli inizi del settimo decennio con la tela in oggetto; questi dipinti mostrano tutti lo stesso riferimento alla cultura emiliana, permeata da una maniera reniano–guercinesca, con forti ed accentuati riverberi di matrice neoveneta, visibili sia nel San Carlo delle Stelline del Pio Trivulzio (cat. n. 20) sia nella *Madonna del latte* di Cesate (cat. n. 19).

Non c’è dubbio invece che l’opera derivi dalla tela di analogo soggetto, eseguita precedentemente da Guido Reni per il duomo di Modena, vista e ammirata dal perugino quando era ancora in situ, in concomitanza della sua breve sosta emiliana nel 1660. Infatti una prima citazione del capolavoro reniano appare già nella *Madonna del latte* del 1662, come si nota nella fanciulla in ginocchio con un cesto in mano all’estrema destra dell’opera (cat. n. 19). Come si può facilmente osservare, la *Presentazione* di Carcegna mostra la stessa inquadratura scenica della tela modenese, nonché dei personaggi – si veda il bambino che gioca con le colombe – cui il pittore cercò di conferire più ariosità e pathos, dando maggior risalto al cielo e al colonnato. Ciò che si distanzia da Reni, invece, è la conquista coloristica di matrice neoveneta, visibile sia nelle delicate trasparenze del velo della Vergine e dell’abito del sacerdote, sia nello studio delle architetture sullo sfondo.

Come è ribadito unanimemente da tutta la critica, sicuramente il coinvolgimento di Scaramuccia nella chiesa carcegnese fu determinato dalla regia di Rocco Bonola, fondatore dell’Accademia artistica corconiese di San Luca, il quale affidò al magistero del pittore l’educazione artistica di suo figlio, nella cui collezione figuravano due copie di una *Presentazione*

della Vergine al tempio, eseguite nel 1677 e nel 1683 (CARENA 1985, pp. 41,43,44), come esercitazioni sul tema dal giovane Giorgione.



\22\

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*Annunciazione*

1665

Olio su tela, cm 104 x 79

Provenienza: collezione privata, già Bonhams Londra, 30 aprile 2014, lotto 124

Bibliografia: inedito

**R**ecentemente apparsa sul mercato antiquario, questa *Annunciazione* è stata attribuita dagli esperti ad un anonimo pittore bolognese, vicino ai modelli figurativi di Flaminio Torre che però si distacca da quest'ultimo per un'effettiva aderenza alla pittura guercinesca.

Questi caratteri messi in luce dalla critica, in effetti estranei alla cultura del pittore bolognese, sono invece distintivi nel catalogo di Scaramuccia, al quale ritengo possa essere avvicinata questa tela, in perfetta sintonia col suo eclettismo e ampiamente rispondente alla sua cultura figurativa. Infatti, l'afflato guercinesco dell'angelo, immerso in un'atmosfera intrisa di un forte classicismo, richiama alla mente il bellissimo volto del Salvatore *dell'Apparizione di Cristo a San Paolo* (cat. n. 2), conservata presso la basilica bolognese di San Paolo. La disposizione delle due figure nello spazio rievoca uno schema caratteristico del perugino, evidente anche nella suddetta pala barnabita, contraddistinto da uno modello piramidale che ostenta nel vertice, in basso a sinistra, un brano di natura morta. La figura della Vergine, il suo volto chinato e l'ombra che le solca il viso trovano invece un effettivo riscontro con un disegno autografo di Scaramuccia conservato all'Ambrosiana di Milano.

Quest'opera trova un'incredibile aderenza con una descrizione di Baldassarre ORSINI (1784, p. 49) a proposito della tela perduta della chiesa perugina di Santa Maria de' Fossi, eseguita dal pittore nel 1665: "il gusto va imitando la maniera forte del primiero fare di Guido. Le sacome del disegno sono più naturali che

ideali, ossia che non mostrano perfetta scelta. Per questo dico, che il ginocchio dell'Angelo è ben inteso a tenore della natura e della massa chiara rispetto al composto; [...] la testa della B(eata) Vergine ha buon impasto, siccome anche tutto il rimanente del quadro è pittorescamente macchiato. Il corso luminoso, che si presenta davanti al composto, racchiude l'angelo che annunzia, e que' belli putti in gloria, collo Spirito Santo. A questo contrappone la B(eata) Vergine unitamente alla massa di riposo, nella cui ombra sono ritrovati con dolce tinta due putti con graziose attitudini. Anche le minime cose suggeriscono materia al valente artefice per usarla al debito effetto. Il libricciuolo aperto sull'inginocchiatoio con quelle pagine scherzate, e cogli accidenti di chiaroscuro che riceve, serve a legare insieme i corsi luminosi. Cose solamente cognite a' pittori d'arte, e incognite a' manieristi".

Difatti, come afferma il noto erudito settecentesco, la tela in oggetto restituisce alla mente quel fare reniano decantato dallo scrittore, così come la resa naturale dei volti dei protagonisti e il ginocchio del bellissimo angelo che, con un gioco prospettico, buca la tela. La tavolozza risente invece delle recenti conquiste neovenete, chiaramente riscontrabili nel trattamento dei panneggi dell'arcangelo Gabriele, i cui rasi sono resi con un effetto metallico. La sedia e la cesta, così come il "libricciuolo" sull'inginocchiatoio rendono invece la scena "pittorescamente macchiata".

Una replica più piccola è stata battuta da Sotheby – New York (29 gennaio 2009, lotto 50).



\23\

**Luigi Scaramuccia**

*Presentazione della Vergine al tempio*

1665

Olio su tela, cm 242 x 164

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 56; MORELLI 1683, pp. 123–124; ms. ORETTI Notizie, c. 113; Ms. AGOSTINI Dizionari, c. 263r; GIUBBINI 1965, p. 22; BIAVATI 1974, pp. 62–73; SANTI 1979, p. 52; BARROERO 1989, p. 882; TOSCANO 1989, p. 376; GEDDO 1996, p. 296; PIZZORUSSO 1998, pp. 343, 346 tav. 532; MANCINI 1992a, p. 155; D'ALBO 2018, p. 318; GALASSI 2018, p. 63

**L**a *Presentazione della Vergine al tempio* fu commissionata dal conte Giovanni Antonio Bigazzini per adempiere le ultime volontà testamentarie della defunta madre Artemisia. Difatti, già a partire dal 1662, quest'ultima si era interessata della decorazione della propria cappella di famiglia presso la chiesa oratoriana di San Filippo Neri, ordinando a Giovanni Andrea Carlone di eseguire gli ornamenti del sacello (RICCI 1969, p. 28). Alla morte della nobildonna, nel 1665 Giovanni Antonio decise di ultimare l'allestimento sborsando al proposito Carlo Paci ben 779 scudi (IBIDEM. p. 29). Fu in questo frangente che il nobiluomo entrò in contatto con Scaramuccia, documentato in città dai verbali delle adunanze della Confraternita di Sant'Agostino. L'opera rimase in situ fino al 1863, anno in cui entrò in pinacoteca a seguito delle operazioni di demaniazione (SANTI 1979, p. 52).

Scaramuccia dipinse questa *Presentazione della Vergine al tempio*, tenendo conto degli affreschi eseguiti nel 1662 da Giovanni Andrea Carloni. Difatti, tutte le pitture della cappella alludono al mistero della verginità di Maria che, secondo una antichissima tradizione, consacrò la sua vita al suo sposo eterno già dall'età di tre anni, quando bambina fu presentata al tempio dai genitori Anna e Gioacchino.

Scaramuccia realizzò una sorta di sacra bamboccia. In basso, tra la folla ammassata, si vede un bambino che non curante dello schiamazzo dei venditori in prima fila, addita una giovane Maria inginocchiata alla presenza del sommo sacerdote. La braccia di quest'ultimo

riempiono la parte superiore del quadro, dove le architetture chiudono lo spazio circostante costringendo lo spettatore a concentrarsi sulla storia. Tutti gli sguardi, tranne quelli del bambino con una cesta con colombe, convergono verso la fanciulla che occupa inevitabilmente il centro del dipinto. Dietro di lei, sant'Anna assiste alla scena; la mestizia che inspiegabilmente traspare dal suo volto, enfatizzata dagli abiti scuri e da un gioco di luci che la lasciano nella penombra, potrebbe essere messa in relazione con la morte di Artemisia Mainardi, madre del conte Bigazzini, appena deceduta, cui forse il pittore sembra essersi ispirato per una sorta di ritratto.

La BIAVATI (1974) individua il prototipo iconografico di questo dipinto nella tela di analogo soggetto dipinta da Federico Barocci in Santa Maria in Vallicella, casa madre dell'ordine oratoriano. TOSCANO (1989) e BARROERO (1989) rilevano invece nel dipinto una componente neobaroccesca indirizzata verso il classicismo di Sacchi e Maratti. Sicuramente questa fase di Scaramuccia è caratterizzata da una riscoperta dell'anima reniana dettata più dalle esigenze di mercato e di gusto piuttosto che dal suo continuo sperimentare delle "finezze de' pennelli". Di fatto, Perugia e in particolare proprio la chiesa oratoriana di San Filippo Neri furono attratti dalla pittura cortonesca, in apparenza collimante con Reni e il classicismo, come si evince dalle restanti pale d'altare eseguite dai maggiori protagonisti di questa tendenza (Guido Reni, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi), tutte decantate dal pittore ne Le finezze.



\24\

**Luigi Scaramuccia**

*Sant'Ubaldo in preghiera*

1665

Olio su tela, cm 73x58

Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi

Bibliografia: cfr. MORELLI 1683, p. 147; GIUBBINI 1965, p. 22; MANCINI 1992a, p. 154; SANTI 2014, p. 20; GALASSI 2018, p. 65

La tela in esame fu eseguita dal pittore nel 1665 per la ricca quadreria perugina del conte Francesco degli Oddi. Menzionata in un inventario del 1689, l'opera è stata completamente trascurata dalla critica e solo recentemente pubblicata in uno studio monografico di Francesco SANTI (2014) sulla collezione Oddi Marini Clarelli.

Il dipinto fu eseguito probabilmente in seguito al soggiorno perugino di Scaramuccia nel 1665 e pagato dal nobiluomo solo 3,50 scudi. La teletta rappresenta la figura di sant'Ubaldo in preghiera e rientra sicuramente in quel tipo di produzione di figure di santi in estasi, tanto cari alla bottega reniana. Difatti l'ardito impianto figurativo che mette in ombra il viso del vescovo fa pensare che questa pittura nascesse per essere un'opera a se stante e non un

abbozzo o un frammento di una pala più grande. In effetti il conte dovette amare questo genere come si evince dal gran numero di teste registrate nel suo inventario, da quelle di un Angelo Annunciante e di un'Annunciata ispirate ai modi del Pinturicchio, a quelle di Cerini e del Carlone, quest'ultime appese nella galleria accanto alla tela di Scaramuccia e ad un'altra testa, oggi dispersa, sempre del perugino e raffigurante un'Assunta (cat. P62).

La presenza di questa teletta nella quadreria degli Oddi risulta in sintonia con gli altri pezzi della collezione, tutti accumulati dallo stesso denominatore classicista. Scaramuccia, difatti, ben conoscendo i gusti della committenza, saturò appositamente la sua anima bolognese, licenziando delle opere renianamente ruffiane.



\25\

**Luigi Scaramuccia**

*La nascita di Venere*

1665

Olio su tela, cm 101x85

Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi

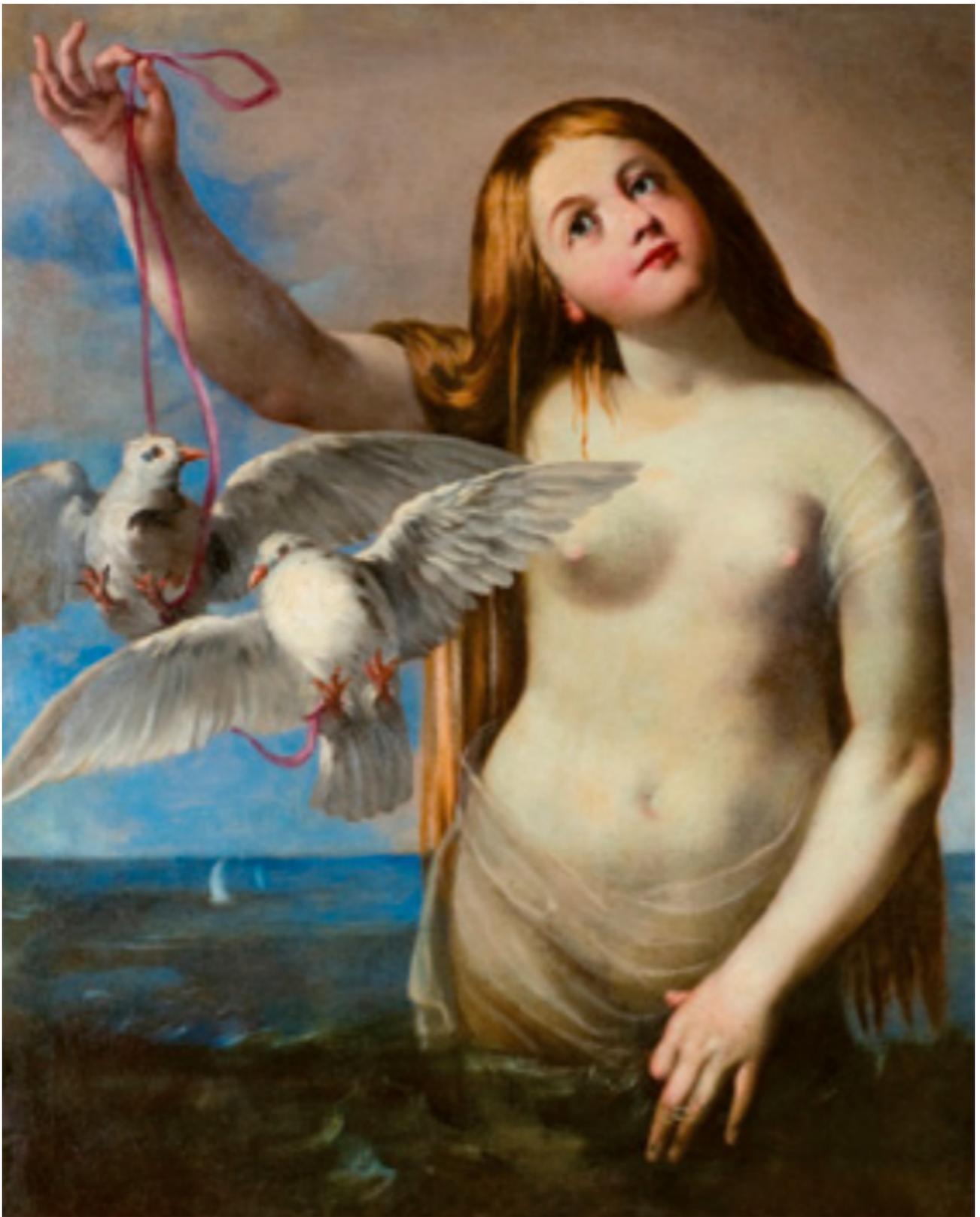
Bibliografia: cfr. MORELLI 1683, p. 147; ORSINI 1784, p. 289; SIEPI 1822, p. 837; GAMBINI 1826, p. 91; Ms. AGOSTINI Dizionari, c. 263r; GIUBBINI 1965, p. 22; MANCINI 1992a, p. 154; SANTI 2014, p. 19; GALASSI 2018, p. 64

Questa originalissima tela fu dipinta nel 1665 per il conte Francesco degli Oddi, proprietario di una prestigiosa collezione messa in piedi dal defunto padre Angelo ed in parte esposta nell'elegante palazzo di famiglia di Perugia su via dei Priori, dove tuttora figura l'opera in esame.

Il primo a menzionare la tela fu L'ORSINI (1784) che mettendo in risalto l'anima reniana del dipinto, denuncia l'intervento di un rozzo pennello settecentesco che per "motivo di onestà [...] gli ha fatto indosso un velo". Ricordata anche dal SIEPI (1822) e dal GAMBINI (1826), questa tela è stata di fatto trascurata dalla critica novecentesca e riportata in luce solo da SANTI (2014) in un suo recente studio sulla raccolta Oddi Marini Clarelli, pubblicando per la prima volta una foto che la ritrae di nuovo svestita dalle coltri della censura settecentesca.

L'opera rappresenta Venere che esce dal mare, caratterizzata da una raffinatissima gamma cromatica di estrazione reniana. Il sottile messaggio erotico è reso senza nessun pregiudizio

di stampo idealista–classicista ma anzi, denota un sottile realismo. Sicuramente per rendere più vera e carnale questa trasognata dea, il pittore si servì di una modella i cui tratti fisiognomici furono immortalati in questa tela; ciò di fatto era quanto lo stesso pittore suggeriva ai giovani pittori ne *Le finezze dato alle stampe* l'anno successivo: "Ma più di questo, il tuo studio principale avrà ad essere della natura l'osservazione. Per esempio, tu devi rappresentare una Venere [...] vanne rimirando per quella alcuna Femina delle più rare bellezze della Città o luogo in che ti ritrovi" (SCARAMUCCIA 1674, p. 200). Le due bianche colombe che si stanno librando in volo, attributo caratteristico di Venere, sono le stesse presenti nella *Presentazione della Vergine* (cat. n. 23), eseguita per il conte Bigazzini nel 1665. Difatti in quell'anno il pittore è documentato a Perugia dove, tra l'altro, firmò altre opere per la nobile casata degli Oddi, tra cui un perduto bozzetto per un quadro da altare.



\26\

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*Assunzione della Vergine*

1665 circa

Olio su tela, cm 49 x 40

Perugia, Fondazione Orintia Carletti Bonucci

Bibliografia: *Inventario 1871* in BLASIO 2015, p. 175

**I**l dipinto in oggetto, elencato in un inventario dei beni del 1871 della famiglia Righetti, è stato pubblicato solo di recente dalla BLASIO (2015) come opere di pittore anonimo della fine del XVII secolo, avvicinato con molte riserve dalla studiosa alla produzione di Giacinto Boccanera, artista di Leonessa, attivo a Perugia nella prima metà del settecento. Si tratta sicuramente di un piccolo bozzetto di altissima qualità esecutiva raffigurante la Vergine Assunta, assisa sulle nubi e sorretta da una miriade di angeli. Al di sotto delle nuvole, si intravedono un bellissimo paesaggio costiero solcato da alcune barche e una città sulla destra, cinta da mura entro le quali compare un edificio con una cupola.

Come è stato notato nella scheda dell'opera, questa teletta mostra i caratteri stilistici di un artista formatosi in ambito romano, a contatto con i grandi capolavori barocchi ed erede di una tradizione emiliana evidente sia per il senso dinamico della scena, sia per la sua profondità spaziale. Questi riferimenti portano dritto verso Scaramuccia, il cui ruolo di interprete della lezione lanfranchiana nella seconda metà del Seicento è indiscutibile. Questa attribuzione trova importanti termini di confronto, a partire da un disegno autografo del pittore conservato a Milano e raffigurante una Vergine Assunta in cielo, in cui si nota la stessa posizione ieratica delle braccia. Una notevole affinità si riscontra anche nella coppia di putti, sulla nuvola in basso a destra, che richiamano nella composizione due degli angeli che

sorreggono la tiara di Pio V nel *Miracolo del Crocifisso* (cat. n. 35a). Il bellissimo angelo alla sinistra della Vergine, invece, è lo stesso che assiste in alto a destra al Crocifisso che ritira i piedi al bacio del pontefice del Collegio Ghislieri così come la bella veduta del paesaggio all'orizzonte trova un simile riscontro col mare dipinto alle spalle della Venere che esce dal mare degli Oddi, in cui ritorna la stessa citazione delle barche a vela in lontananza.

Questi particolari, così come l'intenso cromatismo dell'opera, fissano questa tela al settimo decennio del secolo, periodo in cui il perugino insiste sulla ripetizione di modelli lanfranchiani, caricati con una cromia accesa e brillante, tipica di Giacinto Brandi o di Pierfrancesco Mola, esacerbata nelle tele pavesi che mostrano con questo bozzetto più punti di contatto, a partire dal mutamento dello schema prospettico fino ad allora utilizzato dal perugino. Purtroppo non si conosce la provenienza di quest'opera prima del suo passaggio nella collezione Righetti ma si sa che tale raccolta aumentò notevolmente nel XVIII secolo in seguito al matrimonio tra il conte Antonio e Margherita degli Oddi, che portò in dote alla nobile casata perugina il palazzo Baldeschi, dove tuttora è conservata questa Assunta. È plausibile difatti immaginare che questo dipinto possa essere identificato con il bozzetto di una pala d'altare, eseguito dal perugino per Francesco degli Oddi e menzionato per l'ultima volta nei beni di quest'ultimo nel 1693.



\27\

**Luigi Scaramuccia**

*Cristo Risorto*

1665

Olio su tela, cm 228 x 138

Perugia, chiesa di Sant'Agostino, sagrestia piccola

Bibliografia: ABFPe, *S. Agostino, Arte e Culto*, 1586-1890, scaffale A, pluteo IV, n. 457, c. 4v (vedi app. doc. n. 36); TOSCANO 1989, pp. 375, 377

Questo dipinto, finora trascurato dalla critica, venne pubblicato per la prima volta nel 1989 ed avvicinato con molte riserve al catalogo di Luigi Scaramuccia. L'opera, conservata presso la sagrestia piccola della chiesa perugina di Sant'Agostino, mostra in effetti quella felice congiuntura tra i modi reniani, gli accenti lanfranchiani e i riverberi guercineschi, tipici del pittore perugino. Difatti, il dipinto in esame va assegnato all'artista senza nessun'ombra di dubbio, tenendo soprattutto conto di una memoria inedita dei confratelli di Sant'Agostino del 25 aprile 1665, in cui è registrata, accanto alla loro intenzione di far eseguire al pittore un quadro per il suddetto oratorio, la dicitura "ora esistente in sagrestia". Difatti, il 12 maggio 1665, gli economi della confraternita ottennero la facoltà "[...] di poter spendere quello a essi parrà per fare fare al sig. Aloigj Scaramuccia, il quadro nel nostro oratorio alla facciata da piedi". L'opera, da identificare con la tela in oggetto, fu quindi

eseguita nel 1665 ma dovette ben presto essere riparata in sagrestia, dove fu difatti registrata e poi completamente dimenticata, a causa di alcuni lavori che dal 1689 interessarono l'intero l'oratorio.

L'opera rappresenta Cristo risorto, la cui posa e la posizione delle gambe richiamano alla mente l'analogo soggetto eseguito da Reni nel 1620 (Malta, Museo della Valletta), a sua volta una rimitazione del Cristo michelangiolesco di Santa Maria sopra Minerva. La possenza fisica, invece, enfatizzata da un gioco di lumi ricorda il Cristo risorto appare alla Madonna del Guercino (Cento, Pinacoteca Civica), reso però più arioso e dinamico dal ghirigoro armonico dei panneggi e dello stendardo. La tavolozza mostra invece le recenti acquisizioni cromatiche di matrice neoveneta, messe a punto dal pittore nei dipinti della seconda metà del settimo decennio, caratterizzati da una forte componente neobarocca, rivisitata sui modelli di Sacchi e Maratti.



\28\

**Luigi Scaramuccia**

*Madonna col Bambino*

1667 circa

Olio su marmo venato, ø cm 80

Isola Bella, palazzo Borromeo

Bibliografia: *Inventario 1690* in MORANDOTTI 2011, p. 43, n. 163; TARLAZZI 2017, p. 79; D'ALBO 2018, p. 317

L'opera in esame figura tra i beni inventariati nel 1690 alla morte di Vitaliano VI Borromeo, registrata precisamente nella sala delle due alcove, dove tuttora si trova. Ignorata da tutta la critica, quest'opera rievoca l'analogo dipinto eseguito da Guido Reni, visto e studiato dal perugino presso la basilica romana di Santa Maria Maggiore, dove Passeri ricorda una delle due versioni autografe. Di fatto Scaramuccia rielaborò il soggetto reniano conferendo alla Vergine i tratti fisiognomici di un'anonima modella, già apparsa nei panni di Maria nel *San Carlo che presenta alla Sacra Famiglia gli orfani della Stella* (cat. n. 20).

Questa pittura dovette essere realizzata su marmo poco dopo il 1666 quando il pittore, ritornato da poco dal suo soggiorno romano,

innestò il volto della modella sulla tela reniana, vista sicuramente dopo tale data poiché non trova nessuna menzione ne *Le finezze*. Difatti lo stile dell'opera, caratterizzato da un classicismo reniano aggiornato sui modelli maratteschi contribuisce a rendere verosimile questa ipotesi, le cui istanze si riscontrano in egual modo in altre opere coeve del pittore, eseguite sul finire del settimo decennio.

La presenza di questo raffinatissimo marmo venato tra i quadri della ricercatissima collezione Borromeo risulta in linea con i gusti della committenza che amava scelte insolite come quella del supporto in marmo di quest'opera che ben si armonizzava con le altre bizzarrie in quella sontuosa dimora, sorta in mezzo ai flutti del lago.



\29\

**Luigi Scaramuccia**

*Testa di un giovane*

1667 circa

Olio su tela, cm 42,5 x 32,5

Isola Bella, palazzo Borromeo

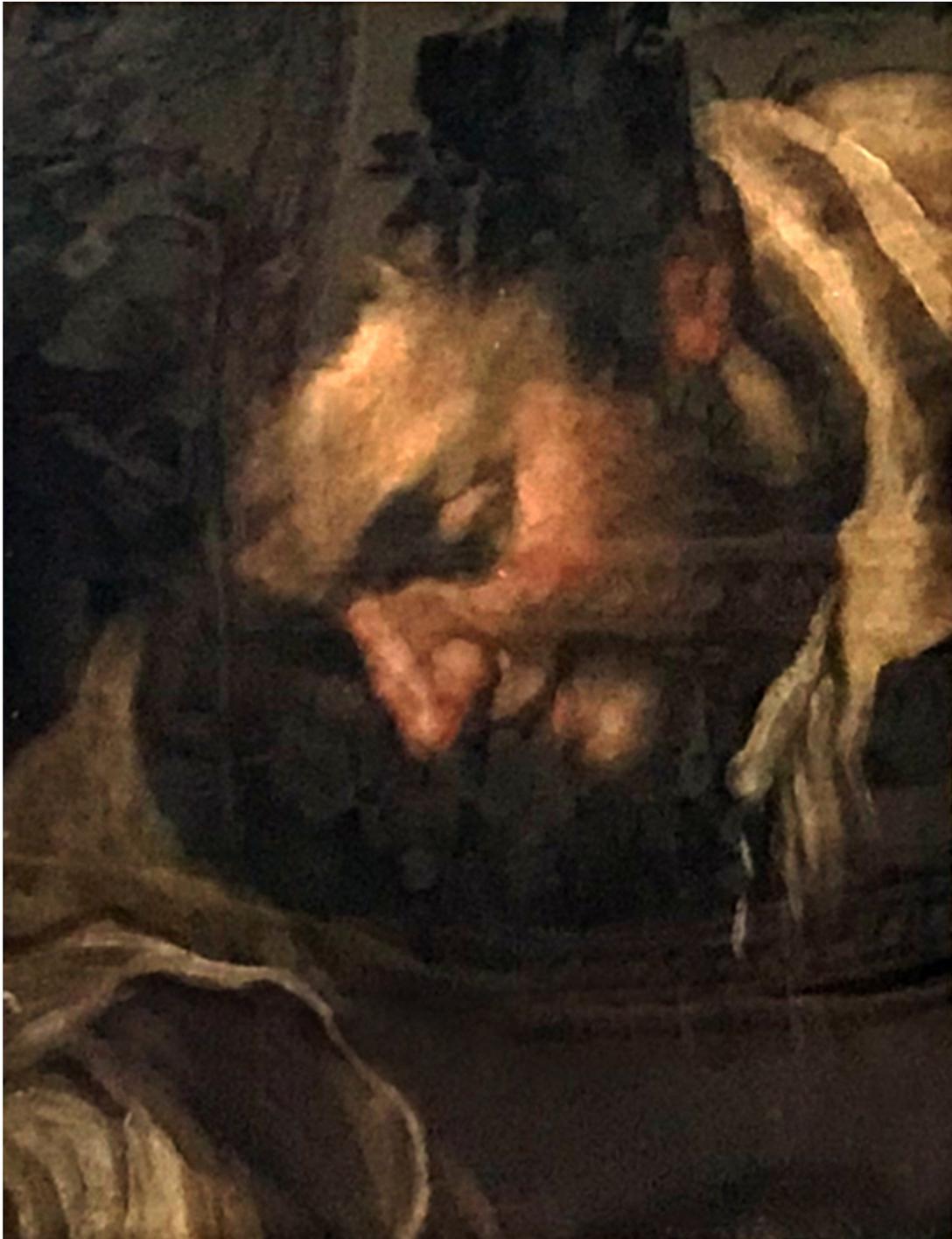
Bibliografia: *Inventario 1690* in MORANDOTTI 2011, p. 43, n. 162

**L**a presenza del pittore tra gli artisti incaricati da Vitaliano VI Borromeo di decorare la sua ricca quadreria è significativa dell'importanza attribuita al perugino da parte dei suoi contemporanei e, in questo caso specifico, del potente conte milanese. Di fatto, Scaramuccia risulta sia tra i pittori addetti da quest'ultimo a "nettare" alcune sue opere, sia tra i protagonisti della stagione artistica seicentesca, le cui opere furono ammassate dal nobiluomo nella cosiddetta Galleria dei Quadri. Nel 1690, infatti, il suo nome figura al pari di quello di molti altri artisti lombardi nel lungo inventario steso alla morte di Vitaliano VI con una "testa che mira abbasso [...] con cornici bislonghe d'intaglio indorate e con guscio nera". Questa teletta fu registrata in pendant con un Angelo di Carlo Cornara e trasferite insieme nel 1838 nella "galleria terrena" – oggi nota come Galleria degli Arazzi – dove tuttora si trovano (MORANDOTTI 2011).

Create su supporti diversi (una su tavola, la nostra su tela), le due pitture raffigurano rispettivamente un Angelo e una Testa. Ma le loro proporzioni incomparabili inducono a pensare che non nacquero per essere abbinate ma, anzi, furono forzate ad una convivenza infelice solo in un secondo momento.

La Testa di Scaramuccia dovette essere eseguita probabilmente intorno al 1667, in concomitanza con la Madonna col Bambino, già nella "stanza delle due alcove".

A primo acchito, la tela sembrerebbe un frammento di una composizione più ampia, successivamente ridotta e costretta a sopravvivere in uno spazio claustrofobico. Sebbene le dimensioni siano abbastanza limitate per azzardare un'interpretazione iconografica del soggetto, la stesura abbozzata e la pennellata fremente di gusto lanfranchiano (cfr. MORANDOTTI 2011) tradiscono ugualmente il "carattere romano" dell'autore.



\30\

**Luigi Scaramuccia**

*La Flagellazione di Cristo*

1667

Olio su tela, cm 240x230 circa

Como, chiesa di San Salvatore

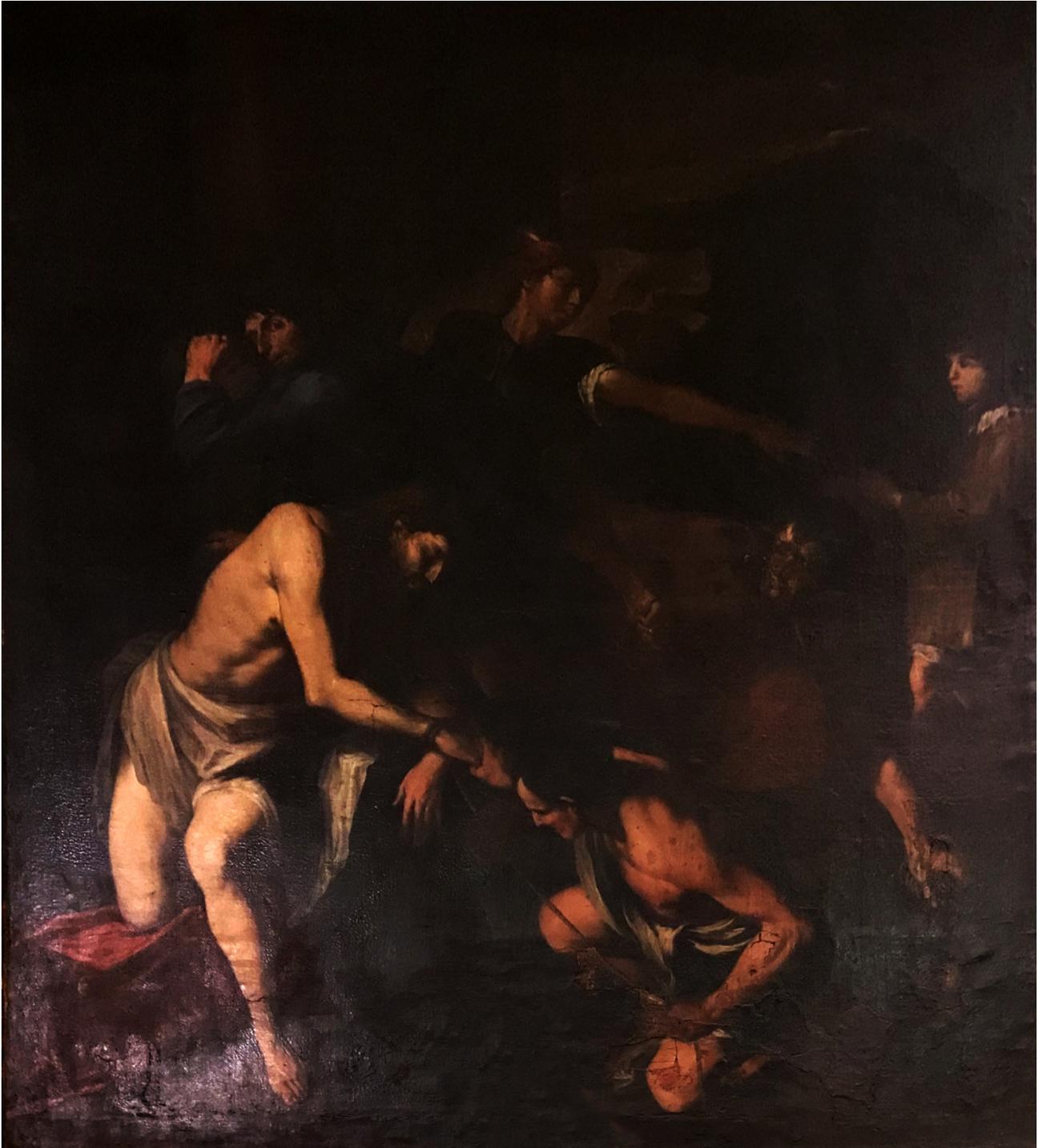
Bibliografia: ASDCo, *Visita Torriani* 1668, c. 3; ASTRUA-SPANTIGATI 1979, p. 59; ROVI 1989, pp. 244–245; RIZZINI 1992; GEDDO 1996, p. 297; GONZALES 2015, p. 78

**L**a tela in esame fu eseguita intorno al 1667 come opera a latere dell'ancona dell'altare maggiore della chiesa di San Salvatore a Como, eseguita da Giovanni Battista Recchi e raffigurante Cristo in gloria fra i santi Bernardo e Antonio abate. Questa informazione si desume dalla visita pastorale fatta dal vescovo Torriani l'8 gennaio 1668 che costituisce un importante terminus ante quem per datare il nostro dipinto, a quella data già in loco (*Visita Torriani* 1668).

Pubblicata per la prima volta dal ROVI (1989), l'opera fu presentata dallo studioso come Cristo Salvatore che soccorre un povero con un errato riferimento ai pittori Giovan Battista e Giovan Paolo Recchi, due fratelli attivi nel comasco, già presenti nella stessa chiesa con un monocromo raffigurante un Giudizio di Gesù. Quest'attribuzione fu ribadita nella scheda della RIZZINI (1992) in cui però viene rettificata la precedente proposta a proposito del soggetto, debitamente descritto come una Flagellazione di Cristo. Probabilmente, lo studioso era stato tratto in inganno dalla patina scura dell'opera e dalla sua collocazione poco felice, interpretando il corpo curvo di Cristo, piegato dalle sferzate di uno dei flagellatori alle sue spalle, come un gesto di benevola propensione verso la figura in basso che in realtà sta tirando in avanti le braccia del martire per meglio colpirlo al fianco.

Questa tela trova un sorprendente parallelo con il dipinto della Santissima Pietà di Cannobio (cat. n. 31), eseguito da Scaramuccia tra il 1667 e il 1668 per il tramite del conte Vitaliano Borromeo. Difatti l'impianto compositivo, l'analogo soggetto e la ripresa delle figure sono riscontrabili nell'opera cannobiese, iniziata nel 1667 e terminata pressappoco nello stesso periodo di quella comasca. È verosimile infatti pensare che il pittore eseguisse contemporaneamente le due tele, poste una accanto all'altra nel suo atelier milanese, licenziando per prima la *Flagellazione* di Como (in loco già l'8 gennaio 1668) e successivamente quella di Cannobio (consegnata entro il 31 marzo e saldata il 18 aprile 1668).

Rispetto alla tela cannobiese, questa versione presenta poche varianti, visibili soprattutto nell'abbigliamento e nella fisionomia dei personaggi e nell'ariosità data alla composizione, dovuta alle sue accresciute dimensioni. L'opera mostra notevoli punti di contatto con gli stilemi caireschi, rinvigoriti da un tenebrismo neoveneto e dalla resa plastica del bellissimo corpo di Cristo, illuminato da una luce caravaggesca. Ma la velocità della pennellata e la delicatezza di alcune figure, leggiadre e per niente dure, inducono a ritenere quest'opera completamente autografa, da cui deriverebbe la versione cannobiese, di fatto successiva, eseguita invece con l'aiuto della bottega.



\31\

**Luigi Scaramuccia**

*La Flagellazione di Cristo*

1667–1668

Olio su tela, cm 230 x 213

Cannobio, santuario della Santissima Pietà

Bibliografia: ASTRUA–SPANTIGATI 1979, p. 59; GEDDO 1996, pp. 296–297; GNEMMI 1998, pp. 302–303; DELL’OMO 2009a, pp. 30–31; DELL’OMO 2014, p. 102, n. 31; GONZALES 2015, p. 78; TARLAZZI 2017, p. 80, n. 37; D’ALBO 2018, p. 318

La tela è collocata sulla parete laterale destra del presbiterio del santuario della Santissima Pietà di Cannobio, di fronte all’Incoronazione di spine (cat. n.18), sempre di mano di Scaramuccia ma eseguita precedentemente. Il dipinto in oggetto, infatti, fu ultimato circa dieci anni dopo il suo pendant e consegnato entro il 31 marzo 1668 quando i committenti decisero di farla intelaiare (vedi doc. n. 38) e porla entro una ricca decorazione in stucco, insieme con altre telette di autori differenti raffiguranti gli Episodi della Passione. Sicuramente entrambe le opere nacquero in seno ai lavori di rinnovamento dell’apparato decorativo dell’area presbiteriale tra il sesto e il settimo decennio del secolo (cfr. GEDDO 1996) come risulta dai documenti resi noti dallo GNEMMI (1998). In effetti la chiesa, costruita nel 1527, fu ampliata alla fine del Cinquecento per iniziativa di San Carlo Borromeo, la cui famiglia fu feudataria della zona, nonché legata affettivamente al borgo del santuario della Pietà.

Scaramuccia si recò per la prima volta ad Angera tra l’ottobre e il novembre 1657 ricevendo i primi acconti per le due tele il 28 novembre e il 26 dicembre dello stesso anno. Saldato il primo dipinto nel 1661, il pittore portò a termine la Flagellazione entro il mese di marzo 1668 ottenendo l’ultima tranche del pagamento il 18 aprile (GNEMMI 1998; DELL’OMO 2009). È certo che il pittore eseguì le due opere per volere del conte Vitaliano Borromeo, il quale dovette mediare anche per la tela della chiesa di San Salvatore a Como che risulta in verità una semplice rielaborazione del soggetto di questo dipinto.

L’opera, segnalata nel 1979 come di “ambito morazzoniano” (ASTRUA–SPANTIGATI 1979), fu attribuita per la prima volta al perugino dalla

GEDDO (1996), un’ipotesi rivelatasi esatta in seguito al rinvenimento dei pagamenti resi noti dallo GNEMMI (1998). Menzionata successivamente dalla DELL’OMO (2009; 2014) e da GONZALES (2015), la tela mostra punti di contatto con Francesco Cairo e con le sperimentazioni caravaggesche caratterizzanti le tele del pittore tra la fine del sesto e gli inizi del settimo decennio del secolo. Difatti, intorno al 1668, il pittore viaggiava su un differente binario stilistico, permeato da un classicismo marattesco con notevoli influenze poussiniane e neovenete, dovute al suo ritorno in patria e al recente viaggio a Roma.

Questa tela risulta molto interessante per comprendere l’iter artistico del perugino che, adattando di volta in volta i suoi pennelli alle richieste della committenza, arrivò a soluzione estremamente opposte rispetto al linguaggio specifico di quel determinato periodo. In effetti, rimettendo mano ad una richiesta pervenutagli dieci anni prima ed eseguita soltanto in parte – Scaramuccia consegnò unicamente l’Incoronazione di spine sebbene le opere richieste fossero due – questi dovette dipingere la Flagellazione di Cristo con una tavolozza simile a quella dell’altra tela, suo pendant, per evitare che collocate una accanto all’altra sul presbiterio cannobienese, le due scene potessero apparire dal punto di vista cronologico e stilistico completamente diverse. Per scansare quindi ogni equivoco, l’artista adattò i suoi pennelli all’occorrenza, facendo stilisticamente un salto indietro di un decennio. Ma, a ben guardare i due dipinti, si osserva tuttavia un enorme divario stilistico. L’*Incoronazione*, desunta dalla pala di Tiziano, già in Santa Maria delle Grazie a Milano, fu eseguita dal pittore inserendovi caratteri caravaggeschi e ribereschi. La *Flagellazione*, invece, sebbene

accomunata dallo stesso verbo del pittore lombardo, mostra inflessioni bolognesi, in direzione del Guercino, evidenti sia nella tornitura accademizzante dei nudi, sia nella morbidezza dei panneggi e nella complessa regia luministica dei notturni. Il dipinto in esame, inoltre, denota un chiaro riferimento alla cultura neo-veneta, come si riscontra nel cielo plumbeo e nell'accennata architettura mentre le figure si avvicinano ai modelli di Pier Francesco Mola – si veda la testa del vecchio barbuto – e di Giacinto Brandi, un fare totalmente diverso rispetto alla precedente esecuzione.

Quest'opera rivela difatti l'immensa cultura conoscitiva del pittore: lo sgherro, in primo piano, che tira le mani del Cristo – già apparso nella *Crocifissione di san Pietro* in San Vittore al Corpo (cat. n. 14) – risulta una rimediazione dell'analogo soggetto dipinto da Ludovico Carracci nel chiostro di San Michele al Bosco, da cui il perugino trasse un'incisione, mentre

la posa di Cristo rimanda all'analogia figura di Ribera, dipinta nel 1618 e conservata a Napoli già dalla prima metà del Seicento presso l'oratorio partenopeo dei Girolamini, dove il pittore ebbe modo di vederla.

Inoltre, questo dipinto riscontra una notevole familiarità con la *Flagellazione* di San Salvatore a Como (cat. n. 30), eseguito dal pittore nel 1667, come si denota dall'impianto compositivo e da alcune figure sostanzialmente identiche. Difatti, Scaramuccia eseguì parallelamente le due tele, poste una accanto all'altra nella sua bottega a Milano, licenziando per prima l'opera comasca (in loco già l'8 gennaio 1668) e successivamente la versione in oggetto (consegnata entro il 31 marzo e saldata il 18 aprile 1668). Sicuramente l'artista riutilizzò gli stessi disegni, facendosi aiutare in parte dalla bottega il cui intervento si riscontra in alcune parti del quadro, molto più dure e meno leggere nel tratto e nella pennellata.



\32\

**Luigi Scaramuccia**

*Federico Borromeo visita gli appestati durante la peste del 1630*

1670

Olio su tela, cm 400 x 585

Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Bibliografia: BOSCA 1672, pp. 177–179; TORRE 1674, p. 156; *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 56; LATUADA 1751, V, p. 429; LANZI 1789, II, p. 188; GIUBBINI 1965, p. 21; MARCORÀ 1985–1986, p. 5; BONA CASTELLOTTI 1985, tav. 554; BORA 1988, p. 77; GEDDO 1996, p. 296; SPIRITI 2004; SPIRITI 2007, pp. 174–176; D'ALBO 2018, p. 319

Nel 1669, in occasione della riapertura dell'Accademia Ambrosiana, il prototomaro Tommaso Buzzi commissionò, quattro grandi teleri raffiguranti la memoria di Federico Borromeo, potente cardinale, nonché fondatore di questa nobile istituzione. I pittori scelti per questo ciclo furono Antonio Busca, Luigi Scaramuccia, Andrea Lanzani e la coppia Ambrogio Besozzi–Cesare Fiori, i quali dipinsero rispettivamente Federico reca il viatico a San Filippo Neri, Federico Borromeo in visita al lazzaretto nel 1630, la Traslazione del corpo di San Calimero e la Consacrazione vescovile di Federico Borromeo, una committenza nata sicuramente ad imitazione e come prosecuzione di quella realizzata ad inizio secolo per il duomo di Milano, inneggiante la figura di Carlo Borromeo.

Il dipinto in oggetto, eseguito dal perugino, rappresenta il momento in cui il cardinale Federico Borromeo si reca in visita al lazzaretto per amministrare il sacramento dell'Eucarestia. Il suo volto coincide esattamente con il centro della composizione, verso cui convergono gli sguardi degli astanti. L'opera, infatti, è costruita secondo uno schema ben ripartito, in cui la linea dell'orizzonte coincide con le architetture sullo sfondo e divide la scena in due parti: la prima, quella in alto, raffigura un cielo solcato da nuvole che conferiscono pathos e drammaticità alla raffigurazione, mentre in basso le quinte architettoniche racchiudono e circoscrivono il mondo pestifero degli ultimi e dei moribondi. La speranza nel divino resta l'unico conforto per gli abitanti del lazzaretto, non a caso disposti a creare un vortice intorno alla figura del beato, il cui abito bianco ne enfatizza il misticismo.

Scaramuccia dipinse questo telerò subito dopo il ritorno da Roma dove si recò nel 1666 per presentare la bozza del suo trattato agli accademici di San Luca. Difatti, una certa familiarità col mondo artistico romano traspare in questo dipinto, eco de *La peste di Azoth* eseguita da Nicolas Poussin per Fabrizio Valguarnera. Da quest'opera, infatti, il perugino riprende l'idea del corpo giacente in primo piano con il seno scoperto e il gesto dell'uomo che si tura le narici. La composizione generale, inoltre, è imbevuta di un forte classicismo, come si evince sia dalle pose ben studiate dei personaggi, sia dai sentimenti di dolore ben trattenuti. Difatti il pittore studiò attentamente ogni minimo dettaglio di questa tela, come si evince da un disegno conservato all'Ambrosiana e raffigurante l'uomo di spalle all'estrema sinistra. Alcune cadute di stile, come la gamba tozza della donna giacente sulla sinistra, suggeriscono invece l'intervento della bottega.

La data di esecuzione va fissata certamente al 1670, come riportata da una lapide trascritta dal BORA (1992) e tramandata dal BOSCA (1672). Quest'ultimo, oltre a fornirci un sicuro termine *ad quem*, esaltò in termini iperbolici l'intero ciclo, soffermandosi in particolare su questa tela (EADEM, pp. 177–179). Difatti, la sua entusiastica penna annotò: “[...] tanta est elegantia picturae ut etiam epidermiam oculis et animo conciliaverit [...] mulier Libitinae circumferre speciem videtur [...] ita pinxit Perusinus ut fortasse Prometheus humana corpora non elegantius finxerit. Pestilentia haec si vulgetur, vitam feret tabulis: nec quisquam extimescet tam elegans malum”.



\33\

**Luigi Scaramuccia**

*Madonna e santi*

1670

Olio su tela, cm 280 x 180

Erba, chiesa di Santa Marta

Iscrizioni: sul piedistallo “ALOYSY SCARAMUCIE / PERUSY / ANNO 1670”

Bibliografia: TORRE 1674, p. 133; PASINETTI 2002, p. 113; DELL’OMO 2007, p. 19, n. 26; BIANCHI-VIRGILIO 2015, pp. 341, 343; D’ALBO 2018, p. 319

**L**a tela in esame fu dipinta dal perugino nel 1670 come si evince dalla firma autografa perfettamente leggibile sul piedistallo su cui posa la Vergine Maria. L’opera fu acquisita dalla chiesa erbese di Santa Marta probabilmente nella seconda metà del XIX secolo, in seguito ad una totale ricostruzione dell’edificio tra il 1845 e il 1848. Qui infatti è segnalata per la prima volta sull’altare dedicato a Maria Santissima in fondo alla navata sinistra (PASINETTI 2002) ed avvicinata successivamente al catalogo del perugino (BIANCHI-VIRGILIO 2015).

Il dipinto rappresenta una sorta di Sacra Conversazione con al centro, in posizione preminente, la Vergine Maria ed intorno a lei i santi Giovanni Battista, Caterina d’Alessandria, Marta, Andrea e Agostino. Due angeli stanno incoronando la Madre di Dio la cui posa, seppur reniana nel volgere lo sguardo, richiama palesemente la famosa statua dell’Assunta scolpita da Annibale Fontana tra il 1583 e il 1586 per il santuario milanese di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso. Scaramuccia però riuscì ad infonderle con la sua tavolozza vita ed anima, a differenza di quanto optato precedentemente dai suoi colleghi (il Cerano e il Nuvolone) che invece raffigurarono la Madonna “in marmo ed ossa”.

Sul piedistallo di forma cilindrica si legge un inno liturgico rivolto alla Vergine per ottenerne l’aiuto nel momento della morte: “MARIA MATER G(RATIAE) / MATER MISERICOR (DIAE) / TU NOS AB HOS (E PROTEGE) / ET HORA MORTIS (SUSCIPE)”. Sullo sfondo si intravede un cielo solcato da nuvole, delimitato a sinistra da una colonna scanalata che sfonda il quadro, creando un effetto di cortoniana memoria già visto nella Galleria di Alessandro VII a Roma.

In questa tela, oltre al marcato gusto accademico e alle tipiche suggestioni della pittura romana del Seicento, si colgono inflessioni bolognesi sia nella tornitura dei corpi, in particolare in quella di Giovanni Battista, sia nella resa dei volti che rimandano alle molteplici raffigurazioni del catalogo reniano. La luce abbagliante che colpisce e accende le figure con colori brillanti e fa risaltare i dettagli del drago, della veste di santa Marta e del volto di sant’Agostino rimanda invece ad una lezione guercinesca mentre l’impaginazione e il particolare della colonna richiama alcuni modelli di Pietro da Cortona come la Madonna e santi, conservato presso il Museo cittadino dell’Accademia Etrusca di Cortona.

L’invocazione leggibile sul plinto della colonna e in particolare le parole “HORA MORTIS (SUSCIPE)” farebbero pensare ad una committenza legata ad una confraternita che annoverava tra i suoi compiti l’assistenza e la cura dei moribondi; d’altro canto la figura della Vergine, sicuramente derivata dalla cosiddetta Madonna di San Celso, fa ipotizzare una provenienza milanese. Tra le più antiche associazioni meneghine impegnate nell’assistenza dei moribondi, in particolare di quelli condannati a morte, c’era la cosiddetta scuola di disciplini di Santa Marta in porta Ticinese, un’organizzazione mista che ottenne in patronato una cappella nel distrutto complesso agostiniano di Santa Marta. Qui, la guidistica milanese seicentesca (TORRE 1674) ricordava ben due tele del perugino, visibili ai lati dell’altare maggiore (cat. P24). È plausibile quindi che uno di questi sia da identificare con il dipinto in esame, come dimostrerebbero sia la presenza dell’insolita figura di santa Marta, riconoscibile grazie all’aspersorio e al drago, sia l’invocazione a Maria “strappata” dalle labbra

di un moribondo. Se così fosse, si spiegherebbe infine anche la presenza nella tela di sant'Agostino, la cui raffigurazione è giustificabile con l'appartenenza del complesso all'ordine

agostiniano, e di Andrea apostolo, Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria, tre dei più celebri condannati a morte, dopo un lungo ed atroce martirio.



\34\

**Luigi Scaramuccia**

*Sacra Famiglia con sant'Anna*

1671 circa

Olio su tela, cm 255 x 180

Porto Potenza Picena, chiesa parrocchiale di Sant'Anna

Bibliografia: SALERNO 1981; CHIAPPINI DI SORIO 1983, p. 108; DOMENICHINI 2010, p. 199; BARBERINI 2013, pp. 104–105; GONZALES 2015, p. 78

La prima citazione di quest'opera appare nel testamento di Anna Credenziati, nobildonna santese residente a Potenza Picena, un paesino nel maceratese, conosciuto all'epoca come Monte Santo. La donna dispose nel suo testamento, redatto nel 1677, che il suo quadro “con la Vergine Maria, il Bambino, san Giuseppe e sant'Anna” venisse collocato nella chiesetta locale di San Pietro, lasciando tale incarico a suo zio Camillo Marefoschi. Distrutta questa chiesa sul finire dell'Ottocento, la pala giunse nella parrocchiale di Sant'Anna dove si trova tuttora (DOMENICHINI 2010).

Purtroppo il testamento, scoperto dal DOMENICHINI (2010), non riporta il nome dell'autore facendo sì che la critica esprimesse diversi pareri sull'opera, a partire dalla CHIAPPINI DI SORIO (1983) che attribuì l'opera al Pomarancio. Questa ipotesi, riveduta da BARBERINI (2013) in favore di Giandomenico Cerrini, è stata completamente rigettata da GONZALES (2015) che esprime il suo parere a favore di Scaramuccia. Difatti la tela, fortemente impregnata della cultura bolognese con evidenti suggestioni tipiche della cultura perugina, molto vicina a Cerrini, è un'opera del perugino, la cui paternità è confermata sia dalla presenza della figura di San Giuseppe, già apparsa in un'opera autografa del pittore del 1668, sia da una serie di caratteristiche riscontrabili in alcune tele coeve. È evidente, infatti, nel personaggio di Giuseppe la ripresa del persecutore pronto ad assestare un colpo di frusta nella Flagellazione di Cannobio. Il delicatissimo profilo della

Madonna mostra punti di contatto sia con l'Angelo della Pinacoteca Malaspina di Pavia (cat. n. 40), sia con quello della bella popolana con la cesta con le uova della tela Bigazzini di Perugia (cat. n. 23). Il volto ringrinzito di Anna, invece, riprende chiaramente quello dell'analogo soggetto della pala di Carcegna (cat. n. 21) mentre l'angelo col violino, dichiaratamente lombardo, sfoggia un fare tipico di un Doneda il Montalto, memore della leziosità barocca delle figure celesti del *Miracolo del Crocifisso che ritira i piedi* del Collegio Ghislieri (cat. n. 35a).

La tavolozza palesa manifesti contatti con la tendenza neoveneta, grata al contempo dei valori chiaroscurali maratteschi e vicina alla cultura cortonesca, in analogia con le opere del perugino dello stesso periodo, che sembrano cedere sotto ai colpi della sfarzosità barocca ed arricchirsi di quinte architettoniche e di enormi colonne.

L'opera fu probabilmente commissionata da Anna Credenziati al pittore intorno al 1671, anno in cui Scaramuccia è documentato nella vicinissima Loreto, dove si recò in pellegrinaggio al famoso santuario. Fu in questa occasione che la nobildonna dovette richiedere una pala che celebrasse la sua santa omonima, in sintonia con i gusti artistici dei signorotti locali che commissionarono per i loro mausolei familiari dipinti al Romanelli, a Giacinto Brandi e ad Andrea Lanzani, pupillo quest'ultimo di Luigi Scaramuccia, la cui pala fa bella mostra di sé accanto a quella del suo maestro.



\35\

**Luigi Scaramuccia**

*Il miracolo del crocifisso*

1673

Olio su tela, cm 200 x 100

Pavia, Collegio Ghislieri, salone San Pio

**Luigi Scaramuccia**

*Il miracolo dell'incendio domato*

1673

Olio su tela, cm 200 x 100

Pavia, Collegio Ghislieri, salone San Pio

Bibliografia: *Lettera di Antonio Lupis a Cipriano Mauri* 1673 (app. doc. n. 60); MATTEI 1712, pp. 569, 577; BARTOLI 1776-1777, II, p. 18; GIUBBINI 1965, p. 22; BARROERO 1989, p. 882; ZATTI 1995, p. 914; GEDDO 1996, p. 296; SIMONETTI 1996, p. 398; ANGELINI-RAIMONDI 2005, pp. 66-68; COLOMBO 2007, pp. 21-23; DELL'OMO 2014, p. 102; ANGELINI 2017, p. 177; D'ALBO 2018, p. 319

Nel gennaio del 1673, come affermato dal bergamasco Antonio Lupis in una lettera indirizzata a don Cipriano Mauri e pubblicata da Scaramuccia ne *Le finenze*, il pittore era impegnato nel collegio Ghislieri di Pavia con due dipinti raffiguranti rispettivamente il *Miracolo del Crocifisso* e il *Miracolo dell'incendio domato* (SCARAMUCCIA 1674, p. XV). Le opere, parte di un ciclo più esteso, nascevano in seno alla canonizzazione di Pio V, elevato agli onori degli altari nel 1672, i cui festeggiamenti furono organizzati dalla famiglia Ghislieri, di stanza a Pavia, dove esercitava il patronato sulla cappella omonima voluta dal loro santo congiunto un secolo prima. L'allestimento e l'arredo di questo sacello rimase difatti invariato fino al 1672 quando i cugini Antonio e Pio Ghislieri, rispettivamente residenti a Roma e a Pavia, si interessarono della sua decorazione assegnando ad artisti di loro fiducia le commissioni dei quadri. Tra i pittori scelti nel rappresentare gli eventi miracolosi del beato pontefice ci fu Luigi Scaramuccia, incaricato di dipingere ben due tele, conservate tuttora nel salone cosiddetto di San Pio dal 1673.

La scelta dei quattro artefici del ciclo – Luigi Scaramuccia, Lazzaro Baldi, Giovanni Peruzzini e Giovan Battista del Sole – mostra una certa ricercatezza da parte dei committenti che di fatto non optarono per maestranze locali, ma decisero di servirsi di professionisti “romani” e “milanesi” più quotati ed aggiornati sulla

scena, protagonisti di quella corrente classicista che ben si confaceva alla celebrazione di un pontefice, impegnato in prima persona nel processo della Riforma cattolica. In effetti, il loro linguaggio imbevuto di modelli cortoneschi risultò essere un esempio per la scuola pittorica locale, un cespite romano extra moenia.

Le due tele di Baldi e Peruzzini raffigurano rispettivamente la *Visione della Battaglia di Lepanto* e la *Liberazione dell'ossessa* mentre la grande tela di Giovan Battista del Sole, cuore dell'intera storia, rappresenta *La battaglia navale di Lepanto*. Dal canto suo, invece, Scaramuccia eseguì due degli eventi della vita del santo pontefice, narrati con un gusto per l'aneddoto colorito e popolare, tanto da essere definiti da TOSCANO (1989) una sorta di “bambocciata sacra”.

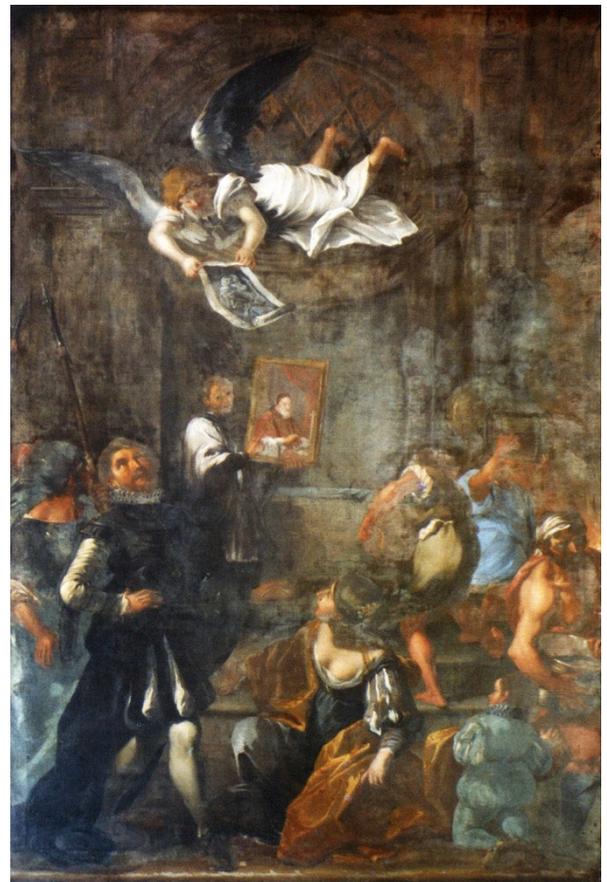
Il *Miracolo del Crocifisso* rappresenta un episodio così caro alla devozione popolare tanta da lasciare una sua traccia nella letteratura agiografica di quel periodo: “Era solito S. Pio di fare orazione avanti l'immagine di un Crocifisso di rilievo. Avvenne, che una sera in volergli, secondo suo solito costume, baciare i piedi, gli ritirò appieno la santa figura più di una volta. Rimase sorpreso il pontefice dal mirabile avvenimento, e dubitando ragionevolmente, che il suo Signore cos' sì gran miracolo l'avesse voluto salvare dalle insidie di qualche persona malvagia, ordinò, che si strofinasse i Santi piedi con una midolla calda di panno, la quale data da mangiare ad un cane, tanto era

violento, che nello stesso tempo l'uccise" (MAFFEI 1712). La storia è difatti così descritta dal pennello del perugino che raffigura al centro della tela papa Pio V con in mano il mirabile crocifisso. Intorno alla sua persona ruota una miriade di angeli che aprono e sollevano un pesante drappeggio e giocano con la tiara pontificia del santo uomo.

Il secondo miracolo, descritto nella missiva di Pio Ghislieri (1672) come "incendio del Duca di Sessia", trovò uguale riscontro nelle cronache coeve dell'epoca: "Nel dì di S(an) Tommaso Apostolo cioè ai 21 di Dicembre dell'anno 1586 si attaccò fuoco all'oratorio domestico del palazzo di Don Antonio di Cardona Duca di Sessia nella villa di Cabra, e vi consumò quanto c'era: essendo stata così straordinaria la violenza del medesimo fuoco, che ridusse quasi in polvere la pietra dell'altare, strusse in candelieri e due statue d'argento [...]. Eranvi per entro fra le altre cose due immagini di S. Pio, l'una dipinta in tela, l'altra stampata in carta, ambedue racchiuse in cornici semplici di legno. Cessato l'incendio, si trovò non senza immensa ammirazione, che la voracità di sì gran fiamma avea perdonato alle due

predette immagini" (Mattei 1712). Scaramuccia optò in questo caso per una sorta di scena di genere dipingendo tale avvenimento miracoloso con toni picareschi come si nota nelle figure del duca di Sessia e del figliolo di questi in primo piano e in quelle dei servitori affaccendati nel domare le fiamme in lontananza.

Ad ogni modo, in entrambe le tele appaiono con molta evidenza gli influssi della corrente neoveneta mediata dalla tradizione emiliano-lombarda, ravvisabili sia nella figura di Pio V – costruita secondo un rigorismo carraccesco – sia nei rocamboleschi personaggi dal sapore lombardo, illuminati da una luce radente che mette in risalto tutta la loro umanità. Chiaramente visibili sono inoltre i numerosi rimandi alla sua educazione classicista, farcita di influssi guercineschi e da echi lanfranchiani, un mix di ingredienti mescolati saggiamente dal pittore e dosati tenendo conto del gusto artistico dei suoi committenti. Sostanzialmente ancora una volta il pittore si dimostra attento alla resa finale delle sue opere che trasudano una sorta di ansia e di continua ricerca della comprensione del clima del proprio tempo.



1361

**Luigi Scaramuccia**

*Santa Maria Maddalena assistita dagli angeli*

1673

Olio su tela, cm 260 x180 circa

Roma, chiesa di Santa Maria in Trivio

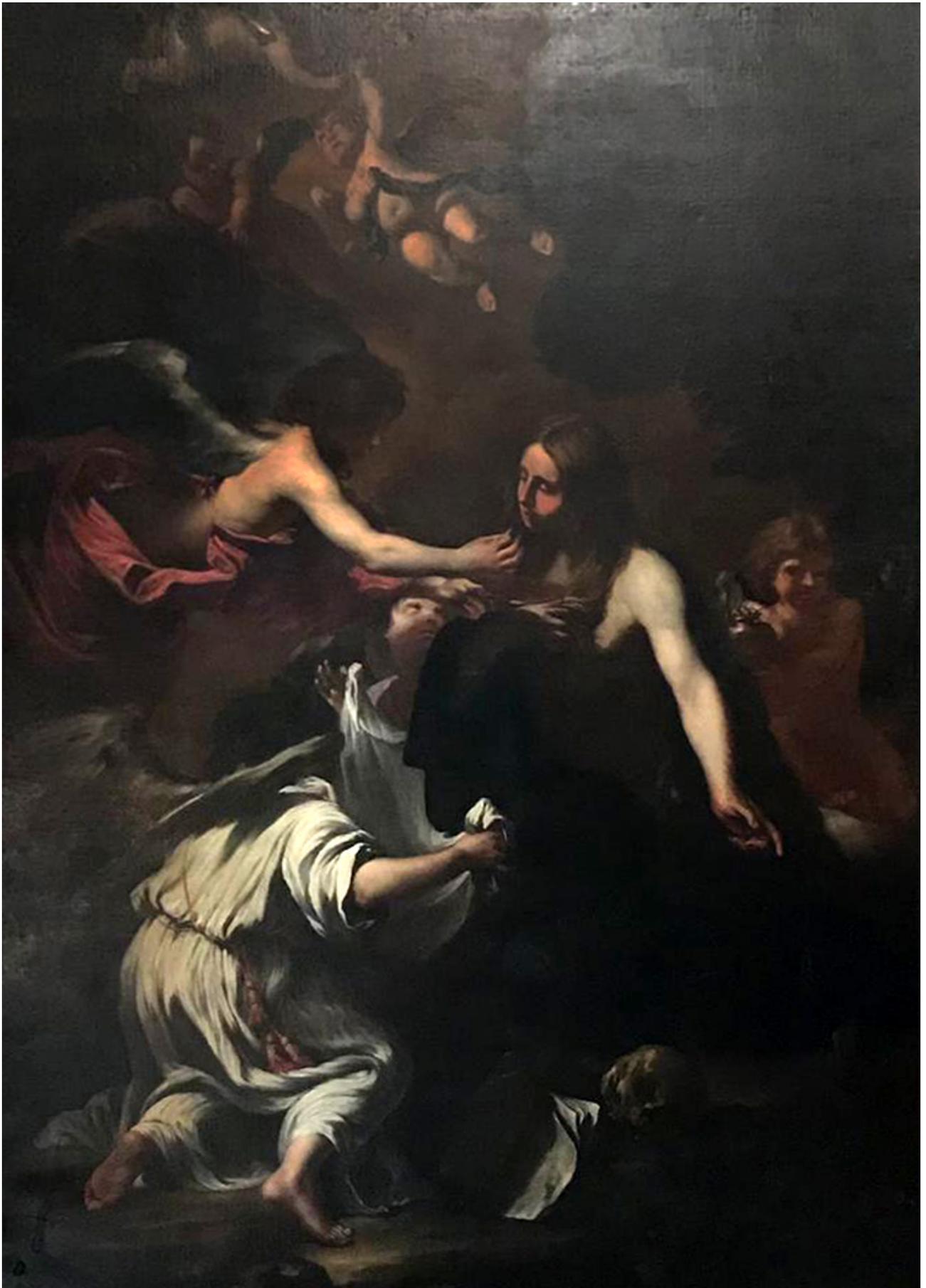
Bibliografia: BRUZIO 1655–1675, vol. 19, c. 703v; TITI 1674, p. 386; TITI 1686, p. 322; TITI 1763, p. 355; RESTA [1708] in NICODEMI 1956, p. 302; ROISECCO 1750, p. 255; ms. ORETTI Notizie, c. 112; NOACK 1935, p. 531; NICODEMI 1956, p. 301; GIUBBINI 1965, p. 22; MANCINI 1992a, p. 154; NEGRO 1995, p. 56; DELL’OMO 2014, p. 92; D’ALBO 2018, p. 318

A partire da Antonio BRUZIO (1655–1675), le fonti antiche attribuiscono questa tela a Luigi Scaramuccia. Tra queste voci, sicuramente la più autorevole ed informata fu quella di padre Sebastiano Resta che in una postilla all’*Abecedario Pittorico* dell’Orlandi conferma l’attribuzione al pittore (NICODEMI 1956). Già TITI (1674) nella sua Guida di Roma ricorda l’opera in situ “tenuta da tutti in gran conto” precisandone la collocazione sul secondo altare a sinistra nella chiesa romana di Santa Maria in Trivio.

L’opera fu commissionata al pittore nel 1673 (MANCINI 1992, p. 154), probabilmente da Stefano Garibaldi, generale dei ministri degli infermi, nonché promotore della decorazione della chiesetta che in seguito ad un breve di Clemente IX del 1669, fu elevata a dignità parrocchiale. Tale incarico dovette essere sicuramente mediato da padre Domenico Regi, già amico e conoscente del pittore, nonché ex procuratore generale dell’ordine, di stanza a quell’epoca a Milano. Difatti, il loro rapporto di amicizia è testimoniato da un’incisione – dedicata dal perugino al prelado – e da una lettera scritta dal Regi al marchese Orazio.

La tela in esame raffigura Maria Maddalena assistita dagli angeli che, secondo la tradizione, decise di ritirarsi in un luogo deserto per redimersi dai propri peccati e dove veniva quotidianamente visitata da figure celestiali. Il

quadro è costruito lungo due diagonali il cui centro è rappresentato dalla mano dell’angelo che porge alla penitente il cibo eucaristico. Difatti, una forza centripeta fa tendere tutti i personaggi verso il centro della scena, resa ancora più intima da un fascio di luce caravaggesco che mette in luce i piedi dell’angelo e brucia le pagine di un libro lasciato aperto. Maria Maddalena mostra una santità plebea vicina alle figure di Pierfrancesco Mola, il cui incarnato pallido e la grazia sensuale risentono di un afflato vouettesco. La tavolozza mostra invece un carattere fortemente guercinesco, intrisa di un’anima neoveneta, così come l’angelo ricoperto da un bellissimo drappeggio. La figura alata di spalle che mostra la pianta del piede ricorda nel gesto uno dei pellegrini dipinti dal Merisi nella tela di Sant’Agostino a Roma, opera decantata da Scaramuccia ne *Le finezze*, mentre l’altro reggicortina rammenta nello sguardo soluzioni tipiche di Doneda il Montalto. Il putto all’estrema destra, invece, che porge alla mirrofora il suo caratteristico attributo iconografico, tradisce la partecipazione della bottega come si nota da una grafia poco esperta. Difatti, questo dipinto fu eseguito in concomitanza con le tele per il collegio Ghislieri, in un periodo pieno di lavori, cui l’artista poté sopperire solo grazie ad un attivo intervento della sua *équipe*.



\37\

**Luigi Scaramuccia**

*L'Elemosina di San Carlo – bozzetto*

1673

Olio su tela, cm 90 x 72,5

Cento, Pinacoteca Civica

1673

Bibliografia: MAZZA 1987, n. 181; TOSCANO 1988, p. 50; FERRARI 1990, p. 235; MANCINI 1992a, p. 153; PAMPALONE 1993, pp. 56-57; PAMPALONE 2017, p. 44

L'opera, pervenuta da una collezione privata nel 1965 e catalogata come tela di un pittore emiliano della fine del XVII secolo (MAZZA 1987), è stata giustamente restituita al pittore da TOSCANO (1988).

Probabilmente questo bozzetto precede di poco la teletta della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini (cat. n. 38) come dimostra la stesura pittorica più povera e meno precisa nella resa dei dettagli. È sicuramente dovuto alle sue proporzioni assai più larghe rispetto alla versione romana se il dipinto di Cento accoglie effettivamente i personaggi in un ambiente più arioso; difatti le figure rappresentate alle estremità dell'opera non sono tagliate e sono caratterizzate da una pennellata più veloce e nervosa. Ciò in effetti dimostra che Scaramuccia non sapesse ancora l'esatta

collocazione del dipinto nella parete della cappella mentre eseguiva questo studio, un particolare interessante che fa precedere di poco l'esecuzione di questa prova rispetto al dipinto Barberini.

L'opera in esame risulta in sintonia con le altre tele dipinte dal perugino tra la fine degli anni sessanta e gli inizi dei settanta, soprattutto se confrontata con Federico Borromeo in visita al lazzaretto della Pinacoteca di Brera del 1670 (cat. n. 32) o con il Miracolo del ritratto di San Pio V che fa spegnere un incendio (cat. n. 35b) nel Collegio Ghislieri di Pavia, eseguito nel 1673. Infatti, queste opere risultano omogenee non soltanto per la composizione affollata e un uso della luce di origine naturalistica, ma soprattutto per i debiti verso la pittura di genere e la bambocciata.



\38\

**Luigi Scaramuccia**

*L'Elemosina di San Carlo – bozzetto*

1673–1674

Olio su tela, cm 87,3 x 567,5

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini

Iscrizioni: a sinistra in basso in tinta oro “200”.

Bibliografia: Catalogo 1783, p. 75, n. 603; SAFARIK 1972, pp. 56–58.; TOSCANO 1988, p. 50; FERRARI 1990, p. 235; MANCINI 1992a, pp. 152–153; GEDDO 1996, p. 296; PAMPALONE 1993, pp. 56-57; PAMPALONE 2017, p. 44

Questa teletta proviene dalla Galleria Colonna dove nel 1783 era stata catalogata correttamente come modello della pala nella cappella Spada presso la chiesa di Santa Maria in Vallicella (cat. n. 39).

Passato poi per eredità alla Galleria Barberini nel 1934, l'opera fu venduta ed acquistata da Eugenio di Castro a Roma. Ricomparsa sul mercato antiquario, fu debitamente comprata nel 1971 dalla Galleria Nazionale di Arte Antica (SAFARIK 1972, cat. n. 14).

L'opera fu datata approssimativamente agli anni 1668–1675 da SAFARIK (1972), e debitamente collocata dalla PAMPALONE (1993) al 1673, anno in cui i pagamenti resi noti dalla studiosa documentano la committenza al pittore.

Non si sa con certezza se l'opera in oggetto possa trattarsi del bozzetto comprato da padre Resta per quaranta scudi direttamente dalle mani del marchese Orazio Spada, cui giunse direttamente da Milano dove Scaramuccia si

era trasferito dal 1650. Certo è che il cardinale Girolamo Colonna risulta tra gli estimatori del pittore, cui faceva visita ogni giorno presso il suo atelier romano, quando tra il 1675 e il 1677 il perugino è attestato nell'Urbe. In effetti il prelado di casa Colonna potrebbe essere entrato in possesso di questa opera in tale occasione, soprattutto se si tiene conto dell'esistenza di una seconda versione resa nota da TOSCANO (1988).

Ad ogni modo questo bozzetto presenta alcune varianti rispetto alla tela Spada, specie nelle figure del santo e degli angioletti in alto a sinistra, un particolare non di poco conto che di fatto esclude la possibilità che tale versione possa trattarsi di una copia settecentesca. Le figure gigantesche, le tonalità brune della tavolozza e il modo di drappeggiare ricordano al SAFARIK (1972) il Baglione tardo ed influssi guercineschi.



\39\

**Luigi Scaramuccia**

*L'Elemosina di San Carlo*

1674

Olio su tela

Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella

Bibliografia: RESTA [1708] in NICODEMI 1956, p. 302; PASCOLI 1730, p. 87; TITI 1686, p. 104; TITI 1763, p. 125; ROISECCO 1750, p. 4; NOACK 1935, p. 531; ARGAN 1936, p. 5; GIUBBINI 1965, p. 23; SAFARIK 1972, pp. 56–58; TOSCANO 1988, p. 50; BARROERO 1989, p. 882; FERRARI 1990, p. 235; PAMPALONE 1993, pp. 56-57; MANCINI 1992a, p. 152; VICINI 1994, pp. 109–112; GEDDO 1996, p. 296; DELL'OMO 2014, p. 92; PAMPALONE 2017, p. 44; TARLAZZI 2017, p. 75; D'ALBO 2018, p. 319

La tela in oggetto fu commissionata al pittore dal marchese Orazio Spada per decorare la propria cappella di famiglia nella chiesa di Santa Maria in Vallicella. Tale richiesta pervenne all'artista tramite padre Sebastiano Resta sul finire del mese di novembre 1673, ricevendo il primo acconto solo nel febbraio dell'anno successivo (PAMPALONE 1993). Per questi lavori il marchese Orazio, dietro suggerimento del suo consulente artistico padre Sebastiano Resta, aveva in precedenza già contattato Carlo Maratti che, in seguito all'impossibilità di eseguire da solo l'intero ciclo di tre tele, fu affiancato da Luigi Scaramuccia e Giovanni Bonati, scelti appositamente dal nobiluomo dopo un'attenta ed accurata selezione.

Da una lettera di Sebastiano Resta al patrizio romano si apprende che il 4 novembre 1674 (PAMPALONE 1993) il quadro era già finito e in procinto di partire per Roma. Collocata sull'altare, la tela fu mostrata alla pietà dei fedeli solo nel 1679, in concomitanza dell'inaugurazione della cappella. Questo ritardo fu dovuto ai lunghi tempi di esecuzione dell'opera di Carlo Maratti che impiegò più del necessario nel portare a compimento il suo dipinto, parte integrante dell'intero ciclo. Ricordata da tutte le fonti sull'artista, l'opera trova la sua prima menzione nella riedizione della *Guida* del TITI (1686) e si trova tuttora nella chiesa di Santa Maria in Vallicella.

Il dipinto, saldato al pittore nel 1677, rappresenta Carlo Borromeo, santo ambrosiano, che distribuisce ai poveri quaranta monete d'oro. Il tema è dettagliatamente descritto in una lettera di Orazio a suo figlio Fabrizio ed è naturalmente correlato al soggetto delle altre due

pitture celebranti la vita e le virtù dell'apostolo milanese. Il quadro è costruito su tre registri: in alto, una gloria di angeli assiste il santo che al centro della composizione porge delle offerte a due bisognosi. Alle sue spalle, un prelato fissa un punto al di fuori della scena creando una sorta di dialogo immaginario tra l'opera e lo spettatore mentre a lui volge lo sguardo un bambino riccamente abbigliato. La differenza sociale tra il popolo in basso e queste due figure – forse Fabrizio Spada e il piccolo Ciriaco – è accentuata da una scala che divide tecnicamente la folla recalcitrante dalla figura ieratica del santo, la cui forza d'animo è enfatizzata da una colonna alle sue spalle. La quinta scenica, ben architettata, richiama soluzioni stilistiche già ampiamente utilizzate nella pala di Potenza Picena (cat. n. 34), nelle due tele del Collegio Ghislieri di Pavia (cat. n. 35) e nella *Presentazione al Tempio* della cappella Bigazzini di Perugia (cat. n. 23) da cui riprende anche la posa del santo. La presenza di tali elementi architettonici fu dovuta probabilmente alla documentata frequentazione del perugino con un certo Bernardo Racchetti, quadraturista di una certa fama, con cui Scaramuccia collaborò in diverse occasioni.

Questa tela mostra i diversi modelli artistici presi di riferimento da Scaramuccia, in primis la pittura romana caricata sul tipo di Brandi. Non mancano inoltre riferimenti alla cultura naturalistica di metà seicento della pittura lombarda di forte eco cairesca, già messa in luce da TOSCANO (1988) che individua nel Genovesino e nel Pittore della Buona ventura di Modena i modelli di orientamento più prossimi al perugino. Difatti, in questo caso l'artista sembra distaccarsi completamente dalla sua

educazione classicista per sperimentare coloriture narrative debitorie della pittura di genere e della bambocciata, analogamente alle altre sue opere eseguite tra il 1670 e il 1673, in particolare al *Federico Borromeo in visita al Lazzaretto* di Milano (cat. n. 32) e al *Miracolo del ritratto di San Pio V che fa spegnere un incendio* nel Collegio Ghislieri di Pavia (cat. n. 35b).

Ne 1672 SAFARIK (1972) ha reso noto l'esistenza di un bozzetto della tela (vedi cat. n. 38), di cui un'altra versione (cat. n. 37), forse precedente, è conservata dal 1965 presso la Pinacoteca di Cento, resa nota da Toscano nel 1988 (TOSCANO 1988). Recentemente sul mercato antiquario è emerso un disegno inedito di questa tela (cat. D100), probabilmente un foglio autografo del maestro.



\40\

**Luigi Scaramuccia**

*Angelo annunciante*

1675

Olio su tela, cm 35 x 27,5

Pavia, Pinacoteca Malaspina

**Luigi Scaramuccia**

*Vergine annunciata*

1675

Olio su tela, cm 35 x 27,5

Pavia, Pinacoteca Malaspina

Bibliografia: MAIOCCHI 1990, p. 74; NICODEMI 1930, p. 247; BICCHI 1958, p. 48; BONA CASTELLOTTI 1985, tav. 549; ZATTI 1998, p. 44; D'ALBO 2018, p. 319

L'attribuzione a Luigi Scaramuccia di queste due telette, sicuramente nate come pendant, nasce da una scritta apposta sul retro della tela della Vergine annunciata che recita: "1675 LUIGI PERUGGINO". In effetti, l'iscrizione di natura inventariale è comprovata dal linguaggio stilistico proprio del pittore affine alla sua produzione intorno all'ottavo decennio del secolo così come la data della sua presunta esecuzione corrisponde con l'ultimo anno del soggiorno pavese dell'artista, città in cui egli lasciò alcune sue tele e dette alle stampe la sua fatica editoriale presso l'editore Magri.

I proprietari delle telette furono i Barbiano di Belgioioso che, tramite la contessa Barbara d'Adda e suo figlio Alberigo XII d'Este, legarono il loro nome a queste due opere. Difatti nel 1813, alla morte dell'ultimo discendente di questa nobile casata, iniziò la dispersione della loro quadreria di cui solo alcuni pezzi si salvarono dall'oblio, finendo – grazie al marchese Malaspina – tra le opere custodite dalla Pinacoteca cittadina.

Le due tele furono presumibilmente parti di una composizione più vasta, ridotte nelle loro dimensioni che nella nuova veste ben si confacevano ad una destinazione devozionale privata. I Barbiano di Belgioioso dovettero entrare in contatto col pittore quando questi fu

attivo, insieme con Giovan Battista Merano, nel cantiere di Santa Maria della Pusterla, esattamente nel 1675. I due pittori furono chiamati per rivestire con le loro tele due affreschi di primo seicento eseguiti dai fratelli Recchi che mal si adattavano al nuovo assetto voluto dalle sorelle benedettine nella seconda metà del Seicento (cfr. cat. P52). Difatti, il loro convento fu fondato nella seconda metà del Quattrocento in una zona amenissima, bagnata dalle limpide acque della Roggia Carlesca, il cui sfruttamento era ad appannaggio della famiglia comitale dei Barbiano, di stanza nella vicina Belgioioso, un feudo di loro appartenenza.

Le opere presentano uno stile di chiara matrice marattesca, ravvivata da una pennellata rapida e sciolta. Il bel profilo dell'arcangelo Gabriele ricorda quello delle creature celesti nella chiasmosa scena de *Il Crocifisso ritira i piedi al bacio di Pio V* (cat. n. 35a) mentre il volto della Vergine richiama nell'alzata degli occhi modelli tipicamente bolognesi, nel cui sguardo si intravede una vicinanza alle teste dei Nuvoione. Le mani dalle lunghe dita affusolate sembrano costruite secondo un gusto giordanesco, visibile anche nella tavolozza dei colori di sicuro afflato neoveneto. La nobiltà di queste due teste richiama infine i segni di quella stanchezza inventiva cairesca, tipica dell'ultimo periodo dell'attività del pittore lombardo.



\41\

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*Sant'Apollonia*

1676–1677 circa

Olio su tela, cm 65,5 x 49

collezione privata; già Pandolfini, 13 febbraio 2018, lotto 50

Bibliografia: inedito

Questa delicatissima tela, recentemente apparsa sul mercato antiquario ed assegnata ad un pittore romano del XVII secolo, trova un'incredibile somiglianza con un dipinto di simili dimensioni, eseguito da Scaramuccia nel 1675 e conservato presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia (cat. n. 40a).

Come si può difatti notare, il profilo della martire Apollonia è perfettamente aderente a quello dell'Angelo annunziante, dagli occhi alla conformazione del naso, dalle guance alla sporgenza del labbro superiore, fino ad arrivare alla citazione dei capelli che scherzano sul lobo superiore dell'orecchio e al gioco delle vesti intorno al collo. Ma queste "cifre morelliane" non sono le uniche analogie tra le due opere, bensì una certa congruenza si riscontra anche nella posa e nell'atteggiamento sereno e pacato delle due figure, nonché dalla luce che tinge di ombre alcune parti del collo e della gola. Una

sostanziale differenza si riscontro per quanto concerne lo sfondo, dove la presenza di una colonna scanalata, difatti assente nel dipinto pavese, ritorna in altre opere coeve del perugino. La particolare cromia della tavolozza e la vicinanza ai modelli figurativi di Pierfrancesco Mola inducono a datare questa tela intorno al 1676–1677, anno in cui il pittore è attivo a Roma e ha modo di conoscere personalmente la cultura romana dell'epoca, fortemente ravvisabile in questo dipinto. Difatti, nell'Urbe il perugino avrebbe aperto persino un atelier, frequentato secondo le fonti da molti illustri cardinali, tra cui Decio Azzolino e Cesar D'Estrées, sebbene ad oggi non si conosca una sola opera di questo periodo.

Il dipinto, di cui si ignora la provenienza, raffigura la vergine Apollonia, martire egiziana, cui secondo la tradizione le furono divelti i denti con una tenaglia.



\42\

**Luigi Scaramuccia**  
**e Giuseppe Antonio Castelli detto Castellino (attr.)**

*Paesaggio con bacchanale e rovine architettoniche*  
1677–1680

Olio su tela, cm 76 x 121

Isola Bella, collezione Borromeo

**Luigi Scaramuccia**  
**e Giuseppe Antonio Castelli detto Castellino (attr.)**

*Paesaggio con offerta a Venere e rovine architettoniche*  
1677–1680

Olio su tela, cm 76 x 121

Isola Bella, collezione Borromeo

Bibliografia: MORANDOTTI 2011, pp. 365–367

Queste due tele sono state attribuite a Giuseppe Antonio Castelli, pittore prospettico attivo nell'ultimo quarto del Seicento per Vitaliano VI Borromeo, nel cui inventario *post mortem* – datato 1690 – figurava questa coppia di prospettive. Questo ensemble fu sicuramente eseguito a quattro mani come si nota chiaramente dal divario tra l'esecuzione delle figure, ancora pienamente seicentesche, e la composizione architettonica di matrice proto-settecentesca che sfocerà più tardi nel capriccio architettonico e nella veduta prospettica.

La critica ha individuato in Luigi Scaramuccia l'esperto figurista di queste tele. In effetti, gli inserti di figura rimandano ad un pittore di educazione romana, sensibile al colorismo veneto e conoscitore del mondo lombardo filtrato

attraverso le lenti dei Montalto e dei Nuvolone, tutti ingredienti facenti parte del catalogo del perugino. La presenza poi di uno dei personaggi inginocchiato in primo piano nel *Paesaggio con offerta a Venere e rovine architettoniche*, identico nella posa ad uno dei disegni autografi del pittore (cat. D85) sembra non lasciare spazio a nessun'ombra di dubbio, considerando inoltre la propensione dell'artista nel collaborare con specialisti di pittura prospettica ed architettura, tra i quali si ricorda Bernardo Racchetti. È plausibile, infatti, che quest'ultimo avesse mediato l'incontro tra il Castellino e Scaramuccia, in prossimità o subito dopo il soggiorno romano di questi avvenuto tra il 1676 e il 1677, periodo in cui la coppia di paesaggi è stata datata dalla critica.



\43\

**Luigi Scaramuccia e bottega (attr.)**

*Caino e Abele*

1664 circa

Olio su tela, cm 114 x 90

Collezione privata; già Casa d'aste Bertolami Roma, 4 dicembre 2017, lotto 239

Bibliografia: inedito

Questa tela inedita, da poco apparsa sul mercato antiquario e raffigurante il paricidio di Abele, è stata debitamente attribuita dagli esperti ad un anonimo pittore di cultura emiliana, influenzato dalla maniera lanfranchiana.

Ma, a ben guardare il dipinto, si riscontrano diversi punti di contatto con la produzione di Scaramuccia, a partire dall'impaginazione della scena, costruita secondo uno schema piramidale – già usato per *l'Apparizione di Cristo a san Paolo* (cat. n. 2) – i cui vertici della base corrispondono in questo caso al corpo esanime di Abele e al tronco dell'albero. Il volto dello sfortunato figlio di Adamo, reso con lineamenti piuttosto generici – naso appuntito, occhi allungati, bocca serrata – richiama difatti alcune analoghe soluzioni fisionomiche riscontrabili nei morti di peste nel *Federico Borromeo* della Pinacoteca Ambrosiana (cat. n. 32), così come il suo corpo esanime riprende esattamente la posizione delle braccia e del busto di un disegno autografo dell'artista raffigurante un *Fauno ebbro* (cat. D19). Quest'ultimo, colto nel momento del sonno, è sdraiato in un paesaggio ameno all'ombra di alcune fronde scosse dal vento, tutti particolari similmente ripresi nel dipinto in oggetto. Inoltre, il fianco destro di Abele, ottenuto in maniera "sgraziata" e "grumosa", è dipinto secondo uno studio dei volumi tipico dell'artista, come si nota in una *Figura femminile distesa addormentata* (cat. D70), in cui la massa voluminosa ed informe delle cosce e dell'anca è trattata allo stesso modo.

Se fosse accertato l'ambito, questo dipinto, insieme ai disegni del codice di Varsavia, offrirebbe un esempio interessante di studio di nudo dal vero, contraddistinto da forme scorciate che richiamano alla mente alcuni disegni di Annibale Carracci e un foglio già attribuito a Pietro Catelani raffigurante un Bambino sdraiato sul fianco destro, recentemente avvicinato a Scaramuccia (cat. D98).

La tela in oggetto proverebbe inoltre il debito di Scaramuccia e della sua bottega verso i modelli figurativi del Guercino, già suo maestro all'epoca dell'Accademia Ghisilieri. Difatti, se si confronta il dipinto esitato con quello di analogo soggetto eseguito dal Barbieri, si nota lo stesso modo di trattare la muscolatura, nonché l'idea della fuga di Caino sullo sfondo. Dal canto suo, però, l'autore di questa tela, non riuscì a conferire alla figura di Abele quel modo a dir poco prorompente del Barbieri, rimanendo di fatto più estraneo alla vicenda e stilisticamente più patinato rispetto alle opere di Scaramuccia, da cui però sicuramente è influenzato.

L'opera potrebbe essere identificata con una tela anonima di ambito bolognese, elencata nella quadreria di Manfredo Settala, sulla cui possibile paternità in favore del perugino e della sua bottega si è già ampiamente discusso. Probabilmente l'appartenenza di questa tela alla quadreria del ricco nobiluomo giustificherebbe in qualche modo la posa "vesaliana" del corpo senza vita di Abele, di fatto in linea con gli interessi scientifici coltivati dal Settala.



\44\

**Luigi Scaramuccia e bottega (attr.)**

*Sant'Agostino*

1665

Olio su tela, cm 120 x 80

Perugia, chiesa di Sant'Agostino, sagrestia piccola

Bibliografia: inedito

Questa tela, finora mai pubblicata, è conservata nella sagrestia piccola della chiesa perugina di Sant'Agostino, dove giunse in seguito ai lavori di riammodernamento dell'attiguo oratorio agostiniano successivamente al 1690, anno in cui è registrata presso la cosiddetta "Stanza del Foco" (*Inventario delle Robbe esistenti nell'Oratorio della Confraternita di S. Agostino 1690, c.n.n.*).

. Quest'opera ha avuto in effetti lo stesso triste destino toccato in sorte al *Cristo Risorto* (cat. n. 27): eseguita per l'oratorio è stata ingiustamente relegata in un angusto andito e lì dimenticata.

Il dipinto, raffigurante sant'Agostino, vescovo di Ippona, mostra una certa familiarità con la maniera del pittore, cui potrebbe essere avvicinata. Il volto del santo, infatti, trova piena rispondenza con il bel viso del beato *Gabriele Sforza* (cat. n. 7b), eseguito per uno dei

pennacchi della volta della cappella milanese dedicata al beato Giorgio Laccioli. In entrambe queste pitture si nota una notevole capacità narrativa e di messa in scena teatrale, manifeste nello studio delle fisionomie e nella trattazione delle vesti. La mano del vescovo che tiene il libro sembra essere di fatto un vero e proprio elemento morelliano: come si può notare, sebbene quella di Gabriele Sforza regga il drappo, è costruita allo stesso modo.

La tela, però, non mostra la cromia nè gli sbatimenti di luce caratteristici del *Cristo risorto* (cat. n. 27) e degli altri dipinti di questo periodo, per cui è plausibile ipotizzare che fosse stata eseguita in un tempo diverso, forse prima e magari neppure a Perugia, probabilmente una di quelle opere di bottega, già pronte per essere vendute all'occorrenza, come sembra suggerire una composizione del genere.



\45\

**Luigi Scaramuccia e bottega (attr.)**

*Sansone uccide i Filistei*

1665–1667 circa

Olio su tela, cm 290 x 210

Frascati, collezione privata

Bibliografia: inedito

Questo inedito dipinto di chiara matrice bolognese risente in maniera inequivocabile dei modelli figurativi di Scaramuccia, in particolare di alcune tele eseguite dal pittore intorno al settimo decennio del secolo. La tela, raffigurante Sansone che stermina il popolo dei Filistei, potrebbe infatti essere stata prodotta nell'atelier milanese del pittore, sul finire degli anni sessanta, mettendo assieme più parti "autografe" dell'artista ritagliate qua e là dai suoi allievi. Ciò dimostra, de facto, l'importanza assunta dal disegno nella pratica artistica della bottega del perugino e lo studio e il continuo confronto operato dai giovani scolari con le sue opere. Infatti, il

protagonista, il cui volto richiama alla mente quello del *Risorto* di Perugia (cat. n. 27), fonde il ricordo di quest'ultimo – il busto e il braccio destro alzato – con le gambe di Cristo della *Flagellazione* di Cannobio (cat. n.31) mentre il cielo solcato di nuvole e i corpi dei morti sono chiaramente ripresi dalla tela dell'Ambrosiana (cat. n. 32).

Questa tela, di cui si ignora la provenienza, potrebbe essere stata eseguita tra il 1665, anno del *Cristo risorto* di Perugia e il 1667–1670, periodo in cui Scaramuccia lavorò alla *Flagellazione* di Cannobio e al *Federico Borromeo che visita il lazzaretto nel 1630* dell'Accademia Ambrosiana.



\46\

**Luigi Scaramuccia e bottega (attr.)**

*Vergine orante*

1670 circa

Olio su tela, cm 60 x 40

Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella, cappella interna di San Filippo Neri

Bibliografia: INCISA DELLA ROCCHETTA 1972, p. 100; VANNUGLI 1991, p. 149; ACOR, Nota di donativi diversi, C.I. 37, cc. 705r, 712v.

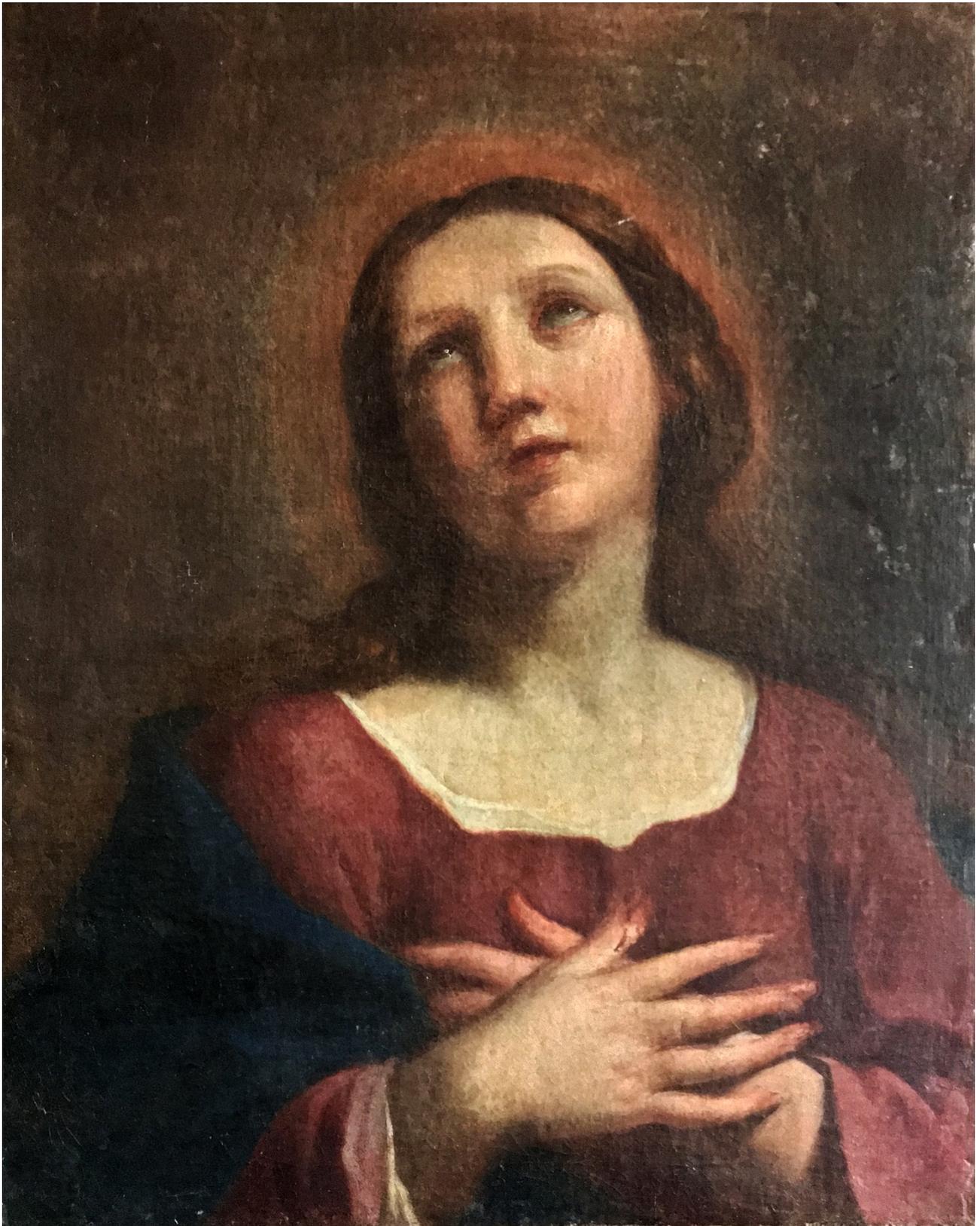
La teletta in esame fu pubblicata la prima volta da INCISA DELLA ROCCHETTA (1972) ed attribuita al pittore Cesare Gennari dal VANNUGLI (1991). Lo studioso propose questa attribuzione dopo aver attentamente riletto le postille di padre Resta all'Abecedario pittorico dell'Orlandi, individuando difatti in Gennari il donatore della Madonnina, posta dall'oratoriano a mo' di cimasa sopra il San Filippo Neri del Guercino nella cappella interna del Santo alla Vallicella, dove tuttora si trova.

Questa attribuzione smentisce di fatto un documento d'archivio in cui si legge che sarebbe stato Scaramuccia l'autore della teletta: "Il p(adre) Resta donò il quadrucchio della Vergine santissima ch'è sopra il quadro di San Filippo, nella cappelletta interiore, pittura del Scaramuccia" (ACOR, *Nota di donativi diversi*).

La tela mostra effettivamente una stretta vicinanza ai modelli figurativi del Gennari, all'apparenza estranei al catalogo del perugino ma di fatto in sintonia col suo fare eclettico. In effetti il quadrucchio potrebbe essere stato creato ad

hoc per essere messo in relazione con la sottostante pittura del Guercino, ciò che dovette spingere il perugino ad imitare probabilmente il collega Gennari col quale era sicuramente in stretti rapporti, come si evince da una lettera inviata al Polazzi (app. doc. n. 108) e da un ritratto perduto raffigurante Luigi Scaramuccia eseguito da Cesare per conto del duca di Olivares.

L'opera mostra, tra l'altro, diversi punti di contatto con alcune opere certe del pittore come il colore dell'incarnato, diverso tra il viso e il collo, molto simile a quello di Maria Maddalena nella pala di Santa Maria in Trivio, e le mani paffute dalle lunghe dita affusolate e dal tratto sfaldato rese in maniera identica nella coppia di tele della Pinacoteca Malaspina di Pavia. La vicinanza con queste opere conduce a datare tale dipinto intorno ai primi anni dell'ottavo decennio del secolo, periodo in cui l'oratoriano si recò a Milano per concludere alcuni affari di famiglia e fece visita al pittore presso il suo atelier milanese.



\47\

**Luigi Scaramuccia e bottega (attr.)**

*Ratto delle Sabine*

1670 circa

Olio su tela, cm 290 x 408

Barcellona, Universitat Central

Bibliografia: ALCOLEA 1980, pp. 152–153

Questo dipinto condivide con l'Erminia tra i pastori di Barcellona la stessa storia collezionistica (cat. n. 5), giungendo in deposito a Barcellona nel 1881, da dove passò nell'edificio principale dell'università spagnola, dove tuttora si trova. Pubblicata da ALCOLEA (1980) come ambito di Sebastiano Conca, la tela appartenne probabilmente a Manuel Godoy (1767–1851), principe de la Paz, il quale, tra il 1792 e il 1808 mise insieme un'incredibile collezione, sfruttando il suo ruolo influente per ottenere i migliori pezzi presenti all'epoca nelle collezioni aristocratiche più importanti (cfr. ROSE-DE VIEJO 2001).

La scena rappresenta il mitico ratto delle Sabine, atto compiuto ad opera dei Romani ai danni delle bellissime donne della regione omonima, per poter creare e popolare la nuova città di Roma fondata da Romolo sulle alture del Palatino. Questa versione tiene conto sicuramente della nota tela capitolina realizzata da Pietro da Cortona per la ricca famiglia dei Sacchetti come si desume dalla sua impaginazione e dal gruppo del soldato con una sabina sulla destra, dettaglio – quest'ultimo – ripreso a sua volta dal Ratto di Proserpina di Gian Lorenzo Bernini. Al di là di questo riferimento, la tela spagnola mostra diversi punti di contatto con la produzione di Scaramuccia e della sua bottega come provano alcuni disegni autografi dell'artista, oggi all'Ambrosiana, che riproducono variamente diverse figure di questa tela. Si veda ad esempio il disegno con analogo soggetto (cat. D36): scomposto in due parti, la figura maschile viene impiegata per il soldato sulla destra, mentre quella femminile per la sabina sulla sinistra. Lo studio di testa femminile (cat. D47) viene ripreso esplicitamente per la donna accovacciata al centro della scena mentre i due putti in alto, al centro del dipinto, sono gli stessi che appaiono in un foglio avvicinato all'abate Molina (cat. D53), già allievo di

Scaramuccia a Milano. Come si osserva, difatti, non tutte le parti del quadro sono assegnabili alla stessa mano, anzi si nota l'intervento di più pittori, di fatto una vera e propria opera corale. Le parti riferibili a Scaramuccia sono chiaramente quelle più importanti, come i due gruppi dei soldati in primo piano. L'autore degli amorini con archi e frecce raffigurò probabilmente anche il bambino che corre alzando una mano, mentre una terza personalità eseguì le restanti parti. Tutto però – dalle figure umane al paesaggio – agli elementi architettonici sullo sfondo – dovette essere orchestrato dal maestro che riuscì a conferire all'ensemble il giusto pathos.

L'opera potrebbe essere stata realizzata sul finire degli anni sessanta, poiché manca di quella raffinatezza cromatica riscontrabile nelle tele dell'ottavo decennio. Infine, come suggeriscono le notevoli dimensioni, il committente dovette essere abbastanza facoltoso, forse Carlo II, il quale possedeva nella sua ricca collezione diverse opere del perugino, di cui non si conoscono i soggetti ma sono debitamente ricordate in una lettera inviata nel 1672 da Antonio Lupis al reverendo don Cipriano Mauri (cat. doc. n. 60).



## 7.2. DISEGNI

Come è ovvio per una personalità come Scaramuccia, il disegno fu parte integrante della sua intricata vicenda artistica, prima come allievo e in seguito come maestro di bottega. Difatti la pratica del disegnare fu lo strumento principe per lo studio e la formazione del giovane perugino e del suo nutrito *atelier* milanese, considerata necessaria per l'affinamento della tecnica, così come egli stesso tenne a precisare nelle *Massime* a corredo de *Le finezze*<sup>1</sup>.

Nell'organizzare questa indagine, si è cercato *in primis* di raccogliere assieme tutto il materiale grafico a lui avvicinato finora dagli studiosi, stilando un primo catalogo del pittore, ad oggi mai realizzato. Laddove è stato possibile, si è cercato quindi di integrare le poche informazioni catalografiche con le novità emerse nel corso di questo studio, un'occasione che ha permesso di rivedere alcune vecchie ipotesi iconografiche e di avvicinare fra loro opere e disegni.

Da una prima risistemazione di tale lavoro si è subito evinto che il disegno fu utilizzato da Scaramuccia per diverse esigenze: per copiare opere antiche da utilizzare come modelli in bottega, come studio preparatorio per opere da eseguirsi o ancora come occasione di studio. La natura fu per il pittore un elemento da indagare *in toto*, di cui ogni aspetto fu degno di esplorazione. Non da meno fu la pratica del disegno dal nudo, coltivata fin dalla tenera età nello studio paterno di Giovanni Antonio, erede quest'ultimo della grande tradizione carraccesca, e raffinata in seguito alla breve ma significativa esperienza presso l'accademia privata di Ettore Ghisilieri, dove l'analisi della poetica degli affetti – pose, gesti, fisionomie – cercava di rendere vero il racconto per immagini. Infatti per Scaramuccia, il disegno non fu solo una consuetudine o un mero esercizio anatomico, bensì ogni volta una nuova occasione per esplorare l'infinita varietà del teatro umano a prescindere dalla necessità lavorativa. A guidare il giovane perugino in questa direzione fu l'astro di Raffaello, di Correggio e di Barocci, tre artisti che lasciarono un profondo solco a Perugia, dove Luigi mosse i suoi primi passi, a contatto con Giovanni Antonio e ai ricordi di questi, vissuti tra i banchi romani in compagnia di Guido Reni. Una volta a Roma, l'incontro con le opere dei Carracci dovette essere fulminante; difatti la scelta di ricopiare le loro pitture, così come riflettere su una delle incisioni di Agostino Carracci – la *Ninfa fustigata da un satiro* – divenne catartico per l'elaborazione di un proprio linguaggio artistico altamente erudito, e per la considerazione avuta sulla pittura veneziana moderna.

Il nucleo grafico più consistente riferito a Scaramuccia pervenne alla Biblioteca Ambrosiana di Milano nel 1841, facente parte della cospicua donazione del marchese Federico Fagnani<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A tal proposito si veda il paragrafo Del disegnare nell'Accademia del Nudo (SCARAMUCCIA 1674, p. 197).

<sup>2</sup> La donazione Fagnani, il più ricco lascito personale, è stata datata alternativamente al 1738 (anno del suo testamento), al 1840 (anno della sua morte) e al 1841 (anno dell'inventario dell'Ambrosiana). A tal proposito vedi PAREDI 1981, pp. 40-42.

L'individuazione di tali fogli è stata resa possibile grazie agli inventari manoscritti curati da Gilda ROSA (1967) e da Antonia FALCHETTI (1970), nonché all'elenco di Pietro NURCHI (1976) e al pionieristico lavoro di Silvana Modena che pubblicò diversi fogli di Scaramuccia<sup>3</sup>.

A questo consistente nucleo si devono aggiungere i fogli rintracciati nel cosiddetto Codice Bonola, oggi diviso tra Varsavia e Santiago del Cile, e una dozzina di disegni confluiti per vie diverse in varie collezioni italiane ed europee.

L'elenco che segue è articolato in sette parti, diviso principalmente per raccolte: Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Bonola di Varsavia, Codice Bonola di Santiago del Cile, il nucleo dell'Archivio Storico Capitolino di Roma ed infine i restanti fogli provenienti da raccolte pubbliche italiane ed estere e private. Per ogni sezione, i disegni preparatori e i bozzetti sono stati separati da quelli utilizzati come modelli di bottega o come occasione di studio, non rispettando quindi l'ordine dato dai rispettivi catalogatori. In questa fase è stato difficile avanzare dei pareri attributivi, a causa soprattutto all'impossibilità di poter esaminare e confrontare tutto il materiale dal vero.

Una sezione a parte invece è dedicata all'attività incisoria del pittore, per niente citata dalle fonti antiche, sebbene di lui si conoscano quattro lavori, resi noti dal Bartsch che ravvisò nello stile del perugino una certa sintonia con gli incisori dell'epoca. In realtà le sue stampe mostrano un fare più impulsivo e come per i disegni, anche in questo campo si nota l'interesse di Scaramuccia per il tema luministico, per la resa volumetrica dei corpi e per la trattazione anatomica delle figure.

---

<sup>3</sup> Si rimanda rispettivamente a ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976; MODENA 1960, pp. 84-92. Per quanto riguarda il fondo dell'Ambrosiana si veda anche l'utilissimo catalogo online curato da Robert R. Coleman e dall'università dell'Indiana di *Notre Dame*: [collections.library.ndu.edu/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana.html](http://collections.library.ndu.edu/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana.html)

### 7.2.1. Dalla Venerabile Biblioteca Ambrosiana

\I\

**Luigi Scaramuccia**

*Cristo e l'Eterno Padre*

Penna su carta bianca, mm 290 x 210

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2054 – F 234 inf. n. 773

Iscrizioni: in basso a destra, a penna “SCARAMUZZA”

Note: già attaccato al foglio 26 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il disegno, già collezione del marchese Fagnani, giunse nell'attuale raccolta nel 1841 ed è stato attribuito al pittore dalla Modena, così come figura successivamente nell'inventario dell'Ambrosiana (1970), parere accolto positivamente nel 1976 da Pietro Nurchi.

Il disegno rappresenta Cristo seduto alla sinistra dell'Eterno Padre e al centro un globo sormontato da una croce.



121

**Luigi Scaramuccia**

*San Francesco di Assisi, frate Leone (?) e un angelo musicante*

Penna, inchiostro e matita rossa su carta bianca, mm 305 x 205

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2056 – F 234 inf. n. 775

Iscrizioni: visibile attraverso il recto “SCARAMUCCIA”

Note: già attaccato al foglio 26 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il disegno rappresenta san Francesco di Assisi con in mano una croce, appoggiato ad un masso su cui è adagiato un teschio, un elemento popolarissimo nella pittura sacra, memento mori per eccellenza. Un personaggio poco chiaro, forse frate Leone, si intravede alle spalle dell'umile fraticello che ascolta beatamente una musica celestiale suonata da un angelo con un violino.

Questo abbozzo fu donato dal marchese Fagnani all'Accademia Ambrosiana nel 1841 ed attribuito al pittore da Silvana Modena, parere accolto favorevolmente dalla Falchetti e da Nurchi.



131

**Luigi Scaramuccia**

*Il Battesimo di Cristo*

Matita rossa su carta bianca, mm 370 x 250

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2057 – F 234 inf. n. 822 r

Iscrizioni: in basso al centro a carboncino “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 46 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il disegno, proveniente dalla collezione Fagnani, pervenne nella raccolta grafica dell’Ambrosiana nel 1841, assegnato a Scaramuccia dalla Modena e dalla Falchetti, attribuzione rivista in favore di Pietro Vannucci da Nurchi.

Il foglio rappresenta il battesimo di Cristo impartitogli da Giovanni Battista sulle rive del Giordano. Due cherubini e l’Eterno Padre assistono alla scena.



\4\

**Luigi Scaramuccia**

*L'Incoronazione di spine*

fine sesto decennio del XVII secolo

Matita rossa e penna su carta colorata, mm 460 x 410

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2059 – F 234 inf. n. 828

Iscrizioni: in basso al centro a carboncino "PERUGINO"

Note: già attaccato al foglio 48 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il disegno fu donato nel 1841 dal marchese Fagnani alla nobile istituzione ambrosiana, attribuito al pittore dalla Modena, parere accolto favorevolmente da tutta la critica successiva. Il foglio rappresenta l'Incoronazione di spine, soggetto richiesto al pittore nel 1657 per uno dei due dipinti della parrocchiale di Cannobio. In effetti, in seguito a tale richiesta, Scaramuccia indugiò sul tema, approfittando della presenza della celeberrima tela con analogo soggetto di Tiziano Vecellio, presente nella chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie, da cui l'artista trasse un'incisione dedicandola al cardinale Girolamo Farnese.



151

**Luigi Scaramuccia**

*Martirio di sant'Andrea*

Matita rossa su carta bianca, mm 370 x 250

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2058 – F 234 inf. n. 827 r

Iscrizioni: in basso al centro a penna “LUIGI SCARAMUCCIA D.O IL PERUGINO”

Martirio di sant'Andrea

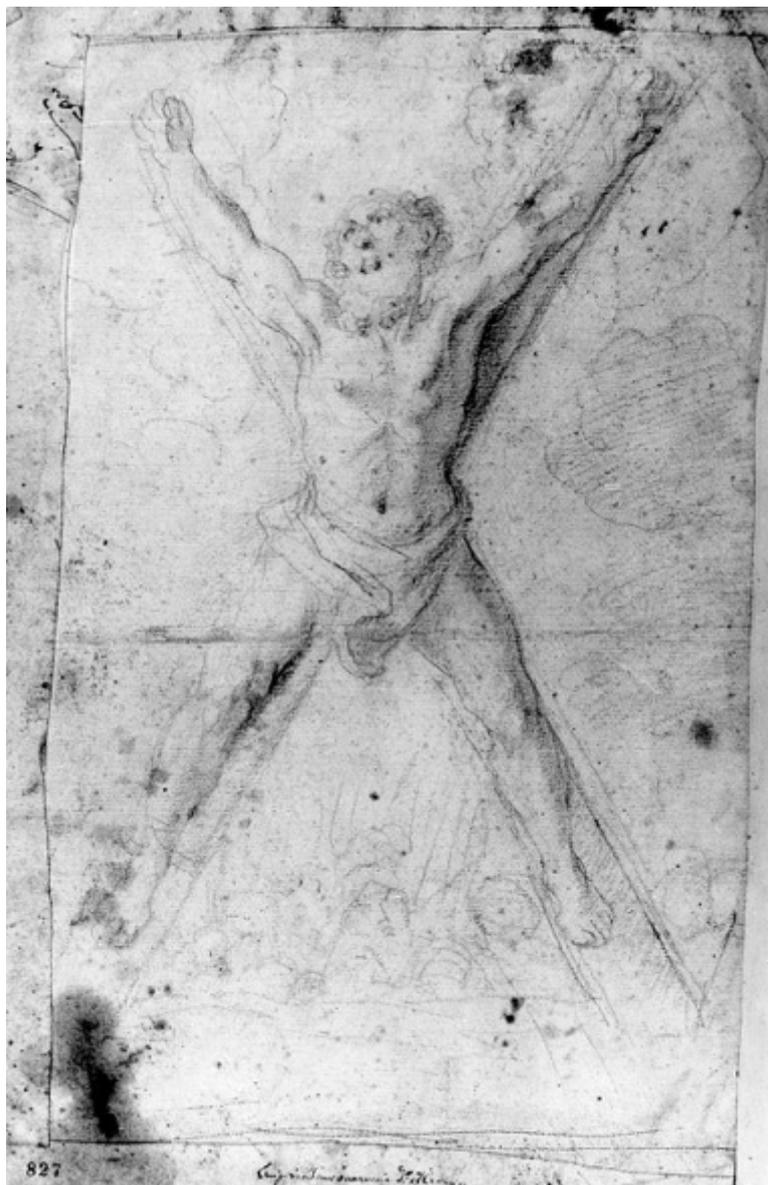
Matita rossa su carta bianca, mm 370 x 250

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 8436 – F 234 inf. n. 827 v

Iscrizioni: in basso al centro a carboncino “PERUGINO”

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Proveniente dalla raccolta Fagnani nel 1841, il foglio è stato unanimemente attribuito al pittore da tutta la critica. Il disegno rappresenta il martirio dell'apostolo Andrea, inchiodato su due assi disposte a forma di croce. In lontananza ed in basso, alcuni soldati con le lance assistono alla scena. Sul verso si nota una simile scena.



161

**Luigi Scaramuccia**

*Santa Maria Maddalena (o Santa Maria Egiziaca assistita dagli angeli)*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 272 x 256

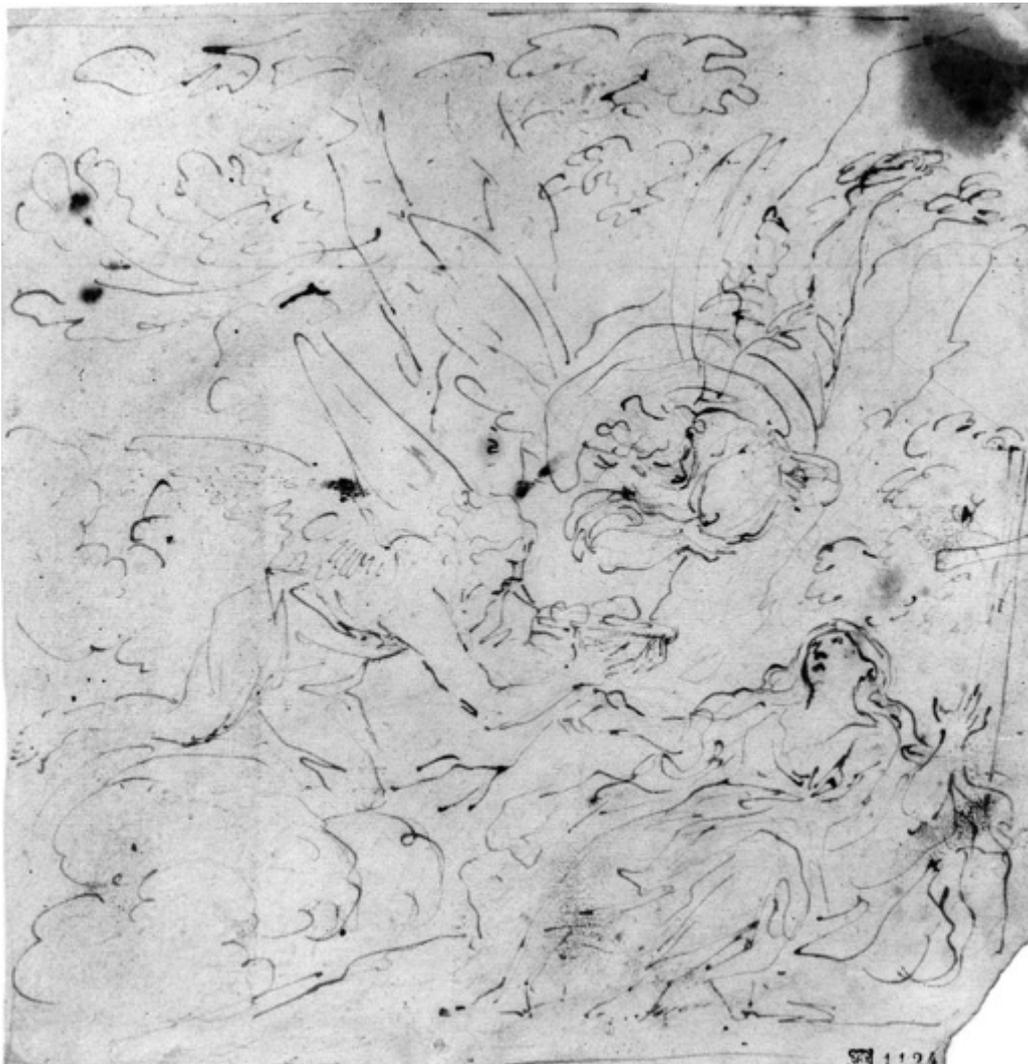
Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2060 – F 235 inf. n. 1124

Iscrizioni: in basso al centro a carboncino “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 43 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Donato nel 1841 dal marchese Fagnani all'Accademia Ambrosiana, questo disegno è stato attribuito al pittore da Silvana Modena, parere accolto positivamente da Gilda Rosa e dalla critica successiva. Il foglio rappresenta una santa penitente nutrita ed assistita da due angeli. L'assenza del vasetto con gli unguenti, attributo caratteristico di Maria Maddalena, può indurre a ritenere il soggetto una raffigurazione di Maria Egiziaca, il cui culto fu molto vivo in tutta la cristianità, molto spesso associato e confuso con quello della “mirrofora”. La scena è ambientata in un paesaggio ameno.



171

**Luigi Scaramuccia**

*Adorazione dei pastori*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 288 x 197

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2061 – F 235 inf. n. 1125a r

Iscrizioni: in basso al centro a carboncino “PERUGINO”

Studio di due figure maschili su un globo

Carboncino su carta bianca, mm 197 x 288

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2087 – F 235 inf. n. 1125a v

Iscrizioni: in alto a destra a penna “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 43 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Erroneamente avvicinato alla produzione di Pietro Vannucci dal Nurchi, il disegno è stato correttamente restituito a Scaramuccia dalla Modena, attribuzione accolta successivamente da tutta la critica. Pervenuto all'Accademia in seguito alla donazione Fagnani del 1841, questo foglio rappresenta due pastori giunti alla grotta di Betlemme per adorare il piccolo Bambinello. Assistono alla scena San Giuseppe, seduto al centro, e la Vergine Maria.

Sul verso, si nota un probabile studio per due allegorie che conversano sul mondo. In basso a sinistra si intravede uno schizzo di una gamba.



181

**Luigi Scaramuccia**

*Assunzione della Vergine*

Matita rossa su carta bianca, mm 288 x 197

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4941 – F 235 inf. n. 1128

Iscrizioni: sul retro a penna “PERUGINO” e a carboncino “SCARAMUCCIA”

Note: già attaccato al foglio 45 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976; CZÉRE 2004, p. 272, n. 289.

Erroneamente attribuito al Vannucci da Pietro Nurchi, il disegno è stato cautamente avvicinato a Scaramuccia dalla Rosa, attribuzione ribadita nel 1976 dalla Falchetti e confermata nel 2004 da Andrea Czére che, scoprendo una controprova autografa di Scaramuccia presso il fondo grafico del Museum of Fine Arts di Budapest, ha dipanato ogni dubbio in questione.

Donato all'Accademia dal marchese Fagnani nel 1841, questo foglio rappresenta la Vergine Assunta, portata in cielo da una miriade di angeli e trova alcune analogie con un bozzetto della Fondazione Orintia Carletti Bonucci di Perugia in cui Maria mostra lo stesso atteggiamento ieratico nell'apertura delle braccia, sebbene il resto della composizione ne distacchi completamente. Un disegno di Scaramuccia raffigurante questo tema fu citato da padre Resta in una sua postilla all'Abecedario pittorico dell'Orlandi. L'oratoriano porse infatti all'attenzione di Pietro da Cortona, l'Annunciazione eseguita dal perugino nel catino absidale della cappella dei Terzago presso la chiesa milanese di Sant'Alessandro in Zebedia, per provare le abilità di connoisseurship del Berrettini, il quale ravvisò nel foglio mostratogli la mano di un allievo di Guido Reni.



191

**Luigi Scaramuccia**

*Scena dalla vita di un santo*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 180 x 160

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2068 – F 235 inf. n. 1129

Iscrizioni: in basso al centro a carboncino "PERUGINO"

Note: già attaccato al foglio 45 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il disegno raffigura un uomo con un'aureola, probabilmente investito da una carrozza alle sue spalle e soccorso da una figura alata che irrompe sulla scena. Alle spalle di questa, si intravede un'altra figura con in mano una croce.

Questo foglio fu donato dal marchese Fagnani nel 1841 all'Accademia Ambrosiana, dove è stato catalogato dalla Falchetti come opera di Luigi Scaramuccia, attribuzione accolta positivamente da Silvana Modena e Gilda Rosa.



\10\

**Luigi Scaramuccia**

*Santa Caterina d'Alessandria*

Matita rossa, penna e inchiostro su carta bianca, mm 211 x 144

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2066 – F 235 inf. n. 1126

Iscrizioni: in basso destra a penna "PERUGINO"

Note: già attaccato al foglio 45 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Erroneamente avvicinato a Pietro Vannucci da Pietro Nurchi, il disegno è stato correttamente attribuito a Scaramuccia dalla Modena, da Roma e dalla Falchetti. Questo foglio, lasciato dal marchese Fagnani all'Ambrosiana nel 1841, rappresenta una figura femminile frontale di tre quarti, in piedi davanti ad un muro. Probabilmente il soggetto è da identificare con santa Caterina d'Alessandria come suggerirebbe la presenza di un oggetto – forse una ruota dentata – alla sua sinistra.



\11\

**Luigi Scaramuccia**

*Sacra Famiglia (o Riposo durante la fuga in Egitto)*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 259 x 175

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2063 – F 235 inf. n. 1125c

Iscrizioni: in basso a carboncino “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 44 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Questo foglio è giunto nella raccolta grafica dell’Ambrosiana nel 1841 a seguito della donazione del marchese Fagnani. Attribuito erroneamente da Pietro Nurchi al Vannucci, l’opera è stata debitamente avvicinata a Scaramuccia dalla critica successiva.

Il disegno rappresenta la Sacra Famiglia, forse più probabilmente un Riposo durante la fuga in Egitto come suggerisce il dono di un pugno di ciliegie fatto dalla Vergine a Giuseppe.



\12\

**Luigi Scaramuccia**

*L'arrivo dei Magi alla grotta di Betlemme*

Penna e matita rossa su carta bianca, mm 288 x 201

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2070 – F 235 inf. n. 1132

Iscrizioni: sul verso "SCARAMUCCIA"; in alto a destra "32"

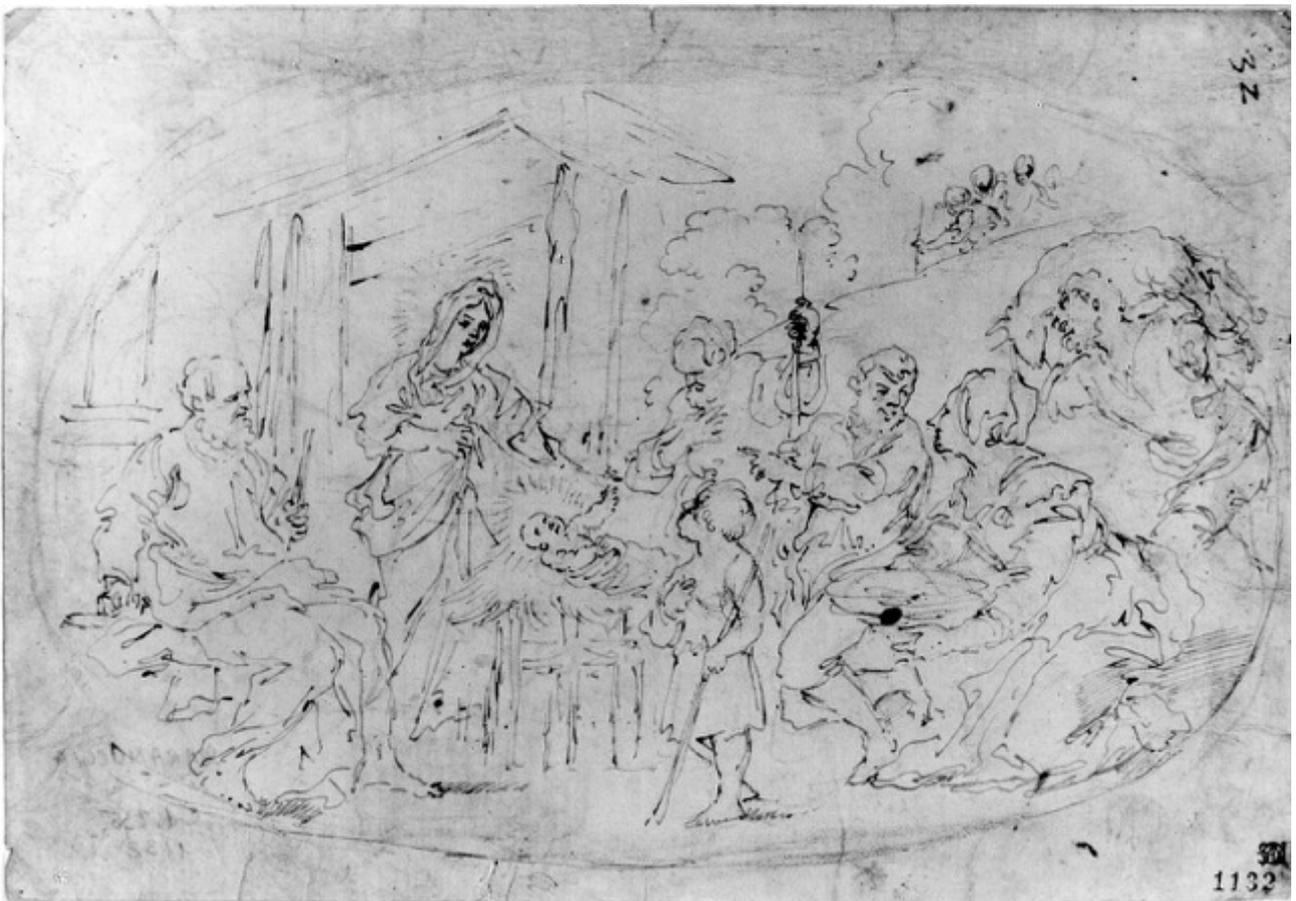
Note: già attaccato al foglio 46 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il disegno pervenne nel 1841 al fondo grafico dell'Ambrosiana in seguito alla donazione del marchese Fagnani. Avvicinato inizialmente a Pietro Vannucci, è stato successivamente attribuito a Scaramuccia da Silvana Modena, parere condiviso dalla Rosa e dal Falchetti.

La scena, raffigurata entro un ovale, potrebbe risultare uno studio per un ciclo più ampio di pitture destinato a decorare il fregio di una parete e rappresenta l'arrivo dei Magi alla grotta di Betlemme. Tre figure, in alto a destra, assistono infatti alla classica rappresentazione della Natività, accerchiata da un pastore, due uomini e una donna. All'estrema destra, un contadino porta un agnello o una pecora sulle spalle.

Un soggetto del genere fu eseguito dal pittore nella sagrestia del convento perugino di San Girolamo fuori Porta Sole (cat. P58), dove le fonti ricordano due sue lunette, eseguite intorno al 1635 in concomitanza dell'esecuzione delle restanti pitture affrescate da Giovanni Battista Mazzi.



\13\

**Luigi Scaramuccia**

*San Giuseppe (o San Matteo)*

Penna e matita rossa su carta bianca, mm 280 x 198

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2069 – F 235 inf. n. 1130 r

Iscrizioni: in alto a sinistra a penna “SCARAMUCCIA”

Figura adorante di spalle

Penna e matita rossa su carta bianca, mm 280 x 198

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2091 – F 235 inf. n. 1130 v

Iscrizioni: in alto a sinistra al contrario “SCARAMUCCIA”

Note: già attaccato al foglio 45 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Donato dal marchese Fagnani nel 1841 alla Biblioteca Ambrosiana, il disegno fu erroneamente attribuito a Pietro Vannucci dal Nurchi, attribuzione respinta dalla Modena e dalla critica successiva che ha avvicinato il foglio al catalogo di Scaramuccia.

Questo schizzo rappresenta un uomo seduto frontalmente, con un putto alla sua destra. Il soggetto con una verga in mano mostra chiare analogie con la figura abbozzata di San Giuseppe nell'Arrivo dei Magi alla grotta di Betlemme (cat. D12) sebbene il putto accanto a lui che sorregge un mantello o un libro aperto faccia pensare all'apostolo Matteo.

Un San Giuseppe di Scaramuccia (cat. P13) è documentato nella collezione della regina Maria Anna d'Austria, madre dell'imperatore Carlo II, cui probabilmente è da avvicinare questo bozzetto.

Sul verso si nota uno studio per una figura adorante di spalle.



\14\

**Luigi Scaramuccia**

*Adorazione dei Magi*

Matita rossa su carta bianca, mm 257 x 152

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2079 – F 235 inf. n. 1150

Iscrizioni: in basso a carboncino “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 51 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il foglio proviene dalla collezione del marchese Fagnani come gran parte dei disegni di Scaramuccia, donato all'Accademia nel 1841. La scena raffigura i tre magi venuti in adorazione del Bambinello, tenuto tra le braccia della Vergine sotto lo sguardo di Giuseppe, stante a sinistra. Alle spalle del trio regale si intravedono attraverso un arco alcuni cammelli. Al centro della composizione si erge una colonna che conferisce all'ambientazione un forte connotato classico.



\15\

**Luigi Scaramuccia**

*Venere sul carro (o Anfitrite)*

Penna e carboncino su carta bianca, mm 198 x 289

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2096 – F 235 inf. n. 1151 r

Studio di figure

Penna e carboncino su carta bianca, mm 289 x 198

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2080 – F 235 inf. n. 1151 v

Iscrizioni: in alto a sinistra a penna “PERUGINO”; in basso a sinistra “10”

Note: già attaccato al foglio 51 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 90; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Già assegnato al Vannucci da Nurchi nel 1976, il disegno è stato avvicinato al catalogo di Scaramuccia da Modena, attribuzione condivisa da Gilda Rosa e da Antonia Falchetti.

La scena rappresenta una divinità femminile, seduta frontalmente e accerchiata da tre putti. In basso si scorge la figura di un tritone con un corno, personaggio allusivo ad un trionfo di Anfitrite, sebbene il seno scoperto della dea faccia pensare a Venere. Al centro del foglio si notano due teste, di un pastore e di un cane, probabilmente uno studio per la figura di Adone. Una Venere e Adone del perugino figurava nella quadreria di Francesco Cairo (cat. P28), cui questo disegno potrebbe riferirsi. Sul verso invece si nota uno studio di figure, tra cui un uomo seduto di profilo, un viso frontale di una donna in lontananza e due braccia alzate di cui una con un boccale in mano.



\16\

**Luigi Scaramuccia**

*Vergine col Bambino e donatore*

Penna e bistro su carta bianca, mm 180 x 164

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2079 – F 235 inf. n. 1150

Iscrizioni: in basso a carboncino “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 51 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 90; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Donato dal marchese Fagnani nel 1841, il disegno è stato riconosciuto come autografo del perugino dalla Modena, da Rosa e dalla Falchetti. Il foglio rappresenta la Vergine col Bambino, adorati da un uomo di tre quarti, sicuramente il committente dell'opera, il quale veste un abito dell'ordine barnabita, riconoscibile dal tipico colletto rialzato. Questo dettaglio avvicinerebbe il disegno in oggetto al dipinto eseguito da Scaramuccia per monsignor Giovanni Giacomo Carlo Terzago (cat. P20), monsignore barnabita milanese, proprietario dell'omonima cappella presso la chiesa di Sant'Alessandro in Zebedia. Qui le fonti documentano una pala d'altare raffigurante le Vergine, con san Carlo Borromeo, Sant'Antonio da Padova e il donatore. Sebbene manchino due delle figure descritte dalla guida sei-settecentesca, si ritiene questo foglio un primo abbozzo di tale dipinto, ultimato entro il 1667.



\17\

**Luigi Scaramuccia**

*San Carlo in visita al lazzaretto*

Penna e bistro su carta bianca, mm 200 x 250

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2051 – F 246 inf. n. 233

Iscrizioni: in basso a carboncino “DI LUIGI SCARAMUZZA”

Note: già attaccato al foglio 80 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, pp. 85, 86, 90, fig. 1; SIMONETTA 1966, p. 398, n. 23, fig. 6; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976; PAMPALONE 1993, p. 47

Questo foglio, di incerta provenienza, è stato riconosciuto unanimemente da tutta la critica come un disegno autografo del perugino e pubblicato come tale dalla Modena e dalla Simonetta. La composizione rappresenta san Carlo in visita al lazzaretto che si avvicina ad un gruppo di moribondi alla sua destra. Sullo sfondo si intravedono tre tende e due uomini mentre sollevano il corpo di un morto per adagiarlo su un carro in lontananza.

La Pampalone ha avvicinato questo disegno ad un San Carlo richiesto a Scaramuccia da padre Resta (cat. P73) come una sorta di prova da mostrare al marchese Orazio Spada a Roma. Difatti, quest'ultimo commissionò al pittore una delle tre pale d'altare per il proprio sacello di famiglia alla Vallicelliana, in cui effettivamente si riscontrano diverse analogie col bozzetto in esame, soprattutto nella posa del santo. Tuttavia il resto della composizione richiama alla mente il Federico Borromeo conservato all'Ambrosiana ed eseguito dal pittore tra il 1669 e il 1670, in occasione della riapertura dell'Accademia Ambrosiana (cat. n. 32).



\18\

**Luigi Scaramuccia**

*Venere e Vulcano*

Penna e bistro su carta marrone chiaro, mm 330 x 262

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4794 – F 254 inf. n. 1582

Iscrizioni: in basso a carboncino “C.VE PERUCINO”

Note: già attaccato al foglio 76 del codice

Bibliografia: inedito

Il dipinto è citato nell'inventario dell'accademia come disegno di Scaramuccia, donato alla nobile istituzione dal marchese Fagnani nel 1841. La scena rappresenta il dio Vulcano, visitato nella sua fucina da Venere che, scesa nuda dal suo carro, si sdraia su alcune nuvole. In basso due putti reggono uno scudo, probabilmente allusivo alla figura di Enea, per il quale la dea della bellezza, sua madre, chiese al dio del fuoco di forgiargli le armi.



\19\

**Luigi Scaramuccia**

*Fauno ebbro*

Carboncino su carta bianca, mm 250 x 300

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2089 – F 255 inf. n. 2038

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna "LUIGGI PERUGINO SCARAMUZZA"

Note: già attaccato al verso del foglio 62 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 90; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Riconosciuto come disegno autografo del perugino da tutta la critica, il foglio pervenne all'Ambrosiana in seguito alla donazione del 1841 del marchese Fagnani. La scena rappresenta un fauno, disteso per terra ed adagiato su una roccia in un ameno paesaggio caratterizzato da alcune palme smosse dal vento. È chiaro il riferimento al noto Fauno Barberini, scoperto a Roma nel 1624 durante gli scavi del fossato del Mausoleo di Adriano e ben presto nella collezione del cardinale Francesco Barberini. Sicuramente Scaramuccia ebbe modo di vedere la scultura in uno dei suoi soggiorni romani e di trarre questo disegno dopo il 1635, anno in cui Arcangelo Gonnelli conferì al Fauno una posizione sdraiata.



\20\

**Luigi Scaramuccia**

*Agonia di Cristo nell'orto del Getsemani*

Carboncino su carta bianca, mm 290 x 200

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2055 – F 234 inf. n. 774

Iscrizioni: in basso a destra a penna "PERUGINO"

Note: già attaccato al foglio 26 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Giunto all'Ambrosiana nel 1841 grazie alla donazione Fagnani, il disegno è stato attribuito al pittore dalla Modena e riconosciuto come tale dalla critica successiva. La scena rappresenta il profilo di un uomo con la barba, la cui immagine è riflessa in basso a destra. La presenza di un cherubino sulla sinistra e l'atteggiamento ieratico del protagonista suggeriscono una raffigurazione di Cristo nell'orto del Getsemani.



\21\

**Luigi Scaramuccia**

*Santa Margherita di Antiochia*

Matita rossa su carta bianca, mm 275 x 197

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2082 – F 235 inf. n. 1154

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 52 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Erroneamente attribuito al Vannucci dal Nurchi, il disegno è stato restituito debitamente dalla critica al catalogo del perugino. Il foglio, pervenuto all’Ambrosiana nel 1841 in seguito alla donazione Fagnani, raffigura una donna ammantata di tre quarti che scopre alla sua sinistra la testa di un animale, forse un drago. Quest’ultimo dettaglio rimanderebbe all’iconografia di santa Margherita, vergine e martire di Antiochia. Non è completamente da escludere la possibilità che possa trattarsi di un personaggio biblico, forse una Salome o una Giuditta con la testa del comandante Oloferne. Sebbene molto distante dalla classica iconografia e da questo foglio, un’Erodiade con la testa del Battista dipinta da Scaramuccia è documentata nella collezione Gallio (cat. P40), in pendant con una Salome di Francesco Cairo.



\22\

**Luigi Scaramuccia**

*Putto con corona di alloro*

Matita rossa su carta bianca, mm 190 x 160

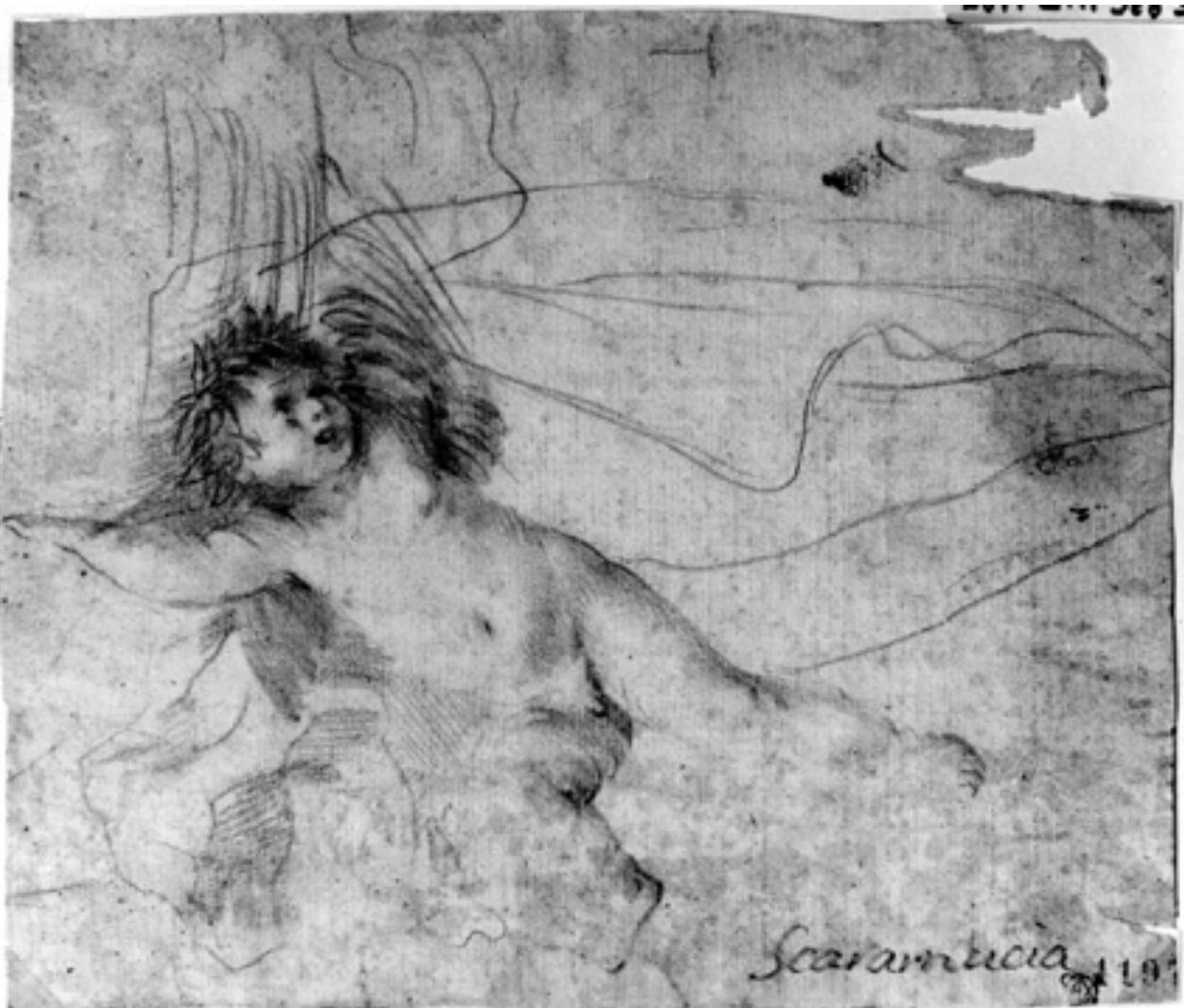
Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2085 – F 235 inf. n. 1197

Iscrizioni: in basso a destra a carboncino “SCARAMUCIA”

Note: già attaccato al foglio 65 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 90; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il foglio, proveniente dalla collezione Fagnani e donato all’Ambrosiana nel 1841, è stato attribuito dalla Modena a Scaramuccia, opinione condivisa dalla Rosa, dalla Falchetti e da Nurchi. La scena rappresenta un putto coronato di alloro che spiega le ali in un atteggiamento di panico.



\23\

**Luigi Scaramuccia**

*Apollo e Marsia*

Matita rossa su carta bianca, mm 260 x 370

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5327 – F 237 inf. n. 1578

Iscrizioni: sul foglio a matita “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 9 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Il dipinto è stato attribuito al pittore da Gilda Rosa e in tal modo inventariato da Pietro Nurchi. Giunto all'Ambrosiana nel 1841 grazie al lascito Fagnani, il foglio rappresenta la gara tra Marsia e Apollo. Il primo, seduto su una roccia, suona il flauto sotto l'attento sguardo di due muse alle sue spalle e del dio delle arti alla sua sinistra. Siede distante un vecchio uomo, chiamato al giudizio dai due protagonisti, che tiene in mano una penna. La scena, ambientata in un paesaggio classico, è descritta entro una cornice che tradisce l'esecuzione di questo bozzetto per un soffitto.

Un Apollo e Marsia del pittore con cornice figura tra i quadri ceduti nel 1671 dal nobile bolognese Camillo Ranuzzi a Giambattista Savoia (cat. P43), cui questo disegno potrebbe essere avvicinato.



\24\

**Luigi Scaramuccia**

*Maria Maddalena in un deserto*

Penna, inchiostro e carboncino su carta bianca, mm 203 x 136

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5506 – F 237 inf. n. 1791

Note: già attaccato al foglio 72 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Il foglio proviene dalla raccolta Fagnani, donata all'Ambrosiana nel 1841, ed attribuito al perugino dalla Rosa e dalla Falchetti. La scena rappresenta Maria Maddalena, riconoscibile dal vasetto degli unguenti, suo tipico attributo iconografico. In alto, di fronte a lei, le appare un angelo con una croce, distogliendola dalla lettura dei sacri testi su cui poggia un teschio, simbolo di penitenza.



\25\

**Luigi Scaramuccia**

*Gesù bambino adorato da santi*

Penna e carboncino su carta bianca, mm 211 x 151

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4958 – F 235 inf. n. 1156

Note: già attaccato al foglio 52 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Attribuito inizialmente al Vannucci da parte di Pietro Nurchi, il foglio è stato restituito a Scaramuccia da Gilda Rosa e da Antonia Falchetti. Donato all'Ambrosiana nel 1841 da Federico Fagnani, il dipinto rappresenta Gesù bambino tenuto tra le braccia della Vergine, sotto l'attento sguardo di Giuseppe. Di fronte a lui si vedono tre santi, due in piedi e uno in ginocchio: il primo, Francesco d'Assisi, veste un abito monastico, il secondo un'armatura con la croce sul petto, forse Maurizio, Vittore o Alessandro mentre il terzo un santo vescovo. La scena è ambientata in un paesaggio con rovine.



1261

**Luigi Scaramuccia***Scena mitologica*

Carboncino e matita rossa su carta bianca, mm 195 x 275

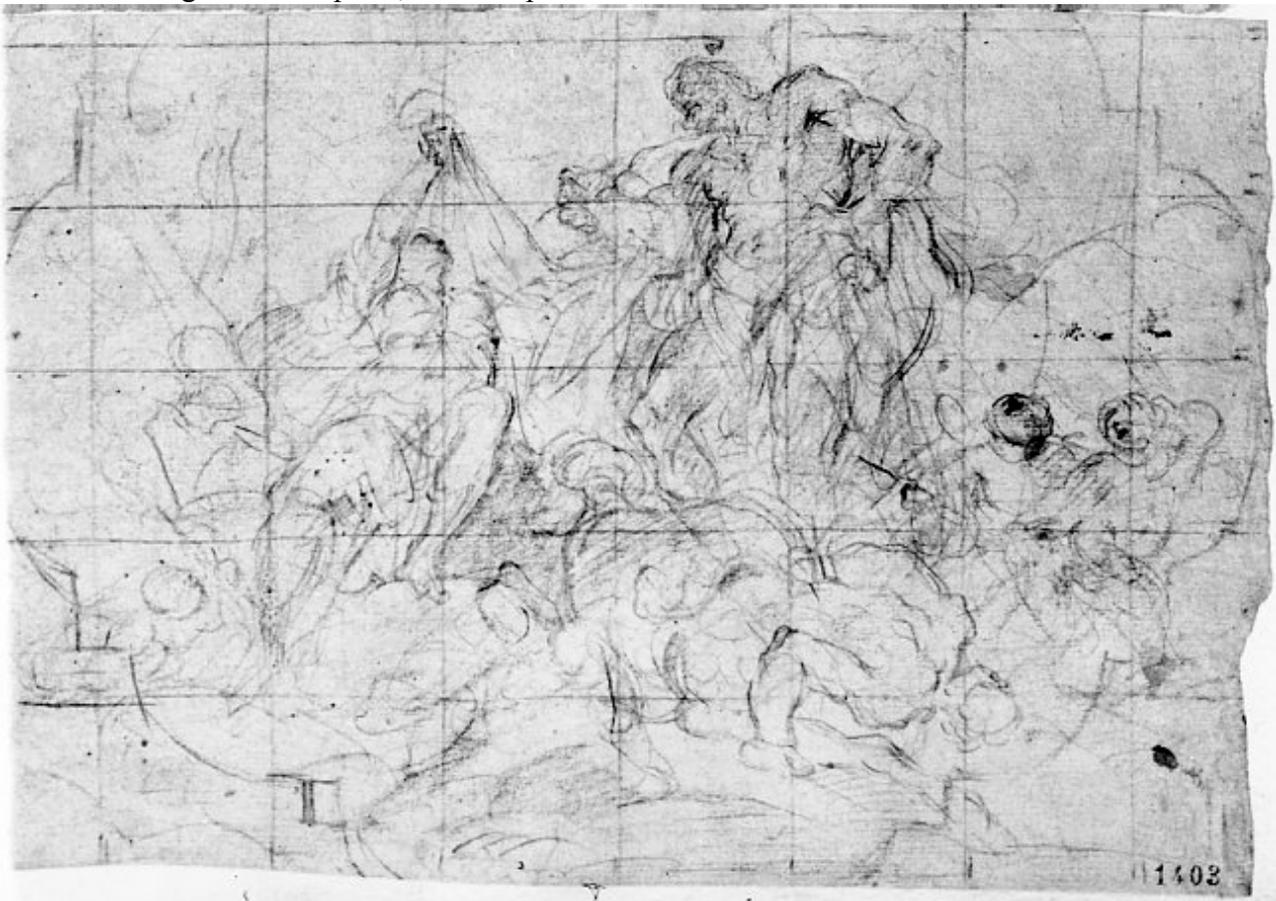
Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5173 – F 236 inf. n. 1403.1

Note: già attaccato al foglio 52 del codice

Bibliografia: ROSA 1967

Il foglio, proveniente dalla raccolta Fagnani, giunse in Accademia nel 1841. Attribuito al pittore da Gilda Rosa, il disegno presenta la superficie completamente reticolata, utile nel riprodurre agevolmente il bozzetto su un diverso supporto. È plausibile, infatti, che questo disegno rappresenti uno schizzo per una decorazione di un soffitto come si deduce dal dettaglio di una cornice appena abbozzata. La scena, di difficile lettura, rappresenta un uomo forzuto al centro, avvolto in un ampio mantello che osserva alla sua destra una donna svestita intenta a coprirsi con un pesante drappeggio. Assistono all'evento due putti che puntano i loro dardi verso un centauro ai loro piedi.

Non è assurdo ipotizzare che questo bozzetto possa essere messo in relazione con una tela eseguita da Scaramuccia per la ricca dimora di don Giovanni Battista Castelli Sannazzaro raffigurante l'Età del Ferro che succede a quella dell'oro (cat. P44). Difatti questo complesso tema iconografico ben si adatta a questa raffigurazione in cui si possono riconoscere nel corpulento centauro, un'allusione all'era del Ferro, e nella donna nuda la personificazione dell'Età dell'oro, che si copre alla vista di Crono o Urano, il dio del tempo. Questo scontro primordiale tra il passato ed il presente viene combattuto fino all'ultimo dardo da due amorini che con le loro frecce cercano di domare il cuore del mostro mitologica ai loro piedi, simbolo per eccellenza dell'animalità e della forza naturale.



\27\

**Luigi Scaramuccia**

*Incontro di sant'Ugo con Ruggero di Calabria*

(da Daniele Crespi, Milano, Certosa di Garegnano)

Matita rossa sfumata su carta bianca, mm 193 x 141

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4745 – F 254 inf. n. 1494

Iscrizioni: a penna sul verso “145 / L. 1.10 PERUGINO”

Bibliografia: FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Questo foglio, donato dal marchese Fagnani nel 1841 all'Ambrosiana, fu avvicinato con qualche riserva da Antonia Falchetti a Ercole Procaccini, parere confutato da Pietro Nurchi che assegna il disegno a Luigi Scaramuccia. Pur mantenendo posizioni ben distanti, i due studiosi non riconoscono il soggetto che riprende, seppur con molte varianti, l'Incontro di sant'Ugo con Ruggero di Calabria affrescato nel 1629 da Daniele Crespi nella certosa di Garegnano.

Questo studio, se fosse riconosciuto di Scaramuccia, proverebbe l'interesse nutrito dal perugino nei confronti del collega milanese, grande protagonista della scena artistica locale ma ammaliato dalla pittura emiliana, dovuto sicuramente alla sua formazione con Pier Francesco Cittadini ed ai rapporti intrattenuti con la famiglia Procaccini. Evidentemente Scaramuccia, lontano dal suolo natio, trova conforto estrapolando quei lacerti di pittura bolognese riscontrabili in quella che gli dovette sembrare una palestra privilegiata. Difatti, come egli stesso finse sulla bocca di Girupeno, arrivato alle porte della Certosa di Garegnano si compiacque “[...] dell'Opere a fresco di Daniel Crespi, scorgendo veramente in esse con le molte erudizioni, una facilità grande di fare, accompagnata mai sempre dal consueto suo studio” (cfr. SCARAMUCCIA 1674, p. 150).



1281

**Luigi Scaramuccia**

*Annunciazione*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 275 x 257

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4895 – F 235 inf. n. 1064

Iscrizioni: sul verso in alto a penna “PERUGINO SCARAMUCCIA”; a matita sul foglio “PERUGINO MAZZOLA GER”

Note: già attaccato del foglio 27 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Appartenente alla collezione Fagnani e donato all’Ambrosiana nel 1841, questo foglio è stato attribuito al perugino dalla Rosa, dalla Falchetti e dal Nurchi. La scena rappresenta l’annunciazione di Maria da parte dell’arcangelo Gabriele.



\29\

**Luigi Scaramuccia**

*La figlia di Jefte*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 265 x 185

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4748 – F 254 inf. n. 1496

Iscrizioni: sul verso in alto a penna “PERUGINO”; al centro “147 / L. 1.10”; in basso a destra “SCARAMUCCIA”

Bibliografia: FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Questo foglio, giunto all’Ambrosiana in seguito alla donazione Fagnani del 1841, è stato inventariato nel fondo di grafica col nome di Scaramuccia, basandosi sulla scritta sul verso.

La scena, di difficile interpretazione, potrebbe rappresentare la giovane figlia di Jefte, giudice di Israele, la cui sua storia è brevemente accennata nella Bibbia: il padre, eletto capo per combattere gli Ammoniti fece voto che in caso di vincita avrebbe immolato al Signore la prima persona che avesse incontrato sulla via di ritorno. La vittima fu la sua unica figlia che sentendo da lontano il trambusto dei cavalli corse loro incontro desiderando accogliere l’amato padre al ritmo di un tamburello. Il disegno, infatti, mostra sulla sinistra, un gruppo di soldati di cui uno, probabilmente Jefte, fa fermare il suo cavallo alla vista di sua figlia, sulla destra, che gli si fa incontro danzando con un tamburello per festeggiare il suo ritorno.



\30\

**Luigi Scaramuccia**

*Ester condotta da Assuero*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 245 x 165

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 8455 – F 255 inf. n. 2012 bis

Bibliografia: NURCHI 1976

Il foglio, dono del marchese Fagnani all'Ambrosiana nel 1842, fu inventariato dal Nurchi come opera di Luigi Scaramuccia. La scena raffigura un esterno con un personaggio femminile, forse una regina, condotta da alcuni nani e da un uomo di spalle verso un palazzo decorato all'esterno con due sculture. Un putto, o forse un mendicante, seduto su alcuni gradini in basso a sinistra assiste alla vicenda. Il disegno potrebbe rappresentare la biblica regina Ester accolta dal popolo e condotta al cospetto del principe Assuero.



\31\

**Luigi Scaramuccia**

*San Girolamo penitente*

Penna e inchiostro marrone su carta bianca, mm 166 x 140

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4792 – F 254 inf. n. 1578

Iscrizioni: in alto a sinistra “1.2.5”; a penna in basso “LUIGI”

Note: già attaccato al foglio 75 del codice

Bibliografia: inedito

Pervenuto all’Ambrosiana nel 1841, in seguito al dono di Federico Fagnani, questo disegno, firmato, può essere riconosciuto di mano del pittore. Il foglio rappresenta san Girolamo nel deserto, riconoscibile dalla rappresentazione ai suoi piedi di un leone, suo tipico attributo iconografico.



\32\

**Luigi Scaramuccia**

*Resurrezione di un morto*

Matita rossa su carta bianca, mm 155 x 137

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2084 – F 235 inf. n. 1194

Note: già attaccato al foglio 65 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 90; ROSA 1967; NURCHI 1976

Questo disegno è giunto all'Ambrosiana nel 1841, come lascito del marchese Federico Fagnani. Attribuito con quale riserva al catalogo del pittore dalla Rosa, furono Silvana Modena e Pietro Nurchi ad avanzare il nome di Ercole Procaccini, lasciando però il nome di Scaramuccia nell'inventario della biblioteca.

Il foglio rappresenta entro un tondo la resurrezione di un morto da parte di un santo, forse un francescano, accerchiato più figure e si ispira chiaramente alla *Resurrezione di Raimondo Diocrés* affrescata da Daniele Crespi nel 1631 nella certosa di Garegnano.



\33\

**Luigi Scaramuccia**

*Vergine col Bambino tra i santi Antonio da Padova, Francesco di Assisi e un altro santo*  
1677

Penna, bistro e matita rossa, mm 260 x 189

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5374 – F 237 inf. n. 1783

Note: già attaccato al foglio 71 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Giunto all'Ambrosiana nel 1841 grazie al lascito del marchese Federico Fagnani, questo foglio è stato attribuito a Daniele Crespi e solo nel 1976 avvicinato con qualche riserva al catalogo di Scaramuccia. Ma la sua descrizione in una lettera inviata da padre Resta al marchese Orazio Spada nel 1677 non lascia più spazio a dubbi sull'autografia di questo bozzetto. L'oratoriano, infatti, proponendo al patrizio romano la sostituzione di Carlo Maratti con Luigi Scaramuccia nel cantiere vallicelliano, descrive al suo destinatario un'opera che il perugino stava eseguendo in quel momento per una non meglio specificata cappella genovese: "[...] la raggione è p(er)che per un simile quadro hà fatto l'abbozzo in piccholo e cominciato il grande p(er) Genova, dove è la Madonna et il putto con S. franc(esc)o S(ant) Antonio di Padova et un altro santo" (vedi app. doc. n. 99). Analizzando il foglio si vede infatti la Vergine col Bambino seduta in alto sulle nuvole, e a partire da sinistra Antonio da Padova, riconoscibile grazie al giglio, Francesco di Assisi e un non meglio identificato santo con la barba.



\34\

**Luigi Scaramuccia**

*San Girolamo (o Onofrio) nel deserto assistito da un angelo*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 197 x 283

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5505 – F 237 inf. n. 1790

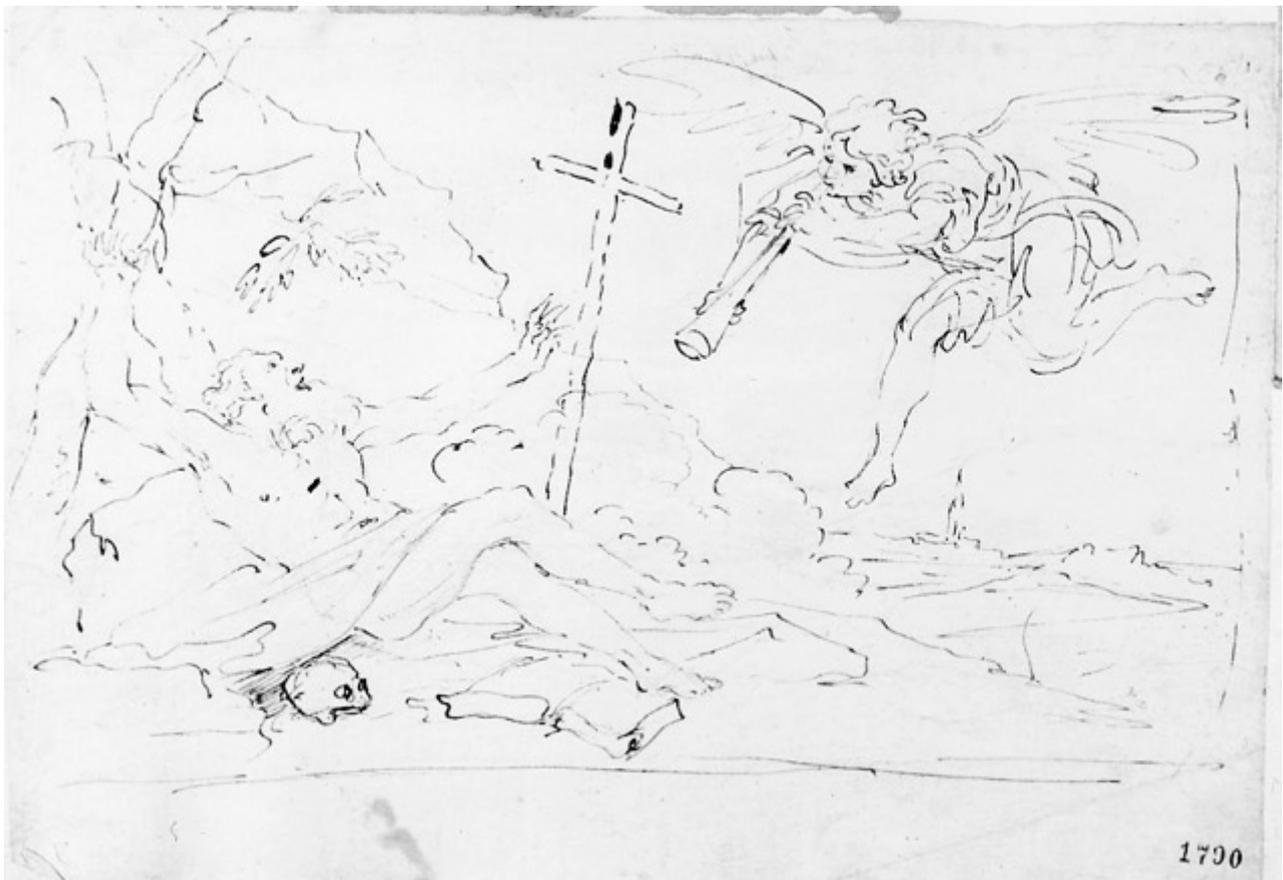
Iscrizioni: sul verso in alto a penna “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 72 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Giunto all’Ambrosiana nel 1841, grazie al lascito del marchese Fagnani, questo foglio è stato riconosciuto di mano del pittore sia da Gilda Rosa, sia da Pietro Nurchi. Il disegno rappresenta san Girolamo nel deserto che riceve la visita di un angelo. La scena è ambientata in un ameno paesaggio dove sullo sfondo a sinistra si riconosce il profilo di un campanile di una chiesa.

Un soggetto simile fu dipinto da Scaramuccia per la quadreria del suo amico e pittore Francesco Cairo (cat. P28), cui questo disegno potrebbe essere avvicinato.



\35\

**Luigi Scaramuccia**

*San Sebastiano*

Matita rossa su carta bianca, mm 250 x 157

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5162 – F 236 inf. n. 1391

Note: già attaccato al foglio 48 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Donato dal marchese Fagnani nel 1841 all'Accademia Ambrosiana, questo disegno è stato attribuito a Scaramuccia da Gilda Rosa. Il foglio rappresenta il martire Sebastiano legato ad un albero alle sue spalle e può essere avvicinato all'inedita ardesia qui attribuita al pittore (cat. n. 11).



1361

**Luigi Scaramuccia**

*Ratto delle Sabine*

Matita rossa sfumata su carta bianca, mm 185 x 150

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4750 – F 254 inf. n. 1498

Bibliografia: inedito

Questo foglio, giunto in Ambrosiana in seguito alla donazione del marchese Fagnani nel 1841, è stato inventariato nel catalogo dell'Accademia come opera di Luigi Scaramuccia. Il disegno rappresenta il mitico ratto delle Sabine, la cui posa cita chiaramente il Ratto di Proserpina di Gian Lorenzo Bernini, artista grandemente lodato per la sua maestria dal perugino ne *Le finezze*.



\37\

**Luigi Scaramuccia**

*Scena mitologica*

Matita rossa sfumata su carta bianca, mm 188 x 247

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4752 – F 254 inf. n. 1500

Bibliografia: inedito

Questo foglio è stato inventariato nel catalogo dell'Accademia come opera di Luigi Scaramuccia. Giunto in Ambrosiana in seguito alla donazione del marchese Fagnani nel 1841, il disegno rappresenta una figura femminile alata che conduce per mano una donna lungo un sentiero all'interno di un bosco. Entrambe rivolgono lo sguardo ad un uomo in ginocchio sulla destra che stende le braccia verso di loro. Assistono alla scena alcuni putti e una misteriosa figura seduta all'estrema sinistra con in mano un oggetto rotondo.



1381

**Luigi Scaramuccia**

*Incontro tra Salomone e la regina di Saba*

Matita rossa su carta grigia, mm 202 x 305

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5612 – F 238 inf. n. 1908

Note: già attaccato al foglio 17 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Questo foglio è stato avvicinato da Gilda Rosa ai modi di Federico Panza e di Luigi Scaramuccia e catalogato con molte riserve nel fondo di grafica dell'Ambrosiana, dove pervenne nel 1841 in seguito al lascito Fagnani, come opera di Panza.

Il disegno rappresenta probabilmente l'incontro biblico tra Salomone, qui in ginocchio, e la regina di Saba, stante di fronte a lui. Ad assistere alla scena ci sono diverse figure disposte intorno ai due protagonisti secondo uno schema caro al perugino. Infatti, come egli stesso annotò, ne *Le finezze a proposito dei "dipinti di historia"*: "[...] habbi in oltre per massima di non costituire in prima vista Figure in piedi, ma cerca ben sì di prender occasione di farle in atto, che stiano assise, ò inchinate, e ciò per non offuscare alla prima ogni sito del Quadro" (Scaramuccia 1674, p. 205).



\39\

**Luigi Scaramuccia**

*Scena mitologica con Diana o Venere o Cerere*

Matita rossa su carta grigia, mm 208 x 305

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5613 – F 238 inf. n. 1909

Note: già attaccato al foglio 17 del codice

Bibliografia: ROSA 1967

Questo foglio condivide con l'Incontro tra Salomone e la regina di Saba (cat. D. 38) la stessa provenienza, nonché le identiche dimensioni, caratteristiche tecniche e di fatto la paternità.

La scena, di difficile interpretazione, rappresenta una figura femminile sull'estrema sinistra, forse Diana o Venere o Cerere, seduta su un carro mentre osserva di fronte a lei due misteriose silhouette librarsi in volo, probabilmente Proserpina costretta ad allontanarsi da sua madre per congiungersi con Ade o Plutone.



\40\

**Luigi Scaramuccia**

*Riposo durante la fuga in Egitto*

Penna e inchiostro su carta bianca, mm 153 x 199

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4887 – F 235 inf. n. 1056

Iscrizioni: sul verso a matita in alto "RUGGIERO"

Note: già attaccato al foglio 25 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Donato all'Accademia nel 1841 dal marchese Federico Fagnani, questo foglio è stato attribuito a Scaramuccia nel 1970 da Antonio Falchetti, parere condiviso da Pietro Nurchi nel 1976. Il foglio rappresenta il riposo della Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto e sembra richiamare sia per l'atmosfera bucolica sia per la particolare posizione di san Giuseppe l'Erminia tra i pastori di Barcellona (cat. n. 5). La figura della Vergine invece mostra diverse analogie con il disegno dell'Annunciazione (cat. D 28).



\41\

**Luigi Scaramuccia**

*Testa di un francescano*

Matita rossa su carta bianca, mm 255 x 200

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2083 – F 235 inf. n. 1155

Iscrizioni: in basso a carboncino “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 52 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 90; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Donato dal marchese Fagnani nel 1841 alla Biblioteca Ambrosiana, il disegno fu erroneamente attribuito a Pietro Vannucci dal Nurchi, attribuzione respinta dalla Modena e dalla critica successiva che ha avvicinato il foglio al catalogo di Scaramuccia.

Il foglio rappresenta lo studio di un profilo di una testa, probabilmente un frate francescano come suggerirebbe il colletto, forse di un saio e mostra una notevole affinità con il viso scorciato di San Francesco di Cristoforo Serra (cfr. Negro-Pirondini-Roio 2004, pp. 43, 44)



\42\

**Luigi Scaramuccia e bottega**

*Testa di profeta*

Matita rossa su carta bianca, mm 349 x 270

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 6433 – F 233 inf. n. 543

Iscrizioni: sul foglio a penna “LUIGI SCARAMUCCIA DETTO IL PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 31 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Proveniente dalla raccolta Fagnani, questo foglio giunse all’Ambrosiana nel 1841 ed attribuito al pittore sulla base dell’iscrizione. Il disegno rappresenta lo studio di una testa di un uomo con gli occhi chiusi, simile alla figura del profeta Isaia, dipinto da Raffaello nella chiesa di Sant’Agostino a Roma e celebrato da Scaramuccia nelle sue *Finezze*.



\43\

**Luigi Scaramuccia**

*Testa di uomo barbuto*

Matita rossa su carta bianca, mm 385 x 246

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2063 – F 235 inf. n. 1125b

Iscrizioni: sul retro del foglio a carboncino “PERUGINO”; in basso a sinistra “7.6”

Note: già attaccato al foglio 44 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Questo foglio rappresenta uno studio per una testa di un uomo barbuto, attribuito erroneamente dal Nurchi al Vannucci e restituito successivamente a Scaramuccia dalla Modena, parere accolto favorevolmente dalla Rosa e dalla Falchetti.

Il disegno entrò a far parte della raccolta grafica dell’Ambrosiana nel 1841 in seguito alla donazione del marchese Fagnani.



\44\

**Luigi Scaramuccia e bottega**

*Studio di una testa e di una mano*

Matita rossa e biacca su carta bianca, mm 390 x 242

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5504 – F 237 inf. n. 1788

Note: già attaccato al foglio 72 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Questo foglio giunse all'Ambrosiana nel 1841, insieme ad un ricco nucleo di disegni donati dal marchese Fagnani. L'opera, attribuita al pittore dalla Rosa e dal Nurchi, risulta uno studio di una testa di un uomo con una barba sotto alla quale si nota la rappresentazione di una mano.



\45\

***Luigi Scaramuccia e bottega***

*Studio di due teste*

Matita rossa su carta bianca, mm 251 x 103

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5617 – F 238 inf. n. 1904

Iscrizioni: a penna in basso a sinistra “7.6”

Note: già attaccato al foglio 16 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Proveniente dalla raccolta Fagnani, il foglio giunse all'Accademia nel 1841. Attribuito al pittore dalla Rosa e dal Nurchi, il disegno rappresenta lo studio di una testa di un uomo barbuto e di un paffuto fanciullo



1461

**Luigi Scaramuccia e bottega**

*Profilo di un uomo con la barba*

Matita rossa su carta bianca, mm 413 x 282

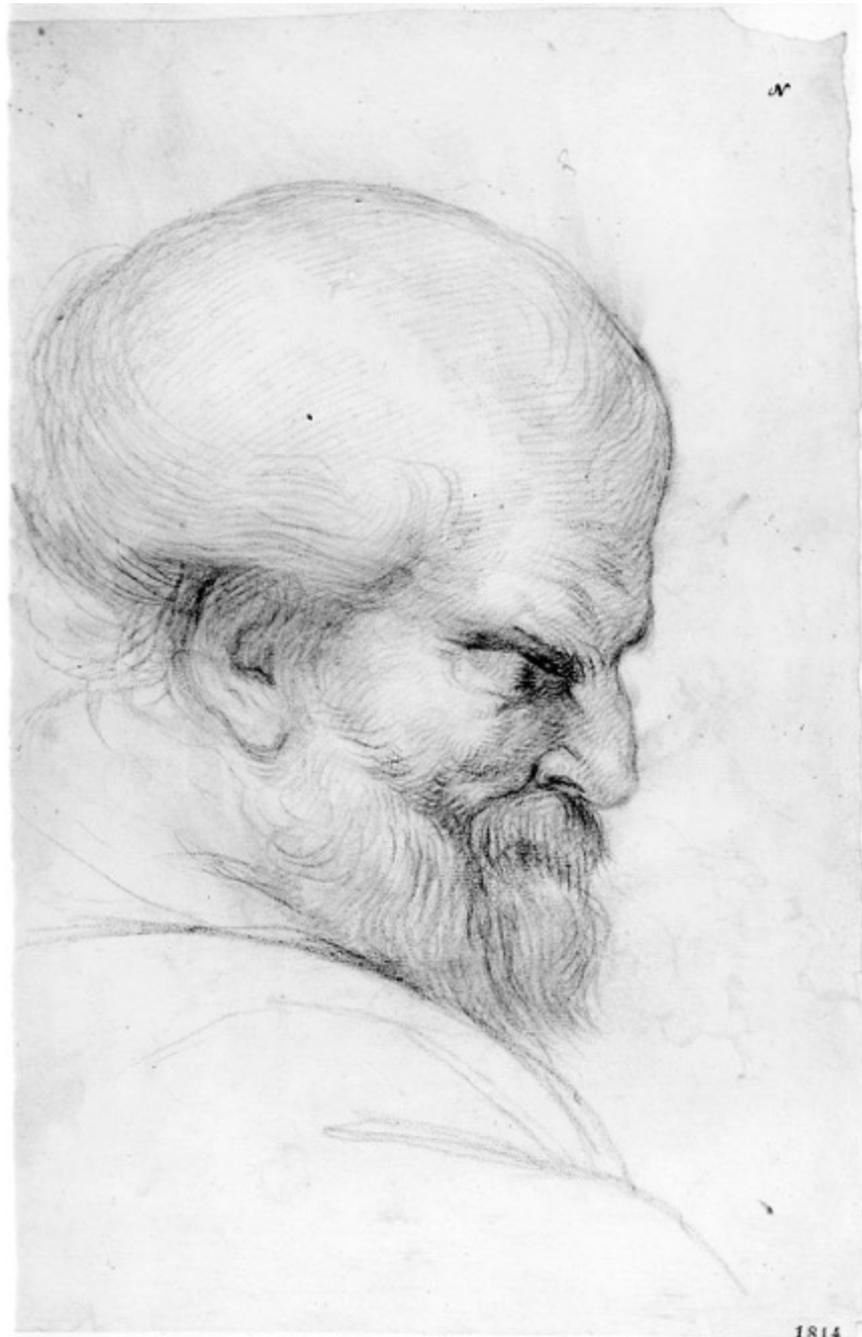
Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5529 – F 237 inf. n. 1814

Iscrizioni: a penna in alto a destra “N”

Note: già attaccato al foglio 73 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Questo foglio, parte della collezione Fagnani donata all'Accademia nel 1841, è stato attribuito al pittore dalla Rosa e dal Nurchi. Il disegno rappresenta lo studio di una testa di profilo di un vecchio uomo con la barba



\47\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di testa femminile*

Matita rossa su carta bianca, mm 170 x 230

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 6662 – F 234 inf. n. 825

Iscrizioni: sul foglio a matita "PERUGINO"

Note: già attaccato al foglio 47 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; NURCHI 1976

Questo foglio, giunto nella collezione ambrosiana nel 1841 tramite la donazione del marchese Fagnani, fu attribuito al pittore da Gilda Rosa, parere ribadito nell'inventario stilato da Pietro Nurchi nel 1976. Il disegno mostra uno studio di una testa femminile ripresa in quattro diversi atteggiamenti ed avvicinabile alla bottega di Scaramuccia. Si tratta probabilmente uno di quei modelli che circolavano tra gli allievi, intenti a copiare le opere del maestro; difatti, il volto di questa donna appare nel Ratto delle Sabine dell'Università Centrale di Barcellona (cat. n. 47), tela eseguita probabilmente da Scaramuccia col massiccio intervento della bottega.



\48\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di testa maschile*

Matita rossa su carta marrone chiaro, mm 360 x 262

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 4774 – F 235 inf. n. 1131

Bibliografia: ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Attribuito a Pietro Vannucci dal Nurchi, il disegno risulta inventariato nel catalogo dell'ambrosiana, dove giunse nel 1841 dalla collezione Fagnani, come opera di Scaramuccia. Il foglio rappresenta uno studio di una testa maschile di tre quarti, girata a sinistra, fortemente caratterizzata.



\49\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di nudo accademico*

Matita nera e rossa su carta giallognola, mm 400 x 280

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 5172 – F 236 inf. n. 1402

Iscrizioni: a penna in alto a destra sulla spalla "SCARAMUCCIA"

Note: già attaccato al foglio 52 del codice

Bibliografia: ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Donato nel 1841 dal marchese Federico Fagnani, il foglio è stato inventariato come opera di Luigi Scaramuccia. Il disegno rappresenta un uomo nudo stante, con la testa girata verso sinistra, le gambe incrociate e i capelli al vento. La grafia marcata e a tratti sfumata ricordano il Nudo Virile (cat. D56) del Codice Bonola di Varsavia di chiara matrice carraccesca.



\50\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di uomo di spalle*

Matita rossa su carta bianca incollata su un foglio bianco, mm 200 x 230

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2086 – F 255 inf. n. 2012

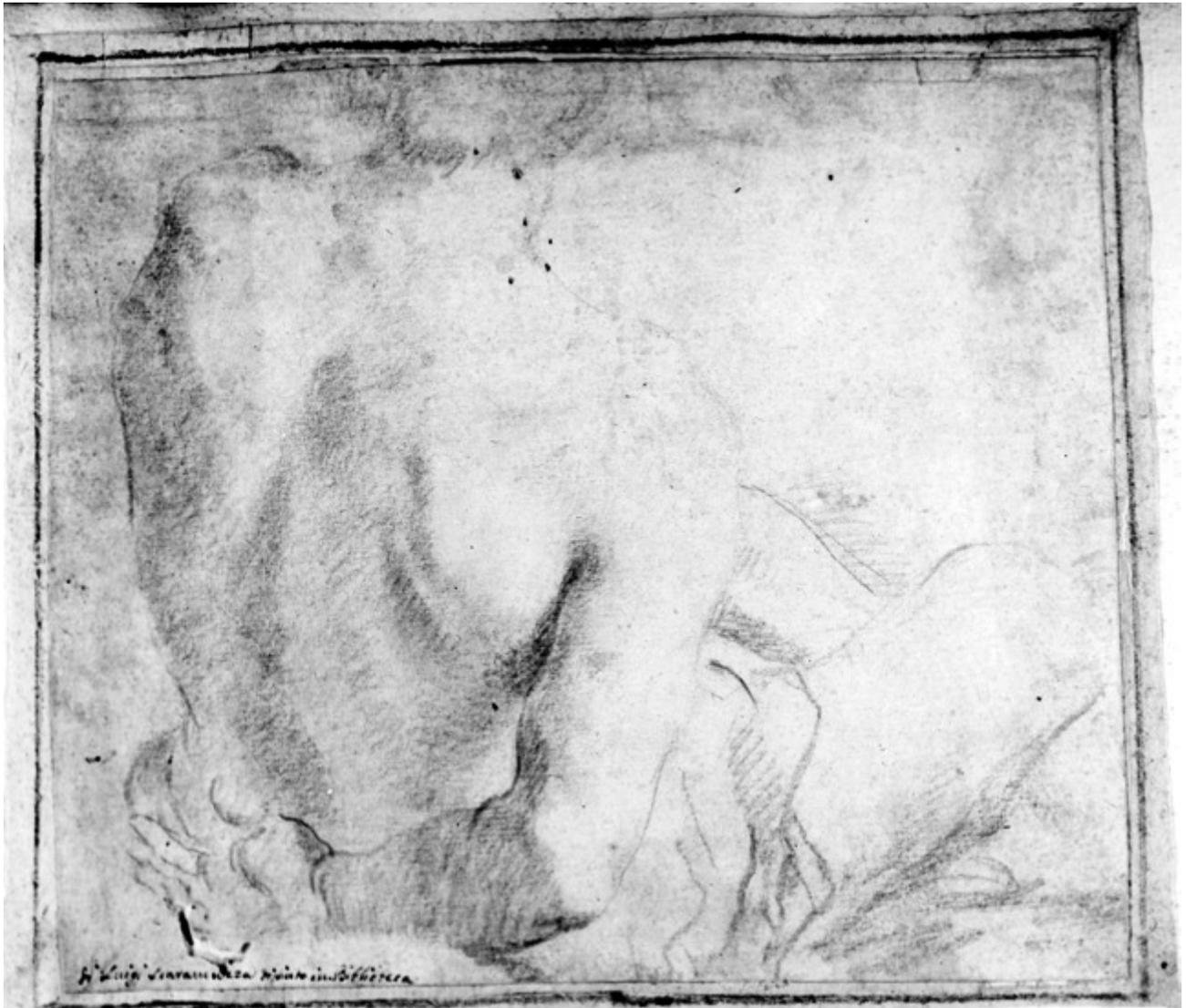
Iscrizioni: in basso a sinistra a penna “DI LUIGI SCARAMUZZA DIPINTO IN BIBLIOTECA”

Note: già attaccato al verso del foglio 50 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 90; SIMONETTA 1966, p. 398, n. 22, fig. 5; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Questo foglio è stato unanimemente assegnato dalla critica a Luigi Scaramuccia, pubblicato dalla Simonetta come studio preparatorio della figura seduta su un carro, visibile nel Federico Borromeo visita il lazzaretto nel 1630 (cat. n. 32), eseguito da Scaramuccia tra il 1669 e il 1670 in occasione della riapertura dell'Accademia Ambrosiana.

Di incerta provenienza, probabilmente entrò fin da subito tra le raccolte di questa nobile istituzione.



\51\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio accademico di un uomo nudo*

Carboncino su carta bianca, mm 250 x 300

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2088 – F 255 inf. n. 2032

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna “LUIGGI SCARAM...A PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 59 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 90; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Riconosciuto dalla critica come un disegno autografo del perugino, questo foglio pervenne all'Accademia Ambrosiana nel 1841, in seguito al lascito del marchese Fagnani. Il disegno in oggetto costituisce uno studio accademico raffigurante il profilo di un uomo nudo, che si sorregge su un braccio mentre piega il ginocchio sinistro e stende leggermente quello destro.



\52\

**Luigi Scaramuccia**

*Figura adorante in ginocchio*

Matita rossa su carta bianca, mm 385 x 246

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2067 – F 235 inf. n. 1127

Iscrizioni: in basso a carboncino “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 45 del codice

Bibliografia: MODENA 1960, p. 89; ROSA 1967; FALCHETTI 1970; NURCHI 1976

Il disegno rappresenta un uomo in ginocchio con le braccia alzate, in un gesto di prostrazione. Avvicinato a Pietro Vannucci dal Nurchi, il foglio è stato riconosciuto al perugino dal resto della critica.



\53\

***Bottega di Luigi Scaramuccia***

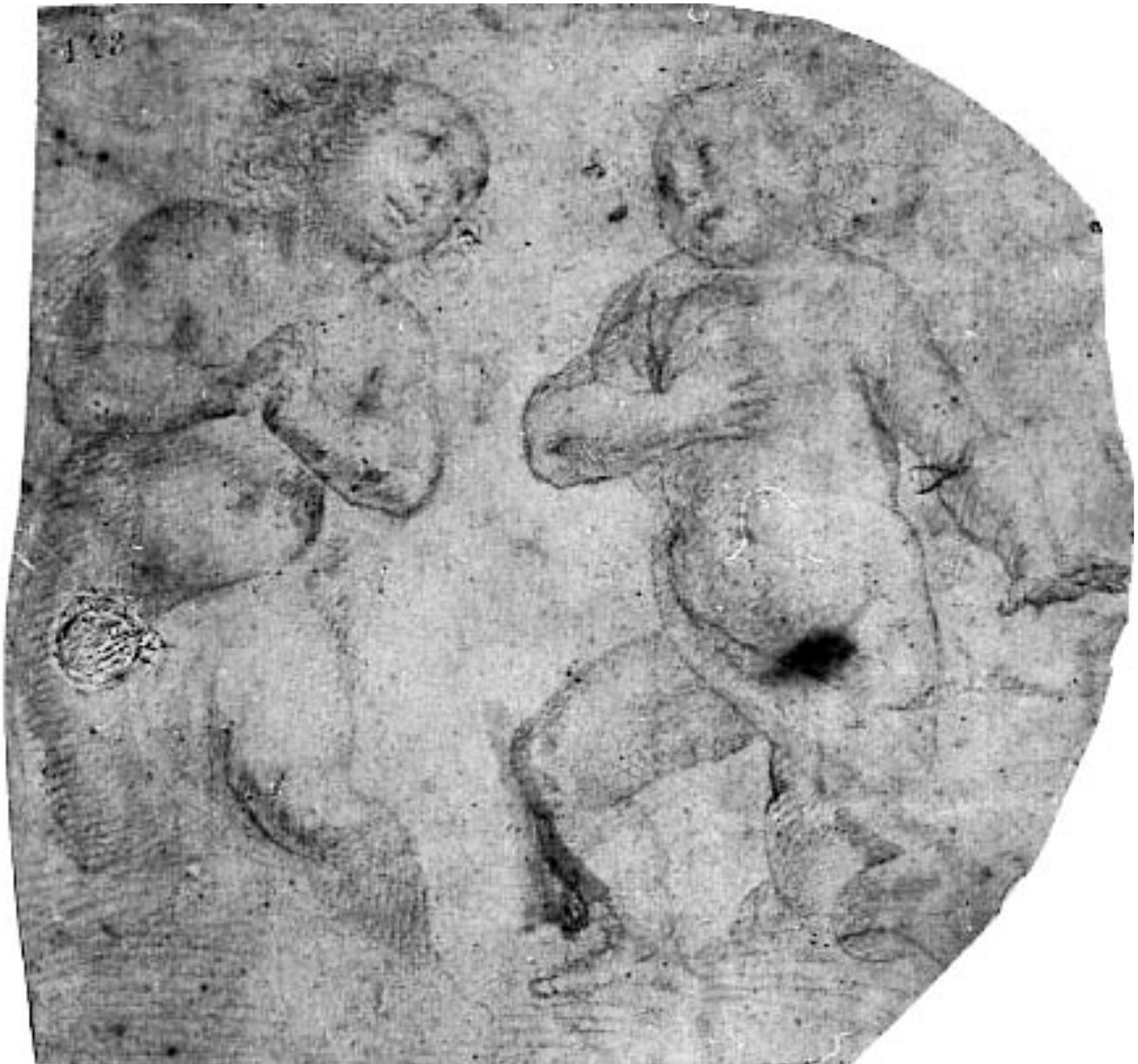
*Due putti*

Matita rossa su carta giallognola, mm 185 x 182

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 6180 – F 231 inf. n. 143

Bibliografia: ROSA 1967

Questo foglio, appartenuto al marchese Fagnani e donato da egli stesso all'Ambrosiana nel 1841, è stato ritenuto un esercizio del poco noto abate Pietro Maria Molina, allievo di Scaramuccia a Milano, da cui secondo la critica avrebbe tratto questi due putti. In effetti, entrambe le figure sembrano ispirarsi all'amorino "spanciuto" intento a scagliare un dardo visibile nel Ratto delle Sabine dell'Università di Barcellona (cat. n. 47), tela eseguita probabilmente dal perugino con il massiccio intervento della bottega. È verosimile quindi ipotizzare che il disegno in oggetto sia da considerarsi uno di quei bozzetti impiegati nell'atelier milanese di Scaramuccia per il quale non si esclude l'autografia.



\54\

**Bottega di Luigi Scaramuccia**

*Amorino dormiente*

Matita rossa su carta bianca, mm 135 x 69

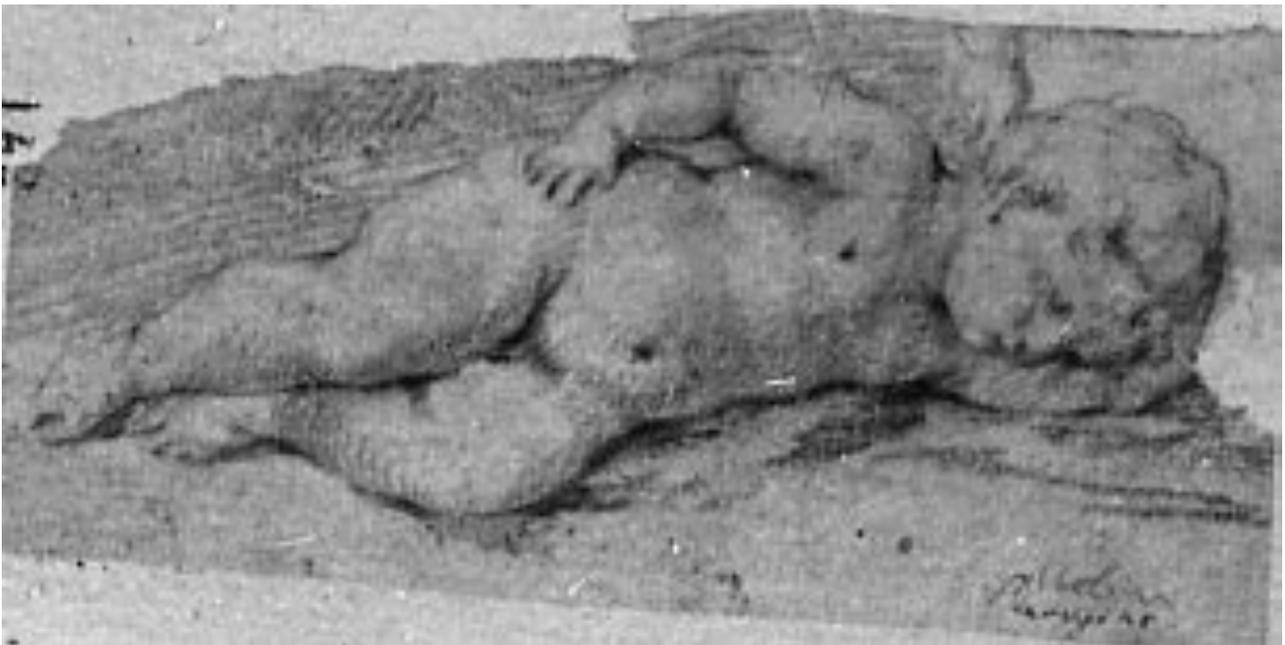
Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 6179 – F 231 inf. n. 142

Iscrizioni: scritta in bassi a sinistra a matita rossa “MOLINA” e sotto ancora a penna “PERUGINO”

Note: già attaccato al foglio 40 del codice

Bibliografia: inedito

Giunto all’Ambrosiana nel 1841 in seguito alla donazione di Federico Fagnani, questo inedito disegno è da collocare nell’ambito della bottega milanese di Scaramuccia in cui furono attivi diverse personalità, tra le quali quella dell’abate Pietro Maria Molina, cui sembra appartenere questo foglio. Il disegno rappresenta un Amorino dormiente ed è tratto probabilmente da un dipinto ignoto del perugino, sulle cui opere la bottega si allenava nel ricavare degli esercizi.



\55\

**Andrea Lanzani – già Bottega di Luigi Scaramuccia**

*Studio di una testa di profilo*

1675 circa

Matita rossa su carta marrone, mm 304 x 281

Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 2046 – F 283 inf. n. 111

Iscrizioni: sul verso a matita “PORTA FERDINANDO”

Bibliografia: FALCHETTI 1970; NURCHI 1976; BARIGOZZI BRINI 1991, pp. 258-260; COLOMBO-DELL’OMO 2007, p. 192, n. C30; ZAPLETALOVÁ 2008, p. 192.

Questo disegno è stato attribuito a Ferdinando Porta da Gilda Rosa e da Pietro Nurchi, parere respinto dalla Barigozzi Brini e da Silvia Colombo e Marina Dell’Omo che hanno restituito il foglio al catalogo di Andrea Lanzani, allievo di Scaramuccia a Milano. Questa testa, difatti, appartiene a quel nucleo di disegni che circolavano nella bottega del perugino e prendevano a modello alcune delle sue opere, in questo caso il bellissimo profilo dell’Angelo della Pinacoteca Malaspina di Pavia, eseguito da Luigi nel 1675.



7.2.2. Dal Codice Bonola di Varsavia

1561

**Luigi Scaramuccia**

*Nudo virile*

Sanguigna e carboncino su carta bianca, mm 458 x 268

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16789

Iscrizioni: scritta a penna del Bonola “LUIGGI SCARAMUZZA PERUGINO HABITO’ MOLTO IN MILANO DEL QUALE VI SONO / MOLT’OPERE. LA CAPELLA DELLA CONCETTIONE IN S. ALESSANDRO ALTRO FRESCO ALL’ / INCORONATA, MOLTE TAVOLE D’ALTARE ALLA VACCIABIA IN S.A MADALENA, S.A AGNESE S.A / MARTA, S. MARCO ECC. FU SCOLARO PRIMA DI GUIDO, POI DEL LANFRANCO, IN FINE DEL / GUERCINO DA CENTO, MORI’ IN MILANO L’ANNO 1682 FU SEPOLTO IN S. NAZARO”

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 104

Questo incredibile studio accademico risente della cultura carracesca e rivela quella visione veristica del pittore coltivata attraverso lo studio dal vero.



\57\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di mano*

Matita e carboncino su carta azzurra, mm 86 x 70

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16773a

Iscrizioni: scritta a penna del Bonola “PERUGINO”

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 85



\58\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di gamba*

Matita e carboncino su carta bianca, mm 90 x 210

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16775

Iscrizioni: scritta a penna del Bonola “LUIGI SCARAMUZZA PERUGINO”

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 88



\59\

**Luigi Scaramuccia**

*Venere e Adone*

Sanguigna su carta bianca, mm 256 x 305

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16758

Iscrizioni:

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 62

Questo disegno riproduce Venere, Amore e Adone, celeberrima tela di Annibale Carracci vista e copiata da Scaramuccia in casa del marchese Giovan Francesco Serra di Cassano entro il 1652, anno in cui quest'ultimo lasciò definitivamente la città di Milano per trasferirsi presso la corte madrilenana. Il pittore trasse anche un'incisione da quest'opera (cat. S4), dedicandola nel 1655 a Niccolò Simonelli, noto guardarobiere della famiglia Pamphilij e resa nota dal Bartsch (1819, vol. XIX, p. 190).



\60\

**Luigi Scaramuccia**

*Pastore cariatide*

Matita e carboncino su carta bianca, mm 203 x 210

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16763a

Iscrizioni: scritta a penna del Bonola “LUIGI SCARAMUCCIA HA COPPIATO DAL CARACCI”;  
a sanguigna “66”

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 71

Questo disegno riproduce parte della decorazione di Palazzo Farnese visibile accanto al medaglione con Salmace ed Ermafrodito. Secondo la Mrozinska, questi disegni dovevano far parte di un progetto che mirava a riprodurre in acquaforte l'intero ciclo carraccesco.



\61\

**Luigi Scaramuccia**

*Gruppo di cariatidi*

Sanguigna su carta bianca, mm 285 x 185

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16762

Iscrizioni: scritta a penna del Bonola “LUIGI SCARAMUCCIA HA COPPIATO DALLI CARACCIA”; a sanguigna “65”; sul foglio del codice “VIENE DA CARACCI DI MANO DI LUIGGI SCARAMUCCIA PERUGINO”.

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 70

Questo disegno riproduce le figure che decorano il medaglione con Apollo e Marsia della galleria di Palazzo Farnese a Roma affrescata da Annibale Carracci.



\62\

**Luigi Scaramuccia**

*Ninfa fustigata da un satiro*

Matita e carboncino su carta bianca, mm 230 x 220

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16763b

Iscrizioni: scritta a penna del Bonola “A. SCARAMUZZA DELN. AGOST. CARACCI INVT” ; a sanguigna “67”

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 72

Come conferma la scritta, questo disegno riproduce un'acquaforte di Agostino Carracci (cfr. PETRUCCI 1950, p. 138, fig. 10)



1631

**Luigi Scaramuccia**

*Tre angioletti*

Matita e carboncino su carta bianca, mm 94 x 142

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16773b

Iscrizioni: scritta a penna del Bonola “PERUGINO”

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 86



\64\

**Luigi Scaramuccia**

*Omaggio dell'India ai Barberini*

Matita e carboncino su carta bianca, mm 265 x 225

Varsavia, Museo Nazionale – inv. NFGC 16774

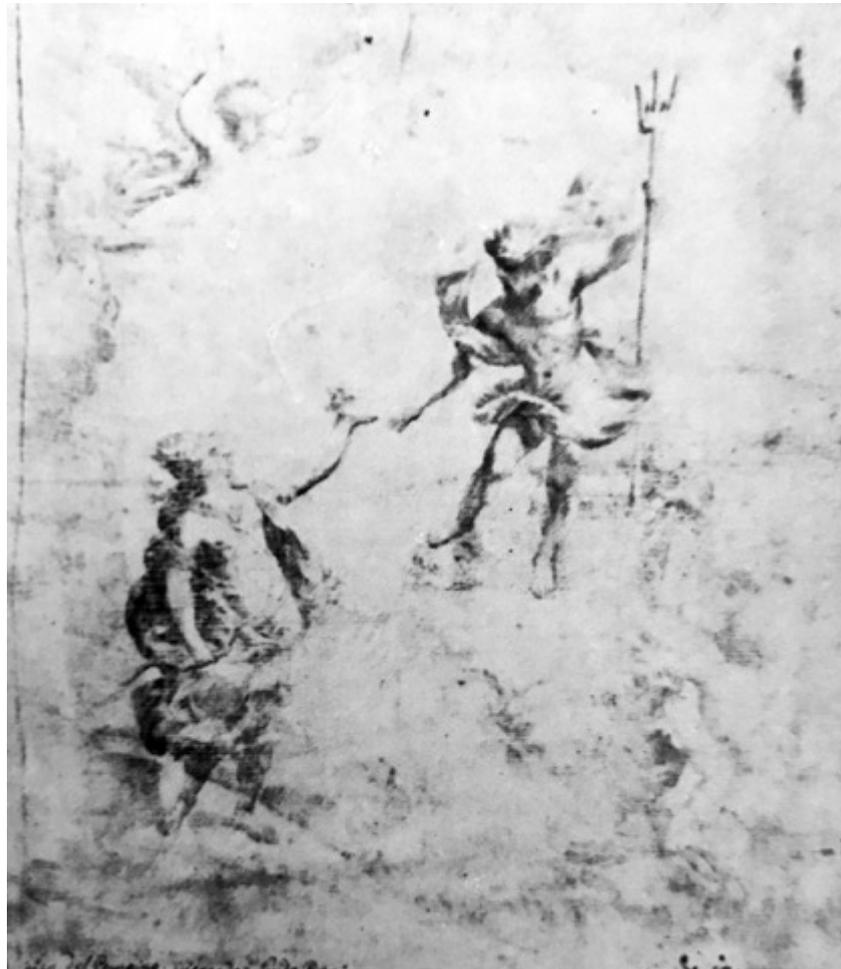
Iscrizioni: scritta a penna del Bonola “CALCO DEL PERUGINO VIENE DA GUIDO RENI GUIDO IN”

Bibliografia: MROZINSKA 1959, n. 87

Come ha ben chiarito la CARACCIOLO (2008, p. 131), il soggetto di questa sanguigna, identico a quello del Codice Bonola di Santiago del Cile (cat. D65), è tratto da una tela dispersa di Guido Reni, tradotta in incisione da Federico Greuter a corredo di un'operetta di Giovanni Battista Ferrari, *Flora seu de florum cultura lib. IV* (Roma 1633). Il dipinto reniano traduceva infatti un passo di questo testo in cui si inneggia alla gloria dei Barberini e si parla di un preziosissimo dono fatto recapitare loro direttamente dalle Indie.

Il disegno raffigura questo preciso istante quando la personificazione dell'India, con il capo ornato di piume, affida nelle mani di Nettuno un vaso contenente alcuni preziosi semi che il dio degli oceani porterà a Roma, in compagnia di un tritone e di Zefiro. Secondo la Mrokinska, che ancora non conosceva questa versione, il foglio avrebbe liberamente riprodotto un affresco di Perin del Vaga nel Palazzo Doria di Genova.

Si è certi invece che Scaramuccia realizzasse questo disegno a Bologna nel 1632 avendo di fronte la tela di Reni, eseguita dal bolognese entro tale data ed incisa dal Greuter nel 1633. Ad avallare questa ipotesi resta la scritta di Bonola che recita: “CALCO DEL PERUGINO DA GUIDO RENI”.



### 7.2.3. Dal Codice Bonola di Santiago del Cile

\65\

#### **Luigi Scaramuccia**

*Omaggio dell'India ai Barberini* (recto)

Sanguigna e acquerellature di sanguigna, mm 290 x 220

1633 circa

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 231

Iscrizioni: in basso a destra "107"

Schizzo di un braccio, due gambe con panneggio e altri studi (verso)

Sanguigna, mm 290 x 220

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 236

Bibliografia: DIBUJOS 1979, nn. 39-40; CONSERVACION 1991, nn. 64-65; CARACCILO 2008, p. 131

Il soggetto di questa sanguigna è tratto da una tela dispersa di Guido Reni, tradotta in incisione da Federico Greuter per corredare un'operetta di Giovanni Battista Ferrari, dal titolo *Flora seu de florum cultura lib. IV* (Roma 1633). Il dipinto reniano traduceva infatti un passo di questo testo in cui si inneggia alla gloria dei Barberini e si parla di un preziosissimo dono fatto recapitare loro direttamente dalle Indie. Di fatto, come si nota nella sanguigna in oggetto, l'allegoria delle Indie, con il capo ornato di piume, sta affidando nelle mani di Nettuno un vaso contenente alcuni preziosi semi che quest'ultimo porterà a Roma, scortato da un tritone e da Zefiro. Purtroppo la tela originale di Reni (PEPPER 1984, p. 304), segnalata nella collezione perugina dei MONALDI (Orlandi 1719, p. 87), è andata persa e si sa che in queste nobile quadreria, il dipinto figurava insieme con "lo schizzo originale toccato con la penna, di prima intenzione" e con "un abbozzetto di buona grandezza quando questo non si voglia giudicare per una replica".

La CARACCILO (2008, p. 131) non riesce però a stabilire da quale fonte Scaramuccia possa aver tratto questo disegno, nonché la sua controprova conservata nel museo di Varsavia (cat. D64)). È plausibile, invece, che Scaramuccia realizzasse la sua copia nel 1632 avendo di fronte l'opera originale di Reni, quando recatosi a Bologna frequentò la bottega del maestro. Difatti, il dipinto reniano fu eseguito entro tale data ed inciso nel 1633 dal Greuter.

Tra l'altro, il libretto di Giovanni Battista Ferrari, dato alle stampe in latino, fu tradotto in italiano nel 1638 da Ludovico Aureli, cittadino perugino, proprietario di un'opera di Luigi Scaramuccia (cat. P60), di cui però la guidistica settecentesca non riporta il soggetto. Non è da escludere, a tal proposito, che la suddetta tela di Reni, attribuita da Benati a Giovanni Andrea Sirani (cfr. CARACCILO 2008, p. 19, fig. 12), possa in realtà essere del perugino ed eseguita probabilmente per il suo concittadino in occasione di tale lavoro editoriale. Difatti questo dipinto risulta a Perugia già nel Settecento presso la collezione Monaldi, dove dovette pervenire in seguito a qualche lascito testamentario.



1661

**Luigi Scaramuccia**

*La testa della Madonna e la testa di Sant'Ignazio di Loyola*

Sanguigna su carta bianca, mm 190x105

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 81

Iscrizioni: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno [QUADRO?] GUIDO RENI/ [DISEGNO?] DEL SCARAMUZZA"; in basso a destra, numero a sanguigna "81"

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 44; CONSERVACION 1991, n. 41; CARACCILO 2008, p. 137, n. 63

Questa sanguigna costituisce uno studio di Scaramuccia di due teste – la Vergine e sant'Ignazio di Loyola – tratte dalla Pala della peste di Guido Reni nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Secondo la CARACCILO (2008, p. 137) Scaramuccia copiò le due teste dall'incisione di Flaminio Torri. È plausibile, invece, che Scaramuccia trasse il suo disegno direttamente dalla tela originale di Reni, eseguita nel 1631. Sicuramente a questa data, il perugino non era presente a Bologna ma da alcuni studi si evince che Reni rimise mano all'opera in un secondo momento aggiungendovi le due figure di Francesco Borgia ed Ignazio di Loyola (PEPPER 1984, p. 274). Questo accadde nel 1633 esattamente nel periodo in cui Scaramuccia frequentò l'atelier del bolognese.



1671

**Luigi Scaramuccia**

*Donna che cuce*

Penna e inchiostro bruno su carta bianca, incollato su un frammento di foglio, mm 200x85

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 22

Iscrizioni: al centro, a penna e inchiostro bruno “DI QUEL GIOVANE DEL GUERCINO”; in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno “GUERCINO”; in basso a sinistra, numero a sanguigna “89”

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 53; CONSERVACION 1991, n. 51; CARACCILO 2008, p. 138, n. 65

Questo foglio, finora attribuito al Guercino (DIBUJOS 1979, n. 53), è stato avvicinato a Scaramuccia dalla CARACCILO (2008, p. 138), secondo la quale il disegno, sebbene differente nella tecnica, presenta legami stilistici con la Testa della Madonna e la testa di Sant'Ignazio di Loyola (cat. D66). Difatti, questa attribuzione ha un giusto senso soprattutto se si considera la formazione del pittore presso l'accademia privata di Ettore Ghisilieri, dove il Barbieri figurava tra i professori di merito.



1681

**Luigi Scaramuccia**

*Figura virile con un tridente*

Sanguigna su carta bianca, mm 430x205

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 85

Iscrizioni: in basso a sinistra, a penna e inchiostro nero “SCARAMUCCIA”; in basso a destra, a sanguigna “153”

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 70; CONSERVACION 1991, n. 106; CARACCILO 2008, p. 132

Questo studio di figura rappresenta una figura virile di tre quarti che regge nella mano sinistra un tridente. La tornitura del busto e la resa frontale del volto conferiscono possanza e forza al disegno, caratteri accentuati dal ghigno triviale della figura, probabilmente un Nettuno.

Come ha notato la CARACCILO (2008, p. 132) è difficile stabilire se si tratti di un'esercitazione accademica, di uno studio di figura per una composizione o se di una copia di un dipinto. Il numero a sanguigna “153” indice la posizione del foglio nel codice Bonola, originariamente incollato accanto al Nudo virile di profilo con un bastone (cat. D69).



\69\

**Luigi Scaramuccia**

*Nudo virile di profilo con un bastone*

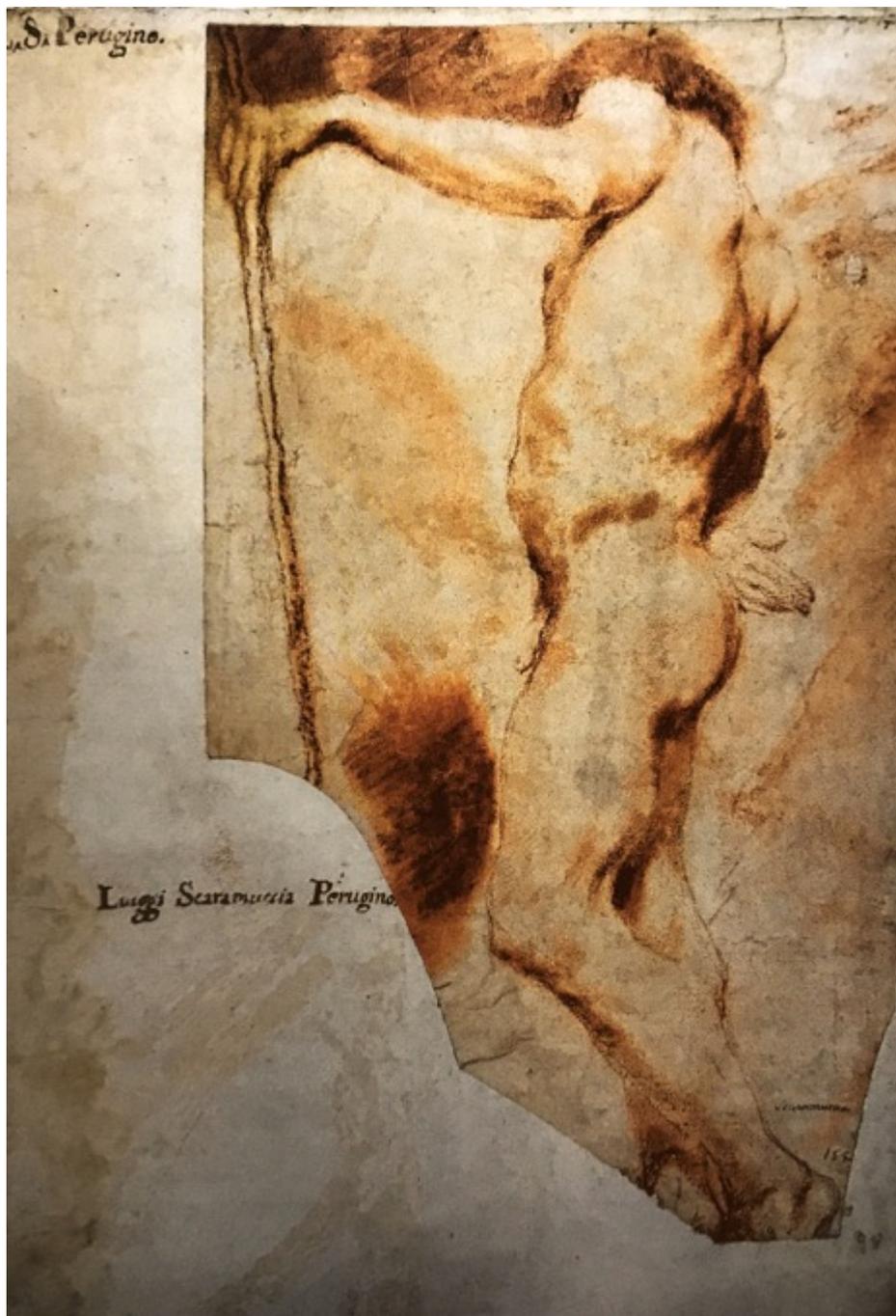
Sanguigna su carta bianca e sfumino incollata su un frammento di foglio, mm 440 x 310

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 85

Iscrizioni: in basso a destra, a penna e inchiostro bruno “SCARAMUCCIA”; In basso a destra, numero a sanguigna “154”

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 76; CONSERVACION 1991, n. 107; CARACCILO 2008, p. 133

La grazia e la delicatezza di questa figura traspaiono con molta perizia dalla posa all'antica assunta dal modello. Sicuramente si tratta di uno studio di figura come si denota dai toni pittorici della sanguigna di difficile collocazione cronologica.



\70\

**Luigi Scaramuccia**

*Figura femminile distesa addormentata*

Sanguigna su carta bianca incollata su un frammento di foglio, mm 200x300 ca.

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 232

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 78; CONSERVACION 1991, n. 101; CARACCILO 2008, p. 134

Questo disegno risulta incollato su un foglio più ampio, su cui sono annotate due erudizioni di Giorgio Bonola. Sulla sinistra si legge: “LUIGI SCARAMUCCIA PERUGINO/HABITO’ ET MORI’ IN MILANO/SEPOLTO IN S. NAZARO FU/ IN GRAN CREDITO CHE IN PATRIA/ GLI FURONO FATTI FUNERALI/ CON CATAFALCHI APARATI CON/GEROGLIFICI ORATORIANI FUNEBRI/CON HONORI GRANDI. IN MILANO/ HEBBE MOLTI DISCEPOLI FRA/QUALI CELEBRE E’ IL LANZANO”. Sulla destra invece: “LUIGI SCARAMUCCIA HEBBE BUON GUSTO, DI MANIERA TENERA, DOLCE, CON BUON COLORITO ACCORDO, UNIONE ACCURATA NEL NETTO INSIEME, NON CURANDOSI TROPPO DELLE PARTI. PAESAVA CON GUSTO, DANDO BUONI CAMPI ALLE FIGURE. SUO PADRE FU IL P(RIMM)O SUO MAESTRO: SI PORTO’ IN BOLOGNA, ROMA, SI FE’ SCOLARO DI GUIDO QUALE SI SERVI’ PER FARE IL S. MICHELE, CHE E’ NELLI CAPPUCCINI DI ROMA, ESSENDO LUIGGI GIOVANE DI ASSAI BELLA IDEA POI FU DISCEPOLI DEL LANFRANCHI E INFINE DI GUERCINO DA CENTO”.

Queste due iscrizioni risultano particolarmente interessanti a causa del legame instauratosi tra Scaramuccia e il Bonola, già suo allievo a Milano. Quest’ultimo, infatti, tiene a stabilire una discendenza tra il pittore e Andrea Lanzani, ricordandone la variegata formazione con Reni, Lanfranco e Guercino. Il disegno in esame, insieme con i quattro fogli seguenti, è una prova dello studio di nudo dal vero, esemplato su quelli di Annibale Carracci e caratterizzato da un tratto morbido e forme scorciate.

Questo modo di rendere le forme in maniera scorciata e contorta, come si evince dal fianco destro di questa figura distesa, ritorna in alcuni dipinti del pittore, come nel Caino e Abele, qui attribuito al pittore e alla sua bottega (cat. n. 43).



\71\

**Luigi Scaramuccia**

*Figura femminile distesa e drappeggiata*

Sanguigna su carta avorio, mm 205x320

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 80

Iscrizioni: in basso a sinistra, a penna e inchiostro nero "SCARAMUCCIA"; in basso a destra numero a sanguigna "157"

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 72; CONSERVACION 1991, n. 110; CARACCILO 2008, p. 135, n. 58



\72\

**Luigi Scaramuccia**

*Ragazzo addormentato* (recto)

Sanguigna su carta beige, mm 190 x 220 circa

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 87

Iscrizioni: in basso a sinistra, a penna e inchiostro nero "SCARAMUCCIA"; in basso a destra numero a sanguigna "159"

*Ragazzo addormentato* (verso)

Sanguigna su carta beige, mm 190 x 220 circa

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 88

Bibliografia: DIBUJOS 1979, nn. 73-74; CONSERVACION 1991, nn. 112-113; CARACCILO 2008, p. 135, n. 59



\73\

**Luigi Scaramuccia**

*Figura nuda distesa*

Sanguigna, gessetto bianco su carta azzurra, mm 135x250

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 82

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 71; CONSERVACION 1991, n. 115; CARACCILO 2008, p. 135, n. 60



\74\

**Luigi Scaramuccia**

*Mezza figura di profilo a destra che regge un bastone (recto)*

Sanguigna su carta azzurra, mm 190x140 ca.

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 83

Iscrizioni: in alto a sinistra, a penna e inchiostro bruno "SCARAMUCCIA"

Studi di teste (verso)

Sanguigna su carta azzurra, mm 190x140 ca.

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 81

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 77; CONSERVACION 1991, nn. 108-109; CARACCILO 2008, p. 136.

Il disegno rappresenta sul recto uno studio del pittore tratto da un'opera di Giovanni Lanfranco raffigurante la Salvazione di un'anima, scorciata in maniera del tutto analoga. Questo foglio proverebbe la frequentazione del perugino con la bottega del Lanfranco, apprendistato sostenuto sia dal Bonola, sia da padre Resta. Difatti la vicinanza di alcuni disegni ad opere eseguite a Napoli dal parmense proverebbe una certa facilità all'accesso dei disegni di Lanfranco.

Il disegno sul verso costituisce forse uno studio destinato per uno dei suoi dipinti. Infatti, al di là delle teste muliebri, sembra riconoscere uno schizzo per una Madonna col Bambino.



\75\

**Luigi Scaramuccia**

*Figura di giovane di tre quarti*

Carboncino su carta azzurra incollato sul recto di un frammento di foglio, mm 380x270

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 29

Iscrizioni: in basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno “DEL LANFRANCO”; in basso a destra, numero a sanguigna “100”

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 62; CONSERVACION 1991, n. 61; CARACCIOLO 2008, p. 138, n. 66.

Finora attribuito al Lanfranco a causa dell'iscrizione visibile sul foglio, il disegno è stato giustamente restituito al catalogo di Luigi Scaramuccia (CARACCIOLO 2008, p. 138) sia per il tratto morbido e deciso, sia per l'uso del carboncino sfumato. La figura è tratta dalla grande Crocifissione dipinta da Lanfranco nella certosa di San Martino al Vomero, dove il perugino ebbe modo di studiarla. Si tratterebbe della figura che addita il martirio di Cristo alla donna seduta con due bambini in primo piano. Come già ricordato, infatti, il pittore fu allievo del parmense a Napoli, un'ipotesi sempre più stringente; questo foglio costituirebbe di fatto un'ulteriore dimostrazione di quanto già asserito su questo apprendistato sia dal Bonola che da padre Resta.



1761

**Luigi Scaramuccia**

*Schizzo di un braccio e di una mano con un bastone*

Sanguigna su carta grigio bruna, mm 140x 120

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 108

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 90; CONSERVACION 1991, n. 122; CARACCILO 2008, p. 137, n. 62



\77\

**Luigi Scaramuccia**

*Schizzo di un braccio e di parte di una mano*

Carboncino su carta grigio bruna, mm 130x125

Santiago del Cile, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. De 86

Bibliografia: DIBUJOS 1979, n. 75; CONSERVACION 1991, n. 111; CARACCILO 2008, p. 137, n. 63

Dall'Archivio Storico Capitolino di Roma



1781

**Luigi Scaramuccia**

*Disegno della facciata*

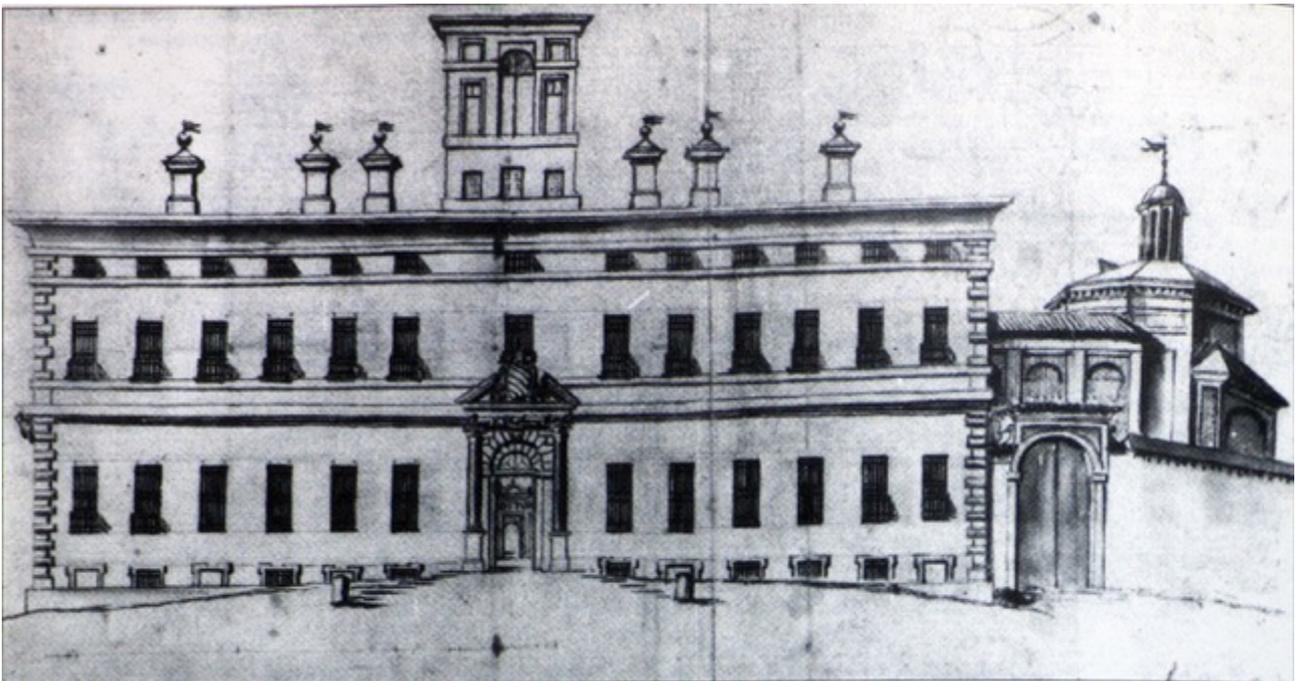
1672

Inchiostro su carta, cm 35,5 x 18,5

Roma, Archivio Storico Capitolino, famiglia Ghislieri, b. 5/4

Bibliografia: ASCR, Fondo Ghislieri, b. 10; MORI 1990, p. 46; ANGELINI-RAIMONDI 2005, pp. 28-29; ANGELINI 2017, pp. 53-56.

Il disegno rappresenta la facciata del collegio Ghislieri di Pavia e fu sicuramente realizzato come traccia utile per alcuni argentieri romani nel fondere una medaglia commemorativa a perenne memoria della canonizzazione di Pio V avvenuta nel 1572. Il rilievo fu commissionato al pittore da Pio Ghislieri, un congiunto del papa, di stanza a Pavia, come lui stesso fa sapere in una lettera inviata al cugino Antonio a Roma il 26 giugno 1672: “manderò a V(ostra) S(ignoria) il disegno del collegio compito per far improntare delle medaglie da distribuirsi qui nella festa che circa la grandezza V(ostra) S(ignoria) farà dei (xxx). Mando il disegno dell’opera che vorrei fosse fatta da buon maestro e di queste al numero di 300”.



\79\

**Luigi Scaramuccia**

*Pianta e alzato del salone Pio V*

1672

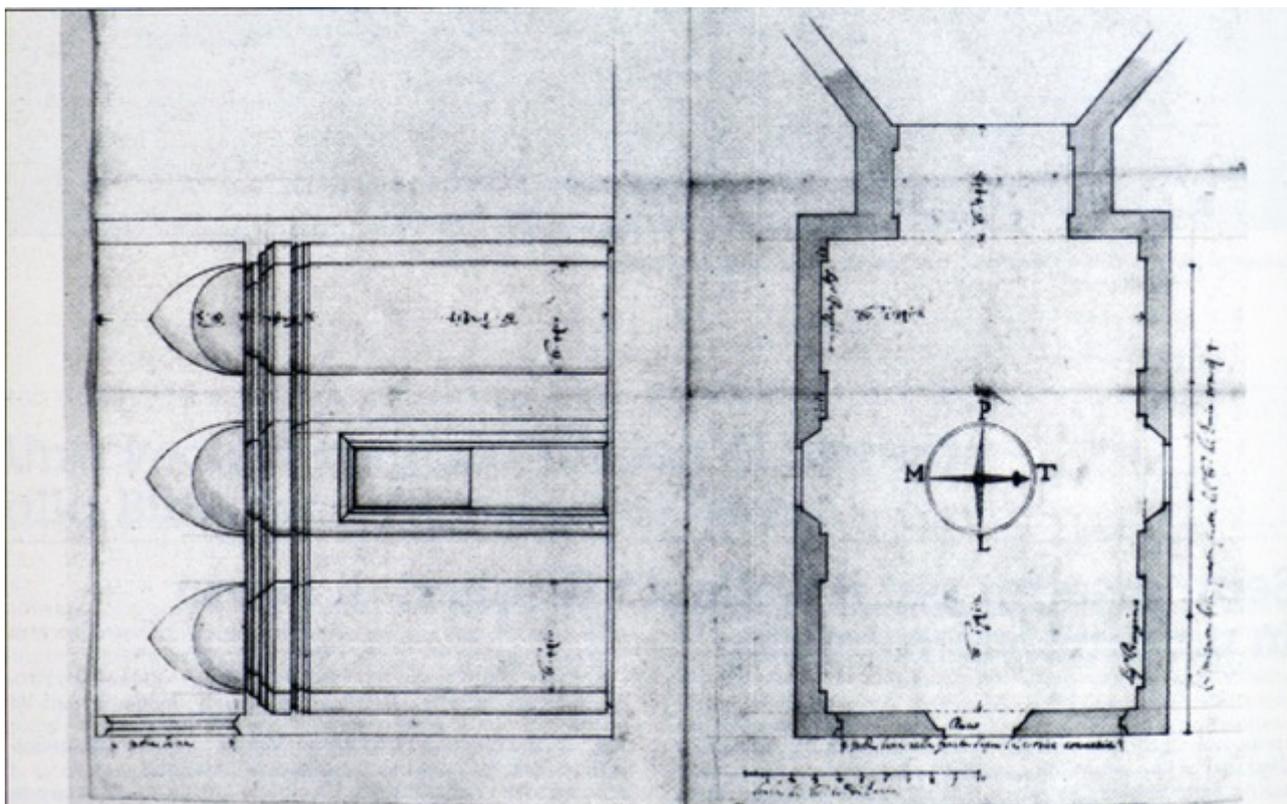
Inchiostro su carta, cm 40,7 x 28

Roma, Archivio Storico Capitolino, famiglia Ghislieri, b. 5/4

Iscrizioni: varie iscrizioni a penna

Bibliografia: ASCR, Fondo Ghislieri, b. 10; MORI 1990, p. 46; ANGELINI-RAIMONDI 2005, pp. 28-29; ANGELINI 2017, pp. 53-56.

Il disegno rappresenta la pianta e l'alzato dell'atrio della cappella maggiore, il cosiddetto "salone Pio V". Questo disegno fu spedito a Roma da Pio Ghislieri al cugino Antonio, informando il lontano parente che "[...] vedrà li siti che ha eletto il sig(nor) Perugino, che sono segnati con il suo nome, li altri dui saranno per li quadri che V(ostra) S(ignoria) farà fare costì". Sicuramente il mittente si riferisce alle scritte a penna, di mano del pittore, che indicano con precisione la collocazione dei due dipinti, di fatto eseguiti da Scaramuccia l'anno successivo. Il nome del perugino appare infatti sul disegno, in corrispondenza delle nicchie laterali che ospiteranno il *Miracolo del Crocifisso* (cat. n. 35a) e il *Miracolo dell'incendio domato* (cat. n. 35b).



180

**Luigi Scaramuccia**

*Pianta e alzato del salone del rettorato*

1672

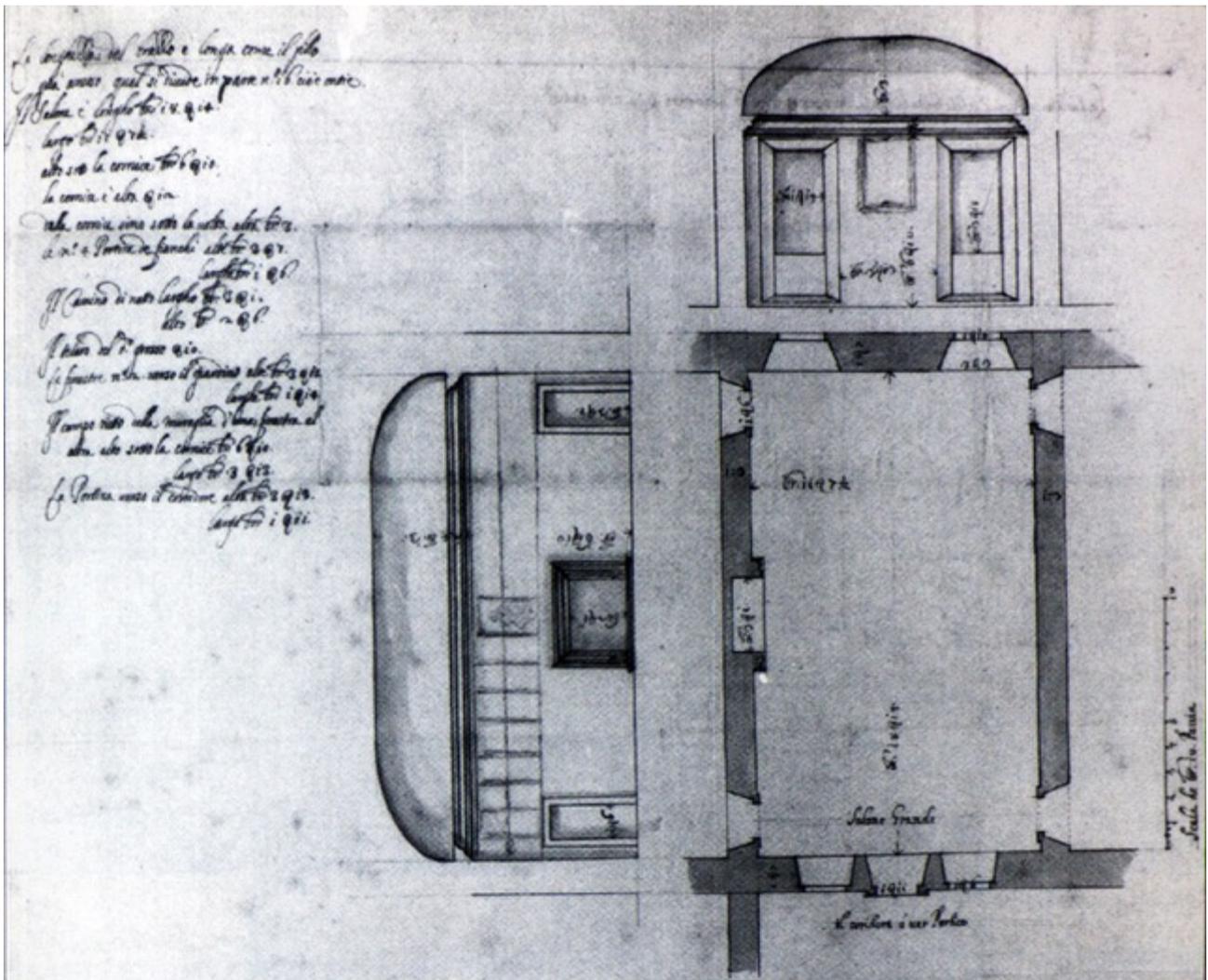
Inchiostro su carta, cm 38 x 28

Roma, Archivio Storico Capitolini, famiglia Ghislieri, b. 5/4

Iscrizioni: in alto a sinistra e in corrispondenza delle pareti

Bibliografia: ASCR, Fondo Ghislieri, b. 10; MORI 1990, p. 47; ANGELINI-RAIMONDI 2005, pp. 28-29; ANGELINI 2017, pp. 53-56.

Il disegno rappresenta il salone del rettorato in cui sono indicate con precisione tutte le misure delle pareti e delle alzate. Probabilmente il foglio dovette servire ad Antonio Ghislieri per commissionare le restanti opere ad artisti romani, come suggeritogli dal cugino Michele il 26 aprile: “per far fare a Roma da diversi pittori le altre tele considerando che lì a Pavia il Perugino farà l’incendio del duca di Sessia et quello quando Christo retira li piedi” (cfr. cat. n. 35).



\81\

**Luigi Scaramuccia**

*Disegno della facciata*

1672

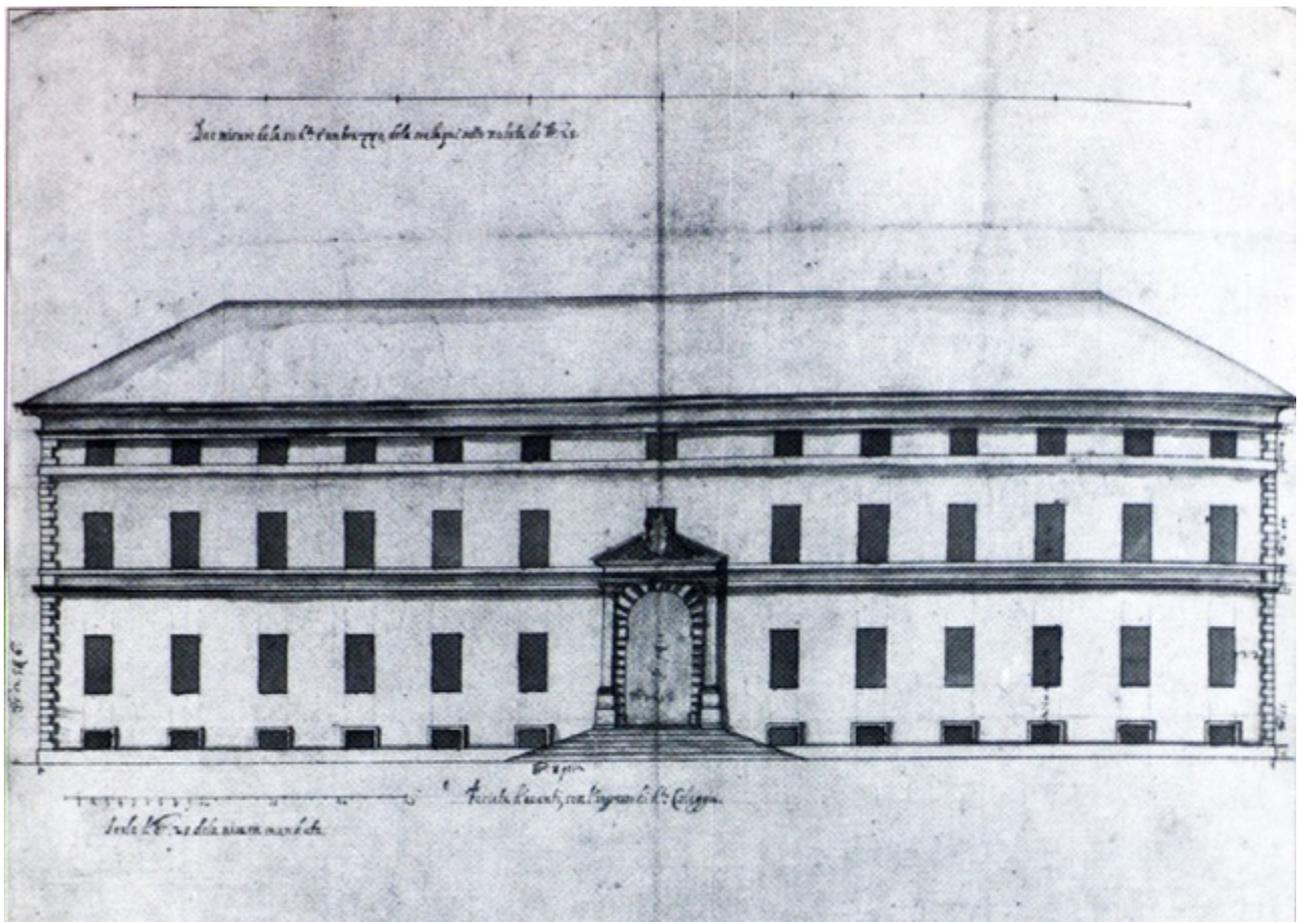
Inchiostro su carta, cm 38 x 28

Roma, Archivio Storico Capitolini, famiglia Ghislieri, b. 5/4

Iscrizioni: In alto a sinistra, in basso a destra e al centro in corrispondenza dell'ingresso principale

Bibliografia: MORI 1990, p. 48; ANGELINI-RAIMONDI 2005, pp. 28-29; ANGELINI 2017, pp. 53-56.

Il disegno rappresenta la facciata del collegio pavese che però presenta delle vistose differenze rispetto al cat. D78, molto più preciso e dettagliato. Mancano difatti l'altana e i comignoli ed inoltre, lo stemma del disegno sembrerebbe alludere alle armi della famiglia Albani. Secondo la MORI (1990), Scaramuccia si sarebbe ispirato ad una stampa secentesca raffigurante il cortile con in alto lo stemma Ghislieri ed in basso quello Albani trattenuto da alcuni puttini alati.



1821

**Luigi Scaramuccia**

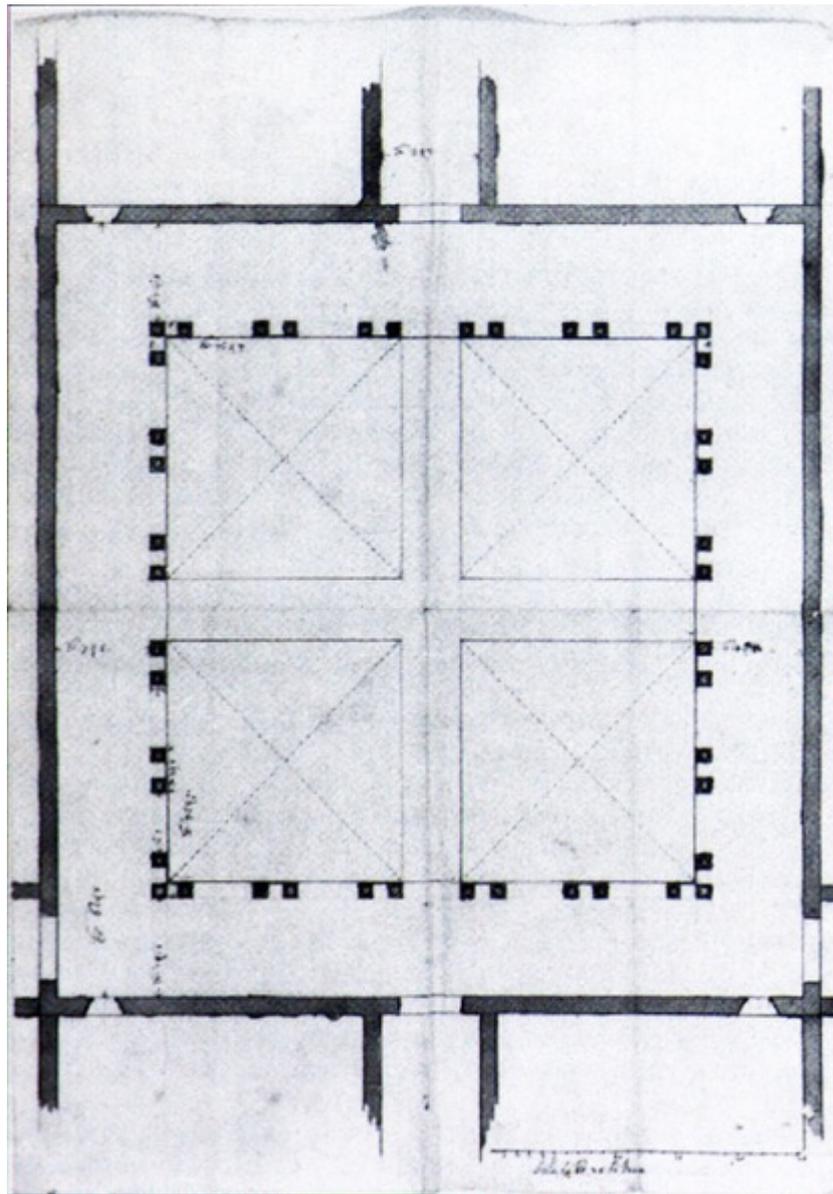
*Pianta del cortile*

1672

Inchiostro su carta, cm 41,1 x 29,3

Roma, Archivio Storico Capitolino, famiglia Ghislieri, b. 5/4

Bibliografia: MORI 1990, p. 48; ANGELINI-RAIMONDI 2005, pp. 28-29; ANGELINI 2017, pp. 53-56.



1831

**Luigi Scaramuccia**

*Prospetto del cortile*

1672

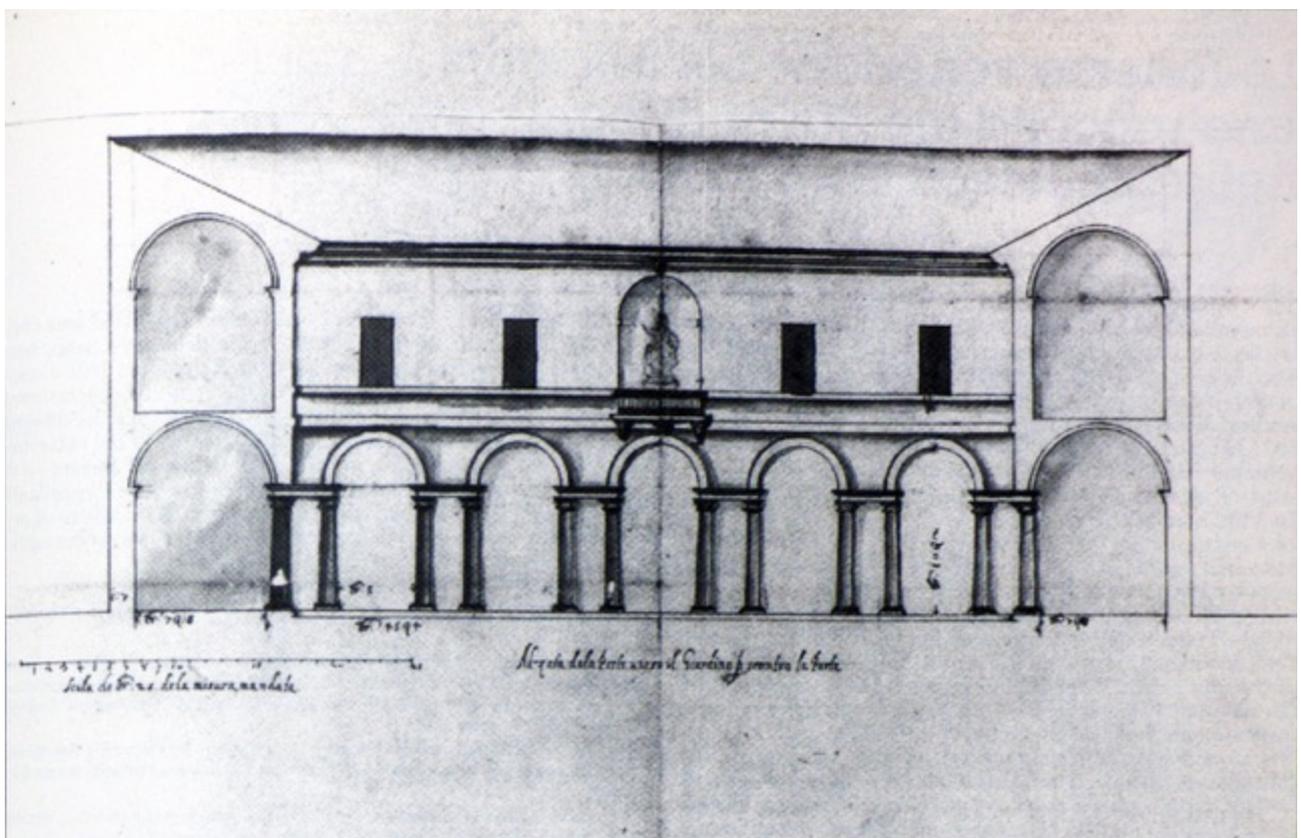
Inchiostro su carta, cm 40,7 x 19

Roma, Archivio Storico Capitolini, famiglia Ghislieri, b. 5/4

Iscrizioni: In basso a destra e al centro in corrispondenza dell'ingresso principale

Bibliografia: MORI 1990, p. 49; ANGELINI-RAIMONDI 2005, pp. 28-29; ANGELINI 2017, pp. 53-56.

Il disegno rappresenta il prospetto del cortile dove sul grande finestrone si intravede una statua del pontefice benedicente, probabilmente di materiale effimero non essendo rimasta nessuna traccia di essa.



7.2.4. Collezioni pubbliche italiane

\84\

**Luigi Scaramuccia**

*Nudo virile di spalle*

Matita e carboncino su carta, mm 470 x 250

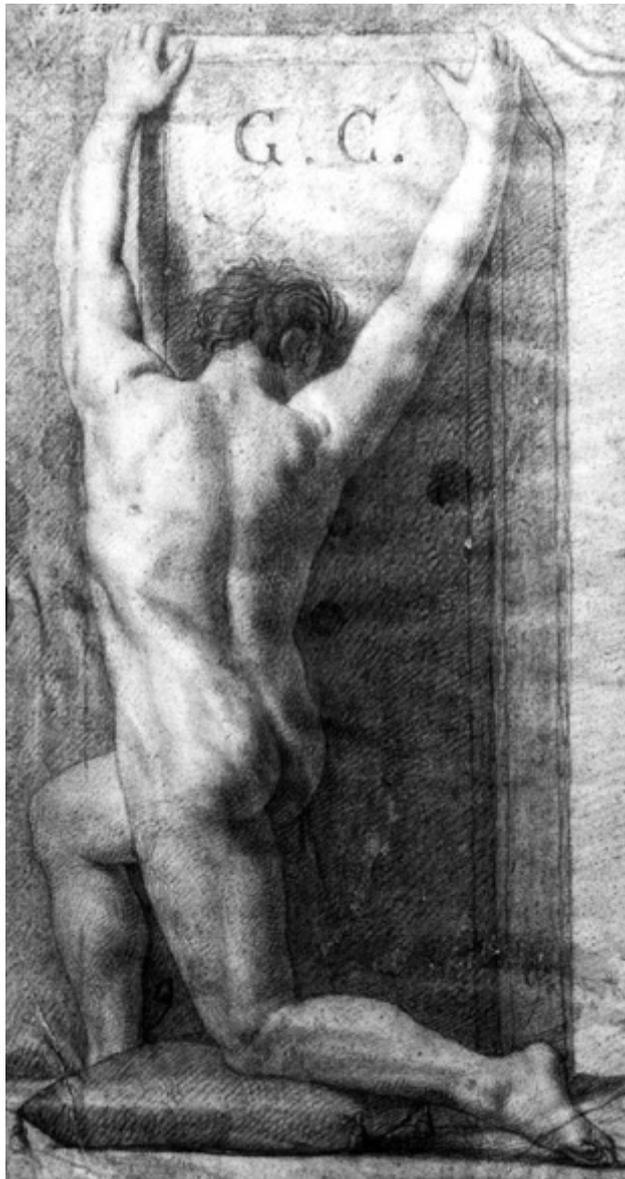
Bergamo, Diocesi di Bergamo – beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5614912

Iscrizioni: a penna in alto a sinistra “SC xxx”, nel disegno “G.C.”

Bibliografia: inedito

Questo inedito disegno documenta l'esercizio sui modelli dal vivo appreso da Scaramuccia durante gli anni di formazione presso l'Accademia bolognese di Ettore Ghislieri, dove la pratica artistica del disegno dal nudo fu tra gli insegnamenti primari impartiti ai giovani allievi. Non è facile proporre un esatto riferimento cronologico per il foglio in esame dal momento che questo disegno, sicuramente destinato ad un'impresa editoriale – come si denota dalla scritta “G.C” forse allusiva al nome dell'autore impresso su una coperta di un libro – fu eseguito per una certa commissione, ad oggi ignota.

Il foglio trova inoltre delle evidenti analogie con alcuni studi guercineschi, tra i quali si segnala il Nudo virile sdraiato della Pinacoteca Nazionale di Bologna (cfr. FAIETTI-ZACCHI 1998, pp. 144-145).



\85\

**Luigi Scaramuccia**

*Nudo virile inginocchiato*

Matita e carboncino su carta, mm 450 x 330

Bergamo, Diocesi di Bergamo – [beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5614897](http://beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5614897)

Iscrizioni: a penna in basso a destra “SCARAMUCCIA”

Bibliografia: inedito

Come il Nudo virile di spalle (cat. D84) anche il Nudo virile inginocchiato rientra con evidenza nel novero degli studi accademici di Scaramuccia, non necessariamente connesso ad un particolare disegno per cui risulta difficile fornire un'esatta collocazione cronologica. Sicuramente però le differenze stilistiche – in questo caso molto più mature – lo distinguono da altri studi abitualmente assegnati al periodo giovanile, facendolo ritenere ad una fase più avanzata, probabilmente intorno agli anni settanta. Nondimeno va evidenziato che questo disegno richiama in maniera pressoché identica uno dei personaggi raffigurati in un Paesaggio con bacchanale e rovine architettoniche di Giuseppe Antonio Castelli, le cui figure, secondo MORANDOTTI (2011, p. 366) furono probabilmente eseguite proprio da Scaramuccia (cat. n. 42a).

Sicuramente questo disegno evoca gli analoghi modelli guercineschi, visti e studiati a Bologna sul finire degli anni quaranta quando il pittore frequentò l'Accademia di Ettore Ghisilieri, dove l'eredità carraccesca dei disegni dal nudo fu raccolta e trasferita ai giovani allievi.



1861

**Luigi Scaramuccia**

*Santa Cecilia all'organo*

Matita e carboncino su carta gialla, mm 190 x 170

Firenze, Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi – inv. 11862 F

Bibliografia: inedito

La scena rappresenta la martire Cecilia, patrona dei musicisti, intenta a suonare un organo in compagnia di angeli musicanti.



\87\

**Luigi Scaramuccia**

*Erminia tra i pastori* (disegno composto da n. 3 fogli A,B,C)

1652

Matita nera e sanguigna sfumata su carta bianca, mm 208x383 (misure complessive)

Venezia, Gallerie dell'Accademia

Bibliografia: Inventario 1910; MOSCHINI 1931, p. 79; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, pp. 118-119.

Il disegno, composto da tre fogli, è stato restaurato nel 1987, un'operazione che ha consentito di recuperare la prima versione schizzata della metà di sinistra della scena. Pervenuto alle Gallerie nel 1882, questo foglio appartenne al pittore milanese Giuseppe Bossi, acquistato nel 1818 dall'abate e collezionista veneziano Luigi Celotti e confluito successivamente nelle raccolte del governo austriaco, da dove passò all'Accademia di Venezia (NEPI SCIRÈ 1982, pp. 11-24).

Avvicinato dal Moschini nel 1931 alla scuola di Pietro da Cortona (MOSCHINI 1931), è stato successivamente attribuito con molte riserve a Filippo Lauri (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989) per la vicinanza del soggetto ad una tela del pittore romano. In seguito al rinvenimento dell'*Erminia tra i pastori* di Luigi Scaramuccia a Barcellona, già in collezione Serra di Cassano a Milano (vedi cat. n. 5) questo disegno deve essere restituito senza nessuna ombra di dubbio al catalogo del perugino. Difatti, i tre fogli costituiscono lo studio preparatorio del dipinto realizzato dall'artista nel 1652 per la ricca quadreria del marchese Giovanni Francesco Serra di Cassano.

Il disegno è condotto secondo un ductus volto ad accentuare con le sfumature della sanguigna gli effetti delle ombre. Inoltre, diversi espedienti figurativi di questo bozzetto mettono in luce un'incredibile cultura del pittore, anticipatrice di alcuni elementi di fatto presettecenteschi, come i personaggi lontanamente cortoneschi e la grazia di alcune figure dichiaratamente marattesche.



1881

**Luigi Scaramuccia**

*Autoritratto*

Matita nera e rossa, mm 194x177

Venezia, Gallerie dell'Accademia

Iscrizioni: in alto a sinistra a penna "PERUGINO"

Bibliografia: MOSCHINI 1931, p. 79; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 114

Il disegno proviene dalla collezione Bossi, acquisito successivamente dall'abate Celotti e confluito nelle raccolte dell'Accademia di Venezia nel 1822. (NEPI SCIRÈ 1982, pp. 11-24).

MOSCHINI (1931) avvicinò questo ritratto alla scuola perugina seicentesca, alludendo ai nomi di Paolo Gismondi e Gian Domenico Cerrini. Difatti, questa attribuzione nasceva da un'errata interpretazione della scritta sul foglio. Nel 1989, la PROSPERI VALENTI RODINÒ (1989) ha giustamente restituito il disegno al catalogo di Luigi Scaramuccia, proveniente come l'Erminia tra i pastori (cat. D87) e il Ritratto maschile (vedi cat. D89), dalla stessa collezione. La studiosa ha di fatto notato come la grafia dell'iscrizione sia identica a quella che appare nel Ritratto di prelado che legge (vedi cat. D90) raffigurante padre Sebastiano Resta, una prova certa dell'artista umbro.

Le sembianze fisionomiche nell'impianto largo del volto, nel taglio dei baffi e nel naso adunco richiamano il ritratto di Scaramuccia, inciso dal Bonacina a corredo de Le finezze. Questo confronto, già notato dalla PROSPERI VALENTI RODINÒ (1989) proverebbe la sicura identità del personaggio, i cui tratti mostrano evidenti collegamenti con la grafica bolognese seicentesca, in particolare con i ritratti a matita del Guercino.



\89\

**Luigi Scaramuccia**

*Ritratto maschile*

Matita nera e rossa, mm 194x157

Venezia, Gallerie dell'Accademia

Iscrizioni: in alto a destra a penna "LUIGI"

Bibliografia: MOSCHINI 1931, p. 79; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 83

Questo disegno condivide con l'Autoritratto del pittore (vedi cat. D88) la stessa provenienza Bossi-Celotti, un confronto che avalla l'autografia, insita nella scritta a penna.

Come ha notato la PROSPERI VALENTI RODINÒ (1989) il confronto stilistico tra questo ritratto e quello di Amsterdam (vedi cat. D90) sembra ancora più calzante, sebbene in questo caso la grafia appare più sfumata nelle ombreggiature e nel tratteggio.



### 7.2.5. Collezioni pubbliche europee

\90\

**Luigi Scaramuccia**

*Ritratto di prelado che legge*

1670 circa

Matita rossa e carboncino su carta bianca, mm 293 x 267

Amsterdam, Rijksprentenkabinett (inv. 1995-72)

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna "LUIGI SCARAMUCCIA/PERUGINO"

Bibliografia: FRERICHS 1973, cat. 118; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 115; GEDDO 1996, p. 296; PAMPALONE 2017, p. 45, n. 53; TARLAZZI 2017, p. 75

Sulla base della somiglianza con la caricatura di padre Sebastiano Resta fatta da Carlo Maratti, la PROSPERI VALENTI RODINÒ (1989) ha avanzato l'ipotesi che questo disegno raffiguri lo stesso prelado, tesi ribadita e confermata dalla GEDDO (1996) e recentemente dalla PAMPALONE (2017). È plausibile infatti che Scaramuccia facesse questo ritratto nel 1671, anno in cui l'oratoriano si recò a Milano ed incontrò il perugino. A rendere verosimile tale ipotesi sono l'aspetto giovanile del prelado e l'abito oratoriano che indossa.



\91\

**Luigi Scaramuccia**

*Album di disegni*

Matita rossa e carboncino su carta bianca, mm 293 x 267

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (inv. n. 295-1844)

Bibliografia: inedito

Questo inedito album, appartenuto a Vincenzo Pacetti, fu comprato nel 1843 dall'allora direttore della pinacoteca di Berlino Gustav Friedrich Waagen direttamente dagli eredi del defunto scultore e restauratore (cfr. bildindex.de).

La raccolta in oggetto consta di sessantasei disegni, incollati su sessantotto pagine, tutti numerati sul verso da 1 a 68 (mancano i numeri 6 e 67). I fogli mostrano tutti una filigrana (uccello su un trionfio entro un cerchio) e sono siglati - ad eccezione del numero 35 - con una "P" che indica la provenienza Pacetti, a sua volta già parte delle raccolte di Bartolomeo Cavaceppi (cfr. LUGT 1921-1956, n. 2057). I disegni sono quasi tutti bozzetti e studi preparatori raffiguranti teste di giovani ragazzi, paesaggi (Paesaggio fluviale con pescatori, ff. 6, 39), soggetti storici (Antonio e Cleopatra, f. 4), mitologici (Mercurio e Argo, f. 22; Satiro e Ninfa, f. 21), biblici (Rachele al pozzo, f. 57, Sansone che trova uno sciame di api nella carcassa di un leone, f. 58), scene di vita quotidiane (Bevitori, f. 31; Uomini che tirano la corda, f. 1) e animali in procinto di attaccare gli uomini (ff. 26, 62). Non essendo stato possibile studiare accuratamente i disegni, si deve accogliere con riserva l'attribuzione avanzata nell'inventario che assegna a Luigi Scaramuccia tutti i suddetti fogli, in base ad alcune iscrizioni presenti sul loro verso o recto.

\92\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di testa*

Matita su carta, mm 98 x 85

Copenaghen, Statens Museum for Kunst, Kupferstichkabinett (inv. n. ital.mag.XII.23)

Bibliografia: inedito

\93\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di testa*

Matita su carta, mm 105 x 76

Copenaghen, Statens Museum for Kunst, Kupferstichkabinett (inv. n. ital.mag.XII.24)

Bibliografia: inedito

\94\

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di testa*

Matita su carta, mm 77 x 67

Copenaghen, Statens Museum for Kunst, Kupferstichkabinett (inv. n. ital.mag.XII.25)

Bibliografia: inedito

|95|

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di testa*

Matita su carta, mm 77 x 67

Copenaghen, Statens Museum for Kunst, Kupferstichkabinett (inv. n. ital.mag.XII.26)

Bibliografia: inedito

|96|

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di due teste maschili*

Matita su carta, mm 86 x 116

Copenaghen, Statens Museum for Kunst, Kupferstichkabinett (inv. n. ital.mag.XII.27)

Bibliografia: inedito

1971

**Luigi Scaramuccia**

*San Carlo Borromeo (?) invoca la fine della peste*

Matita e olio su carta, mm 256 x 206

Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphiques – Inv. 4353 r.

Iscrizioni: a penna sul foglio “DI LUIGI SCARAMUCIA”

Bibliografia: inedito

Questo inedito bozzetto, appartenuto dapprima a Filippo Baldinucci e successivamente a Filippo Strozzi, pervenne al Museo Napoleonico nel 1806 insieme con una Vergine col Bambino di Giovanni Antonio Scaramuccia (inv. n. 4352). La scena rappresenta un religioso, forse san Carlo Borromeo, che invoca la fine della peste su Milano.



1981

**Luigi Scaramuccia**

*Figura distesa sdraiata sul fianco destro*

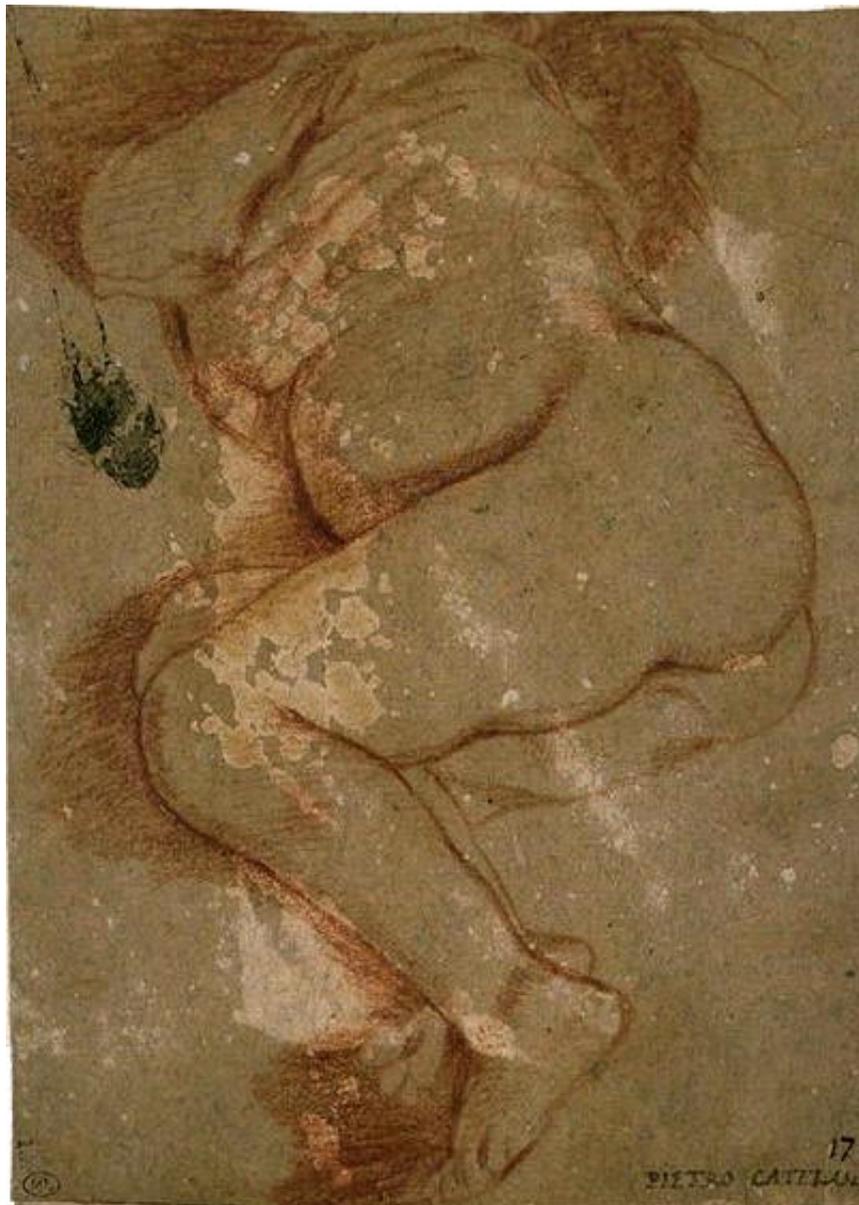
Matita rossa e carboncino su carta grigia, mm 186 x 133

Iscrizioni: in basso a sinistra a penna "17 PIETRO CATELANI"

Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts graphiques – Inv. 2959

Bibliografia: LOISEL 2000, pp. 82-83; EPIFANI 2004, p. 97; CARACCILO 2008, p. 134

Questo disegno, già attribuito a Pietro Catelani dalla Loisel in base ad una scritta apposta sul recto del disegno dal cardinale Santacroce, è stato recentemente avvicinato al catalogo del perugino da Epifani. Lo studioso infatti ha notato un tratto deciso e un disegno leggero e regolare convergenti verso la maniera di Scaramuccia. Difatti i volumi e la posa dei piedi, appoggiati l'uno sull'altro, sono ressi analogamente ad alcuni studi del pittore facenti parte del codice di Santiago. Un tratto sicuramente caratteristico è la dipendenza di questi fogli da modelli di Annibale Carracci prodotti nell'ambito della bottega e della sua scuola volti allo studio dei corpi dal vero.



|99|

**Luigi Scaramuccia**

*Studio di testa di un bambino e di un infante seduto*

Matita su carta, mm 408 x 263

Iscrizioni: in basso a sinistra a matita "LUIGI SCARAMUCCIA"

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung (inv. n. 6269)

Bibliografia: THIEM 1977, p. 120, n. 246

Questo disegno, giunto a Stuttgart nel 1872 e proveniente dalla collezione genovese di Jacopo Durazzo, rappresenta su un unico foglio due distinti studi: in basso si nota la testa paffuta di un bambino, in alto un corpo infantile in posizione seduta.



### 7.2.6. Collezioni private

\100\

**Luigi Scaramuccia**

*L'Elemosina di San Carlo*

1673

Matita rossa e carboncino, mm 317 x 235

Collezione privata, già collezione Max Klinger; già collezione Harold Day; Riley-Smith Fine Arts LTD, lotto 12

Iscrizioni: su un foglio attaccato sul verso "S. CARLO CHE DISTRIBUISCE A POVERI / IL RICAVATO DAL PRINCIPITO DORIA AND LUIGI SCARAMUCCIA / DETTO IL PERUGINO"

Bibliografia: inedito

Questo disegno è apparso nel catalogo della vendita delle opere appartenute ad Harold Day, pubblicato dalla Crispian Riley-Smith Fine Arts Ltd come scuola bolognese del XVIII secolo. Si tratta in effetti di un bozzetto di Scaramuccia per l'Elemosina di San Carlo (cat. n. 38), eseguita nel 1673 per la cappella vallicelliana del marchese Orazio Spada. Alcune notevoli differenze, come la donna di spalle in primo piano e l'uomo con l'anfora in alto a sinistra assenti nella tela romano, escludono difatti l'idea che questo disegno possa trattarsi di una copia settecentesca. Si tratta invece di uno dei primi "pensieri" del pittore in cui si possono scorgere molte discrepanze tra il progetto iniziale e la sua resa finale.



\101\

**Luigi Scaramuccia**

*Figura ammantata (Giove ?)*

Sanguigna su carta bianca, mm 117 x 925

Collezione privata; già Clars Auction Gallery, 17 luglio 2016, lotto 6184

Iscrizioni: in basso a sinistra a matita "DI MANO DI L. SCARAMUZZA PERUGINO VIENE DAL COREGGIO"

Bibliografia: inedito

Si tratta di un disegno, probabilmente di mano di Scaramuccia, tratto da una non precisata opera del Correggio.



\102\

**Luigi Scaramuccia**

*Doppio studio di un uomo con braccio destro alzato*

Matita rossa e carboncino su carta celeste, mm 213 x 259

Collezione privata; Christie's London, 15 dicembre 2000, lotto 24

Iscrizioni: a penna in basso a sinistra "SCARAMUGIA PERUGINO"

Bibliografia: inedito

Si tratta di un doppio studio di un uomo con il braccio destro alzato molto simile allo Studio per la Resurrezione di Pistoia (Museo di Capodimonte, n 543), tela ultimata da Lanfranco nel 1645 per l'oratorio di San Leone. È plausibile che questo schizzo sia stato eseguito dal perugino a Napoli quando entrò in contatto con Lanfranco e la sua bottega.



\103\

**Luigi Scaramuccia**

*Madonna con Bambino*

Matita rossa e carboncino su carta, mm 190 x 240

Collezione privata, già Bassenge - Berlino, 27 novembre 2009, lotto 6196

Iscrizioni: a penna in basso a destra "N. 15 / L. SCARAMUCCIA"; in alto a sinistra "867"

Bibliografia: inedito



\104\

**Luigi Scaramuccia**

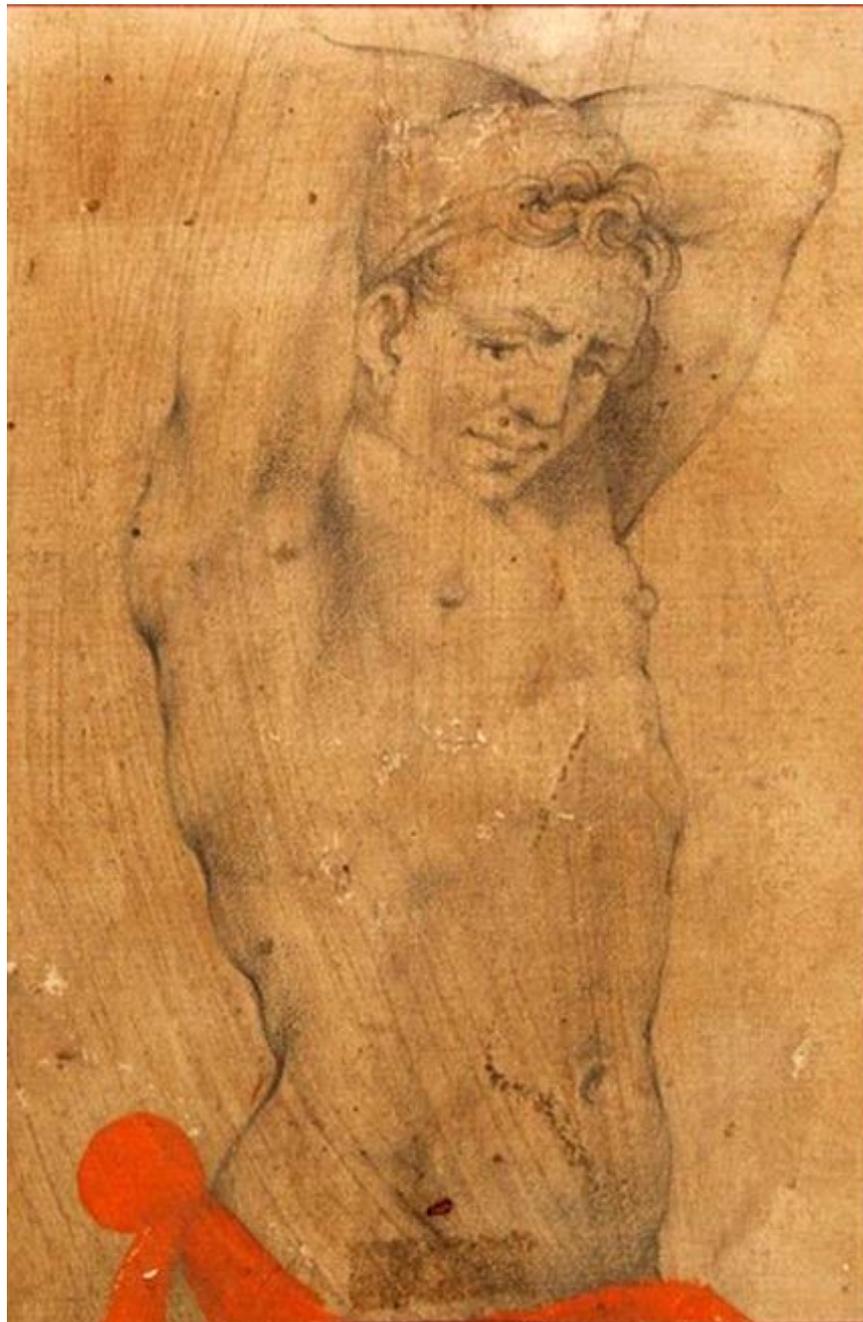
*Torso maschile Marsia (?)*

Matita nera e tempera rossa su carta marroncina grigia, mm 178 x 118

Collezione privata; Gonnelli - Firenze, 17 maggio 2014, lotto 648

Bibliografia: inedito

Questo foglio è stato attribuito inspiegabilmente dagli esperti della casa d'aste al perugino di cui sembra condividere lo stile ma non la grafia. Il disegno risulta una sorta di primo bozzetto per un torso maschile, forse per un san Sebastiano o più probabilmente per un Marsia come si denoterebbe dal copricapo. Questo studio è ravvivato da una nota di colore di tempera rossa.



### 7.3. INCISIONI

\I\

#### **Luigi Scaramuccia**

*La Vergine che lava i piedi al Bambino*

ante 1660

Acquaforte con ritocchi a bulino, mm 297 x 245

Firmata: “LUIGI PERUGINO” in basso a destra nell’inciso e alla fine della dedica

I stato: solo all’acquaforte; prima di ogni scritta. Raro

II stato: in basso a sinistra nell’inciso: “ANI: CAR. IN.”; a destra: “LUIGI PERUGINO DEL. E SCUL.”; nel margine: “MOLTO REVDO P.ERE PRON MIO COL.MO. IL P. DOMENICO REGI DIG:MO PROC.RE GENLE DE MINISTRI DE GL’INFERMI. ALLA P.V.M.R. SI DEDICA, E DONA QUESTO MIO PICCIOL TRIBUTO D’AFFETTO DAL SUO OBLIG.MO SERV.RE LUIGI PERUGINO”

Collezioni: Bologna, Gabinetto delle Stampe, n. 2104, I stato; Milano, Biblioteca Ambrosiana, n. 7250, II stato; Bergamo, Accademia Carrara, due esemplari, n. 2344, n. 0173 (tiratura su carta azzurra), II stato; Napoli, Museo di Capodimonte (mm 295 x 221), n. 88465, II stato

Bibliografia: MALVASIA 1678, I, p. 106; BARTSCH 1819, vol. XIX, p. 190 e ss.; LE BLANC 1854, III, p. 429; GIUBBINI 1965, p. 23; ALBRICCI 1976, pp. 36-37; BOREA 1986, p. 273; BOREA 1988, pp. 542-543; GEDDO 1996, p. 296; VANNUGLI 1996, p. 43; MANCINI 1992a, p. 155

L’incisione deriva da un dipinto di Annibale Carracci e fu resa nota per la prima volta dal BARTSCH (1819), il quale ravvisò nello stile del perugino una certa affinità con i modi di Simone Cantarini. Questo confronto fu ripreso dall’ALBRICCI (1976) che dal canto suo notò un impasto più impulsivo e più legato ad una propria maniera rispetto ai modelli del pesarese.

Come si evince dalla dedica, l’incisione fu dedicata a Domenico Regi, procuratore generale dei ministri degli infermi, corrispondente di Scaramuccia tra Roma, Bologna e Milano, tra i primi a leggere la bozza de *Le finezze*, ad “ingoiarselo” – come scrisse Scaramuccia a Resta - e a far girare la voce tra i suoi conoscenti.

L’interesse di Regi per l’arte nacque quando nel 1631 egli lasciò la sua città natia, Roma, per trasferirsi a Bologna dove concluse gli studi umanistici ed iniziò la carriera ecclesiastica. In città, il Regi entrò in contatto con Agostino Mitelli e i suoi figli, Giuseppe Maria, noto incisore, e Giovanni, nonché con Francesco Albani. La conoscenza di Scaramuccia derivò proprio da questi rapporti intrattenuti con

l’ambiente artistico bolognese, dovuti soprattutto alla sua carica di Provinciale dell’ordine che lo vide attivo tra Roma e Napoli, dal 1648 al 1660, anno in cui si trasferì a Milano, dove, tra l’altro, il perugino operava già da un decennio. L’amore per l’arte fu alla base di tale rapporto testimoniato dapprima con questa incisione, “un picciol tributo d’affetto” dedicata da Scaramuccia al camilliano, per poi concretizzarsi con la committenza nel 1673 della *Comunione mistica di Santa Maria Maddalena* (cat. n. 36) per uno degli altari della chiesa romana di Santa Maria in Trivio, dove tuttora si trova. Il titolo usato da Scaramuccia per riferirsi al Regi risulta un utile termine *ante quem* per datare questa incisione entro il 1660, anno in cui il prelado si trasferì a Milano in qualità di confessore presso il principe Antonio Teodoro Trivulzio.

Un piccolo rame, già in collezione del VII marchese del Carpio, raffigurante un soggetto molto simile a questa incisione è stato recentemente attribuito a Ludovico Carracci (MORSELLI 2011, pp. 229-234).



Molto Reud. P<sup>e</sup> Pron mio Col. il P. Domenico Regi Dig. Pro<sup>o</sup> Genle de Ministri de gli Infermi. 7250  
Alla P.V.M.R. si dedica, e dona questo picciol tributo d' affetto dal suo  
Obly<sup>o</sup> Sen<sup>o</sup> Luigi Pissani

\2\

**Luigi Scaramuccia**

*Incoronazione di spine*

ante 1660

Acquaforte con ritocchi a bulino, mm 526 x 335

Firmata: "LUIGI PERUGINO"

I stato: prima di ogni scritta. Raro

II stato: in basso a sinistra su un gradino: "TITIANUS INVEN. ET PINXIT MEDIOLANI"; sull'alzata dello stesso gradino: "ALL'EM:MO E REV:MO PRIPE SIG.RE E PRORI COL.MO / IL SIG.RE CARD.LE FARNESE LEGATO / RIVERENTE AL SOMMO MERITO DI V.E (ALLA CUI SAPIENT.MA AUTHORITYA HORA SI PREGIA SOGGETTA LA GRAN MADRE DE STUDIJ E DELLE NOBILI ARTI AMOROSA NUTRICE) AMBISCE DI FARSI VEDERE L'INFIMO DE PROFESSORI DELLA PITTURA / E CONFIDA NELL'ESEBIRE IIN POCHI TRATTI DI PENNA I PIU AMMIRANDI TIRI DEL PENNELLO DI TITIANO IL FAMOSO, DI ESSER RESO PIU CAPACA DELLA BUONA GRATIA DI V.E.R.MA A CUI VIVRA MAI SEMPRE / HUMILISS. DEVOTISS. ET OBLIG. SERVIT. / LUIGI PERUGINO. F.D.D."

III stato: sotto la dedica: "SI STAMPANO IN ROMA DA GIO. IACOMO DE ROSSI ALLA PACE ALL'INSEGNA DI PARIGI"

IV stato: sono stati cancellati la dedica e l'indirizzo del de Rossi, sostituiti nel centro in corsivo inglese da: "L'INCORONAZIONE DI SPINE" e sotto in piccolo "ROMA, PRESSO LA CALCOGRAFIA CAMERALE"

Collezioni: Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, n. 123, II stato; exPandolfini, lotto 49 (18 novembre 2015), II stato; Brescia, collezione Tosio Martinengo, n. 6237, III stato; Roma, Calcografia Nazionale, n. 1046, IV stato

Bibliografia: STRUTT 1786, II, p. 452; BARTSCH 1819, vol. XIX, p. 190 e ss.; LE BLANC 1854, III, p. 429; GIUBBINI 1965, p. 23; ALBRICCI 1976, pp. 38-39; SPIKE 1981, V, p. 171; MANCINI 1992a, p. 156; GEDDO 1996, p. 296; D'ALBO 2017, p. 318

Questa incisione deriva dall'*Incoronazione di spine* di Tiziano, dipinto dal veneziano verso il 1542 per la chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie, dove rimase sull'altare della cappella di Santa Corona fino al 1797, anno in cui fu prelevato dai Francesi e portato in Francia. Scaramuccia ebbe modo di contemplarlo in più di un'occasione come lui stesso scrive nel suo trattato: "[...] ma quello che compì il gusto [...] di Girupeno fu quando viddero la famosissima Tavola della Coronatione del lor diletto Titiano, e riuscì tale la consolatione in contemplarla che hebbero a dire unitamente esser quello uno de migliori Dipinti e più pretiosi che mai usciti fossero da qualle eccellentissima mano, che vuol inferire essere de migliori, e

più riguardevoli Quadri del Mondo" (SCARAMUCCIA 1674, p. 139).

Questa incisione fu dedicata dal pittore al cardinale Girolamo Farnese, legato pontificio a Bologna, ed eseguita entro il 1660 quando il pittore, in seguito alla committenza dell'*Incoronazione di spine* per il santuario di Cannobio (cat. n. 18), colse l'occasione per studiare approfonditamente la tela tizianesca d'identico soggetto, da cui trasse quest'opera, usata diplomaticamente per ingraziarsi le simpatie del cardinale ed ottenere l'incarico, poi affidatogli, di affrescare l'*Incoronazione di Carlo V* nel palazzo comunale di Bologna (cat. n. 17).

Publicata per la prima volta dal BARTSCH (1819), fu LE BLANC (1854) a fornirne le

corrette misure, riprese in un saggio dell'Albricci che rende noto altre due copie incise della tela assegnate però a Valentino Le Febvre e a Pompeo Ghitti.

Il rame di questa incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (n. 1046).



\3\

**Luigi Scaramuccia**

*San Benedetto scaccia il diavolo*

1654

Acquaforte con ritocchi a bulino, mm 576 x 405

Firmata: "LUIGI SCARAMUCCIA PERUGINO" in basso a destra nella dedica

Datata: "24 LUGLIO 1654" nel mezzo del margine, a sinistra dello stemma

I stato: prima di ogni scritta. Raro

II stato: in basso al centro nell'inciso: "LUD. CAR. IN ET PINX. BON."

III stato: stemma e dedica: "AL M.TO ILL.RE ET M.TO R.DO OSS.MO IL SIG.R D. FLAMINIO PASQUALINO / PROT.RIO APOS.CO ARCIPRETE DI S. NAZARO CAN.CO DELL'INSIGNE COLLEGIATA DI S. STEFFANO DI MILANO. E CAPPELLANO REGIO, DUCALE. / QUESTO IL MIRACOLO DUPLICA TE PORTENTOSO PER PARTE DEL SANTO, E PER QUELLA DEL PITTORE, DICO DI LUDOUICO CARACCI CHE FU MAESTRO DI UN GUIDO, OPERA CHE COME MANDATA A MALE DAL TEMPO, / COSÌ NON HO VOLUTO TRALASCIARE DI RACCOGLIERNE ALMENO L'OMBRE DEL DISEGNO, PERCHE COMUNE.TE FIA AMMIRATA, E GODUTA. QUESTA PRESENTO PER PROPORZIONATO / CIBO AL BUON GUSTO DI V.S. COME PIÙ PERCHÈ DALL'AMOREUOLE SUA PROTETTIONE RICEVUTA, RESTI OGNI MIA DEBOLEZZA DISTESA, E COMPATITA. MENTRE PREGANDOLA A COMPIACERSI DEL POCO, PER / IL MOLTO CHE LE DEVO; A VS BACIO HUMIL.TE LA MANI. / D VS M.TO ILL.RE ET M.TO R.DO / DEUOTIS.MO ET OBLIG.MO SER. LUIGI SCARAMUCCIA PERUGINO"

Collezioni: Bergamo, Accademia Carrara, n. 1329, II stato; Chiari, Fondazione Biblioteca Marcelli-Pinacoteca Repossi, n. 1160, II stato; Milano, Biblioteca Ambrosiana, n. 7251, III stato; Pavia, Raccolta Malaspina, n. 2743, III stato

Bibliografia: STRUTT 1786, II, p. 452; BARTSCH 1819, vol. XIX, p. 190 e ss.; LE BLANC 1854, III, p. 429; GIUBBINI 1965, p. 23; ALBRICCI 1976, pp. 40-41; BOREA 1988, pp. 542-543; ALBORGHETTI 1991, p. 163; MANCINI 1992a, p. 156; GEDDO 1996, p. 296; DELL'OMO 2014, p. 101; D'ALBO 2018, p. 317

Questa incisione deriva da una delle sette scene dipinte da Ludovico Carracci nel chiostro di San Michele in Bosco a Bologna, affrescato dal maestro bolognese con le Storie di San Benedetto e le Storie di Santa Cecilia. Questa stampa resta un documento di formidabile importanza in quanto raffigura uno dei quattordici episodi, ora quasi completamente perduto a causa dell'umidità che iniziò a deteriorare l'intero ciclo già dalla metà del XVII secolo, come di fatto ricordato nella dedica. Questa avaria visibile agli occhi di tutti fece sì che Malvasia nel 1694 pubblicasse *Il Claustro di San Michele in Bosco in Bologna*, in cui

riprodusse tutte le pitture, incise per l'occasione dal quadraturista emiliano Giacomo Giovannini.

Come si evince dalla dedica, Scaramuccia dedicò una stampa al reverendo Flaminio Pasqualini ringraziandolo di fatto dell'aiuto e dell'ospitalità concesse gli a Milano, dove il pittore fu suo ospite nel 1650. Difatti, l'inserimento del perugino in un ambiente artistico totalmente sconosciutogli, fu dovuto proprio al canonico di San Nazaro che lo presentò ai suoi amici, tra cui il potente marchese Giovan Francesco Serra di Cassano, nella cui collezione figurava, tra le altre cose, una *Venere con Amore e Adone* di Annibale Carracci, ora al

Prado, incisa da Scaramuccia nel 1655 (cat. S4).



\4\

**Luigi Scaramuccia**

*Venere con Amore e Adone*

1655

Acquafornte con ritocchi a bulino, mm 262 x 284

Firmata: "LUIGI P." nel margine in basso a destra.

Datata: "MILANO, 12 GENNARO 1655" nella dedica

I stato: solo all'acquafornte. Inciso in basso al centro: "ANN. CAR. IN". Nel margine: "AL SIG. NICCOLO' SIMONELLI / IMPRESSIONE DI QUESTA CARTA NE' PASSO' ALL'IMPRESSIONE DI UN PICCIOL SEGNO DI SERVITU' CON DEDICARLA A V.S. COME FACCIO; DICO A V.V. COME ANIMA DELLA VIRTU', ET INNAMORATA DELLE OPERE / E' TUTTO PERCHÉ IL DI LEI BUON GUSTO RESTI IN ALCUNE PARTE CORRISPOSTO MENTRE [xxx]CO. DI MILANO 12 GENNARO 1655. / DI V.S. / OBL.MO SERV.RE LUIGI P."

II stato: alcuni ritocchi a bulino. Le colonne e le montagne sono coperte da linee orizzontali.

III stato: "ACP" in basso a destra. Aggiunto alla dedica: "CON PRIVILEGIO 1663"

Collezioni: Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n. 17457, I stato; Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, art. m. 55-36, I stato; Bologna, Gabinetto delle Stampe, n. 2103

Bibliografia: BARTSCH 1819, vol. XIX, p. 190 e ss.; LE BLANC 1854, III, p. 429; GIUBBINI 1965, p. 23; ALBRICCI 1976, pp. 42-43; BOREA 1986, p. 22; BOREA 1988, pp. 542-543; VANNUGLI 1989a, p. 50; MANCINI 1992a, p. 153; GEDDO 1996, p. 296; DELL'OMO 2014, p. 92

L'incisione deriva da una celeberrima tela eseguita da Annibale Carracci, *Venere e Adone*, già nella collezione milanese Serra di Cassano ed ora a Madrid, presso il Prado. Pubblicata dal BARTSCH (1819), questa stampa fu incisa da Scaramuccia e dedicata Niccolò Simonelli il 12 gennaio 1655 a testimonianza della loro amicizia. Difatti, i due dovettero ben conoscersi se il perugino, in calce alla dedica, descrisse il noto guardarobiere come "innamorato delle opere de' Carracci", un legame che resta tuttora ignoto. È plausibile che Scaramuccia incontrasse Simonelli per la prima volta mentre questi era diretto a Venezia dove è

attestato nel novembre del 1655 per acquistare diversi disegni per il neo eletto pontefice Alessandro VII Chigi.

Ciò che è certo è che il perugino eseguì una copia del dipinto carraccesco prima del 1652, anno in cui il marchese si trasferì definitivamente in Spagna assieme a tutta la sua quadreia.

Un disegno quadrettato di Scaramuccia di tale opera (cat. D59), conservato a Varsavia, è da mettere sicuramente in relazione ai tempi di esecuzione di questa stampa, realizzata ben tre anni dopo il trasferimento della tela di Annibale Carracci presso la città madrilenà.



impressione di quarta Carta, né pare all'apertura di un piccolo Dio, né si scorge con l'istesso D. B. come fatto; ma è D. B. come una delle D. B. di invenzione dell' Opere  
e tutto perché il di lei buon gusto non in alcuna parte interposto, ma  
Di Milano 12. Gennaio 1770. D. B. Obli. Sec. Camp

\5\

da **Luigi Scaramuccia**

*Ritratto di Manfredo Settala*

1663

Acquaforte con ritocchi a bulino, mm 218 x 155

Iscrizioni: in basso al centro nell'inciso "MANFREDUS SEPTALIUS MEDIOLANENSIS / AETATIS ANNOR LXIII / ALOISII SCARAMUCCAE PERUSIN DELIN / IOAN. BAPTA BONACINA SCUL"

Collezioni: Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 242530 D

Bibliografia: cfr. AIMI 1984

Questo ritratto fu realizzato da Luigi Scaramuccia ed inciso da Giovanni Battista Bonacina per corredare il cosiddetto *Museum Septalianum*, un volume dato alle stampe nel 1664 da Paolo Maria Terzago che raccoglieva tutte le meraviglie custodite nella casa-museo di Manfredo Settala.

Come suggerisce l'iscrizione a tergo, l'incisione fu realizzata nel 1663 e fu tratta da un disegno eseguito dal perugino, la cui committenza va ascritta nell'ambito dei rapporti stretti dal pittore monsignor Terzago, già committente di un ciclo di affreschi per la propria cappella di famiglia presso la chiesa milanese di Sant' Alessandro in Zebedia (cat. P19).



\6\

**Girolamo Perugini** (già *Luigi Scaramuccia*)

*Gesù Cristo e gli apostoli*

1660 circa

Acquaforte, mm 285 x 410

Iscrizioni: in basso al centro “DESSINE PAR RAPHAEL ET GRAVE PAR PERUGINI”

Collezioni: Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, inv. E 391 A

Bibliografia: inedita

Sebbene questa acquaforte sia stata inventariata nel catalogo della Biblioteca Nazionale del Portogallo come opera di Luigi Scaramuccia, è probabile che si tratti di un'incisione ottocentesca erroneamente avvicinata al perugino per un'iscrizione a corredo dell'immagine. È plausibile invece che si tratti di Girolamo Perugini, un incisore perugino

settecentesco, interessato alla produzione raffaellesca. La scena rappresentata è tratta dalla nota serie degli arazzi realizzata dall'urbinate per la decorazione della fascia inferiore delle pareti laterali della Sistina.

Si ringrazia la professoressa Ursula Verena Fischer Pace per i suoi preziosissimi suggerimenti.



#### 7.4. OPERE PERDUTE

\1\

***Bologna, chiesa dei santi Bartolomeo e Gaetano***

*Miracoli di San Bartolomeo*

1660-1661

Tre dipinti olio su tela

Altare maggiore

Bibliografia: MALVASIA 1686, p. 305; MASINI [1690] in ARFELLI 1957, p. 229; DELL'OMO 2014, p. 102

L'esistenza di tre dipinti raffiguranti i fatti miracolosi della vita di san Bartolomeo fu resa nota per la prima volta dal conte bolognese Carlo Cesare Malvasia nel 1686. Questi, descrivendo ne *Le Pitture di Bologna* la chiesa felsinea di San Bartolomeo in Porta Ravennana, nominò un ciclo di tele eseguite da Luigi Scaramuccia per l'altare maggiore di questo edificio, segnalato nel 1690 anche da

Antonio Masini nelle sue *Aggiunte* rimaste manoscritte alla sua *Bologna Perlustrata*.

Il pittore dovette eseguire queste opere per i frati dell'ordine teatino entro il 1661, anno in cui è documentato per l'ultima volta a Bologna. Menzionate per l'ultima volta nel 1690 dal Masini, è evidente che queste tele furono sostituite l'anno successivo dagli affreschi eseguiti nell'abside da Marcantonio Franceschini.

\2\

***Bologna, collezione Giovanni Francesco Negri***

*Morte di Adone*

Olio su tela

*Due studi accademici*

Matita su carta (?)

Bibliografia: MORSELLI 1998, pp. 357, 486; DELL'OMO 2014, p. 101

«69. Un disegno d'Accademia del Scaramuccia L(ire) 30».

«71. La morte d'Adone del Scaramuccia L(ire) 30».

«72. Un disegno d'Accademia del medesimo L(ire) 30».

Queste tre opere figurano in un inventario dei beni di Giovanni Francesco Negri redatto nel 1689, ben vent'anni dopo la morte di quest'ultimo. In realtà, il documento risulta essere una copia di un precedente inventario dei beni, eseguito nel 1665, ma andato nel frattempo perso.

La natura dei disegni – studi accademici – e la data di morte dell'erudito bolognese, inducono a ritenere queste opere, prove giovanili del pittore eseguite probabilmente a Bologna sul finire degli anni quaranta.

\3\

**Bologna, collezione Angelica Teresa Zanchini Zambeccari**

*Testa con cappello*

Matita rossa su carta

Bibliografia: *The Getty Provenance Index. Databases. Archival Inventory*, n. I- 3541, n. 363; CAM-MAROTA 2000, III, pp. 199-226

Questo disegno appartenne alla contessa Angelica Teresa Zanchini, consorte di Giovanni Zambeccari e custodito nel palazzo bolognese sito nella parrocchia di San Giacomo dei Carbonesi a Bologna. Il foglio, inventariato come

“Una testa piccolo con capello a lapis rosso dello Scaramuccia cornice ordinaria L(ire) 1” è menzionata in un inventario post mortem del 1783.

\4\

**Bologna, ubicazione ignota**

*...Tu es Petrus*

ante 1649

Olio su tela

Bibliografia: *Muto Accademico* 1702, p. 243

Un dipinto con un soggetto inerente il tema Tu es Petrus fu eseguito dal pittore in gara con Cignani, Canuti, Pasinelli, Bolognini, Padre Pronti ed altri in occasione di un concorso

tenuto in casa del conte Ettore Ghisilieri e riservato agli studenti della sua nobile accademia privata.

\5\

**Bozzolo (?), collezione Scipione Gonzaga**

*Saturnale*

Olio su tela

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 55

Tra i molti quadri elencati dall'anonima penna de *Le Giustissime lagrime* viene menzionato un dipinto del “[...] Principe di Bozzolo, quel bizzarro Saturnale”. Quest'ultimo è da identificare sicuramente con Scipione Gonzaga, il cui nome compare in una missiva di Luigi

Scaramuccia, dove si apprende che il nobiluomo si rese disponibile nel trattenere per alcuni giorni presso la sua casa un *Baccanale* del pittore (cat. P28) destinata alla ricca quadreria di Alfonso II Gonzaga, duca di Novellara, suo stretto parente.

161

**Budrio, collezione Giulio Cesare Zaniboni**

*Ritratto di Giulio Cesare Zaniboni*

Olio su tela

Bibliografia: SCARAMUCCIA 1674, p. X

L'esistenza di un ritratto del pittore presso l'abitazione del curato bolognese padre Giulio Cesare Zaniboni emerge chiaramente da un sonetto composto da quest'ultimo in onore del

pittore e pubblicato da questi a corredo de Le finezze: "Col mio Luigi contrastar non vale, / Ch'è pronto il suo Colore al darmi vita".

171

**Chieri, collezione conte Antonio Maurizio Turinetti di Pertengo**

Dipinto (soggetto non identificabile)

Olio su tela

Bibliografia: AST, *Insinuazioni di Torino*, 1739, libro 10/01, n. 2512; CIFANI-MONETTI 1993, I, p. 41

Questo dipinto nella collezione Turinetti di Pertengo è legato sicuramente al passaggio di Scaramuccia a Torino in anni non meglio specificati sebbene alcuni studiosi abbiano inspiegabilmente fissato questo soggiorno al 1665

(cfr. BAUDI DI VESME 1932, pp. 7, 470; VIALE 1963, II, p. 56). Gli arredi della villa furono alienati all'inizio del Novecento, confluendo nella collezione Accorsi, facendo perdere ogni loro traccia.

181

**Città di Castello, chiesa di San Giovanni Battista**

*Miracolo del beato Salvatore*

Olio su tela

Prima cappella a destra

Bibliografia: MANCINI 1832, I, p. 218; GIUBBINI 1965, p. 23

Questa pala, ora dispersa, era stata variamente attribuita dal Mancini a Luigi Scaramuccia o ad Andrea Carlone.

191

**Firenze, collezione Carlo Gerini**

*Assunta*

Olio su tela

Bibliografia: ms. ORETTI Notizie, c. 112; INGENDAAY 2007, p. 470

«242. Un quadro di Scaramuccia entrovi una Assunta con cornice dorata alto br(accia) 3 ¼ e largo br(accia) 1 ½ sc(udi) 30».

Questo quadro figura in un inventario del 1673 e faceva parte della prestigiosa collezione di

Carlo Gerini, cavallerizzo maggiore del cardinale Carlo de' Medici.

\10\

**Genova, ubicazione sconosciuta**

*Vergine e santi*

1677 circa

Olio su tela

Bibliografia: *Lettera di Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada* 1677 (doc. n. 99); *Lettera di Giorgio Bonola a Luigi Scaramuccia* 1677 (doc. n. 110); *Le Giustissime lagrime* 1681, pp. 55-56; GIUBBINI 1965, p. 21; DELL'OMO 2007, pp. 33, 39

Si apprende l'esistenza di questa tela eseguita dal pittore per una chiesa ignota genovese da una lettera inviata da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada nel 1677. L'oratorio, a proposito della sostituzione di Carlo Maratti con Luigi Scaramuccia nel cantiere della cappella Spada della Chiesa Nuova, accenna infatti ad una "Madonna et il putto con S. franc(esc)o S(ant) Antonio di Padova et un altro santo" pagata al pittore ben 400 scudi, una somma considerevole, di gran lunga più alta dell'Elemosina di San Carlo eseguita per il marchese Spada. Questo dipinto venne citato anche in un'altra lettera indirizzata al perugino, non datata né firmata ma scritta probabilmente da Giorgio Bonola intorno al 1677, dove si fa menzione di una tela genovese da mostrare a

dei cittadini locali, in opera in una cappella imprecisata: "[...] a Genovesi le mostrerò il quadro, lo mostrerò in opera in telaro e nel sito della Capella pretesto di provarlo in opera e poi averlo amansito e dalla capella lo farò coperto riportare a casa del Marchese a nascondarlo". L'opera fu infine menzionata da un anonimo oratore nel 1680, durante un discorso fatto per commemorare il defunto pittore riportato ne *Le Giustissime lagrime*, senza però specificare né il soggetto né la precisa collocazione. Tuttavia la scoperta di un inedito disegno conservato nel fondo grafico dell'Ambrosiana permette di avere una precisa idea di questa pala sebbene Scaramuccia "[...] diferentem(en)te ha abozzato il grande dal picchiolo circa la Madonna".

\11\

**Lodi, Palazzo Vescovile**

*Ritratto di Serafino Corio*

Fine XVII secolo

Olio su tela

Bibliografia: DE LEMENE 1726, p. 258; AGNELLI 1917, p. 289

In un volume sulla storia di Todi e sul suo territorio, AGNELLI (1917) ricorda in una stanza dell'appartamento del vescovo un'opera di Scaramuccia raffigurante il ritratto di Serafino Corio, nobile milanese dei chierici regolari teatini, eletto cardinale da Clemente IX nel 1669 e morto due anni dopo. Di fatto, l'esistenza di questo dipinto trova riscontro con una poesia

di Francesco de Lemene, erudito lodigiano, che declamando le doti del perugino, documenta il pittore intento ad immortalare su tela le effigie del prelato.

Questo dipinto ricordato dalle fonti è andato purtroppo perso ed erroneamente individuato in una teletta (cat. R2), attualmente esposta nella galleria del palazzo vescovile di Lodi.

\12\

**Madrid, collezione Carlo II d'Asburgo**

*Diversi dipinti (soggetti non identificabili)*

ante 1673

Olio su tela (?)

Bibliografia: *Lettera di Antonio Lupis a Cipriano Mauri* 1673 (app. doc. n. 60); *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 53; GIUBBINI 1965, p. 21

«Basti dire che un Carlo II Monarca delle Spagne habbia tanto stimato il suo valore, che oltre di tenere piu pezzi di quadri della sua mano ha voluto anche, che uno di essi guardasse il proprio gabinetto».

La presenza di alcuni dipinti di Scaramuccia nelle raccolte reali madrilene è documentata indistintamente da una lettera di Antonio Lupis

al reverendo pavese Cipriano Mauri, datata 1673, e dall'anonimo autore de *Le Giustissime lagrime*. È possibile che a mediare il rapporto tra il pittore e il suo regale committente fosse qualche loro conoscenza comune, come il principe Antonio Trivulzio o il segretario di questi, Giovanni Battista Diana Paleologo, già in contatto con la corte madrilena.

\13\

**Madrid, collezione Maria Anna d'Austria**

*San Giuseppe*

1679 circa

Olio su tela

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 53; GIUBBINI 1965, p. 21

«[...] spicca un suo quadro di S(an) Giuseppe nel Gabinetto interiore della nostra Augusta Reina Madre e molti ancora nelle Camere del nostro Monarca Carlo II».

Probabilmente questo quadro fu commissionato al pittore nel 1679, anno in cui l'oratorio pavese di San Giuseppe venne scelto da Carlo II come sede cittadina per la festa del santo – dichiarato patrono del Regno di Spagna (ZATTI 1995a, p. 859) – dove in precedenza Andrea Lanzani, Filippo Abbiati, Giuseppe Ciceri e Tommaso Gatti – tutti già attivi per Scaramuccia nel vicino cantiere di San Tommaso – avevano realizzato un ciclo di quattro tele

raffigurante la *Vita di San Giuseppe* disposti intorno al coro (COLOMBO-DELL'OMO 2007, p. 187, cat. n. 53). A rendere verosimile tale ipotesi è in effetti la mancata citazione di quest'opera tra quelle eseguite dal pittore per Carlo II, debitamente segnalate in una lunga lettera di Antonio Lupis a Cipriano Mauri (vedi app. doc. n. 60) nel 1673. Il San Giuseppe, invece, è ricordato solo nel novembre 1680 tra gli appartamenti privati della regina madre, prontamente segnalato durante una lunga omelia in onore del pittore tenuta proprio nell'oratorio di San Giuseppe da un anonimo celebrante.

\14\

**Madrid (?), Milano (?), Toledo (?) collezione di Ligne**

*Madonna col Bambino*

Olio su tela

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 53; GIUBBINI 1965, p. 23; MANCINI 1992, p. 155

“[...] che frà gli aredi più dovitosi del Marchese di Lice Ambasciator delle Spagne si ravvisa la Vergine, che stringe al seno il Pargoletto Giesù”. Quest’opera è segnalata dall’anonima penna dell’autore de *Le finezze tra i beni di*

Claude Lamoral, marchese di Ligne. È molto probabile che questa tela fosse stata commissionata direttamente al pittore dal potente nobiluomo di stanza Milano, dove fu nominato governatore tra il 1674 e il 1678.

\15\

**Mantova, ubicazione ignota**

*Dipinti*

ante 1673

Affreschi (?)

Bibliografia: *Lettera di Antonio Lupis a Cipriano Mauri* 1673 (app. doc. n. 60)

“Tralascio le Altezze [...] di Mantova che similmente tengono fregiati i loro appartamenti con le fasce del suo colorito”. È possibile che Antonio Lupis si riferisse alla collezione di Carlo II Gonzaga (1629 – 1665), nono e penultimo

duca di Mantova, morto nel 1665, cui succedette suo figlio Ferdinando Carlo, sotto la reggenza di sua moglie Isabella Clara d’Austria (cfr. BENZONI 1977, *ad vocem*).

\16\

**Milano, bottega di Luigi Scaramuccia**

*Allegoria della Pittura e della Poesia*

*Amorino con un uccello in mano*

*La Decollazione del Battista*

*San Sebastiano*

*Assunzione*

*La favola di Niobe*

*Natività*

*La nascita della Vergine*

Olio su tela

Bibliografia: CARENA 1985, pp. 39, 41, 43, 44, 47, 48

«8. 2 teste la Pittura, et Poesia, che ha coppiato Giorgio Bonola dal Perugino L(ire) 4».

«9. Un puttino con un uceletto in mano, che Giorgio Bonola ha coppiato dal sud(ett)o L(ire) 3».

«11. la decolatione di S(an) Gio(vanni) Batt(ist)a che Giorgio Bonola ha coppiato dal Perugino L(ire)».

«22. Mezza figura di S(an) Sebastiano Giorgio Bonola ha coppiato dal Perugino L(ire) 6».

«50. L’Assunta di M(aria) V(ergine) Giorgio Bonola ha copp(iato) dal Perugino, che esso poi la ricoperse, et serve hora per ancora nell’oratorio di S(an) Michele L(ire) 10».

«167. favola di Niobe con li figlij ucisi da Apollo, viene dal Perugino, è in casa Mil(an)o di brazza 4 L(ire) 60».

«244. Natività di N(ostro) S(ignore) incominciata dal Scaramuzza et fenita da mé, quadro di B(racci) 4 è in casa di Mil(an)o L(ire) 30».

«245. Natività di M(aria) V(ergine) compagno del sud(ett)o L(ire) 100».

È presumibile che queste tele si trovassero nell'atelier del pittore dove Giorgio Bonola ebbe modo di vederle e trarre le sue copie. La loro descrizione infatti compare nel lungo

elenco dei lavori di pittura che quest'ultimo realizzò tra il 1675 e il 1696.

Oltre ai dipinti menzionati, difatti copie da originali perduti di Scaramuccia, molte altre tele, riprodotte da opere conosciute del perugino, figurano nel corposo inventario del Bonola. Tra i dipinti collezionati dal Bonola meritano una particolare attenzione un "ritratto di Luiggi Scaramuzza Perugino fatto per l'Accademia di Roma" e "uno ritratto del perugino, cioè di sua moglie" eseguiti dal Bonola stesso per la sua ricca quadreria.

\17\

**Milano, bottega di Luigi Scaramuccia**

*Narciso*

1668

Olio su tela

Bibliografia: GUALANDI 1845, n. 243; GIUBBINI 1965, p. 23

Questo quadro è debitamente descritto in una lettera inviata dal pittore ad Alfonso II Gonzaga nel 1668 (app. doc. n. 60), con la quale propose a quest'ultimo l'acquisto di un Trionfo di Bacco (cat. P28) e di questo Narciso: "In uno vi è dipinto un Narciso figura al naturale specchiandosi al fonte, ma perché il quadro è assai grandotto e dipinto per questo verso [in verticale] l'ho adornato con alcuni satiri boscarecci che si ridono e si fan beffe della sciocchezza dell'innamorato giovine. La Ninfa Eco di esso amante ma non riamata già si vede per

il dolore trasformata in più lontana parte in sasso, ovvero parte di antro; et un amorino che furtivamente vicino al misero Narciso intinge lo strale avvelenando con esso l'acqua della sua folle passione. Il resto della tela vien riempito di un boscaglio e lontananza, ove anco trammezzo vi si vede un termine, o sia statua di un simile satiro o sileno come verisimilmente puol succedere essere in tali luoghi".

Alfonso II comprò solamente il *Trionfo di Bacco* lasciando il Narciso nella bottega del pittore, di cui si è persa ogni traccia.

\18\

**Milano, chiesa di Sant'Agnese**

*San Bernardo*

*Sant'Agostino*

Olio su tela

Bibliografia: BONOLA [1682] in MORZINSKA 1959, p. 140; BIFFI [1713] in BONA CASTELLOTTI-COLOMBO 1990, p. 94

I due quadri non vengono citati né dal Torre, né dal Latuada, né dal BARTOLI (1776, I, p. 136) che fa il nome di Andrea Lanzani per il

Sant'Agostino e quello di Filippo Abbiati per il San Tommaso da Villanova.

\19\

**Milano, chiesa di Sant’Alessandro in Zebedia***Assunzione della Vergine**I santi Anna, Giuseppe, Gioacchino, Giovanni, Giacomo, Filippo Neri, Francesco, Orsola e Maria Elisabetta**Annunciazione**Misteri del Santo Rosario*

1664-1667

Affreschi

Cappella Sant’Alessandro Sauli, già cappella Terzago

Bibliografia: TORRE 1674, pp. 146-147; BONOLA [1682] in MORZINSKA 1959, p. 140; PASCOLI 1730, p. 88; BARTOLI 1776-1777, I, p. 138; RESTA [1708] in NICODEMI 1956, p. 292; ms. ORETTI Notizie, c. 113; CASALE 1827, p. 110; NOACK 1935, p. 531; GIUBBINI 1965, p. 21; MANCINI 1992a, p. 154; SPIRITI 1999, p. 69; SPIRITI 2002, pp. 177-187; FIORIO 2006, p. 379; DELL’OMO 2014, p. 102

Le pitture in oggetto, tutte eseguite in affresco dal perugino, furono dettagliatamente descritte in un documento notarile stipulato tra monsignore Carlo Giovanni Giacomo Terzago, proprietario dell’omonima cappella presso la chiesa milanese di Sant’Alessandro, e Luigi Scaramuccia il 14 gennaio 1664 (cat. doc. n. 30).

Il contratto prevedeva: “[...] che detto Signor Luigi habbia dipingere la cappella intitolata a San Carlo propria [...] a fresco tutto, e nel cadino del mezzo del volto d’essa cappella vi sia un assonta, in un quadrone d’essa cappella vi siano depinti tutti li infrascritti santi tutelari d’esso monsignore, cioè S(ant’) Anna, S(an) Giuseppe, S(an) Ioachino, S(an) Giovanni, S(an) Iacomo, S(an) Filippo Neri, S(an) Francesco, S(ant’) Orsola e S(anta) Maria Elisabetta, disponendoli in quella forma che porterà l’arte e meglio parerà al pittore, perché l’opera rieschi quanto più ben disposta sia possibile. In un altro vacuo vi sia una nuntiata e negl’altri vi siano i misteri del santissimo rosario, che più si confarranno al sito et corrisponderanno al resto dell’opera, et a altre cose che stimerà detto signor Luigi di adattarsi più al soggetto e che si converranno insieme”. Come risulta da uno dei codicilli di questa convenzione, i suddetti lavori furono eseguiti nell’arco di tre anni e il perugino fu ricompensato con 200 libbre e

una casa situata nella parrocchia di San Simpliciano, presso la chiesa di Sant’Anna.

Purtroppo l’intera decorazione di questa cappella, assieme alla pala d’altare raffigurante il ritratto di monsignor Terzago in ginocchio davanti alla Vergine, san Carlo Borromeo e sant’Antonio da Padova, è andata completamente distrutta nel 1828, in seguito alla ridecorazione della cappella che fu intitolata a sant’Alessandro Sauli. La perdita di questa campagna di affreschi rappresenta una grave lacuna per la definizione dell’iter artistico di Scaramuccia, trattandosi di una notevole testimonianza di un periodo di transizione, a cavallo tra la fase classicista dei primi anni del settimo decennio e quella tenebrista su cui il pittore indugiò sul finire degli anni sessanta. È plausibile però che in tale occasione il pittore parlasse ancora la lingua reniana e a darne la conferma è padre Resta. Quest’ultimo, infatti, mostrando a Pietro da Cortona un disegno del perugino – il bozzetto dell’Assunta per questa cappella – ottiene dal pittore il suo parere, prontamente riportato in una postilla all’Abecedario pittorico dell’Orlandi: “[...] me lo disse con l’occasione che gli mostrai un abozzo d’un Assunta fatta in S(ant’) Alessandro di Milano dal sig(nor) L(uigi) Sc(aramuccia) Perugino per vedere se l’indovinava, ma sbagliò, disse però che gli pareva di qualche allievo di Guido” (cat. F11).

\20\

**Milano, chiesa di Sant’Alessandro in Zebedia**

*Immacolata Concezione con i santi Antonio da Padova, Carlo Borromeo e un prelato*

1664-1667

Olio su tela

Cappella sant’Alessandro Sauli, già cappella Terzago

Bibliografia: BIFFI [1713] in BONA CASTELLOTTI-COLOMBO 1990, p. 71; PASCOLI 1730, p. 88; BARTOLI 1776-1777, I, p. 138; NOACK 1935, p. 531; GIUBBINI 1965, p. 21; MANCINI 1992a, p. 154; SPIRITI 1999, p. 69; SPIRITI 2002, pp. 177-187; DELL’OMO 2014, p. 102

La tela in oggetto risulta dispersa fin dal 1828 quando la cappella di monsignor Terzago venne completamente ridecorata e dedicata a sant’Alessandro Sauli. Difatti, fu in questa occasione che si perse ogni traccia di questo dipinto, menzionato nelle Vite di Pascoli come “la beatissima Vergine, S(ant’) Antonio di Padova, S(an) Carlo, ed un ritratto d’un prelato inginocchione”. Da un atto notarile, reso noto da Mancini e conservato presso l’Archivio di Stato di Milano, si apprende che in data 14 gennaio 1664, il pittore stipulò un contratto con don Carlo Giovanni Giacomo Terzago per la decorazione della cappella “di detto monsignore nella chiesa di S(ant’) Alessandro in Zebedia di Milano [...] facedoci la icona a oglio, nella quale vi sia effigiata l’Immacolata

Concetione di Maria Vergine, et in basso san Carlo, santo Antonio da Padova e il ritratto di detto monsignor Terzago”. Questa convenzione prevedeva inoltre diversi interventi ad affresco, la tempistica per l’attuazione dell’intera decorazione, da ultimarsi nel giro di tre anni, nonché la dovuta ricompensa al pittore, pattuita in 200 libbre e una casa nella parrocchia di San Smpliciano, precisamente presso la chiesa milanese di Sant’Anna.

La perdita di queste pitture costituisce una grave lacuna per la ricostruzione dell’iter artistico del pittore, trattandosi di una notevole testimonianza di un periodo di transizione, a cavallo tra la fase classicista dei primi anni del settimo decennio e quella tenebrista su cui il pittore indugiò sul finire degli anni sessanta.

\21\

**Milano, chiesa dei santi Cosma e Damiano**

*Santi Cosma e Damiano*

ante 1674

Olio su tela

Controfacciata

Bibliografia: TORRE 1674, p. 296

Quest’opera raffigurante “[...] un languente medicato dagli Santi Fratelli Medici” è ricordata come opere del perugino ne Il ritratto di Milano del Torre del 1674.

\22\

**Milano, chiesa di Santa Maria alla Rosa**

*Madonna con santa Rosa da Lima*

post 1668

Olio su tela

Bibliografia: PASCOLI 1730, pp. 88-89; ms. ORETTI Notizie, c. 113; GIUBBINI 1965, p. 23; Elenco B/27, n. 56 in *Brera dispersa* 1984, p. 133; ZUFFI 1989 in *Pinacoteca di Brera, ad vocem*; MANCINI 1992a, p. 153, n. 10; FIORIO 2006, p. 81

Questa tela citata da Pascoli nel 1730 presso la chiesa domenicana di Santa Maria alla Rosa di Milano è andata completamente dispersa in seguito alla demolizione dell'edificio dovuta ad un crollo della volta, registrato dalle cronache nel 1798.

L'opera fu eseguita dal perugino dopo il 1668, in concomitanza delle celebrazioni che elevarono la santa indiana agli onori degli altari, le cui rappresentazioni inondarono fin da subito le fondazioni domenicane, ordine al quale

apparteneva la religiosa peruviana. È plausibile pensare che probabilmente la sua esecuzione sia da posticipare a dopo il 1674, in quanto non menzionata dal Torre nella sua guida pubblicata quell'anno.

Il dipinto è stato erroneamente identificato con una tela settecentesca depositata dal 1818 presso la chiesa milanese di San Simpliciano, già attribuita al perugino in un elenco manoscritto ottocentesco e debitamente ritenuta dallo Zuffi un'opera settecentesca (cat. R4).

\23\

**Milano, chiesa di Santa Maria Maddalena delle Agostiniane**

*Santi Biagio vescovo e Ippolito martire*

ante 1674

Olio su tela

Bibliografia: TORRE 1674, p. 63; BONOLA [1682] in MORZINSKA 1959, p. 140; BIFFI [1713] in BONA CASTELLOTTI-COLOMBO 1990, p. 36; PASCOLI 1730, p. 88; LATUADA 1738, III, p. 86; BARTOLI 1776-1777, I, p. 202; ms. ORETTI Notizie, c. 112; GIUBBINI 1965, p. 21; POGLIANI 1985, XIV, pp. 157-281; MANCINI 1992a, p. 153

Questo dipinto è andato disperso in seguito alla demolizione della chiesa di Santa Maria Maddalena delle Agostiniane nel 1798. Menzionato da Pascoli nel 1730, insieme con un San Tommaso da Villanova, l'opera fu registrata dal Latuada in una delle cappelle laterali del complesso agostiniano, vicino alla pala di Ercole Procaccini, erroneamente attribuita dal

biografo perugino a Scaramuccia, e debitamente esclusa dal suo catalogo dal Giubbini.

La tela fu certamente eseguita entro il 1674 poiché risulta già menzionata nella guida del Torre. Un "primo pensiero" quest'opera figurava nell'inventario di Flaminio Pasqualini (cat. P36).

\24\

**Milano, chiesa di Santa Marta**

*Beata Veronica favorita dal Redentore*

ante 1674

Coppia di dipinti, olio su tela

Bibliografia: TORRE 1674, p. 133; BONOLA [1682] in MORZINSKA 1959, p. 140; BIFFI [1713] in BONA CASTELLOTTI-COLOMBO 1990, p. 61; LATUADA 1738, IV, p. 57; BARTOLI 1776-1777, I, p. 203; ms. ORETTI Notizie, c. 113; GIUBBINI 1965, p. 21; FIORIO 2006, p. 428

Questa coppia di tele, segnalata già dal Torre nel 1674 ai lati dell'altare maggiore della chiesa milanese di Santa Marta a Milano, fu fuggacemente descritta dal Latuada nel 1738, il quale accennò a due dipinti di Luigi Scaramuccia raffiguranti “[...] la beata Veronica favorita dal Redentore”. Giubbini, interpretando le parole dell'erudito settecentesco, discorre a proposito di una Veronica e di un Redentore, lasciando chiaramente arguire di aver inteso uno dei soggetti come la raffigurazione della pia donna che con un panno asciugò il viso grondante di sangue di Cristo. È plausibile invece che il Latuada si riferisse contrariamente alla beata Veronica Negroni, religiosa agostiniana vissuta nel Quattrocento, in odore di santità, proprio tra le stanze del convento milanese di Santa Marta.

Ed è stato proprio la presenza di questa figura, così poco nota alla pietà dei fedeli, che ha fatto credere erroneamente che una delle due tele fosse finita a Binasco (cat. R3), cittadina milanese in cui è vivo il culto della contadina, originaria di quelle terre. In realtà, le opere in oggetto andarono completamente disperse nel 1806 in seguito alla soppressione dell'ordine che comportò difatti la successiva demolizione del convento nel 1875. È molto probabile, invece, che uno dei dipinti fosse finito inspiegabilmente nel comune di Erba, dove tuttora si trova, raffigurante la *Vergine con i santi* (cat. n. 33), tra cui si riconosce Marta di Betania, protettrice dell'omonima chiesa meneghina. Quest'opera però, datata e firmata, non coincide di fatto con il soggetto indicato dallo storico milanese.

\25\

**Milano, chiesa di San Michele alla Chiusa**

*Soggetto non specificato*

*Pala d'altare*

Olio su tela

Bibliografia: BIFFI [1713] in BONA CASTELLOTTI-COLOMBO 1990, p. 10

\26\

**Milano, chiesa di San Paolo Converso**

*Gesù nel deserto assistito dagli angeli*

1666

Olio su tela

Bibliografia: SQUIZZATO 2013, p. 164, n. 34

Questa tela fu eseguita dal pittore nel 1666 per il principe Antonio Teodoro Trivulzio e pagata al pittore 100 lire. Il dipinto, eseguito in pendant con una Madonna con ghirlande di fiori di

Agostino Santagostino, fu inviato come dono a Giovanna Trivulzio, in occasione della sua monacazione nel convento milanese di San Paolo Converso. Entrambi i pittori furono coinvolti

insieme, per ordine della famiglia, per inventariare la ricca collezione di quadri già di proprietà di Antonio Trivulzio, un incarico datato

erroneamente al 1691, poiché a quella data Scaramuccia era già morto.

\27\

**Milano, collezione conte Pietro Francesco Riva Andreotti**

*Martirio di san Lorenzo*

*Dalila e Sansone*

Olio su tela

Bibliografia: *The Getty Provenance Index. Databases. Archival Inventory*, n. I-265, nn. 206-207

Questi due quadri figurano in un inventario post mortem datato 1723 così descritti: “due quadri compagni con cornice nera, e profilo intagliato dorato uno con San Lorenzo in graticola, et Angelo che gli presenta la corona, e

palma, altro di Dalide con Sansone che gli dorme su le genocchia, la quale con forbice in mano sta in atto di tagliarli li capelli, et un filisteo di Luiggi Perugino Scaramuza”.

\28\

**Milano, collezione Francesco Cairo**

*Baccanale*

*Venere e Adone*

*Divinità*

*Re Nino*

*San Girolamo nel deserto*

*Madonna che allatta il Bambino*

*Venere nuda*

Ante 1665

Olio su tela

Bibliografia: COLOMBO 1983, pp. 241-247; GEDDO 1996, p. 256

«20. Un bacinale con molte figure originale del Sig(nor) Luigi Perugino alto Br 2 largo Br 2 on(ce) 9».

«86. Venere, et Adone originale del Perugino largo Br. 2 oc(ce) 5 ½ alto Br. 1 on(ce)6».

«100. Tavola con Molti Dei originale del Perugino largo Br 1 oc(ce) 3 alto on(ce) 10 ½ ».

«148. Giudizio del Rè Nino originale del Perugino largo br. 1 on(ce) 9 alto Br. 1 on(ce) 4».

«157. Un San Gerolamo al deserto originale del Perugino largo br. 2 on(ce) 2 alto br. 1 on(ce) 8».

«213. Una Madona latante originale del Perugino alto Br. 1 on(ce) 3 largo Br. 1 on(ce) 3».

«250. Una Venere nuda originale del Perugino alto on(ce) 8 largo on(ce) 10».

Questi dipinti figurano nell'inventario di Francesco Cairo redatto il 29 luglio 1665 e sono testimoni del profondo rapporto di amicizia tra il pittore varesino e il perugino, testimoniato anche dalle parole di Sebastiano Resta. Quest'ultimo, infatti, parlando di Scaramuccia annotò che il Cairo “comprava i suoi bozzetti ad ogni costo” (cat. F11).

\29\

**Milano, collezione marchese Giuseppe d'Adda Salvaterra**

*Ester e Assuero*

Olio su tela

Bibliografia: BERTOLDI 1974, p. 206, n. 866; GEDDO 1996, p. 296

«866 Uno con il Re Assuero ed Ester Originale di Luiggi Peruggino in c(ornic)e intag(lia)ta e dorata».

Questa tela fu probabilmente commissionata dal conte Girolamo d'Adda al pittore ed

ereditata dal figlio Giuseppe, come risulta in un inventario del 1759. L'opera, insieme all'intera quadreria, passò probabilmente in eredità ai conti Borromeo d'Adda.

\30\

**Milano, collezione Margherita del Pozzo Bonacina**

*San Girolamo*

Olio su tela

Bibliografia: BERRA 2006, p. 14

«197. Un quadro di San Gierolamo con Cornice Foglia Indorata del Perugino L(ire) 175». Questa tela è registrata in un inventario del 1715 tra i beni appartenuti alla nobildonna Margherita del Pozzo, moglie di Giulio Bonacina. È possibile che i coniugi Bonacina

commissionassero direttamente al pittore il San Girolamo, probabilmente conosciuto a Corbetta, dove i due erano spesso di stanza, abitando ad Ossona, pieve corbetteese. La tela andò persa subito dopo la morte della nobildonna avvenuta nel 1716.

\31\

**Milano, collezione di Giovan Battista III Durini**

*Sacra Famiglia*

Olio su tela

Bibliografia: GEDDO 2001, p. 93 (n. 79); GEDDO 2010, p. 69

Questa tela, menzionata in un inventario del 1734, apparteneva al ricco conte milanese Giovan Battista III Durini. L'opera è descritta “[...] d'altezza oncie 12 larghezza oncie 10

dipinto la B(eata) Vergine, S(an) Gioseppe ed il Bambino con cornice intagliato, et adorato di Ludovico Scaramuccia d(ett)o il Peruccino”.

\32\

**Milano, collezione Tolomeo II Gallio duca di Alvito**

*Sacra Famiglia con sant'Anna*

*Putti*

*Figure*

*Ritratto della duchessa di Alvito*

Olio su tela

Bibliografia: PESCARMONA 2012, pp. 140, 142, 143; DELL'OMO 2014, p. 101

«73. L'altra Madona compagna del sopra detto con il Bambino svegliato S(ant)a Anna et S(ant)o Giuseppe de mano del Perugino».

«35. Quatro sopra porte con fiori del Vicencino, duoi con puti del Perugino, tutti di misura et cornice adorata et intagliata, alte braccia 1 once 6, larghe braccia 2 once 5 L(ire) 800».

«50. Tre sopra porti con fiori de Vicencino et uno con duoi putini del Perugino, alti braccia 1 once 6, larghi braccia 2 once 5, con cornice adorata L(ire) 600».

«53. Pezzi nove di quadri tutti uguali con in mezo una figura in piedi di Paolo Veronese ornati di architettura e figura del Perugini con sue cornici intagliate a fiorami adorate».

«79. Due ritrati del Signor Duca e Duchessa di Alvito, uno di Ferdinando e l'altro di Perugino, alto braccia 2, laghi braccia 1 once 11 L(ire) 100».

Tutti questi quadri figuravano nella ricca quadreria del palazzo di contrada Rugabella di Tolomeo II Gallio, duca di Alvito, il cui inventario fu compilato da Cesare Fiori. Dalla lettura di queste carte si apprende la presenza in questa dimora di molti ornati di architettura del Racchetti e figure di Scaramuccia, così come un ritratto della duchessa, dipinto in pendant con quello del duca, eseguito dal redivivo Apelle, Ferdinand Voet. Purtroppo questa collezione andò disperdendosi subito dopo la stesura dell'inventario fatto nel 1711.

\33\

**Milano, collezione Andrea Lanzani**

*Ritratto di Andrea Lanzani*

Olio su tela

Bibliografia: COLOMBO-DELL'OMO 2007, p. 199, A 98

Questa tela appare in un inventario post mortem del 1713 ed apparteneva al noto artista lombardo Andrea Lanzani. Il dipinto, eseguito dal perugino, figurava nella quadreria del

pittore tra un Ritratto di Andrea Lanzani eseguito da Andrea Pozzo e un autoritratto dello stesso artista.

\34\

**Milano, collezione marchese Paolo Emilio Olivazzi**

*Sant'Antonio col Bambino*

Olio su tela

Bibliografia: GEDDO 1996, p. 296

La tela faceva parte della quadreria Olivazzi, ricca di opere di pittori del Seicento lombardo, che si conservava nello storico palazzo di via

Bigli detto "al Giardino", di proprietà del marchese Paolo Emilio, avvocato fiscale, senatore e membro di una facoltosa famiglia di

Alessandria, fedele ai duchi di Savoia. L'opera, menzionata in un inventario post mortem del 1767, risulta dispersa in seguito alla

morte del nobiluomo, avvenuta nel 1766 (GEDDO 2015, p. 77).

\35\

**Milano, collezione marchese Cesare Pagani**

*Tobia e l'angelo*

Olio su tela

Bibliografia: CUSANI 1863, II, pp. 32, 49-53, 89-97, 123, 127; PESCARMONA 1991, p. 125, n. 42; GEDDO 1996, p. 296; GEDDO 1995, pp. 125-155

Questo quadro figura in un inventario del 1707 come "Tobia con l'Angelo del Perugino. Once 14 per 12 ½. Doppie 10". L'opera faceva parte della ricca collezione del potente marchese

Cesare Pagani, residente nello stato lombardo di Neuburg, il quale dovette commissionarlo direttamente al pittore.

\36\

**Milano, collezione Flaminio Pasqualini**

*San Giovanni Battista*

*Ritratto di gruppo*

*Testa di Cristo*

*Testa della Vergine Addolorata*

*Natività*

*San Carlo*

*San Sebastiano*

*Maria Maddalena*

*Mosè nel deserto*

*Immacolata Concezione*

*Santi Biagio e Ippolito (bozzetto)*

Olio su tela

*San Francesco*

*Sant'Antonio*

Olio su pietra

*Allegoria del Giorno e della Notte*

Olio su tavola (?)

Bibliografia: BERRA 2008, pp. 69, 91, 105, 106, 108

Lo stretto rapporto tra il pittore e Flaminio Pasqualini è testimoniato da una lettera pubblicata a corredo de *Le finezze* dove il canonico viene appellato "fedele Acate" di Scaramuccia dal pavese don Cipriano Mauri (app. doc. n. 60). E che il Pasqualini fosse un suo fedele amico è dimostrato anche dalla presenza nel suo ricco inventario di un ritratto "in mezza

figura", oggi in Pinacoteca Ambrosiana (vedi cat. n. 3).

Ma la passione per l'arte del potente canonico lo portò a commissionare al perugino altre opere tra cui un "Quadro grande dipintovi sopra dieci Ritratti, particolarmente il mio di mano del signore Luigi Perugino fatto l'Anno del 1650 quando stava in mia casa è li altri ritratti sono del Reverendissimo Prete

Monsignor Buzzali Inquisitore di Pavia, del Signore Giovanni Pasta, Abbate Viglioni Signore Claudio Steffani, Signore francesco Villa prete francescano Brusa Monsù Payno, è Prete lorenzo Maiochi di mia casa, con Cornice Indorata, è Colorita” e ad acquistare da un certo genovese nel 1675 “un Quadro di S(an) Giovanni Battista del Perugino L(ire) 36”. Figuravano inoltre due pitture su pietra raffiguranti San Francesco e Sant’Antonio, un “Giorno che scaccia la notte” su un clavicordio e “il pensiero d’una ancona fatta del Perugino alla Maddalena”, probabilmente il bozzetto dei *Santi Biagio ed Ippolito* (cat. P23), la cui iconografia ben si addiceva in casa di un prelado.

Alla sua morte, i beni inventariati dal pittore Cesare Fiori furono messi all’asta tra i quali: “Due teste una d’un Santo Sudario, l’altra della Madonna” andarono ad un certo Paolo Barzagli per 38 lire e 5 soldi, la Natività fu acquistata per 100 lire da “Imbonati”, una copia di San Carlo e un “originale disegnato” furono venduti rispettivamente per 31 lire e 7 soldi e per 30 lire 2 soldi e 6 denari al “Signor Carlo Simonetta”, un “S(an) Sebastiano piccolo” venne venduto per 49 lire al “Signor Castaneo” e infine un “Quadro della Maddalena” venne aggiudicato per 46 lire e 1 soldo al “Signor Torriani”.

\37\

**Milano, collezione conte Gian Matteo Pertusati**

*Annunziata*

Olio su tela

Bibliografia: BONA CASTELLOTTI 1991, pp. 75, 78; GEDDO 1996, p. 296

“Un Annunziata di Luigi Scaramuccia L(ire) 20” figurava nel 1738 nella quadreria del conte Gian Matteo Pertusati. È plausibile che si

trattasse di una delle tele esitate nell’asta milanese citata da Campori nel 1870 (cat. P40).

\38\

**Milano, collezione Giovanni Battista e Carlo Porro**

*San Lorenzo sulla graticola*

*Dalida e Sansone*

*Maria Maddalena assistita dagli angeli*

*Sant’Onofrio penitente*

*San Giovanni Battista alla fonte*

*San Francesco con un angelo*

*Madonna col Bambino e due angeli*

*San Sebastiano*

Olio su tela

Bibliografia: COMINCINI 1994, pp. 221-228; DELL’OMO 2014, p. 92

«Duoi quadri di sudetta grandezza e cornice ut supra che sono medemamente compagni delli sudetti duoi, [Carità, Caino e Abele del Montalto] fatti fare l’anno sudetto [1660] dal Perugino forastiero, qual vi è sopra cioè uno San Laurentio sopra la graticola con un manigoldo et un angelino, et l’altro Dalia con Sansone quando li taglia li capelli, costano et pagati lire

108 et per la cornice come sopra lire 36, che in tutto sono lire 44».

«Un quadro in piedi con la cornice di perro nero, con il campo d’oliva, qual è la Madalena con gl’angioli di grandezza le figure del naturale fatto dall’Infrascritto Perugino forastiero l’anno 1665, costa e pagato lire 54 et per la cornice lire 15, sono lire 69».

«Un quadro mezzano, qual è una mezza figura del naturale fatto fare dall'infrascritto Perugino l'anno 1662, cioè Santo Honofrio, pagato lire 20 et per la cornice nera di ceresa con un filo adorato lire 10, sono lire 30».

«Un quadro mezzano compagno del sudetto retroscritto con il cornice nero mede(si)mo con il filo adorato, qual è mezza figura di San Giovanni Battista con la croce Agnus Dei al deserto che beve acqua, di grandezza del naturale fatto fare dal detto Perugino l'anno 1653, costa e pagato lire 18 e per la cornice lire 9, in tutto lire 27».

«Un quadro di grandezza mezzana con il cornice di perro nero et il campo d'oliva bianco, qual è Sant Francesco con un angiolo, mezze figure di grandezza del naturale con una testa da morte, quale è assai bello, fatto et comprato dal sudetto Perugino l'anno 1653, costa e pagato lire 36 et per il cornice lire 15, tutto lire 51».

«Un quadro più grande delli sudetti duoi, che è al traverso con la cornice intagliata ed adorata

et colori di noce, qual vi è sopra la Madona et suo Bambino et duoi angioli, e sono le figure di grandezza del naturale fatto fare dal sudetto Perugino l'anno 1655 e pagato lire 72 et per la cornice frusta comprata lire 18, sono lire 90».

«Un quadro di sudetta grandezza compagno con simile cornice qual è Santo Sebastiano con le sante donne che li cavano le flize fatto dal sudetto Perugino l'anno 1657, et è inferiore di bontà del sudetto, e pagato solo lire 57 et per la cornice fatto fare lire 21, sono lire 78».

Queste tele, parte della ricca quadreria del sontuoso palazzo della contrada dei santi Vito e Carobio, appartennero ai due fratelli Porro, facoltosi mercanti che sfruttarono il loro potere economico per ritagliarsi una posizione preminente nella società milanese. Dettagliatamente descritte in un inventario del 1689, le opere furono vendute per far fronte ai numerosi debiti contratti, tra cui una copia di un quadro di Scaramuccia, eseguita da un certo Somaglia e raffigurante la Sacra Famiglia con due angeli.

\39\

**Milano, collezione conte Filippo Maria Stampa**

*San Gerolamo nel deserto con un angelo*

Olio su tela

Bibliografia: CAPRARA 1986-1987, p. 60; GEDDO 1996, p. 296

«n. 4 Quadri in piedi di o(nce) 20 p(er) 24 rappresentanti un Ecce Homo, altro la B(ea)ta Ve(r)g(in)e Addolorata di Federico Panza, altro una Vechia con scudella di riso d'Autore antico, altro di S(an) Girolamo al deserto con un angelo di Luigi Peugino tutti quatro con cornice à oro fino».

Questa tela fu commissionata al pittore dal conte Giovanni Stefano Stampa per la sua galleria di famiglia nel palazzo in contrada della Cerva. L'opera, citata nell'inventario del 1756, passò in eredità a Filippo Maria Stampa, e fu dispersa subito dopo la morte di quest'ultimo nel 1763.

\40\

**Milano, collezione ignota (collezione Gallio?)**

*Annunciazione*

*Riposo durante la fuga in Egitto con sei figure*

*Riposo durante la fuga in Egitto*

*Erodiade con la testa del Battista*

*Annunciazione*

*Natività di Gesù*

*Beata Vergine col Bambino e san Giovannino*

*Vergine Addolorata*

*Natività di Gesù*  
*Beata Vergine col Bambino ed angeli*  
 Olio su tela

Bibliografia: CAMPORI 1870, pp. 423, 424, 425, 426, 427

«Due pezzi compagni; uno il riposo d'Egitto di Cristoforo Storer, figure n. 17 circa, sc(udi) r(eali) 18; l'altro l'Annuntiatione di M(aria) V(ergine) del Scaramuccia perugino, figure d'assai numero per la quantità de' puttini in gloria, dell'istessa misura sc(udi) r(eali) 25».

«Un riposo d'Egitto, del perugino Luigi Scaramuccia, n. 6 figure, sc(udi) r(eali) 60».

«Un pezzo grande per ancona, di mano del Scaramuccia perugino con il riposo d'Egitto di M(aria) V(ergine), il Bambino e San Giuseppe, sc(udi) r(eali) 60».

«Due pezzi compagni, uno del cava(alier) Cairo, con una Giuditta, che taglia la testa ad Oloferne, sono tre figure, sc(udi) r(eali) 60; l'altro compagno del Scaramuccia perugino, un'Erodiade con una vecchia ed un paggio, che li presenta la testa di S(an) Gio(vanni) Battista, sc(udi) r(eali) 40».

«Quattro pezzi compagni, nel mezzo l'istoria, attorno un ornato del Rauther Rauletti, e sopra

l'ornato un intreccio di fiori, due di mano del Saglier; e due di mano delle Vinenzine; l'istorie sono tutte dipinte di mano del Scaramuccia perugino; uno l'Annuntiatione di M(aria) V(ergine), l'altro la nascita di N(ostro) S(ignore), l'altro la B(eata) V(ergine) con il Bambino, e S(an) Giovannino, ed il 4° una nostra Donna addolorata sc(udi) r(eali) 200».

«Due altri pezzi dipinti alla forma istessa, uno la nascita di N(ostro) S(ignore) del Scaramuccia perugino, l'ornato del P(adre) Pozzi gesuita con fiori delle Vincenzine, l'altro una B(eata) V(ergine) col Bambino ed angeli, l'ornato tutto del Perugino con fiori del Saglier sc(udi) r(eali) 100».

Questi quadri figurano in un elenco di opere messe in vendita a Milano probabilmente parte della quadreria Gallio (cat. P32) già dispersa nel 1711.

\41\

**Milano, monastero della Vettabbia**

*Santa Rosa da Lima*

1668-1674

Olio su tela

Bibliografia: TORRE 1674, p. 102; BONOLA [1682] in MORZINSKA 1959, p. 140; PASCOLI 1730, p. 88; BARTOLI 1776-1777, I, p. 201; ms. ORETTI Notizie, c. 113; GIUBBINI 1965, p. 22; Elenco B/27, n. 56 in *Brera dispersa* 1984, p. 133; MANCINI 1992a, p. 153; FIORIO 2006, pp. 446-447

Questo dipinto è registrato dal Torre nel 1674 presso il monastero delle Dame Vergini della Vettabbia, insieme alla Comunione mistica di Santa Caterina da Siena (cat. n. 9), quest'ultima oggi in deposito presso la chiesa di San Martino di Greco Milanese, stranamente non menzionata dal Pascoli nel 1730 il quale cita solo "una S(anta) Rosa".

L'opera è andata completamente dispersa in seguito alla soppressione del convento nel 1789 e confusa dalla critica successiva con una

tela raffigurante "Santa Rosa, la Vergine e san Giuseppe" (cat. P22).

Sebbene non si abbia nessuna notizia a riguardo, è plausibile che Scaramuccia dipingesse questa tela nei primi anni dell'ottavo decennio del secolo, e precisamente tra il 1668, anno della beatificazione della santa indiana, e il 1674, quando l'opera fu citata dal Torre. Difatti, il culto della religiosa peruviana, appartenente al terz'ordine domenicano, prese piede in maniera del tutto inaspettato visto che già prima della sua canonizzazione ad opera di

Clemente X nel 1671, la santa fu proclamata nel 1670 patrona delle Americhe, del Nuovo

Mondo, delle Indie occidentali e delle Filippine.

\42\

**Milano, oratorio di San Giovanni decollato alle Case Rotte**

*La predica di San Giovanni Battista*

1673

Olio su tela

Castelmarte, chiesa parrocchiale di San Rocco (?)

Bibliografia: TORRE 1674, p. 303; BIFFI [1713] in BONA CASTELLOTTI-COLOMBO 1990, p. 151; PASCOLI 1730, p. 89; LATUADA 1737-1738, V, pp. 417-419; BARTOLI 1776-1777, I, p. 178; ms. ORETTI Notizie, c. 113; BIANCONI 1787, pp. 426-428; GIUBBINI 1965, p. 21; MANCINI 1992a, p. 154; COPPA 2003, pp. 121-124; FIORIO 2006, p. 195

La tela in esame fu eseguita dal pittore per la confraternita della Buona Morte nel 1673, come ricordato prontamente dal Torre nel 1674, data della prima edizione del Ritratto di Milano, in cui precisa che: “solo che l’anno passato s’eposero gli quadri, che vi mirate d’attorno sotto le finestre appesi, rappresentando tutti varj gesti di San Gio(vanni) Battista”. Difatti l’opera di Scaramuccia faceva parte di un vasto ciclo di tele, appese nella sala superiore dell’oratorio segreto milanese, luogo di riunione dei potenti confratelli dediti alla cura dei condannati a morte. Questi nel 1645 avevano incaricato l’architetto Francesco Maria Richino di ricostruire l’oratorio, impresa effettivamente conclusa nel 1673, anno in cui la guida milanese descrive ben quattordici tele, al di sopra dei banconi dove sedevano i confratelli.

Soppressa la congregazione nel 1874, i quadri dovettero rimanere in loco fino alla completa demolizione dell’edificio nel 1906, riemergendo in parte nell’alta Brianza solo nel 2000. Difatti fu in seguito al restauro della chiesa parrocchiale di Castelmarte, che la Coppa ritrovò ben quattro dipinti del suddetto ciclo, riposti su un soppalco, privi del telaio e sciaguratamente arrotolati ed esposti alle ingiurie del tempo. Nella stessa circostanza fu ritrovato anche un frammento, forse un piccolo lacerto del dipinto in oggetto, avvicinato saggiamente dalla studiosa al perugino per la presenza di alcune figure in un paesaggio che potrebbero alludere alla folla riunitasi alle parole del Battista, soggetto rappresentato in effetti non solo dallo Scaramuccia, bensì anche da Filippo Abbiati - *Il Battesimo degli Ebrei* - e da Cesare Fiori - *Il Battesimo di Cristo*.

\43\

**Mirabello, collezione conte Camillo Ranuzzi Manzoli**

*Apollo e Marsia*

*Baccanale*

*Giudizio di Paride*

Olio su tela

Bibliografia: CHIODINI 2001, pp. 94, 95

«Un Apollo, et un Marsia di mano del Peugino con cornice L(ire) 50».

«Duoi quadretti uno con Baccanale, l’altro con il Giudicio di Paride di Luigi Scaramuzze, stimati ducatonì dodici L(ire) 60».

Queste tele appartennero al conte bolognese Camillo Renuzzi Manzoli e figuravano tutte – tranne una – in un inventario post mortem del 1678. Difatti, l’*Apollo e Marsia* risulta già venduto nel 1671 ad un certo Gianbattista Savoia.

\44\

**Morbegno, collezione monsignore Giovanni Battista Castelli Sannazaro**

*Madonna con Bambino*

*Allegoria dell'Età del ferro e dell'oro*

Olio su tela

Bibliografia: LEONI 2001, p. 28

Queste tele figuravano nella quadreria di monsignore Giovanni Battista Castelli Sannazaro, canonico di San Nazaro, chiesa milanese dove molto probabilmente entrò in contatto con Luigi Scaramuccia, suo parrochiano. I dipinti,

descritti in un inventario del 1690, andarono dispersi subito dopo la morte del prelado. È plausibile che un disegno, conservato all'Ambrrosiana, possa essere accostato all'*Allegoria dell'Età del ferro e dell'oro* (vedi cat. D26).

\45\

**Napoli, chiesa di San Giuseppe Maggiore dei Falegnami**

*San Nicola da Bari*

1673

Olio su tela

Cappella Ghezzi

Bibliografia: *Lettera di Antonio Lupis a Cipriano Mauri* 1673 (app. doc. n. 60); *Lettera di Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada* 1673 (app. doc. n. 62); seconda nota acclusa in *Quietanza di pagamento* 1677 (app. doc. n. 102); *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 55; DE LELLIS [1689] in SCIROCCO-TARALLO 2013, p. 10; PARRINO 1725, p. 83; CELANO 1784, p. 13; ms. ORETTI Notizie, c. 113; SIGISMONDO 1788-1789, II, p. 229; CELANO 1792, p. 13; GALANTE 1792, p. 330; GALANTE 1872, p. 330; CATALANI 1845, p. 136; D'AMBRA 1930; NOACK 1935, p. 531; GIUBBINI 1965, p. 22; D'ALBO 2018, p. 318

Il soggetto di questa tela fu descritto per la prima volta dal Celano come "San Niccolò [...] che mostra di svenire all'apparire del Signore", assegnato correttamente dallo scrittore napoletano al pittore perugino. L'opera si ammirava sul secondo altare sinistro della distrutta chiesa napoletana di San Giuseppe Maggiore dei Falegnami, precisamente presso la cappella Ghezzi, fondata dall'abate Giovanni Antonio nel 1674. Costui era un nobile orvietano, fratello di Angelo Felice barone di Zullino ed intimo amico del marchese Orazio Spada, col quale condivise la stessa passione per l'arte, arrivando a contemplare nella sua collezione un raro frammento di un mosaico raffigurante l'Epifania - proveniente della distrutta decorazione dell'oratorio vaticano cosiddetto di Giovanni VII - donatogli dal Capitolo di San Pietro per conto di Urbano VIII.

Come inciso su una lapide, riprodotta dal De Lellis nella sua *Aggiunta alla Napoli sacra* del

d'Engenio Caracciolo, l'abate Ghezzi ottenne in giuspatronato nel 1674 un sacello per la propria famiglia nella chiesa di via Medina, dove sopra l'altare faceva bella mostra di sé la pala di Scaramuccia, dipinta repentinamente in quello stesso anno e menzionata sia da padre Resta in una sua lettera indirizzata il 18 marzo 1673 al marchese Orazio, sia da Antonio Lupis in una missiva a don Cipriano Mauri, oltre che da tutta la guidistica sei-settecentesca napoletana.

Il *San Nicola*, già *in loco* il 3 maggio 1674, giorno dell'apertura della cappella alla pietà dei fedeli, fu saldato al pittore insieme all'Elemosina di San Carlo della cappella Spada tra il 1673 e il 1677, come ricordato in una lettera del 1677, in cui Resta invitò Orazio a corrispondere "[...] qualche utensili di casa della sua guardarobba che non li servisse [...] p(er) esempio quattro sedie usate et un tavolino, ò sei sedie et ò portiere, ò tappeti di tavolino ò

altra cosa, così il Pittore haverà tutto [...] il gusto d'essere regalato e [...] il Sig(nor) Marchese può rispondere che si sono confuse più cose insieme, cioè il quadro, l'abbozzetto [...] e il quadro di Napoli". Evidentemente l'amicizia tra Orazio Spada e l'abate Ghezzi si risolse positivamente per quest'ultimo che ricevette in dono la tela del perugino senza sborsare neanche un soldo. Purtroppo questo dipinto è

andato perso nel 1934 in seguito alla demolizione della chiesa partenopea di via Medina, distrutta per un progetto di risanamento dell'antico rione Carità. L'arredo, debitamente trasferito per interessamento del cardinale Alessio Ascalesi in un nuovo edificio fatto costruire ad hoc nel quartiere Poggioreale, fu pesantemente danneggiato ed in parte distrutto durante il secondo conflitto mondiale.

\46\

**Napoli, collezione Gaspar Méndez de Haro y Guzmán**

*Nascita della Vergine*

Assunta

Olio su tela

Bibliografia: DE FRUTOS SASTRE 2004, pp. 79, 84

Queste due tele appartenute al settimo marchese del Carpio presero la via di Firenze subito dopo la morte del loro proprietario avvenuta a Napoli nel 1687. Infatti, quest'ultimo, già viceré napoletano, si era fortemente indebitato così che alla sua scomparsa tutti i beni fino ad allora collezionati furono divisi tra i suoi creditori. L'operazione interessò i Gondi, i quali riscattarono "Una Natività di N(ostr)a

Signora palmi 3 e 4" e un certo Leonardo Libri, al quale toccò l'Assunta "palmi 7 e 5", descritta in un precedente inventario del 1682 come "l'Assunta portata dagli Angioli" (cfr. The Getty Provenance Index. Databases. Archival Inventory, n. I-2626, n. 408).

Queste opere riscattate dai suddetti creditori nel 1704 sono andate completamente disperse.

\47\

**Napoli, collezione Stanislao Poliastri**

*Dalila e Sansone*

Olio su tela

Bibliografia: LABROT 1992, p. 403 (n. 7)

Un *Dalila e Sansone* di Scaramuccia "di palmi 7 à traverso [...] con cornice di pero e stragalli oro" figurava nell'inventario del 1741 dei beni

del palazzo napoletano di monsignor Stanislao Poliastri, arcivescovo di Rossano e canonico della cattedrale di Napoli.

\48\

**Novellara, collezione Alfonso II Gonzaga**

*Trionfo di Bacco*

1668

Olio su tela

Bibliografia: *Lettera di Luigi Scaramuccia ad Alfonso II Gonzaga* 1668 (app. doc. n. 40); GUALANDI 1845, n. 243; NOACK 1935, p. 531; GIUBBINI 1965, p. 22; MANCINI 1992a, p. 155; GEDDO 1996, p. 296; TARLAZZI 2017, p. 81, n. 37; D'ALBO 2018, p. 318

Questo dipinto fu dettagliatamente descritto da Luigi Scaramuccia in una lettera inviata al duca di Novellara nel 1668. Il pittore, infatti, informato dal suo agente Pierluigi Piantanida circa l'interesse del nobiluomo di casa Gonzaga per le sue opere, propose a quest'ultimo due tele già pronte e disponibili presso il suo atelier milanese.

In seguito ad una breve ma farragosa trattativa, Alfonso II comprò il *Trionfo di Bacco* così descritto dal perugino: “[...] non tanto grande ma più copioso di figure, benchè di mediocre grandezza, e dipinto per quest'altro verso [in orizzontale], vi sta espresso un trionfetto di Bacco

assai più di mio genio che l'altro in quanto al soggetto. In questi ho preteso rappresentare alcuno degli effetti cagionati dal vino, come l'allegrezza, il sonno, l'ubbrachezza, ed il furore in una tigre, et doi putti in aria che versano addosso al loro Sig.re il gradito liquore”.

Il pagamento di cento ducati non fu immediato come si capisce da diverse lettere, l'ultima inviata al Gonzaga il 3 settembre 1670 (app. doc. n. 52). Ad ogni modo, il quadro giunse tramite Scipione Gonzaga di Bozzolo a Novellara dove rimase fino alla dispersione della collezione avvenuta nel 1796 ad opera dei Francesi.

\49\

**Parigi, collezione cardinale Cesar d'Estrées**

*Giove fulmina i giganti*

Olio su tela

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 53; GIUBBINI 1965, p. 22

“[...] che in Parigi pel Cardinale d'Etrè siede un Giove sull'Aquila Fulminator de' Giganti”. Come si apprende dall'anonimo autore de *Le finezze*, il cardinale d'Estrées entrò in possesso di questa tela probabilmente a Roma, dove il

potente porporato è attestato nel 1676. Questi, venuto nell'Urbe per partecipare al conclave che elesse Innocenzo XI, incontrò Scaramuccia da poco giunto in città.

\50\

**Parigi, ubicazione sconosciuta**

*Adamo*

*Eva*

Olio su tela (?), cm 26 x 15

Bibliografia: *The Getty Provenance Index. Databases. Description of sale catalogue*, n. F-150, n. 119; BURTON 1998, p. 47, n. 150

«Sur un panneau divisé en deux parties, on voit Adam et Eve debout, dans una niche, tenant chacun une pomme dans le main».

\51\

**Parma, collezione Giovanni Simone Boscoli**

*Apollo*

*Assunta con angeli*

*Angeli in gloria*

Olio su tela

Bibliografia: CAMPORI 1870, pp. 377, 402, 405, 406; GIUBBINI 1965, p. 22

«Un Apollo su la tela piccolo, cornice di noce, del Perugino, anzi del Scaramuzza».

«Un Altro con cornice bianca di un'Assunta circondata da molti angeli di mano del Scaramuzza».

«Una gloria d'angeli, cornice indorata, del Scaramuzza stimato doppie due».

Queste opere, appartenute a Giovanni Simone Boscoli, furono descritte in un inventario del 18 dicembre 1690 rogato dal notaio Girolamo Onesti e vendute probabilmente alla famiglia Sanvitale.

\52\

**Pavia, chiesa di Sant'Andrea del Seminario** (già Santa Maria della Pusterla)

*Crocifissione con Maria Maddalena e Giuseppe d'Arimatea* (?)

1675

Olio su tela

Bibliografia: BARTOLI 1776-1777, II, p. 49; NOACK 1935, p. 531; GIUBBINI 1965, p. 22; GIANANI 1971, pp. 133-134, 140-142; MORO 1988, pp. 259-260

In mancanza di documenti, si può far risalire la committenza di questa tela al 1675, tenendo conto di un documento firmato dal pittore Giovanni Battista Merano con il quale Scaramuccia fu incaricato di coprire due affreschi eseguiti precedentemente dal Fiammenghino nella chiesa pavese di Santa Maria della Pusterla (cfr. NEWCOME SCHLEIER-CIRILLO 2010, pp. 25, 173).

Infatti, in seguito ai lavori di riammodernamento dell'apparato artistico dell'edificio benedettino, le monache chiesero al perugino, di stanza a Pavia, di eseguire una *Crocifissione con Madonna e santi* del Perugino in sostituzione della *Crocifissione tra sant'Anna, Giustina, Teodote e la Madonna con Bambino*,

quest'ultima pittura ancora esistente nella sua originaria cornice in stucco. La tela di Scaramuccia e quella del Merano, *San Benedetto che accoglie re Totila*, messa al posto della *Regina Teodolinda che consegna il monastero a san Benedetto*, erano in situ almeno fino al 1776, anno in cui furono descritte nella sua guida dal Bartoli.

Dispersa nel 1798, in seguito alla soppressione del monastero, la tela è stata confusa dal Giubbini con l'affresco ancora in loco del Fiammenghino, un errore di lettura reiterato da molti studiosi (NOACK 1935, p. 531; GIANANI 1971; MORO 1988; MANCINI 1992) che hanno ingiustamente considerato una svista iconografica la descrizione dell'erudito settecentesco.

\53\

**Pavia, chiesa di San Tommaso**

*Sacre storie (volta interna)*

*I Quattro Evangelisti (pennacchi)*

*Incoronazione della Vergine (arco d'ingresso alla cappella)*

*Annuncio ai pastori (lunetta)*

*Adorazione dei Magi (lunetta)*

*Strage degli innocenti (lunetta)*

Affreschi

1673-1675

Quinta cappella a destra

Bibliografia: BARTOLI 1776-1777, II, p. 54; MAIOCCHI 1895, p. 107; GIUBBINI 1965, p. 22; COLOMBO-DELL'OMO 2007, p. 188, cat. n. 58; CASATI 2012, pp. 183-184; DELL'OMO 2014, p. 102

Questa campagna di affreschi fu affidata al pittore nel 1673 e probabilmente terminata nel 1675, anno in cui è documentata una rottura tra Scaramuccia e i confratelli dell'ordine del Rosario che pare non apprezzarono alcuni accorgimenti prospettici visibili nella scena con l'Adorazione dei pastori. Dalle cedole di pagamento si sa infatti che al 5 aprile i lavori non erano ancora iniziati a causa di un ritardo dovuto alla costruzione dei ponteggi e che avviata la fabbrica Scaramuccia pregasse i suoi committenti di non mostrare ad alcuno le pitture fino ad allora eseguite. La vicenda riprese con

la nomina di tre deputati, eletti per sbrogliare le fila del caso ma la malattia di uno di loro arrestò il processo avviato e di fatto il proseguimento dei lavori.

Sebbene le fonti settecentesche assegnino l'intero ciclo della cappella del Rosario al perugino, non si sa con certezze se gli affreschi fossero effettivamente ultimati dall'artista o se i padri elessero un nuovo pittore. Nulla purtroppo resta di questo ciclo, andato irrimediabilmente perso in seguito all'abbattimento dell'intera ala destra dell'edificio, divenuto già nel 1791 pertinenza del genio militare.

\54\

**Pavia, chiesa di San Tommaso**

*Madonna con Bambino e i ss. Rosa da Lima, Vincenzo Ferreri ed altri*

post 1671

Olio su tela

Terzo altare a destra

Bibliografia: BARTOLI 1776-1777, II, p. 54; MAIOCCHI 1895, pp. 105-106; GIUBBINI 1965, p. 22

Sebbene non si abbia nessuna notizia a riguardo, è plausibile che Scaramuccia dipingesse questa tela nei primi anni dell'ottavo decennio del secolo, e precisamente tra il 1671, anno della canonizzazione della santa indiana, e il 1675, quando il pittore ultimò le pitture nella vicina cappella del Rosario. È probabile

infatti che questa committenza gli giungesse subito dopo l'inizio dei lavori avviati per ordine dell'arciconfraternita del Rosario nel 1673.

L'opera, ancora in situ nel 1776, andò dispersa in seguito all'abbattimento dell'intera navata destra.

\55\

**Pavia, collezioni private**

*Dipinti (soggetti non identificabili)*

Olio su tela

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, pp. 52-53; GIUBBINI 1965, p. 22

“[...] nel rimirar in questa nostra Città [Pavia] tante sue belle fatiche [...] ne gli apartamenti privati”.

\56\

**Pavia, monastero di San Marino**

*Madonna col Bambino, san Girolamo e un santo monaco*

Affresco (sparito)

Sulla facciata dell'edificio

Bibliografia: BARTOLI 1777, II, p. 40; GIUBBINI 1965, p. 22

Questo affresco dovette essere commissionato intorno ai primi anni dell'ottavo decennio del secolo dai frati gerolamini che ressero il monastero fino al 1788, anno della soppressione del

convento. Data l'origine della sua collocazione – sulla porta esterna dell'edificio – la pittura è andata inevitabilmente sbiadendosi fino alla sua completa scomparsa.

\57\

**Pavia, oratorio di San Giuseppe**

*Compianto sul Cristo morto*

1670 circa

Olio su tela

Secondo altare destro

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 52; BARTOLI 1776-1777, II, p. 30; GIUBBINI 1965, p. 22

Questa tela dovette essere eseguita intorno al 1670 quando l'oratorio, officiato dai disciplini di San Rocco, fu decorato dall'équipe di Luigi Scaramuccia – Lanzani, Abbiati, Ciceri, Gatti – attiva contemporaneamente nella vicina chiesa di San Tommaso. Ricordato nel novembre 1680 durante la commemorazione tenuta in onore del pittore, il dipinto fu così descritto dall'anonimo oratore: “[...] quell'Angiolo ch'avete pure sott'occhi nell'ancona di questo

Tempio piangente sì, che par, che pianga à lagrime calde”. Quest'opera, registrata nel 1776 dal Bartoli sul secondo altare destro, rappresentava “[...] il Signor morto sostenuto da un Angelo, pianto da S(an) Giovanni e M(aria) V(ergine) Addolorata riguardante il cielo” ed è andata persa in seguito alla soppressione della confraternita nel 1808.

\58\

**Perugia, chiesa di San Girolamo***Il presepe di Greccio (II lunetta a destra)**La predica di san Bernardino da Siena (III lunetta a destra)**Coppie di putti reggitemma (sopra le suddette lunette)*

1635 circa

Affresco

Sagrestia

Bibliografia: ASPSA, Memorie diverse, b. 1 (1650-1723); CRISPOLTI 1648, pp. 153-154; MORELLI 1683, p. 57; PASCOLI 1730, p. 87; ms. ORETTI Notizie, c. 113; ORSINI 1784, p. 46; SIEPI 1822, p. 553; Ms. AGOSTINI Dizionari, c. 263r; NOACK 1935, p. 531; GIUBBINI 1965, p. 21; MANCINI 1992, p. 152

Queste pitture sono menzionate per la prima volta dal Pascoli nel 1730, a proposito delle prime opere eseguite in pubblico dal pittore. Infatti, secondo lo storiografo umbro, Scaramuccia realizzò tali affreschi per la sagrestia del convento perugino di San Girolamo, subito dopo il suo rientro in città, dopo la breve esperienza nella bottega di Guido Reni.

Questi lavori, oggi scomparsi, risultavano già molto danneggiati al tempo dell'Orsini, il quale si limitò semplicemente ad indicare la presenza di alcuni putti reggitemma di mano dell'artista. Fu SIEPI (1822) a descrivere dettagliatamente il ciclo, eseguito da Scaramuccia e da Giovanni Battista Mazzi. Questi dipinsero rispettivamente una Natività di san Francesco di Assisi - una sorta di raffigurazione del primo presepio che il santo avrebbe realizzato a Greccio -, La predica di san Bernardino da Siena e "[...] gli angeli dipinti nelle [lunette] inferiori" e sei pontefici dell'ordine francescano nei fondi dei peducci.

Non si conosce la data effettiva di questo lavoro ma intrecciando le notizie dello storiografo perugino con quelle dell'Orsini, si può ipotizzare una data intorno al 1635, anno in cui il pittore è documentato a Perugia subito dopo il soggiorno bolognese. In effetti, questa datazione coinciderebbe sia con le memorie conservate presso l'Archivio della Provincia Serafica di san Francesco di Assisi, sia con la notizia fornita indirettamente dal Crispolti che nel 1648 descrive il convento di Porta Sole completamente affrescato.

Purtroppo l'intera chiesa con annesso convento, il chiostro e la sagrestia, oggi sede di un cinematografo, sono andati completamente distrutti. Ciò risulta una gravissima perdita nel ricomporre le tappe dell'iter artistico di Scaramuccia, poiché di fatto questi affreschi costituivano il primo lavoro in assoluto del giovane Scaramuccia, oggi erroneamente indicato nella tela della chiesa bolognese di San Paolo.

\59\

**Perugia, chiesa di Santa Maria dei Fossi***Annunciazione*

1665 circa

Olio su tela

Bibliografia: MORELLI 1683, p. 58; PASCOLI 1730, p. 89; ms. ORETTI Notizie, c. 113; ORSINI 1784, pp. 47-48; ASDPe, Acta Ecclesiastica, 1796-1797; SIEPI 1872, pp. 614-61; Ms. AGOSTINI Dizionari, c. 263r; GIUBBINI 1965, p. 21; MANCINI 1992a, p. 155; GALASSI 2018, p. 64

La fortuna riscossa dal perugino rientrato in patria fu notevole se la letteratura periegetica locale enumera altre sue tele nelle collezioni perugine, malauguratamente tutte disperse nel

corso dell'Ottocento, tra le quali una pala d'altare per la chiesa di S(anta) Maria de' Fossi raffigurante la Beata Vergine annunciata dall'Angelo. Secondo l'Orsini, "il gusto va imitando la

maniera forte del primiero fare di Guido. Le sacome del disegno sono più naturali che ideali, ossia che non mostrano perfetta scelta. Per questo dico, che il ginocchio dell'Angelo è ben inteso a tenore della natura e della massa chiara rispetto al composto; [...] la testa della B(eata) Vergine ha buon impasto, siccome anche tutto il rimanente del quadro è pittorescamente macchiato. Il corso luminoso, che si presenta davanti al composto, racchiude l'angelo che annunzia, e que' belli putti in gloria, collo Spirito Santo. A questo contrappone la B(eata) Vergine unitamente alla massa di riposo, nella cui ombra sono ritrovati con dolce tinta due putti con graziose attitudini. Anche le minime cose suggeriscono materia al valente artefice per usarla al debito effetto. Il libricciuolo aperto sull'inginocchiatoio con quelle pagine scherzate, e cogli accidenti di chiaroscuro che riceve, serve a legare insieme i corsi luminosi.

\60\

**Perugia, collezione Ludovico (?) Aureli**

*Dipinto (soggetto sconosciuto)*

Olio su tela

Bibliografia: MORELLI 1683, p. 152; ms. ORETTI Notizie, c. 113; GIUBBINI 1965, p. 22; GALASSI 2018, p. 64

Una tela di Scaramuccia è documentata nella collezione Aureli, probabilmente in quella di Ludovico, noto erudito perugino, autore della pubblicazione in lingua italiana del *De Flora, seu natura* di Giovanni Battista Ferrari, libretto in cui vengono celebrati i fasti barberiniani. Quest'opera ispirò una tela di Reni, ora perduta, raffigurante l'Allegoria delle Indie affida alcuni semi al dio Nettuno, da cui Scaramuccia

Cose solamente cognite a' pittori d'arte, e incognite a' manieristi".

Questo dipinto, insieme alle altre opere descritte dallo stesso Girupeno ne *Le finezze*, seguì le vicende legate alla soppressione della chiesa di Santa Maria de' Fossi nel 1789: difatti, il complesso fu comprato in parte dall'ospedale e in parte dal vescovo Alessandro Odoardi per trasformarlo in oratorio. Nonostante queste vicende, l'opera risulta ancora in situ nel 1872, come ricordato dal Siepi nella sua trattazione topologica-istorica della città di Perugia. Non si conosce il committente dell'opera; ad ogni modo questi dovette incontrare il gusto dei canonici regolari di San Salvatore, già di stanza presso il convento perugino dal Quattrocento e dipendenti dal superiore generale scopetino di stanza a Bologna presso la chiesa del Salvatore.

trasse due disegni, ora conservati a Varsavia (cat. D64) e a Santiago del Cile (cat. D65). È plausibile che la tela del perugino, menzionata nella collezione Aureli dal Morelli, potesse rappresentare proprio questo soggetto, tenendo conto che una copia del dipinto reniano è attestata a Perugia fin dai primi anni del Settecento, oggi riconosciuta dalla critica di bottega reniana.

\61\

**Perugia, collezione Francesco Graziani**

*Immacolata Concezione*

Olio su tela

Bibliografia: MORELLI 1683, p. 152; ORSINI 1784, p. 346; Ms. AGOSTINI Dizionari, c. 263r; MANCINI 1992a, p. 155; GALASSI 2018, p. 64

“Il bel quadretto, esprimente la Madonna conceita senza macchia, posta sopra il mondo, con

un Angelo allato, che abbatte Lucifero, si giudica essere di Luigi Scaramuccia”. Con questa

descrizione l'Orsini ricorda una tela del perugino presso la collezione Graziani, più tardi confluita in quella dei Monaldi.

\62\

**Perugia, collezione conte Francesco degli Oddi**

*Bozzetto per una pala d'altare*

*Testa di un'Assunta*

Olio su tela

Bibliografia: SANTI 2014, pp. 58, 63; GALASSI 2018, p. 64

«87. Un abbozzetto per Quadro da Altare di Luigi Scaramuccia».

«90. Una Testa dell'Assunta dallo Scaramuccia Giovane».

Queste due opere, una tela e uno studio di una Testa di Scaramuccia figuravano nella ricca quadreria degli Oddi, acquistate nella seconda

metà del Seicento dal conte Francesco, come registrato in un inventario del 1687. È probabile che una teletta, conservata presso la Fondazione Orintia Bonucci di Perugia, possa essere identificata con il suddetto “abbozzetto per una pala d'altare” (cat. n. 26).

\63\

**Perugia, collezione Ugolini**

*Presentazione della Vergine al tempio*

1665

Olio su tela

Bibliografia: ORSINI 1784, p. 96; MANCINI 1992a, p. 154; GALASSI 2018, p. 634

“La Presentazione della Vergine al Tempio, benchè sia opera tagliata, e consumata dall'ingiuria del tempo, tuttavia vi si riconosce lo spirito giovanile, il disegno, e il colorito di Luigi Scaramuccia”. Con queste parole, l'Orsini descrive un'opera di Scaramuccia in casa Ugolini, probabilmente un primo pensiero della tela di analogo soggetto realizzata dal pittore per la cappella Bigazzini presso la chiesa oratoriana di San Filippo Neri di Perugia. È

probabile che questo dipinto facesse parte della collezione del musicista perugino Vincenzo Ugolini, alla cui morte – nel 1663 - lasciò tutto a suo nipote Francesco Maria, da tempo legato agli oratoriani. Questi infatti fece dono alla Congregazione di San Filippo Neri di una preziosa raccolta di manoscritti (ASP, *Notarile*, Giuseppe Barzi, prot. 4137, ff. 402-406v; BRUMANA 2008, p. 269).

\64\

**Piacenza, cattedrale di Santa Maria Assunta,**

*Natività di Maria*

1657 circa

Affreschi

Cappella della Madonna del Popolo

Bibliografia: SCANNELLI 1657, p. 370; *Lettera di Antonio Lupis a Cipriano Mauri* 1673 (app. doc. n. 60); PASCOLI 1730, p. 89; PASCOLI 1732, p. 207; ms. ORETTI Notizie, c. 112; GIUBBINI 1965, p. 22; D'ALBO 2018, p. 318

La presenza del pittore nel duomo cittadino di Piacenza viene segnalata per la prima volta dallo Scannelli (1657) nel *Microcosmo della Pittura*. Lo scrittore modenese, infatti, usando la forma verbale al presente afferma che Scaramuccia stava operando laudabilmente nel cantiere piacentino. La pubblicazione della sua fatica editoriale nel 1657 resta quindi un utile termine cronologico per datare questa committenza di fatto sconosciuta. Fu Pascoli nel 1730 ad aggiungere qualche ulteriore dettaglio: “[...] dovevansi fare alcune pitture nella cappella della Madonna del popolo del duomo di Piacenza, ed in lui fissò gli occhi dopo averli in varij altri bravi soggetti rivolti quell’illustre Capitolo. Egli dunque fu chiamato, e senza farsi punto né pregare, né aspettare, né bramare, siccome fatto avrebbe talun di coloro,

che altamente sostengono lor mercanzia per farla più preziosa, v’andò prontamente; e non men prontamente s’accese all’impresa. Rappresentovvi la natività della Madonna medesima” (PASCOLI 1730).

Questi affreschi sopravvissero almeno fino al 1680, in quanto ricordati sia dal bergamasco Antonio Lupis in una lettera inviata al reverendo Cipriano Mauri nel 1673, sia dall’anonimo oratore in occasione della cerimonia di commemorazione organizzata in onore del pittore nel 1680. Secondo Pascoli, difatti “[...] in occasione d’essersi ammodernata ultimamente la cappella, e riedificato l’altare, andò male con tutto il resto dell’opera”, così che la cappella fu completamente ridecorata da Marcantonio Franceschini nel 1683.

\65\

**Roma, chiesa di Santa Maria in Monferrato**

*San Filippo*

1677

Olio su tela

Cappella Rocci

Bibliografia: *Lettera di Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada* 1677 (vedi doc. n. 99); TITI 1686, p. 64; PIO 1724, ED. 1977, p. 132; CECCONI 1752, p. 522; MELCHIORRI 1834, p. 414; CASSETTA 1986-1987, pp. 302-303; VICINI 1992, p. 117; COLOMBO 1995, p. 287; DELL’OMO 2003, pp. 123-124; DELL’OMO 2007, pp. 32-33, 188-189

La notizia di questa tela si desume dalla Memoria confidente al Sig. Marchese Horatio scritta nel 1677 da padre Sebastiano Resta, circa la possibilità di sostituire Carlo Maratti con Scaramuccia nella cappella vallicelliana della famiglia Spada: “[...] Risolvendosi nel Sig(nor) Luigi, bisognerà sia fatto per S(an) Filippo, che il Sig(nor) Card(inale) Rocci sospenda il farlo operare per la sua cappella”. Sicuramente Bernardino Rocci colse l’occasione di far decorare la propria cappella di famiglia in seguito alla sua nomina cardinalizia, avvenuta nel 1675 sotto il pontificato di Clemente X. Questi, cognato di Orazio Spada e maggiordomo di papa Altieri, abitava in un

palazzo a ridosso della chiesa della nazionalità spagnola in Roma, dove di fatto esisteva il suo sacello, segnalato dal Titi nel 1686 con un quadro d’altare rappresentante i santi Filippo Neri Nicola da Bari, attribuito nel 1724 dal Pio ad Andrea Lanzani, già allievo di Scaramuccia a Milano, e dal Ceconi nel 1752 al milanese Francesco Nappi. Nel 2007 la Dell’Omo ha riproposto il nome del Lanzani riflettendo sulle parole di Nicola Pio a proposito di questa pala: “[Andrea Lanzani] si arrischiò di dipingere un quadro d’altare rappresentante la Beatissima Vergine, San Filippo Neri e un San Niccolò da Bari”. In effetti, si sa che Lanzani ritornò poco contento a Milano poiché di fatto quest’opera

non gli riuscì come lui bramava, un fallimento che lo tenne lontano per sempre dall'Urbe. Probabilmente questo infelice insuccesso era già stato messo in conto dal pittore che si arrese di dipingere questo dipinto, come fa chiaramente intendere Nicola Pio. È plausibile infatti che la repentina partenza di Scaramuccia per Milano, dovuta alla scelta di una delle sue figlie di monacarsi, abbia compromesso l'esecuzione del San Filippo, di fatto ancora da finire nel maggio 1677 - Scaramuccia era già a Milano il 4 agosto di quell'anno - così che Lanzani si sentì in obbligo verso il suo maestro di concludere quanto già iniziato, aggiungendovi la figura della Vergine e di un san Nicola,

di fatto non menzionati nella descrizione di padre Resta. L'insuccesso quindi non fu legato alla bravura del pittore quanto all'incapacità del Lanzani di adattare il proprio stile a quello del perugino, per cui si arrese in tale impresa.

Purtroppo, al di là della sua paternità, questa pala andò sicuramente persa assieme al resto dell'arredo durante le spoliazioni napoleoniche poiché non risulta menzionata né dal NIBBY (1839, p. 434) né dal VALENTINI (1849, pp. 552-553) che registrano al suo posto il *San Diego* di Annibale Carracci.

\66\

**Roma, collezione cardinale Francesco Albizzi**

*Pietà*

*Santi*

*San Girolamo*

Olio su tela

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 58; GIAMMARRIA 2009, pp. 36 (n. 28), 39 (n. 131)

La notizia di un quadro di Scaramuccia nella quadreria del palazzo romano del cardinale Albizzi è fornita dall'anonima penna dell'autore de *Le Giustissime lagrime* che nel testimoniare la stima tra il nobile prelado e il defunto pittore ricorda che “[...] il Cardinale degli Albizzi giura d'un'opera sua non aver parole equivalenti per rendimento di grazie”. Queste parole sono confermate dall'inventario post mortem del

cardinale, redatto il 4 aprile 1682, dove nella camera da letto dell'eminenza figura “un quadro che rappresenta la Pietà di Scaramuccia con cornice coperta di raso, e oro falso, legato alla casa Pamphili”. Sempre in questo documento viene citato “un quadro cornice di legno con molti Santi copia di un allievo di Scaramuccia”.

\67\

**Roma, collezione cardinale Decio Azzolino**

*Scena di martirio (?)*

Olio su tela

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, pp. 56-57; BORSELLINO 2000, pp. 14-15, pp. 102-114

La notizia di alcuni dipinti del pittore nella ricca quadreria del cardinale Azzolino si apprende da una missiva inviata da Fabrizio Spada al marchese Orazio suo padre, in cui menziona alcuni quadri di Scaramuccia nella raccolta cardinalizia (vedi app. doc. n. 66). Difatti l'Azzolino nutrì grande interesse verso il

pittore come è testimoniato anche ne *Le Giustissime lagrime* dove si racconta di numerose visite fatte dal cardinale all'atelier romano del perugino.

Nell'inventario post mortem del potente prelado datato 1689 è segnalato in effetti un dipinto eseguito dal Peruzino, raffigurante “[...]”

un martirio di molte religioni”, soggetto meglio specificato qualche anno prima: “Tela à giacere alta p(al)mi otto in circa, lon(go) P(al)mi undici, e tre quarti; martirio di varij religiosi nel Giappone, Domenicani, Francescani, Agustiniani, e Gesuiti, in aria diversi putti con palme e corone, la Vergine con il

Bambino, S(an) Domenico, S(an) Francesco, S(ant’) Agostino, e S(ant’) Ignazio, di mano del Porozzino, cornice alla fiorentina liscia dorata, alti p(al)mi uno. Tuttavia non si è certi se il notaio si riferisse a Luigi Scaramuccia o al pittore Francesco Peruzzini.

\68\

**Roma, collezione Pietro Gabrielli**

*Ritratto di donna*

Olio su tela

Bibliografia: *The Getty Provenance Index. Databases. Archival Inventory*, n. I-1025, n. 168b; FRASCARELLI-TESTA 2002, pp. 45-111; FRASCARELLI-TESTA 2004, pp. 73-87

Questo ritratto appartenne al marchese Pietro Gabrielli, alla cui morte fu registrato in un inventario del 1734 assieme ai beni custoditi nel palazzo romano di Monte Giordano. Il dipinto

figurava nella ricca quadreria in pendant con un Ritratto di uomo vestito all’antica di un anonimo pittore barocresco.

\69\

**Roma, collezione Giovanni Maria Lancisi**

*Assunta*

*Ecce Homo*

Olio su tela

Bibliografia: *The Getty Provenance Index. Databases. Archival Inventory*, n. I-3663, nn. 6-7

«Un quadro di cinque palmi, rappresentante l’Assunta del Perugino».

«Un quadro di cinque palmi, rappresentante l’Ecce Homo, del Perugino».

È probabile che queste due tele fossero state commissionate direttamente al pittore dall’archiatra pontificio Giovanni Maria Lancisi

durante il soggiorno romano di Scaramuccia tra il 1676 e il 1677. Il noto medico infatti, grazie soprattutto al prestigioso ruolo ricoperto negli anni del pontificato Odescalchi, mise in piedi una notevole collezione di dipinti (cfr. BARCHIELLI 2004, pp. 225-235).

\70\

**Roma, collezione Carlo Maratti**

*Sant’Antonio tentato dal diavolo*

Olio su tela

Bibliografia: BERSHAD 1985, p. 80

Questo Sant’Antonio con cornice bianca “[...] il quale è tentato dal Demonico” è citato in nell’inventario di Carlo Maratti, redatto nel 1712 in seguito al decesso dell’artista. L’opera

fu registrata come copia autografa di Scaramuccia da un originale di Annibale Carracci, conservata presso la “galleria superiore” di

casa Maratti, da dove passò in eredità a sua figlia Faustina Gommi.

\71\

**Roma, collezione Giuseppe Paulucci**

*Paesaggio con figure*

*Scena di sacrificio*

Olio su tela

Bibliografia: GIAMMARIA 2009, p. 432 (nn. 433, 434)

Queste due tele decoravano la sontuosa abitazione romana, di fronte al Collegio Salviati, acquistate dall'abate folignate Giuseppe Paulucci e così descritte: "433. Un quadro tela di 7 e 5 per traverso con figure diverse, e paese del Perugino cornice liscia dorata; 434. Un altro

compagno rappresentante un sacrificio con molte figure del medesimo con cornice liscia dorata". Queste opere, così come l'intera quadreria, andarono disperse subito dopo la morte del prelato e citate unicamente in un inventario del 1695.

\72\

**Roma, collezione Giovanni Battista Pasqualoni**

*Catone*

Olio su tela

Bibliografia: GIAMMARIA 2009, p. 405 (n. 136)

Questa tela "[...] in tela d'imperatore mano del Perugini rappresentante un Catone in piedi con cornice liscia dorata stimato scudi dieciotto

s(cudi) 18", figura in un inventario, datato 1710, dell'avvocato di origini romane Giovanni Battista Pasqualoni.

\73\

**Roma, collezione padre Sebastiano Resta**

*Vergine con il Bambino e i santi Giuseppe e Giovannino*

*Madonna*

*San Carlo*

Olio su tela

Bibliografia: PAMPALONE 1993, pp. 47, 48; DELL'OMO 2014, p. 101; PAMPALONE 2017, pp. 36, 37; TARLAZZI 2017, p. 75

Queste tre tele furono commissionate da padre Resta direttamente al pittore nel suo atelier intorno al 1671 quando l'oratoriano si recò a

Milano per sistemare alcuni vecchi affari di famiglia.

\74\

**Roma, collezione del marchese Orazio Spada**  
*Ritratto di Bernardino Spada (coi fichi in bocca?)*  
Olio su tela

Bibliografia: inedito

Nel 1661 il marchese Orazio Spada inviò una lettera a suo figlio Fabrizio, nunzio apostolico in Francia, in cui scrive di una serie di ritratti da commissionare per la propria quadreria, tra cui uno di Bernardino Spada che un anonimo pittore avrebbe dovuto copiare “[...] da quello del Perugino” (vedi app. doc. n. 92). Incastrando la vita del nobile prelato con quella di Scaramuccia, si può presumere che questa tela dovette essere realizzata tra il 1638 e il 1645,

anni in cui il pittore poté soggiornare a Roma, prima di trasferirsi definitivamente a Milano nel 1650.

Come si evince da un’ulteriore missiva datata 1677, la copia fu effettivamente realizzata (vedi app. doc. n. 107). Orazio rimase visibilmente soddisfatto di fronte alla replica ben riuscita del ritratto del perugino, complimentandosi per la bravura del copista, il quale seppe rendere “belli” i fichi dipinti in bocca allo zio.

\75\

**Roma, ubicazione sconosciuta**  
*San Sebastiano*  
Olio su tela

Bibliografia: BORA 1978, p. 283, n. 229

L’esistenza di un San Sebastiano in una collezione romana si apprende dalla viva voce di padre Sebastiano Resta, il quale, postillando un disegno di Guido Reni raffigurante il santo martire soldato appuntò: “Luigi Scaramuccia

alzandoli l’altro braccio e pure mutando il torso ne fece un altro, quale in mio tempo in Roma ho veduto comunissimamente tenersi per Guido”.

\76\

**Torino, collezione di Savoia**  
*Due tele (soggetti non identificabili)*  
*Coppia di dipinti olio su tela*  
ante 1673

Bibliografia: *Lettera di Antonio Lupis a Cipriano Mauri* 1673 (app. doc. n. 60); *Le Giustissime lagrime* 1681, p. 53; GIUBBINI 1965, p. 23

“[...] che nella Galleria delle Altezze Reali di Savoia campeggiano due tele niente minori à cent’altre de’ più famosi pintori”. Purtroppo è stato difficile identificare questa coppia di

dipinti sicuramente commissionati da Carlo Emanuele II di Savoia (1634 – 1675) per la sua ricca ed inestimabile quadreria.

\77\

**Torino, collezioni private**

*Varie*

Sicuramente Scaramuccia visitò il capoluogo piemontese prima del 1666, anno in cui la descrizione delle ricche collezioni sabaude e dei marchesi di Voghera compare nel manoscritto de *Le finezze* consegnato a Roma nelle mani di Carlo Maratti.

Purtroppo l'uso dello pseudonimo Perugino da parte dei notai nel redigere gli inventari della

nobiltà torinese (Arpino, Ceva, Del Pozzo, Filippa di Martiniana, Turinetti di Priero) non permette di essere sicuri nell'avvicinare taluni dipinti al nostro Scaramuccia, potendosi al contempo riferire a Pietro Vannucci o a Francesco Peruzzini, citati molte volte come Perusini o Perugino.

\78\

**Umbertide, chiesa di San Giovanni Battista**

*Sant'Isidoro Agricola*

post 1656

Olio su tela

Prima cappella a sinistra dell'altare

Bibliografia: CAPOTORTO 2000, p. 145; VISPI 2001, pp. 63-64

Nel 1656, Andrea e Sebastiano Faloci deputati della Compagnia di San Pietro martire, fecero erigere un altare dedicato a sant'Isidoro nella chiesa di San Giovanni Battista di Fratta di Umbertide, in seguito ad una violenta grandinata che distrusse gran parte delle riserve cittadine. Il santo, infatti, patrono dei raccolti e dei braccianti era invocato per far fronte alle calamità naturali, il cui culto attecchì di fatto in molti borghi rurali a vocazione contadina. Per tale motivo la comunità dei fedeli, spaventata da quanto successo, decise di innalzare un sacello al potente taumaturgo, commissionando contemporaneamente a Luigi Scaramuccia

un'ancona raffigurante il santo "sottratto al lavoro dei campi da un colloquio mistico con la Vergine apparente, mentre un angelo si occupa al suo posto, dell'aratro tirato dai buoi". Purtroppo, di questa pala andata completamente persa si conserva solo la cimasa raffigurante l'Eterno Padre, di buona fattura, che guardava benedicente – una volta – la scena sottostante, attualmente conservata sull'altare del Santissimo Sacramento nella vicina chiesa della Madonna della Reggia dove nel XVIII secolo fu trasferita la collegiata dei canonici, già istituita in San Giovanni Battista.

\79\

**Venezia, chiesa di San Niccolò al Lido**

*Conversione di Saulo*

ante 1664

Olio su tela

Secondo altare sinistro

Firmato: "ALOYSIUS SCARAMUCCIA PERUSINUS PINGEBAT"

Bibliografia: BOSCHINI 1664, p. 559; ASV, Corporazioni religiose – Venezia, S. Niccolò del Lido (1600-1685), b. 42; *Lettera di Antonio Lupis a Cipriano Mauri* 1673 (app. doc. n. 60); ZANETTI 1733, pp. 86, 467; PACIFICO 1736, p. 397; ALBRIZZI 1740, p. 299; ZANETTI 1797, I, p. 161; ms. ORETTI Notizie, cc. 112, 113; MOSCHINI 1815, II, p. 385; PAOLETTI 1837, I, p. 37; MORONI 1858, p. 503;

LORENZETTI 1926, p. 736; NOACK 1935, p. 531; GIUBBINI 1965, p. 23; GEDDO 1996, p. 297; TARLAZZI 2017, p. 81; D'ALBO 2018, p. 318

Questa tela fu menzionata per la prima volta ne *Le Minere della pittura* da Marco Boschini che nel 1664 descrisse la perduta *Conversione di Saulo* su uno degli altari della chiesa veneziana di San Niccolò al Lido. Segnalata in tutte le antiche guide della cittadina lagunare, l'opera fu registrata in situ per l'ultima volta dal Moroni nel 1858, dopo di che se ne persero tutte le tracce, come prontamente denunciato dal Lorenzetti nel 1926.

Contrariamente a quanto finora ribadito dalla critica, questo dipinto fu realizzato dal pittore

prima del 1664, poiché venne espressamente citata nella fatica editoriale di Marco Boschini, erudito veneziano, celebrato da Scaramuccia ne *Le finezze* come guida di Girupeno nel suo giro tra le calle veneziane. Purtroppo la ricerca tra le carte d'archivio relative alla fabbrica benedettina riedificata su uno degli isolotti tra il 1626 e il 1634 non ha avuto l'effetto desiderato; pertanto ad oggi si può solo ipotizzare una possibile committenza giunta al pittore grazie al tramite di una delle sue conoscenze locali.

\80\

### ***Ubicazione ignota***

*Paesaggio*

Olio su tela (?)

Bibliografia: *Le Giustissime lagrime* 1681, pp. 54

“[...] gittando l'occhio su un Paesaggio di questo celebre Maestro insigne per l'accordato, ebbe a giurar che in simil lavoro non aveva pari; peroche quegli alberi [...] erano sì bene, e gaiamente frappari, che ti parean scuotersi assieme le fronde, battersi le chiome, come mosse dall'aure, onde s'affettava il sussurro, e arebbero ingannati come l'vue di Zeusi gli Angelletti medesimi per farvi il nido, ò la danza”. Ad oggi resta sconosciuta la produzione di

paesaggi del perugino in larga misura celebrata dalle fonti. In effetti diverse tele autografe del pittore tradiscono questa sua particolare inclinazione come si desume in particolare dall'*Erminia tra i pastori* di Madrid (cat. n. 5). In questa tela, infatti, si possono osservare quei virtuosismi così ben descritti dall'anonimo autore de *Le Giustissime lagrime*, densi di echi veneziani e romani, filtrati attraverso la maniera di Paul Brill e del Domenichino.

## 7.5. OPERE DUBBIE

\I\

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*Tentazioni di sant'Antonio abate*

Olio su tela, cm 260 x 180 circa

Milano, chiesa di Sant'Antonio abate, sagrestia grande

Bibliografia: inedito

Sebbene descritto dal Malvasia come opera di Desubleo (ALLEGRI-RENZI 2017, p. 2), la tela è stata accostata a Scaramuccia dalla Frisoni e dallo Stoppa, come riferito dall'ALLEGRI (cfr. IBIDEM, p. 26). Purtroppo la posizione poco

felice della tela, l'assenza di buone fotografie e il pessimo stato di conservazione non permettono di avanzare al momento nessuna ipotesi, sospendendo il giudizio al riguardo.



121

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*Immacolata Concezione*

1655 circa

Olio su tela, cm 325 x 186

Milano, chiesa di Santa Maria della Sanità detta dei Crociferi

Bibliografia: BUSSOLERA 1961; GIUBBINI 1965, p. 21; BONA CASTELLOTTI in *Brera Dispersa* 1984, p. 130; ZUFFI in *Pinacoteca di Brera* 1989, p. 191; SPIRITI 1995c, p. 126.

Il dipinto in esame, registrato nell'Elenco B/27 al n. 233 come opera di Luigi Scaramuccia, pervenne a Brera il 21 novembre 1811 e concesso in deposito alla chiesa di Santo Stefano il 13 aprile 1818. Da qui, in data imprecisata, l'opera passò alla chiesa di Santa Maria dei Crociferi dove fu collocata sulla parete destra del coro ed adattata alla curvatura della parete con l'aggiunta di una fascia inferiore.

Nonostante la difficoltà di identificare questa tela con le opere del pittore citate dalle fonti antiche, l'attribuzione al perugino fu ripresa dal GIUBBINI (1965) e confermata dal BONA CASTELLOTTI (1984) che sottolinea i richiami all'accademismo bolognese e alla tradizione lombarda di Carlo Francesco Nuvolone. L'attribuzione avanzata da quest'ultimo è stata rigettata da ZUFFI (1989) che dal canto suo avvicina il dipinto a Pietro Gilardi ed avanza una proposta di datazione al primo ventennio del XVIII secolo.

Sicuramente questa tela fu dipinta da un pittore da una ricca e complessa formazione, addentro alle politiche artistiche lombarde della metà del Seicento, erede di un raffinato accademismo di marca bolognese. Purtroppo l'infelice collocazione della tela e il pessimo stato di conservazione inducono a mantenere l'attribuzione al perugino, col quale il dipinto mostra non pochi punti di contatto. Difatti in questa *Immacolata* si notano un interesse per l'elemento vignettistico e una certa legnosità della tavolozza riscontrabili nelle due tele di Corbetta, eseguite dal pittore per i Frisiani nel 1654, dove i personaggi in primo piano trovano piena rispondenza col tono dimesso dell'angelo e la figura del demone di questo dipinto. Questi simili riferimenti stilistici ed iconografici invitano a datare la presente opera intorno alla metà del sesto decennio del secolo.



131

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*Battesimo di Cristo*

Olio su tela, cm 275 x 185

Milano, chiesa di San Vittore al Corpo

Cappella del battistero, già cappella di San Giuseppe

Bibliografia: CASSETTA-MODENA 1991

Questo inedito *Battesimo di Cristo* è stato assegnato recentemente al pittore in occasione della schedatura dei dipinti ad opera della Soprintendenza di Milano. Infatti, nella relativa scheda OA, le due studiose avvicinano la tela collata nella cappella del Battistero al perugino.

Purtroppo nulla si conosce sulla provenienza di questo dipinto, né quando la cappella di San

Giuseppe fu adibita come sacello per impartire il sacramento del battesimo. Però, effettivamente, il modo di far risaltare la muscolatura, il volto dell'Eterno Padre e la pennellata intrisa di ricordi neoveneti, filtrati attraverso una maniera guercinesca, rimandano ai modi di Scaramuccia caratteristici del sesto decennio, anni in cui fu attivo proprio in quel cantiere, nell'antistante cappella di San Pietro.



\4\

**Luigi Scaramuccia (attr.)**

*Ritratto di uomo di casa Orsini*

ante 1650

Olio su tela, cm 42,5 x 32

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria – deposito, inv. 618

Bibliografia: inedito

L'opera in esame, di cui si ignora la collocazione originaria, entrò in galleria nel 1894 a seguito del lascito del professore Luigi Carattoli. Secondo un'iscrizione sul retro, il ritratto rappresenterebbe un gentiluomo romano della famiglia dei principi Orsini, di mano del pittore Giovanni Antonio Scaramuccia. Questa attribuzione è stata respinta dalla scheda OA a favore del figlio Luigi, cui cronologicamente sembra sicuramente più affine.

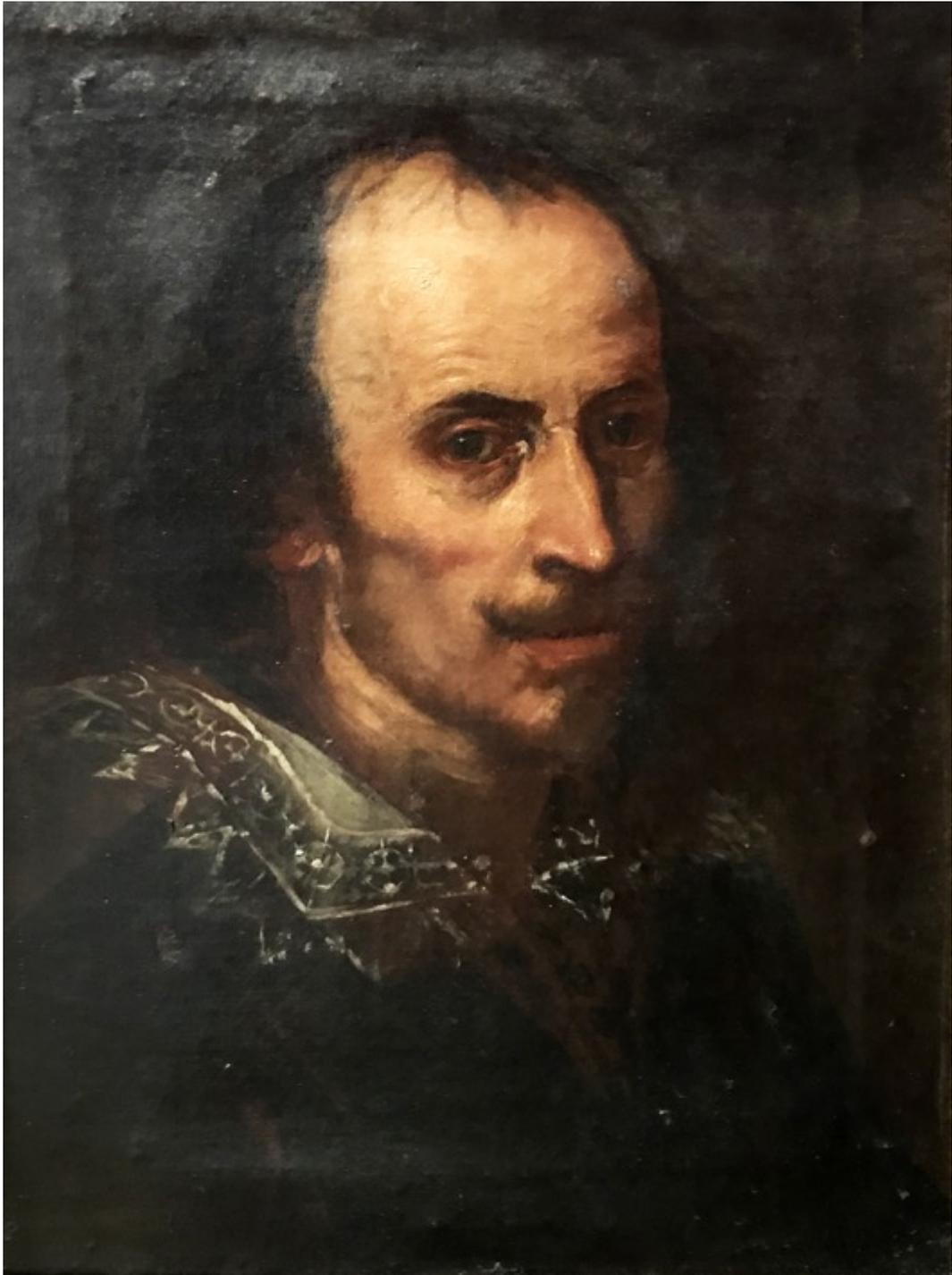
Questo dipinto denota una sensibilità di tipo naturalistico di matrice berniniana, nonché la conoscenza della pittura bolognese. Purtroppo non esistono confronti che possano avallare la paternità avanzata su questa teletta sebbene le fonti ricordano diversi ritratti eseguiti dal perugino nel lungo arco della sua carriera tra i quali, un curioso *Ritratto di Bernardino Spada con dei fichi in bocca* (cat. P74). Questa tela, andata successivamente dispersa, registra in effetti una vocazione naturalistica nelle prime prove di Scaramuccia, simile a quella riscontrabile sul volto di quest'uomo, un atteggiamento andato successivamente ad affievolirsi a contatto con la scuola bolognese.

Difatti l'assenza di qualsiasi tipo di documentazione al riguardo e, non da ultimo, il mediocre stato di conservazione inducono a lasciare questa tela in un limbo. Ma, se fosse accertata l'autografia, quest'opera costituirebbe un importante tassello nel ricostruire la carriera da ritrattista del pittore, ampiamente documentata

dalle fonti, nonché proverebbe la vicinanza di Scaramuccia ad alcuni modelli figurativi romani, in primis berniniani, così tanto decantati nelle sue *Finezze*. In effetti, questa tela cita chiaramente l'Autoritratto maturo di Bernini, oltre che nel taglio e nella luce, soprattutto per quanto concerne la pennellata sfaldata e l'effetto luministico che solca il viso e mette in evidenza la spigolosità dello zigomo e la mollezza del collo.

Il ritratto potrebbe raffigurare Baldassare Signorelli, marito di Girolama Orsini di Putigliano, della quale adottò il cognome, in seguito alla volontà di quest'ultima di rinchiudersi in un convento a Viterbo. Entrambi risultano difatti residenti nel rione di Porta Santa Susanna, distanti pochi metri dalla abitazione avita del perugino. L'evidenza del nome e le vesti che riflettono malinconicamente il sentimento dell'effigiato, forzatamente costretto a vivere uno status vedovile, rendono questa ipotesi accattivante.

Un'ipotesi affascinante sarebbe poter restituire questa tela al catalogo di Giovanni Antonio Scaramuccia, di cui una biografia inedita (MARIOTTI ms. Notizie, cc. 262r-263v.) ricorda un suo Autoritratto presso la casa perugina di un certo Luigi Rossa di Porta San Pietro. Purtroppo però l'afflato berniniano di quest'opera non coincide cronologicamente con la vicenda artistica del vecchio pittore, morto nel 1633.



## 7.6. OPERE RESPINTE

\I\

*San Nicola*

metà XVII

Olio su tela

Corbetta, santuario della Beata Vergine dei Miracoli, altare maggiore

Bibliografia: SPIRITI 1995c, p. 134.

Nel 1654, il Capitolo del santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Corbetta decise di decorare il coro della chiesa cittadina con stucchi, affreschi ed una tela raffigurante i Santi Giuseppe e Nicolao. Questi lavori non furono mai avviati e oggi, al posto del dipinto desiderato dalla comunità corbettense, si ammira una piccola teletta raffigurante San Nicola, registrata dal 1741 sull'altare principale.

SPIRITI (1995c) ha di fatto avvicinato l'opera al pittore perugino riconoscendo nel dipinto alcuni tratti caratteristici dell'artista intorno al sesto decennio, in primis la rielaborazione del

classicismo di marca bolognese in base alle suggestioni di Salvator Rosa, della cui presenza in città Scaramuccia fu accorto divulgatore.

Sebbene il delicato equilibrio tra il volto e la luce soffusa dell'aureola, la legnosità della tavolozza e la tipica freschezza dell'immagine spingano in direzione del perugino, la resa del viso e la piattezza della figura fanno arenare questa stimolante supposizione. Molto probabilmente l'opera è da ascrivere ad un ignoto seguace o imitatore del perugino.



121

*Ritratto di Serafino Corio*

Fine XVII secolo

Olio su tela sagomata, cm 152x113

Lodi, Palazzo Vescovile, Galleria

Bibliografia: AGNELLI 1917, p. 289

In un volume sulla storia di Todi e sul suo territorio, AGNELLI (1917) ricorda in una stanza dell'appartamento del vescovo un'opera di Scaramuccia raffigurante il ritratto di Serafino Corio, nobile milanese dei chierici regolari teatini, eletto cardinale da Clemente IX nel 1669 e morto due anni dopo. Di fatto, questa attribuzione trova un concreto riscontro con una poesia di Francesco DE LEMENE (1726, p. 258), erudito lodigiano, che declamando le doti del perugino, documenta il pittore intento ad immortalare su tela le effigie del prelato.

È plausibile però che l'opera in esame non fosse quella descritta dall'Agnelli poiché sebbene rappresenti Serafino Corio, non mostra assolutamente nessuna familiarità con le opere del perugino. Sicuramente il ritratto, ricordato dalle fonti, è andato successivamente perso ed erroneamente individuato in questa teletta, attualmente esposta nella galleria del palazzo vescovile di Lodi. Tenendo conto del pessimo stato di conservazione, sarebbe opportuno individuare in quest'opera, invece, una sua derivazione, eseguita da un anonimo pittore sul finire del XVII.



131

*Beata Veronica da Binasco*

Olio su tela

Binasco, chiesa dei Santi Giovanni Battista e Stefano Protomartire

Bibliografia: MUONI 1894, p. 21; MOIRAGHI 1897, pp. 64-66; GEDDO 1996, p. 296; KRASS 2016, p. 422

Segnalata per la prima volta dal MUONI (1894) sopra l'altare della parrocchiale di Binasco, questa tela proverrebbe dalla distrutta chiesa di Santa Marta a Milano dove TORRE (1674, p. 133) segnala due tele del perugino, di cui una raffigurante "la Veronica favorita dal Redentore" (cfr. LATUADA 1737, V, p. 57).

Il dipinto rappresenta la gloria della beata Veronica da Binasco, vestita con la tonaca nera e il velo bianco delle suore agostiniane mentre stringe al petto un ramo di ulivo. Gli angeli

intorno a lei tengono tra le mani un pezzo di pane e dei fiori bianchi allusivi alla sua verginità mentre alle sue spalle compaiono due figure, probabilmente san Francesco e santa Maria Maddalena.

Pur ricorrendo nella sola figura della santa alcuni dettagli ravvisabili in altre opere sicure dell'autore, purtroppo questa tela non mostra le peculiarità artistiche e stilistiche tipiche del perugino tali da confermarne la paternità.



\4\

*Madonna con i santi Rosa e Giuseppe*

Fine XVII – inizi XVIII secolo

Olio su tela, cm 120 x 91

Apice, magazzino

Bibliografia: GIUBBINI 1965, p. 23; Elenco B/27, n. 56 in *Brera dispersa* 1984, p. 133; ZUFFI in *Pinacoteca di Brera* 1989, *ad vocem*; MANCINI 1992, p. 153, n. 10; FIORIO 2006, p. 81

Questa tela è stata erroneamente avvicinata a Scaramuccia, a partire da un elenco manoscritto ottocentesco, da dove si apprende l'attribuzione al perugino e il soggetto "Santa Rosa, la Vergine e San Giuseppe". Giunta a Brera nel 1811, l'opera fu concessa in deposito alla chiesa milanese di San Simpliciano, da dove è stata ritirata nel 1992, attualmente conservata presso un magazzino ad Apice (comunicazione scritta della dott.ssa Francesca Debolini, 7 settembre 2018).

Nell'elenco redatto da BONA CASTELLOTTI (1984), lo studioso giustamente mette in discussione la paternità della tela citata nel documento manoscritto, respingendo ogni possibilità di identificare il dipinto con un'opera di

Scaramuccia. L'attribuzione al pittore è stata, invece, sostenuta da MANCINI (1992) e da TARLAZZI (2017) che, sulla scia del GIUBBINI (1965), registrano erroneamente il dipinto in situ, di fatto in un deposito ad Apice dal 1992. Sicuramente l'opera appare completamente estranea all'attività di Scaramuccia e si inserisce piuttosto in un ambito settecentesco, come si evince dall'ariosità dei soggetti. La tela raffigura, infatti, la Vergine Maria con i santi Anna e Gioacchino – non Rosa da Lima e Giuseppe – i cui panneggi, come ha notato giustamente lo Zuffi, risentono della maniera di Federico Panza e di Filippo Abbiati.



## **8. APPENDICI**

### **8.1. Abbreviazioni**

ABFPe – Archivio Braccio Fortebraccio, Perugia  
ABIB – Archivio Borromeo, Isola Bella  
ACOR – Archivio Congregazione Oratoriana, Roma  
ACPe – Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Perugia  
ACVP – Archivio Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, Roma  
ADPc- Archivio Storico Diocesano, Piacenza  
APCPv – Archivio Parrocchiale del Carmine, Pavia  
APSAMi – Archivio Parrocchiale Sant’Alessandro in Zebedia, Milano  
APSBBo – Archivio Parrocchiale San Bartolomeo dei Teatini, Bologna  
ASASL – Archivio Storico Accademia San Luca, Roma  
ASPSA – Archivio Serafico Provinciale San Francesco, Assisi  
ASB – Archivio di Stato di Bologna  
ASCa – Arcivio Storico, Cannobio  
ASCN – Archivio Storico Comunale, Novellara  
ASCo – Archivio di Stato, Como  
ASDCo – Archivio Storico Diocesano, Como  
ASCor - Archivio Storico, Corbetta  
ASCR – Archivio Storico Capitolino, Roma  
ASDB – Archivio Storico Diocesano, Bologna  
ASDLo – Archivio Storico Diocesano, Lodi  
ASDM – Archivio Storico Diocesano, Milano  
ASDN – Archivio Storico Diocesano, Napoli  
ASDNo – Archivio Storico Diocesano, Novara  
ASDPe - Archivio Storico Diocesano, Perugia  
ASDPv – Archivio Storico Diocesano, Pavia  
ASM – Archivio di Stato, Milano  
ASMMR – Archivio di Santa Maria in Monserrato, Roma  
ASNM - Archivio San Nazaro Maggiore, Milano  
ASN – Archivio di Stato, Napoli  
ASPe – Archivio di Stato, Perugia  
ASSPPe, Archivio Storico Abbazia di San Pietro, Perugia  
ASpv- Archivio di Stato, Pavia  
ASPr – Archivio di Stato, Parma  
ASR – Archivio di Stato, Roma  
AST – Archivio di Stato, Torino  
ASV – Archivio di Stato, Venezia  
ASVR – Archivio Storico del Vicariato, Roma  
AVFDM – Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano  
BABo – Biblioteca dell’Archiginnasio, Bologna  
BAM – Biblioteca Ambrosiana, Milano  
BAP – Biblioteca Comunale Augusta, Perugia  
BAV- Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano  
BCB – Biblioteca Civica A. Mai, Bergamo  
MIA – Archivio Misericordia Maggiore, Bergamo  
SABAPM – Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Milano  
SABAPN – Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Napoli

## 8.2. Appendice documentaria

\1\

1586

*Status animarum della parrocchia di San Valentino di Perugia*

«In casa di M(astr)o Franc(esco) di Scaramuccia  
M(astr)o Fran(ce)s(co) capo di casa d'anni 47  
D(onn)a Europa sua fig(li)a d'anni 17  
D(onna)a clementa sua fig(li)a d'anni 12  
Gio(vanni) Ant(oni)o suo fig(li)o d'anni 7».

ASDPe, *Stati delle Anime, Parrocchia San Valentino*, vol. 3 (1586-1604), c.n.n.

\2\

1616, dicembre 6

*Documento di battesimo di Luigi Scaramuccia*

«Adi 6 di (dicem)bre 1616

Alouigi figliolo di M(ast)r(o) Gio(vanni) Antonio Scaramuccia et di M(adon)na Dianora sua consorte/  
di P(orta) S(anta) S(usanna) et P(arrocchia) S(anto) Stefano nacque di sabbato il di 3 del preditto fu  
Battezzato/ da D(on) Scipione Ottone sag(resta)no il Compare fu il sig(no)re Flaminio Rocca di  
P(orta)/ S. A(angelo) et P(arrocchia) S(an) Severo la comare fu la sig(no)ra livia del sig(no)re Curtio  
Donidi/ P(orta) S(anta) S(usanna) et P(arrocchia) S(an) Gregorio. Adi detto».

ACPe, *Sezione D, Monumenta, Registro dei Battezzati*, vol. 6 (1616-1621), c.115r

\3\

1630

*Status animarum della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte di Roma*

«Isola Unita con il Convento della Trinità de Monti de' Minimi  
Casa del S(ignor) Clemente Mercatilli veneziano  
Gio(vanni) Ant(onio) Scaramuccia pittore  
lovisi figlio putto».

ASVR, *Stati delle Anime, Parrocchia Sant' Andrea delle Fratte*, vol. 38 (1629-1634), c. 64 v in VO-  
DRET 2011, p. 345

\4\

1633, aprile 19

*Documento firmato da Niccolò Giovio in qualità di procuratore di Luigi Scaramuccia per alcuni  
sussidi in natura ricevuti dalla Confraternita di San Francesco*

«Adi 19 Aprile 1633

Io Nicolò Giovio Perugino In nome di Alvigie, figlio del q(uondam) Gio(vanni) Antonio Scaramucci  
confesso di havere hauto, recevuto dalla Venerabile Confraternita de S(an) Francesco della Città de

Perugia et per essa dal sig(nor) Vincenzo Aquileani di essa [xxx] due di olio dai frati della Confraternita al d(etto) o q(uondam) Gio(vanni) Antonio investe della Conventione prometto io di mio pro(pi)o de remettere e ne(n)dere d(et)to olio a chi sara di bisogno occore(n)do et in gede ho fato il prese(n)te riceuto di mia p(ropri)a mano questo di d(ec)to dico 2

Io Nicolò Giovio sud(det)to mano prop(ri)a»

[Firma apposta in un secondo momento]

«Io Luige Scaramuccia in nome di tutti affermo quanto di sopra».

ABFPe, *San Francesco*, 1573-1849, *Scaffale B, Pluteo VI*, n. 508 A, c. 50

\5\

1633, marzo 15

*Documento firmato da Andreano di Pierlorenzo Cancini procuratore di sua figlia Dianora e del nipote Luigi per alcuni sussidi in natura ricevuti dalla Confraternita di San Francesco*

«Noi Dianora del q(uondam) Gio(vanni) Antonio Scaramucci Madre et Tutrice di Pierlorenzo Gio(vanni) Simone Carlo Diamante Teresia figli del q(uonda)m Gio(vanni) Antonio Scaramuccia et Andreano di Pierlorenzo Avo et procuratore di Luigi altro figlio di d(et)to Gio(vanni) Antonio come della tutela apare p(er) ani di n(otaio) Pietro Alberti notario nel mese di Agosto prossimo passato habiamo riceuto dal sig(nor) Vincentio Giulinni Sabini primo economo dela Confrater(n)ita di S. Fra(n)cesco doi sime de grano p(er) la carita di quatro mesi et barile diece di mostro p(e)r carita di S. Fra(ncesco) asegnata a detti figlioli di Gio(vanni) Antonio p(e)r amor de Dio della quale aduna(n)za adunata di detta Confraternita sotto li 20 di marzo prossimo passato et in fede».

Io Andreano sopradetto ho sotto scritti il presente di propria mano in vece nome d'ordine presente et attione di detta Dianora mia figlia questo di

Io Andreano di Pierlorenzo Cancini tanto [xxx] procuratore [xxx] Alouige mio nepote quanto di mea dianora sopra detta alla sua presentia et confessione o sotto schritto il sotto scritto riceuto questo di 15 dato 1633».

ABFPe, *San Francesco*, 1573-1849, *Scaffale B, Pluteo VI*, n. 508 A, c. 51

\6\

1634, gennaio 31

*Documento firmato da Pierlorenzo Scaramuccia e da Adriano di Pierlorenzo procuratore di Luigi Scaramuccia per alcuni sussidi in natura ricevuti dalla Confraternita di San Francesco*

«Adi 31 Gennaio 1634 in Perugia

Pierlorenzo figlio di m(astro) Gio(vanni) Ant(onio) Scaramuccia

Mad(onna) Dianora di Adriano madre et tutrice di Gio(vanni) Simone et Carlo figli di m(astro) Gio(vanni) Antonio, et m(astro) Adriano di Pierlorenzo Avo et proc(uratore) di Alvige altro figlio di esso m(Astro) Gio(vanni) Ant(onio) anco in nome delle figlie femmine confessano haver havuto et riceuto dal sig(nor) Piermattheo Olivieri primo economo della Confraternita di S(an) Francesco di Perugia some doi di grano che sono p(er) la Ellemosina comandata alla d(etta) Conf(aternit)a di Gio(vanni) Antonio come nel passato ottenuto il di 20 di Marzo 1633 et così à conto delle sei some che li richiedono [xxx] passato et hò scritto di propria mano

Io Andriano di Pierlorenzo sopra detto di mano propria

Pierlorenzo Scaramuccia sopradetto di man propria».

ABFPe, *San Francesco*, 1573-1849, *Scaffale B, Pluteo VI*, n. 508 A, c. 54

|7|

1635, gennaio

*Documento firmato da Giovanni Francesco Scaramuccia per alcuni sussidi in natura ricevuti dalla Confraternita di San Francesco con il quale annullano ogni effetto precedente*

«Noi figli del q(uondam) Gio(vanni) Antonio Scaramuccia facciamo riceuto dalla Venerabil(e) Confrater(ni)ta di S. Francesco di soma dieci di grano, e mezzolini doi di olio, et barlozze dieci di mostro riceuto per le mani del sig(no)re Piermatteo olivieri Eco(no)mo di essa per l'anno 1634 et sono per conto di quello che a nostro favore li sig(no)ri Confrati di detta Compa(gn)ia otteneri adi Marzo 1633 qual robba a noi serve per uso in casa, e cosi noi facciamo riceuto [xxx] come se fatto fosse per mano di pubblico notaro e per quelli che di noi scrivere non sanno li sotto scritti promettono di [xxx] che d(et)ta robba sarà fatta buona ad'essa Comp(agni)a al detto donto in fede alla presentia delli testimoni sottoscritti affermiami e promettiamo come sopra questo di Gennaro 1635 dico Gennaro mille seicento trenta cinque in Perugia et con questa riceuta annulliamo ogni altro riceuto fatta per robba hauta per mano di d(ett)o sig(nor) Piermatteo. Io Luigi Scaramuccia mano propria affermo quanto di sopra Io Horatio Vicetti mano p(ropri)a

Io Giovan Simone Scaramuccia affermo e prometto come di sopra».

ABFPe, *San Francesco*, 1573-1849, *Scaffale B, Pluteo VI*, n. 508 A, c. 58; citato in MANCINI 1992, p. 151.

|8|

1635, febbraio 28

*Documento scritto e firmato da Luigi Scaramuccia per alcuni sussidi in natura ricevuti dalla Confraternita di San Francesco*

«A di 28 febraro 1635

Io Dianora Madre et tutrice di Pierlorenzo, Gio(vanni) Simone, Carlo, Diamante, et Teresa figli del q(uondam) Gio(vanni) Antonio Scaramuccia o riceuto dalla Vene(rabi)le Confr(ternit)a di S. Francesco mezzolini doi di olio per le mano del sig(nor) Oratio Farneti economo di essa p(er) virtu d'un partito ottenuto in favore di d(etti) figli nel adunanza di d(etta) Confra(ternit)a l'anno 1633 et mese di marzo del qual olio mi chiamo sodisfatta per insino al principio di Marzo da venire de anno 1636 e cosi mi chiamo contenta in nome di d(etti) miri figli per li quali prometto di rato in evento che sia di bisogno et per esser questa la verita io Luigi Scaramuccia uno di detti figli più magg(io)r di 14 anni, tanto in nome proprio quanto anco in nime di d(etta) mia Madre per non saper essa scrivere io ho fatto il pre(sente) di mia Pr(opri)a mano e sotto scrittto

Io Luigi Scaramuccia mano propria».

ABFPe – *San Francesco*, 1573-1849, *Scaffale B, Pluteo VI*, n. 508 A, c. 59

|9|

1635, ottobre 31

*Documento scritto e firmato da Luigi Scaramuccia per alcuni sussidi in natura ricevuti dalla Confraternita di San Francesco*

«Adi ultimo Ottobre 1635

Io Dianora Madre e tutrice di Gio(vanni) Simone Diamante Carlo e Teresa figli del q(uondam) Gio(vanni) Antonio Scaramuccia ho riceuto dalla Vene(rabi)le Confrat(ernit)a di S. Franc(esc)o some

tre di grano per le mano del sig(nor) Horatio farneti Economo d'essa per virtù d'un partito ottenuti a favore di d(etti) figli nell'adunanza di d(etta) Confrat(Ernit)a l'anno 1633 e mese di marzo, qual grano dichiaro sodisfatta per la metà di Agosto dell'anno 1636 e comi mi chiamo contenta in nome di detti miei figli per li quali prometto di rato in evento che sia di bisongo et per essa questa la verita io Luigi Scaramucci uno de figli maggiori di 14 anni tanto in nome proprio quanto anco in nime di d(etta) mia Madre p(er) non sapere essa scrivere ho fatto io sotto scritto il presente di mia pro(pri)a mano. Io Luigi Scaramuccia m(ano) p(ropri)a».

ABFPe, *San Francesco*, 1573-1849, *Scaffale B, Pluteo VI*, n. 508 A, c. 60

\10\

1636

*Documento firmato da Pierlorenzo e Giansimome Scaramuccia per alcuni sussidi in natura ricevuti dalla Confraternita di San Francesco*

«Adi 20 Febraro 1636

Noi Pierlorenzo e Giansimome figli di Gio(vanni) Antonio Scaramuccia e di Dianora nostra Madre e tutrice in absentia di Aluigi nostro Fratelli havemi riceuto dalla Venerabile Confraternita di S. Francesco per le mano del sign(nor) Nicolo Sciri economo di essa fraternita some tre di grano et uno mezzolino di'olio hauti per a buon conto di quanto ci deve per carita ottenute come per il partito per mano del sig(nor) Baldassarre Buonaquisti sotto il di 20 marzo 1633 et in fede d(etto) Pierlorenzo sopradetto ho fatto il prese(n)te di mia propria mano et sotto scritto

Io Pierlorenze sudetto di mano propria

E più adi 17 di Maggio 1636 havemi riceuto noi soprascritti dalla sudetta co(n)fraternita un mezzolino d'olio a conto come di sopra et in fede 1

E piu a di 4 di luglio 1636 una soma di grano hauta come di sopra 3

E più a d 25 di set(tembr)e barlozze 10 di mosto a cont9 come di sopra X

E piu a di 17 di Nove(m)bre doi some di grano haute come di sopra 6

Et in fede della verità io Pierlorenzo sopradetto di propria mano o sotto scritto

Io Pierlorenzo sudetto di mano propria».

ABFPe, *San Francesco*, 1573-1849, *Scaffale B, Pluteo VI*, n. 508 A, c. 61

\11\

1645, marzo 9

*Luigi Scaramuccia estingue un debito contratto dalla madre Dianora de Ciancinis con una certa Caterina moglie di Orazio Cecchini chirurgo perugino*

«1645 eiusdem mill(esi)mo, Ind.e, Pontificatum, et die quibus supra

Actum Perusie in domo solite habitationis infrascritti D(omini) Aloisii sita P(orta) S(ant') A(nna) et par(rocchi)a S(anc)ti Fortunati iuxta bona heredum [xxx] q(uondam) Francisci Antonii, stratam a duobus et alia lata presens ibi Petro Hieronimo q(uondam) Fabritii Petri Hieronimi de Perusia factore sororum S(anc)ti Thomae, ac Antonio q(uondam) Alexandri Thome de Perusia ad present degente in pertinentiis Blasi Renzoni coleno D(omi)ni Alexandri de ferrettis.

Dominus Aloisius q(uonda)m Io(hanni) Antonii de Scaramuccia de Per(usi)a ad cuius contimplavi contrahitur presentem societas, ac D(omi)na Dianora filia q(uonda)m Andreani de Ciancinis uxor relicta d(icti) q(uonda)m Io(hanni) Antonii et mater d(icti) D(omini) Aloisi ac R(everendus) D(omi)nus Macianus q(uondam) Annibalis de Rocchis de eadem Agens d(ict)a D(omi)na Dianora suprad.a et infracta oram decreto p(er) Ill(ustrissimi) et Rev(erendissimi) D(omi)ni Bartholomei Abati

Perusini et ad ad presentiam honoravit D(omini) Iudici Ill(sutrissimi) loci Perusie. Et quintaginta scutorum societas contracta fuit non precibus dictis presentis sed Insitutum contimplare d(ict)i D(omini) Aloisii de Scaramuccia qui volens recognoscere bona fidem [xxx]

1645 Eiusdem millesimo, Indictie, Pontificato, Die, Loco testibus quia supra. D(ominus) Horatius de Cecchini chierurgus Perusinus tam notem suo proprio, et D(omi)ne Catherine eius uxoris et denaro promisit [xxx] et reduce per sponte anno modo meliore fecit finem quietatione.

D(omino) Aloisio q(uonda)m Io(hanni) Antonii de Scaramuccis pictori Perusino presentem et pro eis heredibus de scutis quinquaginta monete iuliorum argenti p(er) scutos D(ominum) Horatium sive et more de eius uxoris presentis ad societatem offic. Precibus R(everendi) D(omini) Petri Laurenti de Scaramucci germani d(icti) D(omini) Aloisi sub fede D(omi)ne Dianora eorum matris et R(everendus) D(ominus) Maciani de Rocchis sub die 27 augusti 1644».

ASPe, *Notai di Perugia, Protocolli*, 3802, *notaio Carlo Camilli*, cc. 258v – 263r citato in MANCINI 1992, p. 152.

NB: Il documento è stato trascritto in parte estrapolando solo le notizie utili per questo studio.

\12\

1651, marzo 28

*Documento sottoscritto da Dianora vedova di Giovanni Antonio Scaramuccia e da Luigi e Carlo Scaramuccia per l'accettazione dell'eredità di suo padre Giovanni Antonio registrata presso il catasto perugino*

«Io(hannes) Antonius Francisci Bernadini de Scaramuccis civis perusinus et nunc degens in P(orta) S(anta) S(usanna) et Par(rocchia) S(anc)ti Stephani

MDCXXXI die XXV (Octo)bris Comp(arui)t coram per Ill(ustrissimi)mo Mei officialibus [xxx] Jo(hannes) Antonius citra et eodem ac expovit ab fuisse sibi concessi per S. Adreanum Cianci Perlaurentii per dote D(omi)ne Dianore eius uxoris et filiae d(icti) d(omin)i Andreani infrascriptum petium reperitus infrascripto d(icto) D(omi)no Andreano allibratio P(orta) S(ant) A(angelo) et par(rocchia) S(anc)te Elisabet(te) sub et numquam posuisse in cives cat(a)sto de propria petit(ione) Fieri. Presentem catastem et dicta bona hic descriptionem.

Unum tenimentus terre laborate olivatas pergulatas vineatas et cannutatas cum domo faeno columbario et pateo [xxx] sito in suburbis P(orta) S(ant) A(angelo) in V(ulg)o la Valle del Castagneto fines civis ad bonam S(anc)ti Augustini ad bonam heredum Christi Blasi ad bona D(omini) Bartholomei Francisci de Augusti [xxx]

Et ideo fui tubi facta in libris [xxx] et solidis duodecim ad granam. Domenicus Priorellis not(ari)us [In alto a destra] 1651 Die 28 Martii renovavit fuit presens catastum sub nomine Alovisii et Caroli filiorum Jo. Antonii

[In alto a sinistra] P(orta) S(anta) S(usanna) par(rocchia) S(anc)ti Stephani D(omi)na Dianora Aluisius et Caroli».

ASPe, *Catasti III gruppo*, n. 9, c. 226r

\13\

1654, aprile 18

*Ricevuta di pagamento per l'esecuzione di due tele per la cappella Frisiani presso il santuario di Corbetta*

«L(ire) 208 a bon conto delli due quadri nella capella dei signori Frisiani a Luigi Scaramuccia perugino da Ippolito Ayroldi».

ASCor, *Confessi e mandati*, cartella I, fasc. 1, n. 7

\14\

1657-1661

*Ricevute di pagamento per l'Incoronazione di Cristo eseguita da Luigi Scaramuccia per la chiesa della Santissima Pietà di Cannobio*

«1657, 18 ottobre

L(ire) 4 spese in menare il pittore, a Angera per menare il pittore».

«1657, 2 novembre

L(ire) 4 in doi barchirolli per menare il signor pitor a Angera».

«1657, 28 novembre

L(ire) 100 pagate al signor Aloiggio pitor a buon conto delli quadri».

«1657, 26 dicembre

L(ire) 200 pagate al signor Aloiggio pitor a buon conto dell'opera delli quadri».

«1661, 20 luglio

per compimento del quadro dell'Incoronazione di N(ostro) S(ignore) a Luigi Perugino».

ASCa, *Libro Mastro Ss.ma Pietà di Cannobio*, reg. 9 (1645-1704), f. 92 r; ASCa, *Libro Giornale Ss.ma Pietà di Cannobio*, reg. 11 (1640-1669), ff. n.n. in GNEMMI 1998, p. 300; TARLAZZI 2017, p. 80, n. 37

\15\

1658, novembre 5

*Documenti di battesimo di Ada Matilda figlia di Luigi Scaramuccia e Ortensia Mariani*

«1658. Alli cinque novembre

Ada Matilda f(igli)a del S(igno)r Aloysio Scaramuzza, et S(ignora) Ortensia Mariani sua moglie nata alli trenta (otto)bre è stata battez(za)ta da me P(adre) Gio(vanni) Batt(ist)a Corbella Cur(at)o di S. Nazaro. Il Comp(a)ri è stato il Sig(no)r [xxx] Ceva della cura di S. Stefano in Brogogna».

ASNM, *Libro dei Battesimi*, 1657- 1683, c. 42v citato in GEDDO 1996, p. 296

\16\

1659

*Memorie sulla cappella Piantanida in San Vittore al Corpo di Milano*

«Cappella Terza dalla parte dell'Epistola à San Pietro dedicata: con l'obbligo del Monastero verso di quella

Gio(vanni) Pietro Piantanida che fu Capo Mastro de Fabricatori della nova Basilica Vittoriana elesse per sua Divotione la sudetta Cappella. Per il fondo della quale io non trovo che egli pagasse cosa

alcuna. Bensi in essa con poca spesa istituì una Messa quotidiana con altri obblighi, come a basso. Egli fè fare l'Ancona di Mezzo che rappresenta il Principe delli Apostoli con le Chiavi Vicariali in mano, per mano del Gnocchi Pittore classico in quei tempi. Ordinò anco nel suo Testamento alli suoi heredi che la facesse finire et adornare, ma non fu eseguito, perche li Boni Heredi attesero a scialaquare Hereditarie sostanze che erano abbondantissime, e no(n) al loro obbligo e gratitudine verso il Testatore. Il che obbligo la Pietà Olivetana nell'Anno 1659 mentre fè ornare la gran Nave di mezzo, a farla finire, et ornare. l'ancona laterale dalla parte dell'Epistola, che figura la Crocifissione del Santo fù dipinta da Aloisio Scaramuzza Perugino, nominatissimo et eccellente Pittore, quale anco la nettò e poli l'Anno 1668; l'Ancona dalla parte dell'Evangelo, che dimostra il Miracolo dello Stroppiato risanato dal Santo è fattura di uno delli trè fratelli Panfili il più stimato tra di loro. L'Atrio avanti la detta Cappella dove si aditano diverse Attioni del Santo fù similmente fattura del sud(det)to Perugino».

ASM, *Archivio del Fondo di Religione, Registri*, Cartella 43A, Mazzo Unico, Cap. XIII, c.n.n.

\17\

1659, 19 febbraio

*I deputati della congregazione di Santa Maria Maggiore di Bergamo sono autorizzati a trattare con Luigi Scaramuccia a proposito di una tela*

«Li Signori Deputati trattino col pittore Perugino che sta a Milano la facitura di un quadro per riponere nelli stucchi della Chiesa in quella forma che alla loro prudenza parerà più propria.

MIA, *Terminazioni*, n. 1284, c. 63 in NORIS 1987b, p. 165

\18\

1659, maggio 29

*I deputati della congregazione di Santa Maria Maggiore di Bergamo riconoscono un rimborso di nove doppie a Luigi Scaramuccia per le spese di viaggio*

«A D(omino) Luiggi Scaramuzza Pittore Perugini che ha donato a questa chiesa il quadro con l'istoria di David che taglia la testa al Gigante Golia si diano doppie nove per ricognitione compresa la spesa del viaggio».

MIA, *Terminazioni*, n. 1284, c. 76 v in NORIS 1987b, p. 165

\19\

1659, maggio 30

*I deputati della congregazione di Santa Maria Maggiore di Bergamo rimborsano a padre Giovanni Battista Locatello nove doppie di denaro da questi anticipati a Luigi Scaramuccia*

«La Veneranda MIA deve a P(ad)re Gio(vanni) Battista Locatello dubble d'Itaglia n(umero) 9 pagati al Sig(nor) Perugino di Milano pittore per un quadro di pittura posto in detti stucchi».

MIA, *Giornale*, n. 1212, c. 51 in NORIS 1987b, p. 165

\20\

1659, giugno 14

*I deputati della congregazione di Santa Maria Maggiore di Bergamo consegnano al canonico [padre Giovanni Battista Locatello] il quadro di Luigi Scaramuccia*

«Si dia la pictura di uno quadro delli stucchi a D(omino) Luigi Scaramuzza Perugino d'Historia di sacra scrittura, come gli sarà ordinato dal Signor Canonico Patrono».

MIA, *Terminazioni*, n. 1284, c. 78 v in NORIS 1987b, p. 165

\21\

1659, giugno 25

*I deputati della congregazione di Santa Maria Maggiore di Bergamo rimborsano le spese di una cassa usata da Luigi Scaramuccia per inviare il dipinto a Bergamo*

«Pagati a cassa Lire 283.10 al Perugino pittore per un quadro posto».

MIA, *Libro Mastro*, n. 1164, c. 153 in NORIS 1987b, p. 165

\22\

1660, ottobre 25

*Documenti di battesimo di Teresa Diamanta Honorata figlia di Luigi Scaramuccia e Ortensia Mariani*

«1660. Alli venticinque Ottobre

Theresa Diamanta Honorata f(igli)a del S(ignor) Aloysio Scaramuzza, et S(ignora) Ortensia Mariani sua moglie, nata li otto sudetto è stata batte(za).ta da me P(adre) Gio(vanni) Battista Corbella Curato di S. Naz(a)ro. il Compari fu il S(ignor) Damiano Olivazzi, et Com(a)re la S(ignora) Maria Blasi di nostra cura».

ASNM, *Libro dei Battesimi*, 1657- 1683, c. 57r

\23\

1662, maggio 12

*Ricevuta di pagamento rilasciata dai Deputati dell'Ospedale della Stella al pittore Luigi Scaramuccia per l'esecuzione di un dipinto (Madonna del Latte, già Cesate)*

«A di 12 maggio 1662 in Milano

Io Luigi Scaramuzza Perugino confeso haver rievuto dal sig(nor) Carlo Luragho fattore del ven(era)bile Loco pio della Stella di q(uest)a città scudi vintici(n)q(ue) moneta quali sono a conto del'acordo fatto dal sig(nor) Filippo Resta deputato di d(ett)o pio Luogo per un quadro da farsi per mia mano del soggetto già espresso nella med(esim)a scrittura fatt et in fede io Luigi sud(dett)o affermo come di sopra. Mano prop(ri)a».

Sig(nor) Carlo Lurago ag(en)te del V(enerabile) Hosp(ita)l de Mend(icanti) della Stella vi darete cred(it)o nel vostro libro di cassa delle sod(dett)e lire cento cin(quant)a da voi pagate come s(opr)a che con la sola [xxx] di q(uest)o [xxx] ne vostri conti. Datum [xxx] 13 mag(gio) 1662

Raijmondo Foppa P(riore)

C(arlo) Paravacini».

ASM, *Museo Martinitt e Stelline, Archivio Orfanotrofio Femminile, Economia*, cartella 578 (*Forniture mobilio quadri*) in TARLAZZI 2017, p. 82

\24\

1662, luglio 18

*Ricevuta di pagamento rilasciata dai Deputati dell'Ospedale della Stella al pittore Luigi Scaramuccia per l'esecuzione di un dipinto (Madonna del Latte, già Cesate)*

«Adì 18 luglio 1662 in Milano.

Sono filippi n(umer)o ventiquattro dico 24 che io ho ricevuto per le mani del sig(no)r Carlo Luragho fattore del venerabil Luogo della Stella di Milano, a conto dell'ancona che io dipingo come appare per l'accordo fatto dal sig(no)r Filippo Resta et in fede io Luigi Scaramuccia Perugino affermo e confesso come di sopra mano prop(ri)a».

«Sig(no)r Carlo Lurago ag(en)te del V(enerabil) Hosp(ita)l de Mend(icanti) vi darete cred(it)o nel vostro libro di cassa delle sod(dett)e lire cento cinq(uan)ta due, 4 soldi da voi pag(at)e come s(opr)a Datum [xxx] 19 lug(li)o 1662

C(arlo) Paravacini».

ASM, *Museo Martinitt e Stelline, Archivio Orfanotrofio Femminile, Economia*, cartella 578 (*Forniture mobilio quadri*) in TARLAZZI 2017, p. 82

\25\

1662, luglio 27

*Documenti di battesimo di Maria Giacomina Matilda figlia di Luigi Scaramuccia e Ortensia Mariani*

«1662. Alli ventisette luglio

Maria Giacomina Matilda fig(li)a del Sig(no)r Aloisio Scaramuccia, et S(igno)ra Hortensia Mariani sua moglie nata Alli Venticinque sud(dett)o è stata batt(ezza)ta da me P(adre) Gio(vanni) Batt(ist)a Corbella Curato di S. Nazaro. Il Compare fu il S(igno)r Giacomo Filippo Magnavacca».

ASNM, *Libro dei Battesimi*, 1657- 1683, c. 72r citato in TARLAZZI 2017, p. 81

\26\

1662, settembre 18

*Lettera di Filippo Resta a Carlo Lurago, agente della Confraternita dell'Ospedale della Stella, circa la possibilità di un donativo da destinare alla comunità di Cesate*

«1662 adì 18 (settem)bre

Sig(nor) Carlo Lurago

Havendo partecipato al sig(no)r conte Giorgio Rajnoldi, come nel acordi col sig(nor) Aluigi Perugino per l'ancona fatta da porre a Cesano vi è che finita l'opera ogni volta sia a' gusti di questi sig(nor)i se li farebbe un donativo conforme il parere delli sig(nor)i delegati a tal opera, pertanto essendomi aboccato con d(ett)o sig(no)r Conte si è venuto in parere di donarli quatro doble cioè lire ottanta, perciò ne do parte a V(ostra) S(ignoria) acciò facci apiacere darli satisfatione di questo quanto prima per haver pontual(ment)e servito N(ostro) Sig(nor)e lo conservi.

Casa di su(ddd)to  
Aff(er)mo di cuore.  
Filippo Resta».

«Sig(no)r Carlo Lurago ag(en)te del V(enerabil) Hosp(ita)l de Mend(icanti) della Stella vi dare cred(it)o nel vostro libro di cassa per da lire ottanta da voi pag(at)e come s(opr)a.  
Datum [xxx] 19 sett(emb)re 1662  
Raijmondo Foppa Pr(io)re  
C(arlo) Paravicini».

ASM, *Museo Martinitt e Stelline, Archivio Orfanotrofio Femminile, Economia*, cartella 578 (*Forniture mobilio quadri*) in TARLAZZI 2017, p. 82

\27\

1662, ottobre 6

*Ricevuta di pagamento rilasciata al pittore Luigi Scaramuccia da Carlo Lurago agente della Confraternita dell'Ospedale della Stella*

«A di 6 ottobre 1662

Confesso haver ricevuto io infrascritto dal sig(no)r Carlo Lurago fattore del venerabil Luogo pio della Stella di Milano lire ottanta moneta, quali dinari sono per la ricognit(ion)e che li sig(nor)i deputati di d(ett)o Luogo si son degnati darmi oltre il pagam(ent)o convenuto per l'ancona dipintoli di mia mano, come appare in altre scritte e ricevute, et in fede ho fatto la presente di mia prop(ri)a mano.

Io Luigi Scaramuzza Perugino pittore mano prop(ri)a».

ASM, *Museo Martinitt e Stelline, Archivio Orfanotrofio Femminile, Economia*, cartella 578 (*Forniture mobilio quadri*) in TARLAZZI 2017, p. 82

\28\

1662, aprile-ottobre

*Registro della contabilità degli esborsi del legato di Giovanni Andrea Caravaggio a favore di Luigi Scaramuccia*

«12 d(ett)o [aprile] L(ire) 150 in cred(it)o come s(opr)a conti al Perugino a c(ont)o della pittura».

«18 lug(li)o L(ire) 152.4 in cred(it)o come s(opr)a conti al Per(ugin)o a c(ont)o dell'ancona».

«6 ott(o)bre L(ire) 80 in cred(it)o come s(opr)a al Perugino per ricompensa oltre il pagam(en)to fattogli per l'ancona».

ASM, *Consiglio degli Orfanotrofi e del Pio Albergo Trivulzio, Altri registri, 1649-1670, Libro mastro della Stella*, registro 143, f. 263 in TARLAZZI 2017, p. 74

\29\

1663, agosto-dicembre

*Registro della contabilità degli esborsi del legato di Giovanni Andrea Caravaggio a favore di Luigi Scaramuccia*

«27 d(ett)o [agosto] L(ire) 60 in cred(it)o come s(opr)a al Perugino a c(o)nto dell'ancona».

«26 d(ett)o [ottobre] L(ire) 100 in cred(it)o come s(opr)a conti al Perugino a conto dell'ancona va dipingendo».

«29 d(etto) [dicembre] L(ire) 412 in cred(it)o come s(opr)a al Perugino per saldo dell'ancona».

ASM, *Consiglio degli Orfanotrofi e del Pio Albergo Trivulzio, Altri registri, 1649-1670, Libro mastro della Stella*, registro 143, f. 269 in TARLAZZI 2017, p. 74

\30\

1664, gennaio 14

*Convenzione tra don Carlo Giovanni Giacomo Terzago e il pittore Luigi Scaramuccia per la decorazione della cappella Terzago presso la chiesa di Sant'Alessandro in Zebedia di Milano*

«In nomine Domini anno à nativitate eiusdem millesimo sexcentesimo sexagesimo quarto ind(ition)e secunda die lune decimoquarta Januari.

Ill(ustrissimu)s et Rev(erendissimu)s D(on) Carolus Jacobus Terzagus ex duodecimi [xxx] tatantibus utriusque signatura D(ominu)s N(oster?) Referendarius Cameri S. Marie Scalensis administrator generalis perpetuae [xxx] S(anta) C(hiesa) R(omana) [xxx] feudatarius Gorlae Maioris et miseris et publicae ac provenciali V(enerabilae) Ec(clesiae) Confraris Bernardini R(e)v(erendi) S(anc)ti Petri intus, pars uno et D(ominu)s Alvisius Peruginus f(iliu)s q(uonda)m Jo(hanni) Antonii P(arrocchia)e S(anc)ti Nazarii pars altera voluntariter et omnibus modis se convenerunt et cernunierunt in modum et formae ut infra inter quos partis inviolabilitur attendenda et obsundanda mutua stipulacione interveniente et sub ill(ustrissimo) notaro.

Primo quod d(ictu)s D(ominu)s Peruginus teneatur pingere Cappellam d(icti) Rev(erendissimi) D(omin)i Caroli Terzaghi existentam in Ecclesia S(anc)ti Alexandro in Zebedia melioram à manu sinistra intradiendo dictam ecclesiam in f(ronte) capite dicte Ecclesie in hanc modum recipi.

Ponatum +

2° quod d(ictu)s D(ominu)s Peruginus teneatur etiam sive propriis et pretis dictam Cappellam inaurari facere [sul vivagno a sinistra “in cruciferi et ornatat de altera Capella a manu destra introducendi d(m) Ecclesiam in Capite eiusdem proprie Sacrestiam”] [xxx] et quod etiam teneatur D(ictu) D(ominu) Peruginus sive et pretis fieri facere vulgo l'arma di mezzo del detto R(everendissimo) S(igno)r Don Carlo da Prelato in mezzo dell'arco di detta Cappella che v'è ditta quia supra.

3° quod d(ictu)s D(omi)nus Don Carolus Terzagus non teneatur nec ad pretium costruzione et destructione pentius et unius manutentione minus per calce danda parietibus per pintando de tempore in tempus nec parietibus nec pro

[inizio nota acclusa]

«che detto Signor Luigi habbi a dipingere la cappella intitolata a San Carlo propria di monsignor Terzago nella chiesa di S(ant') Alessandro da reverendi padri Barnabiti, facendoci la icona a oglio, nella quale vi sia effigiata l'Immacolata Concezione di Maria Vergine, et in basso san Carlo, santo Antonio da Padova et il ritratto di detto monsignor Terzago divoto, il rimanente dovrà essere a fresco tutto, et nel cadino del mezzo del volto d'essa cappella vi sia un assonta, in un quadrone d'essa cappella vi siano depinti tutti li infrascritti santo tutelari d'esso monsignore, cioè S(ant') Anna, S(an) Giuseppe, S(an) Ioachino, S(an) Giovanni, S(an) Iacomo, S(an) Filippo Neri, S(an) Francesco, S(ant') Osola e S(anta) Maria Elisabetta, disponendoli in quella forma che porterà l'arte e meglio nuntiata e negl'altri vi siano i misterii del santissimo rosario, che più si confarranno al sito er corrisponderanno al resto dell'opera, et a altre cose che stimerà detto signor Luigi di adattarsi più al soggetto e che si converranno insieme». [termine nota acclusa]

legneis [xxx] per conservacione et manutentione p(res)entium d(icta)m nec alite, nullus pro telis ap-  
penendo ante dictum pingendis sed ad per dictum teneatur solum d(ict)o D(omino) Peruginus quia  
p(onatum)

4° quod D(ictu)s d(ominus) Peruginus teneatur tradere per ubi promissit obligante se et eius bona  
cum effectum facere uti termino annorum unius presens fuit sibi dicta cappella picta decorata et per  
officiata sub [xxx] p(onatum)

Quinta quod contemplatione p(er) D(ictu)s D(ominus) Don Carolus Terzagus teneatur dare in solitum  
dicento et venditionis et alior centi meliori modas D(omin)o D(on) Perugino sedimens infadicuts per  
debet mane d(ict)o Ill(ustrissi)mus et reverendissimus D(ominus) Don Carolus Terzagus voluntaris  
et [xxx] fuisset fecit dationi insolutum sive venditione d(ict)o Alvigio Scaramuccia Perugino presenti  
accupanti in solutum per se etiam quibus dedendis. Deminative de sedimine uno sito Parrochiae  
S(anc)ti Simpliciani iuxta ecclesiam Sanctis Simpliciani honos eius et picta [xxx], quis est cum  
apotheca et loco cum aperura in strata et aliis locis in terra posta andium parte Curia cum coridiorio  
cum suis superioribus et aliss latiss et aliss suis [xxx] pertinenti locatus et coheret et alia viridarius  
Sancti Simpliciani ab alia Ascanis Parrocchialis loci [xxx] et ab alia vicendam Cistopheri Pallavicini  
et infradicte [xxx] et cum omnibus usibus De qu(ibus) donativa D(ominu)s R(everend)us D(on) Ca-  
rolus Terzagus habuit da tenere mediante [xxx] à D(omin)o Capitanio Carlo Dogali, Paolo et Angelo  
Maria fratribus Camilianus ut est instrumentum nuncpatatum dicti die octavo (decem)bris 1662  
p(onatum)

Do haec [xxx] cum solemniter tenere cessione [xxx] et actionem transatione dominis et possessionis  
solemmini consecutio constitutione mihi procuratoris res suas proprium portione et sui locu hoc est  
statum et cimu promissione manutetene p(onatum)

Do haec insolutum et pro pretio [xxx] ut per d(ictu)m D(ominu)m Peruginum ut minor attendendos  
et observandos ut supra solvo quod D(ict)us D(ominus) Peruginus teneatur eh[xxx] ultra per dicta ut  
prius per apreenda de cappella D(omino) Carolo Terzago mille ducentu ab aliquis interesse termino  
annorum trius futura. Per ut D(ictu)s d(ominus) Peruginus missis et promisit obligando se et eius bona  
quis cadere non et eri specie d.u sedimus cidus ubi datum in solutum quiad cadere non possit in  
obligatioe et nec [xxx] eam aliquorum creditorum presentium et futurorum eiusdem D(omini) Perugi-  
ni, sede o publuci sit obbligatus per observatione cum [xxx] quas solutione absque aliquo inter esse  
ut suora. Ab haec etiam decenunta eiusdem D(omini) Perugini quia reponere.

Sexto quod facta d(ictae) donationis maturata à festa S(anc)ti Michaelis postera et in presentiam  
D(omini) Perugini [xxx] in presenti conventionem et per parte pretis ipsa facta maturanda in proximo  
festo Pascali resurectionis ipsum d(ominus) Peruginus exigere ut supri et habere à condutionibus cuiu-  
sdem eti eius propria quia sic.

Sept(i)mo quod d(ict)us d(ominus) Peruginus potuit dictum sedimen penere ad [xxx] pentionalis hanc  
ad monus sex presens [xxx] et per ominia ad formam nec [xxx] debens ad [xxx] penendis factum  
teneatur amplme iuxta [xxx] quia supra

Nono quod d(ictus) d(ominus) Peruginus possit [xxx] mille ducentus obligare ictus sedimen ad affec-  
tum ub possib deauri facere d(icta)m Cappellam non obstantibus ut dedentis quia sic.

Decimo quod di(c)ti Don Carolus Terzagus teneatur solvere totas maturanda prenomina per hoc  
plutiri et minori pretia et alia de presentia vend(iti)ne et siquis curaliter m(ensis) december obligan-  
tibus [xxx]. Iter pacto quod h(ae)c instrumentum posit pluris et alteris et aliis à festa S(anc)ti Michelis  
[xxx] nihil.

Do iuramentum debito [xxx] habere contraitum et non contravenire p(er) sub rel(atio)ne

Actum studio domus hab(itatio)nis mei notaris infrascripti testibus P(orta)N(ova) P(arrocchia)  
S(anc)ti Martini ad nuavugia Milani presentibus Michele Saulino f(ilio) q(uondam) Ranutii P(orta)  
O. P(arrocchia) S(anc)ti Stephani in Burgium intra Milani et Joseph Battalia filii Francisci  
P(orta)N(ova) P(arrocchia) S(anc)ti Andrei ad pusterla Nova Milani pro Notaris.

Testes D(ominu) Petrus Franciscus Fachinettus f(ilius) q(uondam) Petri Joannis P.R. P(arrocchia)  
S(anc)ti Nazarii intus Milani Gaspar Saccus f(ilius) q(uondam) Cristophori P(orta)N(ova)

P(arrocchia) S(ancti) Bartholomei intus Milani et Franciscus Manara fili Caroli P(orta) T. P(arrocchia) S(ancti) Vicentii intus Milani omnes noti et idonei».

ASM, *Archivio notarile*, vol. 31022, *Carlo Cavenaghi*, 12 settembre 1663 - 28 marzo 1664, c.n.n. trascritto in parte in MANCINI 1992, p. 153

\31\

1664, febbraio 27

*Il curato di Camairago dona una tela raffigurante San Francesco al conte Vitaliano Borromeo*

«Adi 27 febbraio 1664

La Portatura di un Quadro gra(n)de di S(an)to Francesco che è stato donato dal Sig(no)r curato di Camairago al S(igno) Co(nte) Vital(ian)o mio sig(no)re».

ABIB, *Cassa Borromeo*, vol. 488, 1664-1666, c. 51r

\32\

1664, marzo 7

*Ricevuta di pagamento a favore di Luigi Scaramuccia per l'accomodatura di una tela raffigurante San Francesco*

«Adi 7 di marzo 1664

Pagato al Pittore Perugino l(ire) 50.8 valore di otto filippi p(er)l'accomodatura del Quadro di S(an)to Francesco dilla Galleria del S(ignor) Co(nte) Vital(ian)o mio sig(no)re come p(er) suo ricapito in filo 50. 8».

ABIB, *Cassa Borromeo*, vol. 488, 1664-1666, c. 53v

\33\

1665, marzo 3

*Documenti di battesimo di Ottavia Giustina Germana figlia di Luigi Scaramuccia e Ortensia Mariani*

«1665 adi trè Marzo

Ottavia Giustina Germana f(iglia) del S(ignor) Luigi Scaramuccia e S(ignora) Ortensia Mariani vigali nata il p(rimo) d(ett)o è stata battezzata da me P(adre) Gaspar Rovida Curato di S. Nazaro in Brolio. Comp(ar)e il S(ignor) Germano Germani».

ASNM, *Libro dei Battesimi*, 1657- 1683, c. 94r citato in GEDDO 1996, p. 296

\34\

1665, aprile 25

*Verbale dell'adunanza della Confraternita di Sant'Agostino a Perugia nella quale si autorizza due confratelli di trattare col pittore Luigi Scaramuccia*

«Convocata, congregata et coadunata generali Adunantia dicte Confraternite Santi Augustini in Oratorio Santi Dominici, in qua interfuerunt domini Priori et Confratres numero 34, Ordinatus de Peccis et dominus Josephus de Leoncinis priores seggii, exposuerunt dictis dominis confratribus infrascripta

videlicet: Se piaccia deputare li signori Economi, ser Ciriaco Veglia e Ascanio Fustini di potere trattare con il Ser Aloige Scaramuccia rispetto alle pitture da farsi nel nostro oratorio, et riferire il tutto nella generale adunantia ad effetto di stabilirsi dalla medesima quello doverà farsi. Quibus auditis, habitis inter ipsos debitis colloquiis et matura deliberation, previ Divini Numinis invocation, misso positoque partito more solito, illoque discoperto, fuit legitime obtento iuxta forma constitutionum».

ABFPe – *S. Agostino, Arte e Culto*, 1586-1890, *scaffale A, pluteo IV*, n. 421, c. 73r in TIBERIA 1980, doc. n. 22

\35\

1665, maggio 12

*Verbale dell'adunanza della Confraternita di Sant'Agostino a Perugia nella quale si autorizza Luigi Scaramuccia a procedere per l'esecuzione di un quadro*

«Congregata, convocata et coadunata generali adunantia dictorum confratrum venerabilis Confraternitatis Santi Augustini in communi solito in qua interfuerunt dicti Confratres numero 35 dominus Oradinus Peccius, dominus Bernardus Rubius, subrogati priores seggii, mandatum per me notarium, iuxta forma constitutionum exsolvi dictos dominos infirmatores puellarum et sorte fuerunt extracti infrascripti videlicet (sequuntur nomina); item proposuit se piaccia dare autorità alli signori economi per fare fare al ser Aloigi Scaramucci il quadro nel nostro oratorio alla facciata da piedi. Et habitis inter ipsos debitis colloquiis et matura deliberatione previa Divini Numinis invocatione, misso positoque partito more solito, illoque discoperto fuit legitime obtento iuxta forma constitutionum».

ABFPe, *S. Agostino, Arte e Culto*, 1586-1890, *scaffale A, pluteo IV*, n. 421, c. 73v in TIBERIA 1980, doc. n. 23

\36\

1665

*Memorie della Confraternita di Sant'Agostino dal 1657 al 1668*

«Sotto il di 25 Aprile 1665 fù addun(at)a nella quale fu data facoltà alli Sig(nor)i economi di potere spendere quello ad esse parrà p(er) far fare al S(ignor)e Aloisi Scaramuccia il Quadro del nostro oratorio alla facciata à piedi, ora esistente in Sagrestia».

ABFPe, *S. Agostino, Arte e Culto*, 1586-1890, *scaffale A, pluteo IV*, n. 457, c. 4v

\37\

1666, dicembre 21

*Cedola di pagamento per il trasporto di un dipinto di Luigi Scaramuccia ordinato dal principe Antonio Teodoro Trivulzio*

«21 dicembre [1666] L(ire) 100 per casse pagate ad Aluiggi Scaramuzza pittore perugino per pagamento di un quadro rappresentante Nostro S(igno)re nel deserto assistito da Angeli»..

ASM, *Trivulzio Registri*, Mastro 23, c. 181 in SQUIZZATO 2013, p. 164, n. 34

\38\

1667-1668

*Ricevute di pagamento per la Flagellazione di Cristo eseguita da Luigi Scaramuccia per la chiesa della Santissima Pietà di Cannobio*

«1667

L(ire) 70 per tanti pagati al signor Aluigio pittore a buon conto del quadro laterale nella cappella maggiore della chiesa».

«1668

L(ire) 303 pagate a Milano per mane del signor Antonio Gallarino per resto delle L(ire) 373.15 che amontava il quadrone».

ASCa, *Libro Mastro Ss.ma Pietà di Cannobio*, reg. 9 (1645-1704), f. 92 r; ASCa, *Libro Giornale Ss.ma Pietà di Cannobio*, reg. 11 (1640-1669), ff. n.n. in GNEMMI 1998, p. 300; TARLAZZI 2017, p. 80, n. 37

\39\

1668, luglio 1

*Luigi Scaramuccia tiene a battesimo in qualità di padrino Antonio Maria Luigi figlio del pittore Giuseppe Procaccini*

«1668 il primo di Luglio

Antonio Maria Luigi f(igli)o del S(ignor) Giuseppe Procacino e della S(ignora) Rosana Crena sua mog(li)e nato il vigesimo ottavo sud(dett)o è stato battezzato da me P(adre) Gaspar Rovida Curato. Comp(ar)e S(ignor) Luigi Scaramuccia Perugino di q(uest)a Casa. Com(ar)e Settimia Maria Procacina della Casa di S. Gio(vanni) Laterano».

ASNM, *Libro dei Battesimi*, 1657- 1683, c. 119v citato in GEDDO 1996, p. 256

\40\

1668, luglio 4

*Luigi Scaramuccia scrive una lettera ad Alfonso II Gonzaga conte di Novellara informandolo sulla disponibilità di due dipinti presso la sua bottega milanese raffiguranti un Narciso e un Bacchanale*

«Ill(ustrissi)mo et Ecc(ellentissi)mo Sig(nor)e Sign(or)e e P(ad)ron Col(endissi)mo

Non so se si debba dar totalm(en)te colpa alla mia troppa trascuragg(in)e ovvero alla persona del Sig(no)r Pierluigi Piantanida intorno al non haver di gia inviato a V(ostra) Ecc(ellenz)a alcune cose di pitt(ur)a di mia mano come haveva desi(erat)o si facesse gia molto tempo fa. L'essere stato il Sig(no)r Piantanida absente da Mil(an)o et in Germania et in altre parti, o poi anche il non avermi d(ett)o Sig(nor)e e se non in ult(im)o detto che l'Ecc(ellenza) vostra gli n'haveva in Mantova dato me(mori)a pochi mesi sono, ha cagionato simil ditat(ion)e e mancam(ent)o Egli è ben vero che ritrovandomi haver operato dei pezzi di quadri a contemplat(ion)e di mandarne uno qual mi fosse parso a prop(osit)o non in riguardo al merito di V(ostra) Ecc(ellenza) (che vorrebbe essere robba in Raffaello) ma a quello della mia poca habilità e forza sono sin'hora in forse qual debba esser da me eletto per ciò fare. Per tanto significherò cosi alla grossa (stimandolo bene il soggetto dell'uno e dell'altro) accio intendendo p(er) mezzo di un minimo cenno il genio, et inclinat(ion)e dell'Ecc(ellenza) V(ostra) possasi inviare o l'uno o l'altro, o pur tutti due se comanderà.

In uno vi è dipinto un Narciso figura l naturale specchiandosi randotto e dipntoal fonte, ma perche il Quadro è assai grandotto e dipinto per questo verso [verticale] l'ho adornato con alcuni saturu boscarecci che si ridono e si fan beffe della sciocchezza dell'innamorato giovine. La Ninfa Eco e di esso amante ma non riamata già si vede p(er) il dolore trasformata in più lontana parte in sassi, ovvero parte di antro; et un amorino che furtivam(ent)E vicino al misero Narciso intinge lo strale avvelenando con esso l'acqua della sua folle passione. Il resto della tela vien riempito di un boscaglio e lontananza, ove anco tramezzo vi si vede un termine, o sia statua di un simile satiro o sileno come verisimilm(en)te puol succedere in tali luoghi.

Nell'altro pezzo di un Quadro non tanto grande ma più copioso di figure, benchè di mediocre grandezza, e dipinto per quest'altro verso [orizzontale], vi sta espresso un trionfetto di Bacco assai più di mio genio che l'altro in quanto al soggetto. In questi ho preteso rappresentare alcuno degli effetti cagionati dal vino, come l'allegrezza, il sonno, l'ubriachezza, ed il furore in una tigre, et doi putti in aria che versano addosso al loro Sig(nor)e il gradito liquore. Vorrei essere indovino p(er) incontrare il gusto di V(ostra) S(ignoria) alla quale tutti mi dedicai nel putto istesso che si degnò honorarmi con la sua cortesiss(ima) e generosiss(im)a presenza. E qui attendendo l'onore di due sue righe p(er) sapere a chi si debba consegnare una o tutte due le sud(dette) pitture come le piacerà a V(ostra) Ecc(ellenza) rive(ren)te m'inchino, e resto per sempre.

Di V(ostra) Ecc(ellenza) Ill(ustrissima)

Milano 4 luglio 1668

Humiliss(imo) Dev(otissim)o et Oblig(atissim)o Serv(itor)e

Luigi Scaramuccia Perugino».

GUALANDI 1845, pp. 229-232

\41\

1668, luglio 20

*Pierluigi Piantanida chiede ad Alfonso II Gonzaga conte di Novellara notizie circa l'acquisto di una tela di Luigi Scaramuccia*

«Quando V(ostra) E(ccellenza) fu a Milano si degnò comandarmi che io col mezzo del S(ignor) Conte Vitaliano Borromeo sollecitassi il Perugino pittore a fare un Quadro all'Ecc(ellenza) V(ostr)a et avendone il Pittore finita l'opera già tempo fa come l'accennai a V(ostra) E(ccellenza) prima dell'andata mia in Germania di che ne rimasi senza risposta della determinazione sua, mi scusai col bel modo col Pittore medesimo il quale ingelosito di me preme di sapere l'intenzione di V(ostr)a E(ccellenza) e le scrive la qui congiunta per tal effetto. Io prendo l'occasione d'inviarla a V(ostra) E(ccellenza) per tenerle in tal modo assegnati gli ossequi miei, e supplicando V(ostra) E(ccellenza) a crederli nel maggior grado della devozione mia ecc(etera)

Bozzolo 20 luglio 1668».

CAMPORI 1855, p. 436

\42\

1668, agosto 15

*Lettera inviata da Luigi Scaramuccia ad Alfonso II Gonzaga conte di Novellara ringraziandolo per aver scelto uno dei suoi quadri*

«Ill(ustrissi)mo ec(cetera)

Dal Signor Piantanida mi fu res jer l'altro la favorita di V(ostra) S(ignoria) quale scorgento piena di benignità e pronta a ricevere una delle due Pitture da me fatte et di già accennate farò sempre trovar

pronta alla dispos(ition)e del sud(dett)o Sign(or)e acciò possa inviarla alla E(ccellenza) V(ostra) a cui p(er) hora prego compatirmi se non faccio il prezzo alla mia fatica come desidera riserbando ciò nell'altra mia che farà in compagnia di essa, e qui pregando ogni felicità dal Cielo p(er) la persona di lei le faccio humil(it)a riv(eren)za resto sempre.

Di V(ostra) E(ccellenza)

Milano 15 agosto 1668

Dev(otissim)o Umil(issim)o et Obbligatissim)o Serv(itor)e

Luigi Scaramuzza Perug(in)o».

GUALANDI 1842, p. 83; GUALANDI 1845, p. 233

\43\

1668, settembre 12

*Lettera inviata da Luigi Scaramuccia ad Alfonso II Gonzaga conte di Novellara informandolo sui prezzi dei suoi quadri*

«Ill(ustrissi)mo ec(cetera)

Io non volevo, per confessarla liberam(ent)e a V(ostra) Ecc(ellenza) dir niente circa il prezzo de' miei Quadri, perché sapendo beniss(im)o qual sia la cognit(ion)e e in un la generosità di V(ostra) Ecc(ellenza) stimai essere superflua simile faccenda, et havevo risoluto farlene un donativo; ma perché raccolgo p(er) bocca del Sig(nor) Piantanida la volontà espressa, e comando di V(ostra) Ecc(ellenza) che io dica, sono ad ubbidire, e più tosto mi accontento far cosa contro la mia volontà, che portar taccia di ostinato in non eseguire i cenni di V(ostra) Ecc(ellenza)

Dico dunq(ue) che del Bacchanale già descritto nella mia prima (parlando da galant'homo, e da vero e fedel servo) non posso pretenderne meno di Ducat(o)ni cento; e dell'altro del Narciso di sessanta; bastandomi così, perché desid(er)o che l'Ecc(ellenza) V(ostra) habbia alcuna mia mem(ori)a in q(uest)o Mondo sperando certo non sarà per volermene male, e che si degnerà compiacersi comandarmi altre cose ancor di maggior mon(ument)o E qui attendendo gli ordini oppotuni, et a chi si haverà, o haveranno a consegnare, a V(ostra) Ecc(ellenza) bacio con ogni affetto magg(io)re le riverite mani.

Di V(ostra) S(ignora) Ecc(ellenza)

Milano 12 (settem)bre 1668

Hum(ilissim)o Devot(issim)o et Oblig(atissim)o Serv(ito)re

Luigi Scaramuzza Perugino».

GUALANDI 1845, pp. 234-235

\44\

1668, settembre 17

*Documenti di battesimo di Clara Marina Colomba figlia di Luigi Scaramuccia e Ortensia Mariani*

«1668 il decimo settimo di (sette)mbre

Clara Marina Colomba f(iglia) del S(ignor) Luigi Scaramuccia, e della S(ignora) Ortensia Mariana sua moglie nata il di terzo di Giugno è stata battezzata da me P(adre) Gaspar Rovida in caso di necessità e supplete le cerimonie il di sud(det)to. Comp(are) S(ignor) Giuseppe Rodolfi come s(opra)».

ASNM, *Libro dei Battesimi*, 1657- 1683, c. 122r citato in GEDDO 1996, p. 296

\45\

1668, ottobre 31

*Lettera inviata da Luigi Scaramuccia ad Alfonso II Gonzaga di Novellara con la quale si impegna a non vendere ad alcuno il Trionfo di Bacco*

«Ill(ustrissi)mo

L'è già settimane sono che il quadro Bacchanale è disposto e pronto per quanto si aspetta a me; et il signor Piantanida ieri l'altro mi disse che lo invierà a vostra eccellenza con la prima occasione, havendomi pregato che in questo tempo io lo tenghi.

Di V(ostra) Ecc(ellenza)

Milano 31 (otto)bre 1668

Dev(otissim)o et Oblig(atissim)o Serv(itor)e

Luigi Scaramuzza Perugino».

ASCN, *Archivio Gonzaga Novellara, Autografi*, busta 72/13, 1668, ottobre 31

\46\

1668, dicembre 5

*Lettera inviata da Luigi Scaramuccia ad Alfonso II Gonzaga conte di Novellara informandolo della consegna del Bacchanale nelle mani del Principe di Bozzolo*

«Ill(ustrissi)mo ec(cetera) ec(cetera)

Si è finalm(ent)e dal Sig(nor) Piantanida e da me unitam(ent)e consegnato il Quadro del Bacchanale in mano dell'Ecc(ellentissimo) Sig(nor) Pr(enci)pe di Bozzolo, acciò quanto pr(opri)a possa pervenire nelle mani di V(ostra) Ecc(ellenza) come la benignità del med(esim)o sig(nore)e ha detto voler fare. Qui non resta altro che dire, se non che la mia benchè piccola fatica possa esser di gradim(ent=al purgatiss(im)o occhio di V(ostra) Ecc(ellenza) come di ciò ne prego il Cielo, e vorrei che fosse del carattere di un Raffaello, che sarei certo si accosterebbe proportio(nat)ament)a almeno in buona parte al gran merito, e buon gusto nella Pitt(ur)a dell'Ecc(ellenza) V(ostra) a cui (infinitam(ent)e raccomandandomi alla sua protett(ion)e) con ogni affetto river(enz)e bacio le mani.

Di V(ostra) Ecc(ellenza)

Milano 5 (dicem)bre 1668

Dev(otissim)o et Oblig(atissim)o Serv(itor)e

Luigi Scaramuzza Perugino».

GUALANDI 1845, pp. 235-236

\47\

1668, dicembre 5

*Pierluigi Piantanida informa Alfonso II Gonzaga conte di Novellara circa il quadro di Luigi Scaramuccia depositato presso la dimora di Scipione Gonzaga principe di Bozzolo*

«Il Quadro di V(ostra) E(ccellenza) è in casa del S(igno)r Principe che qui si trova da hoggi otto in qua et al di lui ritorno a Bozzolo vedrò di farcelo condurre con sicurezza che non patirà nel viaggio, mentre è ben coniditionato et involto (omissis aliis)

Milano 5 dicembre 1668».

CAMPORI 1855, p. 436

\48\

1669, marzo 18

*Lettera inviata da Luigi Scaramuccia al suo agente Pierluigi Piantanida*

«Ill(ustrissim)o Mio Signore

Sono stato più volte a casa di V(ostra) S(ignoria) e non havendo havuto fortuna di ritrovarlo mi sono risoluto scriverle q(uest)i doi versi, poiché p(er) essere la strada un poco longhetta et a me d'incommodo p(er) gli affari tengo, so me ne compatirà.

La suplico adunque con tutto il cuore, a voler rinvenire del mio Quadro Bacchanale, del quale dopo che assieme lo consegnassimo all'Ecc(ellentissimo) Sig(nor) Prin(ci)pe di Bozzolo non ho mai inteso altro, se non quello che p(er) mezzo di un biglietto di V(ostra) S(ignoria) mi fu noto il quadro essere pervenuto in mano di S(ua) Ecc(ellenza) il Sig(nor) Conte di Novellara mio Sig(no)re come da noi si desiderava. Vivo p(er) questo con grande ansietà (e puol Lei vestirsi de' miei panni p(er) credere se dico il vero) non potendo indovinarci se la mia fatica sia stata di gradim(ent)o o no; né voglio persuadermi che se fosse riuscita di satisfazione S(ua) Ecc(ellenza) non avesse con la sua sollecita puntualità di subito rimesso il danaro convenuto, potendo anch'essere l'habbi fatto, e che p(er) qualche accidente o altro sinistro di lett(er)e ne sia occorsa così longa dilattione; e qui p(er) fine a V(ostra) S(ignori)a baciando le mani resto facendola humiliss(im)a riverenza.

Di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissim)a

Casa [Milano] 18 Marzo 1669

Dev(otissim)o et Oblig(atissim)o Serv(itor)e

Luigi Scaramuzza Perugino».

GUALANDI 1845, pp. 237-238

\49\

1669, luglio 17

*Lettera inviata da Luigi Scaramuccia ad Alfonso II Gonzaga conte di Novellara con cui chiede informazioni circa l'apprezzamento del suo quadro*

«Ill(ustrissi)mo ec(cetera)

Havendo io con ogni humiltà più volte scritto all'Ecc(ellenza) V(sotra) dell'interesse del mio Bacchanale, Quadro già mandatole sin da Natale passato, e l'occorrenza grande che havero del pagam(ent) di esso stabilito cioè di Ducatoni d'argento N. 100 e non havendone mai potuto haver la fortuna di sortirne l'effetto non solo, ma né tampoco esser gratiato di risposta, già che so beniss(im)o l'esser l'Ecc(ellenza) V(sotra) per Dio g(rati)a con bona salute; ho preso resolut(ion)e venirla a riverire di persona, potendo esser che in q(uest)a maniera io riceva l'Honore di poterla inchinare, ed insieme di ottenere le di Lei grazie.

A q(uest)o med(esim)o effetto mi portai in Piacenza p(er) occa(sion)e della Comedia in Musica essendomi persuaso che facilm(ent)e avrei potuto trovar colà l'Ecc(ellenza) V(sotra) ma ne restai deluso et in un mortificato. E qui a V(ostra) Ecc(ellenza) senza più tediarla faccio humil(issim)a rev(eren)za.

Di V(ostra) Ecc(ellenza)

Mil(ano) 17 luglio 1669

Dev(otissim)o et Oblig(atissim)o Serv(itor)e

Luigi Scaramuzza Perugino».

ASPr, *Comune di Parma, Raccolta di autografi*, busta 4402, fasc. 39 in GUALANDI 1845, pp. 239-240

\50\

1669, luglio 17

*Pierluigi Piantanida chiede ad Alfonso II Gonzaga di Novellara di disporre il pagamento a favore di Luigi Scaramuccia per il quadro precedentemente acquistato*

«Il Perugino mi si rende così importuno che mi obbliga a replicare le suppliche mie all'Eccellenza V(ostra) perché voglia disporre il pagamento del Quadro che [...] tempo fa inviò all'Eccellenza V(ostra) per mezzo del S(igno)r Principe. Io passo però a supplicare nuovamente V(ostra) Eccellenza per l'effetto stesso ancorché havessi risoluto di non scriverle più sopra di questa materia facendo ciò solamente perché non vorrei che nella dilazione di tal pagamento risultasse pregiudizio alcuno al di lei buon concetto e gran qualità. Supplico V(ostra) Eccellenza scusare l'ardire che io prendo in questo caso et a voler ricevere i sensi miei nel grado della maggior devottione mia e dello zelo che ho verso il sommo rispetto di V(ostra) Eccellenza alla quale fo per fine humile riverenza. Milano 17 luglio 1669».

CAMPORI 1855, pp. 436-437

\51\

1670, agosto 15

*Lettera scritta da don Cipriano Mauri priore della chiesa pavese di San Marino al canonico Flaminio Pasqualini*

«Al Molt' Ill(ustrissimo) e Molto Rev(erendo) Sig(nor) Canonico D(on) Flaminio Pasqualini in Milano etc(etera)

Molt' Ill(ustrissimo) e M(olto) R(everendo) Sign(or) Patr(ono) Colendiss(imo)

Sospira impatiente il Mondo, e Io con questi il parto pretioso del fecondissimo ingegno del Sig. Luigi Scaramuccia Perugino Idea della Verità, e gloria de Pennelli del nostro secolo di cui V(ostra) S(ignoria) già anni sono mi accertò, che in breve uscito sarebbe alla luce, all' hora quanto nella corte Serenissima di Mantova portano in fronte il Carattere di Ministro del Rè Cattolico Carlo Secondo nostro Clementissimo Signore. Di quel componimento Io dico, ch'esprime i viaggi in varie Città d'Italia fatti dal suddetto Signore col puro oggetto di vedere, e di studiare le portentose finezze dell'Arte, nelle Tele de più famosi, ed accreditati Pittori di questa, ed altre decadute etadi. Ma perché fino a questo punto non s'odono stridere i Torcoli, tratteggiar Caratteri, ne preparar membrane, le concepite speranze homai languiscono, e quasi del tutto smarriscono; V(ostra) S(ignoria) ch'è il fedelissimo Acate del Sign(or) Luigi lo solleciti, anzi lo stimoli, e violenti colle di lei efficaci persuasioni à dar l'ultima mano ad Opera cotanto curiosa, e profittevole, mediante la quale dalla Fama veritiera acclamato ne farà per il portento non meno del Pennello, che della Penna, poiché se con quello anima le Tele, e dà Spirito à Colori, con questa ravviverà l'incenerite memorie de tanti eccellenti Professori della Pittura, che nell'Avello dell'oblio con i di loro Nomi sepolti, quasi puol dirsi, se ne stiano giacendo.

Non vorrei già che quello gran Soggetto nell'infantare il già concepito suo parto quello dell'Elefante emulasse, poiché troppo allungherebbe il martirio alle nostre brame; ne men vorrei, che per così lungo indugio da mercuriale ladroneccio la sua bella inventione involata le fosse, che però per riparare di un tanto male l'imminente pericolo (p. XIV) procuri V(ostra) S(ignoria) con ogni sollecitudine, che più non si sospenda à nostri desiderij il godimento; mentre dalla di lei attenzione imploro delle mie premure l'adempimento, à V(ostra) S(ignoria) prego dal Cielo un diluvio di grazie, dichiarandomi

Di V(ostra) S(ignoria) Molt' Ill(ustrissimo) e Molto Rever(erendo) / S(an) Marino Pavia il di 15 agosto 1670. Devotiss(imo) e Obligatiss(imo) suo Serv(itore) Don Cipriano Mauri».

SCARAMUCCIA 1674, pp. XIII-XIV

\52\

1670, settembre 3

*Lettera inviata da Luigi Scaramuccia ad Alfonso II Gonzaga conte di Novellara circa il mancato pagamento del suo quadro*

«Ill(ustrissi)mo ec(cetera)

Non parmi conveniente tralasciar l'occ(asio)ne di riverire V(ostra) Ecc(ellenza) p(er) mezzo del sig(nor) Can(onico) Davide Verri quale è mio car(issi)mo amico e P(ad)rone, già che qui s'intende che l'Ecc(ellenza) V(ostra) si ritrova in Bozzolo, ove egli dimora di stanza.

Io poi non vorrei essere importuno verso di V(ostra) Ecc(ellenza) (quale so sempre essere impiegata in gravi affari) in ricordarle la bagatella del mio interesse, cioè delli cento scudi d'argento convenuti p(er) il quadro fatto a V(ostra) Ecc(ellenza) del Bacchanale, ma le mie occorrenza p(er) non dire necessità, mi sforzano a questo con instantiss(i)mi prieghi, mentre senza più tediarla a V(ostra) Ecc(ellenza) humilm(en)te riverisco e Le bacio con tutta divot(io)ne le mani.

Di V(ostra) Ecc(ellenza)

Mil(ano) 3 (settem)bre 1670

Dev(otissim)o et Oblig(atissim)o Serv(itor)e

Luigi Scaramuzza Perugino».

GUALANDI 1845, pp. 240-241

\53\

1670, settembre

*Luigi Scaramuccia chiede ad Alfonso II Gonzaga conte di Novellara di risolvere il pagamento tramite il canonico Davide Carri*

«Ill(ustrissi)mo ec(cetera)

Di già che l'Ecc(ellenza) V(ostra) si è degnata compiacersi di voler con ogni gentilezza gratiarmi della mercede concertata del mio Quadro Bacchanale come dal Sig(nor) Can(onico) Davide Carri mi vien significato, e che si è compiaciuta V(ostra) Ecc(ellenza) veder con occhio amorevol(issi)mo le mie humil(issi)me righe, sono a supplicarla di voler consegnar il danaro al med(esim)o sig(nor) Can(onico) Carri, il qual poi haverà pensiero far la rimessa p(er) via di Piacenza, o se pure p(er) qualche affare il sud(dett)o sig(nor) Can(onico) non potesse di persona esser a ritrovare V(ostra) Ecc(ellenza) la supplico restar serv.a farla dare a chi q(uest)a con una del Sig(nor) Can(onico) rappresenterà all'Ecc(ellenza) V(ostra) mentre io facendo fine con supplicarla di comandi maggiori, mi dichiaro.

Di V(ostra) Ecc(ellenza) Mil(ano) [...] (settem)bre 1670

Humil(issimo) Dev(otissim)o et Oblig(atissim)o Serv(itore)

Luigi Scaramuzza Perugino».

GUALANDI 1845, p. 242

\54\

1672, luglio 29

*Nota delle spese di Agostino Stocchetti*

«Li 29 d(ett)o [luglio 1672] Al P(ad)re Resta p(er) suo rimborso d'un quadretto d'una madonna col Bambino, S(an) Giuseppe, e S(an) Giovannino comprato p. l'Ill(ustrissi)mo S(ignor) Marchese P(ad)rone 7».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 765, febbraio-luglio 1672, conto n. 37 in PAMPALONE 1993

\55\

1672, agosto 7

*Lettera inviata da Pavia da Luigi Scaramuccia al conte Vitaliano Borromeo all'Isola Bella*

«Ill(ustrissi)mo Sig(nor)e S(ignor)e e Pr(incip)e Col(endissim)o

Questi giorni addietro fui a Mil(an)o a fine di ricev(er)e V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissim)a mà ritrovandola fuori né restai non poco mortificato.

La volevo supplicare di darmi quella informat(io)ne della sua bell(issim)a isola, poiche dove(n)do si in breve da qui in Pavia alle stampe quella mia fatica qual'ella si sia, riesce d'uopo haver in punto ogni cosa, onde supplicar VSill.ma restar resta mandarmi la d(ett)a scrittura acciò possa farsi conoscere qua(n)to in ogni modo e maniera sia sempre.

V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissim)a

Pavia nel collegio del Papa, adi 7 Agosto 1672

Devoto servitore er obbli(gatissi)mo

Luigi Scaramuza Perugino».

ABIB, FB, *Vitaliano VI, Corrispondenza*, 1672/1108, c.n.n.

\55bis\

1672-1673

*Descrizione del programma iconografico per la decorazione pittorica della nuova cappella e della volta grande della chiesa di San Tommaso di Pavia*

«[...] Nella crocera della nave L'angelo che dal cielo trionfante di gloria, scende ad annunciare la nascita di Christo ai poveri pastori confusi nella gran luce. Nel campo verso la porta della chiesa. I re magi che dalla prossima Bethleme gionti con seguito pomposo alla gloriosa e vil Capana adorano Giesù offrono i doni Nel campo di mezo come più grande. I tiranni, che, d'ordine dell'Empio Herode, fanno stragge crudele de teneri innocenti su gl'occhi lagrimosi delle proprie madri mentre la vergine con giesù e Gioseffo era già in fuga guidata dall'angelo verso l'Egitto. Nell'altro Campo verso S(an) Domenico. Il vago e maestoso Tempio, nel quale la Vergine con Gioseffo, et altri presenta Giesù nall'amoroso seno di Simeone ch'all'altare l'attende co suoi ministri. Nella cappella nel campo di sopra dall'altare. Christo rissuscitato che dalla gloria viene ad incontrare la Vergine che con gli anglioli ascende al Cielo. Nell'altro campo opposto. Il moribondo Gioseffo che degl'Anglioli servitti ogni tante di gioia tra l'amorose braccia di Giesù, e maria l'anima Spiara. Nelli quattro Angoli della cupola Li quattro evangelisti che in parte nudi dimostrano diversi artificiosi effetti. Nelle quattro finestre finte della cupola figuranti quattro misteri della fede, cioè S(an) Giovanni Battista, che battezza Christo nel Gordano Christo che converte la samaritana vicino al pozzo Christo che comanda a Pietro di venire a sè sopra dell'acque Christo risuscitato, che col vedere, e col'tatto delle proprie piaghe restituisce alla fede il miscredente Tomaso. Nel volto della cupola figurarvi. Il disegno delli tre Anglioli misteriosi fatto dal s(ignor) Perugino che portano il giglio, la croce et il vessilo. Nel voltino del lanternino. Doi Anglioli dalla maggiore grandezza che potranno capire quali compongono una corona di rose diverse [...]». [da connetter la seguente lettera non firmata ne datata ma presumibilmente si riferiscono a Scaramuccia] «[...] Molto Illustrissimi Signori. Nella congregazione ultimamente havutasi è statto rapresentato come, doppo haver V(ostra) S(ignoria) in questa sua venuta di nuovo

riconosciuto la fabbrica da pingersi, habbi motivato di non haver ancora dato principio ad esprimere con disegni i pensieri, che savrebbe d'historyare ne campi della nave, come pure della capella, e cupola, e che desideroso di poter incontrare en disegnar opere di genio della congregazione, havebbe goduto di vedersi per parte della medesima suggeriti alcuni pensieri, perche di quelli havebbe V(ostra) S(ignoria) adattati i disegni; onde approvando la medesima congregazione per molto propria questa sua propositione, qual riesce nel medesimo tempo di sodisfattione alla congregazione ed a V(ostra) S(ignoria) di facilità e brevità maggiore per accertarne disegni, ha stimato inviare annessa la copia de pensieri sopra quali gode che habbi N(ostra) S(ignoria) a formare i disegni proportionati alli campi, senza maggior perdita di tempo, quando non stimasse farsi V(ostra) S(ignoria) di voler portarsi prima a Pavia per tal effetto, nonche la congregazione se rimette al maggior commodo di V(ostra) S(ignoria), alla quale augura da V(ostra) S(ignoria) ogni vero bene [...].»  
 APCPv, cart. 938 in CASATI 2012, p. 209

\56\

1673

*Raccomandazioni fatte dal marchese Orazio Spada a suo figlio Guido in occasione del viaggio da intraprendere in direzione di Torino*

«Ricordi a Guido Spada mio figliuolo per il suo viaggio da Roma à Torino li 17 d'Otto bre 1673 Figliolo Amatissimo Questo non è solam(en)te il p(ri)m(o) viaggio che voi fate senza la mia compagnia o della Marchesa v(ost)ra Madre ma è anche il p(ri)m(o) allontanamento che Voi fatte dalla mia Casa e dai Noi vostri direttori [...]

Il nostro viaggio sarà Fiorenza, Bologna e Milano sino à Torino, dove goderoti la compagnia del Nuntio v(ost)ro fratello sino a che Dio piacerà di disporre altram(en)te di Voi. Il P(ad)re Sebastiano Resta mi ha mandato un biglietto che io vi consegnai nel quale vedrete ch'egli desidera che vediate il P(ad)re Pasi superiore della Congr(egazio)ne dell'Oratorio della Madonna di Galliera e quando lo facciate, non ci mandate altim(en)ti il Ser(vito)re ma andatoci voi stessi e dirgli solam(en)te d'haver havuto commissione dal P(ad)re Sebastiano Resta di visitarlo in suo nome, senza uscire à dire ch'egli scriva anticipatam(en)te à Milano, il che forse non gli riuscirebbe senz'incontrasse à partire l'ordinario quel giorno stesso che voi vi fermerete à Bologna. Se andarete da questo P(ad)re Pasi procurati anco di vedere il P(ad)re Ettore Ghisilieri della med(esi)ma Congregazione il quale è stato al secolo mio sig(no)re partialiss(i)mo qui in Roma, trattenendosi in casa del Card(ina)le n(ost)ro Zio e forsi vi darò una lett(er)a per lui che gliela presenterete solam(en)te in caso che ci andate. Vi metto in forse à trovare questi Padri p(er)che essendo il fine del P(ad)re Resta acciò voi siate favorito à Milano p(er) farli vedere le cose degne della Città, se l'ordinario non può arrivarci prima di voi, non occorrendi fare questo complimento».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 613, c.n.n.

\57\

1673

*Raccomandazioni di viaggio inviate dal marchese Orazio Spada al maestro di casa Francesco Antonini per il viaggio a Torino di suo figlio Guido*

«Istruzione al S(ignor) Don Francesco Antonini M(ast)ro di Casa p(er) il viaggio che deve fare à Torino in accompagnamento di Guido mio figl(io)lo alli 17 d'Otto bre 1673 In Bologna potrà trattarsi un giorno, ne potrà di meno p(er) visitare li Parenti con l'indirizzo del S(igno)re Conti al quale io ne scrivo e consegno la lett(er)a a mio figl(io)lo et il med(esi)mo sig(no)re

gli farà vedere le cose più belle e riguardevoli della Città e specialm(en)te la Chiesa di S(an) Paolo de i Padri Barbabiti dove la facciata e l'Altar maggiore sono stati fabricati dalla mia casa».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 613, c.n.n.

\58\

1673

*Lettera di Luigi Scaramuccia ai membri della Confraternita del Santissimo Rosario di Pavia*

«Ill(ustrissi)mi Sig(no)ri. Resta non poco sorpreso Luigi Scaramuccia nel vedere indeterminati li sensi di cotesta illustrissima congregazione per l'intrapresa sua op(e)ra, e conoscendo di ciò esserne la sola cagione alcuni sussurri di poco ben [accetti?] e forse maligni da quali sono predicate cose da non poter sostenersi, e queste habbino fatta tal impressione in molti delli signori e loro illustrissime, atta a stabilire gl'interessi non solo propri come della medesima compagnia. Ha stimato non applicami, (allo rimedio) per (cancellarla) che rappresentare alle mede(si)me non voler passare oltre colla sua fatica, le prima non venghi scoperta la già termunata sopra della capella, e lasciata a gli occhi di chi che sia, ma più de periti per dieci o dodeci giorni acciò conosciuta quaesta adeguatam(ent)e buona, possa senz'altri ostacoli proseguire il resto, e pure trovatali col disinteressato giudicio altrui di poco valore (come viene supposto) se ne astenga in avanti, ne vi ponga più mano dichirandosi [xxx] nell'uno, come nell'altro de sodetti capitoli e esser sempre senz'altra eccezione. Delle sig(norie) loro ill(ustrissi)me Humil(mente) e dev(otissi)mo ser(vito)re Luigi Scaramuzza Perugino».

APCPv, cart. 938 in CASATI 2012, p. 211

\59\

1673, gennaio 27

*Lettera di Luigi Scaramuccia membri della Confraternita del Santissimo Rosario di Pavia*

«Ricevo una per ordine di vostra signoria illustrissima, e di cotesta insigne compagnia del S(anti)ssimo Rosario, et annesso d'honore d'un foglio, due sono assai distintamente espicati li soggetti da dipingersi nella cappella. Io veramente di già havevo in buona parte [maturato?], e con la mente, e con la mano cose differenti stante la dilattione della sudetta nota; ma ciò punto non fa caso essendo io sempre pronto a nuove fatiche, a fine d'incontrar al genio miei Patroni, ed in particolare quello di vostra signoria Illustrissima, alla quale professo somma obligatione. Solo intorno all'Istoria de Pastori doverò dire alcun mio sentimento, accio si possi accertar meglio ogni cosa, ma ciò stimo bene significarlo a bocca al mio venire, che intanto ed mancando che fare per il resto de siti, ne anderò fornendo i pensieri e li studij; e non essendo [xxx] altro a vostra signoria ill(ustrissi)mo, et a cotesti altri miei signori e deputati della veneranda compagnia faccio umilmente reverenza. A vostra signoria Ill(ustrissi)ma.

Milano 27 gennaio 1673 Devot(o) et obbl(igato) serv(itore) Luigi Scaramuzza Perugino».

APCPv, cart. 938 in CASATI 2012, p. 211

\60\

1673, gennaio 10

Lettera inviata dal reverendo Antonio Lupis al pavese don Cipriano Mauri

«Al Reverendiss(imo) P(adre) D(on) Cipriano Mauri

Priore di S(an) Marino etc(etera)

Mi comanda V. P. Reverendiss(imo) à descrivere il sublime pennello del Sig(nor) Luigi Scaramuccia di Perugia, mà tutti gl'ingegni non si confanno à recitare nella Catedra del Sole. Egli nelle Tele hà stemprato più prodigij alla meraviglia, che raggi non intagliarono i Fidij nelle Pietre dell'Eternità. Si può insuperbire di essere uno di quei c'han superato la Natura con l'Arte, mntre in ogni scorcio hà dipinto un miracolo. Chi hà havuto fortuna di osservare le sue Opere può dire d'essersi trovato nel secolo degl'Apelli, che in ogni linea animavano un tesoro di glorie alla Fama. Eglicon tutta ragione può concorrere con le Tavole de Zeusi, già che con modi così naturali è gionto ad ingannare con l'ombra i Corpi, e con una colorita bugia lo sguardo. Le Gallerie più celebri dentro, e fuori d'Italia non si vedono che illustrate da i pannggiamenti della sua Virtù. Basti dire, che un Carlo II Monarca delle Spagna habbia tanto stimato il suo valore che oltre di tenere più pezzi di Quadri della sua mano hà voluto anche, che uno di essi guardasse il proprio Gabinetto. Segno evidente, che quando una si gran Corona del Christianesimo ha cercato le di lui memorie nelle sue Camere, che il dissegno effettivamente fosse degno di mille corone nella maestà del lavoro. Queste sono quelle pitture, che tinte dalle porpore del merito entrano senza rossore nelle Sale de Grandi. Tralascio le Altezze di Savoia, e di Mantoa, che finalmente tengono fregiati i loro appartamenti con le fascie del suo colorito. Non favello di molte Città, e Metropoli, come una Roma, un Venetia, un Napoli, un Milano, Piacenza, Bologna, e Perugia. Archivij aperti alle sue meraviglie, e figurati splendori della sua mano. Et hora, che nell'Insigne Collegio Ghisliero di Pavia stà versando i più pellegrini portenti dell'Immortalità, ben aspetta il nostro Secolo di mirare un'altra volta risorti i Titiani. Si consoli pure il Sig(nor) Perugino di haver rubbato i fregi della Grecia, e di haversi reso tributato un Mondo con i trofei della sua Virtù. Quante ombre egli hà sparso ne i telai del tempo, tanti lumi hà riscosso nell'orizzonte del suo felicissimo nome. Le ruggini dell'età e le ingiurie della Morte non abatteranno già mai un sì degno Colosso, insegnandomi V(ostra) E(ccellenza) Reverendiss(ima) che i fulmini fuggon da gl'Allori, e che i gran Talenti imitano la qualità della Fenice, che trova la culla sin ne i sepolcri. Pennello, che decantato etiandio da i Musei d'eruditissimi Scrittori, e dalle Croniche più sudate degl'anni hà meritato ugualmente in sua lode, e le trombe di Pindaro, e le lingue della più incarnata eloquenza. Mi scusi V(ostro) P(adre) Reverendiss(imo) se alla grandezza del soggetto porto così pochi attestati delle mie debolezze, essendo che non vi è bocca più feconda del silentio, quando si discorre degl'Huomini Grandi. Ho ubbedito volentieri i di lei riveritissimi comandi più tosto per un genio particolare, che professo al merito della sua padronanza, che per prendere applauso nelle carte. Ammiro bensì doppiamente l'Autore che non solo è arrivato à far parlar le Tele, ma anche à dar lingua ne i Fogli con il bellissimo Libro, che vuol dar alla luce sul genio di Raffaello d'Urbino. Egli farà utroq(ue) Caesar con il Pennello, e con la Penna, e con i Colori, e con gl'Inchiostri. Se la Pittura è una Poesia muta, questa volta con le suo Compositioni le darà tanta voce, che si farà sentire nelle Provincie più remote della Fama. Non manchi poi V(ostra) E(ccellenza) Reverendiss(ima) di continuarmi gl'abbozzi della sua gratia vantandomi di essere quel ritratto tanto animato da i suoi stimatissimi favori, e qui resto con il rassegnarmi eternamente.

Di V(ostro) P(adre) Reverendiss(imo).

Bergamo li 10 genaro 1673.

Devotiss(imo) e Obligatiss(imo) Serv(itore)

Antonio Lupis».

SCARAMUCCIA 1674, pp. XV-XVI

\61\

1673, febbraio 28

*Ragguaglio inviato da Roma dal marchese Orazio Spada a monsignore Fabrizio Spada Nunzio in Francia*

«Roma ult(im)o di febraro 1673

Carlo Maratti ha voglia di finir giusto il mio quadro p(er)che desidera far anco gli altri due. Valen-  
thuomini disiderano di lavorare in q(ues)ta nostra cappella che è stimata p(er) la Capacità, p(er) l'or-  
nato e p(er) la Chiesa dove sono altre opere belle».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 613, 28 febbraio 1673

\62\

1673, marzo 18

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Il P(adre) Nazarri della Pace dovendo mandar a Milano un Angelo Custode del S(igno)r Giacinto  
Brandi, mi dimanda se ho la cassa del S(an) Carlo della V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma si che la  
pregherei dar ordine al M(aestr)o di casa che me la dasse [xxx]

Dal S(ignor) Scaramuzza non hò risposta del S(an) Nicolò, ma lo tengo p(er) certo che l'accetti e di  
farlo in Roma et in tempo me ne scrivera questa posta

È venuto quel bravo scolaro del sud(det)to Scaramuzza con lui [xxx] à vedere il quadro di S(an) Carlo  
che hà bisogno di qualche carezza poiche di q(ue)llo si fida e concede che ci metta le mani quanto  
bissogna ma possiamo anco differire se mai venisse à tempo il medesimo Scaramuzza bastando la  
fatica d'una mezzo' hora a trovar qualche coretta che habbia patito.

La riversico humil(men)te 18 marzo 1673

Humil(men)te et Obblig(atissi)mo Seb(astian)o Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, f. 48 in PAMPALONE 1993

\63\

1673, ottobre 23

*Ragguaglio inviato da Roma dal marchese Orazio Spada a monsignore Fabrizio Spada Nunzio in Francia*

«Roma 24 d'Ottobre 1673

Lunedì 23. È stato da me il P(adre) Resta à riferirmi che ieri il S(igno)r Carlo Maratti Pittore fu da lui  
e dal P(adre) Maffei è dimandò che si faceva dei due quadri laterali della mia Cappella poichè haven-  
dono ricercato lui, se poteva darli p(er) l'Anno Santo risposi che gli ero impossibile dovendo servir  
in Casa Altieri alla pittura della Sala e adesso vorrebbe pur farli e però sentendo che p(er) uno mi son  
impegnato à Milano con un tale Scaramucci Perugino, ch'egli ancora loda, è che mi dispiaceva di  
non haver potuto coniguire da lui il Compim(en)to di tutta l'opera dissi che si sarebbe potuto  
nell'Anno Santo coprìr con Arazzi ò altro il luogo delli pittori e tanto apriri la Cappella perché in  
quell'Anno si sarebbero finite, e non disse di più, ma si vede che è pentito e che non credeva così  
questa resolutione p(er) altri e tanto più che doppo haver udito l'impegno sodd(ett)o dal P(adre) Resta,  
nond(imen)o ne parlò al P(adre) Maffei, anzi con q(ues)to disse il rimpiego di copriri il sito delle  
figure, e non col P(adre) Resta, Io però, oltre l'impegno, aggiungo che si lagente vedesse mancare le  
statue, e le pitture direbbe che potevo differente ad aprir la Cappella, ma mancando le statue sol(tan)te  
non potrà dar tanta faccia, et a q(ues)to si può rimediare ò col metterci i modelli seben in q(uan)ti ho

anche delle difficoltà) o col fingerle di pitture di chiaro scuro in tela che copre le nicchie, come stava a S(an) Pietro in Montorio all'Altari dei Raimondi dove è il S(an)to Francesco, accanto che fra fatta la statua».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 613, 24 ottobre 1673 in PAMPALONE 1993

\64\

1673, ottobre 24

*Lettera inviata da Pavia da Luigi Scaramuccia al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Dal P(adre) Resta della Chiesa Nova Mio Sig(nor)e ricevo ordine come p(er) parte di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma di essere f(a)vorito p(er) un Opera di Pittura da collocarsi nella sua Capella Spada. Io benche mi conoschi indegno di un tanto honore, mi devo p(er) niun conto delle grazie comportatimi, ritirare. Cercherò avvalorare quella debolezza che in me regna mediante le gratie ricevo da V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma e spero rendermi mezzo delle medesime di sterile fecondo, e parlando di balbutiente m'accingerò quanto prima a questa f(a)tica e mi intenderò se così parerà a lei con il sud(det)to Padre dal quale ho già ricevuto le misure esattissime et a V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma faccio humil(men)te remissione.

Pavia 24 ottobre 1673 Obblig(atissi)mo Serv(ito)re Luigi Scaramuccia Perugino».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, c. 32r citato in MANCINI 1992, p. 152

\65\

1673, ottobre 25

*Lettera di Luigi Scaramuccia al marchese Girolamo Botta Adorno*

«Ill(ustrissi)mo Sig(nor) Sig(nor) et Pro(tetto)re Col(endissi)mo

Li favori e g(razi)e che V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma in virtù di carta in viatagli in mio nome dal sig(nor) fra(nces)co Gerolamo Canevari, si è degnata compartirmi, in gradire la dedicatoria del mio Libro di Pittura, p(oi) ultimamente congiunta con l'espress(io)ne del suo pittor di casa mi obbligano al maggior segno.

Già la composizione sarà in breve compiuta dalle stampe con le quali io si come dal bel principio gli dedicai col pensiero, hora espressam(en)te mi confermo p(er) sempre.

V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissima)

Pavia 25 (otto)bre 1673

Humil(issi)mo Servitore Oblig(atissi)mo

Luigi Scaramuccia Perugino».

BAMI, *Lettere (1672-1673)*, Fondo Cusani, ms. Q2 inf, fasc. IV – III gruppo (1673), n. 871, lettera del 25 ottobre 1673

\66\

1673, novembre 4

*Lettere di monsignor Fabrizio Spada inviata a suo padre marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«8 novembre 1673

Sabbato 4. Dello Scaramuccia Pittore ha dell'opere sua il Sig(nor) Card(inale) Azzolino. A Carluccio non sarà piaciuto ch'ella habbia dato ad altri il lavoro, ch'egli pensava dovere toccare à se, mà non può dolersi mentre richiesto ci sarà di non poterlo fare p(er) farsi forse pregare e pagare meglio».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 633, c. 1256v in PAMPALONE 1993

\67\

1673, novembre 8

*Ragguaglio inviato da Roma dal marchese Orazio Spada a monsignore Fabrizio Spada Nunzio in Francia*

«Roma 8 novembre 1673

Sabato 4. Delle tre pitture che vanno alla mia Cappella ne sono distinate due, la prima dell'Altare al S.re Carlo Maratti come sapete, un'altra à un Perugino ma che sta à Milano et al presente dipinge à Pavia, il quale è scolaro di Guido Reni e si chiama Luigi Scaramuccia. Questo ha eletto di dipingere la gran limosina di S(an) Carlo quando un giorno distribuì 40 m scudi. La t(er)za penso di darla à quello che stà in Casa del S(igno)re Card(inale) Pio, ma prima voglio vedere una sua opera a Santa Croci».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 613, 8 novembre 1673 in PAMPALONE 1993, p. 57

\68\

1673, dicembre 16

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Ill(ustrissi)mo Sig(no)re Sig(no)re P(ad)rone Col(endissi)mo

Dall'incluse lettere arguirà V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma la mia premura p(er) il quadro che si fa a Milano e gliele partecipo per l'allegrezza io godo del vedere d'essere inteso il nostro concetto quanto poi al disegno non hò paura che non sia per riuscire e quanto al colorito tanto più.

Pure qui col Si(gnor) Gio(vanni) Bonati si v`a studiando e concertando di far cosa degna, si fa assai à fare shizzi di lapis p(er) accertare il concerto, parte principale dell'arte e delle opere grandi ò insigni. [c. 35 v] La nunciatura di Mons(igno)re che riempie d'applauso la Corte e di giubilo i suoi servitori, metterà V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma in grand'occupature et il supplica tante parti non richiede ne miglior bonta ne cervello ne coraggio di quello di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma. Questo è anno grande alla sua casa, io prego indegnam(en)te il Sig(no)re che le concede il gusto delle gran sementi che hora sparge e sia decor della casa sua, et à maggior honor di dio sempre. La riverisco humil(ment)e.

Roma 16 (dice)mbre 1673

Humil(men)te Ser(vito)re Obblig(atissi)mo  
Sebastiano Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, cc. 35r-v in PAMPALONE 1993, p. 57

\69\

1673, dicembre 27

*Lettera inviata da Roma dal marchese Orazio Spada a monsignor Fabrizio Spada nunzio in Francia*

«Roma 27 di Dicembre 1673

Giovedì 21 Q(ues)ta mattina io l'ho fatta tutta alla Chiesa Nuova e buona parte col P(ad)re Resta à discorrere dei quadri della Cappella li quali spero che daranno sodistatione perché li pittori sono tutti buoni, cioè Luigi Scaramuccia Perugino che stà a Milano, et è allievo di Guido Reni il quale dipingerà la grande elemosina di m(onete) 40 d'oro distribuiti in un giorno da S(an)Carlo e sarà espressa in modo che si riconosca essere straordinaria, singolare e meravigliosa, Giovanni Bonati che serve il S(igno)re Card(inale) Pio e penitente di P(ad)re Mazzei, ha buon disegno e bel colorto il quale dipingerà la gran carità del santo in servizio degli appestati rappresentandolo in atto di raccomandar l'anima à un moribondo e dar altri ordini p(er) l'assistenza spirituale degli infermi non meno che della Corporale, è come che questi faranno à gara di emulare Carlo Maratti così q(ues)to si sforzerà di restar loro superiore et in q(ues)to mestiere tutte tre le tele saranno belle e di stima.

Lo ricercai dopo di qualche bel pezzo per far un regalo à 685590 [codice segreto sta per RE] e si discorse d'uno di Ciro Ferri che rappresenta il Sacrificio di Noè doppo uscito dall'arca, si vedrà e si considererà».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 614, lettera del 27 dicembre 1673 in PAMPALONE 1993, p. 58

\70\

1674, gennaio 25

*Lettera di Luigi Scaramuccia al marchese Girolamo Niccolò Botta Adorno*

«Illustrissimo ed eccellentissimo pittore

Se non stimassi follia tropo grande il dar fede alle sciocchezze di coloro, che non essendo mai stati in Cielo, de' Cieli, e delle sue influenze ne ragionano, come se in quelli sortiti ne havessero i loro natali, attribuendo à quelli sopra de' Corpi, anzi degl'animi stessi tirannia sì fiera, che riguardando eglino, e questi, e quelli con benefico, ò ria forte; non accorgendosi, che da quei, Astri erranti ne ritragono essi fermi, e gl'errori; direi anch'io che al mio Girupeno predominasse un Giove propitio in mezzo del Cielo situato, che al predominato prometter suole felici, e fortunati eventi; mentre quegli doppo penosi, e malagevoli viaggi per varie parti dell'Italia fati col puro fine d'imparare le Finezze dell'Arte Pittoresca, e d'ammirare non meno, che commendare nelle Tele de' più rinomati Pittori l'eccellenza de' medesimi, habbia alla fine incontrata sì buona sorte di ricourarsi sì agiatamente nella Reggia di V(ostra) E(ccellenza), che con animo (p. IV) non ineguale ad un Alessandro la si è degnata benignamente accoglierlo. Non hauerei già ardito di consacrare all'Immortalità del suo Nome questi miei fogli, ne' quali si descrivono le FINEZZE DE' PENNELLI ITALIANI, e gli Viaggi di Girupeno guidati dal Genio di quel Raffaello d'Urbino, che seppe col suo diuin Pennello rendere il silenzio loquace, e la Pittura eloquente, e con altri documenti; Quando dalla magnanimità del suo animo non fossi stato rincorato, per esser questa mia qual si sia Opera povera di stile, mendica di concetti, e nuda di quei Rettorici abbigliamenti, che richiederebbe per degnamente oggettarsi ad un Par suo, che in se epiloga la più signalate prerogative, che già mai in ogn'altro Caualiere della nostra, e caduta età si ravvisassero. Hò aspirato per verità una penna tarpata dall'Ale d'un Serafino, affilata col rasoio dell'eternità, ed intinta nella gloria, che stillasse balsamo d'Immortalità per sempiternare in questo mio Libro l'Idea de' di lei pregi, come altresì quei de' suoi gloriosissimi Predecessori, frà quali V. E. apparirà ben sì l'ultimo nell'ordine frà tutti per douer poscia esser il primo di merito, e capo frà molti, o come dopo lungo aggroppamento d'anelli nella Catena, o Collanna s'ammira la Gemma preziosa di mille adornamenti freggiata. Non crederci d'hauer in questo Iperbolizzato, ne d'essermi dal vero allontanato, mentre contemplo persona di V(ostra) E(ccellenza) descendente da due Famiglie delle più cospicue, che già mai vantasse la nostra Italia, cioè ADORNA, e BOTTA; Quella per via de' gl'Aui Materni, e questa delli Paterni; (p. V) In quella che originò dalla Germani fiorirono negl'andati Secoli cotanti Eroi, che per il lor numero senza numero si rende non meno confusa la mente à pensarui, che annodata la lingua à descriuerli. Frà quali Meliado, che dalla Repub(blica) Genovese destinato ne venne Generale delle Galee con Monaco, Luchino Vicario del Pontefice in Roma, e Vescovo di Famagosta,

Giannotto Cavaliere dell'Ordine di S(an) Gio(vanni) Gerosolimitano, Antoniotto, che per per la sublimità de' suoi talenti con universale applauso fù per quattrò volte della mentouata Repub(blica) Doge, Raffello carico di merito, e vigoroso di cuore venne dalla medesima Repub(blica) dichiarato Generale di Mare, e di Terra, Christofforo dalla Regia munificenza d'Anna Regina di Francia in ricognitione de' rilevanti servigi alla Sua Corona prestati, fù fatto Signore della Rocchetta, e Pignona nel Territorio di Vintimiglia, Barnaba da Alfonso d'Aragona Re di Napoli ottenne in dono il Contado di Renda, e dal medesimo ricevette una Compagnia d'Huomini d'Arme per haver egli al suo Real Scetro assistito non meno del consiglio, che con le forze, Giorgio fatto Cavaliere di Rodi da Fabricio Carretti suo Zio di quella Religione Gran Maestro, Girolamo, e Barnaba, quello da Carlo Quinto eletto del suo Consiglio, questi suo Camariero, e centro, e mill'altri, che impreciosirono il Mondo, e co' generosi Campioni, e con gloriose Eroine, che accasate vennero colle più rinomate Famiglie dell'Italico Emisfero, cioè co' Malaspina, Fiesca, Giustiniana, Lodrona, Spinola, Tenda, Sanseverina, Carretta, Doria, Salmona, Pica, Saluaga, Pinella, (p. VI) Borromea, Trivultia, Farnese, Beccaria, Corte, Leni, Raconis, Visconti, Colla, Feruffina, Incisa, Martella, Coconata, Cardona, Arconata, Scarampa, Rovere, Rottaria, Zuccarella, Ganbara, Busca, Borgia, Torella, Sangiorgio, Massa, Valperga, e Botta, di queste, e di quelli ne parlano con elogi le Storie, lasciando alla Fama il predicarne i loro fasti. Della Nobilissima Famiglia BOTTA protrei tessere longhissima Analogia de Soggetti gloriosi non meno nell'Armi, che nelle Lettere, mà troppo arderei avventurarme stesso nella vastità di cotanti Personaggi, il cui purificato sangue in più luminosi Fasti di molti Secoli abbarbaglia la mia mente, ed estatica rende la mia Penna, che però mi restringo à Giovanni, che di Galeazzo Duca di Milano fù Consigliere, ed à misura del suo gran merito dal medesimo hebbe honorevolissimi Privilegi, Bergonzo per il suo alto sapere fatto dal Magistrato Ordinario Questore, e con tanto zelo, ed attenzione servì al publico, ed al privato, che rese Idolatra del suo merito chiunque hebbe fortuna di riconoscerlo, Luigi, e Ludovico Fratelli, questi Mastro di Campo nella Stato di Milano in ricompensa dell'eroiche sue operazioni Militari ricevette nel Regno di Napoli varie pensioni, ed altri riguardevoli riconoscimenti dalla Reale Beneficienza del re Cattolico, e quegli frà gl'altri pregi, che ornarono la proprio Persona arricchì questa Nobilissima Patria di tre Figli, cioè Alessandro, Giacomo, e Giovanni, il primo de' i quali insignito del Carattere di Cavaliere Gerosolimitano non sì tosto dichiarato Capitano nello Stato Milanese (p. VII) più siate provar fece alle nemiche falangi quanro valeva il suo brando, ed unitamente con gl'altri Fratelli apportò con la sua manierosa prudenza à suoi Compatrioti considerabili vantaggi. Ne celebra la Fama li servigi ben grandi prestati dal Marchese Giacomo di V(ostra) E(ccellenza) Zio alla Corona Cattolica nelle contingenze Martiali, nelle quali come Mastro di Campo non pure colla propria Persona, ma anche colle proprie ricchezze consacrò al vantaggio del suo Rè il proprio valore, di cui ne parleranno per infiniti secoli le Patrie Mura contro l'Inimico Francese, da esso coragiosamente difese, per lo che ottenne dal Gran Monarca Ibero Filippo IV di gloriosa mem(oria) il titolo di Marchese di Calcababio, ed altre ben degne ricognitioni. Conosco d'haver detto poco à riguardo di quello, che dir potrebbesi d'una Prosapia così insigne, ma pensarei d'hauer detto assai con solo haver nomati di quella alcuni Eroi, poiché anche una semplice sfera circonferive l'ampiezza de' Cieli, ed in picciol Tela si rappresenta la vastità della Terra, ed in picciol Foglio l'immensità del Mare; ed anche le Imagini de Giganti si ritranno ingegnosamente in insurcio: Si che farammi lecito, come professore della Pittura in angusti periodi haver sufficientemente figurato coll'oscuro di quest'Inchiostri il luminoso delle glorie di cotanti Personaggi, che bramando volare con i Vanni del proprio merito ad impara di farli nel Trono dell'Immortalità, non hanno mestiere sorvolare colà coll'altrui penne. M'avveggo (ben che tardi) che la mia Penna si è arrogato fin hora del Pennello l'ufficio, (p. VIII) mentre coll'ombre degl'Avelli de di lei Antenati hà presero far risaltare la bell'Imagine di V(ostra) E(ccellenza); Ma il Sole non riceve dagl'Altri lo splendore, anzi quegli à questi lo comparte, a chi hà dovitoso contante di merito non gl'abbisogna elemosinare frà le Ceneri de Bifauali le proprie glorie. E chi non mira con inarcato superciglio in V(ostra) E(ccellenza) una prodigiosa consonanza di ben regolari talenti, quali da essa trafficati con sudorose fatiche si è fatta possessore d'ogni Virtù Morale, e Politica, come altresì d'ogn'Arte Liberale, delle quali più d'ogni altra si diletta della Poesia, Musica, e Pittura, in modo che si può ben dire ch'ella fij delle Virtù il Soggiorno, e de' Virtuosi il Mecenate. A V(ostra)

E(ccellenza) dunque si devono in tributo queste mie debolissime fatiche, come che in lei, quai luminosi piropi rilucono cotante Virtù, al riverbero delle quali le tenebrose malidicenze spariranno, e le caliginose invettive de Momi s'annientarono. Tali quali sono le deposito nelle di lei benefiche Mani; affine le avvivi colla di lei protezione, e colla sua benignità le conservi, e colla sua preciosissima gratia meco insieme le eterni, e qui con quella maggior riverenze che devo mi sottoscrivono.

Di V(ostra) E(ccellenza)  
 Humiliss(imo) e Riverentiss(imo) Serv(itore)  
 Luigi Scaramuccia  
 Pavia 15 Genaro 1674».

SCARAMUCCIA 1674, pp. III-VIII

\71\

1674, febbraio 10

*Padre Sebastiano Resta viene rimborsato di 100 scudi versati come acconto al pittore Luigi Perugino*

«A dì 10 febraro 1674 detti al P(ad)re Sebastiano Resta della Congregazione dell'oratorio di Roma s(cudi) 100 per altrettanti fatti pagare in Milano al sig(nor) Luigi Scaramucci Pittore a conto del prezzo di un quadro che il medesimo dipinge per la mia cappella di S(an) Carlo che faccio fabbricare nella Chiesa Nuova rappresentante la Grand'Elemosina di questo santo».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 993, c. 5 in VICINI 1992, p. 114

\72\

1674, febbraio 14

*Lettera inviata da Milano da Luigi Scaramuccia al padre Sebastiano Resta a Roma*

«Molto Rev(erendissi)mo P(adre) Seb(astia)no Resta e Pro(tetto)re mio Colend(issi)mo  
 Il Sig(nor) Giuseppe d'Adda di lei zio nel veder della sua del 3 feb(brai)o non sono ha accettato il debito verso di me delli scudi 100 ma me ne ha fatto [xxx] et in altri sborsato buona parte del denaro con somma prontezza ed il restante me li darà nei d(ett)i giorni, si che gli hò anche ricevuti tutti e ci siamo intesi. Questo denaro che il s(i)g(nor) Marchese Spada mio sig(no)re mi ha mandato a conto dell'opera mi e stato molto caro e servirà per innanimarmi maggiormente al proseguimento pero prego lei a ringraziare p(er) molta parte il Sig(nor) Marchese di quanto si è compiaciuto fare e non essendo q(uest)a per altra faccia fine con dui solo che hieri mattina e non prima si è spedito il libro, ò li libri di pred(et)to sig(no)re a cui è diretta la dedicatoria, onde voglio sperare che da Pavia il Libraro quanto prima né spedirà a Roma p(er) la via di Genova le copie haverà destinato oltre dodici che saranno a mio conto che avvisano più distintamente a Carlo mio fratello ciò che haverà a finire. Il P(adre) Regio ha di già letto con ingoiarselo per così dire e ne dimostra questo grande e dice volerne mandare una copia o farsi due a suoi amici di costì come altresì in Bologna, essendo che io ritrovo molto curioso ed ogni altro che [c. 34 v] lo vede tale lo rinviene (Gloria a Dio che una fatica tale non sia in tanto inutile) certo però è he a tutti non si puol dar gusto, ma io mi contento di qualche buona parte. La riverso e la ringratio dell'avviso di costo che ho ottenuto dal Sig(no)r Marchese a suo mezo. Mil(an)o 14 febbraio 1674  
 Luigi Scaramuzza Perugino».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, cc. 34r-v

\73\

1674, aprile 1

*Luigi Scaramuccia tiene a battesimo in qualità di padrino Carlo Giuseppe Luigi figlio del pittore Bernardo Racchetti*

«1674 adì p(rim)o Aprile

Carlo Giuseppe Luigi f(iglio) del S(ignor) Bernardo Racchetti e della S(igno)ra Cat(erin)a Rossi sua mog(li)e nato il 30 marzo è stato battezzato da me P(adre) Gaspar Rovida Cur(at)o. Comp(ar)e il S(ignor) Luigi Scaramuccia di q(uest)a casa. come s(opra)».

ASNM, *Libro dei Battesimi*, 1657- 1683, c. 165r in GEDDO 1996, p. 296

\74\

1674, maggio 16

*Lettera inviata da Milano da padre Domenico Regi a Sebastiano Resta a Roma*

«Speravo che dal Sig(nor) luigi scaramucci si reducesse il quadro che dipinge p(er) cotesta nobile capella dell' Ill(ustrissi)mo S(ignor) Marchese Spada quasi a affettione e avanti che egli si riportasse a Pavia per finire la capella del S(antissi)mo Rosario: stante che egli vi attendeva di buon senno: ma una violente eflusione di catarro, a causa della stravagante staggione e che l'ha molestato e non acciò possuto seguire ancorche sia tal segno che di già si puol racorre che si p(er) essere una tavola che non degenerava dall'altre opere e sarà degna di essere collocata in sito così sontuoso d'una chiesa che p(er) la rarità delle pitture e rivivezza d'ornamenti sacri ha pero che cedere à qualsiasi altra Basilica. Il sig(nor) luigi non solo ha ben compartita l'istoria ma squisitamente espresso il fatto, copiosa di figure e quelle che sono nella prima veduta quasi he evadono il naturale. Vi sono vivissime teste e forti di poveri vecchi, fanciulli mendiche di belle fattezze, poveri ansiosi, altri satiati d'elemosine ricevuti S(an) Carlo e intento à prendere e compartire le monete conforma pare a me a me che il s(ignor) luigi [xxx] eseguire conforme quell'idea che V(ostra) S(ignoria) mi diede quando che costituesimo insieme nel sito della capella, il S(igno)r Gio(vanni) Ghisolfi egl'altri principi pittori ne restammo tutti sodisfatti, poiché il colorito e vivacis.mo giudicioso il compart(iment)o amichato da boni pezzi d'architettura e prospettiva. Dio concede che stando egli anco in Pavia possa presto tornar già che col vederla di mano spero che tornerà in profitto

Milano 16 Maggio 1674

Dev(otissi)mo et Oblig(atissi)mo Domenico Reg(is)».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, f. 43 citato in MANCINI 1992, p. 152

\75\

1674, maggio 19

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo 19 maggio 1674*

«Il Sig(nor) Luigi Scaramuzza havendo à buon termine il quadro, l'ha rivoltato al muro, e s'è portato a Pavia à terminar là certa opera. Ma tanto sono sicuro che lo finirà il primo, e sicuramente in tempo. Havrei per gusto che se il S(ignor) Giuseppe Archicci arriva à Milano, come mi disse hieri, andasse à veder il quadro sud(det)to. Se egli andasse à Milano ancorche il pittore nun ci fosse, tanto sua moglie glielo mostrerebbe, ma p(er) maggior sicurezza V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma lo dica che quando è in Alessandria li scriva à Pavia d'esser in gierto per trattenersi tanti giorni, e che il tal dì arriverà à Pavia ò à Milano e che si compiacerà p(er) le lodi fatte sue, del S(igno)r Marchese e di Seb(astian)o

Resta, di trovarsi à Mil(an)o il tal dì e mostrarli il quadro et in ordine al che vi scrivo il d(etto) S(ignor) Luigi p(er) la posta e mando l'inclusa da portarsi del S(ignor) Archucci.

Aspetto con ansietà il libro di pittura stampato adesso dal s(udetto) S(ignor) Scaramuzza. Da Bologna ne scrivono gran bene, questo mi dà speranza, che piacerà anco in Roma. Per certi fini l'ha dovuto dedicare ad altri, del resto nel suo cuore, io so che lo desinasse dedicare à Mons(igno)r Spada Horatio. Fa a V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)mo humil(men)te ric.re et al Sig(nor) Ciriaco, q(ua)le aspetto che torni à Roma pittore paesista.

Roma li 19 maggio 1674

Humil(men)te Ser(vito)re Obblig(atissi)mo Seb(astiano) Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, c. 11v in PAMPALONE 1993, p. 65

\76\

1674, maggio 29

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Ill(ustrissi)mo Sig(no)re Sig(no)re P(ad)rone Col(endissi)mo

Ricevo la benigniss(im)a di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissim)a con la rimessa delle mie che scrivevo al S(ignor) Arcucci ma poiche mi trovavo haver scritto à Milano, gliele ho inviate franche à Genova hoggi p(er)il corrier di Leone siche ò ritornerà preseto, e servirà à V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissim)a negl'ordini che riceverà p(er) la Capella ò ritornerà tardi e sarà segno d'haver allungato il viaggio à Milano e d'esser stato colà servito da me.

Del resto V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma dice il vero, che egualm(en)te premo io col desiderio come il Pittore col penello p(er) il quadro riesca in segno di che mando à V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma l'inclusa che mi scrive un religioso intelligente col q(ua)le m'abbonai in faccia del luogo qui, primach'ei partisse da Roma pregandolo à darmene dette notitie di tanto in tanto. (...)

Al Sig(nor) Ciriaco manderò il libro di pittura che aspetto di giorno in giorno da Milano p(er)che diventi pittore in teorica se non in pratica.

Roma 29 Maggio 1674

Humil(men)te Serv(ito)re Obblig(atissi)mo  
Sebastiano Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, f. 31r-v citata in PAMPALONE 1993, p. 64

\77\

1674, giugno 7

*Lettera inviata da Castel Viscardo dal marchese Orazio Spada a monsignor Fabrizio Spada nunzio in Francia*

«Castel Viscardo 7 Giugno 1674

Il P(ad)re Resta mi fa haver nuove del quadro che si fa a Milano p(er) la n(ost)ra Cappella che è à buon termine e che riesce bello, così anco l'altro che si fa in Roma e q(ues)ti due sono i laterali, mà il principale del Maratti Dio sa quando si potrà havere».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 614 citata in PAMPALONE 1993, p. 64

\78\

1674, 4 novembre

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Ho ancor da far aggiustare un poco il rame del B(eato) Pio V poi ne manderò altre copie al Sig(nor) Ciriaco, insieme al libro di pittura dato alle stampe dal med(esi)mo Scaramuccia, del q(ua)le libro se ne vengono adesso alcune copie da Mil(a)no. Sebastiano Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, f. 45

\79\

1674, novembre 26

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Ho aviso da Milano che il quadro non solo sia finito, ma incassato e che si stava per consegnare a i condolieri con questa particolari che è senza vernice, acciò non si attacchi la pittura alla tela haverò facil(men)te lettere dal Pittore la posta di q(ues)ta settimana con più distinte notizie. Già ho per altre lettere del med.mo Pittore che egli desidera non si mostri finche non si mette in opera con vernice e cornici in luogo suo, onde io penso di far così, di farlo entrare in sagrestia di giorno q(uan)do non ci sono messe e sta celata et in tirarlo nel telato che già ho orinato e che se lo faccia [c. 37 r] q(ue)l medesimo falegname che ha fatto q(uel)lo del Sig(nor) Bonati e se d'accordo che venga hoggi a pigliar la misura nella Cappella e poi tirato che sia segretam(en)te in telaro, cucirli attorno un canevaccio e riporlo finche si esponga. Già hò detto al P(adre) Mariano questa volontà del pittore che non sia veduto, credo io, principalmente da pittori concorrenti e però io non stimiamo bene che i nostri Padri lo vedessero e se fine possibile sapessero che è finito, ma non in nostre mani, perche se lo sanno i nostri Padri, lo vorranno vedere principalmente il P(adre) Mazzei, e subito lo saprà il S(ignor)e Bonati e S(igno)r Carlo come seppero dell'abbozetto e meco il S(ignor) Bonati et altri pittori amici si lamentarono meco che non glielo mostrassi.. La vera sarebbe che si facesse portare ò alla vigna fuori del popolo, ò al Giardino del Duca Matthei e colà tirarlo in telaro segretamente et ivi aspettasse d'esser esposto e noi puoter dire che non è in Roma.

[...] [c. 36] Del resto il mio gusto sarebbe che si tenessero ammanniti i quadri e tutti trè in un giorno si piantassero in opera, e lasciarli combattere tutti trè ad ami pari e campo uguale, senza mettere alcuno p(rim)a o dopo in possesso di maggior o minor lode.

26 Nov(e)mbre 1674

Humil(men)te et Obl(igatissi)mo Sebastiano Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, c. 36v citata in PAMPALONE 1993, p. 66

\80\

1674, novembre 30

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Il quadro è per strada p(er) Roma come V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma vedrà dalle due incluse che à lei mostro. Con la notizia di q(ues)te lettere V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma potrà regularsi per dare ordine al Sig(nor) D(on) Agostino Archetti che debba fare p(er) sdoganarlo et aiutarmi a tenerlo secreto.

Con l'occasione del ristampare che farà del suo libro di Pittura il Sig(nor) Scaramuccia vorrebbe parlare della Capella di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma e non sa che dire per non essere aperta e finita. V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma vedrà l'inclusa cartuccia inviatemi a parte in una lettera d'amico pensi un poco come si potrebbe aggiustare ancor io ci penserò q(uan)do ciò tempo.

Quest'accennato libro non è ancora arrivato a Roma, ma s'aspetta. Io alla V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma humil(men)te saluto Sebastiano Roma 30 (nove)mbre 1674  
A V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma alla q(ua)le scrivo di fretta  
Dev(ot)o et Obblig(at)o Sebastiano Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, f. 46 citato in MANCINI 1992, p. 152

\81\

1674, dicembre 5

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Ill(ustrissi)mo Sig(no)re et Prin(cipe) Col(endissi)mo

Dopo parlato col S(ignor) D(on) Agostino Storchetti ho scritto a Bologna et a fiorenza p(er) vedere di far mutare il soprascritto alla Cassa del quadro di Mil(an)o

Non sarebbe farsi fa di proposito, che V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma scrivesse a Ronciglione al S(ignor) March(es)e filippo Nerli che facesse il servizio con i vetturali mentre passeranno di là overo alla medesima all'hosteria di Bolsena. Non so se riuscirà e se sia bene prevenir io qui à parlarne col Baldinotti p(er) impegnarmi à parlarli sentirò volentieri il parere di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma Se le pare di servisse dell'inclusa, p(er) attestare [c 33 v] che l'errore è stato del Pittore e che noi di Chiesa Nova diamo il consenso che si mandi il nostro soprascritto e si dirigga a V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma, se ne serve, quando nò, le scrivi. La ringrazio humil(men)te Roma 5 (dice)mbre 1674 Sebastiano Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, c. 33r-v

\82\

1675, gennaio 11

*Ragguaglio inviato da Roma dal marchese Orazio Spada a monsignor Fabrizio Spada nunzio in Francia*

«Roma 16 di Gennaio 1675

Venerdi 11. Oggi è venuto il P(ad)re Resta à vedere il quadro venuto ieri di Milano per uno dei due laterali della mia Cappella che rappresenta la gran limosina di S(an) Carlo, e veramente è bello».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 614, 16 gennaio 1675 citata in PAMPALONE 1993, p. 66

\83\

1675, gennaio 20

*Ragguaglio inviato da Roma dal marchese Orazio Spada a monsignor Fabrizio Spada nunzio in Francia*

«Roma 23 di gennaio 1675

Domenica 20. Sono stato alla Cappella à vedere il quadro di Milano presentato al suo luogo il quale riesce bene e sicome l'ornato dei marmi lo fa comparire così egli da lustro e vaghezza à i marmi, e molto più comparire ogni cosa quando tutte trè le pitture saranno a loro luoghi esposti».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 614, 23 gennaio 1675 citata in PAMPALONE 1993, p. 67

\84\

1675, gennaio 27

*Ragguaglio inviato da Roma dal marchese Orazio Spada a monsignor Fabrizio Spada nunzio in Francia*

«Roma 30 di Gennaro 1675

Domenica 27. La pittura fatta à Milano p(er) la n(ost)ra Cappella è stata veduta dai S(igno)ri Card(ina)li Barberino, Homodei, e d'Estrè e da altri et in specie dal pittore concorrente, è piace a tutti».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 614, 30 gennaio 1675 citata in PAMPALONE 1993, p. 67

\85\

1675, febbraio 3

*Padre Sebastiano Resta viene rimborsato delle spese del telaio fatto fare per il quadro di Luigi Scaramuccia*

«A 3 febrario 1675, al Padre Sebastiano Resta s(cudi) 3.10 per suo rimborso d'altri spesi per servizio di S(ignoria) Ill(ustrissi)a per un tilaro fatto fare al quadro di S(an) Carlo fatto venire da Milano per la cappella della Chiesa Nuova».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 768, c. 24 in VICINI 1992, p. 115

\86\

1675, aprile 29

*Lettera di Luigi Scaramuccia ai membri della Confraternita del Santo Rosario di Pavia*

«Ill(ustrissi)mi Sig(nor)i Deputati della veneranda Congragatione del santissimo Rosario. Solo Hieri sera a notte mi fu resa in propria mano la lettera inuiatami da codesta venerabile Congragatione datta sotto il di 18 dello spirante, e spiacermi non haverla ricevuta prima per poter rispondere con diligenza come porta il dovere. Non vi è un dubbio, che cotesta venerabile congregazione del santissimo Rosario haverebbe tutte le raggioni del mondo di dolersi di me, quando in non havessi fatto tutte le diligenze possibili per servirla bene secondo, che comportano le mie deboli forze, ma per l'istesso caso havendo incontrato io poca corte per l'istoria di quei Benedetti Pastori, non mi è stato permesso il proseguire sino alla fine, ne mi verrà mai permesso, mentre si presisterà in voler quello, che dalle buone della Pittura, vien negato il fare e veramente come puol'essere sostenuta una machina di terreni, e montagne con homini, e pecore da un semplice cornice, perche habbi poi evidentemente a venire adosso ogni cosa, achi rigurda in alto. Certamenete havend'io a questo inconveniente provisto, e con ragioni, e con disegni, mi fu poscia datto licenza operare altro soggetto da due de signori deputati delli tre, che erano destinati ad assistere alla mia facenda, e si sarebbe di buona voglia anco fatto dal terzo, quando la sua grande indispositione non l'havesse necessitato in letto, come è notto, che per l'istesso caso mi fu impedito l'ingresso. Questo è il ponto del negocio; et io non voglio perdere per niun tesoro del mondo quel poco di riputatione, che con tanti sudori, e stenti mi sono acquistato in tante parti d'Italia, e fuori d'Italia. Alle s(igno)rie loro Ill(ustrissi)me et a tutta la città di Pavia è manifesto quanto detrimento io habbi provato per questo mero capriccio usarmi contro. Finalmente per venire alle conclusioni io dubitando degli andamenti esser venuto in qualche parte e solo, o stimato farsi puoco habile in poter dar gusto a tutti come pure havrei desiderato; doppo molto tempo di pazienza, verso la mettà dell'quadregesima passata licentiai la casa che tenevo, non parendomi il dovere (mentre non vedevo resolutione alcuna) giungere spesa, supra spesa senza speranza di riceverne

sodisfazione di niuna sorte, anzi piu tosto dir posso chiaramente essere restato deluso, mentre in tanto tempo, non si è tenuto in cognitione di mia Persona, e precedere, mentre vedo una lettera senza partiti proportionati ad un par mio (siami lecito il dire) tal qual io mi sia, e resto augurando alle signorie loro ill(ustrissi)me ogni bene.

Delle S(ignorie) Loro Ill(ustrissi)me.

Milano 29 aprile 1675

affermo humillissimo servitore Luigi Scaramuzza perugino».

APCPv cart. 938 in CASATI 2012, p. 212

\87\

1675, settembre 9

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«All' Ill(ustrissi)mo Sig(nor)e March(e)se Oratio Spada

Sublico grazie benche di notte

Ill(ustrissi)mo Sig(no)re et Col(endissi)mo

V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma uso una finezza eccentrica del voler che io godessi l' abozzetto dello Scaramuzza. Io son pronto à riceverlo, ma ogni volta che V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma si consenti di detrahire 40 scudi del prezzo del quadro grande, in modo tale che tenendo io p(er) me l' abozzetto e non V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma come era il concerto. V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma non lo paghi 350, ma solo 310, e mia cura sarà di redintegrare il Pittore dei detti 40. Scrivo a V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma questa l(ett)era di poche parole hò saputo che il Pittore parte e non ho più tempo di trovarlo con mie lettere in Milano et io ho comodità di rimetterli li detti 40 scude del mio in questa sua congiuntura di spese di viaggi tenendo per me l' abozzetto tanto le V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma ne vorrà tenere memoria q(uan)do sarà qui il pittore, si potrà far servire. Una mezza riga di risposta p(er) poter scrivere q(ues)ta sera si set(te)mbre 1675

Hum(ilmen)te Seb(astiano) Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, c. 19r citato in MANCINI 1992, p. 153

\88\

1675, dicembre 15

*Il pittore Luigi Scaramuccia fu ammesso come accademico di merito tra i membri nell'Accademia di San Luca a Roma*

«Die 15 (decem)bris 1675

Furono proposti come Accad(emic)i di Merito il p(itto)re Carlo de Bruno francese, p(itto)re Aloiggi Scaramuccia quali furono viva voce accettati».

ASASL, *Libro delle risoluzioni*, vol. 46 (1674-1699), c. 8r

\89\

1675, dicembre 22

*Verbale di adunanza dei pittori accademici di San Luca del 22 dicembre 1675*

«Fuit Congr(egati)o Accade(emi)a pittori, sculptori et architectori in loco solito in quo interfuerunt omnes infradicto

Dom(enic)o Guidi Principe, Gerolamo Petri gnani, Lazzaro Baldi, Pietro del Po, Franc(esco) Cozza, Gio(vanni) Coli, Giuseppe Ghezzi, Gio(van) Pietro Bellori, Paolo Sigismondi, Aloiggi Scaramuccia, Carlo Maratta, Gio(vanni) Maria Morando, Gio(vanni) Carbone, Fran(cesco) Rosa, Antonio Raggi, Niccolò Berrettoni, Filippo Gherardi, Dom(enic)o Canuti, Gio(vanni) Bonatti, Gio(vanni) B(artista) Paponi, Gio(vanni) Andrea Carlone».

ASASL, *Libro delle risoluzioni*, vol. 46 (1674-1699), c. 8v

\90\

1676, gennaio 12

*L'Arciconfraternita di San Giuseppe di Terra Santa registra la proposta come nuovo confratello di Luigi Scaramuccia*

«Die 12 gennaio 1676

Fuit facta Congregatio Nos(t)ri Ven(erabilis) Archiconf(raterni)tis S(anc)ti Josephi de Terra Santa Urbis in loco solito in hora Intimata in qua interfecere [xxx] infradicti videlicet

Sig(no)r Lazzaro Baldi Reggente

Sig(no)r Dom(enic)o Guidi aggiunto

Sig(no)r Carlo Andrea Carlone 2° aggiunto

Paolo Naldini / Paolo Gismondi / fabritio Chiari / Girolamo Detti / Gioseppo Mazzoli / Pietro Ghetti / Olivieri Baratta / Agostino Martinelli / Gio(vanni) Batt(ist)a Boncore / Gio(vanni) Bonatti / Nicola Do Chitano / Dom(enic)o Legenda / Gio(vanni) Carbone / Alessandro Stringa / Fabio Christofari / Giulio Castanelli / Nicolo Berettone / Gio(vanni) Battista Menicucci / Carlo Zefaci / Gio(vanni) Amerani / Diego Casale

Camerlengo fu confermato il Sig(no)r Carlo Lafeggia

Fu eletto p(er) ser(vitio) il Sig(no)r Agostino Martinelli

Sindici li Sig(nor)i Gio(vanni) Batt(ist) Galli et il Sig(no)r Nicolò Berettone

M(aest)ro de novitii il Sig(no)r Gio(vanni) Bonatti et il Sig(no)r Gio(vanni) Carbone

Infermieri Paolo Naldini e fabritio Chiari

Provedi(to)re il Sig(no)r Diego Casale

M(aet)ro de Cerimonie il Sig(no)r Gio(vanni) Batt(ist)a Menicucci

Pacieri il Sig(no)r Paolo Gismondi e Giulio Casali

Fu resolutio de distribuere le solite candelate benedette p(er) il giorno della Candelora e p(er)ciò fu dato ord(in)e al S(igno)r Carlo Lafeggia n(ostr)o Camerlengo che facci la spesa della cera come s(empr)e al solito.

Furono proposti p(er) n(ost)ri fratelli li sig(nor)i

Luigi Scaramucci

Dom(enic)o Maria Canuti

Enrico compagno dei d(ett)o Canuti

Gioseppo Ghezzi

Gio(vanni) Battista Natale

Fra(nces)co Brunacci

Fra(nces)co Mezzetti».

ACVP, *Libro delle adunanze*, vol. III, 1653-1701, 12 gennaio 1676 in TIBERIA 2005, p. 366

\91\

1676, febbraio 9

*L'Arciconfraternita di San Giuseppe di Terra Santa accoglie ufficialmente Luigi Scaramuccia come nuovo membro*

«Die 9 feb(raio) 1676

Fuit facta Congregatio Nos(t)ri Ven(erabilis) Archiconf(raterni)tis S(anc)ti Josephi de Terra Santa Urbis in loco solito in hora Intimata in qua interfecere [xxx] infradicti videlicet

D(ominus) Lazzarus Baldus P(rinceps) Regens

D(ominus) Dom(enic)us Guidus P(rim)us Ad(iunc)tus

D(ominus) Jo(hann)es Andreas Carlonus s(ecundu)s adiunctus

D(ominus) Carolus Lafaggia / D(ominus) Joseph Marcus / D(ominus) Jo(hann)es Bonattis / D(omi-

nus) Jo(hann)es Fran(cisc)us Grimaldis / D(ominus) Jo(hann)es Ameranus 7 D(ominus) Paulus Gis-

mondus / D(ominus) Alexander Sbirga / D(ominus) Philippus Gherardis / D(ominus) Augustinus

Martinellis / D(ominus) Heronimus Deatium / D(ominus) Jo(hann)es Carlonus / D(ominus) Pius

Paulinus / D(ominus) Paulus Albertinus / D(ominus) Franc(iscu)s Carolus / D(ominus) Jo(hann)es

Coli / D(ominus) Diegus Carolis / D(ominus) Jo(hann)es Bap(tis)ta Bonone / D(ominus) Joseph Co-

lumbus / D(ominus) Costantius Geri / D(ominus) Carolus ---- / D(ominus) Petrus Ghattius / D(omi-

nus) Jo(hann)es Bap(tis)ta Natalis / D(ominus) egidius Halet D(ominus) Fran(isc)us Rosa / D(omi-

nus) Nicolaus .... / D(ominus) Nicolaus Berettes / D(ominus) Franc(isc)us ... / D(ominus) Aloisius

Scaramuccis / D(ominus) Franci(sc)us / D(ominus) Erricus Afner / D(ominus) Fran(cis)us Mezzettus

/ D(ominus) Julius Cortre / D(ominus) Leonardus Rettis

Fecero l'entrata li sig(n)ori Luigi Scaramucci, Dom(en)ico Maria Canuti, Errico Afner, Gioseppe Ghezzi, Gio(vanni) Batt(ist)a Natale, Fran(cesc)o Brunaccio, Fran(cesc)o Mezzetti».

ACVP, *Libro delle adunanze*, vol. III, 1653-1701, 9 febbraio 1676 in TIBERIA 2005, p. 368

\92\

1676, aprile 18

*Lettera inviata da Castel Viscardo dal marchese Orazio Spada al monsignor Fabrizio Spada Nunzio in Francia*

«Castel Viscardo 18 Aprile 1676

Da Mattioli hò saputo che Baciccio finalm(en)te rèporterà il n(ost)ro Retratto e che Ottavio non ha fatto alcun copia però q(ues)to mi fa pensar à i Ritratti che desidero d'havere io qui dei Card(in)ali parenti della Marchesa. Voglio dunque i Retratti del card(inale) Berard(in)o n(ost)ro Zio, che si può copiare da quello del Perugino, del Card(inale) Rocci viventi che s'haverà di Casa sua, del Card(inale) Carpegna vecchio che si può dimandare a quel suo [xxx] il P(ad)re Giulio, e lo conosco. Don Agost(in)o (hora non sovien il nome), del card(inale) Celsi che il S(ign)or Fabio l'haverà per favor se lei glielo chiederà. Dei due card(in)ali Domenico e Cristoforo Iacovacci dei quali si può dire al S(ign)or Lega che ne dimandi al S(ign)or Massieri eredi di Dom(en)ico Iacovacci, essendo egli suo pro(tetto)re, et il nostro. Gli altri p(er) il compimento di dodici li ho qui e li voglio tutti d'una misura compagni a q(ues)ti p(er)ciò li mando in un filo. E voglio inoltre li retratti di N(ostro) S(ign)ore e del Card(inale) Altieri, ma un po' maggiori. La misura è tutti il filo da nodo à nodo li altezza e sino al nodo in mezzo la larghezza».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 615, 18 Aprile 1676

\93\

1676, marzo 15

*Verbale dell'adunanza dei congregati di San Giuseppe di Terra Santa di Roma*

«Die 15 Martii 1676

Fuit facta Congregatio Nos(t)ri Ven(erabilis) Archiconf(raterni)tis S(anc)ti Josephi de Terra Santa Urbis in loco solito in hora Intimata in qua interfecere [xxx] infradicti videlicet

D(omini) Aloisi Scaramuccia».

ACVP, *Libro delle adunanze*, vol. III, 1653-1701, 15 marzo 1676 in TIBERIA 2005, p. 369

\94\

1676, maggio 23

*Lettera inviata da Castel Viscardo dal marchese Orazio Spada al monsignor Fabrizio Spada Nunzio in Francia*

«Castel Viscardo 23 maggio 1676

Torno à dire dei Ritratti di Card(ina)li parenti e replico quel che scrissi un'altra volta che voglio li due Iacovacci Domenico e Cristoforo, Carpegna vecchio, Celsi, Rocci vivente, N(ost)ro Zio, e Voi, e di più voglio quello del S(igno)r Card(inale) Altieri e di Barbarino tutti d'una misura che la rimandai qui inclusa, però ne dà l'ordine».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 615, 23 maggio 1676

\95\

1676, luglio 12

*Verbale dell'adunanza dei congregati di San Giuseppe di Terra Santa di Roma*

«Die 12 Iulii 1676

Fuit facta Congregatio Nos(t)ri Ven(erabilis) Archiconf(raterni)tis S(anc)ti Josephi de Terra Santa Urbis in loco solito in hora Intimata in qua interfecere [xxx] infradicti videlicet

S(ignor) Luigi Scaramuccia».

ACVP, *Libro delle adunanze*, vol. III, 1653-1701, 12 luglio 1676 in TIBERIA 2005, p. 370

\96\

1676, settembre 13

*Verbale dell'adunanza dei congregati di San Giuseppe di Terra Santa di Roma*

«Die 13 (sette)mbris 1676

Fuit facta Congregatio Nos(t)ri Ven(erabilis) Archiconf(raterni)tis S(anc)ti Josephi de Terra Santa Urbis in loco solito in hora Intimata in qua interfecere [xxx] infradicti videlicet

D(ominus)Aloisius Scaramuccia».

ACVP, *Libro delle adunanze*, vol. III, 1653-1701, 13 settembre 1676 in TIBERIA 2005, p. 371

\97\

1676, ottobre 11

*Verbale dell'adunanza dei congregati di San Giuseppe di Terra Santa di Roma*

«Die 11 (octo)bris 1676  
D(ominus) Ludovicus Scaramuccia».

ACVP, *Libro delle adunanze*, vol. III, 1653-1701, 11 ottobre 1676 in TIBERIA 2005, p. 371

\98\

1676, dicembre 14

*Verbale dell'adunanza dei congregati di San Giuseppe di Terra Santa di Roma*

«Die 14 decembris 1676  
Fuit facta Congregatio Nos(t)ri Ven(erabilis) Archiconf(raterni)tis S(anc)ti Josephi de Terra Santa Urbis in loco solito in hora Intimata in qua interfecere [xxx] infradicti videlicet Aloisius Scaramuccia».

ACVP, *Libro delle adunanze*, vol. III, 1653-1701, 14 dicembre 1676 in TIBERIA 2005, p. 372

\99\

[1677]

*Sebastiano Resta propone al marchese Orazio Spada di annullare l'incarico dato precedentemente a Carlo Maratti e di affidarlo a Luigi Scaramuccia potendo questi adattare un bozzetto già pronto*

«Memoria confidente al Sig(nor) Marchese Horatio  
Se è vero q(ue)llo che mi disse hieri il P(adre) Mazzei del che bisogna prima certificarsi che il Sig(nor) Carlo Maratti vada à Venetia e che habbia pregato non so chi à ripigliarsi certa caparra hauta d'un quadro, bisognerà risolvere q(ua)lche cosa della tavola del S(ignor) Carlo a S(ant) Ignatio, se sia bene aspettar il suo ritorno in Roma ò che porti a finir il quadro fiora, ò q(ua)lche cosa sopra di questo.

Mi diceva il P(adre) Mazzei se stimano di propurre partito di farlo al Sig(nor) Luigi Scaramuccia. Prima non vorrei che fusse questo con disgusto del S(ignor) Carlo Maratti, secondariamente considero che se vi fusse un altro Pittore farebbe anco bene la diversità; ma il p(rim)o s'aggiusta col s(udetto) S(ignor) Maratta et il secondo rileva poco, p(er)che tanto non disdice che il capo altare sia d'uno e dell'istesso un laterale, l'altro d'un altro. Oltre che incontreremo longhezza spesa et incertezza medesima, essendo primari detti occupati, tutti longhi e stravaganti ne prezzi. Il S(ignor) Brandi che è penello risoluto, sarebbe buono di far un quadro in pochi mesi ma l'è capriccioso da non fidarsene e poi hora bene, hora male, e la cuppola di S(an) Carlo l'occupa.

Quando il gusto del S(ignor) Marchese risolve nel S(ignor) Luigi Scaramuccia come in pittore già, di(c)o così, dichiarato di casa Sua questo glielo può dare, se vuole, p(er) il giorno di S(an) Filippo di quest'anni e che dico in opera p(er) il 24 maggio. La ragione è p(er)che per un simile quadro hà fatto l'abbozzo in piccholo e cominciato il grande p(er) Genova, dove è la Madonna et il putto con S(an) franc(esc)o S(ant) Antonio di Padova et un altro santo sicche simile inventione e dispositione ha già fatto è poiche differentem(en)te ha abozzato il grande dal picchiolo circa la Madonna, havrà maggior facilità à servire al caso nostro. Ben è vero che bisogna non tardar molto à risolutezza q(uel)lo che si può fare.

Il Partito che si potrà usare col S(ignor) Luigi, se il S(ignor) Maratti vuole restituire li 20 scudi hauti di caparra, li gireremo al S(ignor) Luigi con la gionta di 50 doble se ne farò che il S(ignor) Luigi pigli p(er) ducento scudi quello del Sig(nor) Carlo Maratti così come stà l'aggiunta delle 50 doble. Parlo io come da me non havendo parlato di questo col d(etto) S(ignor) Luigi e se lo potrò far contenteza per sopra più di doble 40 lo farò si che il quadro V V(ostra) S(ignor) Ill(ustriss)ima lo venga a

pagare 320 scudi ò 325. Questo vantaggio però che se al S(ignor) Luigi si dà il quadro del Maratti p(er) 200 scudi, habbia V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma da far a me spese il telaro e tela e l'azzurro, se li dà contanti tutti 320, ò 325 aspetti tutta la commodità della sua cassa à dar parte del danaro e parte le da adesso e darà solo l'azzurro. Insomma secondo la sua resolutione se mi comanderà eseguirò i suoi comandi.

Risolvendosi nel S(ignor) Luigi bisognerà che sia fatto S(an) filippo che il Sig(nor) Card(inale) Rocci sospenda il farlo operare p(er) la sua Capella però intanto ne più ne meno alla sera et all'hore successive si può lavorar intorno alli pensieri e non perder tempo. Così faremo riposare un poco l'opera di Genova.

Sia detto tutto questo p(er) maturare i discorsi al S(ignor) Marchese q(ua)le resti servito in tempo, bisognando e non per altro.

Favorisca però dei prezzi non dir niente p(er)che q(ue)llo di Genova lo pagano 400.

S(ebastiano) R(esta) Serv(ito)re».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 374, f. 93 in VICINI 1992, p. 117; citato in BORA 2017, p. 248

\100\

1677

*Libro dei conti del cardinale Bernardino Rocci*

«Registro di mandati dell'Em(inentissi)mo S(ignor) Card(inale) Rocci

Pagamenti a Mastro Domenico Iacomelli fabro per la mensa vescovile di Orvieto, Antonio Vincenzi Vetraro. 29 novembre 1677

8 marzo 1678 pagamenti per Lucio Porvi a saldo della cappella

22 aprile 1678 per una cassa d'un corporosanto, Luca Danielli pittore c(onto) 6

17 giugno 1679 c(onto) 11 scudi centocinquanta m(one)ta al s(igno)r marchese Orazio Spada p(er) altrettanti denari spettanti al S(igno)r Abate Ghezzi e rimessi dal S(ignor) Gio(vanni) Menicucci al Ca.co Benvenuti».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol, 114, c.n.n.

\101\

1677, aprile 3

*Lettera inviata da Roma da padre Sebastiano Resta al marchese Orazio Spada a Castel Viscardo*

«Il Sig(nor) Luigi Scaramuzza hà risoluto di far venire q(ues)to maggio la sua familia à Roma onde si harà bisogno di danari pe aggiustare le cose sue in Milano e qui. Benchè lui non m'habbia detto niente di scrivere a V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma, io le ne do avviso, perche se li bisognerà quel residuo del S(an) Carlo, potra V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma intanto darne ordine al S(ignor) D(on) Agostino, al q(ua)le hora non dico niente e non dirò ne anche allora, se vedrò che il S(ignor) luigi habbia da altra parte da far le cose sue, senza tocca questa partita dell'erario di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma alla q(ua)le auguro una buona luna di Maggio per la Campagna e tutte le benedizioni divine p(er) la casa e p(er) l'anima sua, con tutte le buone pasque di q(ues)to mondo e principalmente che si possiamo tutti godere nell'eterna Pasqua del Paradiso à suo tempo q(uan)do a Dio piacerà e la riverisco humil(men)te Roma 3 Aprile 1677

Humil(men)te et Obblig(atissi)mo Sebastiano Resta».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 490, f. 42 in PAMPALONE 1993

\102\

1677, aprile 5-7

*Quietanza di pagamento firmata dal pittore Luigi Scaramuccia a saldo del prezzo per il quadro raffigurante San Carlo che dispensa i denari ai poveri nella cappella Spada presso la chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma*

«Ricevuta del prezzo del quadro della limosina di S(an) Carlo posto nella Cappella della Casa Spada in S(anta) Maria in Vallicella fatto da Luigi Scaramuzza Perugino

In Roma q(ues)to di 7 Aprile 1677

Ho ricevuto io infrascritto dall'Il(ustrissi)mo S(igno)r Marchese Horatio Spada scudi ottantacinque m(one)ta per mano del P(ad)re Resta, disse ricevuti pe mano del Sig(nor) d(etto) Agostino Storchetti quali mi ha pagato per intero saldo e compimento del prezzo del quadro dell'Elemosina di S(an) Carlo fattoli di mia mano per la Sua Capella nella Chiesa Nova. Et in fede questo di et anno sud(det)to. Dico scudi ottantacinque

Io Luigi Scaramuccia Perugino confesso et c(onfermo)».

[Nota acclusa]

«Hò ricevuto io infra(scritto) Dall'Il(ustrissi)mo S(igno)r M(arche)se Horatio Spada per le mani del Sig(nor) d(etto) Ag(ostin)o Storchetti scudi 75 dico settantacinque scudi m(one)ta q(ua)li sono p(er) compimento del prezzo del quadro di S(an) Carlo nella sua Capella fatta dal S(ignor) Scaramuzza Perugino. Et q(ues)to di 5 Aprile 1677

Io Seb(astian)o Resta m(an)o p(ropri)a».

[Seconda nota acclusa]

«Al D(etto) Ag(ostin)o Storchetti mio S(ignor)e Mando qui inclusa la quietanza del S(ignor) Luigi, ne lui hà fatto riflessione ad alcuno errore di calcolo ma fidato di me. Però l'accordo fù in scudi L(ire) 50 dando ancora il Pittore al S(ignor) Marchese l'abbozzetto. Ricomprai l'abbozzetto p(er) 40 scudi. Restò di netto il presso del grande in 310 dico trecento dieci.

Il danaro ricevuto fù di caparre 100

Una volta 25

Un'altra 100

Adesso 75

In tutto soma il ricevuto 300

À quel conto il Pittore resta creditore ancora di dieci scudi.

Per questi dieci scudi puotrebbe il Sig(no)r Marchese mandar il Sig(no)r Luigi qualche utensili di casa della sua guardarobba che non li servisse con dire d'haver inteso da me haver il bisogno della tal cosa, e con l'occasione che il Pittore fa venire la familia, p. esempio quattro sedie usate et un tavolino, ò sei sedie et ò portiere, ò tapeti di tavolino ò altra cosa, overo cose mangiarecce come cascio, ò olio, ò candele, ò vino così il Pittore haverà tutto il concertato et il gusto d'essere regalato e resta in torbido il prezzo, che interrogatore il Sig(no)r Marchese può rispondere che si sono confuse più cose insieme, cioe il quadro, l'abbozzetto dinari regali et imbastitevi alle opere del pittore come il quadro di Napoli e che il tutto s'è imbrogliato dal P(adre) resta.

Mandi dunque il S(igno)r marchese al S(ignor) Luigi qualche regalo p(er) dieci scudi (non però in danari) e se non vuole mandar da parte sua, lo mandi da parte mia, che io poi dirò al med(esimo) S(ignor) Luigi che è stato una finezza del S(ignor) Marchese che lo hà voluto regalare e lui lo venerà a ringraziare. Mi rimetto però a q(ue)llo che giudicaranno bene e la ringrazio di cuore.

p(rim)o mercodì d'Aprile 1677

Ill(ustrissi)mo et Rev(erendissimo) Resta».

[Terza nota acclusa]

«Stacci le mie ricevute

È cosa da ridere, che il Pittore mi ha dimandato quanto in soma e stato il prezzo et io li hò risposto che hò gusto che ne anco lui lo sappia e che facesse la riceuta senza pensar altro e che interrogato da curiosi risponda hò lasciato fare al P(adre) Resta e peso q.llo che mi ha dato».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 371, fasc. 47, c.n.n. citato in MANCINI 1992, p. 152; PAMPALONE 1993, p. 73

\103\

1677, aprile 11

*Verbale dell'adunanza dei congregati di San Giuseppe di Terra Santa di Roma*

«Die 11 aprilis 1677

Fuit facta Congregatio Nos(t)ri Ven(erabilis) Archiconf(raterni)tis S(anc)ti Josephi de Terra Santa Urbis in loco solito in hora Intimata in qua interfecere [xxx] infradicti videlicet

Luigi Scaramuccia».

ACVP, *Libro delle adunanze*, vol. III, 1653-1701, 11 aprile 1676 in TIBERIA 2005, p. 374

\104\

1677, maggio 1

*Sebastiano Resta raccomanda Luigi Scaramuccia a Livio Odescalchi per alcuni lavori nella cappella vaticana dei Santi Petronilla e Michele già affidati a Ciro Ferri*

«Ciro Ferri è andato a Fiorenza ma ho stimato bene sentir dal signor Carlo Maratti se havesse fatto quel disegno e l'ho trovato a promesse e cortesie immensa. Fara da una parte la gloria, dall'altra la virtù che incorona il ritratto. L'altro di li mandar il pensier questa mattina è venuto alla Chiesa Nuova a mostrarmi lo schizzo per concludere l'inventione. V(ostra) Ecc(ellenza) non si dubiti che non onostante le occupazioni sue, che sono molte, lo terminerà con gusto e senza pretensioni romanesche. Vedo aperta una strada di aiutare con la protettione di vostra eccellenza il signor Luigi, come vedrà nell'annesso memoriale che supplico vostra eccellenza raccomandare al signor Cardinale Cybo. Ho saputo confidenzialmente da monsignor Giannacci che è della Congregatione della fabbrica di San Pietro che sono stracchi della lunghezza di Ciro, quale à far i cartoni per la cuppola del Crocifisso, pure già comiciata da Pietro da Cortona, v'ha messo sette anni e non ha finito che la cuppola e neanco cominciato li angoli, né le mezze lune, onde stanno per far rosollutione di dar ad altri quella parte del choro ben che a lui destinata e certo faranno bene se anderà a secoli al fare. Doverà ciò piacere al Cardinal Cybo perché così si finirà più presto la cuppola di Sant'Agnese. Hora se altri ha da entrare correi che entri il nostro Perugino da Milano che ha molta habilità a' far di sotto in su come ha mostrato nella cuppoletta dell'Incoronata a Milano et in quella del Rosario a Pavia, et è vecchio e carico di famiglia. Si potrà far aiutare nell'esecuttione dal Garzano, che è stato suo scholaro, intende la maniera et ha maniera grande e vicinissima, io mi fido che riuscirà con honore.

Il signor Morandi è in strada per la Santa Casa di Loreto, non so il suo genio però io parlo nel memoriale anco a nome suo perché una volta esclammò meco d'haver desiderio di mostrare ciò che sa fare in grande, et è huomo di garbo, e di merito, e di età onde l'elettione sarà applaudita, e questi due non hanno occupatione grandi e riconosceranno da vostra eccellenza e dal Cardinale Cybo il favore come da Mecenati della virtù. Mi piacerebbe ancora vedere questa distiontione in più d'uno acciò tutti godano, e non si verifiche quella lamenta di San Paolo "alius quidem esuruit alius autem abiens est", chi ha troppo da fare e chi non ha niente. Horsù la gloria sia di vostra eccellenza [...] monsignor Giannucci mi diceva che questa è la strada d'haver intento quella di vostra eccellenza col signor cardinale Cybo. N'ho anco confidentialmente discorso hier sera con Domenico Guidi e questa mattina

con Carlo Maratti, quali approvano il pensiero e con questa occasione le dico che questi due virtuosi Guidi e Maratti come Scaramuzza e Morandi sono riverentissimi del nome di vostra eccellenza».

ASR, *Famiglia Odescalchi, Livio Odescalchi, Corrispondenza, 1677*, busta II E 8 in PIZZO 2002, p. 149

\105\

1677, maggio 4

*Sebastiano Resta intende donare l'Elemosina di San Carlo di Luigi Scaramuzza a Livio Odescalchi come convenuto con monsignor Muggiasca*

«Dal latore intenderà il fumo di Ciro Ferri onde è meglio lasciarlo andare e pensare ad altri ogni volta che vostra eccellenza voglia quel disegno. Il resto di questa mia favorisca vostra eccellenza di leggere secretamente senza notificare al latore medesimo altra risposta se non in generale tanto che io intenda un sì ovvero un no, et io non vengo di persona perchè non dicano i suoi ch'io sia venuto a concertare ma acciò paia cosa improvvisamente fatta, come di fatto in ciò che le sono per soggiungere qui appresso non v'è sotto alcun ragiro ma un semplice desiderio di puro ossequio. Monsignor Melzi arcivescovo di Capua milanese e mio parente m'ha portato un poco d'invidia perchè io sia servitore di vostra eccellenza e lui non possa nominarsi per tale à vostra eccellenza in questo tempo che si ferma ad limina. Io lo compatisco e li desidero quest'honore e perchè so che si deve passare per mezzo di monsig(n)or Muggiasca li ho detto che tenti il mezzo del p(adre) Caraffino per l'introduzione. Con la presente lettera non vorrei passare altro officio con vostra eccellenza solo che se mons(ignor) Muggiasca le parla di questo non se ne dia per inteso ma in quanto a se non difficolti l'introduzione e quando la congiuntura succeda lo accolga con qualche segno particolare di benevolenza anche a conto della mia divotione verso vostra eccellenza. Discorrendo io col medesimo prelato di pittura mi scappò detto che havrei havuto desiderio di donare a vostra eccellenza "L'elemosina di San Carlo" del signor Luigi Scaramuzza quadro di nove palmi di cui già a vostra eccellenza parlai ma che dubbitavo che vostra eccellenza come ricca rifiutasse l'elemosina del santo, ed egli m'ha soggiunto scherzando che vostra eccellenza non havrebbe rifiutato l'elemosina per non far torto al santo cardinale elemosiniere, poi familiarmente mi ha soggiunto che donandola io a vostra eccellenza per motivo suo mi haverebbe lui volentieri ricompensato tutto quello che mi costa il quadro. Se dunque pare a vostra eccellenza di ricevere un picciolo tributo della riverenza ed affetto di questo mio parente che si fa senza mio scapito di borsa, anzi con mia gran soddisfazione, perchè vorrei che la pittura del nostro signor Luigi stesse in memoria di vostra eccellenza tra le cose della sua galleria. Lo manderò quanto prima supplicando vostra eccellenza mandar prima una copia del ritratto di Nostro Signore, perchè a gl'occhi degl'altri comparisca il santo Cardinale donato in ricompensa d'un santo papa. Chiesa Nuova 4 maggio 1677».

ASR, *Famiglia Odescalchi, Livio Odescalchi, Corrispondenza, 1677*, busta II E 8 in PIZZO 2002, pp. 149-150

\106\

1677, maggio 30

*Sebastiano Resta chiede a Livio Odescalchi di intercedere per lui presso il cardinale Cibo e far ottenere a Luigi Scaramuzza la commissione per due lunette da affrascarsi presso la cappella vaticana dei Santi Petronilla e Michele*

«La risposta del signor Card(inale) Cibo per quanto m'ha detto m(onsignor) Giannucci è stata che delle Cuppole non occorre parlarne perchè non stima doversi levare a chi le ha non ostante la larghezza in finirle. Monsignor Giannucci mi disse l'altro giorno che creva vi fossero due lunette sotto

la cuppola della cappella di Santa Petronilla e San Michele e che se vi erano me le prometteva lui di marmele avere per il signor Luigi Scaramuzza. Questa mattina essendo io andato à San Pietro ho veduto che ci sono, venuto a casa ho trovato mons(ignor) Giannucci il quale mi ha detto d'haver detto al Signor card(inale) Cibo che si poteva consolore il signor Luigi con dette due lunette e che sua eminenza li ha risposto che si informi bene della habilità del signor Luigi. Da queste parole vorrei supplicar vostra eccellenza far animo a replicar a sua Eminenza che il signor Luigi ha particolar genio al sotto in su e che sarà habilissimo essendo due figure per cartone che l'è cosa facile e che quel suo buon gusto di dipingere il signor Luigi farà honor grande à se et à noi e vostra eccellenza non lasci correre pregiudizi alla fama di questo huomo adesso che si sta essaminando il suo valore in questa estate le fara et anderà consolato con reputazione in Milano. Dico questo perchè il suo desiderio era di portar qua la sua famiglia, ma una figlia li si vuol far monaco in Pavia e la sua moglie non vuol abbandonare Milano. Si che in questo mentre vorrei che honorassimo il merito di quest'uni e per gli altri che restano in Roma non mancherà pane. Se io ricevo questa gratia mi contenterò di non dimandarne altra in quanto pacificato. Perciò vorrei licenza di raccomandare a vostra eccellenza monsignor Giannucci questo negotio da parte di vostra eccellenza, e vostra eccellenza di grazia replichi l'officio con il signor Card(inale) Cibo. E se bisognasse cotesto nostro signore perchè questa è la somma dei miei desideri e speranze di beneficar qualche virtuoso con tal testimonianza di stima havendolo in fatto venir a Roma con altri impegni grandi spero che vostra eccellenza farà spiccare la sua protezione e gratia in questo oggetto che al fine è stato il miglior allievo che habbiano havuto e Guido Reni e il Cavalier Lanfranco, e qui fo a vostra eccellenza humilissimo inchino.  
Chiesa Nuova 30 maggio 1677».

ASR, *Famiglia Odescalchi, Livio Odescalchi, Corrispondenza*, 1677, b. II E 8 in PIZZO 2002, p. 150

\107\

1677, luglio 6

*Lettera inviata da Castel Viscardo dal marchese Orazio Spada al monsignor Fabrizio Spada Nunzio in Francia*

«Castel Viscardo 6 luglio 1677

Sig(no)re Card(ina)le mi sono scordato di ringraziar V(ostra) Em(inenza) dei bei Ritratti, che quel di Clemente X se li è sognato il pittore, però l'altro può passare: quello poi del Card(ina)le n(ostr)o Zio hà i fichi in bocca, no so d'onde habbia ricavato questi belli figuri».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 615, 6 luglio 1677

\108\

1677, agosto 4

*Lettera spedita da Milano da Luigi Scaramuccia a Valerio Polazzi per informarlo sulla disponibilità della vendita di alcuni disegni*

«Molt' Ill(ustre) e Pre. Mio signore

Nell'ordinario scorso mi fu resa la grati(ssi)ma di V(ostra) S(ignoria) et in essa vidi il desi(deri)o che continua avere ch'io li tuoi delli disegni di q(uest)i Procaccini, del Cairo è d'altri, ond'io attento p(er) servirla di quanto brama non hò mancato sin'hor di rinvenire alcuno che p(er) apunto nella qui annessa nota V(ostra) S(ignoria) vedrà

Li doi pezzi di Camillo procaccini segnati da mè con q(uest)o segno X sono godibili, et in uno vi è un'Idra Animale di 7 teste curiose è bello d'acquarella, è lumeggiato, è tutti due sono in mezzo foglio di carta scale.

Quello del Cairo non è gran cosa, mà bello se ben non terminato, ed è una mezza figurina d'una donna con Turbante in testa.

Quello di Gaudentio è disegno compito è bello fatto d'Acquarella, è toccato di lumi, e vi sono sette in otto figure, e so che sarà di tutto suo gusto.

Gli otto ritratti poi del figino, sono curiosi è belli nel loro genere e sono fatti con giuditio con pastelli. Quest'altro poi bislongo del sud(dett)o Camillo, consiste in dodici Apostoli che stan riguardando il sepolcro di M(ari)a Vergine sarà lungo poco meno di due palmi, et è di Acquarella lumeggiato di biacca.

Li prezzi sin'ad' hora non sono posti fuori, perché siano restati penna di scrivere a V(ostra) S(ignoria) vedere se inclina ò [v] ò no, mi farà V(ostra) S(ignoria) dunque gratia di avvisarmi li suoi sentimenti che io intanto non mancherò di ritrovarne alcun'altrove se sarà possibile, come del Murazzone ~~ete~~ Daniello etc.

Mi sicuri riverire il sig(no)r Cesare Gennari sig(no)r Bianco Neri sig(no)r Giosepe Magnavacca et altri amici. Sentirei volentieri se il sig(no)r Gennari habbi riceuto mie lett(er)e, onde lei mi favorischi, conche baciandole le mani resto serv(itore) con augurarli ogni bene.

In(fine) V(ostra) S(ignore) Ill(ustre) alla qual soggiungo che passando p(er) la dogana mi facci gratii se vi sono le mie due casse, perché spessi q(uell)i della condotta lasciano le robe indietro. Vi sarà sopra il mio nome e ritoccano che vi siano la prego à far operare che subito siano spediti p(er) q(uesta) volta.

Quanfo lei mi scrive la prego à tralasciar le cerimonie della sopra aperta

Milano 4 Agosto 1677

Ill(ustrissi)mo et oblig(atissi)mo serv(itore)

Luigi Scaramuzza Perugino».

ASB, *Fondo Boschi, Carteggi vari, lettera di Luigi Scaramuccia a Valerio Polazzi*, 4 agosto 1677, c.n.n. in GAUNA 2011, p. 170

\109\

1677, settembre 18

*Lettera inviata da Castel Viscardo dal marchese Orazio Spada al monsignor Fabrizio Spada Nunzio in Francia*

«Castel Viscardo 18 settembre 1677

Giovedì. Mentre il ritratto di V(ostra) E(minenza) che sta sopra il camino, non passi l'altezza di dodici palmi con le cornici che se li facesse havevi caro di haverlo più e della Cornice ne vorrei un palmo di modello di legnami per farla poi lavorar qui da M(ast)r(o) Francesco. A q(ues)to effetto quando mi si dimanderà la soma si potrà mandar il quadro ben invelato, e fasciato, col suo telaro disfatto. Col modello sodd(ett)o delle Cornici e con le punte da richiederlo nel telaro».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 615, 18 settembre 1677

\110\

[post 1677]

*Frammento di una lettera inviata a Luigi Scaramuccia e pubblicata da Giorgio Bonola a corredo del suo Codice*

[pag. non identificata del Codice]

«Al Sig(nor) Luigi Scaramuccia

Perché V(ostra) S(ignoria) non creda ch'io mi scordi dell'affetto che V(ostra) S(ignoria) porta a Guido Reni, le mando questa testa. Non mi capita quasi più di quelle galanterie. V(ostra) S(ignoria) la goda, che intende. Havrà ricevuto a quest'ora il ballo di quelle figurine che il Lauri copiò da Guido molto bene. Aspettiamo a momenti il quadro di V(ostra) S(ignoria). Il Sig(nor) Carlo le darà pur avviso dell'arrivo dei libri. Del negotio di Genova non ne parlo finchè non è qui il quadro e che V(ostra) S(ignoria) mi scriva i suoi gusti. Hò paura che mostrando il quadro a d(etti) Genovesi non dia motivo di volerlo vedere anco à Pittori, ma più tosto diferirò mostrarlo a questi che impegnarmi o dar motivo di mostrarlo à Pittori [...] il Marchese dice per Pasqua d'aprir la Capella. A Genovesi le mostrerò il quadro, lo mostrerò in opera in telaro e nel sito della Capella pretesto di provarlo in opera e poi averlo amansito e dalla capella lo farò coperto riportare a casa del Marchese a nascondarlo. La riverisco Vorrei [xxx] Sig(nor) Lanzani quanto prima».

CARACCILO 2008, p. 190

\111\

1678, febbraio 16

Lettera inviata da Roma da Giovan Battista Barella al principe Livio Odescalchi

«Passerò l'ufficio che V(ostra) E(ccellenza) m'impone col S(igno)r Conte di Montecastello, il quale senza dubbio haverà scritto a V(ostra) E(ccellenza) senza grande impegno, perche anche parimenti qui bono molestanti con istanze, e scrivono talvolta per forza. Io alcerto non raccomanderò con il t. cose simili senza prima parlarne al Sig(nor) Senatore quando sieno benefici di questo stato; e p(er) quel Sig(nor) Scaramuccia scrissi solo quando seppi che ancora il Sig(nor) Senatore lo raccomandava».

ASR, *Famiglia Odescalchi*, III A 9, cc. 19-22

\112\

1679, aprile 11

Lettera inviata da Castel Viscardo dal marchese Orazio Spada al monsignor Fabrizio Spada Nunzio in Francia

«Castel Viscardo 11 aprile 1679

Li molti huomini a lavorare alla Cappella potranno solleccitarlo mà non mi assicuro che lo faccio a dovere perché dovendo non solo soprastai à tutti non può perfettamete osservare ogni cosa.

E un pezzo che so il difetto di quel Angelo vicino alla finestra e non havendolo fatto rifare che ho avute tempo per essere stato sconsigliato per varie ragioni anco da chi intende, molto manco lo voglio far adesso che è penuria di giorni.

Non è puoco che V(ostra) E(minenza) trovasse Carluccio à lavorare al quadro, ma non li sarò piaciuto il parlare che V(ostra) E(minenza) li fece però non credo che per questo affretterà il passo».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol 615, 11 aprile 1679 in PAMPALONE 1993, p. 77

\113\

1679, aprile 22

Lettera inviata da Castel Viscardo dal marchese Orazio Spada al monsignor Fabrizio Spada Nunzio in Francia

«Castel Viscardo 22 aprile 1679

Non so chi habbia più voglia che sia finita la Cappella i Padri ò io che ne sono stanco da un pezzo, ma già che è fatta ho caro che sodisfazioni perché sia così quando sarà veduta palesemente da ognuno. So che a me se ne dirà bene e che particolar(men)te Don Agostino esaggererà che le lodi sono infinite et altri suoi concetti pe adularmi, però se io ci conosco dei difetti posso credere che altri ne troveranno di più, et anco di quelli che non sono p(er) i quali non si porrà far un manifesto per giustificazione. Non mi piace il pensiero del S(ignor) Card(inale) Carpegna di metter anco dipinti anco nel vano delle volte sopra l'altari perché i più crederanno che così debba essere e vorrei che si conoscesse assai posticcio quello che ci li metterà ancorche si creda che altro ci deve "essere" come i più crederanno di qualche pittura».

ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol 615, 22 aprile 1679 in PAMPALONE 1993, p. 77

\114\

1680, agosto 13

*Documento di morte di Luigi Scaramuccia*

«Augustus 1680

Aloysius Scaramuccia d(ict)o il Perugino annorum sexaginta repente obiit et humatus est die 13 sup(radic)ti Sac(ello) 12:1».

ASNM, *Libro dei morti*, vol. 2 (1630-1705), c. 99v citato in Geddo 1996, p. 296

\115\

1686, maggio 19

*Carlo Scaramuccia, fratello del defunto Luigi, presenta agli accademici di San Luca il testo de Le Finezze e Le Giustissime lagrime della poesia, e pittura.*

«Il Sig(nor) Carlo Scaramuccia fratello del q(uondam) sig(no)r Luigi Scaramuccia Pittore Perugino già novo Accademico di Merito, acciò si conservi più viva la Memoria del d(ett)o suo fratello presentò nella Nova Accademia due Libri Uno intitolato La Finezza de Pennelli Italiani, Autore il d(ett)o S(ignor) Luigi socto nome di Girupeno Nome Anagrammatico, et un altro de funerali fatti in Pavia del d(ett)o Scaramuccia ligati ambedue in corame, quali furono ricevuti con Somma gratitudine et da me furono subito consegnati alli S(ignori) custodi dell'Accademia per riporli e collocarli fra le altre cose donate e lasciate alla nova Academia  
A di 19 Maggio 1686».

ASASL, *Libro delle risoluzioni*, vol. 46 (1674-1699), c. 128r

\116\

XVIII secolo

*Nota del quadro raffigurante una Vergine di Luigi Scaramuccia donato da padre Sebastiano Resta alla cappella di San Filippo Neri presso la chiesa di Santa Maria in Vallicella in Roma*

«Note di donativi diversi

Il P(adre) Sebast(iano) Resta un quadro di S(an) Girolamo alla Libreria

Il d(ett)o P(adre) Resta alla Capelletta di sopra un quadro dove è dipinta una Madonna di mano di Scaramuccia e più alla Capelletta di sotto un quadro che rappresenta S(an) Carlo del d(ett)o Scaramuccia».

ACOR, C. I. 37, c. 705r

\117\

XVIII secolo

*Nota di due quadri raffiguranti una Vergine e un San Carlo di Luigi Scaramuccia appartenuti a padre Sebastiano Resta conservati nella cappella di San Filippo Neri presso chiesa la chiesa di Santa Maria in Vallicella*

«Il P(adre) Resta il quadrucchio della V(ergine) S(antissi)ma che sopra il quadro di S. Filippo nella capelletta interiore pittura del Scaramuccia  
E più il d(ett)o P(ad)re Quadro di S. Carlo del med(esim)o Scaramuccia».

ACOR, C. I. 37, c. 712v

\118\

1660-1665

*Lista dei pagamenti e relativa nota acclusa nella quale si tiene memoria del debito ancora da saldare al pittore Carlo Cane per alcuni lavori eseguiti nella tribuna della chiesa della Santissima Pietà di Cannobio.*

«Lista delli pagamenti fatti delli scolari della S(antissi)ma Pietà al Sig(nor) Carlo Cane Pittore a Conto della pictura fatta nella Chiesa della S(antissi)ma Pietà nel modo che segue:

Adi 18 gennaio 1660 Per tanti pagatolli p(er) la Caparra nel principio del opera che furono d(ucati) 300 cioè d(ucati) 100 pagatelli delli S(ignori) Centonelli et d(ucati) 200 del S(igno)r Desiderio Merli Sott(oscrit)to Calo Cane p(er) mio confesso – 300

Adi 18 settembre 1660 pagati al suddetto S(igno)r Carlo Cane in contanti come p(er) mio confesso sott(oscrit)to Carlo Cane d(ucati) 150

Adi 29 ottobre 1660 pagatolli nelle mane del sud(detto) Si(gno)r Carlo Cane altri 150 come p(er) ma(no) suo confesso

Adi 28 giugno p(er) tanti pagati nelle mani del s(igno)r Desiderio merli p(er) suo ordine come p(er) suo confessi seg(ui)ti Desiderio Merli 150

Adi 8 gennaio 1662 p(er) tanti pagati p(er) suo ordine nelle mani del s(ignor) Cantoniello Pertoloso di Gallarotti come p(er) suo confesso spese 200

Piu d(ucati) 108 che si sono p(er) atti a M(ast)r(o) Francesco firivazi Notaro che sono p(er) il gusto aconto della spesa Cibaria serviti et xxx al S(igno)r Carlo in tutto il tempo che stette a Cannobio 108 Tot 1058».

[nota acclusa]

«Ill(ustrissi)mo Sig(no)re

Il Pitor Carlo Cane servitore devotissimo di V(ostr)a S(ignoria) Ill(ustrissi)ma va tuttavia creditore de scolari della S(antissi)ma Pietà del Borgo di Canobio per resto del opera da lui fatta sin dal anno 1660 alla Tribuna di quella Chiesa la soma di d(ucati) 340 quali scolari per vitando il pagamento un tempo si sono scusate ce doppi hera in rimisa di Mons(ignor) Ill(ustrissi)mo Pat.a è senza la sua comanda non volevano pagare, l'anno 1662 V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma si compiaque scriver

a mons(ignor) ill(ustrissi)mo a fin quello meritava d(ett)o suo app(aritio)ne per comando di pagare d(ucati) 1200 de quali V(ostra) S(ignoria) volse che ingrata sua gli condonase dieci scudi dal che il sup(radet)to non rec(ev)uto ponte la comanda da V(ostra) S(ignoria) neanche per questo volsero pagare pretendendo dovesse contentargli in quella soma alcune spese da maestri et altre da loro fatte adare

L'anno 1665 nel mentre mons(ignore) Ill(ustrissi)ma paso de qui per andar a Roma fu necessitato far al med(esi)mo ricorso con memoriale novandoli il fatto, seu creduto e retardanza de scolari con la loro pretentione superi a qualche reposto decreto che la comanda sua di d(ucati) 1200».

ABIB, *Chiese, Cannobio, Santissima Pietà*, c.n.n

### 8.3. Fonti

\1\

1674

*Madrigale composto dal cavalier Carlo Bassi in onore di Luigi Scaramuccia*

«Trattar Plettro, e Pennello

A vicende gradisca

Il tuo Genio vivace;

La tua gloria fiorisca

A la mura Pittura, e à loquace,

Si con doppio decoro

Febo, e Zeusi del Cielo, ed è canoro».

SCARAMUCCIA 1674, p. XII

\2\

1674

*Sonetto composto da Alessandro Guidi in onore di Luigi Scaramuccia definito Girupeno*

«Strano caso d'honor

Per te movon LUIGI Ingegno ed Arte

L'un di pompe erudite orna le Carte

L'altra stempra Tesori in su le Tele

L'un gode d'abbagliar l'oblio crudele,

Mentre ne Fogli suoi le luci hà sparte,

L'altra all'inuido stuol terror comparte,

Et à volo di gloria apre le vele,

Ambo nutron d'Allor vivace brama,

Chi sia di lite tal Giudice degno?

L'un chiede Apollo, e l'altro Apelle chiama.

Mà decide l'honore il dubbio impegno,

Ch'ugualmente appellar ti può la Fama

La Fenice dell'Arte, e dell'ingegno».

SCARAMUCCIA 1674, p. XI

\3\

1674

*Sonetto composto da Giovanni Maria Bidelli in onore di Luigi Scaramuccia in occasione della pubblicazione de Le finezze*

«Che'l Genio già del gran Pittor d'Urbino  
 (Corron secoli estinto) hoggi in sua forma  
 Per te s'accoppi a Girupeno in norma  
 Di far per nobile via vero camino.

Si che intanto al suo delfino,  
 Ei ne suoi Scritti di bell'opre informa,  
 Chi di lui v'è seguendo i fatti, e l'orma  
 T'erger il vanto LUIGI, al Ciel vicino.

Indi i Colori, indi i purgati Inchiostri  
 Si ben apprende la tu aman, che vale  
 Le idee formarci degl'empirei Chiostri.

Così il Pennel, così la Penna l'Ale,  
 Non d'Icaro ti dier, onde ne mostri,  
 Non cader mai chi ben ad alto sale».

SCARAMUCCIA 1674, p. IX

\4\

1674

*Sonetto composto da Giulio Cesare Zaniboni in onore di Luigi Scaramuccia*

«Mentre con Penna, e con Pennel ti mostri  
 Pratico à un tempo stesso, e adottrinato  
 Hanno con istupor del Veglio alato  
 Vita le Tele, eternità gl'inchiostri.

Con questi un bel sentiero additi, e mostri  
 D'ergersi ou' il Pennello hà te inalzato,  
 E dimostri ad ogn'un ciò c'hai calcato  
 Temprando Penne, e distemprando gl'ostri.

Atropo sconsolata, e sbigottita  
 Rigetti pur la forbice fatale  
 A vista di Virtù si riverita.

Col mio LUIGI contrastar non vale,  
 Ch'è pronto il suo Colore al darmi vita  
 E la sua Penna à rendermi immortale».

SCARAMUCCIA 1674, p. X

151

1675

*Lettera di elogi scritta da Giovan Battista Diana Paleologo e pubblicata nel suo testo Le Ale de Letterati*

«Al Sig(nor) Luigi Scaramuccia Perugino Milano

Dalla stima che fa il Principe mio Signore della persona di V(ostra) S(ignoria) ben compresi il valore de suoi talenti e la formalità de propri meriti, e poi osservando S(ua) E(ccellenza) un vero Mecenate de nostri tempi, era bastante contasegno onde apprendere i prezzi della di lei virtù. Io ero nel caso di quegl'infelici ciechi, che ben sanno esser comparso su l'orizzonte il Sole, onde si trovano, ma senza poterlo vedere, mentre m'era negato dalla mia mala sorte alla vista di qualche sudore, ò della sua penna, ò pennello, i di cui colori sono tanti balsami destillati, che la terrano eterna nella memoria dei tempi. Ben'ella hà osservato, che s'era nata trà le fascie della caducità, era di dovere, che si fabricasse con le sue tele, quelle che lo potevano stringere ne i seni dell'immortalità. Quei teleri, che servono d'appoggio è queste machine prodigiose della sua Virtù, sono tanti pedestali in figura quadrata, composti di quelle linee rette, che fanno capo alle più gloriose memorie. Hora che V(ostra) S(ignoria) mi fa tenere il suo Libro uscito alla stampa questi anni adietro con titolo de Le Finezze de Pennelli Italiani, e publicato con l'universalità degl'applausi, provo quegli stessi prodigi, che succederebbero a medemi ciechi, quando se gli squarciasse il velo della loro cecità, e d'improvviso potessero dare una vista alla luce. Io l'ho letto con quela sodifazione che ben erami giustiicati da un parto di tanta stima, e ne porto a V(ostra) S(ignoria) ogni più vivo ringraziamento per l'eccesso di gentilezza, assicurandole, che starà appresso di mese qual fosse una gioia più raffinata dell'Oriente, e qui pregandola di qualche suo comando, onde possa rimostarle con la pontualità degli impieghi quanto io viva devoto alla sua virtù, mi confermo».

DIANA PALEOLOGO 1675, pp. 103-105

161

1675

*Lettera di elogi scritta da Antonio Lupis e pubblicata nel suo volume Il Plico*

«Al Sig(nor) Luigi Perugino

Pavia

Le Finezze de Pennelli Italiani, Opera così celebre e, uscita dal valore di V(ostra) S(ignoria) dara fregio alla Posterità, et Splendore al secolo presente. Cesare trionfo con la penna, e con la Spada, et ella l'ha imitato con l'inchiostro, e con i colori. Se scrive su le tele, sembra un Bonaroti, e se pinge le carte, porge invidia a i Bentivogli. Il suo pennello è stemprato d'eloquenza, e d'oltramarini, questi che figurano i suoi applausi nelle tavole et quella, che và immotalando il suo nome ne i torchi. V(ostra) Sig(noria) ha da o reputatione alla pittura, perchè con le sue stampe l'ha fatto erudita. Pittore et Istorico. Nel loro scrivere una Pallade, et nel colorire un Titiano. Una gran Galleria hà aperto ne i fogli, et un Museo hà pennelleggiato ne i Cedri. Io discorro della sua facondia, per quello che ne dicono i Letterati. Io favello de suoi tratti pittoreschi per quello che la celebrano le Corti di tanti Prencipi d'Italia. Ma io non voglio far andare questi Quadri senza cornice, riserbandomi nella più prossima occasione di pubblicare i miei debiti, e le sue lodi. Questo dirò bene, che a i suoi disegni vi vorrebbero gl'occhi di Nicostrato che furono tutti meraviglia nel mirare quell'Elena dipinta da Zeusi et resto».

LUPIS 1675, pp. 303-304

171

(1680)1681

*Le Giustissime Lagrime della Poesia e della Pittura*

LE GIUSTISSIME LAGRIME  
 DELLA POESIA, E DELLA PITURA  
 Publicate  
 Ne sontuosissimi Apparati Funebri alzati dalla sempre  
 Memore, et Immortal Pietà  
 DE PRIMI VIRTUOSI DELLA GRAN  
 CITTA DI PAVIA  
 Nella Chiesa di S. GIOSEPPE l' Anno 1680  
 Adi 27 Novembre  
 NE FUNERALI DEL FU SIG.  
 LUIGI SCARAMUCCIA PERUGINO  
 PITORE CELEBERRIMO  
 DEDICARE  
 Al Singolarissimo Merito  
 Dell' Illustrissimo Signor  
 D(on) PAOLO MONTI  
 ET RAPPRESENTATE  
 All' Eminentissimo Sig. PRENCIPE  
 IL SIG(nor) CARDINALE  
 FRANCESCO  
 DE GLI ALBICI  
 In espressione di Riverentissimo Ossequio  
 Da M. A. M. per gli Heredi del sudetto PERUGINO  
 IN MILANO  
 Per il Ramellati 1681

«Illustriss(i)mo Sig(no)re

Pure una volta mi trovarò libero dalla necessità di dovermi far vedere su la popolata Piazza del Mondo, quale mendico Diogene, ad intracciare un huomo, che amico della Virtù sappia applaudire alla Gloria delle Lettere, et al merito de gli Eroi. All' Auguste inclinationi di V(ostra) S(ignoria) Illustriss(ima) che così bene amò la Virtù del fù Sig. Aluigi Perugino, e così ardentemente padrocinò la sua Gloria in faccia al livore, e all' Invidia, si dovevano consagrare quegli applausi funebri, che furono così ben sollecitati dalla generosa Benignità di V(ostra) S(ignoria) Illustriss(ima) che fu un singolarissimo Amatore, e Mecenate della Virtù di Pitore così celeberrimo, e così bene illustrati dalla sublimità di tanti Ingegni. E in fatti, per dire il vero, queste sole pitture ingegnose erano Idee proportionatissime alla finezza del lei perspicacissimo intelletto, abituato nella coltura delle Lettere e Scienze più illustri, e peregrine. Taccio quivi le Glorie Avite dell' Illustrissima Casa di V(ostra) S(ignoria) Illustriss(ima) così celebre nell' Armi, come Conspicua per le Porpore, che si degnamente illustrarono il Vaticanio, e l' Insubria tutta perché conosco non essere quivi il luoco per formarne li giustissimi Eloggi, e dovuti Panegerici. Condoni l' Ardimenti alla necessità di appresentarli à persona di merito; e che avesse saputo così benignamente essercitare i nobilissimi talenti della lei ammiratissima Virtù in compatire à trascorsi di questi fogli. Ch' io altresì doppiamente obbligato à cortesi effetti del generosissimo Compatimento di V(ostra) S(ignoria) Illustriss(ima), e benigno aggradimento; sarò anche tenuto à doppiamente protestarmi, qual sono.

Di V(ostra) S(ignoria) Illustriss(ima)

Divotiss(imo) e Reverentis.(simo) Serv.(itore)

M. A. M. Per gli Heredi del fù  
Luigi Scaramuccia Perugino».

«Eminentis(si)mo Prencipe

Non sarebbero mai comparsi così illustri gli Applausi funebri solennemente apprestati al Defonto fù Sig. Luigi Perugino, che visse sempre gran serv(itore) di Vostr'Eminenza se con appresentarli à faccia dell'E(ccellenza) V(ostra) non si havessero potuto gloriare di quel dignissimo splendore, che doveva risultare à loro da splendissimi riflessi di porpore così pregiate, nobili, e belle.

S'è fatale, che non tramonti il Sole, se non è prevenuto dalla guida di Stelle; e nell'ocaso tante vanti lumiere al funerale, quante fiaccole luminose di Stelle il Firmamento gli accende. Era anche dovere, che nella caduta di un Sole di Virtù, tante fiaccole luminose s'accendessero, e si ammirassero à suoi funerali, già doppiamente illustrati dal fulgidissimo nome e rarissime prerogative di V(ostra) E(ccellenza) ch'è uno de Luminari maggiori, e più riguardevoli del Vaticano. Conosco Eminentissimo Prencipe, che l'Ambitione è una passione, quanto più naturale all'huomo, tanto più incorrigibile; poiche ne conduce ciecamente à gli errori. Confesso che il rappresentare à Vostra Eminenza ch'è un Heroe così grande fù una tenuità del mio ingegno: mà compatibile fù l'errore, à chi haveva già tanta necessità di un sì degno Sole, per illustrare le sue Tenebre. Esserciti (humilmente supplico) l'E(ccellenza) Vostra i Generosissimi tratti di sua ammirabile Clemenza, in allevare le mie Ombre à grado benignissimo compatimento. Mentre col farle profondissima riverenza, e baciarle il lembo sacrato delle riveritissime lei Porpore. Mi ratifico, quale devo, e sono.

Di V(ostra) Emin(enza).

Humuliss.(imo) Divotiss.(imo), e Reverentiss(imo) Serv.(itore)

M. A. M. Per gli Heredi del fù  
Luigi Scaramuccia Perugino».

All'Eminentiss.(imo) Signore

CARDINALE

DE GLI ALBICI

Il Sig. LUIGI PERUGINO, che vivendo  
ammirò, e riverì il Merto di Sua Emin.(enza),  
doppo morte se ne mostra devotamente ossequioso.

Allusione al Nome, et Impresa  
di Sua Eminenza.

*SONETTO*

Prencipe Sacro al di cui Merto altero  
Tributa il Tebro, e le Murici, e gli Ofri,  
Quali altro sol al bel ALBOR dimostri  
Meriggio Eterno ad un sovrano Impero.  
Tù da ROTA de Fati à gran mistero  
Propizia forte tua virtude mostri  
E di COLOMBA in longa pace i rostri  
Recangli gli OLIVI al degno Tron di Piero.  
Non pianse nò Luigi i tetri orrori  
Di Morte rea che la sua vita invuole,  
Ma di morir ai presagiti ALBORI;  
Quind'è ch'egli hot da la Beata Mole  
Vago di rimirar sì bei Splendori,  
Elitropio ne sia Te suo Sole.

M. A. M.

Imprimatur

Fr(ater) Michael Pius Tores Sac(erdos) Theol(ogus) Magister  
Commissarius S(ancti) Officij M(e)diol(anensis)

Iacobus Saita Canonicus Basilicae S(ancti)Ambrosij  
Pro Reverendiss(imo) Capitulo et C.

Franciscus Arbona pro Excellentiss(imo) Senatu

«La Pittura, e la Poesia, come figliuole gemelle della Natura, e che con emula inclinatione cercano ideare in loro medesime quelle immitationi, che le ponno più facilmente far riconoscere per figliuole legittime, e non adulterine di sì gran Madre, hanno fra di loro tante belle similitudini, e tanto geniali le inclinationi, che l'una ben spesso si mostra così parziale dell'altra, che ovunque la necessità le porti, con mutua corrispondenza l'una e l'altra nelle loro naturali essigenze benignamente sovviene, e soccorre; Onde non uscì di ragione chi disse, che la Poesia era una eloquente Pitura; e la Pitura una faconda (benchè muta) ed eloquente Poesia.

Quindi è ch'essendo officio necessario di Pietà, e Natura, che nella caduta di coloro che si ritrovano naturalmente congiunti la Natura stesa si risenti, e per tal violente divisione ne adeplori la perdita: fù anche effetto di simpatia naturale, et insieme di clemenza, e generosa pietà di tanti Virtuodi, e Poeti di una Città ch'è Madre, e Nutrice delle Lettere, e della Virtù, che nella Morte del famosissimo Pitore, et ingegnossissimo Poeta, il fù Sig. Luigi Perugino, nell'Apparato funebre a loro spese alzato a Gloria di sì grand'huomo, essi, e la Città stessa dimostrasse le affettuose inclinationi, che conservava verso il Merito di un huomo così per le rarissime sue Virtù per tutti i Secoli pellegrino, e celebriamo al Mondo.

Hora tacciano coloro, che in più che zelati della Virtù livorosi insidiatori della Gloria de più Virtuosi, e meritevoli, si affaticarono di detestare come solle, e con rigorosi rimproveri dannare, come stolidi la sempre gloriosa consuetudine di quegli Antichi, ch'ersero Piramidi sublimi, e Mausolei sontuosi, ne funerali più insigni de loro benche estinti, immortali et applauditi Eroi.

Eschino deh pure da loro sagrati Sepolcri quell'Anime grandi, che havendo imparato colla robustezza della loro Eroica Virtù a \* propulsare gl'incontro più impetuosi di sinistra, e più che avversa Fortuna, habbino compiacenza di rimirare la sontuosità de loro marmoree Tombe, e dimostrare con quegli di non temere gli urti fatali del Tempo mordacemene nemico alla Virtù; mentre col vantare così descritte su l'Olimpo della Gloria, come scolpite ne candide lapidi le memorie gloriose delle loro operationi immortali, ponno anche insieme dare à divedere che così non fanno temere de soffij maligni d'invidio Borea, come ne meno della famelica edacità di Dente acuto, ò di Tempo troppo ingordamente vorace. E su le vaste, e smisurate ossature di quei marmorei Obelischi, e Mausolei chiamino i Posterì à misurare, come da picciol ungue la mostruosa grandezza di quei petti, che vantarono Anime così robuste, e spiriti da generoso Leone.

Dichino pur loro quante fiate hanno co polverosi avanzi de loro Avelli immortali acciecata l'invidia, e diserrati gli occhi de più ciechi à rimirare nell'ombre più arcane del recondito oblio, et à vedere fra l'ombre più riverite di quei Tumuli sacrati il luminoso Orizzonte di quella Virtù, che qual Sole, anche frà gli occafi risorge immortale.

A giusto rimprovero de lor mai cauti giucij applaudo alla gloriosa inventione d'inalzare sontuosi Colossi, e Mausolei più finebri alla Virtù di quegli Eroi, che facendo parlare immortalmente delle loro Glorie applaudite i marmi, ebbero anche per così famigliare il moltiplicare i miracoli della Statoa di Menone, che toccata da i raggi del Sole diveniva miracolosamente faconda.

Ben degno ch'ergessero Simolacri sublimi à quella Virtù, che in ogni luoco applaudita, et operosa insiste all'estermio del Vitio, che in ogni luoco trionfa.

La Morte insomma è quella, per cui sola si stabilisce l'Ara immortale alla Virtù, e lodevolmente si sacrifica alle Glorie delle nostre più applaudite attioni. Soggiacciono all'Eclissi fino, che non sono ritolte dall'Ombre, e turbini dell'humane incostanze, e con traccolo gloriosamente portate lunge dalle vicende d'una fortuna fatalmente nemica à virtuosi splendori. Da l'ultimo spiro di questa Vita mortale incomincia quell'Aurora, che mai più sa rivedere gli Occasi.

Bene è di ragione, e lodevole adunque, che s'alzassero apparati funebri, e che s'incensassero que' degni Sepolcri da quali traspirano così vaporosi, e così soavi gli odori delle virtuose operationi del gran Luigi Scaramuccia Perugino; ben degno che s'apprendessero per ogni parte intesi à i Cipressi gli Allori, per giustamente applaudire delle sue rarissime Virtù i condegni Trionfi. Ben giusto, che la fama con l'erudita inventione di Semiramide, chiamasse con la Tromba d'Oro con Sario l'Anime de gli Eroi più anvidi di Tefori, à scavare del sontuoso Sepolcro del nostro Eroe Perugino, e Gemme, e Tefori delle più pretiose Virtù per arricchirli di Gloria. E ben tutto fù eruditamente inteso da principali Virtuosi della Città del gran Ticino, in cui essendo per misteriosa disposizione del Cielo, come fatalmente decretato che un Pitore così celebre, et un Poeta così erudito, et innamorato delle Lettere facesse Deposito pretioso della supeletile più dovittiosa delle sue rarissime Virtù nel seno nobilissimo di quella Città, quale può vantarsi di essere stata così honorata dalle gloriose meraviglie de suoi Penelli, che dipinsero sempre all'immortalità onde fù ch'ella poscia volesse fare gloriosamente ammirabile la sua gratitudine affettuosa; mentre i Cittadini di quella si vollero mostrare alla lui Virtù inalterabilmente fedeli, con accompagnarlo anche doppo morto, come veri amici: usque ad Aram, e riconoscenti del lui gran merito.

La Porta per ciò in frontispicio di detta Chiesa comparve pomposamente tutta coperta di lutto con varie bellissime divise funebri, nel mezzo della quale vedevasi in un quadro grande dipinta l'effigie gioviale al vivo del Defunto Sig(nor) Luigi, che lietissima tratteneva gli occhi di tutti sempre più curiosi, et affezionati ò rimirla, e goderla. All'eccellenza del qual Pitore alludendo, fù spiritoso ingegno, che colla publicazione del eseguento Sonetto, intese insieme dar applauso alla magnificenza delle Piture fatte dal medemo, fù Sig(nor) Luigi Perugino.

SONETTO

*Più; che Tele animar, destar stupori  
Tua mano intese, à idolatrar Beltate;  
E in un ritrarre à la futura Etate  
Di più eroiche Virtù gli aurei splendori.  
Ma'l Penel tuo divin, que bei colori,  
Che danno à l'ombre ogn'hor forme animate,  
Pinsero al vino in van l'Arie pregiate  
Del gran LUIGI, à consolarne i Cori.  
Tù l'Effigie di lui ben pingi, e alterni,  
E un Perugino sol gemini in dui:  
Mà sua Vita ei pringendo, e qual diè altrui,  
S'ei Pinta avesse, e tutti i spirti interni,  
Il Pinto al natural sarebbe lui.*

Da amendue le parti del Ritratto pendevano due grand'Arme bellissime, Impresa Gentilizia del medemo Defunto, esprimente un Fulmine, che con fiaccole di fuoco serpeggiando trà il solco dell'adentate nubi, più luminoso risplende; il significato della quale Impresa fu spiritosamente rilevato da un Madrigale, che à tal fine si pubblicò.

MADRIGALE

*Invan di Morte, e invano invidi orrori  
Tentate d'offuscare  
Del Gran LUIGI il sfavillante Lume;*

*Ch'ei di sue Doti rare  
Al bel fulgore, hor di Virtù qual Numo  
Può trionfar di Sorte;  
E fulminar (fatto immortal) la Morte.*

Sotto le dette due Armi poi, dall'una, e l'altra parte pendevano due bellissimi Eloggi distintamente affissi, fatti da spiritosissimi Ingegneri, l'uno alla parte destra, come siegue.

*Siste Viator;  
Quis quis es  
Templum ingrediere!  
Que admirabili parentalia  
ALOYSIO PERUGINO  
Primo præsentis Sæculi Apelli  
Obstrictissima Amicorum parentat Societas  
Lux sui Ingenij omnium obumbravit Colores  
UNI PERUGINO  
Concessum non mentita voce proclamari  
Suas Figuras ita ad vinum expressisse,  
Ut verius dici ad Vita loquelam potuerit,  
Quod obtinuit a Natura intellectum,  
Nunquam ipsi fuit Tabula rasa,  
Quia in illo semper aliquid pictum.  
Pictoriæ Artis Magister, et Parens,  
In libro dedit ORACULA  
In Tabulis fecit MIRACULA  
Vitalia adbuc sunt suæ Virtutis lineamenta,  
Et si è Sepulcrabilis Umbris superfint.  
Non Imitator Naturæ, sed Triunfator;  
Mortuis Vita donavit, Viuis spiritu servavit.  
Sic PERUGINI pictura  
Non cessit in Poesim, sed in Historiam,  
Quia falsa reiciens, vera docuit.  
Et nulla alia Pictoris Libertas,  
Quam quæ suis Legis obstricta Tabulis.  
Quid plura ?  
Soli Tempori studuit,  
Perfectissimum sue Virtutis  
Mensuraturus Orbem;  
Præsentia non curans,  
Imperfecta negligens,  
Futura prospiciens  
Omne, quod è suis manibus reliquit  
Præteritum suis manibus fecit,  
Non enim pingebat, sed pinxit.  
Templum ergo VIATOR ingrediere!  
Eternam Requiem inaugurare Mortuo,  
Qui Vivus Æternitati, sue totum defatigavit.  
Hic lege. Huc Luge.*

Alla parte sinistra disotto l'Arma legevasi l'altro, non di minore eleganza, e spirito; come siegue.

*Siste Viator,  
Lugubris ne terreat apparatus  
Umbras non Funera, sed Pitura exornant.  
Celeberimus sæculi Pictor  
ALOYSIUS SCARAMUCIA.  
Patria Peruginus, Propensione Ticinensis,  
Æqualibus in Tabellis, inæqualia demonstrans  
Equali Mortalium Fate,  
inequali Gloria retribuitur.  
In comuni tamen Naufragio salvaretus,  
Si Tabulum abdue haberet.  
Pictor  
Luminibus conuexa,  
Umbris concava imitatur,  
Superficium Corpus vero simile verum reddit.  
Creatoris immitator  
Revocat Mortuos ad Vitam.  
Ergo visit Aloysius ?  
Apud Famam, non mentior,  
Perpetuo vivet).  
Artem mirificam  
Illeiam illustravit, nunc illustratur.  
Viator astrue Virtuti,  
Et insurgent Trophea  
Si Virtus insectatur, quia extolitur  
Hic extolitur, ut insectaretur.*

Sopra la detta Porta in terzo loco vedevasi un Quadro bellissimo fatto ad Oglio dal Sig(nor) Carlo Sacchi, che saccheggiando in tale occasione le più nobili supelietili dell'ammiratissimo suo ingegno, Dipinse la Pittura in atto di Pinger dell'Immortalità, ove poscia si vede la Morte, che procura d'impedirli; ma il Tempo la difenze, mentre Ercole vi assiste, ch'è simbolo della Virtù; e vi è un Cane che latra vicino all'Invidia, che rodesi mentre viene abbattuta dall'Amore della Virtù. Tutti riglievi spiritosissimi ad esprimere il Valore del nostro gran Luigi, che mosso dal mero desiderio della Virtù dipinse appunto sempre all'Immortalità. Il che tutto venne espresso nel Madrigale pubblicato in tal forma.

*MADRIGALE  
Tu latris in vano à l'ombre  
Per lacerare bella Virtù immortale  
O Invidia fosca, e ria,  
O di Morte infedele ombra letale;  
Poiche vostr'Odio oblia  
Bell'Alma, che sua Gloria à Virtù affide:  
Ch'è d'ogn'orror trionfare Alcide.*

All'ingresso poscia della Porta della Chiesa, che di dentro era tutta coperta à scuro, con bellissime divise di Tocche bianche, pendeva un Quadro dipinto à chiaro oscuro, che in fatti à suoi bei lumi puoteva oscurare ad ogni altra più illustre Pitura il lume, mentre fù opra del Sig(nor) Tomaso Gatti, che col nome, e colla Sua Virtù può egualmente vantare i pregi di Sole. In quello miravasi, et ammiravasi la Scoltura affacendata in formare al naturale la Statoa del fù Sig(nor) Luigi Peruginò; à fianco

di cui eravi la Poesia, che scriveva, e di sopra la Fama, che colla Tromba accennava di pubblicare al Mondo il grido glorioso delle lui rarissime Virtù, mentre su'l piedestallo dove pareva d'inalzare la detta Statoa, stavano scherzando diversi Amoretti, che simboleggiavano gli affetti fervorosi, ch'egli sempre serbò al fermo, e stabile di verace Virtù, ne mai mendace; Il che fù da nobilissimo Ingegno gentilmente espresso in un Sonetto nel modo, che siegue in tal solenne funtione publicato.

SONETTO

*Voi Parie Rupi uscite, ò Marmi alpini  
Dal duro sen de la gran Madre antica;  
E di dotto Scalpella la punta amica  
Con industria fedel v'intagli, e affini;  
Che for se un dì fiè con profondi inchini  
V'adori di Virtù della fatica  
Menfi, e Rodi, benche di Rupe aprica  
Se in voi l'Effigie fia del Perugini  
Ad eternar sua Gloria alta, immortale,  
Corrin deh i Marmi pur; che'l giusto vuol  
Sia la Materia à la Virtute uguale.  
Di Menone così faconda Mole  
Darale à Fama eterna Aura vitale  
Con aurei Rai di Sua Virtute il Sole.*

All'ingresso poi di detta Chiesa pendeva all'Arco primo della parte destra una misteriosissima Pitura in otto angolo à chiaro oscuro formata dal famosissimo Sig. Carlo Bernotti, in cui vedevasi Apollo in atto di porgere la Cetra alla Pitura, e questa in atto di porgere li Penelli à quella; con alcuni Amoretti, che scherzavano con vari intrecci di Alloro. Tutto Emblema misterioso per aditare come bene il nostro fù Sig. LUIGI Perugino, si trovò sempre presidiato da così rare Virtù, per le quali cò iscambievole mutatione, in l'una e l'altra aquistò sempre Gloria immortale; Il che tutto restò espresso nobilmente nel Sonetto, che à ciò in scritto fù publicato.

SONETTO

*Balsami Inchiostri ad eternar su i fogli  
Bella Virtù, versin le Penne, e gli ori;  
Ed emoli i Pennelli à i loro Colori  
Avvivin l'ombre à spiritosi orgogli.  
Bell'Alma tù, che tai Virtuti accogli,  
Per geminare à Glorie tue stupori;  
Tele, e Carte à cangiare in bei Tesori,  
Deh tù i Color, deh tù gli Inchiostri hor sciogli  
Questo sia di tue Glorie eterno pegno;  
Poiche 'l formar frà noi opre sì belle  
Vanto è sol di LUIGI unico, e degno.  
Due sì rare Virtù vaghe, e Gemelle  
Si accolse in un'il tuo sublime Ingegno;  
Che Apollo in l'una, in l'altra fosti Apelle.*

All'Arco della Capella del Christo nella medema parte seguente pendeva un'altra gran Tela d'ugual forma, esprimente à chiar 'oscuro le nuove Muse, che assidevano al Sepolcro del Defunto in atto mesto deploranti la morte del Celeberimo Pitore, e Poeta, fù Sig(nor) Luigi; mentre ivi non lunge vedevasi la Scoltura in atto di scoprir nel Sepolcro l'Arma Gentilitia del medemo. Opra dell'ingegnossimo Sig(nor) Gio(vanni) Maria Sarachi; à riglievo di cui fù publicato il Madrigale, che siegue.

MADRIGALE

*Piangete, ò Muse il vostro Apelle estinto.  
Anzi l'apollo à immortalarvi al Mondo;  
Ah nò; che s'egli eterni  
Dal fronte suo fecondo  
Gli allori v'inaffiò cò suoi Sudori;  
Di Gloria hor già su l'Ale  
LUIGI sen volò, fatto immortale.*

A mano poi sinistra all'ingresso di detta Chiesa pendeva dall'Arco primo in otto angoli pur formato un altro chiar'oscuro, in cui risultava dipinto il Deposito del defonto, à piedi del quale in atto lagrimevole si vedevano la Pittura, e la Scoltura insieme colla Musica, delle medeme Virtù sorella. Opera singolarissima del Sig(nor) Giosepe Battaglia; Quale ricevette elegantissimo riglievo dalla poesia seguente, à tale effetto pubblicata.

SONETTO

*Voi, che di Cetre d'Oro a i dolci accenti  
Sapete immobilir le Sfere, il Rio;  
E varcar liete il naufragio Oblio;  
Destar nel Sen di Stiggie Aure Clementi.  
Voi pietose al mio duol, Nenie dolenti  
Sciogliete a consolare il pianto mio;  
Ciò che Parca crudel rapirmi ardio  
Deh mi rendete al suon d'aurei concenti.  
Ah' nò: Schifate Oblio; che à l'Etra è sorto  
Luigi Anima mia; e la su assiso  
Gode doppo fatiche almo conforto.  
Finger l'Idee del Ciel la su m'è avviso;  
Oue fatto immortale, ancor che morto,  
Fa più dolce à suoi Canti il Paradiso.*

Dall'altro Arco seguente nelle medema parte pendea in ugul forma una Tela à chiaro, et oscuro, dipinta dal Sig(nor) Gio(vanni) Battista Sabbatino. In cui mirabile pensiero era dipinta la Morte in atto di voler coronare di Cipressi il Defonto Luigi; ove l'Immortalità procurando quelli levare, e rimuovere, mostrava di volerlo coronare di Alloro; essendo ivi in parte più elevata la Fama, che mostra d'applaudire con sua Tromba d'oro ad un sì giusto Trionfo. Pensiero, che fù spiritosamente rilevato da Poeta ingegnoso, et affetionato alla Virtù ammirabile del medemo Defonto, col seguente componimento.

SONETTO

*Se ne le Calme ascee si trova il flutto,  
Se dove hà Reggia il Sol, s'incontra orrori;  
Ite lunge da me Metri Canori,  
Oggi fatti per me Nenie di lutto.  
Sia sempre il Fonte à le mie labbra asciutto,  
E sian secchi al mio Crine ogn'hr gli Allori;  
Se in Cipressi LUIGI hor cangia i Fiori;  
E de l'Arti più belle hò perso il Frutto.  
Ah nò: (par ch'ei mi dica) eterno Alloro.  
La cruda Parca inaridir non puole;*

*Parto da voi, ma in Sen d'Oblío non muoro.  
Non fia l'Invidia, i miei Allori invuole:  
Che di Virtù ad immortal decoro,  
Vita hò immortal da lei, ch'è Vita, e Sole.*

Nel mezo della Chiesa poi pendente offrivasi dall'Architrave à gli occhi dei risguardanti, in otto angoli dipinta, et al pari de gli altri quattro tutti guerniti di funebri, mà capricciosi festoni; nella quale da una parte veniva espresso il Tempo sprezzante la Fortuna, mentre non lunge la Virtù espressa in Pallade, spezzava la Falce della Morte. Pensiero nobilissimo, e pitura al vivo espressa dal Sig(nor) Berardino Ciseri; quale fù poscia animata da spirito Poeta, con la seguente compositione.

SONETTO

*Spezza fortuna oggi tua Ruota fra le  
(Grida la Fama hor con la Tromba d'Oro)  
Poiche del Tempo, e di Virtù su l'Ale.  
S'erge LUIGI in su l'Empireo Choro.  
Stiggio Livor, ne Morte tetra puole  
Eclissarsi di Virtù l'aureo decoro;  
Che quella franger può Falce fatale,  
E cangiar suoi Cipressi in verde Alloro.  
LUIGI a cui hor tal Virtute è unita,  
E con Penne, e Penelli erse stupori,  
Rese al doppio suo ardir Morte Atterita.  
Quelle inchiostri adoprando, altri Colori,  
a lui dierro fra l'Ombre, e spirto, e Vita,  
E a Gloria sua immortale Eterni Allori.*

Sopra le due Cantorie di detta Chiesa tutte coperte a bruno, à replicare argutamente i Canti applausini alle gloriose Virtù del Morto Eroe erano distintamente affissi, e pendenti li due seguenti Eloggi.

*Loquax ALOYSII PERUGINI Pictura  
Eloquentem exprimit Librum  
Omnibus absoluta NUMeris  
Naenias numerat diatonicas  
Extincta in se Arti lumina restitutus  
Ad Melos xgcòmazixòr obumbrat notas  
Vis Flebiles sequi Cantus  
Chorij associa Cordis suspiria.*

*Muta ALOYSII PERUGINI Poesis  
Vocales excitat spiritus  
Consonantes in LESSUM petit animos,  
In Tabulis qui caluit harmoniam,  
Dignus promereri concentus inOrganis.  
Vis Chorum implere,  
da LECTOR vocem deprecationis tuae.*

Alli duoi Reliquari poi, che si trovano da ambedue le parti dell'Altare maggiore; erano distintamente distribuiti li due seguenti, come due Reliquie pregiatissime, ed elegante, formate da dotissimo ingegno, nel modo, che siegue.

*Ab ALOYSIO  
Quid rapuit Mors?  
Minimum est quod abstulit,  
Maximum quod superfest.  
Alios pingendo  
Se in Tabulis AEternitatipinx is  
Insculpsit Cordibus,  
Dicavit Glorie.*

*Perusino  
Cur Querele, cur fletus?  
Non in omni mortuus est,  
Magna pars sui  
Vitavit Libitinam.  
Quitam dedit in Telis  
Non timet MOrtis Telum.  
Oritur dum Moritur.*

Le Portine indi del Choro tutte coperte, e fregiate con ornamenti d'Architettura, l'una, quella cioè, che tiene la parte del Vangelo aveva nel mezzo alla parte di sopra dipinta et espressa la Pitura in atto di pingere; e l'altra della parte dell'Epistola espressa dimostrava la Scultura pur in atto di scolpire, amendue lagrimevoli, e dolenti.

L'Altare maggiore poi, che formava il frontispicio principale della Pompa funebre addobato tutto di nero, et artificiosamente distinto, e fregiato con varie Tocche d'Argento, per il riflesso della quantità de Lumi sfavillava per ogni parte splendori; et per la Pompa dovittosa di dodeci gran Candeglieri di Argento, con altri fregi che arricchivano il detto Altare, accresceva miracolosamente la magnificenza della Pompa funebre, quale vene accresciuta all'incredibile della varietà d'altri bellissimi, e capricciosissimi componimenti et Emblemi formati da principali Literati della detta Città.

Alle quatordecì Pilastrate, che ornamente fiancheggiano la detta Chiesa, tutte coperte à nero, e fregiate da diverse divise funebri pendevano distintamente varie e bellissime Imprese, che con loro moti spiritosi diedero un armonico concerto, e l'animo più spiritoso alla lugubre espressione di apparato così maestoso, e grande, e rese compitamente paga la curiosità di molti Literati, e Virtuosi, à tal Pompa concorsi.

La prima Ipresa era plaudente all'Occaso luminoso del Sig(nor) LUIGI Defonto. Et era un Sole nell'Occaso, che riceveva l'Anima da questo motto:

*Splendere non cessat.*

La seconda Impresa alludente alla facilità, che haveva il Sig(nor) Aloigi Perugino nel pingere e gran gusto del nobilissimo suo Genio, esprimeva una mano in atto di pingere, col moro, che diceva:

*Non gravat iste labor.*

La terza, che alludeva all'eccellenza, che giustamente poteva il nostro glorioso Defonto vantare sopra gli altri nel pingere, esprimeva un falchetto di fiaccole accese inanti al Sole; quale ricevevea l'anima dal moto seguente:

*Supereminet omnes.*

La quarta, che pure accenar voleva la vinezza dell'ingegno del Sig(nor) Luigi n dar vita, e spirito alle tele, era l'Imagine del medemo Sig(nor) Animata dal moto, che siegue:

*Spiritus visus agit.*

La quinta, che allo stesso alludeva, nel dar coll'ombre vita alle tele; era una mano in atto di pingere la Morte, collo spirito animante del moto seguente:

*Colorata reviviscit.*

La stessa era un Penello in atto di pingere una tela, accennando col moto la prontezza del lui penello, in fase sempre cose più belle:

*Semper pulciora Molitur.*

La settima toglieva il corpo dall'Impresa Gentilitia del medemo Sig(nor) Luigi Scaramuzza, ch'era un Fulmine serpeggiante frà Nubi, accennando l'elevatezza de suoi pensieri, non mai bassi, animato da questo moto:

*Serpere nescit humi.*

L'ottava, che intendeva accennare la peritezza, che haveva l'Ingegno del Sig(nor) Defonto, così ne gli Essercitij delle Letere, come della Pitura, esprimeva un mazzo di Penne, et vù altro di penelli stretti in una mano; che riceveva lo spirito dal moto seguente:

*Quam bene conveniunt.*

La nona una Morte in atto di piangere il Sig(nor) Luigi Defonto; per accennare, che anche doppo morte vivrà immortale nelle mobilissime Idee delle sue Piture; ricevendo dal moto, che segue lo spirito:

*Etiam Mortuus.*

La decima, che voleva accennare la vaghezza delle Piture del Sig(nor) Perugino nostro, che sapeva dare così bei lumi alle Tele, dimostrava un Sole in atto di formare un'Iride; tutto avvivato dal moto seguente:

*Sic Numina pingunt.*

L'undecima, che pur voleva accennare quando più si renderà desiderabile la Virtù, et il penello del medemo Sig(nor) Luigi doppo morte; esprimeva una stella nel solco dell'Ombre; che veniva avvivata dal moto, come siegue.

*Maior ab Umbra*

La duodecima era una Tela, con la pietra Pumice, che haveva ridotto in polvere il colore dell'Impri-  
mitura; e questa deplorante la nostra fragilità, che fuori, che la Virtù n'accenna ombra, e polve; tutto espresso dal moto seguente:

*Pulvis, et umbra sumus.*

La decima terza, che vuole prendere il corpo dall'arte della Pitura, che hà il suo essere dal chiaro, et oscuro; puote accennare lo splendore di quella Virtù, che così nell'ombre de colori, come nel nero de

gl'Inchiostri lo resero luminoso, illustre, ed immortale ancor frà l'ombre di morte, ricevendo spiritosa l'anima dall'argutezza del moto:

*Trà il Chiaro, e oscuro io vivo.*

Qual fù rilevato dal moto che siegue:

*Ex luce, ex ubra filgidior.*

La decima quarta esprimeva duoi fasci di Penelli sostenuti in aria da due Ali, col globo della Terra sottoposto; Che col moto seguente esprimevano l'argutissima intentione dell'Inventore, che vuole accennare, come il detto Sig. Luigi era hora destinato à dipingere l'Idee beate nel Cielo:

*Iam satis Terrae.*

Di sopra il Quadro istoriato poi nel quale era il Deposito del medemo Sig. Luigi Defonto, vi era il seguente Eloggio, che argutissimamente in brevità di parola esprimeva i singularissimi pregi di tal celebrimo Pitore.

*Sta Viator  
Iacet hic Aloysius Scaramucia  
Peruginus.  
Pictura Mlraculum.  
Poesis Oraculum.  
Semper vixit  
Cum vixit.  
Vivet Semper Deo, Coelo.  
Terris, Gloria.*

Le lodi poscia immortali di sì glorioso, e sempre rinomato Pittore furono mirabilmente riepilogate dall'ingegnossissimo, e celebratissimo Poeta il Sig(nor) Gioseppe Campagnuolo, che per consecrare all'Immortalità le Glorie di Soggetto così riguadevole immortlò se stesso ne seguenti componimenti, dove

LODASI  
L'ECCELLENTE PENNELLO  
DEL SIGNOR  
LUIGI SCARAMUZZA  
PERUGINO  
NELLA SUA MORTE.

SONETTO

*Qual gloria pensi haver Parca crudele,  
Hor che a LUIGI il bel stame troncasti,  
Abbassa pur queste orgogliose vele,  
Che a tuo scorno una volta ergesti i fasti.  
Ecco, che rende il tuo ferir imbelle  
A cui stimavi non ritrovar contrasti;  
Fuoco pel, puoca polve, e puoche tele  
Fa che medicar tuoi morsi basti.*

*Quinci de vanti tuoi a maggior scherno  
Da quelle tele, che il suo pannel'avviva  
Pigliò le fila, e fessi un stame eterno.  
Anzi per ogni tela un stame ordiva,  
Anzi più stami, poichè se ben discerno  
Fia per unica tela mille viva.*

Giuseppe Campagnolo

LA PITTURA SCONSOLATA  
PER LA MORTE  
DEL SIGNOR  
LUIGI SCARAMUZZA  
PRUGINO

ODE

*Non più! Cessate oh cari  
Di trattener al pianto giusto sfogo  
Sopra l'algente rogo  
A' casi così amari  
Ancor voi piangereste  
Se tutti i danni miei forse sapeste.  
Deh, se mi sete amici  
Ricordatemi sol tormento, e duolo.  
Date bando al consuolo,  
Cipressi più infleici  
Auguratemi al crine  
Per meglio coronar le mie rovine.  
E ben c'havrà più cupre  
Conoscerò tra voi diverò amante,  
Chi mi porrà d'avante  
Imagini d'orrore,  
Historie più fineste,  
Quell'emmi il fido Acate, il caro Oreste.  
Quel che mi sarà importuno,  
Che vuol della ragion'oda il consiglio,  
Che per turbar giaciglio,  
Ne con sospir alcuno  
Vantò trnar i spirti  
A chi già andò a goder gl'Elisij Mirti.  
Debil'elixiruite  
Per disacerbo al duol, che si m'accora,  
Che invan morte si plora,  
Che hor mai son troppo trite  
Queste amare vicende,  
E che sordà è la parca, e non s'intende.  
Che virtuoso Apelle  
A tanto, che sol lui n'ebbe l'honore  
Del Mondo il Domatore*

*Pinger, che nacque in Pelle  
Cadde, e di tanta gloria  
Si riverisce à pena la memoria.  
C'han anco i Secol nostri  
Tai rimembranze il gran Pittor d'Urbino  
Ou'è a cui l'Aventino  
Già meditava gl'ostri,  
Ove Titiano, e Guido  
Ove tant'altri? È la lor Vita un rido.  
Che al fin questi miei danni  
Risarcirà la Dea delle Trombe,  
Sol gl'archi delle Trombe  
Fan trionfar degl'anni,  
Che non sorge più bello,  
Se in ceneri non è l'Arabo Augello.  
Si? Che virtù riluce  
Benche il suo cultor chiusi habbi i lumi.  
Che giovano tai fumi  
All'Hom, che in questa luce  
Più non soggiorna, e come  
Arder à Corpi estinti assirie gome.  
Io però non intendo  
Oh'grand'alma scmera ponto trà lode.  
So, che l'huomo non gode  
Vera gloria vivendo  
Perdona al grave affano?  
Io non piano sol te, piango il mio danno.  
Obligo, et intettesse  
M'è legge àtributar lagrime amare.  
Dal Ciel vengono rare  
Le gratie a noi permesse.  
Hor, te morto, a miei figlij  
Chi darà le dottrine, et i consiglij.  
Giovani, gli dicevi,  
Questa è rara virtù, e cò i sudori  
Si stemprano i colori;  
Nostr'anni sono brevi,  
E l'ate è quasi immensa,  
E chi studia il miglior la ricompensa.  
Come dalle cicute  
Fugite l'opre ignare. I nostri petti  
I buoni, e i mali effetti  
Bevono, e se virtute  
In patria non v'è; quando  
Altrove v'abbisogni, ite vagando.  
Che però le FINEZZE  
De PENNELLI ITALIAN per voi raccolsi,  
E le più degne io colsi;  
Queste rare bellezze  
Stan metodo dell'arte,  
Bèche insegni il tuo oprar più, che tue carte ?*

*Poch'aura popolare  
 Non vi gonfi, se oprate, ò non distingue  
 La plebe, ò con lusinghe  
 Pnesa il merto premiare.  
 Questo è velen possente  
 E l'antidoto è'l dir io feci un niente.  
 Così di bell'ardore  
 Arder facevi de giovanetti il petto,  
 Che già più d'un concetto  
 Meco ordino d'honore,  
 che questi figlij miei  
 Fossero dell'etade i semidei.  
 Hor senza te presaga  
 Già vego agonizar le mie speranze,  
 Le mie giuste baldanze,  
 Chi sarà chi propaga,  
 Se cloto inviperita  
 A me i Lauri troncò à te la Vita.  
 Nò nò? Non acconsenti  
 Oh' mio cor à pensier consolatori,  
 Se pur non ti discorre  
 Di pene, e di tormenti,  
 Non accettar conforto,  
 Troppo, ah troppo, el dolor LUIGI è morto.*

*Giuseppe Campagnolo*

Le quali lodi furono in bellissima Oratione funebre disusamente amplificare dalla peritezza Retorica del N. N., che con una scieltezza di locutione, et eleganza d'oro, erruditamente diede à vedere, quanto bene sappia la facondia di un così perito Oratore pareggiare la vivezza de Penelli in pingere al vivo su gli occhi de gli Ascoltanti l'Idee bellissime di quelle Virtù, che l'uno e l'altro doveva ne gli apparati più funebri far vivere Gloriosamente immortale».

#### Orazione funebre

«Se io non mi credessi essere importune le doglianze, dove le sciagure conviene piuttosto l'offerirle con il coraggio, che deplorarle con le querele, io quella volta sì, che nella perdita improvvisa del Sig. Luigi Perugino di sempre dolce, e sempre amara memoria parlarei in tal guisa.

Ingiusta natura, natura crudele! Dunque strappare di terra il fiore de Pennelli, torci da gli occhi i Ritratto della modestia, e spargere ad ombre di morte quella mano, che seppe con i colori rendere la Vita à mille Volti? Invidiosa Natura? Tanto egli fece con l'arte, che stò per dire ti vinse animando più che un Prometeo con un pennello i defunti, perché come cantò colui

*Quei diè vita col Sol questi con l'Ombra*

e rendendo più che Esculapio il vivere agli Ippoliti Virbij con i tratti d'un acutissima maestria. Gelosa che fosti? Temevi, ch'egli forvivendo guari ne gli anni non'tavesse di tutto fatto à superare; onde paurosa de tuoi vantaggi togliesti i tuoi sospetti con le sue perdite. Mà vaglia il vero? Egli pure vive; perché gli hai tolto, ciò solo ch'è meno, e gli avanza quel ch'è maggiore.

*Maxima pars fui vitavit Libitinam* dirò con Venusino già tanto suo Caro. E la gloria eterna è la fama hà scolpito il suo nome ne cedri, benche la Morte gli incoroni la fronte di cipressi.

*Egli non morendo esser mortale, che in mill'opre sue vive hà mille Vite* parlerò con quell'Epico. E che pensate voi Virtuosi Accademici, che m'avete tratto a viva forza di cortesia per discorrere a sì

fiorita Udienza, ch'io debba quivi fare da Prefica con un piagnisteo dolente chiamare la Funere à sciorsi il crine su la sua Tomba, invitare la Poesia sorella pure della Pintura ad empire l'aria con i Treni con le Monodie, con gli Epicedi, e con questi altri sui metri parentali, torbidi per le lagrime, affannosi per i singulti? Io con qua salito per fare un genetliaco à questa Fenice de gli Ingegni, che rinasce dalle sue ceneri, che s'impiuma co' suoi pennelli pari nel volo alla Fama uguale al grido, compagno alla lode.

Né per altro pensiero ergeste voi, parlerò con i Greci questo Cenotafio onorario, che per ravvivare la memoria d'un Uomo famoso in questa Città, nell'Insubria, nell'Italia, nell'Europa, e fe m0avete chiamato, à questo genere per inusato di favellare, fù vostro Oggetto l'imitare l'antiche, e lodevoli usanze de Romani, che su de i Rostrì impiegavano le lingue epiditti, che à gli encomij de Personaggi gloriosi nelle imrese, ò di guerra, ò di pace, ò di toga, ò di saio, ò nella spada, ò nella penna, ò nell'armi, à nell'arti; acciò la Gioventù calda nelle vene, e vigorosa ne spiriti s'animasse à seguire quelle Virtù, che sentiva acclamarsi da gli applausi de' Popoli, e le azioni illustri degli Uomini onorati non restassero sepolte frà le ceneri del silenzio all'oblivione de' Posterì. Ex quo fieret, sono parole di Politio, *ut nec obscuraretur eorum fama caligini temporum, et ea communoratione accenderentur Posterì ad invitationem vitutum, quasi in alijs cum admiratione susciperent*. E in fatti questa nostra Città, che non invidia à qualonque per la chiarezza de' suoi natali, per il brio de' spiritosi Intelletti, per il lustro de gli onori, e per il fregio dell'arti oneste, non dovea parer minore dell'altre Panegiriste d'un Caracci, d'una Sirani, d'un'Albano, e di molti, che se il Sig(nor) Lugi non superò del tutto, hà però in tutto uguagliati, e in qualche parte ancor vinti, E viva ei pure? Fino da gli anni più freschi affeionatosi à quest'arte adoprò tutti i mezi opportuni per riuscirne eccellente, traendo, si come l'Ape il sugo da mille fiori Apelle il vago da mille volte, così egli da Quadri più insigni le maniere più belle e le parti più leggiadre. Ebbe per suo Maestro quel tanto rinomato Guido Reni cui non temè la Musa dell'Achilini porre il titolo di Zeusi, e Parrasio de nostri tempi, una cui sola imagine dell'Aurora su d'un volto alla Santità di Paolo V ebbe il prezzo di sedeci milla scudi, facendo vedere che il suo pennello, fu al pari dell'Alba non spargeva le perle; fabbricava i tesori. Quindi s'argumenti à precetti di sì grande Istruttore, quale si formava Luigi d'un indole quieta, di talenti spiritosi, di applicazione attenta, di bizzaria vivace. Egli sapendo la Poesia essere la madre delle inventioni sode ugualmente e capriccioso vi si diede con ogni affetto; sicche alla naturale propensione aggiungendo lo studio di Latini, come Tascani Poeti meritò la lode in utroque, e del Pennello, e della Penna, facendo Pitture ch'erano Poemi muti, e Poemi, ch'erano Pitture loquaci, già che disse quell'arguto Rettorico.

*Est Pictura loquax, mutum Pictura Poema.*

Ne si fermò sol quini quell'Intelletto ansioso di crescere sempre più. Egli stesso nel suo bellissimo Genio atresta la lettura del Cavalier Rodolfi, de i Pennelli del Vasari, della Geometria d'Euclide, della Architettura di Vitruvio, della Prospettiva dell'Accolti, delle Regole Pittoriche del Bisagni, Autori, ch'aveva si fatti in capo, che spesse fiata ne i Congressi de Virtuosi ne dicea squarci intieri; onde pareva egli emdesimo la prima mano, e l'Inventore. Così fornito di sì belle cognizioni volle dilungarsi dalla Patria per la conquista di tanto pellegrina facoltà, che spasa in varij luoghi sperava riunire in se stesso. Leggete quel Volumetti suo d'oro, e vedrete che egli nelle Galerie, nella Bssiliche, né Teatri dell'Italia, de' Principi de' Monarchi amirando tante tele colorite dalla meraviglia, e lumeggiante dall'arte, ricavò per le sue opre, il chiaro oscuro di Polidoro, il disegno di Rafaello, la bravura del Caravaggio, la morbidezza del Coreggio, la maestria del Bernino, l'espressiva del Zampieri, la Velocità del Tintoretto, l'invenzione del Primaticcio. Notò e seguì il colorito di Cesare d'Arpino, la pastosità naturale del Tiziano, la delicateza manierosa del Lanfranchi, il contorno risentito del Parmigianino, l'estensione de concetti di Pier da Cortona, il terribile di Michel Agnolo, il risalto ne corpi, la vivacità de gli affetti, armonia nelle tente, intelligenza ne' scorci, la proportion nelle paeti, la grazia ne gesti, il decoro nell'attitudine, la disinvoltura ne' corpi, la tenerezza ne panni. Quindi respinto dal genio alle imitazioni de' Caracci, emolo anch'egli di que' famosi Accademici, immitò di tutto punto, uil giudizio seguito nell'ordine delle figure d'Anibale, la storiatura maestosa, et avvenente d'Agostino, la varietà ne lineamenti di Ludovico, à tal segno, che anch'esso meritò la lode data à Cimone Cleoneo della diversità de' sembianti, onde oggi s'ammira nelle eroiche sue fatiche al pari di quei

Maestri un fiero senza crudezza, un mettere di colore realissimo con pennellate vergini e franche, una pronteza ne schizzi, una finezza ne modelli una maniera sostenuta con tal franchezza nel colorire, con tal leggiadria nel ripartire dell'ombra, con tal brio nell'aria delle teste, ne' i costumi de' Personaggi, nelle pieghe, ne' i gruppi, nel moto, nell'atteggiare, che le sue Imagini sembrano di quelle dette, da Celio Ethich, val à dire espressione non solo d'ipotiposi, mà d'etopeia, che mostrano il di fuori, e l'estrinseco; onde di quell'Angiolo ch'avete pure sott'occhi nell'ancora di questo Tempio piangente sì, che par, che pianga à lagrime calde potrò dir'io con quel Prelato amante de' Caracci,

*Manca il parlar. Divino altro non chiedi,  
Ne manca questo ancor, s' à gli occhi credi.*

Per questo egli è, che l'opre del suo pannello sono, e furono sì ricercate e da' Virtuosi, e da' Potenti, ò per ornamento de' Tempij, ò per fregio delle Sale. Non occorre che quivi formi un'Ordine intiero delle sue iù insigne pitture, perché pur troppo anche nell'esser brieve v'annoio; mà dirovi ben io che spicca un suo Quadro di S. Giuseppe nel Gabinetto interiore della nostra Augusta Reina Madre, e molti ancora nelle Camere del nostro Monarca Carlo II che nella Galeria delle Altezze Reali di Savoia campeggiano due tele niente minori à cent'altre de' più famosi Pintori, che in Parigi per Csrdinale d'Etrè siede un Giove sull'Aquila Fulminator de' Giganti, che frà gli aredi più dovitosi del Marchese di Lice Ambasciator delle Spagne si ravvisa la Vergine, che stringe al seno il Pargoletto Giesù, che in Roma di fresco nella nova Capella del Cardinale Spada una sua Ancora esposta al paragone de' più illustri Pennelli ha riportati gli applausi, i viva, i trionfi, le glorie. Et io pure, che d'arte si bella poco, ò nulla m'intendo nel rimirare in questa nostra Città tante sue elle fatiche, e nell'almo Collegio Ghisleri, e alla Capella del Rosario, e ne gli appartamenti provati restai per lo più tratto dallo stupore in estasi di contento, dorzato dall'amore alle impazienze d'affetto; onde gridava ciò che disse dello Schiavone il Rodolfi; Essere nato il Perugino co' pennelli in pugno, uguale per mia fede al Sole, che sa dipingere l'Iridi Figlie della Maraviglia anche su un pezzo di constipato vapore. Io so pur bene, essere non guari, che un già versato nell'arte, gittando l'occhio su un Paesaggio di questo cleebre Mastro insigne per l'accordato, ebbe a giurare che in simil lavoro non aveva pari; peroche quesgli alberi, come disse il Dulcini erano sì bene, e gaiamente srappati (?), che ti parevan scuotersi assieme le fronde, battersi le chiome, come mosse dall'aure; onde s'aspettava il sussuro, e arebbero ingannati come l'une di Zeusi gli Augelletti medesimi per farvi il nido, ò la danza. *Arbores etiam*; questi è l'elogio ugualissimo per lo merito; *Arbores etiam expressit mirus ille artifex, et earum frondes, luxuriantesque comas, et quasi à vento motas ea dexteritate, utsi alium exoectes, et Aues follant, infida fede; in quibus tam variè ars ludit, ut erubescat natura, se ab humano vinci ingenio.* E questa eccellenza di pennello com'era unita alla varietà de' concetti, all'aggroppar le figure al framischiarle, al vestirle, al panneggiare all'arie, a i monumenti, con intelligenza sì acuta nel compartire i Piani, su cui posava i Personaggi, che ora non si ravvisa, ò scarsezza, ò folla ne i corpi, mà un misto temperato con lume, ombra, che t'alletta, et inamora. Questo fù il motivo, che vollero à tutto prezzo, molti, ch'hanno in questa profesione, *Oculos eruditos*, come disse Tullio alcune de' suoi Lavori, e'l Principe di Bozolo, quel bizzaro Saturnale, e'l Cardinale d'Esto Legato in Bologna la Coronatione dell'Invittissimo Imperador Carlo Quinto, e Napoli l'ancona di Nicolò di Bari, e Genona la Vergine corteggiata da' Santi, e Perugia la Presentazione di Maria nel tempio, e la Biblioteca Ambrosiana S(an) Carlo, che assiste à Contagiosi, e tant'altre celebri e ricche Città con questa Reale; più imprese, vive per l'invenzione, spiritose pel colorito, ammirabili per il contorno segnalate per simetria, uniche per l'accordo.

Pensate Voi com'egli per sì rare qualità su sempre degno d'ossequio al pari, e d'amore. Quella sua generosa splendidezza nel' regalare li amici, quel suo tratto manieroso, e civile, quel suo discorso con mille Sali, et arguzie della più modesta Eutrapelia, quella sua divozione, e pietà con un concetto bassissimo di se stesso, e pregio sublime de' gli altri, quella sua moderazione nel rinunziare ben due volte la Croce Cavaleresca esibitagli in Roma, e Perugia, erano Virtù che incantavano i Confidenti, che rapivano i Stranieri. Egli è verissimo, che non di rado legati dal suo dolce conversare i Cardinali Colonna, et Azzolino li volevano seco, ò pure eglino stessi si portavano all'officina veggendolo oprare, ne si sdegnavano dargli, agiuto, come già fece la Maestà di Carlo V à Ticiano togliendo i

pennelli di terra; Onore accompagnato poscia, da gli applausi comuni; perché una Virtù cresciuta nel sommo grado è sempre vittoriosa dell'invidia; anzi suole cangiare l'astio de' Vaticinij in ammirazione di Devoti, facendo egli la mano, ciò che l'Ercole della Gallia con la lingua, catene d'oro, e vincoli pretiosi, et à gli occhi, et al cuore; E come? Potea forse soggiacere alle morditure de' Misanthropi quell'Voio, ch'era difeso da gli ostri intinti nelle grane più fine di Tiro, coperto dal Manto de' Principi, dallo scarlato de' Porporati? Non anderà, cred'io gran tempo, che scorgerete spiccare da gemiti de' Torchij all'allegrezza de' Virtuosi gli encomij di questo stimatissimo Maestro usciti dalle bocche de' più cospicui Prelati, de' più assennati Cavalieri. Per ora, vuò dirsi solo, che l'Eminentissimo Spada scrivendoli di tutto cuore protesta essere un suo Quadro riuscito di somma sodisfazione à tutti i Professori dell'arte; che il Cardinale de' gli Albici giura d'un opra sua di non aver parole equivalenti per rendimento di grazie; e in altra sua al solito cortese, e veritiera, afferma che pur egli stesso essere poco teatro al suo valore ogn'altra Città fuor, che quella di Roma, e sì come egli (sono le stesse, e niente variate espressioni di quel Eminentissimo Porporato,) e sì come egli passa trà gli eminenti Pittori di Lombardia, così superebbe qualunque altro, che viva in quel Ristretto del Mondo. E che volete, ch'io quivi tessa più lungo Catalogo delle lodi, con cui preconizzarono il suo talento tanti Personaggi riveriti per dignità, per Virtù, per cognizione? Toccherà à te ò Luce delle Stame à rischiare più al disuso quest'Ombre. Io formo un scorcio; anzi un sbozzo di queste rare prerogative, tue saranno le parti, ridurre à perfezione l'immagine, già che tù più, che Apelle pingis aeternitati. E voi Professori di quest'arte, Linci nella veduta; perche io son Talpa nel divisarla; già che, come nelle Accademie l'Oracolo de' Latini, *Multa vident Pictores in umbris, et in eminentia, quae nos non videmus*, cangiate pure i pennelli in trombe per ricantarlo alla Fama, ò stemprate i colori più vini per formare un'effigie del Perugino, ch'abbia à spiccare mai sempre nelle Galerie del Grido, ne i Gabinetti della Gloria. Pianga la Poesia su la Tomba di questo Cigno, e come fù già costume de' Romani s'odano su l'urna di quest'Aquila gli Eclogarij più armoniosi nel metro, più facondi nell'aloquenza. Io so pur bene, che *excellens in arte non debet mori*. E morto Luigi sì, mà pur vive, e quel che visse sempre visse, che non fù solo; perche ad esso non si puol dire quel motto piccante dello Stoico à Colui con ragione: *Non diù fuit, sed dià vixit*. E tù, Anima fortunata: Così ti vuò dire, perche trale ti spero gioisci pure. *Salve, et vale*, dirò con quel saluto recitato da Servio. Il Ciel ti felicità l'eternità ti fecondi. Tuù ricevi ridenta questa degnissima rimembranza delle tue dotti, che i tuoi Accademici per mia bocca ti fanno, queste lagrime, questo duolo; mentre io, che per compire, non à me stesso, che troppo mi conosco disuguale à somigliante funzione, mà all'affatto sviscerato de' tuoi cari, din'ora favellai, incido su un cartello funebre di quest'onorato Feretro da scolpirsi sù'l sasso dell'Urna quest'Epitafio.

*In questa tomba addoltorato, e scura  
Giace preda di morte il mio Luigi,  
Che potè del pennel con i vestigi  
Vincer il tempo, e superar natura.*

*Visse e tal visse, che à l'età futura  
Lascia né l'opre sue mille prodigi.  
Orsù de l'Urna sua più non t'affligi  
Lacera Poesia, mesta Pittura.*

*Ei vive ancora, e di sua morte pago  
Cinque lauro immortal, e non cipresso  
Vede il fonte del bel, l'Idea del vago.*

*Anzi ne l'arte sua pur gli è permesso  
Su le tele del Ciel fare un'imgo;  
Mà se pinge là su pinge se stesso.*

*Con giocondo successo  
Via dipingi nel Ciel Pittor leggiadro  
Che la Città di Dio vien posta in Quadro».*

*Le Giustissime lagrime 1681*

\8\

1682

*Note di Giorgio Bonola al Codice Bonola di Varsavia*

[pag. 31 del Codice]

«Verocchio-Pietro Perugino-Raffaello d'Urbino-Bagnacavallo-Pellegrino Tibaldi lume della Spagna-Prospero Fontana-Lodovico Carracci-Agustino et Anibale Caracci-Guido Guercino Lanfranco-Luigi Scaramuccia Perugino habitò in Milano-Lanzano».

[pag. 91 del Codice]

«Luigi Scaramuzza Perugino habitò molto in Milano, del quale vi sono / molt'opere. La capella della Concetione in S(ant') Alessandro altro fresco all' / Incoronata, molte tavole d'altare alle Vecciabia in S(anta) / Madalena, S(ant)a Agnese S(ant)a / Marta, S(an) Marco ecc(tera) fu scolaro primo di Guido, poi del Lanfranco, in fine del / Guercino da Cento. Morì in Milano l'anno 1682 fu sepolto in S(an) Nazaro».

MROZINSKA 1959, pp. 135, 140

\9\

1682

*Note di Giorgio Bonola al Codice Bonola di Santiago del Cile*

[pag. 100 (?) – 101 del Codice]

«Caraci-Lanfranco-Luigi Scaramuccia».

[pag. 142 del Codice]

«Christoforo Pomaranci-Pietro Scaramuccia-Luigi Scaramuccia-Lanfranco [nome scritto sopra quello di Luigi Scaramuccia] -Lanzano».

[pag. 143 del Codice]

«Nicolò Circignani Detto il Pomarancio-Pietro Scaramuccia da Perugia Padre e Primo Maestro-Luigi Scaramuccia Perugino / Habitò et morì in Milano / Sepolto in S(an) Nazaro fu / in gran credito che in patria / gli furono fatti funerali con / catafalchi aparati con / geroglifici orationi funebri / con honori grandi. In Milano / hebbe molti discepoli fra / quali celebre è il Lanzano».

[a destra delle genealogie]

«1552 / il Cav(alier) Christoforo Roncali [...] fù maestro del padre di Luigi Scaramuccia. Il quadro che fece per San Pietro di Roma per il gusto che diede fu esempio perfar fare gli altri come ne fu dato da fare uno al Cav(alier) Passignano al Cigoli a Bernardino Castelli e Cav(alier) Lanfranchi maestro di Luigi Scaramuccia [...]». Luigi Scaramuccia hebbe buon gusto, di maniera tenera, dolce, con buon colorito accordo, unione accurata nel netto insieme, non curandosi troppo delle parti. Paesava

con gusto, dando buoni campi alle figure. Suo padre fu il p(rim)o suo maestro: si portò in Bologna, Roma, si fè scolaro di Guido quale si servì per fare il S(an) Michele, che è nelli Cappuccini di Roma, essendo Luiggi giovane di assai bella idea poi fu discepolo del Lanfranchi e infine di Guercino da Cento».

CARACCILO 2008, pp. 190, 191, 192

\10\

1702

*Dal Breve racconto della Vita di Carlo Cignani descritta dal Muto Accademico Concorde di Bologna ed Acceso di Bologna*

BABo, ms. B 36, Bologna 1702, n. 66, f. 243

\11\

1708

*Note di padre Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorica di Pellegrino Orlandi*

[pag. 108 dell'Abecedario]

«[...] parimenti nei primi anni che venni a Roma ebbi la coppola di Sant'Andrea del Lanfranchi da lui [Carlo Cesi] copiata in pittura sopra otto fogli di carta con immensa fatica d'optica e di laboriose fariche d'istromenti da lui adoperati sul Cornicione. Se non erro di memoria le diedi al Sig(nor) Luigi Scaramuccia quando venne a Roma l'anno 16[xx]».

[pag. 188 dell'Abecedario]

«[...] il Sig(nor) Pietro da Cortona mi disse che questo Bastarino [Giuseppe Puglia] era stato scolaro di Guido Reni, e la maniera lo dimostra, e me lo disse con occasione che gli mostrai un abozzo d'una Assunta fatta in S(ant') Alessandro di Milano dal sig(nor) L(uigi) Sc(aramuccia) Perugino per vedere se l'indovinava, ma sbagliò, disse però che gli pareva di qualche allievo di Guido, et appunto il Puglia era tale».

[pag. 271 dell'Abecedario]

«Luigi Scaramuccia fu anco scolaro del C(avalier) Lanfranco. Ivi stette all'atto del S(an) Michele di Guido nelli Cappuccini di Roma quando in gioventù sua stava con Guido in Bologna soprannominato il Bel Perugino. Mi raccontò che Guido fece alla prima quella sì bella faccia del S(an) Michele, ma che diciotto volte rifece quelle bandelle che scherzano su la spalla dritta per ridurla al conto del suo gusto. Sua è la Communionne della Maddalena ne' Crociferi a Fontana di Trevi e l'elemosina di San Carlo in Chiesa Nuova Cappella Spada; Ha fatto assai in Milano e il Cav(alier) Cairo comprava i suoi abbozzetti ad ogni costo».

[pag. 271 dell'Abecedario]

«[...] un quadro di Cristo nell'orto che fu poscia anche in breve venduto scudi cinquecento e mi viene ultimamente riferito da Luigi Scaramuccia Pittore di buon gusto, e sufficienza, che un quadro rappresentante Cristo nell'Orto meno di un braccio nella città di Milano (che facilmente si può credere essere lo stesso mentuato dal Lumazzi) fu comprato ultimamente dal Marchese di Caracena, Governatore d'essa Città, dal conte Pirro Visconti [...]».

NICODEMI 1956, pp. 279, 292, 301-302, 312

\12\

*Note di padre Sebastiano Resta ad un esemplare delle Vite di Giovanni Baglione*

[pag. 26 delle Vite]

«Il disegno di q(ues)ta [della Loggia Vaticana fatta affrescare da Gregorio XIII, in particolare un'Entrata di Cristo a Gerusalemme eseguita da Raffaellino da Reggio] lo donavo [?] al s(igno)r Luigi Scaramuzza».

AGOSTI-GRISOLIA-PIZZONI 2016, p. 79

\13\

*Note di padre Sebastiano Resta ad alcuni disegni in sua collezione*

[al disegno n. 228 – La Vergine in gloria sorretta dagli angeli di Giovanni Lanfranco]

«Mi disse Luigi Scaramuzza Perugini che quando il Card(inale) Francesco Barberini fece portare da Muta de facchini à piedi da Bologna à Roma l'Angelo S(an) Michele de Capuccini, Guido lo diresse a'l Cav(alier) Lanfranchi, raccomandandoli che se mai havesse patito ò in parte ò in tutto per istrada, non lo lasciasse toccar da alcuno, ma eglo lo resarcisse à modo suo di mano propria tanta era la stima del Cav(alier) Lanfranco e tanta l'uniformità della maniera in differenza del talento. Il Conte Malvasia fa scolaro del Guercino il Signor Luigi Scaramuccia ma in tempo di tale pittura era in Scuola del Signor Guido, e stette all'atto del S(an) Michele, per sopra nome era detto il Bel Perugino».

[al disegno n. 229 – San Sebastiano di Guido Reni]

«Luigi Scaramuccia alzandoli l'altro braccio e pure mutando il torso ne fece un altro, quale in mio tempo in Roma ho veduto comunissimamente tenersi per Guido».

BORA 1978, p. 283

\14\

*(1669-1671)1726*

*Sonetto composta da Francesco de Lemene in onore di Luigi Scaramuccia*

«Al signor Luigi Scaramuccia Perugino mentre dipigneva il Ritratto di Monsignor Serafino Corio vescovo di Lodi.

Dimmi, è terreno, ò pur celeste oggetto  
 Questo, che in tela hor la tua mano adombra  
 Questo, che prendi a rischiarar con l'ombra  
 Luigi, del tuo stil degno Soggetto?

Huomo mi rassembra a quel benigno aspetto  
 Onde dai cori ogni mestitia sgombra  
 ma forse error questa mia mente ingombra  
 ch'è spirito al nome, l'opre, a l'intelletto

Ma s'uno de gli Spirti Divini,  
 Dimmi, qual forza al Ciel potè rapirti  
 Le forme a contemplar dei Serafini?

S'Angel tu pinga, od Huomo io non si dirti.  
So ben, che con tua gloria entro à tuoi lini  
Spirto ai copri sai dar, corpo agli Spirti».

DE LEMENE 1726, p. 258

\15\

1730

*Dalla Vita di Giovan Domenico Cerrini di Lione Pascoli*

«[...] Sapeva già leggere, e scrivere, e studiava la gramatica, quando Gio(vanni) Antonio Scaramuccia pittore in quel paese di grido, che amico era di Francesco avesse destinato di tirarlo innanzi alle lettere, piegò a' consigli di Gio(vanni) Antonio, ed ordinò al figlio d'andare senza però lasciar gli altri studj per qualche ora ogni giorno alla sua scuola. Diedegli egli le prime lezioni di disegno, e fin d'allora conobbe l'ottima sua disposizione, e disse al padre, che sarebbe divenuto bravo pittore. Seguendo dunque a disegnare con gusto, prese tal genio alla professione, che abbandonato ogni altro studio tutto a quella si diede, e cominciò a colorire, e copiare, ed in pochi anni a far anche qualche operetta d'invenzione. Aveva allora Gio(vanni) Antonio un figlio, che si chiamava Luigi, che quantunque minor di qualch'anno di Gio(vanni) Domenico a lui non cedeva punto nella volontà, nel talento, e nella disposizione; pensò perciò di mandarli ambedue a Roma, ed esplorata l'intenzione di Francesco, convenne seco del modo di mantenerveli; e come egli era grande amico di Guido; perché egli pure uscito era dalla scuola d'Annibale, benchè frequentasse poi quella del Roncalli, a lui li raccomandò, e Guido arrivati che furono, vedendoli avvenenti, costumati, civili, e assai ben fatti, concepì per essi uguale inclinazione, ed insegnava ad ambedue di tutto cuore. Avvenne che nacque dopo qualche tempo tra essi per gara di professione qualche non leggier differenza, che costrinse Guido a separarli, fino a che si rappacificarono, e fecero più fretta, e fedele amicizia di prima; e lo stesso Luigi fu cagione, che Gio(vanni) Domenico vendesse certi testoni, di più di un quadretto, in cui rappresentato avea un'assunzione. Dipingeva dunque Gio(vanni) Domenico, dacchè altrove parlerò di Luisi, sotto la disciplina di Guido d'invenzione; e Guido, siccome far sogliono i maestri amorosi, le sue pitture per accrescerne il credito, e 'l pregio ritoccava; e Gio(vanni) Domenico avido dell'uno, non men che dell'altro, indefessamente lavorava, ed immediatamente la vendeva. Partì poscia Guido per certe male soddisfazioni di Roma, e Gio(vanni) Domenico, che passava già per maestro, stimò suo svantaggio d'andar seco a Bologna, anzi di suo consenso si rimase in Roma, ove fece molt'opere, e molti quadri».

PASCOLI 1730, pp. 52-53

\16\

1730

*Vita di Luigi Scaramuccia di Lione Pascoli*

«E fra le città di Toscana si è distinta sempre al pari dell'altre nelle belle arti Perugia, niuna è stata più di essa trascurata nel tener conto de' cittadini, che la distinsero. Tantocchè di molti, e molti perduta se ne sarebbe perduta la memoria, se le straniere non l'avessero conservata. E Luigi Scaramuccia, di cui ora scrivo la vita, a Milano deve, siccome dimostrerò, la fortuna, la fama, e l'applauso, e non a lei che sua patria. Nacquevi egli addì 3 di dicembre dell'anno 1616; e nacque di padre pittore, che quantunque assai bene nell'arte ammaestrato, volle per meglio ammaestrare il figlio mandarlo a Roma nella scuola di Guido, dopochè gli ebbe nella sua insegnati i principi, e che dato avea a conoscere

quella passata, che dovea fare colle pitture, che fece in due lunette della sagrestia della chiesa di S(an) Girolamo. Era Guido, come nella vita del Cerrini accennai, stato suo discepolo, ed aveva fin dall'età più tenera contratta seco stretta amicizia; e però fu da lui figlio, che anche per le sue belle qualità personali era amabile quanto ogni altro suo scolare amato, e distinto. Molti anni stette sotto sua disciplina, e in Roma, ed in Bologna; ma nulla, che io sappia, dipinse in pubblico. Imperocchè il quadro rappresentante S(an) Carlo che dispensa danaro a' poveri, che si vede a un de' lati della cappella Spada in Chiesanuova nella prima lo mandò di fuori, dopo che n'era partito (?) E l'altro rappresentante la coronazione di Carlo V fatta da Clemente VII, che è nella sala del palazzo pubblico della seconda, lo fece dopo la morte di lui; e così il conte Malvasia, che tante volte nelle vite de' pittori Bolognesi lo rammemora, discorrendo di questo quadro a car. 175 nelle pitture di Bologna ne parla: *gran quadro contenente, quando Carlo V fe coronarsi imperatore dal Mediceo Clemente VII dipinto da Luigi Scaramuccia Perugino degno allievo del signor Guido*: Ed immediatamente quasi passò a Milano, dove era da alcuni di que' cavalieri che lo chiamarono, già conosciuto. Non guari stette dopo il suo arrivo ad avere molti la ori, e fece per varj di que' signori varj quadri, e molti ne fece anche per varj tempj. Vedesene uno nella chiesa della Maddalena a porta Lodovica, che rappresenta S(an) Tommaso di Villanuova, S(an) Biagio, e S(an) Ipolito: Un altro se ne vede nella chiesa di S(anta) Maria di Vecchiabia rappresentante S(anta) Rosa: Un altro nella chiesa di S(an) Alessandro de' padri Barnabiti rappresentante la beatissima Vergine, S(an) Antonio di Padova, S(an) Carlo, ed un ritratto d'un prelato inginocchione; Un altro in un altare della chiesa della Stella a porta Vercellina, rappresentante S(an) Carlo con altre figure: Un altro nell'oratorio di S(an) Giovan decollato alle Case rotte, rappresentante S(an) Giovannibattista che predica; Ed altro nella chiesa di S(anta) Maria della rosa, che rappresenta la Madonna con S(anta) Rosa di Lima. E sempre più ne faceva; perchè fe grande era il credito, che già preso aveva per tutta la città il suo pennello, non minore era la fama, che correva di sua puntualità, del suo trattar signorile, e generoso. Né dentro il largo giro delle sue mura si restrinsero, ma incontanente per tutta la Lombardia si sparsero, e da ogni parte di essa giornalmente riceveva commissioni. S'era trattanto accomodato assai bene d'ogni sorta d'arredo in casa, aveva uno studio famoso, e quantità di scolari anche qualificati, che prendevan lezioni di disegno, non tanto per voglia, che avessero d'imparare, quanto per o desiderio, che avevano di conversare con lui; che era amenissimo, e graziosissimo, e sapeva molto bene adattare al genio delle persone i suoi leggiadri vezzi, di cui tuttochè abbondasse, si dimostrava assai scarso. Dovevansi in questo mentre fare alcune pitture nella cappella della Madonna del popolo del duomo di Piacenza, ed in lui fissò gli occhi dopo averli in varj altri bravi soggetti rivolti quell'illustre Capitolo. Egli dunque fu chiamato, e senza farsi punto né pregare, né aspettare, né bramare, siccome fatto avrebbe talun di coloro, che altamente sostengono lor mercanzia per farla più preziosa, v'andò prontamente; e non meno prontamente s'accinse all'impresa. Rappresentovvi la natività della Madonna medesima, che in occasione dell'essersi ammodernata ultimamente la cappella, e riedificato l'altare, andò male con tutto il resto dell'opera, e fu rifatta dal Franceschini. Egli poi tornò subito alla cara, ed amata abitazione sua di Milano, ove era dagli scolari, da' professori, e dagli amici con ansietà aspettato, e con incredibil gioja, ed applauso fu ricevuto. Si rimise immediatamente a dipignere, e dipinse allora piucchè per Milano per fuori. Mandò molti quadri a Perugia, che si vedono presentemente in alcune di quelle case; ed uno rappresentante la Nunziata fu nella chiesa de' canonici Regolari di S(anta) Maria de' fossi collocato, ed un altro in cui dipinse la Presentazione della Vergine al tempio si conserva in un degli altra della chiesta de' padri Filippini. Molti ne mandò altrove per Italia, e mlti anche in Ispagna; e più mandati n'avrebbe di à da' monti, se avesse voluto, o potuto col solito suo calore dipignere. Ma s'era alquanto raffreddato per un trattato di pittura, che avea fra mano, in cui molto tempo impiegò prima di darlo alle stampe, e per mancanza del natural vigore già indebolito dalle continue fatiche, che fino allora avea fatte, e per l'imminente vecchiaja, che non più come innanzi gli permetteva di fare. Compìe intanto il trattato, ed intitolato: *Le finezze de' pennelli Italiani ammirate, e studiate da Girupeno*: Lo fece a Pavia negli anni 1674 stampare. Né contento d'aver dato questo alla luce, andava meditando di farne un altro, e già cominciato l'aveva con intenzione di dedicarlo agli accademici di S(an) Luca di Roma, donde ricevuto aveva avviso d'essere stato ne' 15 di dicembre dell'anno 1675 di comune, e spontaneo

consenso di tutti ammesso nell'accademia, ove presentemente eziando si conserva il ritratto. Ma come sempre più crescevano gli anni, e che seguitava tuta via anche a dipignere, non potè tirarlo a fine; e tra per l'applicazioni della penna, e del pennello, andato la mattina del 13 agosto dell'anno 1680 a sentire messa secondo il suo solito in S(ant')Antonio de' padri Teatini, fu improvvisamente sorpreso da fiera gocciola, e cadde quasi estinto. Corsero tuttochè sbigottiti gli astanti, sopraggiunsero i religiosi, arrivarono i medici, e furongli da' cerusici fatte diverse operazioni; ma tutte vane, perché fu più sollecita la violenza del male, ed a' remedj prevalse. Grande fu il disturbo quella mattina in chiesa, e non minore il dispiacere degli amici, e di tutti generalmente quelli, che l'avean conosciuto, allorchè si sparse per la città la nuova funesta; e non d'altro da per tutto si discorreva, che d'onorar sue esequie, che veramente furono sontuosissime non meno per la ricca pompa del lugubre apparato, che per lo numeroso concorso d'ogni sorta di persone, che andavano a S(an) Nazzareno in Broglio, ove stava esposto, a vedere le morte spoglie. Né in quel giorno finiron di piangere, e di mostrare il dolore i suoi amici; imperocchè non guari dopo dar ne volle nuovi pubblici segni con nuove pompose esequie la città di Pavia, tanto era Luigi in essa da tutte quella nobiltà, e da' primarj letterati venerato, e per maggiormente celebrarle, e perché non si perdesse mai la memoria del loro amore, e cordoglio, raccolsero le molte, e varie composizioni, che avevan fatte, le fecero stampare in un volume in Milano, e l'intitolarono: *Le giustissime lacrime della poesia, e pittura, pubblicate ne' sontuosissimi funerali innalzati dalla sempre memore, ed immortal pietà de' primi virtuosi della città di Pavia nella chiesa di S(an) Giuseppe l'anno 1680 adì 27 novembre al fu signor Luigi Scaramuccia Perugino pittore celeberrimo*. Di tali onori son degni, e così signorilmente si distinguono anche gli uomini privati, allorchè sono in una qualche professione eccellenti; e così fu onorato, e distinto Luisi, ch'era eccellente in più d'una; imperocchè fu non solo bravo pittor, ma poeta, non minor poeta, che prosatore, ed ugualmente prosator, che geometra. Così finì i suoi giorni; e finì anche in lui la sua casa; perché non ebbe figli maschi, e delle due femmine, che furon le erede, una si maritò a Bernardo Racchetti bravo pittore d'architetture, e paesi, e l'altra si monacò in S(anta) Maria di Vecchiabia. On lasciò grossi avanzi; perché generosamente spendeva, e generosamente altresì dipingeva, né dimandò d'aver fatti i lavori prezzo ad alcuno, e molti eziandio anche a piccole persone, ed a poveri religiosi ne regalava; e diceva, che siccome egli comperava il tempo, e che poco spendeva ne' colori, volentieri dava via quel capitale, che quali nulla gli costava. Questi, ed altri innumerabili generosi sentimenti, con cui dir si può, che nascesse, conservò egli sempre fin all'ultimo di sua vita, né traviò mai dal buon costume, che pure gli era innato, e familiare. Imperocchè ebbe sempre un animo sincerissimo, lontano da gare, da controversie, e da inimicizie, odiava la maldicenza, ed il parlare osceno, né dipinse mai cosa impudica. Era alto, e pieno di corpo, di faccia maestosa, e gioviale, con occhi grandi, neri, e vivaci, di color vermiglio, larga fronte, e capelli canuti, lunghi, e folti. Amava estremamente la pulitezza, e vestiva nobilmente. Tutte qualità che unite al nobil suo tratto, ed al venerando suo portamento gli conciliarono quella stima, quale da me è stata brevemente decifrata. Lasciò non pochi scolari di grido, e tra questi i primi furono il cavalier Andrea Lanzani, che dopo aver fatti molti be' lavori in patria, e per la Lombardia, fu chiamato all'Impero, ove ricevè la croce, e diede non poche prove di suo valore, e Pietro Mozzina, che pur molto dipinse in patria, e fuori. Né altro ho potuto sapere di certo della vita di questo insigne professore.

PASCOLI 1730, pp. 87-92

\17\

1732

*Vita di Luigi Scaramuccia di Lione Pascoli*

«Imparò Luigi in Perugia ove adì 3 di dicembre del 1616 nato era nella scuola di Gianantonio suo padre la professione, e da lui fu poi raccomandato, come suo buon amico a Guido, sotto la cui disciplina fece molto, e molto profitto. Dipinse alcune opere nella patria, altre in Roma, altre a Bologna,

altre a Piacenza, e moltissime a Milano, dove dopo la morte del secondo maestro fu chiamato. Quindi prese moglie, v'ebbe figli aprì scuola, donde usciron molti scolari, ed alcuni con credito, e grido. Fu nel 1675 adì 15 di decembre ammesso nell'accademia di S(an) Luca di Roma, e vi si conserva il ritratto. Mise alla luce un'opera intitolata: *le finezze de' pennelli Italiani ammirate, e studiate da Girupeno*, mentre stava attorno ad un'altra, morì nel sentir messa in S(ant')Antonio de' padri Teatini di Milano adì 13 d'agosto del 1680 d'accidente apopletico. Furongli fatte sontuosissime esequie nella chiesa di S(an) Nazareno in Broglio, ed ivi fu sepolto. Volle poi fargli nuove esequie l'università di Pavia, ove aveva egli pure come letterato, e poeta tutta la stima; e si lessero in quell'occasione tante varie composizioni in sua loda, che fattane raccolta si stamparono del 1681 in un volume a Milano e s'intitolò: *Le Giustissime lagrime della poesia, e pittura pubblicate ne' sontuosissimi funerali innalzati dalla sempre memore, ed immortal pietà de' primi virtuosi della città di Pavia nella chiesa di S(an) Giuseppe l'anno 1680 adì 27 novembre al fu signor Luigi Scaramuccia Perugino pittor celeberrimo*: Era assai ben fatto di corpo, e di faccia, d'ottimo naturale, e costume; e chi bramasse aver piena, e distinta notizia di lui, leggane il racconto copiosamente da me fatto nel primo volume delle vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, avendone qui per non ripetere le medesime cose dato solamente un saggio.

PASCOLI 1732, pp. 207-208

\18\

1732

*Vita di Giovanni Antonio Scaramuccia*

«Sotto varj maestri in Roma dopo che Gio(vanni) Antonio lasciò Perugia ove presso agli anni 1580 nato era attese fissamente, e d genio alla pittura. E perché nacque veramente pittore\ facile gli fu il divenire in poco tempo valentuomo. Frequentò primieramente la scuola d'Annibale, entrò poscia in altre, e si fermò alla fine in quella del Roncalli, ma gli studj principali li fece nella prima, e strinse amicizia con molti di quegli scolari, specialmente con Guido, che giusto allora v'era arrivato per desio di rivedere il maestro, e le sue opere, benchè egli pure maestro già fosse. Faceva Gianantonio a gara con tutti, e pitture, e disegni; e come tutti avevano la medesima volontà di renderli celebri, ognun d'esser più celebre dell'altro si credeva, se superava il compagno. Andavano spesso insieme a disegnare in Vaticano le pitture di Raffaello, né v'era statua antica, e moderna che non disegnarono sol che fosse corretta tanto era il genio che avevano di imparare. Dipingevano egli francamente assai bene, e già stato era alcun tempo sotto la direzione del sovrannomato Roncalli, quando gli cadde in pensiero di ritornare alla patria non per fermarvisi, ma per rivedere i parenti, e gli amici. Partito dunque da Roma, e giunto in patria bramava ognuno di que' cittadini, che si diletta di pittura di vederlo operare per chiarirsi di ciò, che con tanto suo vantaggio sparso ne aveva la fama. Ebbe diverse commissioni di diversi quadri; ma siccome in cuor gli stava troppo radicato l'amor verso Roma, e degli amici lasciati impegnar si volle con alcun, e promise a tutti partito che fosse di soddisfarli, né vi fu modo d'indurvelo prima. Ma mentrecchè si disponeva alla partenza gli sopravvenne certa febbre, che quantunque leggera fosse non se ne potea liberare, né se ne liberò finchè non isfogò in una lunga, e noiosa quartana. Prese allora la tavolozza, e i pennelli; e ne' giorni che incomodato non era dalla febbre cominciò alquanto a lavorare, e condusse poi a fine alcuni quadretti per que' cittadini, che più gli premeva il servire. Veduti questi dagli altri, come ancor non lo lasciava la febbre, e che aborrisva qual mostro l'ozio servì essi pure. Non è credibile l'applauso, che tutti gli intendenti gli fecero; ed acciocchè non pensasse più a partir dalla patria gli trovarono alcune opere pubbliche, e gli proposero partiti vantaggiosi per accasarli. Guarì frattanto dalla quartana, che l'aveva assai mal ridotto, e per consiglio de' medici, e per istigazion degli amici, li lasciò finalmente condurre a divertirsi per ben rimettersi in salute in quelle diliziose, ed amene campagne. Rimisevisi ben presto, e tornò sano, forte, e robusto come era prima; tanto che si levava a bonissim'ora di letto, mangiava, e beveva, andava a

caccia, e faceva senza incomodo, e senza timore tutto ciò, che facevano gli altri. Stato così per qualche mese tornò poscia a Perugia, e furon tali non le preghiere, e le suppliche, ma le violenze, che gli fecero le monache di S(anta) Lucia, che l'impegnarono al lavoro d'un quadro per la lor chiesa; ed è quello appunto, che rappresenta l'Immacolata Concezione. Trattanto che lo faceva, prese moglie s'impegnò in altri lavori non men pubblici, che privati, cominciarono a nascere e' figli, e si scordò affatto di Roma, ove che io sappia non si vede alcuna sua opera in pubblico. Perché prima di partire non ve ne fece, e dopo furon tante e quelle che ebbe a far per Perugia, che molte, che gli esene richiedevan di fuori, gli convenne rifiutare. Il secondo impegno, che contrasse, ed a cui fu forzato prima d'ogni altro a soddisfare seguì colle monache di S(anta) Giuliana, le quali onninamente vollero un quadro per un altare della lor chiesa a competenza di quelle di S(anta) Lucia. Rappresentovvi Gio(vanni) Antonio, fecondo che dalle monache glie n'era stato dato il soggetto S(an) Carlo in abito sacerdotale, che incontrò l'intera soddisfazione non pur delle monache, ma di tutti gli intendenti, e si vede in uno di quegli altari prefentente. Quindi mise mano al quadro dell'altar maggiore della chiesa di S(an) Luca de' cavalieri Gerosolimitani, che è de' più belli, che abbia fatti, e vi effigiò il santo con la Madonna, e S(an) Giovanni, altro ne dipinse per i padri Carmelitani scalzi; e fu da essi collocato in altare della lor chiesa. Altro ne colorì per i padri Domenicani e v'esprese la Madonna del Rosario con S(anta) Caterina, e San Domenico. Altro fe ne vede nella piccola chiesa di San Claudio coll'immagine del santo, della beata Vergine, e di S(an) Giuseppe. Due ve ne sono in duomo rappresentante l'uno la Madonna, S(an) Lorenzo, ed altri santi, che ben si conosce dalla maniera, che è di sua mano, tuttocchè non manchi chi lo contrasta, e l'altro la Madonna, e diversi altri santi. Ma l'opera grande, che fece, e che supera tutte l'altre si è quella, che ognun può vedere nella chiesa della fraternita di S. Francesco, ove in diversi quadri ha rappresentate diverse azioni di Gesucristo. Queste son tute l'opere fatte da Gio(vanni) Antonio per le chiese di Perugia, né d'altre, che ve ne avesse potuto fare ho avuto notizia. So bene, che molte se ne trovano anche presentemente per le case, di cui non mi par necessario dar contezza per non annojare con racconti di cose rinchiuse, che veder si possono, quando si vuole, il letto. Era trattanto giunto alla vecchiaja, e con poca salute, perché all'altre sue indisposizioni s'aggiungeva la podagra che si esse, lo tormentava. E come non poteva più stare al cavalletto coll'applicazione, che bramava, si divertiva in fare accademie co' suoi scolari, che molti erano, e molto tra essi spiccarono Luigi suo figlio, il Cerrini, il Gismondi, di due de' quali abbiám dato minuto conto nel primo volume delle vite de' pittori moderni, e per essere Perugini ne parleremo in quello a suo luogo ristrettamente, e del terzo copiosamente con distinzione. Quindi crescendo sempre più la forza dell'indisposizioni, e scemando il vigore col crescer degli anni non potendo resistere gli convenne circa i 1650 di cedere e di morire. Né ho potuto mai sapere ove sia stato sepolto; perché in niuna di quelle chiese se ne trova registro, iscrizioni, o memoria. Fanno bensì degna commemorazione di lui lo Scannelli, ed altri scrittori, che in un con me renderan sempre immortale il suo nome. Lasciò due figli, di cui sol'uno si ritrovò alla sua morte; perché il nominato Luigi stava in quel tempo fuori a dipingere, e a farli onore; e questi ereditarono il mediocre suo capitale, che non poteva esser grande; perché era incontentabile nell'operare, e faceva, rifaceva, e disfaceva l'opere sue continuamente. Era oltre ciò generoso di natura, e ne' prezzi assai moderato, e trattabile, tanto più cogli amici, che gli davano quel che volevano, e spesse siate co' semplici regali se la passavano. E siccome in verun altro luogo dipinse, che nella patria, ove tutti essendo amici poco convien credere, che provveduta del bisognevole la casa, che lautamente provvedeva, gli potesse avanzare. Piacevagli molto eziando la conversazione, e l'aver gente a tavola, e il dopo pranzo, perché la mattina si levava di buonissim'ora, e stava continuamente applicato, diceva che niente di buono sapeva fare. Disgrazia, che generalmente quali accade a tutti gli uomini di mente, che colla mente deggiono operare. Si divertiva in quell'ore col suono; perché varj strumenti sonava. Amava fuori di modo la schiettezza, e il parlar franco, e sincero, ed odiava così fieramente le menzogne, che per una sola, che detta le ne avesse qualche suo scolare, di posta lo cacciava di scuola. Ebbe anche per altro ottimo naturale, e costume, ed a questo, perché la piacevolezza, l'amenità, la cortesia, e la grazia s'aggiungevano ognun bramava di trattar seco, di fargli finezze, e di favorirlo. Andò indi a non molto il figlio, che attendeva più alle lettere, che alla pittura a trovare il fratello maggiore Luigi, a cui portava sommo affetto, visse

in sua compagnai non pochi anni, tuttocchè rara sia tra' fratelli la concordia, concordemente, e morì egli pure, per quel che ho potuto sapere, sebbene non con intera certezza, in Milano.

PASCOLI 1732, pp. 180-184

\19\

XVIII secolo

*Vita di Luigi Scaramuccia di Marcello Oretti*

[c. 111]

«Luigi Scaramuccia. Nacque in Perugia li 3 settembre del 1616. Imparò da Gio(vanni) Antonio suo padre detto lo Scaramuccia vecchio, poi da Guido Reni; aderì qualche volta al Guercino nel colorito. Vago di girare l'Italia, per visitare l'opere dei più famosi pittori, compose il Libro intitolato, *Finezze de Pennelli Italiani*, sotto nome di (Girupeno) che vuol dire Perugino; morì in Mila(no) è sepolto in S(ant') Antonio de P(adri) Teatini et fiori nel 1660.

Lione Pascoli Tomo Primo fo(lio) 87 / Il Boschini, Libro delle Pitture di Venezia nel Sestier della Croce, fol(io) 50 / Latuada ne' suoi cinque Tometti et il Titi fol(io) 385 / Scanelli, fol(io) 370 / Il Torri fol(is) 61.63.102.133.147.165.171.229.266.267.303.305 / Abecedario Pittorico dell'Orlandi fol(io) 353, Venezia 1753 in quarto / L'Orlandi fol(io) 307 / Libro delle Pitture di Bologna fol(io) 183.2224 / Libro delle Pitture nel Chiostro della Nunziata di Firenze, fol(io) 12 / Il Ghezzi nel Centesimo dell'anno 1695 descritto da Giuseppe Ghezzi. Stampato in Roma dal Buagni (?) f(olio) 49 / Morelli, fol(is) 57.59.124.152 / Il Bandinucci lo fa scolaro del Guercino da Cento, nel Decennale III P(art) I Sez(ione) V dal 1620 al 1630 fol(io) 275 / Gaspare Celio nelle Pitture di Roma ediz(ion)e di Napoli xxx 1638 f(olio) [xxx] / Zanotti Dialogo in difesa di Guido Reni ediz(ion)e di Venezia 1710 f(olio) 17».

[Sul margine in alto a sinistra]

«Fiorì nel 1660. (San) Luca in Roma eletto li 15 dicembre 1675 / Boschini Pitt(ur)a di Venezia fol(is) 86. 461 ediz(ion)e del 1733 / Gualdo nella Relaz(ion)e della città e stato di Milano, fol(io) 186 / L'Abbate Titi del 1721, fol(is) 124.377».

[c. 112]

«Sue opere in Roma nella chiesa dei P(adri) Crociferi di S(an)ta Maria in Trivio, nel quadro del primo Altare, La S(ant)a Maria Maddalena comunicata dalli Angeli / Bologna, Nella Chiesa di S(an) Paolo un quadro nel Coro / Nel Palazzo del Pubblico dipinse nella Sala in un gran quadro à fresco nel muro rappresentante la Incoronazione di Carlo V fatta in Bologna dal Papa Clemente VII.

Il quadro sud(dett)o di S(an) Paolo coll'apparizione di Christo all'Apostolo S(an) Paolo / Firenze, in casa del Marchese Gerini, Un'Assunta / Venezia, In S(an) Niccolò del Lido, Monaci di S(an) Benedetto, la Tavola della Conversione di S(an) Paolo / Piacenza, Nella Cappella della Madonna del popolo che è nel Duomo dipinse la Natività della Madonna, ma è stato ritoccato da M(arco) Ant(oni)o Franceschini / Milano Nella Chiesa della Maddalena a Porta Lodovica, la Pittura del S(an) Tomaso di Villa nuova S(an) Biagio e S(ant') Ippolito / S(an)ta Maria della Vecchiabia un quadro con S(anta) Rosa / S(an)ta Maria della Stella Orfani Mendicanti Una Tavola sulla quale si vede la B(eata) Vergine il Bambino».

[c. 113]

«S(an) Carlo Borromeo / S(ant)a Maria della Rosa, Un Quadro con la Madonna e S(anta) Rosa da Lima / S(anta) Maria Coronata P(adri) Agostiniani, la Chiesa à fresco dipinta nella Capella di S(ant') Agostino / Il già detto quadro della S(an)ta Caterina da Siena in atto di ricevere il Sacramento dà Gesù Christo nostro Signore e la S(ant)a Rosa di Lima nella sua Cappella della Chesa di S(ant)a

M(ari)a della Vecchiabia M(o)nache Domenicane / In S(an)ta Marta Monache Agostiniane due quadri, in uno la D(ett)a Veronica favorita dal Redentore / S(an) Vittore al Corpo nella Cappella di S(an) Pietro, la Tavola laterale dalla parte dell'Epistola, rappresenta un fatto di S(an) Pietro / Nella Chiesa di S(an) Marco P(adri) Ceremitanì (?) di S(ant') Agostino, la Cappella di S(an)ta Barbara dipinta dal med(sì)mo / In S(ant') Alessandro P(adri) Bernabiti Un Quadro con la B(eat) Vergine, S(ant') Antonio di Padova ed un ritratto d'un Prelato inginocchione / S(an) Giovanni Deccolato alle Case rotte nell'Oratorio un quadro con S. Giovanni che predica».

[c. 114]

«Perugia in S(an) Girolamo due lunette in Sagrestia sono sue opere fatte in giovinezza / in S(ant') Angelo, una Tavola d'altare con la Nunciata / In Chiesa de Filippini, la Tavola della Presentazione al Tempio. In casa Aurelii un quadro / Bologna il dipinto della Sala Farnese è citato nella lettera scritta dal Sig(nor) N.N. all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsig(nor) D(on) Girolamo Boncompagni fol(io) 5. In quarto / Disegnò tutto il Chiostro di S(an) Michele in Bosco /

Il Forestiere Illuminato intorno le cose più rare di Venezia stampato dall'Albricci 1740, f(olio) 322 / Napoli S(an) Niccolò che sviene all'apparire di Gesù in S. Giuseppe de Falegnami / Titolo del Libro lè Finezze de Pennelli Italiani / Le Finezze de Pennelli Italiani, Ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino, con una curiosa ed attentissima osservazione di tutto ciò che finalmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella Teorica e Pratica della Nobil Arte della Pittura, opera di Luigi Scaramuccia Perugino Pittore, con alcune massime ò siano Ricordi nel fine degni di riflessione All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Sig(nor) Sig(nor) e Pad(rone) Colendissimo il Signor Gerolamo Nicolà Botta Adorno, conte di Silvano e Castelletto, Val d'Orta, Signore del Sac(ro) Rom(ano) Imp(ero) e di Pallavicino, Conte Palatino. In Pavia Per Gio(vanni) Andrea Magri Stampatore della Città, con licenza de Superiori e Privilegio e di forma in quarto.

Il Diario Perugino Stampa di Foligno del 1737, fol(io) 37.47 altro libro si vede alle stampe

Le Giustissime Lagrime della Poesia e della Pittura pubblicate ne sontuosissimi apparati funebri alzati alla sempre memorie et immortale pietà de primi Virtuosi della gran città di Pavia nella chiesa di S(an) Gioseffo l'anno 1680. adì 27 novembre ne funerali del fù Sig(nor) Luigi Scaramuccia Perugino pittore celeberrimo dedicata al singolarissimo merito dell'Illustrissimo Sign(nor) D(on) Paolo Monti, Conte di Valsassina, Capitano d'Ordinanza e di Cacci in questo lo stato di Milano e comandante dell'Armi nell'inclita Città di Pavia per S(ua) M(aestà) Cattolica et Appresentante all'Eminentissimo Sig(nor) Principe il Sig(nor) Cardinale Francesco de [xxx]».

BABo – ms B 127, cc. 111-114

\20\

1822

*Codice artistico di Luigi Scaramuccia*

«1. Fa core, o giovine, che già non sei ne' deserti della Libia: né per selvagge fiere, che ti muova contro l'invidia, o la povertà devi disperare di giungere a qualche buon segno!

2. Tienti nella media fortuna!

3. Abbi ferma, inespugnabile volontà!

4. Scansa li deviamenti delle Corti, ove tu non sia già fatto valente!

5. Se mai ti insuperbisci sei spacciato!

6. Fuggi più che l'aspide ne' tuoi principj l'imitazione delle cose mediocri, e la pratica de' cattivi maestri!

7. Usa conferenze d'arte co' migliori: chè il circolo ti riuscirà in bene!

8. Docile ascolta, e pronto ti correggi, se senti che ti tagliano sul vivo!

9. Ama le buone letture, e sarai colto nel tuo dipingere, e nel costume!
10. ti forma fin da' primi anni il buon gusto, scegliendo come ape ingegnosa le squisitezze de' migliori!
11. Fatti scala col dintornare i bei disegni dell'antico all'Accademia del nudo: e di questo non t'intrisca reiterare le mebrature e le attaccature specialmente, poich  sono la parte pi  difficolta dell'arte!
12. Ti avvezza nel tuo dipingere a temperare la luce cogli scuri; che la natura   amorevole s , a sempre da una fiera sua gagliardia accompagnata.
13. discorri le Cittadi se puoi, e ti erudisci sulle opere altrui comparandole alle tue: e perch  le tue ti vengano abbiette non ti perder d'animo, anzi di bella emulazione t'infiamma!
14. Cerca viariare le tue fisionomie, e fa tesoto de' bei volti, in che ti avvieni; che cos  facea Raffaello!
15. Non isperar l'eccellenza dell'ideale, se non hai grande animo, e non iscegliere la natura che col gusto dei primi maestri antichi!
16. Spogliati d'ogni cosa mondana, e senza perturbazioni con interna allegrezza all'Arte tua ti consacra!
17. Non dissiparti lo spirito coi clamori, ne ti viziare il core: puro di mente, e vergine recati sacerdote della bellezza!
18. Se ti venga il fare di un gran maestri pi  accomodato all'indole tua, quello prediliggi!
19. Esercita ogni giorno la mano, e lo intelletto!
20. Fa conto delle riprensioni, ch  quel poco di amaro ti reca salute!
21. La natura ti sia sempre adiutrice, si vuol credere che Ella sia infallibile, ma perch  con alcuni avvertimenti: cio , che devi investigare il suo pi  bello, e dove erra lasciarla!
22. Sii diligente senza affettazione, senza leccatura, e secchezza!
23. Non ti ripeter troppo: sii vasto di concetti, e ti addotrina da chi sa per servar propriet , e convenienza!
24. Le immagini sieno sempre belle, checc  ti dipinga, imperciocch  la bellezza deve essere il tuo primo elemento!
25. non ti avvisare per nascondere negli scuri li tuoi difetti!
26. Semplicit , e grazia ti accompagnino, e cerca per tutto l'accordo!
27. La maniera forte ti dar  la palma!
28. Qualunque cosa tolga dal vero abbi sempre dello studiato in testa, come dicea Tiziano!
29. Dopo il disegno apprezza il degradamento de' colori!
30. Con la modestia vinci la superbia altrui!
31. Fuggi la servilit  ad un solo: ma sii servo dell'Arte, e della natura!
32. Decoro, nobilt , eleganza, dignit , e divinit  se   possibile, rilucano nelle tue pitture, e specialmente nelle tue sacre immagini!».

MASSARI 1822a; MASSARI 1822b, pp. 290-293; MISSIRINI 1823, pp. 121-122

\21\

s.d.

*Dal Dizionario Storico Perugino di Ettore Agostini*

«Scaramucci=Luigi impar  la Pittura sotto la Maestria del celebre Guido Reni. Nella Sagrestia dei P(adri) di S(an) Girolamo dei Min(stri) O(rdine) F(rancescani) S(calzi) dipinse la lunetta di contro alla Porta con due putti sopra, che regono un'Arme, e cos  anche l'altra lunetta a sinistra.

In S(ant')Anna, oggi orfanotrofio, dipinse la S(antissi)ma Annunziata.

Nella chiesa di S(an) Gius(epp)e d(ett)a de Falegnami dipinse il Quadro dell'Altar Magg(ior)e rappresentante M(aria) S(antissima) sedente col suo D(etto) Figlio, S(an) Giuseppe e S(an) Francesco.

La Present(azion)e al Tempio, che si conserva dalli Sig(nor)i Ugolini

La Presentazione dipinta alla Chiesa Nuova

Una Venere che sortisce dal Mare si conserva in Casa degli Oddi

La Concezione esistente sopra un Mondo con un Ang(el)o a lato, che abbatte Lucifero conservasi in Casa Graziani

L'A(nno) 1674 p(er) i Torchi di G(iovanni) And(rea) Magri di Pavia stampò un opera Italiana, intitolata = Le Finezze de Pennelli Italiani, ammirate e studiate da Girupeno, sotto la scorta, e disciplina del genio di Rafaello di Urbino».

ASSPpe - Ms. AGOSTINI Dizionari, c. 263r

## 8.4. Bibliografia

### Manoscritti

#### MS. AGOSTINI DIZIONARIO

E. Agostini, *Dizionario Storico Perugino N-Z*, Perugia, Archivio Storico di San Pietro, ms. CM 224

#### MS. AGOSTINI FAMIGLIA PERUGINE

E. Agostini, *Famiglie Perugine*, Perugia, Archivio Storico di San Pietro, ms. CM 216

#### MS. MARIOTTI MEMORIE

A. Mariotti, *Memorie Istoriche dei Castelli e Ville del Territorio di Perugia, Porta Santa Susanna*, Perugia, Archivio Storico di San Pietro, ms. CM 296, cc. 296-297

#### MS. MARIOTTI NOTIZIE

A. Mariotti, *Notizie dei perugini illustri estratte dai libri mortuali*, Perugia, Archivio Storico di San Pietro, ms. 1490

#### MS. MARIOTTI SPOGLIO

A. Mariotti, *Spoglio delle Matricole de' Collegi delle Arti di Perugia fatto da me Annibale Mariotti nell'anno 1786*, Perugia, Archivio Storico di San Pietro, ms. CM 358

#### MS. ORETTI NOTIZIE

M. Oretti, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi de forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 127

#### LANCELLOTTI 1620-1660

O. Lancellotti, *Scorta Sacra Perugina*, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. B004

#### BRUZIO 1655-1675

G.A. Bruzio, *Theatrum Romanae urbis sive Romanorum sacrae aedes*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 11884

#### DELFINONE 1679

G.A. Delfinone, *Copioso et esatto Registro del grande Archivio dell'insigne Monastero di San Vittore al Corpo*, Milano, Archivio di Stato, Fondo di Religione, Cart. 43°

#### ORETTI XVIII

*Cronica con molte Notizie Pittoresche ricavata dalla Originale Scritta dal Padre Giovanni Mitelli C.R.M.I. Religioso in S. Gregorio il quale era figlio di Agostino fratello di Giuseppe Mitelli Pittori Bolognese*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 148

#### MUTO ACCADEMICO 1702

*Breve Racconto della Vita di Carlo Cignani descritta dal Muto Accademico Concorde di Bologna ed Acceso di Bologna, A dì 14 agosto 1702*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, M. B 36 n. 66, f. 246

#### BIFFI 1704-1705

G. Biffi, *Pitture, sculture, et ordini d'architetture enarrate co' suoi autori, da inserirsi a'suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo sito*, Milano, Biblioteca Braidense, ms. AD 11 35, 1704-1705

#### GABURRI 1730

N. Gaburri, *Vite di pittori*, 4 voll., Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Palatino E.B.9.5, 1730 ca. – 1742

#### TARANTOLA 1735

G.M. Tarantola, *Registro dell'Archivio del Venerando Monastero di San Vittore*, Milano, Archivio di Stato, Fondo di Religione, Reg. 43b

#### MARIOTTI-VERMIGLIOLI 1875

A. Mariotti, G.B. Vermiglioli, *Aggiunte manoscritte alle Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini* [L. Pascoli, 1732], Perugia, Biblioteca comunale Augusta, ms. I G 1918

#### NURCHI 1976

P. Nurchi, *Inventario dei disegni e loro ubicazione* [1976], 2 voll., Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. K 86-87

### Testi a stampa

#### AURELI 1638

L. Aureli, *Flora, ovvero Cultura di fiori del p. Gio. Battista Ferrai senese della Comp. Di Giesu distinta in quattro libri e trasportata dalla lingua latina nell'italiana d Lodovico Aureli*, Roma, per Pier'Antonio Facciotti, 1638

MASINI 1650

A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna, Zenero, 1650

SCANNELLI 1657

F. Scannelli, *Il Microcosmo della pittura, ovvero Trattato diviso in due libri*, 2 voll., Cesena, Per il Neri, 1657

LETTERA SCRITTA DAL SIG. N.N. 1661

Anonimo, *Lettera scritta dal sig. N.N. a Monsig. D. Girolamo Boncompagni nella quale se gli dà relazione d'alcune delle molte, e degnissime opere fatte in Bologna per ordine del Cardinale Girolamo Farnese Legato* [1661], ed. da G. Giordani, Bologna, Tip. Guidi all'Ancora, 1845

BOSCHINI 1664

M. Boschini, *Le Minere della pittura*, Venezia, Appresso Francesco Nicolini, 1664

TERZAGO 1664

P.M. Terzago, *Musaeum Septalianum*, Detonae, Violae, 1664

LE GRAZIE PASSEGGERE 1666

*Le Grazie Passeggere. Introduzzione della Festa fatta in Palazzo nel corrente Carnevale Alla presenza dell'Emin. e Reverendiss. Sig. Card. Farnese Legato di Bologna*, Bologna, Ferroni, 1666

GUALDO PRIORATO 1666

G. Gualdo Priorato, *Relatione della Città, e Stato di Milano*, Milano, Appresso Lodovico Monza, 1666

TERZAGO 1666

P.M. Terzago, Museo o Galleria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala, o nobile milanese, Tortona, Per Nicolò e Fratelli Viola, 1666

SANTAGOSTINO 1671

A. Santagostino, *L'immortalità e gloria del pennello, ovvero Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, Milano, per Federico Agnelli, 1671

BOSCA 1672

P.P. Bosca, *De Origine, et statu Bibliothecae Ambrosianae Hemidecas, Ad eminentissimum Principem S.R.E. Cardinalem Federicum Borromaeum*, Milano, Typis Ludovici Montiae, 1672.

SCARAMUCCIA 1674

L. Scaramuccia, *Le finezze de' Pennelli Italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia, Giovanni Andrea Magri stampatore, 1674

TITI 1674

F. Titi, *Studio di pittura, Scultura, et architettura nelle chiese di Roma*, Roma, Per il Mancini, 1674

LUPIS 1675

A. Lupis, *Il Plico*, Milano, Appresso Francesco Vigone à S. Sebastiano, 1675

TITI 1686

F. Titi, *Ammaestramento utile e curiosi di Pittura scultura et architettura nelle chiese di Roma*, Per Giuseppe Vannacci, Roma 1686

TORRE 1674

C. Torre, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri*, Milano, Per Federico Agnelli scultore e stampatore, 1674

DIANA PALEOLOGO 1675

G. Diana Paleologo, *Le Ale de' Leterati, ovvero il Dispaccio à Capriccio*, Milano, Per Francesco Vigone, 1675.

MALVASIA 1678

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi divise in due tomi*, Bologna, Per l'Erede di Domenico Barbieri, 1678

LE GIUSTISSIME LAGRIME 1681

*Le giustissime lagrime della poesia, e della pittura pubblicate ne sontuosissimi apparati funebri alzati dalla sempre memore et immortal pietà de primi virtuosi della gran città di Pavia nella chiesa di S. Giosepe l'anno 1680 adi 27 novembre ne funerali del fu Sig. Luigi Scaramuccia Perugino, Milano, Ramelsati, 1681*

MORELLI 1683

G. F. Morelli, *Brevi notizie delle pitture, e sculture che adornano l'Augusta città di Perugia*, Perugia, Per il Costantini, 1683

SARNELLI 1685

P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Presso Giuseppe Roselli, 1685

MALVASIA 1686

C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686

MALVASIA 1694

C.C. Malvasia, *Il Claustro di S. Michele in Bosco in Bologna dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellentu maestri usciti dalla sua scuola*, Bologna, Per gli eredi d'Antonio Pisarri, 1694

ORLANDI 1704

P. Orlandi, *Abecedario pittorico, nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura e d'Architettura*, Bologna, per Costantino Pisarri, 1704

RESTA 1707a

S. Resta, *Indice del tomo de' disegni raccolti da Sebastiano Resta intitolato L'arte in tre stati*, Perugia, Per il Costantini, 1707

RESTA 1707b

S. Resta, *Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori, in cui si contengono varj disegni originali raccolti in Roma da Sebastiano Resta*, Perugia, Per il Costantini, 1707

ZANOTTI 1710

G. Zanotti, *Dialogo in difesa di Guido Reni steso in una lettera al sig. dottor Girolamo Baruffaldi ferrarese*, Venezia, Per Antonio Bartoli, 1710

MATTEI 1712

P.A. Mattei, *Vita di S. Pio Quinto Sommo Pontefice*, Roma, presso Francesco Gonzaga, 1712

ORLANDI 1719

P.A. Orlandi, *L'abecedario pittorico dell'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna, Per Costantino Pisarri, 1719

GOLINELLI 1720

D. Golinelli, *Memorie storiche antiche e moderne di Budrio: terra nel contado di Bologna*, Bologna, per Lelio della Volpe, 1720

TITI 1721

F. Titi, *Nuovo studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, Per i Tinassi, 1721

PARRINO 1725

D.A. Parrino, *Guida de' forastieri per osservare e godere le curiosità più vaghe e più rare della Fedelissima Gran Napoli*, Napoli, presso il Parrino, 1725

DE LEMENE 1726

F. de Lemene, *Poesie diverse*, Milano-Parma, Per gli eredi di Paolo Monti, 1726

PASCOLI 1730

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla maestà di Vittorio Amadeo re di Sardegna*, Roma, Per Antonio de' Rossi, 1730

CISERI 1732

A. Ciseri, *Giardino storico lodigiano, o sia Istoria sacro-profana della città di Lodi o suo distretto*, Milano, presso la stamperia di Giuseppe Marelli, 1732

PASCOLI 1732

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini scritte, e dedicate alla maestà di*

Carlo Emanuel Re di Sardegna, Roma, Per Antonio de' Rossi, 1732.

PASCOLI 1736

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, scritte, e dedicate alla maestà di Vittorio Amadeo Re di Sardegna*, Roma, 2 voll., Per Antonio de' Rossi, 1736.

ZANETTI 1733

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, Venezia, Presso Pietro Bassaglia, 1733

PACIFICO 1736

P.A. Pacifico, *Cronica veneta sacra e profana, o sia un Compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia*, Venezia, Appresso Francesco Pitteri, 1736

LATUADA 1738

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame de' fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, 5 voll., Milano, A spese di Giuseppe Cairoli Mercante di Libri, 1738

ALBRIZZI 1740

G.B. Albrizzi, *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia, e dell'isole circonvicine*, Venezia, Presso Giambattista Albrizzi, 1740

ROISECCO 1745

G. Roisecco, *Roma Antica, e Moderna O sia Nuova Descrizione della Moderna città di Roma e du tutti gli Edifizi notabili che sono in essa e delle cose più celebri che erano nella Antica Roma*, 3 voll., Roma, Mirabilia Roma, 1745

CECCONI 1752

F. Ceconi, *Roma sacra e moderna*, Roma 1752

SORMANI 1752

N. Sormani, *Giornata terza. De' passeggi storico-topografici-critici nella città, indi nella*

*diocesi di Milano*, Milano, Per Pietro Francesco Malatesta, 1752

CORNER 1758

F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello*, Padova, Nella stamperia del Seminario Appresso Giovanni Manfrè, 1758

SORMANI 1760

N. Sormani, *Descrizione sacra di Milano antico, e moderno regolata sul corso divoto delle quarant'ore*, Milano, Nella stamperia di Giuseppe Mazzucchelli, 1760

TITI 1763

F. Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Roma, stampato da Marco Pagliarini, 1763.

PASSERI 1772

G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1763. Di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Roma, Presso Gregorio Settari, 1772

BARTOLI 1776-1777

F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, 2 voll., Venezia, Presso Antonio Savioli, 1776-1777

CAVAZZONI ZANOTTI 1776

G. Cavazzoni Zanotti, *Il claustro di San Michele in Bosco di Bologna de' monaci olivetani dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti maestri usciti alla sua scuola*, Bologna, nelle Stampe del Volpe, 1776

CRESCIMBENI 1780

G.M. Crescimbeni, *Poesie d'Alessandro Guidi pavese con la sua vita*, Napoli, presso Giuseppe Maria Porcelli, 1780

ALLEGGRANZA 1781

G. Allegranza, *Opuscoli eruditi latini ed italiani*, Cremona, per Lorenzo Manini Regio Stampatore, 1781

CATALOGO 1783

*Catalogo dei quadri, e pitture esistenti nel palazzo dell'eccellentissima Casa Colonna in Roma*, Roma, Presso Arcangelo Casaletti, 1783

TIRABOSCHI 1783

G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del serenissimo signor Duca di Modena*, III, Modena, presso la società tipografica, 1783

ORSINI 1784

B. Orsini, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia*, Perugia, da Ubaldo Ceccarelli, 1784

STRUTT 1786

J. Strutt, *A biographical dictionary containing an historical account of all the engravers*, 2 voll., London, Printed by J. Davis, 1786

TIRABOSCHI 1786

G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti nati degli stati del serenissimo signor Duca di Modena*, 2 voll., Modena, Presso la società tipografica, 1786

BIANCONI 1787

C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre e Profane antichità milanesi*, Milano 1787

CELANO 1792

C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per gli signori forastieri, divise in dieci giornate, in ogni una delle quali si assegnano le strade per dove assi a camminare*, Napoli, a spese di Salvatore Palermo, 1792

PITTURE, SCULTURE 1792

*Pitture, Sculture, Architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna e i suoi Sobborghi*, Bologna 1792

LANZI 1796-1796

L.A. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, 4 voll., Bassano, A Spese Remondini di Venezia, 1795-1796

ZANETTI 1797

A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana trattato in cui osservasi l'ordine del Buschini, e si conserva la dottrina, e le definizioni del Zanetti*, 2 voll., Venezia, Tosi, 1797

BARTSCH 1803-1821

A. von Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 voll., Leipzig, chez Pierre Mechetti, 1803-1821

BOSSI 1806

G. Bossi, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella locale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806*, Milano, Destefanis, 1806

FÜSSLI 1806

J.R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 14 voll., Zurigo 1806-1821

MOSCHINI 1815

G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 4 voll., Venezia, Alvisopoli, 1815

BORRONI 1808

B. Borroni, *Il forastiere in Milano*, Milano 1808

BOSSI 1818

L. Bossi, *Guida di Milano o sia descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, I, Milano 1818

BOTTARI-TICOZZI 1822

G. Bottari – S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, 2 voll., Milano 1822

MASSARI 1822a

C. Massari, *Codice artistico di Luigi Scaramuccia*, Perugia, Presso Garbinesi e Santucci, 1822

Massari 1822b

C. Massari, *Codice artistico di Luigi Scaramuccia*, in *Effemeridi letterarie di Roma*, s.a., VII, Roma, Con la licenza de' superiori, 1822, pp. 290-293.

SIEPI 1822

S. Siepi, *Descrizione topologica-istorica della città di Perugia*, III, Perugia, Garbinesi e Santucci, 1822

MISSIRINI 1823

M. Missirini, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Nella stamperia de Romanis, 1823

ANCINI 1825

P. Ancini, *L'osservatore milanese che serve d'interprete al nazionale ed al forestiere*, Milano 1825

BIANCONI 1826

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna i suoi sobborghi. Con 14 tav. in rame*, Bologna, Masi, 1826

CASELLI 1827

G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano 1827

Vermiglioli 1829

G.B. Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, 2 voll., Perugia, presso Vincenzo Bertelli e Giovanni Costantini, 1829

MANCINI 1832

G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*, Perugia, Tipografia Baduel da Vincenzo Bartelli, 1832

MELCHIORRI 1834

G. Melchiorri, *Nuova guida metodica di Roma e suoi contorni: divisa in quattro parti*, Roma 1834

MOSCHINI 1834

G. Moschini, *Nuova Guida di Venezia*, Venezia, Orlandelli, 1834

BIANCONI 1835

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna Tipografia di San Tommaso d'Aquino, 1835

RICCI 1835

A. Ricci, *Compendio delle Memorie istoriche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Bologna, Tipi del Sassi alla Volpe, 1835

ROSINI 1839-1847

G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 7 voll., Pisa, Tip. N. Capurro, 1839-1847

DE BONI 1840

F. de Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, Tip. Del Gondolieri, 1840

GIORDANI 1840

G. Giordani, *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate su tela e specialmente di uana grandiosa di Guido Reni*, Bologna 1840

MONTI 1840-1879

G. Monti, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni: specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici*, 110 voll., Venezia 1840-1879

GUALANDI 1840-1845

M. Gualandi, *Memorie originale italiane riguardanti le belle arti*, 6 voll., Bologna 1840-1845

NAGLER 1841

G.K.Nagler, ad vocem Petrini, Bartolomeo, in *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, XI (1841), p. 187

ZANOTTI 1841

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognese del Conte Carlo Cesare Malvasia, con aggiunte correzioni e note inedite del medesimo Autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841

GIORDANI 1842

G. Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno 1530*, Bologna, Tipografia Volpe, 1842

GUALANDI 1844-1856

M. Gualandi, G. Bottari, S. Ticozzi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, 3 voll., Bologna 1844-1856

GIORDANI 1845

G. Giordani, *Pitture della Sala Farnese in Bologna*, Bologna, Tip. Guidi dell'Ancora, 1845

BARUFFALDI 1846

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2 voll., Ferrara, Taddei, 1844-1846

FABI 1852

M. Fabi, *Nuovissima guida artistica, monumentale e scientifica di Milano divisa in sei passeggiate*, Milano 1852

LE BLANC 1854-1890

C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 voll., Paris 1854.

CAMPORI 1855

G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti*, Modena, Tipografia della R.D. Camera, 1855

FABI 1857

M. Fabi, *Storia e descrizione delle chiese distrutte ed esistenti oggi in Milano, Corpi Santi e dintorni*, Milano 1857

MORONI 1858

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, XCI, Venezia 1858

GUALANDI 1860

M. Gualandi, *Tre giorni in Bologna o Guida per la città e i suoi dintorni*, Bologna, presso MARSIGLI e Rocchi Librai, 1860

PREDARI 1861

F. Predari, *Enciclopedia Economia accomodata all'intelligenza ed ai bisogni d'ogni ceto di persone*, 2 voll., Torino, Presso Gaetano Maspero, 1861

CUSANI 1863

F. Cusani, *Storia di Milano dall'origine ai nostri giorni*, 2 voll., Milano, Tipografia Albertari Francesco, 1863

CAMPORI 1870

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed invenarii inediti di quadri, statue, disegnu, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1870

CALVI 1875-1885

F. Calvi, *Famiglie notabili milanesi*, 4 voll., Milano, Vallardi, 1875-1885

VENTURI 1882

A. Venturi, *La Galleria Estense*, Modena, Panini, 1882

JUSTI 1888

C. Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2 voll., Bonn, M. Cohen, 1888

GROTTANELLI 1890

L. Grottanelli, *Il ducato di Castro, i Farnese e i Barberini*, in "Rassegna Nazionale", LVI (1890), pp. 476-504

ORSINI 1891

A. Orsini, *La Casa del Guercino in Bologna*, Ferrara, Tipografia Sociale, 1891

MUONI 1894

D. Muoni, *Binasco ed altri comuni dell'agro milanese: studi storici con note e documenti*, Milano, Boniotti, 1894

LUPATELLI 1895

A. Lupattelli, *Storia della pittura in Perugia e delle arti ad essa affini. Dal Risorgimento fino ai nostri giorni*, Foligno, Campitelli, 1895

MAIOCCHI 1895

R. Maiocchi, *La chiesa e il convento di S. Tommaso in Pavia*, Pavia, Dell'Acqua, 1895

ORSINI 1891

A. Orsini, *La casa del Guercino in Bologna*, Ferrara, Tipografia Sociale, 1891

MOIRAGHI 1897

P. Moiraghi, *La B. Veronica da Binasco, cenni biografici*, Pavia, Artigianelli, 1897

LEVI 1900

C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, 2 voll., Venezia, Ferd. Ongania, 1900

MAIOCCHI 1900

R. Maiocchi, *Catalogo dei quadri e degli oggetti d'arte e di curiosità raccolti nelle sale superiori del Museo Civico di Storia Patria di Pavia*, ms. 4, Pavia, Civici Musei, 1900

GIANOLA 1901

C. Gianola, *I comuni e le parrocchie della Pieve di Bollate. Memorie civili e religiose*, Saronno 1901

VITTANI 1903

G. Vittani, *Santa Maria della Vittoria in Milano. Cenni storici*, Milano, Tip. Pontificia S. Giuseppe, 1903

FRANCHI-VERNEY 1904

A. Franchi-Verney, *L'Académie de France à Rome (1666-1903)*, Parsi, Fischbacher, 1904

RATTI 1907

A. Ratti, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, Allegretti, 1907

RAVAGLIA 1909

E. Ravaglia, *Il portico e la chiesa di S. Bartolomeo in Bologna*, Milano, Ministero della Pubblica Istruzione, 1909

RATTI 1910

A. Ratti, *Le illustrazioni*, in "San Carlo Borromeo nel Terzo Centenario della Canonizzazione" MDCX-MCMX, XX (1910), pp. 414-416

VOSS 1910

H. Voss, *Di Pier Francesco Mola pittore e incisore comasco*, in "Rivista archeologica della Provincia e antica diocesi di Como", LIX-LXI (1910), pp. 177-209

NICODEMI 1914

G. Nicodemi, *La Pinacoteca dell'Arcivescovado di Milano*, in "Rassegna d'arte", XIV (1914), 12, pp. 279-288.

PECCHIAI 1914

P. Pecchiai, *L'Annunciazione del Guercino nella chiesa dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, Stabilimento tipo-litografico Stucchim Ceretti & C., 1914

SIGHINOLFI 1915

L. Sighinolfi, *Nuova guida di Bologna*, Bologna, Neri, 1915

AGNELLI 1917

G. Agnelli, *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia, nell'arte*, Lodi, ristampa anastatica Lodi, 1917

LUGT 1921-1956

F. Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam; Vereenigde Drukkerijen 1921; *Supplément*, La Haye, Nijhoff, 1956

SCHLOSSER MAGNINO 1924

J. von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Vienna, Schroll, 1924

SALVIATI 1925

A. Salviati, *La chiesa di S. Bartolomeo in Bologna*, Bologna 1925

LORENZETTI 1926

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia, Bestetti & Tumminelli, 1926

GALLI 1928

R. Galli, *La collezione d'arte di Carlo Maratti: inventario e notizie*, Bologna, Azzoguidi, 1928

NICODEMI 1930

G. Nicodemi, *Daniele Crespi*, Busto Arsizio, Tip. Pontificia e Arcivescovile di S. Giuseppe, 1930

MOSCHINI 1931

V. Moschini, *Disegni del tardo '500 e del '600 all'Accademia di Venezia*, in "Bollettino d'Arte", XXV (2), pp. 70-83.

POLLAK 1931

O. Pollak, *Die Kunsttatigkeit unter Urban VIII. Die Peterskirkche in Rom*, Hildesheim, Georg Olms 1931

SPRETI 1931

V. Spreti, *ad vocem Oddi*, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, IV (1931), pp. 875-877

BAUDI DI VESME 1932

A. Baudi di Vesme, *L'arte negli stati sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia. Dai manoscritti del Conte Alessandro Baudi di Vesme*, Torino, Bocca, 1932

CECCHINI 1932

G. Cecchini, *La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia*, Roma, Libreria dello Stato, 1932

SILVESTRI 1932

D. Silvestri, *I precursori del Seicento perugino: Giovanni Antonio Scaramuccia*, in "Perusia", IV (1932), pp. 125-130

BORRI 1933

F. Borri, *Odoardo Farnese e i Barberini nella guerra di Castro*, Parma, Ferrari, 1933.

PICA 1934

A. Pica, *La Basilica Porziana di San Vittore al Corpo*, Milano, Esperia, 1934

NOACK 1935

F. Noack, *Scaramuccia, Luigi*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIX (1935), p. 531

ARGAN 1936

G.C. Argan, *Luigi Scaramuccia*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, XXXI (1936), pp. 4-5

MEREGAZZI 1937

M. Meregazzi, *La Chiesa di S. Marco nella storia e nell'arte*, Milano, Francesca Perrella Editore, Milano 1937

NIGRA 1937

C. Nigra, *La Chiesa di S. Pietro di Carcegna ed il suo architetto*, Novara, Tipografia Cattaneo, 1937

POPHAM 1936-1937

A.E. Popham, *Sebastiano Resta and his collections*, in "Old Master Drawings", XI (1936-1937), pp. 1-19.

MEREGAZZI 1937

M.C. Meregazzi, *La chiesa di S. Marco nella storia e nell'arte*, Milano 1937

VENTURI 1945

L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Roma, Edizioni U, 1945

SORBELLI 1949

A. Sorbelli, *ad vocem Ghisilieri*, in *Enciclopedia Italiana*, XVI (1949), p. 260

PETRUCCI 1950

A. Petrucci, *L'incisione carraccesca*, in "Bollettino d'arte", XXXV (1950), pp. 131-144

LONGHI 1951

R. Longhi, *Alcuni pezzi rari dell'antologia caravaggesca*, in "Paragone", XVII (1951), pp. 44-62

BOLLANI 1952

A. Bollani, *S. Maria Incoronata in Milano*, Milano 1952

MINTO 1952

Antonio Minto, *Le vite dei pittori antichi di Carlo Roberto Dati e gli studi erudito-antiquari nel seicento*, Firenze, Olschki, 1952

REGGIORI 1954

F. Reggiori, *Il Monastero Olivetano di San Vittore al Corpo in Milano e la sua rinascita quale sede del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci"*, Milano, Silvana Editoriale, 1954

CAVALLI-GNUDI 1955

G.C. Cavalli, C. Gnudi, *Guido Reni*, Firenze, Vallecchi editore, 1955

NICODEMI 1956

G. Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di mons. Angelo Mercati, Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano, Giuffrè, 1956, pp. 263-326.

MILLER 1956

D.C. Miller, *L'opera di Marcantonio Franceschini nel duomo di Piacenza*, in "Bollettino d'arte", XLI (1956), pp. 318-325

ARFELLI 1957

P. Masini, *Aggiunta alla Bologna Perlustrata con i successi più memorabili dopo l'ultima stampa dell'anno 1666 [1690]*, a cura di A. Arfelli, in "L'Archiginnasio", LII (1957), pp. 188-203

COGLIATI 1957

M. Cogliati, *Indice dei disegni contenuti nel Codice Resta*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni, Prefetto dell'Ambrosiana*, Milano, Giuffrè, pp. 311-328

BICCHI 1958

U. Bicchi, *Dipinti restaurati delle Civiche raccolte d'arte. Recuperi e ritrovamenti*, Pavia, Comune di Pavia, 1958

BOCCASSINI 1958

G. Boccassini, *Le tele dell'Aliense a Perugia*, in "Arte Veneta", XI (1958), pp. 186-190.

BOLOGNA 1958

F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli, L'arte tipografica, 1958

MROZINSKA 1958

M. Mrozinska (a cura di), *Disegni veneti in Polonia*, catalogo della mostra, Venezia, Neri Pozza Editore, 1958

NICODEMI 1958

G. Nicodemi, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in *Storia di Milano*, XI, a cura di A.

Bosisio, Milano, Aldo Martello Editore, 1958, pp. 475-514

GABRIELLI 1959

N. Gabrielli, *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma, Istituto Poligrafico 1959

MROZINSKA 1959

M. Mrozinska (a cura di), *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia*, catalogo della mostra, Venezia, Neri Pozza Editore, 1959

BONAZZI 1960

L. Bonazzi, *Storia di Perugia. Dalle origini al 1860*, 2 voll., Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1960

MODENA 1960

S. Modena, *La Seconda Accademia Ambrosiana*, in "Arte Lombarda", V (1960), pp. 84-92

ARFELLI 1961

C.C. Malvasia, *Vite di pittori boognesi. Appunti inediti*, a cura di A. Arfelli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961

BUSSOLERA 1961

M. Bussolera, *In margine alla pittura di Pietro Gilardi*, in "Arte Lombarda", VI (1961), I, pp. 43-50

RICCOMINI 1961

E. Riccomini, *Pier Francesco Cittadini*, in "Arte antica e moderna", IV (1961), pp. 362-373

ENGGASS 1962

R. Enggass, *Variations on a theme by Guido Reni*, in "Art Quarterly", XXV (1962), pp. 113-122

RICCOMINI 1962

E. Riccomini, *I pittori del coro di San Paolo in Bologna*, in "Arte Antica e Moderna", XX (1962), pp. 448-455

SCHLEIER 1962

E. Schleier, *Un Lanfranco del 1620*, in "Paragone.Arte", XIII (1962), 147, pp. 47-53

BAUDI DI VESME 1963-1982

A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1963-1982

POSNER 2013

D. Posner, *Spada Reni and Roncalli at Loreto*, in "Arte antica e moderna", I (1963), pp. 254-257

VIALE 1963

*Mostra del Barocco Piemontese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno – 10 novembre 1963), a cura di V. Viale, A. Griseri, 3 voll., Torino 1963

AGOSTONI 1964

P. Agostoni, *Spunti di iconografia pittorica di S. Giuseppe a Milano nei secoli XV-XVIII*, in "Arte Cristiana", LII (1964), pp. 67-74.

MILLER 1964

D. Miller, *Barbieri, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI (1964), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964, pp. 221-226

SAMARATI 1964

L. Samarati, *I vescovi di Lodi*, Milano, Pierre, 1964

SAVINI BRANCA 1964

S. Savini Branca, *Il collezionismo nel '600*, Padova, Cedam, 1964

TAGLIAFERRI 1964

L. Tagliaferri, *Il Duomo di Piacenza: storia, arte, costume*, Piacenza, Scuola artigiana del Libro, 1964

GIUBBINI 1965

G. Giubbini (a cura di), *Le Finezze de' Pennelli Italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Milano, Edizioni Labor, 1965

GOZZADINI 1965

G. Gozzadini, *Delle torri gentilizie di Bologna e delle famiglie alle quali prima appartennero*, Bologna, Forni, 1965

MARINELLI 1965

O. Marinelli, *Le Confraternite di Perugia dalle origini al sec. XIX*, Perugia, Edizioni "Grafica", 1965

PÉREZ SÁNCHEZ 1965

A.E. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII en Espana*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965

ROSCI 1965

M. Rosci, *I quadroni di San Carlo*, Milano, Ed. Ceschina, 1965

ZAMMARETTI 1966

A. Zammaretti, *Le chiese di Cannobio nella Storia e nell'Arte*, Cannobio, Fotostampa Reggiori, 1966

ARESE 1967

F. Arese, *Una quadreria milanese della fine del Seicento*, in "Arte lombarda", XII (1967), pp. 127-142

COLLEGIO GHISLIERI 1967

Associazione Alunni (a cura di), *Il Collegio Ghislieri (1567 – 1967)*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1967

GHERARDI 1967

L. Gherardi, *Descrizione minuta della chiesa di S. Bartolomeo di Piazza Ravennana, sue cappelle, pitture, ornamenti e sepolcri*, Bologna, Tamari, 1967

MANZI 1967

L. Manzi, *La peste e l'arte in Bologna: rapporti e testimonianze*, in "Strenna storica bolognese", XVII (1967), pp. 253-280

PESENTI 1967

F.R. Pesenti, *Opere d'arte nel collegio Ghislieri*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1967

ROSA 1967

G. Rosa, *Ms. Notes. Inventario dei disegni dell'Ambrosiana*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1967

BRIGHETTI 1968

A. Brighetti, *Bologna e la peste del 1630*, Bologna, Aulo Gaggi editore, 1968

RICCI-ZUCCINI 1968

C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna, Alfa, 1968

EMILIANI 1969

C.C. Malvasia, *Le pittura di Bologna*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1969.

OTTINO DELLA CHIESA 1969

A. Ottino della Chiesa, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nelle chiese della Lombardia*, Brera 1969, pp. 95-98

RICCI 1969

E. Ricci, *La Chiesa dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri (Chiesa Nuova) in Perugia*, Perugia, Tipografia Porziuncola, 1969

CAIOLA 1970

A.F. Caiola, *S. Maria delle Fornaci e S. Michele Arcangelo al Torrione*, Roma, Marietti, 1970

FALCHETTI 1970

A. Falchetti, *Inventario manoscritto dei disegni dell'Ambrosiana*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1970

LANZI 1970

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia del risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo* [1809], ed. a cura di M. Capucci, 2 voll., Firenze 1970

MOSCHINI MARCONI 1970

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, 3 voll., Roma 1970

RUGGERI 1970

U. Ruggeri, *Nuovi disegni e bozzetti di Francesco Monti*, in "Arte lombarda", XV (1970), II, pp. 76-90

BRASCAGLIA 1971

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, a cura di M. Brascaglia, Bologna, Alfa, 1971

GIANANI 1971

F. Gianani, *Il "Monasterium Theodotis" sede attuale del Seminario Vescovile di Pavia*, in "Quaderni del Seminario di Pavia", Pavia, Ponzio, 1971

PALESTRA 1971

A. Palestra (a cura di), *Visite pastorali di Milano (1423-1859)*, Roma, Multigrafica edizioni, 1971

POSNER 1971

D. Posner, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590*, New York, Phaidon, 1971

BOCCIARELLI 1972

C. Bocciarelli, *Disegni richiniani all'Ambrosiana*, in "Arte Lombarda" XXXVII (1972), 2, pp. 74-80

CALIGARIS 1972

S.P. Caligaris, *Considerazione sulla cultura cittadaggistica dei Sacri Monti*, in "Arte cristiana", LX (1972), pp. 9-26

KIRWIN 1972

W.C. Kirwin, *Christoforo Roncalli (1551/1 - 1626), an exponent of the proto-baroque. His activity through 1605*, 2 voll., Stanford, Stanford University, 1972

INCISA DELLA ROCCHETTA 1972

G. Incisa della Rocchetta, *La "sala rossa" e la cappella interna di san Filippo*, in "Oratorium", III (1972), pp. 46-52

MAZZINI 1972

F. Mazzini, *La Pinacoteca Ambrosiana di Milano (Itinerari dei Musei e Monumento d'Italia)*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1972

SAFARIK 1972

E. Safarik, *San Carlo Borromeo distribuisce elemosine ai poveri, scheda del dipinto*, in *Acquisti 1970-1972*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini ottobre-novembre 1972), a cura di I. Faldi, E. Safarik, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1972, pp. 56-59

BARIGOZZI BRINI 1973

A. Barigozzi Brini, R. Bossaglia, *Disegni del settecento lombardo*, Vicenza, Neri Pozza, 1973

DAVOLIO 1973

V. Davolio, *Memorie storiche della Contea di Novellara e dei Gongaga che vi dominarono*, Bologna, Forni, 1973

FRERICHS 1973

*Italiaanse Tekeningen, I de 17 de Eeuw*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksrentenkabinett), a cura di L.C.J. Frerichs, Amsterdam 1973

TOSCANO 1973

Baldassarre Orsini, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia* [1784], a cura di B. Toscano, Treviso, Canova, 1973

VALERIO 1973

A.P. Valerio, *Annibale Fontana e il paliotto dell'Alatre della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso*, in "Paragone.Arte", XXIV (1973), 279, pp. 32-53

WITTKOWER 1973

R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Middlesex, Penguin Books, 1973

BERTOLDI 1974

E. Bertoldi, *Per il collezionismo milanese tra Seicento e Settecento: i d'Adda*, in "Arte lombarda", XL (1974), pp. 197-204

BIAVATI 1974

G. Biavati, *Precisazioni su Giovanni Andrea Carlone*, in "Paragone.Arte", XXV (1974), 297, pp. 62-73

GATTI PERER 1974

M.L. Gatti Perer, *Un ciclo inedito di disegni per la beatificazione di Alessandro Sauli*, in "Arte Lombarda", 1974 (XL), pp. 69-71

TITTARELLI 1974

L. Tittarelli, *I libri dei battezzati e dei matrimoni. Notizie per l'Umbria e in particolare per la diocesi di Perugia e I libri dei morti*, in *Le fonti della demografia storica in Italia*, atti del seminario di demografia storica (1971-1972), a cura del Comitato Italiano per lo Studio della Demografia Storica, Roma, Soprintendenza Archivistica per l'Umbria, 1974

BAROCCHI 1974-1975

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, 7 voll., Firenze [1845-1847], rist. anastatica a cura di P. Barocchi, 2 voll., Firenze, Studio per Edizioni scelte, 1974-1975

AA.VV. 1975

AA.VV., *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*, Piacenza, Stabilimento Tipografico Piacentino, 1975

BOLAFFI 1975

G. Bolaffi, *Scaramuccia, Luigi detto Perugino*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, X (1975), pp. 204-205

BULL 1975

A. Bull, s.v. *Canonici regolari della congregazione del Ss.mo Salvatore detta anche Renana*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, Roma 1975

DE ANDRÉS 1975

G. de Andrés, *El marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1975

AGOSTA DEL FORTE 1976

E. Agosta del Forte, G. Agosta del Forte, *Lettere di Ireneo Affò a Saverio Bettinelli*, in "Civiltà mantovana", X (1976), pp. 319-339

ALBRICCI 1976

G. Albricci, *Luigi Scaramuccia Perugino*, in "Il conoscitore di stampe", XXXI (1976), pp. 32-45

BORA 1976

G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editori, 1976

BOREA 1976

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976

COONEY-MALAFARINI 1976

P.J. Cooney, G. Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci*, Milano, Rizzoli, 1976

PREVITALI 1976

F. Previtali, *Prefazione*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, pp. LX-LXIV

SANTI 1976

F. Santi, *La quadreria di Lione Pascoli*, in "Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria", LXXIII (1976), 2, pp. 267-282

SCARFONE 1976

G. Scarfone, *S. Maria in Trivio. Cenni storico artistici*, Roma, Congregatio Missionariorum, 1976

AGOSTA DEL FORTE 1977

E. Agosta del Forte, G. Agosta del Forte, *Lettere di Ireneo Affò a Saverio Bettinelli*, in "Civiltà mantovana", XI (1977), pp. 123-149.

CEYSSENS 1977

L. Ceyssens, *Le Cardinal François Albizzi (1593 – 1684): un cas important dans l'histoire du jansénisme*, Roma, Pontificium Aethnaeum Antonianum, 1977

ENGASS 1977

N. Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti: cod. ms. Capponi 257 [1724]*, ed. a cura di C. Engass, R. Engass, Città del Vaticano 1977

HEIMBÜRGER RAVALLI 1977

M. Heimbürger Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'archivio Spada*, Firenze 1977

INCISA DELLA ROCCHETTA 1977

G. Incisa della Rocchetta, *La "Galleria Portatile" del padre Sebastiano Resta*, in "Oratorium. Archivium historicum oratorii sancti Philippi Nerii", VIII (1977), pp. 85-96

ROLI 1977

R. Roli, *Pittura bolognese (1650-1800). Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Ed. Alfa, 1977

SUTHERLAND HARRIS 1977

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford, Phaidon, 1977

THIEM 1977

C. Thiem, *Italienische Zeichnungen 1500-1800. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1977

VALESIO 1977

F. Valesio, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 2 voll., Milano, Longanesi, 1977

BORA 1978

G. Bora, *I disegni del codice Resta*, Milano, Silvana Editoriale, 1978

BOREA 1978

E. Borea, *Gian Domenico Cerrini. Opere e documenti*, in "Paragone," XII (1978), pp. 4- 24

BRUNO 1978

R. Bruno, *Roma – Pinacoteca Capitolina*, Bologna, Calderini, 1978

DE MARTINI 1978

V. De Martini, *Un episodio giordanesco a Bergamo*, in "Arte cristiana", LXVI (1978), 5, pp. 77-87

MENGARELLI 1978

A. Mengarelli, *L'oratorio secolare perugino e la sala di santa Cecilia. 1615-1900*, Perugia 1978

VIVIANO 1978

B. Viviano, *Famiglie nobili e notabili della Lombardia*, 2 voll., Gessate 1978

ASTRUA-SPANTIGATI 1979

P. Astrua, C. Spantigati, *Le due sponde del Lago Maggiore e la loro antica unità culturale*, in *Capire l'Italia, il patrimonio storico artistico. Itinerari*, a cura di U. Bonapace et al., Milano, Touring Club Italiano, 1979, pp. 55-59

CICOTERO 1979

A. Cicotero, *Palazzo Cisterna a Torino*, Torino, AEDA, 1979

DIBUJOS 1979

*Catalogo de la Coleccion de Dibujos Italianos originales de los siglos XV, XVI y XVII de propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Santiago 1979

INCISA DELLA ROCCHETTA 1979

G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di S. Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1979

MANCINI 1979

F.F. Mancini, *Profilo di Giovanni Antonio Scaramuccia*, in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, atti del convegno (Gubbio-Gualdo Tadino, 30 novembre – 2 dicembre 1979), LXXXI (1982), pp. 367-404

MATTEUCCI 1979

A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza. Dal Barocco al Neoclassicismo*, Torino 1979

PEPPER 1979

D.S. Pepper, *A New Late Work by Guido Reni for Edinburgh and his late manner Re-evaluated*, in "The Burlington Magazine", CXXI (1979), pp. 418-424

TOSCANO 1979

B. Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di G. Previtali, III, *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino 1979, pp. 273-318

AA.VV. 1980

AA.VV., *Collezioni private bergamasche*, 2 voll., Bergamo, Edizione Monumenta Bergomensia, 1980

ALCOLEA GIL 1980

S. Alcolea Gil, *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*, Barcelona, Eunibar, 1980

BARROERO-CASALE-TOASCANO 1980

L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansechi, B. Toscano, *Ricerche in Umbria 2*, Treviso 1980

ERBA 1980

L. Erba, *Gli edifici di culto a Pavia nel Settecento*, in "Annali di Storia Pavese", IV-V (1980), pp. 219-248

ETTORRE 1980

S. Ettore, *La parrocchia di SS. Alessandro e Martino*, in *Cesate: abitanti storia e arte territorio*, a cura di A. Deiana, S. Ettore, Y. Panin, Milano 1980

GATTI PERER 1980

M.L. Gatti Perer, *Umanesimo a Milano – l'osservanza agostiniana all'Incoronata*, in "Arte Lombarda", LIII-LIV (1980), pp. 1-261

PANIN 1980

Y. Panin, *La proprietà Caravaggio*, in *Cesate: abitanti storia e arte territorio*, a cura di A. Deiana, S. Ettore, Y. Panin, Milano 1980, pp. 53-56

TIBERIA 1980

V. Tiberia, *L'Oratorio di S. Agostino a Perugia. Appunti per una storia dal XVI al XIX secolo*, in "Storia dell'Arte", XXXVIII-XL (1980), pp. 291-310

AA.VV. 1981

AA.VV., *La Pinacoteca Malaspina di Pavia*, Pavia, Comune di Pavia, 1981

BIAGI 1981

D. Biagi (a cura di), *Marcello Oretti e il patrimonio artistico del contado bolognese*, in "Istituto per i beni artistici, culturali, naturali della

regione Emilia-Romagna”, XV (1981), pp. 7-140

BLACK 1981

C.F. Black, *Perugia and Papal Absolutism in the Sixteenth Century*, in “The English Historical Review”, XCVI (1981), pp. 509-539

MANCINI 1981

F.F. Mancini, *Profilo di Giovanni Antonio Scaramuccia*, in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, atti del convegno di studi umbri (Gubbio-Gualdo Tadino, 30 novembre – 2 dicembre 1979), a cura di B. Brumana, F.F. Mancini, Perugia, Libreria Editrice Universitaria, 1982, pp. 367-404

PAREDI 1981

A. Paredi, *Storia dell’Ambrosiana*, Vicenza, Neri Pozzi, 1981

BERNALES BALLESTEROS 1982

J. Bernales Ballesteros, *Iconografia de Santa Rosa de Lima*, in *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Diaz*, I, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982, pp. 283-324

BERNINI 1982

G.P. Bernini, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Parma, Centro studi della Val Baganza, 1982

BOSCHLOO 1982

A.W.A. Boschloo, *Il gregio dipinto fino ai Carracci*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 113-128

DUNN 1982

M. Dunn, *Father Sebastiano Resta ad the Final Phase of the Decoration of S. Maria in Vallicella*, in “Art Bulletin”, 64 (1982), pp. 601-622

NEPI SCIRÈ 1982

G. Nepi Scirè, *Gallerie dell’Accademia di Venezia. Storia della collezione dei disegni*, Milano, Electa, 1982

CAIRO 1983

*Francesco Cairo (1607-1665)*, catalogo della mostra (Varese, Musei Civici di Varese, 1 ottobre – 31 dicembre 1983), a cura di M. Gregori et al., Varese, Bramante Editrice – Edizione Lativa, 1983

CHIAPPINI DI SORIO 1983

I. Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1983

COLOMBO 1983

S. Colombo, Regesto, in *Francesco Cairo (1607-1665)*, catalogo della mostra (Varese, Musei Civici di Varese, 1 ottobre – 31 dicembre 1983), a cura di M. Gregori et al., Varese, Bramante Editrice – Edizione Lativa, 1983, pp. 219-250

FORNARI SCHIANCHI 1983

L. Fornari Schianchi, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma, Artegrafica Silva, 1983

GREGORI 1983

M. Gregori, in *Francesco Cairo (1607-1665)*, catalogo della mostra (Varese, Musei Civici di Varese, 1 ottobre – 31 dicembre 1983), a cura di M. Gregori et al., Varese, Bramante Editrice – Edizione Lativa, 1983, pp. 1-32

LANDI 1983

R. Landi, *Indice degli artisti compresi nell’opera manoscritta di Marcello Oretti “Notizie de Professori del disegno”*, in “L’Archiginnasio”, (LXXVIII, 1983), pp. 103-198

TEZA 1983

L. Teza, *La pittura a Perugia nel primo Seicento: note sul Roncalli e sul Sermei*, in “Esercizi. Arte, musica, spettacolo”, VI (1983), pp. 48-61

AIMI 1984

A. Aimi, V. De Michele, A. Morandotti, *Septilianum musaeum, una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, Firenze, Giunti Marzocco, 1984

BERTELLI 1984

C. Bertelli, *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano, Pizzi, 1984

CALBI-SCAGLIETTI 1984

E. Calbi, D. Scaglietti Kelescian, a cura di, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese. Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 104*, in "Istituto per i beni artistici, culturali, naturali della regione Emilia-Romagna", XXXII (1984), pp. 7-247

DEGRAZIA 1984

D. DeGrazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna, Edizioni Alfa, 1984

INVERSETTI 1984

A. Inversetti, *Nuovi dati documentari sull'attività di Carlo Francesco Nuvolone*, in "Arte Lombarda", LXX-LXXI (1984), 3-4, pp. 171-174

LEONI 1984

B. Leoni, *Opere d'arte lasciate dall'arciprete Giovanni Battista Castelli Sannazzaro*, in "Le vie del Bene", X (1984), pp. 27-30

OTTINO DELLA CHIESA 1984

A. Ottino della Chiesa, *scheda 47*, in *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano, Skira, 1984, p. 97

PEPPER 1984

D.S. Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon, 1984

TARDITO 1984

R. Tardito, *La Galleria Sabauda*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1984

BERSHAD 1985

D.L. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in "Antologia di Belle Arti", XIX (1985), pp. 65-89

BONA CASTELLOTTI 1985

M. Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '600*, Milano, Longanesi, 1985

CARENA 1985

C. Carena, *Giorgio Bonola pittore (1657-1700)*, Anzola d'Ossola, Fondazione Arch. Enrico Monti, 1985

CLERICI BAGOZZI 1985

N. Clerici Bagozzi, *Una traccia per Cesare Gennari*, in "Paragone", XXXVI (1985), pp. 419-423

De VITO 1985

G. De Vito, *Apporti del Lanfranco alla cultura figurativa napoletana della metà del '600*, in "Ricerche sul '600 napoletano", IV (1985), pp. 7-18

FAGIOLO-MADONNA 1985

M. Fagiolo, M.L. Madonna, a cura di, *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, Gangemi, 1985

HASKELL 1985

F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1985

SCHIAVO 1985

A. Schiavo, *La Pontifica Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma, Palombi, 1985

TIRLONI 1985

P. Tirloni, *I Danedi detti Montalto*, in *Pittori bergamaschi. Il Seicento*, III, Bergamo, Bolis, 1985, pp. 375-392

MARCORA 1985-1986

C. Marcora, *Alessandro Manzoni e l'Ambrosiana*, in *Alessandro Manzoni e l'Ambrosiana*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 16 novembre 1985 – 5 gennaio 1986), a cura di M.A. Crippa, Gallarate 1986, pp. 4-39

CRESPI 1986-1987

C. Crespi, *Vitaliano VI Borromeo: collezionista e mecenate milanese nella seconda metà del Seicento*, tesi di laurea, 2 voll., Università

degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. F.L. De Vecchi, a.a. 1986-1987

BAGNI 1986

P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986

BIAGI MAINI 1986

D. Biagi Maino, *Guido Reni e i frati minori cappuccini*, in "Prospettiva", XLVII (1986), pp. 65-68

BOREA 1986

E. Borea, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Rome, Ecole française de Rome, 1986

COLOMBI FERRETTI 1986

A. Colombi Ferretti, *La decorazione pittorica del Palazzo Ducale di Sassuolo*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, D. Benati, F. Frisoni, Modena, Panini, 1986, pp. 27-33

ESPINÓS 1986

A. Espinós, M. Orikuela, M. Royo-Villanova, G. Sabán, *El Prado disperso. Cuadros depositados en Barcelona*, Barcelona, Bolétin del Museo del Prado", 1986

SANNAZZARO 1986

P. Sannazzaro, *Storia dell'ordine camilliano (1550-1669)*, Torino 1986

CAPRARA 1986-1987

V. Caprara, *La collezione del conte Filippo Maria Stampa*, in "Periodico della Società Storica Comense", LII (1986-1987), pp. 55-65

LA CHIESA E IL CONVENTO 1987

AA. VV., *La chiesa e il convento di san Marco a Milano*, Milano, Il Vaglio Cultura Arte, 1987

BERTINI 1987

G. Bertini, *La galleria del duca di Parma. Storia di una collezione*, Bologna, Nuova Alfa, 1987

GHERARDI 1987

L. Gherardi (a cura di), *San Bartolomeo. Descrizione minuta della Chiesa di S. Bartolomeo di Piazza Ravennana sue Cappelle, Pitture, Ornamenti e Sepolcri di Anonimo Teatino sec. XVIII*, Bologna 1987

MAZZA 1987

A. Mazza, *Elemosina di San Carlo Borromeo*, scheda 181, in *La Pinacoteca Civica di Cento. Catalogo Generale*, Bologna, Nuova Alfa ed., 1987

NORIS 1987a

F. Noris, *Aver alcun impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'ondata barocca*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 26 settembre – 28 novembre 1987), Bergamo, Cariplo, 1987, pp. 137-172

NORIS 1987b

F. Noris, *Presenze (esclusi i veneti)*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, IV, Bergamo, Poligrafiche Bolis Bergamo, 1987, pp. 111-199

TITI 1987

F. Titi, *Nuovo studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma, Roma 1674-1763*, ed. comparata a cura di B. Contardi, S. Romano, 2 voll., Roma 1987

TOMEA GAVAZZOLI 1987

M.L. Tomea Gavazzoli, a cura di, *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, Novara, Ghisolfi, 1987

BONA CASTELLOTTI 1988

M. Bona Castellotti, *La pittura pavese tra Seicento e Settecento*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1988, pp. 262-265

BOREA 1988

E. Borea, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, in *Les Carrache et les décors profanes*, actes du colloque organisé per l'Ecole Française de Rome (Roma 2-4 ottobre 1986), Roma, De Boccard, 1988, pp. 521-555

CASALI PEDRELLI 1988

C. Casali Pedrelli, *San Michele Arcangelo*, scheda, in *Guido Reni (1572-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5 settembre – 10 novembre 1988), a cura di S.L. Caroselli, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 152-153

EMILIANI 1988

A. Emiliani, *Guido Reni*, Firenze, Giunti, 1988

GEDDO 1988

C. Geddo, *Un ignorato artista piemontese attivo tra Cinque e Seicento: Carlo Cane, pittore da Trino*, in “Arte lombarda”, LXXXIV-LXXXV (1988), pp. 119-132

GREGORI 1988

M. Gregori (a cura di), *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano, Cariplo, 1988

MAZZA 1988

A. Mazza, *Il Pallione della Peste*, scheda, in *Guido Reni (1572-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5 settembre – 10 novembre 1988), a cura di S.L. Caroselli, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 136-138

MORO 1988

F. Moro, *Le presenze forastiere nel Seicento e nel Settecento*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1988, pp. 256-262

MUZII CAVALLO 1988

R. Muzii Cavallo, *Disegni di Giovanni Lanfranco per il Gesù Nuovo e l'Oratorio dei Nobili nel Museo di Capodimonte*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P.L. de Castris, Napoli, Electa, 1988, pp. 209-216

PELLICCIARI 1988

A. Pellicciari, *La bottega di Guido Reni*, in “Atti e Memorie dell'Accademia Clementina”, XXII (1988), pp. 119-120

PELLICCIARI 1988b

A. Pellicciari, *La bottega di Guido Reni*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo*

*barocco. Bologna 1580 – 1600*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 275-280

PEPPER 1988,

D.S. Pepper, *Regesto bio-bibliografico*, in *Guido Reni (1572-1642)*, a catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5 settembre – 10 novembre 1988), a cura di S.L. Caroselli, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 195-208

PÉREZ SÁNCHEZ

A.E. Pérez Sánchez, *Ineditos de Pietro del Po*, in “Archivo espanol de arte”, LXI (1988), pp. 67-71

PIZZORUSSO 1988

C. Pizzorusso, *La pittura in Umbria nel Seicento*, in *La pittura in Italia*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano, Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1988, pp. 329-363

PONZINI 1988

D. Ponzini, *Il Duomo di Piacenza. Itinerario Storico-artistico*, Piacenza, Ed. TEP, 1988

SALERNO 1988

L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma, Bozzi, 1988

STAGNI 1988

S. Stagni, *Domenico Maria Canuti*, Rimini, Il vello d'oro, 1988

TOSCANO 1988

B. Toscano, *Elemosina di San Carlo Borromeo*, in *Bozzetti, modelli e grisailles dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Torgiano, Museo del Vino, 28 ottobre – 20 novembre 1988), a cura di M. Di Giampaolo, M. Bon Valsassina, M.G. Marchetti Lungarotti, Perugia, Electa, 1988, pp. 50-51

BARROERO 1989

L. Barroero, *Scaramuccia, Luigi Pellegrino*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, II, Milano, Electa, 1989, pp. 882-883

BENATI 1989

D. Benati, *La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori – E. Schleier, I, Milano, Electa, 1989, pp. 216-247

BORA 1989a

G. Bora, *La pittura del Seicento nelle province occidentali lombarde*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, I, Milano, Electa, 1989, pp. 77-103.

BORA 1989b

G. Bora, *scheda 276*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarde, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano 1989, pp. 396-397

CISTELLINI 1989

A. Cistellini, *San Filippo Neri. L'Oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, 3 voll., Brescia, Morcelliana, 1989

COPPA-SCHERINI 1989

S. Coppa, L. Scherini, *Il Seicento in Valtellina. Pittura e decorazione in stucco*, Milano, Il Vaglio cultura arte, 1989

CURCIO-SPEZZAFERRO 1989

G. Curcio, L. Spezzaferro, *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca*, Milano, Ed. Il Polifilo, 1989

FALCIDIA 1989

G. Falcidia, *scheda*, in *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, a cura di L. Barroero et al., Perugia, Electa, 1989, pp. 112-114

FRANCHINI 1989

L. Franchini, *Disegni ricchiniani per la villa Frisiani-Mereghetti in Corbetta*, in "Il disegno di architettura", 0 (1989), pp. 30-31

GREGORI-Schleier 1989

M. Gregori - E. Schleier, a cura di, *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Milano, Electa, 1989

MORANDOTTI 1989

A. Morandotti, *Giuseppe Vincenzino, Margherita Caffi, Artisti citati dalle fonti senza opere*

*note*, in *La Natura morta in Italia*, Milano, Electa, 1989, pp. 254-259, 246-253, 316-317

PINACOTECA DI BRERA 1989

AA. VV., *Pinacoteca di Brera: scuole lombarda, ligure, piemontese 1535-1796*, Milano, Electa, 1989

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989

S. Prospero Valenti Rodinò, *Disegni romani, toscani e napoletani* (Galleria dell'Accademia di Venezia. Catalogo di disegni antichi), Milano, Electa, 1989

RAVELLI 1989

L. Ravelli, *Un pittore partenopeo a Bergamo: Nicola Malinconico e le sue "historiae sacre" per Santa Maria Maggiore*, Bergamo, Lettere ed Arti di Bergamo, 1989

ROLI 1989

R. Roli, *La pittura del secondo Seicento in Emilia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, I, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano, Electa, 1989, pp. 248-278

ROSSI 1989

F. Rossi, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti*, Milano, Grafica Gutenberg, 1989

ROVI 1989

A. Rovi, *I Recchi pittori e confratelli di San Giorgio nel borgo vico di Como*, in "Archivio storico della diocesi di Como", III (1989), pp. 199-252

SCHLEIER 1989

E. Schleier, *La pittura del Seicento a Roma*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, I, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano 1989, pp. 339-460

TOSCANO 1989

B. Toscano, *La pittura del Seicento in Umbria*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, I, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano, Electa, 1989, pp. 361-381

VANNUGLI 1989a

A. Vannugli, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno, Arti Grafiche Boccia, 1989

VANNUGLI 1989b

A. Vannugli, *La colección del Marqués Giovan Francesco Serra*, in "Bolétin del Museo del Prado", IX (1989), pp. 33-43

AGO 1990

R. Ago, *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Roma-Bari, Ed. Laterza, 1990

BERNARDI 1990

L. Bernardi, *Donna Olimpia Maidalchini Pamphilj*, in *Innocenzo X Pamphilj*, a cura di A. Zuccari, S. Macioce, Roma, Logart Press, pp. 207-213

BONA CASTELLOTTI 1990

G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini di architettura: enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo sito [1704-1705]*, ed. a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze, Le Lettere, 1990

IRACE 1990

E. Irace, *Le Accademie letterarie nella società perugina tra Cinquecento e Seicento*, in "Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria", LXXXVII (1990), pp. 155-178

CIFANI-MONETTI 1990A

A. Cifani, F. Monetti, *Arte e artisti nel Piemonte del '600. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Marenzi, Gribaudo Editore, 1990

CIFANI-MONETTI 1990B

A. Cifani, F. Monetti, *Luigi Lanzi e la "scelta collezione" del cardinale Giuseppe Filippa di Martiniana arcivescovo di Vercelli e conois-seur d'arte*, in "Studi piemontesi", XIX (1990), II, pp. 503-515

MÉROT 1990

A. Mérot, *Nicolas Poussin*, Paris, Hazan, 1990

MORI 1990

E. Mori, *Sette disegni per il Collegio Ghislieri di Pavia in un archivio romano*, in "Il disegno di architettura", II (1990), pp. 45-49

ROLI 1990

R. Roli, "Il disegno bolognese del Seicento nella storiografia locale", in *Disegni emiliani del Sei-Settecento*, a cura di AA.VV., Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 1990, pp. 7-14

RUFFINI TUCCI 1990

V. Ruffini Tucci, *La collezione Gonzaga di Novellara*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, a cura di J. Bentini, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Emilia – Novellara, 28-29 gennaio 1988), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 285-288

TODINI 1990

F. Todini, *Pittura del Seicento in Umbria: Ferrarà Fenzoni, Andrea Polinori, Bartolomeo Barbiani*, Todi-Perugia, Ediert, 1990

ALBORGHETTI 1991

A. Alborghetti, *San Benedetto*, scheda, in *La Pinacoteca Reossi di Chiari: catalogo dei dipinti, delle sculture e delle incisioni*, a cura di V. Terraroli, Brescia, Grafo, 1991, pp. 163-164

BENATI 1991

D. Benati, *I SS. Pietro e Paolo*, scheda n. 119, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, a cura di A. Bacchi, A. Della Valle, C. Pirovano, Milano, Electa, 1991, pp. 238-241

BERNARDINI 1991

M.G. Bernardini, *Dipinti, sculture e arredi dei secoli XIII-XIX*, Roma, Istituto Poligrafico dello stato, 1991

BONA CASTELLOTTI 1991

M. Bona Castellotti, *Collezionisti a Milano nel '700. Giovanni Battista Visconti, Gian Matteo Pertusati, Giuseppe Pozzobonelli*, Firenze, Le Lettere, 1991

BRERA NASCOSTA 1991

AA. VV., *Brera nascosta, Arte lombarda dal XIV al XVII secolo*, Milano 1991

BUSCAROLI FABBRI 1991

B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani. Affreschi dipinti disegni*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991

BUTLER 1991

D.L. Butler, *The Spada Chapel in Santa Maria in Vallicella, Rome: a study of Late Baroque patronage, taste and style*, Washington University 1991

CASSETTA-MODENA 1991

A. Casetta, V. Modena, *scheda OA 00086501*, Milano 1991

CASSINELLI-PAGNONI-COLMUTO ZANELLA 1991

B. Cassinelli, L. Pagnoni, G. Colmuto Zanella, *Il Duomo di Bergamo*, Bolis, 1991

CONSERVACION 1991

*Conservacio y REstauracion. Dibujos italianos del Renacimiento*, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Santiago del Cile 1991

EMILIANI 1991

A. Emiliani, *Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone*, Cittadella-Padova, Nuova Alfa Ed., 1991

PESCARMONA 1991

D. Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*, in "Arte lombarda", atti del convegno internazionale "Barocco lombardo-Barocco europeo" (Villa Vigoni di Menaggio, 2-5 aprile 1990), XCVIII-XCIX (1991), pp. 118-126

SCIRÈ NEPI 1991

G. Scirè Nepi, *I capolavori dell'arte veneziana. Le Gallerie dell'Accademia*, Venezia 1991

SETTECENTO LOMBARDO 1991

*Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1 febbraio – 28 aprile 1991), a cura di R. Battaglia, V. Terraroli, Milano, Electa, 1991

TURNER 1991

N. Turner, *Drawings by Guercino from British collections*, catalogo della mostra (Londra, British Museum, 17 maggio 1991 – 18 agosto 1991), a cura di N. Turner, C. Plazzotta, London, British Museum Press, 1991

VANNUGLI 1991

A. Vannugli, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglio e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, in "Bollettino d'arte", LXX (1991), pp. 145-154

BORA 1992

G. Bora, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana*, II, *Il Seicento*, Milano, Electa, 1992, pp. 335-373

BUSIRI VICI 1992

A. Busiri Vici, *Giovanni Ghisolfi (1623-1683). Un pittore milanese di rovine romane*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1992

CANNATÀ-VICINI 1992

R. Cannatà, M.L. Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Roma, Edizioni d'Europa, 1992

CANNATÀ 1992a

R. Cannatà, *Il collezionismo del cardinale Bernardino Spada*, in *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, R. Cannatà, M.L. Vicini, Roma, Edizioni d'Europa, 1992, pp. 23-57

CANNATÀ 1992b,

R. Cannatà, *Il collezionismo di Virgilio Spada*, in *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, R. Cannatà, M.L. Vicini, Roma, Edizioni d'Europa, 1992, pp. 71-85

CIANINI PIEROTTI 1992

M.L. Cianini Pierotti (a cura di), *Una città e la sua cattedrale: il duomo di Perugia*, convegno di studio (Perugia, 26-29 settembre 1988), Perugia, Edizioni Chiesa S. Severo a Porta Sole, 1992

Curzi 1992

V. Curzi, *La committenza Gallo: il Pomarancio a Loreto e Osimo*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 1992, pp. 85-93

FERRARI SCAVIZZI 1992

O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, Electa, 1992

LABROT 1992

G. Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780. Italian inventories 1*, Munich-London-New York-Paris, Saur, 1992

LO BIANCO 1992

A. Lo Bianco, *Pier Francesco Mola e Gaspard Dughet, Paesaggio con San Giovannino*, in *Pinacoteca di Brera: scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 240-241

MADERNA 1992

V. Maderna, *Salvator Rosa, La Madonna del Suffragio*, in *Pinacoteca di Brera: scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 302-306

MAHON 1992

D. Mahon, *Il Guercino. Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666)*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992

MANCINI 1992a

F.F. Mancini, *Vita di Luigi Scaramuccia*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Perugia 1732, ediz. a cura di A. Marabottini, V. Martinelli, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, pp. 149-156

MANCINI 1992b

F.F. Mancini, *La decorazione manieristica della cattedrale*, in *Una città e la sua cattedrale. Il Duomo di Perugia*, atti del convegno di studi (Perugia, 26-29 settembre 1988), a cura di M.L. Cianini Pierotti, Perugia 1992, pp. 495-520

MARABOTTINI 1992

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Perugia 1732, ediz. a cura di A. Marabottini, V. Martinelli, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992

NEWCOME SCHLEIER 1992

M. Newcome Schleier, *Giovanni Maria Bottalla 1613-1644*, in *Kunst der Republik Genua 1528-1815*, catalogo della mostra (Francoforte, 5 settembre – 8 novembre 1992), Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1992

NEGRO-PIRONDINI 1992

E. Negro, M. Pirondini, *La scuola di Guido Reni*, Modena, Artioli, 1992

PELLICCIARI 1992

A. Pellicciari, *L'eredità di Guido Reni*, in *La Pittura in Emilia e in Romagna*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 185-206

PIRONDINI 1992

M. Pirondini, *La scuola di Guido Reni*, Modena, Artioli, 1992

SAVOINI 1992

C. Savoini, *Accademici di San Luca di Corconio nella chiesa di S. Pietro in Carcegna (Novara)*, in "Arte Lombarda", CII-CIII (1992), pp. 69-74

SCHÜTZE 1992

S. Schütze, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli, Electa 1992

SPARTI 1992

D.L. Sparti, *Le collezioni Dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma secentesca*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992

TEODORI 1992

B. Teodori, *Felice Damiani*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo- Milano, pp. 306-311

VICINI 1992

M.L. Vicini, *Orazio Spada e l'eredità Veralli*, in *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, R. Cannatà, M.L. Vicini, Roma, Edizioni d'Europa, 201, pp. 89-117

CASINI 1993

T. Casini, *Cristo e i manigoldi nell' "Incoronazione di Spine" di Tiziano*, in "Venezia Cinquecento", III (1993), 5, pp. 97-118

CIFANI-MONETTI 1993

A. Cifani, F. Monetti, *I piaceri e le grazie. Collezionismo, pittura di genere e di paesaggio fra Sei e Settecento in Piemonte*, 2 voll., Torino, Fondazione Pietro Accorsi, 1993

D'AMBRA 1993

R. D'Ambra, *Napoli antica con centodiciotto tavole a colori*, Sorrento, Di Mauro, 1993

FARCY 1993

P. Farcy, *Intronisation du Prince Claude-Lamoral de Ligne, vice-roi des Deux Siciles*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1993

GERMANI 1993

M. Germani, *Ascesa e declino delle dinastie: Diana di Carrara – Diana Paleologo di Massa*, in "Le Apuane", XXV (1993), pp. 420-454

IRACE 1993

E. Irace, *Le Accademie e la vita culturale*, in *Storia illustrata della città dell'Umbria. Perugia*, 3 voll., a cura di R. Rossi, Milano, Elio Sellino Editore, 1993, II, pp. 481-496

MONTELLA 1993

M. Montella (a cura di), *Perugia*, Perugia, Electa Ed. Umbri, 1993

PAMPALONE 1993a

A. Pampalone, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, pubblicazioni degli Archivi di Stato. Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, 73, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.

PAMPALONE 1993b

A. Pampalone, *Orazio Spada e la sua Cappella nella Chiesa Nuova*, in *Architectural Progress in the Renaissance and Baroque sojourns in and out of Italy. Essays*, in *Architectural History presented to Hellmut Hager in his sixty-sixth birthday*, a cura di H.A. Millon, S.S. Munshower, in "Papers in Art History from the Pennsylvania State University", VIII (1993), pp. 353-389

PERUGINI 1993

A.L. Perugini, *Fabrizi, Anton Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII (1993), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, p. 797

ROSCI 1993

M. Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1993

BAIO DOSSI 1994

E. Baio Dossi, *Le Stelline. Storia dell'Orfanotrofio femminile di Milano*, Milano, Franco Angeli, 1994

BELLINI 1994

P. Bellini, *La peste di Milano del 1630 nelle immagini a stampa*, in "Grafica d'arte", V (1994), 18, pp. 4-15

BONA CASTELLOTTI 1994

M. Bona Castellotti, *Il cardinale Cesare Monti. Un collezionista fra Roma e Milano*, in *Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 18 giugno – 9 ottobre 1994), a cura di M.B. Castellotti, Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 29-38

CACCIOTTI 1994

B. Cacciotti, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in "Bollettino d'Arte", LXXIX (1994), pp. 133-196

CAMPANINI 1994

M.S. Campanini, R. Terra, A. Santucci, *Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994

CENEDELLA-ROSSETTO 1994

C. Cenedella – M. Rossetto, *Il luogo pio della Stella: origini e trasformazioni*, in *Le Stelline. Storia dell'Orfanotrofio femminile di Milano*, a cura di E. Baio Dossi, Milano 1994, pp. 21-42

CHIOVELLI 1994

R. Chiovelli, *Cronologia della prima guerra di Castro (1641-1644) nelle Carte Barberini presso la Biblioteca Vaticana*, in "Biblioteca e Società", XIII (1994), pp. 3-11

COMINCINI 1994

M. Comincini, *Collezionismo e imprenditori nella Milano del Seicento: la quadreria di Giovanni Battista e Carlo Porro*, in "Artes", II (1994), pp. 221-228

COTTA 1994

L.A. Cotta, *Museo novarese. IV Stanza e giunte manoscritte [post 1716]*, note critiche di M. Dell'Omo, Torino, Centro Studi Piemontese, 1994

EMILIANI 1994

A. Emiliani, *Dal naturalismo dei Carracci al secolo barocco*, in *La pittura in Emilia e in Romagna – Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, I, Milano, Nuova Alfa, 1994, pp. 11-76

FICACCI 1994

L. Ficacci, *Giovannino del Pio: notizie su Giovanni Bonati pittore del cardinale Carlo Francesco Pio di Savoia*, in *Quadri Rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di J. Bentini, Modena 1994, pp. 199-226

LOISEL 1994

C. Loisel, *Le dessin à Bologne: 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994

MAZZA 1994

A. Mazza, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, I, Milano, Nuova Alfa, 1994, pp. 219-277

MONTANARI 1994

T. Montanari, *Cristina di Svezia, il cardinale Azzolino e il mercato veronese*, in "Ricerche di storia dell'arte", LIV (1994), pp. 23-52

REGNI 1994

C. Regni, *Fiscalità cittadina e comunità rurali: Perugia, secoli XIV e XV*, in *Protesta e rivolta contadina nell'Italia medievale*, a cura di G. Cherubini, Bari, Dedalo, 1994, pp. 139-155

SPIRITI 1994

A. Spiriti, *La decorazione pittorica (secoli XVII-XIX)*, in *Palazzo Omodei a Cusano Milanino*, a cura di C. Fagone Bozzi, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 1994 pp. 65-75

LE STANZE DEL CARDINALE 1994

*Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 18 giugno – 9 ottobre 1994), a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Leonardo Arte, 1994

ANDRETTA 1995

S. Andretta, *Farnese, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLV (1995), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 95-98

ARISI 1995

F. Arisi, *Natura morta tra Milano e Parma in età barocca. Felice Boselli, Rettifiche e aggiunte*, Piacenza, Tip.Le.Co, 1995

BAGLIONE 1995

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, ed. commentata a cura di J. Hess, H. Röttgen, 3 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995

BRIGSTOCKE-SOMERVILLE 1995

H. Brigstocke, J. Somerville, *Italian paintings from Burghley House*, Virginia, Art Services International, 1995

CAPRARA 1995

V, Caprara, *Opere di pittori lombardi in Canton Ticino; scambi culturali tra la Lombardia e l'estero*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo, Edizioni Bolis, 1995, pp. 109-116

COLOMBO 1995

S. Colombo, *Andrea Lanzani*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dell'Alto Medio Evo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Pizzi, 1995, pp. 287-288

COPPA 1995

S. Coppa, *Novità per la pittura lombarda del primo e del secondo Seicento*, in "Arte lombarda", CXIII-CXV (1995), pp. 85-92

GATTI PERER 1995

M.L. Gatti Perer (a cura di), *Il Santuario di Corbetta*, Milano, Istituto per la Storia dell'arte lombarda, 1995

GEDDO 1995

C. Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani committente del pittore Paolo Pagani*, in "Paragone", XLVI (1995) pp. 125-155

MIDDIONE 1995

R. Middione, *La Quadreria dei Girolamini*, Napoli, De Rosa, 1995

MONTANARI 1995

T. Montanari, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in "Prospettiva" XXIX (2205), pp. 62-77

MORENO VAZZOLER 1995

G. Moreno Vazzoler, *Il percorso storico*, in *Il Santuario di Corbetta*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Istituto per la Storia dell'Arte lombarda, 1995, pp. 11-52, 117-141

MORI PACIULLO 1995

A. Mori Paciullo, *Memorie di Perugia di Cesare Meniconi*, Perugia, Guerra edizioni, 1995

LA REGOLA E LA FAMA 1995

*La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 2015), a cura di C. Strinati, Milano, Electa, 1995

PEDROCCO-PIGNATTI 1995

F. Pedrocco, T. Pignatti, *Veronese. L'opera completa*, Milano, Mondadori Electa, 1995

SPIRITI 1995a

A. Spiriti, *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso: novità e considerazioni*, in "Storia dell'arte", LXXXIV (1995), pp. 269-282

SPIRITI 1995b

A. Spiriti, *Pittura seicentesca nel Ducato di Milano: novità e riflessioni*, in "Arte lombarda", CXIII-CXV (1995), pp. 93-102

SPIRITI 1995c

A. Spiriti, *La "grande decorazione": pittura barocca nel Santuario del Seicento*, in *Il Santuario di Corbetta*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Istituto per la Storia dell'Arte lombarda, 1995, pp. 117-141

LANDOLFI 1995-1996

F. Landolfi, *La quadreria di padre Ettore Ghisilieri (1605-1676). Vicende di una ricostruzione*, in "Accademia Clementina", XXXV-XXXVI (1995-1996), pp. 141-186

AGOSTI 1996

B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996

CAPRARA 1996

V. Caprara, *Documenti per Giovanni Ghisolfi e Bernardo Racchetti*, in "Artes", IV (1996), pp. 130-138

DELL'OMO-FERRO 1996

M. Dell'Omo, F.M. Ferro, *La pittura del Sei e del Settecento nel Novarese*, Novara, Società storica novarese, 1996

FRANGI 1996a

F. Frangi, *I rapporti con il mercato antiquariale milanese e la collezione di dipinti del Seicento Lombardo*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti e documenti*, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1996, pp. 381-395

FRANGI 1996b

F. Frangi, *Presentazione della Vergine al tempio*, scheda 115, in *Pittura tra il Verbano e il Lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Arti Grafiche Cinisello Balsamo, 1996, pp. 313-314

FRANGI 1996c

F. Frangi, *Dalla nascita del Sacro Monte all'Accademia di Corconio. La pittura del Seicento nella Riviera d'Orta*, in *Pittura tra il*

*Verbano e il Lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori 1996, pp. 44-55

GEDDO 1996

C. Geddo, *Luigi Scaramuccia*, in *Pittura tra il Verbanico e il Lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo-Milano, Pizzi, 1996, pp. 295-296

GORINI 1996

R. Gorini, *Documenti per la costituzione del patrimonio fondiario dei Botta*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni*, a cura di L. Giordano, Firenze, Nuova Italia Editrice, 1996, pp. 171-216

GREGORI-ROSCI 1996

M. Gregori, M. Rosci, a cura di, *Il Seicento lombardo*, Torino, Artema, 1996

IRACE 1996

E. Irace, *Accademie e cultura ecclesiastica in antico regime*, in *Una Chiesa attraverso i secoli. Conversazioni sulla storia della Diocesi di Perugia. II. L'età moderna*, a cura di R. Chiacchella, Perugia, Istituto Giancarlo Conestabile della Staffa, 1996, pp. 59-73

MENICHELLA 1996

A. Menichella, *Il pittore della casa di San Fedele*, in *Andrea Pozzo*, a cura di V. De Feo, V. Martinelli, Milano, Electa, 1996, pp. 8-23

ROSSI 1996

F. Rossi (a cura di), *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, Milano, Skira, 1996

SIMONETTI 1996

A. Simonetti, *I dipinti di "historia" di Luigi Scaramuccia*, in *Studi in onore di Michele d'Elia*, a cura di C. Gelao, Matera, Arte & arti, 1996, pp. 394-403

VANNUGLI 1996

A. Vannugli, *Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano. La quadreria del marchese di Caracena*, in "Arte lombarda", CXVII (1996), pp. 5-36

WARWICK 1996

G. Warwick, *The Formation and Early Provenance of Padre Resta's Drawing Albums*, in "Master Drawings", XXXIV (1996), pp. 239-278

BINAGHI OLIVARI 1997

M.T. Binaghi Olivari, *I quadroni di San Siro per il Duomo di Pavia*, in "Artes", V (1977), pp. 157-166

BODO-TONINI 1997

S. Bodo, C. Tonini, a cura di, *Archivi per il collezionismo dei Gonzaga di Novellara*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1997

BURKE 1997

M.B. Burke, P. Cherry, M.L. Gilbert, a cura di, *Collections of paintings in Madrid (1601-1755)*, 2 voll., Santa Monica-California, Getty Information Institute, 1997

CACIAGLI 1997

M. Caciagli, Milano. *Le chiese scomparse*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 1997

CARPANI 1997

R. Carpani, *Mecenatismo e spettacoli fra Isola Bella, Milano e Roma. Dalla corrispondenza di Vitaliano VI Borromeo (1665)*, in "Verbanus", XVIII (1997), pp. 89-90

GARUTI 1997

A. Garuti, *Novellara. La Rocca e il Museo Gonzaga*, Bologna, Calderini, 1997

FOSI 1997

I. Fosi, *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni, 1997

LO BIANCO 1997

*Pietro da Cortona (1597-1669)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano, Electa, 1997

MONTANARI 1997

T. Montanari, *La dispersione della collezione di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, in "Storia dell'arte", XC (1997), pp. 250-300

MORSELLI 1997

R. Morselli, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologna, Patron, 1997

ROSSI-ROVETTA 1997

M. Rossi, A. Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, Electa, 1997

SCHIATTARELLA 1997

A. Schiattarella, *Gesù Nuovo*, Castellammare di Stabia-Napoli, Eidos, 1997

SPIRITI 1997

A. Spiriti, *Classicismo a Milano nel Seicento: Scaramuccia e Ferri all'Incoronata*, in "Arte lombarda", CXX (1997), pp. 55-66

VANNUGLI 1997

A. Vannugli, *Carlo Cesi*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1977, pp. 257-264

WARWICK 1997

G. Warwick, *Gift exchange and Art collection: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, in "The Art Bulletin", LXXIX (1997), pp. 630-646

BÉGUIN 1998

S. Béguin, "The Feast in the House of Simon", *Veronese. History and restoration of a masterpiece*, Paris, Alain de Gourcouff Editeur, 1998

BENTINI 1998

*Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei 3 ottobre – 13 dicembre 1998), a cura di J. Bentini, Milano, Federico Motta Editore, 1998

BERRA 1998

G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in "Paragone", LXXVII (2008), pp. 67-110

BURTON 1998

B. Burton (a cura di), *Rèpertoire des tableaux vendus en France au XIX siècle*, Los Angeles, Getty Information Institute, 1998

CARPANI 1998

R. Carpani, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei "Theatri di Lombardia"*, Milano, Vita e pensiero, 1998

COMINCINI 1998

M. Comincini, *Besate. Dal Medioevo all'Età Contemporanea*, Besate 1998

DOMENICHINI 1998

R. Domenichini, *Monte Santo: Itinerari storico artistici del Comune di Potenza Picena*, Potenza Picena, Mectherm, 1998

FAIETTI-ZACCHI 1998

M. Faietti, A. Zacchi, a cura di, *Figure. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale Accademia di Belle Arti, 29 marzo – 30 giugno 1998), Milano, Electa, 1998

FRANGI 1998

F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino, Umberto Allemandi, 1998

GATTI PERER 1998

M. L. Gatti Perer, *La chiesa di san Marco in Milano*, Milano, Silvana Editoriale, 1998

GNEMMI 1998

D. Gnemmi, *Appunti d'arte per un santuario*, in "Bollettino storico per la provincia di Novara", LXXXIX (1998), pp. 299-304

MELASECCHI 1998

O. Melasecchi, *Cristoforo Roncalli, Ludovico Leoni e la Congregazione dell'Oratorio romano*, in "Storia dell'arte", XCII (1998), pp. 5-26

MORSELLI 1998

A. Cera Sones (a cura di,) R. Morselli, *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles-California,

Provenance Index of the Getty Information Inst., 1998

PALMER 1998

A.L. Palmer, *Carlo Maratti. 's Triumph of Clemency in the Altieri Palace in Roma: papal iconography in a domestic audience hall*, in "Source", XVII (1998), 4, pp. 18-25

PONTI 1998

B. Ponti, *Ascensidonio Spacca detto il Fantino di Bevagna*, Perugia, Effe, 1998

PUPILLO 1998

M. Pupillo, *Santa Maria di Monserrato*, in "Roma sacra. Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma. Guida alle chiese della città eterna. 12° itinerario", Roma, pp. 48-54

SPIRITI 1998

A. Spiriti, *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Banca Popolare di Milano, 1998, pp. 165-230

ZATTI 1998

S. Zatti, *La Pinacoteca Malaspina di Pavia. Opere del '600 e del '700. Guida*, Milano, Skira, 1998

BONA CASTELLOTTI 1999a

M. Bona Castellotti, *Collezionisti e committenti a Milano nel Seicento e nel Settecento*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Pizzi, 1999, pp. 325-332

BONA CASTELLOTTI 1999b

M. Bona Castellotti (a cura di), *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano, Electa, 1999

BOTTINO 1999

C. Bottino (a cura di), *Il Palazzo Comunale di Bologna. Storia, Architettura e restauri*, Bologna, Compositori, 1999

BUSCAROLI FABBRI 1999

B. Buscaroli Fabbri, *Il Cardinale Farnese e la sua Sala. Un ciclo di affreschi per la famiglia e la città*, in *Il Palazzo Comunale di Bologna*.

*Storia, Architettura e restauri*, a cura di C. Bottino, Bologna, Compositori, 1999, pp. 99-109

CAPRARA 1999

V. Caprara, *Precisazioni biografiche dal testamento di Antonio Busca*, in "Civiltà ambrosiana", XVI (1999), pp. 105-108

CACIAGLI 1999

M. Caciagli, J. Ceresoli, *Milano, le chiese scomparse*, Milano, Civica biblioteca d'arte, 1999

CAVALIERI 1999

F. Cavalieri, M. Comincini, *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino. Opere su tavola e tela – Secoli XV – XVIII*, Mazzo di Rho, Società storica abbatense, 1999

CHIODINI 1999a

F. Chiodini, *La quadreria di Marcantonio Franceschini (1648-1729)*, in "Il Carrobbio", XXV (1999), pp. 119-127

CHIODINI 1999b

F. Chiodini, *Scena pubblica e dimensione privata a Bologna fra XVI e XVII secolo*, in *Bologna al tempo di Cavazzoni. Approfondimenti*, a cura di M. Pigozzi, S. Giovanni in Persiceto, CLUEB, 1999, pp. 120-164

COPPA 1999

S. Coppa, *La pittura a Milano dal tardo Seicento alle soglie dell'età neoclassica*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, M. Gregori, a cura di, Milano, Pizzi, 1999, pp. 38-50

FRANGI 1999a

F. Frangi, *La pittura a Milano nell'età barocca*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Pizzi, 1999, pp. 17-27

FRANGI 1999b

F. Frangi, *Luigi Scaramuccia*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Pizzi, 1999, pp. 262-263

GATTI PERER 1999

M.L. Gatti Perer, *Il Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Milano, ISAL, 1999

GHILDOTTI 1999

F.M. Ghilardotti, *Basilica di San Paolo Maggiore della congregazione dei chierici regolari di S. Paolo – Barnabiti*, Bologna, La Grafica Emiliana, 1999

GREGORI 1999

M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Milano, Pizzi, 1999

MAHON 1999

D. Mahon (a cura di), *Giovanni Francesco Barbieri il Guercino (1591-1666)*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico – Cento, Pinacoteca Civica e Chiesa del Rosari, 6 settembre – 10 novembre 1991), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991

MONTEVECCHI 1999

B. Montavecchi, *scheda*, in *Seicento eccentrico. Pittura di un secolo da Barocci a Guercino tra Marche e Romagna*, catalogo della mostra (San Leo, Fortezza Rinascimentale – Palazzo Mediceo 26 giugno – 24 ottobre 1999), a cura di A. Marchi, Firenze, Giunti, 1999, p. 196

PESENTI 1999

F.R. Pesenti, *Giovan Maria Bottalla a Napoli e a Genova*, in “Quaderni di Palazzo Tè”, VI (1999), pp. 32-41

PIGOZZI 1999

M. Pigozzi (a cura di), *Bologna al tempo di Cavazzoni. Approfondimenti*, Bologna, CLUEB, 1991

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Giuseppe Ghezzi collezionista di disegni*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi, protagonisti del barocco*, catalogo della mostra (Comunanza, Palazzo Pascali, 8 maggio – 22 agosto 1999), a cura di G. De Marchi, Venezia 1999, pp. 107-115

PUGLISI 1999

C.R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven. Yale University Press, 1999

RAIMONDI 1999

F. Raimondi, *Gli inventari del marchese del Carpio*, in “Studi montefeltrini”, XX (1999), pp. 128-130

ROSCI 1999

M. Rosci, *L'età di Federico Borromeo*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1999, Pizzi, pp. 3-11

SCHIANCHI 1999

L.F. Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, Milano, Franco Maria Ricci, 1999

SEICENTO ECCENTRICO 1999

*Seicento eccentrico. Pittura di un secolo da Barocci a Guercino tra Marche e Romagna*, catalogo della mostra (San Leo, Fortezza Rinascimentale – Palazzo Mediceo 26 giugno – 24 ottobre 1999), a cura di A. Marchi, Firenze, Giunti, 1999

SPIRITI 1999

A. Spiriti, *Sant’Alessandro in Zebedia a Milano*, Milano, ISAL, 1999

THE DRAWINGS OF ANNIBALE CARRACCI 1999

*The Drawings of Annibale Carracci*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, G. Feigenbaum, C. Loisel, (Washington, National Gallery of Art, 26 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), Washington 1999

TURNER 1999

N. Turner, *Roman Baroque Drawings. Italian Drawings in the British Museum*, London 1999

BONI 2000

A. Boni, *Alcuni cenni sul padre Domenico Regi. Appendice I*, in “Prospettiva”, C (2000), pp. 68-69

BOREA 2000

E. Borea, *Bellori 1645. Una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio*, in “Prospettiva”, C (2000), pp. 57-69

BORSELLINO 2000

E. Borsellino, *La collezione d'arte del cardinale Decio Azzolino*, Roma, Edilazio, 2000

CAMMAROTA 2000

G.P. Cammarota, *Le origini della pinacoteca nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. La collezione Zambeccari*, III, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, pp. 199-226

CAPOTORTO 2000

F. Capotorto, *La chiesa di S. Maria della Reggia a Umbertide*, in "Palladio", XXVI (2000), pp. 125-146

CAUSA 2000

S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2000

GREGORI 2000

M. Gregori, *I centri della pittura lombarda. Indici*, Milano, Pizzi, 2000

HASKELL 2000

F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società nell'età barocca*, Torino, Allemandi, 2000

L'IDEA DEL BELLO 2000

*L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo – 26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Roma, De Luca, 2000

LETTERA PER RAGGUAGLIO in RIGHI 2000,

U. Boncompagni, *Lettera per ragguaglio della incoronazione di Carlo V Imperatore a Bologna (1530)*, in *Carlo V a Bologna 1530. Cronache e documenti dell'Incoronazione*, a cura di R. Righi, Bologna, CLUEB, 2000

LOISEL 2000

*Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Magnani, 7 febbraio – 24 maggio 2000), a cura di C. Loisel, Bologna, Rolo Banca, 2000

PASTRES 2000

L. Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente per milanese e per*

*parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi sono vissuti*, ed. a cura di P. Pastres, Udine, Forum, 2000

ROSCI 2000

M. Rosci, *Il Cerano*, Milano, Electa, 2000

SCHLEIER 2000

E. Schleier, *Lanfranco, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII (2004), pp. 578-591

TERZAGHI 2000

M.C. Terzaghi, "Io giuseppe vermiglio": vita, opere e incontri attraverso i documenti, in Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e Lombardia, catalogo della mostra (Campione d'Italia, Galleria Civica, 10 settembre – 3 dicembre 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano, Skira, 2000, pp. 17-40

TIBERIA 2000

V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina, Congedo, 2000

WARWICK 2000

G. Warwick, *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge; Cambridge Univ. Press, 2000

L'ANIMA E LE COSE 2001

*L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, Edificio L. Rossi, 13 luglio – 28 ottobre 2001), a cura di AA. VV., Modena, Artioli, 2001

BROGI 2001

A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Edizione Tipoarte, 2001

CHIODINI 2001

F. Chiodini, *Un vago sito per ambiti quadi: la collezione e la residenza dei Ranuzzi Manzoli fuori Porta Lame*, in "Il Carrobbio", XXVII (2001), pp. 89-101

COTTINO 2001

A. Cottino, *Michele Desubleo*, Soncino-Cremona, Ed. Soncino, 2001

COSTAMAGNA 2001

A. Costamagna, *La cupola di Sant'Andrea della Valle*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Roma, 8 settembre 2001 – 16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano, Electa, 2002, pp. 71-76

FULCO 2001

G. Fulco, *La "meravigliosa" passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editore, 2001

FRANGI-BERNARDINI 2001

*Giovanni Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 14 settembre – 25 novembre 2001), a cura di F. Frangi, A. Bernardini, Ginevra, Skira, 2001

GIOVANNI LANFRANCO 2001

*Giovanni Lanfranco. Un pittore tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Roma, 8 settembre 2001 – 16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano, Electa, 2002

GEDDO 2001

C. Geddo, *Collezionisti e mecenati a Milano tra Sei e Settecento: i Durini conti di Monza*, in "Artes", IX (2001), pp. 41-124

GODI 2001

C. Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della seconda parte delle Novelle*, Roma, Bulzoni, 2001

GRIMALDI 2001

F. Grimaldi, *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, Loreto, Deputazione di Storia Patria per le Marche, 2001

LAZZARINI 2001

I. Lazzarini, *Carlo II Gonzaga Nevers duca di Mantova e del Monferrato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII (2001), Roma,

Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 693-696

MILLER 2001

D.C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001

MOCHI ONORI 2001

L. Mochi Onori, *Giovanni Lanfranco e la famiglia Barberini*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Roma, 8 settembre 2001 – 16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano, Electa, 2002, pp. 77-82

PAGANO 2001

D.M. Pagano, *Giovanni Lanfranco: barocco in luce*, Napoli, Electa, 2001

ROSE-DE VIEJO 2001

I. Rose-de Viejo, *La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y Paris (1792-1852)*, in *La imagen de Manuel Godoy*, a cura di I. Rose-de Viejo, Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 2001, pp. 124-156

SAPORI 2001

G. Saporì, *Collezioni di centro, collezionisti di periferia*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 41-59

SCHLEIER 2001

E. Schleier, *Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Roma, 8 settembre 2001 – 16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano, Electa, 2002, pp. 27- 53

SIGNOROTTO 2001

G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Firenze, Sansoni, 2001

SPINOSA 2001

N. Spinosa, *Lanfranco e la pittura napoletana tra Sei e Settecento*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Roma, 8 settembre 2001 – 16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano, Electa, 2002, pp. 83-93

VISPI 2001

P. Vispi, *La Collegiata -S. Maria della Reggia*, Umbertide, Scuola Radio Elettra, 2001

BERMANI 2002

*Giorgio Bonola e il suo tempo*, atti del convegno (Orta San Giulio, 8 – 10 settembre 2000), a cura di C. Bermani, Novara, Interlinea Edizioni, 2002

BOCO 2002

F. Boco, *La collezione grafica dell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, in *Il segno che dipinge*, a cura di C. Bon Valsassina, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 66-74

BUSCAROLI FABBRI 2002

B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani pittore e padre*, in *Vita artistica nel monastero femminile*, a cura di V. Fortunati, Bologna, Compositori, 2002, pp. 168-182

FRANGI-MORANDOTTI 2002

F. Frangi, *Francesco Cairo, Ritratto di Luigi Scaramuccia*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese), a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano, Skira, 2002, pp. 182-183

FRASCARELLI-TESTA 2002

D. Frascarelli, L. Testa, *Il "vizio naturale di far sempre dipinger qualche tela": la collezione di Pietro Gabrielli nel Palazzo di Montegiordano a Roma. Arte, Arcadia ed erudizione alla fine del Seicento*, in "Storia dell'Arte", CII (2002), pp. 45-111

MORSELLI 2002

*Gonzaga: la Celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di R. Morselli, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 settembre – 8 dicembre 2002), Milano, Skira, 2002

PASINETTI 2002

M. Pasinetti, *Erba*, in *Guide della Provincia di Como. Il triangolo lariano*, Como, Nodo Libri, 2002, pp. 107-135

PETRUCCI 2002a

F. Petrucci, *La cultura figurativa di Giorgio Bonola, tra Milano e Roma*, in *Giorgio Bonola e il suo tempo*, atti del convegno (Orta San Giulio, 8-10 settembre), a cura di C. Bermani, Novara 2002, pp. 23-37

PETRUCCI 2002b

F. Petrucci, *L'opera pittorica di Giorgio Bonola*, in *Giorgio Bonola e il suo tempo*, atti del convegno (Orta San Giulio, 8-10 settembre), a cura di C. Bermani, Novara, Interlinea Edizioni, 2002, pp. 155-165

PIZZO 2002

M. Pizzo, *Livio Odescalchi e i Rezzonico. Documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XXVI (2002), pp. 119-153

RESPIGHI-CAGNI 2002

F. Respighi, G. M. Cagni, *Fabbrica di Sant'Alessandro. Regesto documentario*, in *La pianta centrale nella Controriforma e la chiesa di S. Alessandro in Milano (1602)*, atti del convegno, a cura di F. Respighi, G.M. Cagni, in "Barnabiti Studi", XIX (2002), pp. 211-320

IL RITRATTO IN LOMBARDIA

*Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile – 14 luglio 2002), a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano, Skira, 2002

RONCAGLIA 2002

L. Roncaglia, *Villa Aurelia al Gianicolo*, in "Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", LXII-LXV (2002), pp. 180-182

SAPORI 2002

G. Saporì, *Collezionismo e mercato dei disegni a Perugia nel Seicento*, in *Il segno che dipinge*,

a cura di C. Bon Valsassina, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 41-51

SERGI 2002

G. Sergi, *Storia di Torino*, 4 voll., Torino 2002

SPAGNOLO 2002

M. Spagnolo, *L' "Orazione nell'orto" di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda*, in "Arte Lombarda", CXXXVI (2002), pp. 37-51

SPIRITI 2002

A. Spiriti, *La decorazione di Sant' Alessandro: contributo ad una lettura iconografica unitaria*, in *La pianta centrale nella Controriforma e la chiesa di S. Alessandro in Milano (1602)*, atti del convegno, a cura di F. Respighi - G.M. Cagni, in "Barnabiti Studi", XIX (2002), pp. 177-188

TESTA GRAUSO 2002

G. Testa Grauso, *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati*, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2002

TIBERIA 2002

V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VII, Leone XI e Paolo V (1595-1621)*, Galatina, Congedo, 2002

BIANCHI 2003

E. Bianchi, *Nuove tracce lombarde di Andrea Pozzo*, in "Nuovi studi", X (2003), pp. 109-120

BORA 2003

G. Bora, *Daniele Crespi a Garegnano*, in *La certosa a Garegnano in Milano*, a cura di C. Capponi, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana editoriale, 2003, pp. 90-173

CIACCI 2003

F. Ciacci (a cura di), *Registri parrocchiali conservati negli archivi storici comunali dell' Umbria*, Città di Castello, Soprintendenza archivistica per l' Umbria, 2003

COLOMBO 2003

S.A. Colombo, *Andrea Lanzani decoratore d'interni*, in "Nuovi studi", X (2003), pp. 135-158

COPPA 2003

S. Coppa, *Un ciclo ritrovato del Secondo Seicento milanese. Le Storie del Battista per l'Oratorio segreto della chiesa di San Giovanni alle Case Rotte*, in "Arte Lombarda", CXXXVII (2003), pp. 121-124

DANESI SQUARZINA 2003

S. Danesi Squarzina, *La collezione di Cristina di Svezia, appendice documentaria*, in *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 31 ottobre 2003 – 15 gennaio 2004), Milano, Electa, 2003, pp. 69-90

D'ATTOMA 2003

B. D'Attoma, *La Galleria Della Porta in un inedito inventario del 1780*, in "Archivio Storico Lombardo", IX (2003), pp. 373-393

DELL'OMO 2003

M. Dell'Omo, *Andrea Lanzani: chiarimenti sul soggiorno romano e l'attività nell'Italia centrale*, in "Nuovi studi" X (2003), pp. 121-134

DE FRUTOS SASTRE 2003

L. de Frutos Sastre, *Noticias sobre la historia de una dispersión: El Altar de pórvido del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 2003/2004, pp. 60-84.

FERRO 2003

F.M. Ferro, *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2003

FORNI 2003

M. Forni, *Gli "appartamenti del re" e il "salone dipinto" in palazzo Botta Adorno di Pavia. Le opere di quadratura di Giuseppe Natali*, in "Bollettino della Società pavese di storia patria", CIII (2003), pp. 253-276

GEDDO 2003

C. Geddo, *Collezionisti e mecenati a Milano tra Sei e Settecento: i Durini conti di Monza*, in "Artes", IX (2003), pp. 41-124

- MAURI 2003  
C. Mauri, *Giovanni Battista Guidabombarda (1590-1649). Indagine documentaria sulla vita e l'opera di un architetto milanese*, in "Arte Lombarda", CXXXVII (2203), pp. 107-120
- OLAUSSON 2003  
M. Olausson, *Cronologia*, in *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 31 ottobre 2003 – 15 gennaio 2004), Milano, Electa, 2003, pp. 265-267
- OLIN 2003  
M. Olin, *La regina Cristina collezionista di opere d'arte*, in *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 31 ottobre 2003 – 15 gennaio 2004), Milano, Electa, 2003, pp. 160-174
- PANARA 2003  
V. Panara, *Villa Origoni Menafoglio Litta Panza nel Seicento. Le origini, i proprietari e le collezioni*, in "Archivio Storico Lombardo", IX (2003), pp. 331-376
- WARWICK 2003  
G. Warwick, *Connoisseurship and the collection of drawing in Italy c. 1700, the case of Padre Sebastiano Resta*, in *Collecting prints in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot 2003, pp. 141-153
- BARCIELLI 2004  
C. Barchielli, *Due tele dipinte a Roma da Angelo Massarotti per Giovanni Maria Lancisi*, in "Bollettino storico cremonese", XI (2004), pp. 225-235
- CAPITELLI 2004  
A. Capitelli, "Connoisseurship" al lavoro: la carriera di Nicolò Simonelli (1611-1671), in "Quaderni storici", XXXIX (2004), pp. 375-401
- CHECA CREMADES 2004  
F. Checa Cremades, *El Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento: negociaciones de Antonio Saurer*, in "Anales de historia del arte", XIV (2004), pp. 193-212
- DE FRUTOS SASTRE 2004  
L. de Frutos Sastre, *Noticias sobre la historia de un dispérsion: el Altar de pórfido del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti", XII (2003-2004), pp. 60-84
- EPIFANI 2004  
M. Epifani, *Il cardinal Antonio Santacroce collezionista di disegni*, in "Les Cahiers d'Histoire de l'Art", II (2004), pp. 82-115
- FRASCARELLI-TESTA 2004  
D. Frascarelli, L. Testa, "Risoluto di non voler comprare se li quadri non hanno qualche cosa di cospicuo": un collezionista "eretico" tra ideologia e mercato. *La quadreria di Pietro Gabrielli a Montegiordano e i dipinti di Gregorio Preti*, in *Gregorio Preti calabrese (1603-1672) un problema aperto*, a cura di R. Adamo Vodret, G. Leoni, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pp. 73-87
- GALASSI 2004a  
C. Galassi, *Il Tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della "scuola" umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Perugia, Volumnia editrice, 2004
- FRASCARELLI-TESTA 2004  
D. Frascarelli, L. Testa, *La casa dell'eretico. Arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma, Istituto Nazionale di studi romani, 2004
- MANCINI 2004  
F.F. Mancini, *Il David con la testa di Golia della Galleria Spada di Roma. Precisazioni e novità su Gian Domenico Cerrini*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa*, a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma, De Luca, 2004, pp. 237-248.
- NEGRO-PIRONDINI-ROIO 2004  
E. Negro, M. Pirondini, N. Roio, *La scuola del Guercino*, Modena, Artioli, 2004

PESCARMONA 2004

D. Pescarmona, *Un dipinto "fatto di tre mani"*, in *Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626)*, atti della giornata di studio (Casciago, 15 marzo 2003), a cura di A. Spiriti, Casciago-Varese, Università degli studi dell'Insubria, pp. 55-57

SCHLEIER 2004

E. Schleier, *Lanfranco, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII (2004), Roma, Istituto Italiano della Enciclopedia, 2004, pp. 578-591

SPIRITI 2004a

A. Spiriti, *Identità e scarto iconografico: i quadroni di Federico Borromeo fra eredità carliana e progettualità politica*, in "Studia Borromaica", XVIII (2004), pp. 325-354

SPIRITI 2004b

A. Spiriti, *Il testamento di Bartolomeo III Arese*, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, 2004

TOLOMELLI 2004

D. Tolomelli, *Architettura e decorazione barocca nelle dimore gentilizie pavesi. Il caso dei Botta Adorno*, in "Arte Lombarda", CXLII (2004), pp. 42-45.

VECCHIO 2004

S. Vecchio, *Dal Musaeum alla Pinacotheca: gli inventari secenteschi dell'Ambrosiana*, in "Studia Borromaica", XVIII (2004), pp. 241-254

VOLPE 2004

A. Volpe, *Un bozzetto di Scaramuccia per la sala Farnese nel Palazzo Pubblico di Bologna*, in *Studi in onore di A. M. Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, Editrice Compositori, 2004, pp. 215-218

AMBROGI-BELARDI 2005

M.V. Ambrogi, G. Belardi, a cura di, *Gubbio nel Seicento. Francesco Borromini e la chiesa della Madonna del Prato*, Città di Castello, Petrucci, 2005

AMBROSINI MASSARI-CELLINI 2005

A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, a cura di, *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano, Morra Editore, 2005

ANGELINI-RAIMONDI 2005

G. Angelini, G. Raimondi, a cura di, *La Cappella del Collegio Ghislieri di Pavia. Architettura e decorazioni*, Pavia, Ibis, 2005

BISCOTTINI 2005

P. Biscottini, *Carlo e Federico: la luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Milano, Museo Diocesano, 2005

CERRINI 2005

Gian Domenico Cerrini. *Il Cavalier Perugino tra classicismo e barocco*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso, 17 settembre 2005 – 8 gennaio 2006), a cura di F.F. Mancini, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2005

CERANO 2005

*Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lomabardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 febbraio – 5 giugno 2005), a cura di M. Rosci, Milano, Electa, 2005

CIUFFETTI 2005

A. Ciuffetti, *Famiglia, erudizione e collezionismo nella prima metà del Settecento: Lione Pascoli e la sua quadreria*, in "Proposte e ricerche. Università degli Studi di Ancona, Camerino, Chieti-Pescara, Macerata, Perugia, San Marino", XXVIII (2005), 54, pp. 80-96

COLOMBO 2005

M. Colombo, *scheda*, in *Pinacoteca di Brera*, a cura di L. Caramel, S. Coppa, III, Milano, Electa, 2005, pp. 175-177

CRIVELLI 2005

L. Crivelli, *Carlo e Federico. Luce borromaica nella Milano spagnola*, Milano, Arti grafiche Colombo, 2005

FREGOLENT 2005

A. Fregolent, *Louvre*, Parigi, Milano, Il sole 24 Ore, 2005

GNEMMI 2005

D. Gnemmi, *Quadri mai visti. Opere del Seicento e del Settecento in alcune collezioni private piemontesi e lombarde*, in "Bollettino storico della provincia di Novara", XCVI (2005), pp. 11-48

GRIMALDI 2005

A. Grimaldi, *Lemene (de), Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV (2005), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 342-345

LEONE 2005

T. Leone, *Serra di Cassano: un palazzo, una famiglia, la storia. Tesori di una dimora napoletana del Settecento*, Napoli, Lucano, 2005

MAIARELLI 2005

A. Maiarelli, *L'Archivio storico della Provincia Serafica di San Francesco d'Assisi dei Frati Minori in Umbria: inventario della Sezione Coventi chiusi (1230-2004)*, Assisi, Edizioni Porziuncola, 2005.

MARABOTTINI 2005

A. Marabottini, *Cerrini e Roma*, in *Gian Domenico Cerrini. Il Cavalier Perugino tra classicismo e barocco*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso, 17 settembre 2005 – 8 gennaio 2006), a cura di F.F. Mancini, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, pp. 61-85

MORANDOTTI 2005

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005

PETRUCCI 2005a

F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma, Bozzi editore, 2005

Petrucci 2005b

F. Petrucci, *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, Milano, Skira, 2005

PINACOTECA AMBROSIANA 2005

L. Caramel, S. Coppa, a cura di, *Pinacoteca Ambrosiana*, 6 voll., Milano, Electa, 2005

ROVETTA 2005

A. Rovetta, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana. Da Federico Borromeo alla fine del Settecento*, in *Pinacoteca Ambrosiana*, a cura di L. Caramel, S. Coppa, III, Milano, Electa, 2005, pp. 15-45

SGANZERLA 2005

S. Sganzerla, *Santuario di Sant'Antonio Abate in Milano: l'apparato decorativo ad affresco e a stucco*, in *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, 2005, pp. 409-415

TIBERIA 2005

V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina, Congedo, 2005

UBEDA DE LOS COBOS 2005

A. Ubeda de los Cobos, M. Alvarez-Garcillán Morales, A. González Mozo, *Annibale Carracci's Venus, Adonis & Cupid*, London, Museo Nacional del Prado, Paul Holberton Publishing, 2005

VENTURELLI 2005

P. Venturelli, *Annibale Fontana e la Madonna dei Miracoli di San Celso, tra Carlo e Federico Borromeo. Alcune osservazioni*, in *Carlo e Federico Borromeo. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra (Milano, Museo di Sant'Eustorgio, 5 novembre 2005 – 7 maggio 2006), a cura di P. Biscottini, Milano, Touring editore, 2005, pp. 151-157

ANNIBALE CARRACCI 2006

*Annibale Carracci e il vero*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra () a cura di D. Benati, E. Riccomini, Milano 2006

BENATI 2006

D. Benati, *Annibale Carracci e il vero*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico archeologico, Roma, Chiostro del Bramante, 25 gennaio– 6 maggio 2007), a cura di D. Benati, E. Riccomini, Milano, Electa 2006, pp. 27-28

BERRA 2006

G. Berra, *Uno sguardo sul collezionismo milanese tra Sei e Settecento: le quadriere di Giulio Bonacina, Gerolamo Bertachino e Margherita del Pozzo Bonacina*, <http://www.giacomoberra.it/publicazioni/collezionismomilane2006/.html>

BOZZINI-SOZZI 2006

G. Bozzini, G. Sozzi, *Pavia. Arte sacra ritrovata. Tesori scelti dall'inventario diocesano*, Pavia, Grafica Arte, 2006

BRUNO 2006

S. Bruno, *La qualità della prima bottega cortonesca*, in "Paragone", LXVIII (2006), pp. 40-71

CLERI-PERINI 2006

B. Cleri, G. Perini, a cura di, *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dai Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), Urbino, Università degli studi Carlo Bo, 2006

CIRILLI 2006

F. Cirilli, *Lupis, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI (2006), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 615-616

CRISPO 2006

A. Crispo, *Percorsi fiamminghi, romani e lombardi della natura morta emiliana e romagnola*, in "Parma per l'arte", XII (2006), pp. 49-65

FALABELLA 2006

S. Falabella, *Magnavacca, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII (2006), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 471-473

FIDANZA 2006

G.B. Fidanza, *Lavoro di quadro e lavoro d'intaglio. Perugia nel Seicento*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2006

FIORIO 2006

M.T. Fiorio (a cura di), *Le chiese di Milano*, Milano, Electa, 2006

GALASSI 2006

C. Galassi, *L'Abregé della Guida al Forestiere per l'Augusta Città di Perugia di Baldassarre Orsini (1788): un "libretto compendiato e tascabile" in mano ai commissari napoleonici*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dai Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), a cura di B. Cleri, G. Perini, Urbino, Università degli studi Carlo Bo, 2006, pp. 355-382.

GUARINO-MASINI 2006

S. Guarino, P. Masini, *Pinacoteca Capitolina: catalogo generale*, Milano, Electa, 2006

LORENZI 2006

E. Lorenzi, *Il monastero di San Michele in Bosco e l'Istituto Ortopedico Rizzoli*, Bologna, Pendragon 2006

NICOLAI 2006

F. Nicolai, *Un esempio di "nuova nobiltà" nella Roma del '600. I Rocci di Cremona*, in *Vecchia e nuova aristocrazie a Roma e nel Lazio in età moderna*, a cura di D. Gavallotti Cavallero, Roma, Nuova Argos, 2006, pp. 132-173

SPINOSA 2006

N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2006

SPIRITI 2006

A. Spiriti, *Quadraturismo romanista nello stato di Milano nel secondo Seicento: Giovanni Ghisolfi e la consortereria Arese*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decoarazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno (Lucca, 26-28 maggio 2005), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze, Alinea Editrice, 2006, pp. 226-232

TEZA 2006

L. Teza, *Guide a Perugia tra Cinquecento e Seicento: Cesare Crispolti e Giovan Francesco Morelli*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dai Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), a cura di B. Cleri, G. Perini, Urbino, Università degli studi Carlo Bo, 2006, pp. 93-147

ANSELMI 2007

A. Anselmi, *Il VII marchese del Carpio da Roma a Napoli*, in "Paragone. Arte", LVIII (2007), pp. 80-109

BIANCHI-AMAGLIO 2007

E. Bianchi – S. Amaglio, *scheda Sirbec 8g060-00017*, in *La vita fragile. Dipinti, ambienti, immagini di Martinitt, Stelline, Pio Albergo Trivulzio nella Milano del lungo Ottocento 1815-1915*, a cura di M. Canella, C. Cenedella, Milano, Nexo, 2007, p. 251

CANELLA-CENEDELLA 2007

M. Canella, C. Cenedella, a cura di, *La vita fragile. Dipinti, ambienti, immagini di Martinitt, Stelline, Pio Albergo Trivulzio nella Milano del lungo Ottocento 1815-1915*, Milano, Nexo, 2007

CAPPONI 2007

N. Capponi, *I bulli del quartiere: i Barberini e la guerra di Castro*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori, S. Schutze, F. Solinas, Roma, De Luca, 2007, pp. 339-344

COLOMBO 2007a

S. Colombo, *Ritratto di Flaminio Pasqualini, scheda*, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo III – Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento – Ritratti*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp. 176-178

COLOMBO 2007b

S. Colombo, *I primi anni milanesi. I maestri, i committenti, le opere*, in S. Colombo, M. Dell'Omo, *Andrea Lanzani (1641- 1712), Protagonista del barocchetto lombardo*, Milano, Officina Libraria, 2007, pp. 15-27

COLOMBO-DELL'OMO 2007

S. Colombo, M. Dell'Omo, *Andrea Lanzani (1641- 1712), Protagonista del barocchetto lombardo*, Milano, Officina Libraria, 2007

CRESSERI 2007

M. Cresseri, *scheda OAI 03 00214062*, 2007

FAGNANI SESTI 2007

D. Fagnani Sesti, *San Carlo presenta le Stelline alla Sacra Famiglia*, in *Storia e vicende di una pala d'altare. San Carlo e le sue Stelline. Restauro della pala d'altare di Luigi Scaramuccia in occasione della manifestazione La vita fragile*, Milano, Elioticinese Service Point, 2007

MASSIMI 2007

M.E. Massimi, *Malvasia, Carlo Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVIII (2007), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 296-302

MOCHI ONORI-SCHUTZE-SOLINAS 2007

L. Mochi Onori, S. Schutze, F. Solinas, a cura di, *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca, 2007

MONTANARI 2007

*Bernini pittore*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, 19 ottobre 2007 – 20 gennaio 2008), a cura di T. Montanari, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2007

MORSELLI 2007a

R. Morselli (a cura di), *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, Pisa, Carocci, 2007

MORSELLI 2007b

R. Morselli, "Io Guido Reni Bologna": *profitti e sperperi nella carriera di un pittore "un poco straordinario"*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di R. Morselli, Pisa, Carocci, 2007, pp. 71-134

PETRUCCI 2007

F. Petrucci, *Il principe romano. Ritratti dell'aristocrazia pontificia nell'età barocca*, Roma, Gangemi, 2007

PINACOTECA AMBROSIANA 2007

*Pinacoteca Ambrosiana. Tomo III – Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento – Ritratti*, Milano, Mondadori Electa, 2007

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Milano, Silvana Editoriale, 2007

SCADUTO 2007

F. Scaduto, *I disegni di un collezionista del Seicento. Il Codice Resta di Palermo*, in "Il disegno d'architettura", XXXIII (2007), pp. 11-18

SIGISMONDI 2007

M.E. Sigismondi, *La chiesa di S. Agostino a Perugia*, in "Opus", VIII (2007), pp. 27-46

SPIRITI 2007

A. Spiriti, *Artisti e architetti nella Milano del Seicento: carriere e guadagni*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di R. Morselli, Pisa, Carocci, 2007, pp. 45-70

SPIRITI 2007

A. Spiriti, *scheda*, in *Pinacoteca Ambrosiana, III – Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento – Ritratti*, Milano, Electa, 2007, pp. 174-178

TOLOMELLI 2007

D. Tolomelli, *I marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte: il palazzo di città e le residenze di campagna*, Voghera, EDO, 2007

ARESE 2008

F. Arese, *Elenchi dei Magistrati patrizi di Milano dal 1535 al 1796*, in *Carriere magistrature e stato. Le ricerche di Franco Arese Lucini per l' "Archivio Storico Lombardo" (1950-1981)*, a cura di C. Cremonini, Milano 2008, pp. 55-107

BELLOCCHI 2008

A. Bellocchi, *Baldassarre Orsini. L'attività pittorica 1732-1810*, Perugia, Effe, 2008

BERRA 2008

G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in "Paragone", LIX (2008), pp. 67-110

BORA-CARACCILO-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008

G. Bora, M.T. Caracciolo, S. Prosperi Valenti Rodinò, a cura di, *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, Roma, Palombi Editore, 2008

BRUMANA 2008

B. Brumana, Vincenzo Ugolini, *I "Cum basso ad organum": nuove fonti per lo studio della musica sacra*", in *Arte organaria e musica per organo nell'età moderna. L'Umbria nel quadro europeo*, atti del convegno internazionale (Amelia-Collescipoli-Foligno-Trevi-Gubbio, 14-18 settembre 2007), a cura di E. Bellini, Perugia, Deputazione Storia Patria Umbria, 2008, pp. 269-302

BURATTA 2008

F. Buratta, San Filippo Neri e lo spazio barocco, in *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in Perugia*, G. Ave et al., Perugia, Volumnia, 2008, pp. 99-116

CARACCILO 2008

M.T. Caracciolo, *schede*, in *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di G. Bora, M.T. Caracciolo, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Palombi Editore, 2008

CASCETTA-ZANLONGHI 2008

A. Cascetta, G. Zanlonghi, a cura di, *Il teatro a Milano nel Settecento*, Milano, Vita e pensiero, 2008

LA CHIESA NUOVA 2008

G. Ave et al., *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in Perugia*, Perugia, Volumnia, 2008

COLETTI 2008

C. Coletti, *Dinamiche di insediamento e pratiche religiose della Congregazione dell'Oratorio nella diocesi di Perugia (secoli XVI-XVIII)*, in *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in Perugia*, G. Ave et al., Perugia, Volumnia, 2008, pp. 21-43

CROPPER 2008

E. Cropper, *I disegni del Guercino nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, in *Guercino. La scuola, la maniera, i disegni agli Uffizi*, a cura di N. Turner, Firenze, Olschki, 2008, pp. 11-17

GINZBURG 2008

S. Ginzburg, *La Galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*, Milano, Electa, 2008

MANCINI 2008

F.F. Mancini 2008, *Un esterno "notabile" e un interno "sorprendente", Considerazioni sull'architettura e sulla decorazione della Chiesa Nuova a Perugia*, in *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in Perugia*, G. Ave et al., Perugia, Volumnia, 2008, pp. 45-58

MORANDOTTI 2008

A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008a

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Sebastiano Resta: un modello da imitare*, in *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di G. Bora, M.T. Caracciolo, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2008, pp. 29-47

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008b

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio*, in "Master Drawings", LXVI (2008), pp. 3-35

ROGGERI 2008

R. Roggeri, *I Gonzaga delle Nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2008

SORANZO 2008

M. Soranzo, "Una donna vestita di sole": programma iconografico e lettura iconologica degli affreschi, in *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in*

*Perugia*, G. Ave et al., Perugia, Volumnia, 2008, pp. 59-98

TOLOMELLI 2008

D. Tolomelli, *L'inventario dei beni del maresciallo Antoniotto Botta Adorno*, in "Artes", XIII (2008), pp. 281-360

ZAPLETALOVÁ

J. Zapletalová, *Andrea Lanzani 1641 -1712*, Olomouc, Univezrita Palackého v Olomouc, 2008

ANGELETTI 2009

V. Angeletti (a cura di), *L'archivio dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia*, Città di Castello, Alfagrafica, 2009

BIANCHI 2009

*Andrea Pozzo (1642-1709). Pittore e prospettico in Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009 – 5 aprile 2010), a cura di E. Bianchi, A. Spiriti, Trento, Tipografia Editrice Temi, 2009

CLERICI BAGOZZI 2009

N. Clerici Bagozzi, *Benedetto e Cesare Genari rivisitati*, in "Nuovi studi", XIV (2009), pp. 255-268.

COSTA 2009

S. Costa, *Dans l'intimité d'un collectionneur, Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris, CTHS Edition, 2009

DELL'OMO 2009

M. Dell'Omo, *All'ombra della famiglia Borromeo. Cultura figurativa del Verbano in epoca barocca*, in *Pittori lombardi nel Verbano. Quadri di epoca barocca restaurati*, catalogo della mostra (Arona, Sala Merzagora, 12 settembre – 25 ottobre 2009), a cura di M. Dell'Omo, Gravellona Toce, Aligraphis, 2009, pp. 9-44

ERUDIZIONE E ANTIQUARIA 2009

*Erudizione e antiquaria tra Perugia e Roma nel Seicento. A proposito delle Aedes Barberinae di Girolamo Tezi*, atti del seminario di ricerca (Perugia, Uguccione Ranieri di Sorbello

Foundation, 31 ottobre 2008), in “Bollettino della Deputazione di storia patria per l’Umbria”, CVI (2009)

GALASSI 2009

C. Galassi, *Collezionismo e dispersioni a Perugia tra Settecento e Ottocento: un “tour” virtuale delle raccolte nobiliari cittadine nelle parole di eruditi e viaggiatori*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2016), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 631-704

GIAMMARRIA 2009

A. Giammarrìa, *Archivio del collezionismo romano*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009

IRACE 2009

E. Irace, *Per una rilettura della Perugia seicentesca. Le Aedes Barberinae e la storia della città*, in *Erudizione e antiquaria tra Perugia e Roma nel Seicento. A proposito delle Aedes Barberinae di Girolamo Tezi*, atti del seminario di ricerca (Perugia, Ugucione Ranieri di Sorbello Foundation, 31 ottobre 2008), in “Bollettino della Deputazione di storia patria per l’Umbria”, CVI (2009), 2, pp. 121-141

MAURO 2009

I. Mauro, *Le acquisizioni di opere d’arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Penaranda e viceré di Napoli (1659-1664)*, in “Locus amoenus”, IX (2009), pp. 155-169

PETRUCCI 2009

F. Petrucci, *Baciccio. Giovanni Battista Gaulli (1639-1709)*, Roma, Bozzi Editore, 2009

SPEZZAFERRO 2009

L. Spezzaferro, *Archivio del collezionismo romano: progetto*, Pisa, Ed. della Normale, 2009

SPIRITI 2009

A. Spiriti, *Andrea Pozzo in Lombardia*, in *Andrea Pozzo (1642-1709). Pittore e prospettico in Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009 – 5 aprile 2010), a cura di E. Bianchi, A. Spiriti, Trento, Tipografia Editrice Temi, 2009, pp. 33-45

WASMER 2009

Marco Boschini: *breve istruzione in “Le ricche miere della pittura veneziana*, 2 voll., Bern, Selbstverlag, 2009

TEZA 2009-2010

L. Teza, *Perugia commissariata. Riflessioni su Vasari, una mancata committenza e la politica delle arti cittadine*, in “Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte”, XXXII-XXXIII (2009-2010), 64/65, pp. 233-258

BARILLI 2010

G.P. Barilli, *Un catalogo d’asta. Collezioni novellaresi disperse dopo il passaggio di Napoleone*, in “Reggio-Storia”, XXXII (2010), pp. 2-12

DELL’OMO 2010

M. Dell’Omo, *Johan Christoph Storer da Arona a Novara: divagazioni sulle soppressioni degli ordini religiosi nella diocesi novarese*, in “Novarien”, XLIII (2010), 39, pp. 161-173

DOMENICHINI 2010

R. Domenichini, *Fonti documentarie locali per la storia della compagnia di Gesù: l’archivio Compagnoni Marefoschi*, in *Ordini e Congregazioni religiose dal Concilio di Trento alla soppressione Napoleonica*, atti del XLIV convegno di studi maceratesi (Tolentino, Abbazia di Fiastra, 22-23 novembre 2008), Macerata, Centro di studi maceratesi, 2010, pp. 178-201

FARINA 2010

V. Farina, *La collezione del Viceré: il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani*, in *Le dessin napolitain*, a cura di F. Solinas, S. Schutze, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2010, pp. 183-198

FINO 2010

C. Fino, *Francesco de Lemene corrispondente dalla Lodi del Seicento*, Lodi, Bolis, 2010

GEDDO 2010

C. Geddo, *Il cardinale Angelo Maria Durini (1725-1796). Un mecenate lombardo nell'Europa dei Lumi fra arte, lettere e diplomazia*, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2010

KAGANÉ-ZATTI 2009

*Velázquez a Murillo. Il secolo d'oro della pittura spagnola nelle collezioni dell'Ermitage*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 10 ottobre 2009 – 17 gennaio 2010), a cura di L. Kagané, S. Zatti, Ginevra-Milano, Skira, 2009

MERAVIGLIE DEL BAROCCO 2010

*Meraviglie del Barocco nelle Marche. San Severino e l'alto maceratese*, catalogo della mostra (San Severino Marche 24 luglio – 12 dicembre 2010), a cura di S. Papetti, V. Sgarbi, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2010

MORO 2010

F. Moro, *Piacenza, terra di frontiera: pittori lombardi e liguri del Seicento. Dipinti e disegni inediti*, Piacenza 2010

NEWCOME SCHLEIER 2010

M. Newcome Schleier, G. Cirillo, *Giovanni Battista Merano (Genova 1632 – Piacenza 1698)*, Torino, Artema, 2010

RILEY 2010,

C. Riley, *Drawings from the collection of Harold Day (1924-2010)*, London, Riley-Smith Fine Arts LTD, 2010

SALVATOR ROSA 2010

*Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, atti del convegno (Roma, Biblioteca Hertziana-Sapienza Università di Roma, 12-13 gennaio 2009), a cura di S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi, Roma, Campisano Editore, 2010,

SPIRITI 2010

A. Spiriti, *Salvator Rosa a Milano. Le ragioni di una presenza*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, atti del convegno (Roma, Biblioteca Hertziana-Sapienza Università di

Roma, 12-13 gennaio 2009), a cura di S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi, Roma, Campisano Editore, 2010, pp. 91-102

TIBERIA 2010

V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Clemente XI a Pio VI: "diario"*, Galatina, Congedo, 2010

VISMARA 2010

P. Vismara (a cura di), *L'età moderna. Il rinnovamento cattolico (1508-1783)*, in *Storia della Diocesi di Piacenza*, a cura di AA. VV., III, Brescia, Morcelliana, 2010

ZEZZA 2010

A. Zezza, *Appunti su Guido Reni e i napoletani*, in *Napoli e l'Emilia*, atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28 – 29 maggio 2008), a cura di A. Zezza, Napoli, Luciano, 2010, pp. 87-104, 244-251

PIZZONI 2010-2011

M.R. Pizzoni, *"Il cuore va al gusto del Correggio": episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta*, in "Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi", XI-XII (2010-2011), pp. 69-91

BAINI 2011

F. Bains, *Lungo il Villorosi: interessanti dipinti tra Cinquecento e Settecento a Cesate e Bollate*, in "Arte Cristiana", (XCIX) 2011, pp. 361-368

GAUNA 2011

C. Gauna, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia", a cura dei professori della Scuola Normale e dell'Università di Pisa, Pisa, Sansoni, 2011, pp. 159-203, 285-292

MANCINI 2011

F.F. Mancini, *L'Accademia di belle arti di Perugia nel contesto storico-culturale della fine del Cinquecento e del primo Seicento*, in *L'Accademia riflette la sua storia*, atti del convegno (Perugia, Palazzo Graziani, 19 maggio 2011), Perugia, Futura, 2011 pp. 61-114

MORANDOTTI-NATALE 2011

A. Morandotti - M. Natale a cura di, *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2011

MORANDOTTI 2011

A. Morandotti, *La formazione della Galleria e la sua storia tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 9-45

MORETTO 2011

M. Moretti, *La chiesa di San Fiorenzo Martire in Perugia. Note su documenti storici, artistici, religiosi*, Perugia, Futura, 2011

MORSELLI 2011

R. Morselli, "Una moderna pittura [di] Don Gasparo de Haro et Guzman": "La Madonna che con la scudella piglia l'acqua per lavare i piedi al bambino di mano di Ludovico Carracci", in *dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M. Giulia Aurigemma, Roma, Campisano Editore, pp. 229-234

PACELLI 2011

V. Pacelli, *Giovanni Battista Beinaschi: pittore barocco tra Roma e Napoli*, Roma, Budai, 2011

SPINELLI 2011

R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Ospedaletto, Panini, 2011

VODRET 2011

R. Vodret (a cura di), *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011

ANGELINI-GIORDANO 2012

G. Angelini, L. Giordano, a cura di, *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, Pavia, Ibis, 2012

AZZI VISENTINI 2012

M. Azzi Visentini, *Vitaliano VI Borromeo e l'Isola Bella: un'eccezionale celebrazione barocca dell'orgoglio dinastico*, in *Giardini. Realtà, rappresentazione, immaginazione*, atti del convegno di studi (Monte Mesma, 6-7 luglio 2012), a cura di F. Mattioli Carcano, Borgomanero, Caratteremobile, 2012, pp. 75-97

BARTONI 2012

L. Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte. 1650-1699*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012

CASATI 2012

A. Casati, "La detta capella per un homo stropiato". *Le complesse vicende della cappella del Rosario nella chiesa di San Tommaso di Pavia*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di G. Angelini, L. Giordano, Pavia, Ibis, 2012, pp. 167-222

DANIELI 2012

M. Danieli, *Memoria dell'Accademia degli Indomiti*, Castelmaggiore-Bologna, Rotoweb Editore, 2012

FORTUNATO 2012

G. Fortunato, *L'architettura dei frati cappuccini nella provincia romana tra il XVI e il XVII secolo e il complesso conventuale dell'Immacolata Concezione a Roma*, Pescara, Carsa Ed, 2012

GALASSI 2012

C. Galassi, *Le "Memorie de' pittori perugini del secolo XVIII" (1806) di Baldassarre Orsini: l'"istoria patria" e le "Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini (1732) di Lione Pascoli*, in "Annali di critica d'arte", VIII (2012), pp. 67-91

GOTTARDI 2012

M. Gottardi, *Moschini, Giannantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII (2012), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, p. 39

GURRERI 2012

C. Gurreri, *Nella Selva dei Gelati: ipotesi sulle accademie bolognesi tra XVI e XVII secolo*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia Univ. Press, 2012, pp. 13-20

MALPEZZI 2012

P. Malpezzi, *I bandi di Bernardino Spada per la peste di Bologna (1629-1630)*, in *Mecenatismo degli Spada*, a cura di M. Rondinini, Faenza, I Quadri della Fondazione, 2012, pp. 87-90

METELLI 2012

C. Metelli, *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria: l'antica diocesi di Perugia*, in *Giornata della ricerca*, a cura di R. Dolce, A. Frogia, Roma 2012, pp. 59-62

MORSELLI 2012

R. Morselli, *Bologna "nuova e dilettevole Atene": considerazioni sui pittori bolognesi attivi a Roma tra il 1600 e il 1630*, in *Roma al tempo di Caravaggio. Saggi*, II, a cura di R. Vodret, Roma, Skira, 2012, pp. 251-271

PESCARMONA 2012

D. Pescarmona, *La quadreria milanese di Tolomeo II Gallio duca d'Alvito, conte delle Tre Pievi, nell'inventario di Cesare Fiori*, in "Atolariana", II (2012), pp. 119-150

SPERA 2012

L. Spera, *Antonio Lupis (sec. XVII). Un apprendista tra gli Incogniti di Venezia*, in "Romanica Cracoviensia", XII (2012), pp. 262-270

TUCK-SCALA 2012

A. Tuck-Scala, *Andrea Vaccaro (Naples, 1604-1670). His documented life and art*, Napoli, Paparo, 2012

BARBERINI 2013

M. Barberini, *Madonna con il Bambino e sant'Anna*, scheda, in *Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del barocco nelle Marche*, a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana 29 giugno – 15

dicembre 2013), Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 104-105

BLASIO 2013

S. Blasio, *Madonna con il Bambino e i santi Francesco d'Assisi, Tommaso d'Aquino, Luigi di Francia, Ubaldo, Nicola da Tolentino e Onofrio*, scheda, in *Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del barocco nelle Marche*, a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana 29 giugno – 15 dicembre 2013), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 232-233

BOLANDRINI 2013

B. Bolandrini, *I Palazzi Visconti a Brignano Gera d'Adda*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano. Secoli XVII-XVIII*, A. Spiriti, a cura di, Roma 2013, pp. 247-302

COPPA-STRADA 2013

S. Coppa, P. Strada, a cura di, *Seicento lombardo a Brera. Capolavori e riscoperte*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 8 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), Ginevra-Milano, Skira, 2013

COPPA 2013

S. Coppa, *Dai depositi della Pinacoteca di Brera. Dipinti lombardi del primo e del secondo Seicento*, in *Seicento lombardo a Brera. Capolavori e riscoperte*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 8 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), a cura di S. Coppa, P. Strada, Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 31-37

DI NATALE 2013

M.C. Di Natale, *Un crocifisso di corallo già del principe Claude Lamoral I de Ligne*, in *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, a cura di E. D'Amico, Palermo, Kalós, 2013, pp. 79-80

FACCHIN 2013

L. Facchin, *I palazzi e le collezioni dei Monti a Milano*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma, Viella, 2013, pp. 125-203

FRANCUCCI 2013

M. Francucci, *Tra Guido Reni e il Pomarancio: la committenza del cardinale Antonio Maria Gallo a Osimo e Loreto*, in *Da Rubens a Maratta. Osimo e la marca di Ancona*, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana, 29 giugno 2013 – 15 dicembre 2013), a cura di S. Papetti, V. Sgarbi, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 39-45

FRANGI 2013a

F. Frangi, *Sfortuna e meriti del secondo Seicento lombardo*, in *Seicento lombardo a Brera. Capolavori e riscoperte*, catalogo della mostra, a cura di S. Coppa, P. Strada, Milano, Skira, 2013, pp. 59-65

NAVONI-ROCCA 2013

M. Navoni, A. Rocca, a cura di, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Novara, De Agostini, 2013

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. Prospero Valenti Rodinò (a cura di), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, Roma, Campisano, 2013

DA RUBENS A MARATTA

*Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del barocco nelle Marche*, a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana 29 giugno – 15 dicembre 2013), Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2013

PREDALI 2013

R. Predali, *I Ghitti di Bagnadore. Una famiglia, un paese. Marone tra 1500 e 1800*, Marone-Brescia, FdP, 2013

SCIROCCO-TARALLO 2013

C. de Lellis, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio Caracciolo*, Napoli [1689], Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. X.B.20, a cura di E. Scirocco, M. Tarallo, Napoli-Firenze, Fondazione Memofonte, 2013

SPINOSA 2013

N. Spinosa, *Grazia e tenerezza "in posa": Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Roma, Bozzi, 2013.

SPIRITI 2013A

A. Spiriti, *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia: una collezione cardinalizia fra Roma e Milano*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma, Viella, 2013, pp. 205-246

SPIRITI 2013B

A. Spiriti, *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano. Secoli XVII-XVIII*, Roma 2013

SPIRITI 2013C

A. Spiriti, *Salvator Rosa a Milano: le ragioni di una presenza*, in *Salvator Rosa e il suo tempo (1615-1673)*, a cura di S. Ebert-Schiffner, H. Langdon, C. Volpi, Roma, Campisano Editore, 2013, pp. 91-102

SQUIZZATO 2013

A. Squizzato, *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano, Scalpendi editore, 2013

AIKEMA 2014

B. Aikema, P. Marini, *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, Milano, Electa, 2014

ANSELMI 2014

A. Anselmi (a cura di), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Roma, Gangemi, 2014

BONACCORSO 2014

*Carlo Fontana 1638-1714: celebrato architetto*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2014

BORGOGELLI 2014

T. Borgogelli, *Da Venanzio l'eremita al cavalier Perugino: aggiunte al catalogo di Gian Domenico Cerrini e Anton Maria Fabrizi*, in "Arte cristiana", CII (2014), pp. 153-156

BIGANTI 2014

T. Biganti, *Da Venezia a Perugia: il ciclo pittorico dell'Aliense nella chiesa di San Pietro (1592-1594). Note storiche e critiche*, in *1892-2012 – centoventi anni di storia della Fondazione per l'istituzione agraria in Perugia*, a cura di G. Giubbini, Perugia, Fabrizio Fabbri editore, 2012, pp. 182-201

CAPOLAVORI CARAVAGGESCHI

*Capolavori caravaggeschi a Novara. Pittura di realtà a Novara e nel suo territorio*, catalogo della mostra (Novara, Arengo del Broletto, 31 maggio – 20 luglio 2014), a cura di A.M. Brava, F. Gonzales, Novara 2014

DAL POZZOLO 2014

*Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del convegno (Verona, Università degli Studi, Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Treviso, Zel Edizioni, 2014

DELL'OMO 2014

M. Dell'Omo, *Apparati decorativi nella chiesa parrocchiale di Carcegna tra Roma, Milano e cultura locale*, in *Carcegna, antica comunità del Cusio*, a cura di F. Mattioli Carcano, T. Rigotti, Cusio, Associazione Storica Cusius, 2014, pp. 119-133

DELL'OMO-FIORI 2014

M. Dell'Omo, F. Fiori, *I tesori degli emigranti. Arte, artigianato ed emigrazione nel Cusio e nella diocesi di Novara dal Cinquecento al Settecento*, Novara 2014

DELL'OMO-EPIFANI-MATTIOLI CARCANO 2014

M. Dell'Omo, M. Epifani, F. Mattioli Carcano, a cura di, *La chiesa parrocchiale di San Rocco a Miasino. "Un tempio degnissimo di grande e illustre città"*, Miasino, Carattere Mobile Editore, 2014

DELL'OMO-MONFERRINI 2014

M. Dell'Omo, S. Monferrini, a cura di, *Forme che volano. 1630-1738. Il Barocco nelle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola*, atti delle giornate di studio (Novara, 17-19 maggio 2012), Borgomanero, Università, 2014

FACCHIN 2014

L. Facchin, *Il cardinale Cesare Monti curiale romano e nunzio in Spagna: strategie artistiche e collezionismo*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma, Gangemi, 2014, pp. 265-309

FISCHER PACE 2014

U.V. Fischer Pace, *Roman drawings before 1800*, Copenaghen, Chris Fischer, 2014

NERBANO 2014

M. Nerbano, *Teatro, arte e cultura materiale presso i Disciplinati umbri: inventari inediti dell'Archivio del Pio Sodalizio Braccio Fortebraccio di Perugia*, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 2014

OLIVATO-PUPPI 2014

L. Olivato, L. Puppi, *Pietro Antonio Novelli. Memorie di Marco Boschini. Appendice II*, in *Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del convegno (Verona, Università degli Studi, Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Treviso, Zel Edizioni, 2014, pp. 360-377

SANTI 2014

F. Santi, *Una collezione seicentesca a Perugia*, Perugia, Corebook Multimedia & Editoria, 2014

SPIRITI 2014

A. Spiriti, *Committenze e strategie artistiche e architettoniche dei cardinali lombardi nella Roma del Seicento*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2014, pp. 460-487

OZVALD 2014

S. Rolfi Ozvald, *Pascoli, Lione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI (2014), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2014, pp. 523-527

BAINI 2015

F. Baini, *Il prete Vimercati alias Molina: percorso di un artista devoto a Milano tra Sei e*

Settecento, in "Arte cristiana", CIII (2015), pp. 96-102

BARROERO 2015

*Maratti e l'Europa 2015*, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della sua morte (1713-2013) (Roma, Palazzo Altieri-Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano, 2015

BIANCHI-VIRGILIO 2015

E. Bianchi, G. Virgilio, *Schede per il Seicento e Settecento lombardo. Montalto, Scaramuccia e Carloni*, in "Arte cristiana", CIII (2015), pp. 359-346

BLASIO 2015

S. Blasio, *La Galleria della Fondazione Orinitia Carletti Bonucci nel palazzo Baldeschi a Perugia*, Perugia, Volumnia, 2015

CAPOLAVORI DEL BAROCCO 2015

*Capolavori del Barocco. Il trionfo della pittura nelle Terre Novaresi*, catalogo della mostra, a cura di A. Bava, F. Gonzales, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2015

CAINO E ABELE 2015

*Caino e Abele. Studio di un'opera giovanile di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 4-13 dicembre 2015), a cura di AA.VV., Rimini, Zanasi Foundation, 2015

DE LIBERALI 2015

G. de Liberali, *Suggerimenti e confronti per un momento della giovinezza del Guercino: Abele ucciso da Caino*, in *Caino e Abele. Studio di un'opera giovanile di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 4-13 dicembre 2015), a cura di AA.VV., Rimini, Zanasi Foundation, 2015, pp. 85-99

EMILIANI 2015

A. Emiliani, *Gli esordi del Guercino, Caino e Abele*, in *Studio di un'opera giovanile di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino*, A. Emiliani et al., Rimini, Zanasi, 2015, pp. 5-30

EPIFANI 2015

M. Epifani, scheda 26, in *Capolavori del Barocco. Il trionfo della pittura nelle Terre Novaresi*, catalogo della mostra, a cura di A. Bava, F. Gonzales, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2015, p. 82

FECI 2015

S. Feci, *Pio V*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII (2015), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 814-825

GEDDO 2015

C. Geddo, *La galleria firmiana: il filone dei lombardi*, in *Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librerie del conte Carlo Firmian*, a cura di S. Ferrari, atti del convegno (Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013), Trento-Rovereto, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche-Accademia Roveretana degli Agiati, 2015, pp. 57-99

GONZALES 2015

F. Gonzales, schede 24-25, in *Capolavori del Barocco. Il trionfo della pittura nelle Terre Novaresi*, catalogo della mostra, a cura di A. Bava, F. Gonzales, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2015, pp. 78-80

GOZZANO 2015

N. Gozzano, *Lo specchio della corte. Il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma, Campisano, 2015

GURRERI 2015

C. Gurreri, *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2015

LEPS 2015

S. Leps, *Maratti, Bellori e l'affresco della Clemenza in Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013) (Roma, Palazzo Altieri-Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 67-84

MONACA 2015

E. Monaca (a cura di), *Il Microcosmo della pittura*, Roma, UniversItalia 2015

PACI 2015

P. Paci, *La dinastia dei Ghisilieri: nuovi documenti d'archivio*, in "Strenna storica bolognese", LXV (2015), pp. 315-335

PALOMBARO 2015

F. Palombaro, *La chiesa di san Giuseppe già chiesa di Santa Croce in Perugia*, Perugia, Francesco Tozzuolo Editore, 2015

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015

S. Prospero Valenti Rodinò, *Sebastiano Resta e i due esemplari delle Vite di Vasari alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Le Postille di Padre Sebastiano Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prospero Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano, Officina Libraria, 2016, 2015, pp. 3-33

SARGENTINO 2015

C. Sargentini, *La Parola dipinta. Santa Maria Assunta in Monteluca. La chiesa e i dipinti*, Perugia, Fabrizio Fabbri editore, 2015

SERAFINELLI 2015

G. Serafinelli, *Giacinto Brandi*, Torino, Umberto Allemandi, 2015

ZANASI 2015

S. Zanasi, *Lo scorcio prospettico anatomico e il dipinto giovanile di Caino e Abele di Giovanni Francesco Barbieri*, in *Caino e Abele. Studio di un'opera giovanile di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 4-13 dicembre 2015), a cura di AA.VV., Rimini, Zanasi Foundation, 2015, pp. 63-74

AGOSTI 2016

B. Agosti, *I Baglione del Padre Resta*, in *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" di Baglione. Omaggio a Simonetta Prospero Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 26-34

BARTOLOMEI ROMAGNOLI

A. Bartolomei Romagnoli, *Loreto, o l'invenzione di uno spazio angelico*, in "Frate Francesco", I (2016), pp. 195-206

COLTRINARI 2016

F. Coltrinari, *Loreto, cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma: i committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze, Edifir edizioni, 2016

CONTE 2016

F. Conte, *Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi della Pinacoteca di Brera*, in "Concorso", VIII (2016), pp. 46-57

HURLEY 2016

C. Hurley, *Putting art in its place: the "modern system of the arts" in bibliographies and bibliothecae*, in "Perspective", II (2016), pp. 87-110

KRASS 2016

U. Krass, *L'iconografia della beata Veronica da Binasco*, in *Angeliche visioni. Veronica da Binasco nella Milano del Rinascimento*, a cura di A. Bartolomei Romagnoli, E. Paoli, P. Piatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 419-440

MARSHALL 2016

C.R. Marshall, *Baroque Naples and the industry of painting: the world in the workbench*, New Haven, Yale University Press, 2016

MENGARELLI 2016

A. Mengarelli, *Origini e sviluppo dell'Oratorio perugino di S. Filippo Neri (1613-1715)*, Perugia, Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, 2016

PIZZONI 2016

M.R. Pizzoni, *Sebastiano Resta tra artisti e collezionisti*, in *Le Postille di Padre Sebastiano Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prospero Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano 2016, pp. 35-42

PIZZONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016  
M.R. Pizzoni, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Resta, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII (2016), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 30-33

LE POSTILLE 2016  
*Le Postille di Padre Sebastiano Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano, Officina Libraria, 2016

PACI 2016  
P. Paci, *Antonio Maria Ghisilieri (1684-1734): aggiornamenti bibliografici*, in “Strenna storica bolognese”, LXVI (2016), pp. 291-324

POLIZZI 2016  
F.G. Polizzi, “*Plus curieux que beaux*”: *artifici di corallo per Claude Lamoral I, terzo principe di Ligne e viceré di Sicilia*, in *Artificia siciliae. Arti decorative siciliane e collezionismo europeo*, a cura di M.C. Di Natale, Milano-Ginevra, Skira, 2016, pp. 165-195

SGARBI-DI NATALE 2016  
*Lotto, Artemisia, Guercino. Le stanze segrete di Vittorio Sgarbi*, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana, 18 marzo – 30 ottobre 2016), a cura di P. Di Natale, Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2016

SPEAR 2016  
R.E. Spear, *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma, Campisano Editore, 2016.

TEZA 2016  
L. Teza, *scheda*, in *Colomba da Rieti e Giuseppe Viscardi. Arte e devozione locale*, catalogo della mostra (Perugia, Museo Capitolare, 25 novembre 2016 - 05 febbraio 2017), a cura di M. Drascek, D.K. Marignoli, L. Teza, Foligno, Editoriale Umbra, 2016, pp. 108-109

TIBERIA 2016  
V. Tiberia, *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon: dipinti e sculture*, Reggio Emilia, Scripta manent edizioni, 2016

TREVES 2016  
L. Treves, *Passione barocco. Collezione Ducrot*, Macerata 2016

ALBERTI-MONFERRINI 2017  
A. Alberti, S. Monferrini, *Nuovi documenti per i Bonacina incisori, editori e mercanti d'arte*, in *Rassegna di studi e di notizie*, a cura di P. Bellini, G. Biscontini Ugolini, O. Zastow, Cologno Monzese, Arti Grafiche Torri, 2017, pp. 63-93

ALLEGRI-RENTI 2017  
A. Allegri, G. Renzi, *1667: Malvasia a Milano*, Bergamo, Lubrina Editore srl, 2017

AMBROSINI MASSARI 2017  
A.M. Ambrosini Massari, *Roncalli, Cristoforo detto Pomarancio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII (2017), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 338-343

ANGELINI 2017  
G. Angelini, *Il collegio Ghislieri di Pavia. 1567 – 2017. Il complesso monumentale dal XVI al XXI secolo*, Pavia, Electa, 2017

BARCHIESI-FERRARA 2017  
S. Barchiesi, D. Ferrara, “*Passeggiandi una sacra galleria*”. *Le idee di Sebastiano Resta per il completamento decorativo della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 93-104

BIANCO-GRISOLIA-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017  
A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017

BIANCO 2017  
A. Bianco, *Sebastiano Resta oratoriano*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F.

Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 13-28

BORA 2017

G. Bora, *Resta e il disegno lombardo*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 241-302

BRUZZESE 2017

S. Bruzzese, *Due quadri nuovi e un po' d'ordine per Antonio Busca*, in "Arte lombarda", CLXXXI (2017), III, pp. 41-68

CAIAZZA 2017

P. Caiazza, *La Madonna dei Pellegrini e la casa del Caravaggio a Roma (1604-1605)*, Salerno, Scala editrice, 2017

CHIUMMO-GEREMICCA-TOSINI 2017

C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, a cura di, *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti ed accademia tra Cinquecento e Seicento*, Roma, De Luca Editore, 2017

DONATI-SFREDDA 2017

M.T. Donati, N. Sfreda, a cura di, *Il monastero delle Dame Vergini al Vettabia. Un monumento di Milano salvato*, Milano, Edizioni ET, 2017

EPIFANI 2017

M. Epifani, *Resta e il disegno napoletano*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 303-328

HERKLOTZ 2017

I. Herklotz, *Apes urbanae: eruditi, mecenati e artisti nella Roma del Seicento*, Città di Castello-Perugia, LuoghInteriori, 2017

LENZA-TROMBETTA 2017

*Baldassarre Orsini, tra arte e scienza (1732 – 1810)*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 14 aprile – 4 giugno 2017), a cura di C. Lenza, V. Trombetta, Ciniello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2017

MATTIELLO 2017,

S. Mattiello, *Un Correggio di Resta all'Oratorio di Torino. Itinerari del collezionismo alla fine del XVII secolo*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 105-132

NAPOLEONI 2017

I. Napoleoni, *Resta consulente d'arte: la collezione di dipinti del perugino Cesare Meniconi*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 357-364

PAMPALONE 2017a

A. Pampalone, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 29-76

PAMPALONE 2017b

A. Pampalone, *La Vita di San Filippo Neri nei cicli figurativi*, in *Iconografia di un santo. Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*, a cura di A. Bianco, Roma 2017, pp. 9-188

PIZZONI 2017

M.R. Pizzoni, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 143-176

PORZIO 2017

F. Porzio, *scheda*, in *L'ultimo Caravaggio eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017 – 8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano, Skira, 2017, pp. 128-129

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Resta e Maratti: un'amicizia controversa*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F.

Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 329-356

SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2017

B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, 5 voll., Napoli, Artstudiopaparo, 2017

TARLAZZI 2017

D. Tarlazzi, *Nuovi documenti sulla pala di Luigi Pellegrino Scaramuccia per l'ospedale della Stella in Milano e un'aggiunta al suo catalogo nell'oratorio delle Grazie di Cesate*, in "Arte Lombarda", I (2017), pp. 72-82

TEZA 2017

L. Teza, *L'accademia degli Insensati fra Roma e Perugia*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademia tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Gremicca, P. Tosini, Roma, De Luca Editore d'Arte, 2017, pp. 153-167

TURNER 2017

N. Turner, *The paintings of Guercino. A revised and expanded catalogue raisonné*, Roma, Ugo Bozzi editore, 2017

L'ULTIMO CARAVAGGIO 2017

*L'ultimo Caravaggio eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017 – 8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano, Skira, 2017

UNGER 2017

D.M. Unger, *Guercino's paintings and his patrons. Politics in early modern Italy*, London-New York, Routledge, 2017

WARWICK 2017

G. Warwick, *On Friendship: Resta and the Arts of Collecting*, in *Padre Sebastiano Resta (1635 – 1714)*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 77-92

CARACCILO 2018

R. Caracciolo, *Scaramuccia, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI (2018), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 314-317

D'ALBO 2018

O. D'Albo, *Scaramuccia, Luigi Pellegrino, detto Perugino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI (2018), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 317-320

GALASSI 2018

*Luce, figura, paesaggio. Capolavori del Seicento in Umbria*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Tesori d'Arte nel Complesso Monumentale di San Pietro, 10 novembre 2018 – 30 giugno 2019), a cura di C. Galassi, Perugia, Aguaplano Libri, 2018

MORANDOTTI 2018

A. Morandotti, *Scambi artistici tra Torino e Milano: 1580-1714, cantiere di studio*, Milano, Scalpendi, 2018

PULINI 2018

M. Pulini, *Copia e replica nelle industrie pittoriche bolognesi del Seicento: "La bottega di Guido Reni"*, in *Originali, repliche, copie*, P. Di Loreto, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2018, pp. 160-165

RODESCHINI GALATI 2018

*Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 27 gennaio – 6 maggio 2018), a cura di M.C. Rodeschini Galati, Bergamo-Venezia, Electa, 2018

### In corso di stampa

BRIGSTOCKE-D'ALBO

H. Brigstocke, O. D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and work with a catalogue of his painting*, Torino, Umberto Allemandi, cds