

## ROBERTO FONTANA AGENTE D'ARTE A MILANO E LA COLLEZIONE DI FRANCESCO I D'ESTE

Odette D'Albo

Nei numerosi studi dedicati a ricostruire il gusto e il collezionismo d'arte di Francesco I d'Este sono stati sondati i rapporti del duca di Modena con centri di primo piano come Venezia, Firenze e Roma<sup>1</sup>, ma risultano ancora poco approfonditi quelli con Milano.

L'allora capitale del ducato, posto dal 1535 sotto il governo della corona di Spagna, rivestiva un'importanza cruciale per Francesco I per i legami politici con la monarchia iberica<sup>2</sup>, ma il fronte milanese si rivela significativo anche per alcune vicende legate ad acquisizioni e scambi di opere d'arte.

Per meglio mettere a fuoco questi aspetti risulta centrale prendere in esame una figura sino ad ora emersa in maniera discontinua negli studi sulle collezioni di Francesco I, vale a dire l'abate Roberto Fontana (†1654), a lungo ambasciatore e residente del duca di Modena a Milano.

Nonostante i cenni a lui dedicati da Adolfo Venturi nel 1882<sup>3</sup> e le precisazioni in tempi più recenti di Janet Southorn<sup>4</sup> e Cristina Terzaghi<sup>5</sup>, nel complesso il suo profilo resta ancora in gran parte da tracciare.

Nel tentativo di approfondire le ricerche su Fontana, presentando in questa sede i primi risultati di uno studio ancora in corso, sembra utile partire dal monumento che l'abate, divenuto vescovo di Modena al suo rientro da Milano nel 1645<sup>6</sup>, aveva fatto erigere nella sua cappella nel duomo cittadino, tuttora lì conservato (fig. 1). Le vicende del sacello, donato nel 1646 al vescovo Fontana dal canonico Jacopo Sadoletto, alla famiglia del quale spettava il patronato in precedenza, sono state oggetto di uno studio accurato di Sonia Cavicchio-



Fig.1, Tommaso Loraghi e Ercole Ferrata, *Monumento funerario del vescovo Roberto Fontana*, 1647-1648, Modena, Duomo

1 Per i suggerimenti e i consigli ringrazio Sonia Cavicchioli, Francesco Frangi, Corinna T. Gallori, Mauro Natale, Simone Sirocchi.

Su questi aspetti si rimanda, da ultimi, ai contributi di Linda Borean, Elena Fumagalli e Sonia Cavicchioli, in *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629-1658)*, a cura di Stefano Casciu, Sonia Cavicchioli, Elena Fumagalli, Firenze, Edifir, 2013.

2 Si veda, in merito, MERCEDES SIMAL LÓPEZ, *La estancia en Madrid de Francesco I d'Este en 1638*, in *La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico*, a cura di Elena Fumagalli e Gianvittorio Signorotto, Roma, Viella, 2012, pp. 197-237.

3 ADOLFO VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, Toschi, 1882, pp. 240-242.

4 JANET SOUTHORN, *Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 43-44.

5 MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Regesto e Appendice documentaria*, in FRANCESCO FRANGI, *Francesco Cairo*, Torino 1998, pp. 315, 328, nota 16.

6 LUDOVICO VEDRIANI, *Catalogo de Vescovi Modonesi*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1669, p. 196.



Fig 2, Daniele Crespi, *Flagellazione con i santi Carlo Borromeo, Francesco e Benedetto*, 1625-1630, Modena, Duomo

daniele Crespi<sup>10</sup> (fig. 2), verosimilmente databile nella seconda metà degli anni venti del Seicento, oggi nella sagrestia del duomo a seguito della distruzione del sacello, avvenuta nel 1897<sup>11</sup>. Considerato il fatto che il Crespi morì poco più che trentenne a Milano durante la peste del 1630, quando però

li<sup>7</sup>. Il monumento fu eseguito tra il 1647 e il 1648 su progetto di Tommaso Loraghi, artista comasco a lungo attivo a Modena, mentre il busto di Fontana spetta verosimilmente a Ercole Ferrata, secondo quanto ricorda Lodovico Vedriani nel 1669<sup>8</sup>. L'iscrizione che compare sul monumento è un documento indispensabile per ricostruire una prima biografia dell'abate, perché fu apposta nel 1652 e quindi redatta sotto la stretta sorveglianza del committente, la cui morte avvenne due anni dopo, nel 1654<sup>9</sup>. Per tracciare un profilo di Fontana è bene quindi partire dalle informazioni offerte da questa fonte preziosa: laureatosi a Bologna, l'abate fu segretario del cardinale Alessandro d'Este, ottenendo la prevostura di San Luca di Modena. In seguito Gregorio XV lo nominò canonico, primicerio e referendario della segnatura di grazia e di giustizia presso il Tribunale della Santa Sede e fu scelto da Urbano VIII come abate di S. Agnese nel Regno di Napoli. Dopo essere stato per ventiquattro anni ambasciatore a Milano di Francesco I, fu ordinato cavaliere di San Giacomo dal re di Spagna e infine vescovo di Modena.

Oltre al monumento, sull'altare della cappella, dedicata ai santi Carlo e Francesco, Fontana aveva fatto porre una tela di scuola lombarda, la *Flagellazione con i santi Carlo Borromeo, Francesco e Benedetto* di Da-

7 Per le informazioni che seguono, legate alla costruzione della tomba, alla trascrizione e traduzione dell'iscrizione che vi compare, si veda SONIA CAVICCHIOLI, in *Il Duomo di Modena*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 270- 271.

8 L. VEDRIANI, *Catalogo de Vescovi* cit., p. 198.

9 L. VEDRIANI, *Catalogo de Vescovi* cit., p. 199.

10 L'iconografia della pala, nella quale, insieme ai santi Carlo e Francesco, è raffigurato san Benedetto e non san Mauro, è stata correttamente identificata in GIACOMO BERRA, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in «Paragone», LIX, 2008, ser. 3, n. 77, pp. 81- 84, sulla base della menzione inventariale di un'opera di identico soggetto e di grandi dimensioni attribuita a Daniele Crespi e attestata a Milano nel 1672 nella collezione del canonico Pasqualini, da riconoscere verosimilmente nella copia del dipinto di Modena oggi a Novara. Nello stesso contributo, Berra ipotizza che l'acquisizione della tela di Crespi da parte di Fontana avrebbe potuto essere stata mediata dallo stesso Pasqualini: a testimoniare il loro legame di amicizia contribuisce infatti la presenza di un ritratto dell'abate Fontana nell'inventario del canonico. I due si erano forse conosciuti a Modena, dove il Pasqualini aveva vissuto verosimilmente prima del 1630 e dove era stato sposato (in G. BERRA, *La collezione d'arte* cit., p. 78).

11 ANGELO MAZZA, in *Il Duomo di Modena* cit., pp. 403- 404.

l'abate risulta già in quella città da alcuni anni, rimane ancora da chiarire se Fontana gli avesse commissionato l'opera o se l'avesse acquisita in tempi successivi<sup>12</sup>.

Al di là di questi aspetti, sebbene la lapide parte del monumento rappresenti un'imprescindibile fonte, per ricostruire a tutto tondo la figura di Fontana è essenziale consultare il suo carteggio con Francesco I, conservato a partire dal 1631, quando il duca lo nominò ambasciatore straordinario presso l'allora governatore di Milano<sup>13</sup>, don Gonzalo de Cordoba, duca di Feria, allora al suo secondo mandato<sup>14</sup>.

Sebbene i documenti indichino la sua presenza a Milano solo dal 1631, l'abate, nella lapide del monumento in duomo a Modena, afferma di essere stato in quella città per ventiquattro anni. Dal momento che Fontana tornò definitivamente a Modena e fu eletto vescovo nel 1645, dovette risiedere a Milano già una decina di anni prima rispetto alla documentazione superstite, quindi circa dal 1621. Un riscontro utile per chiarire questo aspetto emerge dall'epistolario di Fulvio Testi, figura centrale perché segretario di Francesco I fino al 1646 e suo ambasciatore a Roma<sup>15</sup>. In una lettera inviata da Modena al conte Camillo Molza all'inizio di gennaio 1625, Testi riferisce che «l'abate Fontana parte dimattina per la sua residenza di Milano<sup>16</sup>», confermando quindi che il nostro vi risiedeva già stabilmente.

Dall'esame del carteggio emergono contatti di Fontana con esponenti di assoluto rilievo nel contesto politico internazionale dell'epoca, primo tra tutti il cardinale Mazzarino, che l'abate ricorda anche come uno dei collezionisti attivi sulla scena milanese, ma soprattutto la sensibilità e la prontezza dell'ambasciatore nell'intercettare per Francesco I dipinti<sup>17</sup>, reliquiari<sup>18</sup>, vasi in cristallo di rocca<sup>19</sup> e una serie di nove arazzi con le storie di Tarquinio il Superbo<sup>20</sup>.

La vicenda più nota legata al mandato di Fontana, già ricordata da Venturi e approfondita parzialmente da Southorn e Terzaghi<sup>21</sup>, resta però l'invio a Modena, avvenuto nel 1635, di alcuni dipinti acquistati da Francesco I, tramite l'abate, da una raccolta milanese. Fontana stesso, nel 1634, riferisce le circostanze dell'acquisizione, legate strettamente alle sue vicende familiari: il fratello dell'abate aveva allora sposato una nobildonna milanese, rimasta vedova in giovane età, «imparentata con molte principali famiglie di questa città ed in particolare con i signori Visconti e Serbelloni». Con l'intento di pagare la dote alla sorella, il cognato del fratello di Fontana decise quindi di alienare «una bella

12 Per alcune recenti ipotesi sull'acquisizione della tela si veda la nota 10.

13 Archivio di Stato di Modena (d'ora in poi ASMò), *Ambasciatori*, Milano, busta 98, Fontana Roberto, 30 luglio 1631.

14 FRANCO ARESE, *Le supreme cariche dello Stato di Milano*, 'Archivio Storico Lombardo', XCVII, 1970, p. 78.

15 SONIA CAVICCHIOLI, *Francesco I collezionista e Roma nel carteggio dei suoi agenti*, in *Modena barocca* cit., p. 50.

16 FULVIO TESTI, *Lettere*, a cura di Maria Luisa Doglio, 3 voll., Bari, Laterza, 1967, I, p. 47, n. 61.

17 ASMò, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 98, 7 gennaio 1632: non vengono purtroppo indicati gli autori e i soggetti dei due "quadri in tavola con buone cornici e alquanto grandi"; in riferimento a questi dipinti Fontana, nella stessa lettera, riferisce che "mi sono stimati qui assai e le giuro in verità e da servo devotissimo che ho potuto averne più volte ducento cechini, e dal Mazarino e da altri", indicando quindi che era in contatto Mazzarino per segnalazioni di opere sul mercato milanese. Le relazioni tra l'abate e il cardinale sono confermate anche dal fatto che Fontana avrebbe ricevuto una visita del prelato nell'ottobre 1632 (ASMò, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 98, 27 ottobre 1632).

18 ASMò, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 98, 24 ottobre 1632.

19 ASMò, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 99, 27 aprile 1633.

20 ASMò, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 99, 26 agosto 1633.

21 Si vedano le note n. 4 e n. 5.



mano di bonissimi quadri di pittura<sup>22</sup>».

La reticenza dell'abate nel riferire il nome di suo fratello e almeno il cognome della cognata non aiuta purtroppo a ricostruire la provenienza dei dipinti. Pur nella scarsità di notizie sui Fontana, grazie alla *Historia genealogica* di Eugenio Gamurrini del 1685, nella quale vengono ripercorse le vicende di questo ramo della famiglia, al momento mi è stato possibile ricostruire che l'abate Roberto Fontana era figlio di Regolo di Costanzo e che aveva due fratelli, Orazio e Costanzo, quest'ultimo capitano di cavalleria nello Stato di Milano<sup>23</sup>, riconoscibile forse nello sposo della nobildonna lombarda.

La notevole qualità delle opere proposte da Fontana si percepisce, oltre che dalle indicazioni dell'abate, anche dall'entusiasmo che traspare dalle parole di Fulvio Testi, di passaggio a Milano, che scriveva a Francesco I d'Este da Milano il 6 marzo 1635:

il signor Ambasciatore Fontana mi ha mostrati alcuni quadri che dice di voler mandare a Vostra Altezza e sono una Madonna, un San Bernardino e la storia dei tre Re Magi. Io me ne rallegro riverentemente con esso lei, perché veramente sono tre pezze degne d'un grande principe com'Ella è. Oh come sono belli! Oh come hanno da piacere a V[ostra] A[tezza]! Credo che differirà a mandarli qualche giorno perché veramente le strade sono impraticabili e sarebbe peccato il metterli a rischio che si guastassero<sup>24</sup>.

Effettivamente l'abate aspettò qualche tempo e i dipinti partirono da Milano circa un mese dopo, il 15 aprile 1635; l'elenco delle opere, reso noto da Campori nel 1870, che qui ripercorreremo, comprendeva tre dipinti di Giulio Cesare Procaccini, tra i quali spiccava «un quadrone grande, che è il Rapto d'Elena con sei figure<sup>25</sup>». La tela è stata identificata con quella costantemente attribuita al pittore negli inventari estensi, giunta a Dresda nel 1746 a seguito della ben nota vendita a Federico Augusto III di Sassonia e perduta durante il secondo conflitto mondiale (fig. 3)<sup>26</sup>. Si tratta di un'opera riconosciuta unanimemente alla fase tarda della carriera del Procaccini e attestata nello studio del maestro alla sua morte, avvenuta nel 1625<sup>27</sup>.

La seconda prova di Giulio Cesare era «un quadro per lungo che è una Madonna col puttino e con altre quattro mezze figure» ed è ancora da rintracciare, mentre la terza era «una Maddalena, mezza figura dal naturale». Sebbene la descrizione sia piuttosto generica e si tratti di un soggetto frequentato più volte da Procaccini, l'opera potrebbe corrispondere a due esemplari oggi noti, tra i quali uno è la *Maddalena penitente* all'Ambrosiana a Milano (fig. 4). Ci sfugge la storia antica della tavola,

22 Questa citazione e quella precedente sono tratte dalla stessa lettera, stata trascritta parzialmente in M. C. TERZAGHI, *Regesto* cit., p. 328, nota 16.

23 EUGENIO GAMURRINI, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, V, Firenze, 1685, pp. 93-94. La SOUTHOORN (*Power and display* cit., p. 43), ha riferito che Fontana era parzialmente di origini milanesi, un'informazione in merito alla quale non è stato possibile reperire ulteriori riscontri.

24 FULVIO TESTI, *Lettere* cit., II, p. 449, n. 1007.

25 Per l'inventario, richiamato qui e nelle citazioni che seguono, GIUSEPPE CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, Tipografia Carlo Vincenzi, 1870, pp. 138-140.

26 JOHANNES WINKLER, *La vendita di Dresda*, Modena, Panini, 1989, p. 261.

27 Sulle vicende del dipinto si veda ODETTE D'ALBO, *Sulla fama del "Correggio Insubre". Un primo sguardo alla fortuna di Giulio Cesare Procaccini nelle collezioni europee tra Seicento e Ottocento*, in *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, a cura di Danilo Zardin, Milano 2014, pp. 197-199.



Fig 3, Giulio Cesare Procaccini, *Ratto di Elena*, 1620-1625, già Dresda, Gemäldegalerie



Fig 4, Giulio Cesare Procaccini, *Maddalena penitente*, 1618-1620 circa, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



Fig 5, Giulio Cesare Procaccini, *Maddalena penitente*, 1620-1625, San Diego, Museum of Art

entrata nelle collezioni del museo solo nel 1962, anche se Marco Bona Castellotti ha proposto in maniera assai plausibile di identificarla con una prova ricordata nel 1701 a Milano nella raccolta di Giovan Battista Visconti<sup>28</sup>. Il secondo dipinto che risponde alla descrizione dell'opera già nelle collezioni estensi è la *Maddalena* oggi a San Diego (fig.5), legata da Spinosa, alla sua comparsa sul mercato antiquario, alla fase giovanile

di Ribera e in particolare al suo viaggio a Parma avvenuto tra il 1609 e il 1610, poiché lo studioso vi rintracciava una fortissima eco del magistero di Correggio e Parmigianino<sup>29</sup>. La tavola oggi è invece riferita da numerosi studiosi, tra i quali chi scrive, a Procaccini<sup>30</sup> in un momento di estrema vicinanza a Ribera. Giulio Cesare aveva infatti potuto conoscere le opere dell'artista spagnolo a Genova, grazie alla loro presenza nella raccolta di Marcantonio Doria- il fratello di Giovan Carlo, il più importante committente di Procaccini in vita<sup>31</sup>- che già dal 1610 possedeva anche il *Martirio di sant'Orsola* di Caravaggio oggi in collezione

28 Sull'opera si veda, da ultimo, ODETTE D'ALBO, in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto 1610-1640*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Morandotti (Milano, Gallerie d'Italia, 20 novembre 2017- 8 aprile 2018), Milano, Skira, 2017, pp. 168- 169.

29 NICOLA SPINOSA in *2001 An art Odissey: Classicism, Mannerism, Caravaggism and Baroque*, catalogo della mostra a cura di P. Matthiesen, London 2001, pp. 178- 183.

30 Il riferimento a Ribera è stato rifiutato per primo da Francesco Frangi, che ha proposto di legare il dipinto a Giulio Cesare Procaccini, come riporta, condividendone l'opinione, ALESSANDRO MORANDOTTI (*Il canto delle sirene*, Vicenza, Neri Pozza, 2003, p. 84). Una differente e a mio avviso fuorviante attribuzione della *Maddalena* di San Diego è stata proposta oralmente da Daniela Semprebene, che ha riferito l'opera ad Angelo Caroselli, opinione resa nota e condivisa con prudenza da JOHN MARCIARI (*Italian, Spanish and French paintings before 1850 in the San Diego Museum of Art*, San Diego, The San Diego Museum of Art, 2015, pp. 209- 212). La tavola comparirà tra le prove autografe nel catalogo ragionato delle opere di Procaccini, al quale si rimanda per un più approfondito esame delle vicende attributive (HUGH BRIGSTOCKE, ODETTE D'ALBO, *Giulio Cesare Procaccini*, in pubblicazione).

31 Per i rapporti tra Procaccini e il Doria si rimanda a VIVIANA FARINA, *Giovan Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir, 2002.



Fig 6, Francesco Cairo, *San Sebastiano curato da Irene*, 1634 circa, Tours, Musée des Beaux-Arts

### Intesa Sanpaolo<sup>32</sup>.

Tra i dipinti inviati a Francesco I nel 1635 figurano poi «Una Madonna grande col puttino un angelo e san Giovanni, copia da Leonardo da Vinci», perduta e «Un San Sebastiano moribondo con una vecchia che gli medica le ferite due mezze figure» di Francesco Cairo (fig. 6), requisito dalle raccolte modenesi nel 1796 durante la campagna napoleonica e in seguito approdato a Tours. Si tratta di una prova di notevole interesse per ricostruire il percorso giovanile di Cairo, eseguita poco prima del 1634, come ha sottolineato Francesco Frangi, che ha evidenziato nella tela influssi dei caravaggeschi romani come Carlo Saraceni e Orazio Borgianni<sup>33</sup>. L'opera si rivela assai significativa anche per il fatto che qualche anno dopo, nel 1639, Francesco I avrebbe chiesto a Fontana di ricontattare «quel tal pittore che fece il San Sebastiano<sup>34</sup>», forse con l'intento di invitarlo a corte o commissionargli altre opere, e l'abate lo avrebbe sconsigliato al duca, informandolo che «è in concetto d'un bellissimo coloritore, ma con poco disegno» e avendo colto la natura indocile del maestro lo avvertiva che «s'ella applicasse alla persona sua sappia ch'egli avrebbe smisurate pretensioni, e che è sì superbo animale, che non ne caverebbe molta soddisfazione<sup>35</sup>».

Ritornando alle opere inviate da Milano nel 1635, nell'elenco compaiono in seguito «Un qua-

32 Sulla collezione di Marcantonio Doria si veda PIERO BOCCARDO, *Marcantonio Doria (1572- 1651)* in *L'età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale e altre sedi, 20 marzo- 11 luglio 2004) a cura di Piero Boccardo, Milano 2004, pp. 261- 265.

33 Per il dipinto si veda F. FRANGI, *Francesco Cairo* cit., pp. 242-243, n. 25.

34 Lettera trascritta parzialmente in M. C. TERZAGHI, *Regesto* cit., pp. 334, doc.4.

35 Questo passo e il pretendente sono tratti dalla stessa lettera, trascritta parzialmente in M. C. TERZAGHI, *Regesto* cit., pp. 334, doc. 5.





Fig 7, Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, *Sant'Antonio da Padova con il Bambino*, 1620 circa, Dresda, Gemäldegalerie



Fig 8, Giuseppe Danedi detto il Montalto, *Miracolo di san Francesco*, 1645-1650, particolare, ubicazione ignota



Fig 9, Giovanni Stefano Danedi detto il Montalto, *Sant'Antonio e santi*, 1649-1652, particolare, Castagnola di Valduggia, chiesa parrocchiale

dro grande per lungo, è l'Adorazione dei maggi, con diverse figure, d'incerto autore», non rintracciato, e «Un San Bernardino, mezza figura naturale, che bacia il Signore, originale del Morazzone». L'identificazione di questo dipinto rappresenta un caso di studio interessante, che intreccia problematiche legate all'analisi stilistica. La tela in questione è stata infatti riconosciuta da Mina Gregori, su suggerimento di Roberto Longhi, nel *Sant'Antonio da Padova che bacia Gesù Bambino* attualmente alla Gemäldegalerie di Dresda<sup>36</sup> (figg. 7, 10), giunto anch'esso in Germania dalle collezioni estensi, come la grande tela di Procaccini, a seguito della vendita del 1746<sup>37</sup>. Prima di lasciare Modena però, l'opera compare nel catalogo delle collezioni estensi di Gherardi del 1744 con attribuzione a Giovanni Stefano o Giuseppe Danedi detti i Montalto<sup>38</sup>, due maestri di orbita moraz-

36 MINA GREGORI, *Il Morazzone*, catalogo della mostra (Varese, 1962) Milano, Bramante, p. 85, n. 55.

37 J. WINKLER, *La vendita di Dresda* cit., pp. 174-175.

38 PIETRO ERCOLE GHERARDI, *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria* [1744], a cura di Giorgio Bonsanti e Orianna Baracchi, Modena, Panini, 1986, p. 33, n. 6.

zoniana attivi in Lombardia nel pieno Seicento<sup>39</sup>, ai quali è stato riferito alternamente anche in tempi recenti<sup>40</sup>.

Il problema dell'identificazione del dipinto ora a Dresda con quello riferito a Morazzone nella lista del 1635 è legato in primo luogo all'iconografia dell'opera: a meno che non si pensi all'esistenza di un'altra tela del maestro perduta raffigurante san Bernardino<sup>41</sup>, questo è l'unico dipinto attestato nelle collezioni estensi che risponde alla descrizione delle opere inviate dall'abate Fontana. È inoltre bene chiarire, dal punto di vista iconografico, che San Bernardino da Siena non viene mai raffigurato mentre bacia Gesù Bambino e soprattutto con il giglio e il libro che sono attributi tipici di Sant'Antonio<sup>42</sup>; non si può quindi escludere che si tratti di un'errata interpretazione del soggetto al momento dell'acquisizione, dovuta alla magrezza del volto del santo, i cui zigomi prominenti ricordano, in effetti, quelli del santo senese.

In seconda battuta, dal punto di vista dello stile, la pittura dei Montalto non sembra riflettere la qualità altissima del dipinto di Dresda: la straordinaria intensità dell'abbraccio che lega le due figure, non si ritrova nelle prove di Giuseppe Montalto, cui spetta questo *Miracolo di san Francesco* già sul mercato antiquario<sup>43</sup> (fig. 8) nel quale sono evidenti le figure bamboleggianti e dai tratti po' inespessivi, ma neppure in Giovanni Stefano, il più dotato tra i due fratelli, al quale si deve la pala con *Sant'Antonio da Padova e santi* a Castagnola di Valduggia, in provincia di Vercelli, databile a poco prima del 1652<sup>44</sup> (fig. 9), senz'altro uno dei suoi dipinti migliori.

Assai più convincente, a mio avviso, è invece il confronto con le prove di Morazzone, come risulta evidente se si chiama in causa la pala oggi in San Carlo al Corso a Roma (fig. 11), licenziata intorno al 1620<sup>45</sup>. La tenerezza che pervade le figure, i putti paffuti e in torsione, il naso un po' adunco e sporgente che caratterizza sia il sant'Antonio sia la Vergine nel dipinto romano inducono a confermare la tela di Dresda a Morazzone.

La lista delle opere inviate a Modena nel 1635 si chiude infine con «Quattro eremiti grandi originali veri creduti dello Spagnoletto», al momento non rintracciati. Dall'elenco appena richiamato si percepisce la qualità notevole dei dipinti inviati al duca e, indirettamente, il gusto aggiornato dell'ignoto collezionista milanese, attento a maestri contemporanei, come Cairo e Ribera, e a quelli attivi

39 Sui due artisti si rimanda al recente *Giovanni Stefano e Giuseppe Montalto. Due pittori trevigliesi nella Lombardia barocca*, atti della giornata di studi (Treviglio, 12 aprile 2014) a cura di Odette D'Albo, Milano, Scalpendi, 2015.

40 PIETRO TIRLONI (*I Danedi detti Montalto*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo, Bolis, 1985, pp. 439-440, n. 10) attribuisce al dipinto a Giovanni Stefano, parere condiviso da JACOPO STOPPA (*Il Morazzone*, Milano, 5 Continents, 2003, p. 240), mentre CRISTINA GEDDO (*La fortuna dei Montalto nella Lombardia barocca tra collezionismo e mecenatismo*, in *Giovanni Stefano e Giuseppe...* cit., p. 42), lo assegna a Giuseppe.

41 Questa ipotesi è stata percorsa da JACOPO STOPPA (*Il Morazzone* cit. 2003, p. 277).

42 Sull'iconografia di San Bernardino in area lombarda si veda LAURA MATTIOLI ROSSI, *L'iconografia di S. Bernardino da Siena in Lombardia dal XV al XVIII secolo*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1983, pp. 233-246. Per Sant'Antonio si rimanda invece a LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 tomi, 6 voll., Paris 1955- 1959, III.1, p. 118. **vol. ? tomo ??, p. ??**

43 Reso noto da chi scrive, ODETTE D'ALBO, *Giovanni Stefano e Giuseppe Montalto: vicende e fortuna di due fratelli pittori* in *Giovanni Stefano e Giuseppe...* cit., p. 24.

44 ODETTE D'ALBO in *Capolavori del Barocco. Il trionfo della pittura nelle Terre Novaresi*, catalogo della mostra (Novara, Arengo del Broletto e Sala Casorati, 19 giugno-27 settembre 2015) a cura di Annamaria Bava, Francesco Gonzales, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 46-47, n. 9.

45 J. STOPPA, *Il Morazzone*, cit., p. 255, n. 71.





Fig 10, Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, *Sant'Antonio da Padova con il Bambino*, 1620 circa, Dresda, Gemäldegalerie



Fig 11, Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, *Madonna con il Bambino e san Francesco d'Assisi*, 1620 circa, particolare, Roma, San Carlo al Corso

sulla scena lombarda nella generazione precedente, quali Giulio Cesare Procaccini e Morazzone.

Un altro episodio di notevole interesse rivelato dall'epistolario di Fontana, che rendo qui noto per la prima volta, risale al 1636, l'anno successivo rispetto all'acquisizione appena richiamata. L'abate si confronta, in questa occasione, con il marchese di Leganés, giunto a Milano come governatore l'anno precedente<sup>46</sup>, uno dei più grandi collezionisti del Seicento. Nel febbraio 1636 Fontana scrive a Francesco I consegnandoci un ritratto assai incisivo del nobile spagnolo, utile oltretutto a far luce sui 'metodi' di formazione della sua raccolta: «Il signor marchese di Leganès mi disse di dirvi che desidera sommamente di poter honorar una sua Galeria in Ispagna, dove ha un'infinità di diversi quadri di pittura, co' i ritratti di V. A. e della signora duchessa e m'incaricò con molta istanza a farglieli avere con molta diligenza. Mi diede anch'ordine di fargli far due quadri, diss'egli a modo mio, uno dal Guercino e l'altro da Guido Reno. Si diletta assai di pitture, e dice d'haver cose rare di pittori antichi, e ne vuole anche di moderni di migliori e più famosi che siano al presente in Italia<sup>47</sup>». All'inizio di marzo Fontana riferisce ancora al duca che «Sua Eminenza è tuttavia sul desiderio de' quadri di pittura, e se V. A. risolverà di mandargli pur qualche cosa di buono, e di divoto del Guercino, l'assicuro io, che l'havrà molto caro, et in particolare i due ritratti originali pur di sua mano dell'Altezza Vostra e della signora Duchessa<sup>48</sup>».

Il riferimento fatto dall'abate ai ritratti di Francesco I e Maria Farnese eseguiti da Guercino per il duca tra il 1632 e il 1633 apre uno scenario assai complesso, legato a questa importante commissione. Come riferisce Malvasia nel 1678, Guercino si era recato a Modena insieme a Bartolomeo

46 F. ARESE, *Le supreme cariche* cit., p.78.

47 ASMo, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 101, 26 febbraio 1636.

48 ASMo, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 101, 5 marzo 1636.



Fig 12, Matteo Loves, *Ritratto di Francesco I d'Este*, 1633, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire



Fig 13, Matteo Loves, *Ritratto di Maria Farnese*, 1633, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire

Gennari e a Matteo Loves<sup>49</sup>: il maestro aveva eseguito i ritratti dei duchi e, altre due coppie di dipinti, tratte dai prototipi, erano state realizzate dalla bottega<sup>50</sup>. Gli originali di Guercino non erano già più reperibili nel 1744<sup>51</sup> e mancano tuttora all'appello, anche se la loro iconografia è nota attraverso le due tele riferite a Matteo Loves acquistate sul mercato antiquario francese nel 1888 dal Museo di Ginevra<sup>52</sup> (figg. 12, 13) ai quali va aggiunta la recente riscoperta di Pietro Cantore di un ritratto di Francesco I di più alta qualità, che è attestato, nel 1835,

a Madrid nella collezione di don Sebastián Gabriel de Borbón<sup>53</sup>. Un'ulteriore coppia di ritratti dei duchi è ricordata, infine, nella prima metà dell'Ottocento, nella collezione del canonico Benedetto Angiolini a Piacenza<sup>54</sup>.

Se questo è lo stato degli studi riguardo ai ritratti, la risposta di Francesco I che, sempre del marzo 1636, scrive all'abate «Manderemo i quadri originali del ritratto nostro et della signora Duchessa perché gli presentiate a Sua Eccellenza giaché ci assicurate che sia per haverci gusto<sup>55</sup>», appare di tutto rilievo, perché potrebbe far luce sulla precoce dispersione delle tele di Guercino.

Seguendo il filo della corrispondenza, l'abate risponde pochi giorni dopo al duca, confermando che «I ritratti saranno carissimi a sua Eccellenza» e che il Leganés «dice ancor sempre di qualche altra cosa pur del Guercino, e di Guido Reni; è vero che el vorrebbe cose di divotione, ma credo che piglierebbe poi anche quel David, s'a vostra altezza non dispiacerebbe di privarsene, non sarebbe però

49 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice* (1678), II, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 263.

50 LUIGI SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Roma, Bozzi 1988, p.240.

51 L. SALERNO, *I dipinti* cit., p. 240.

52 Sulle tele si veda, da ultimo, CLAUDIA GAGGETTA, in *Peintures italiennes et espagnoles, XVe - XVIIIe siècles*, a cura di F. Elsig e M. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 144-146, nn. 130-131.

53 Per il ritratto, riferito a Guercino e collaboratore, si veda, da ultimo SONIA CAVICCHIOLI, "L'Aquila e 'l Pardo" *Rinaldo I e il mecenatismo di casa d'Este nel Seicento* cit., p. 32, fig. 12. Si veda inoltre NICHOLAS TURNER, *The paintings of Guercino: a revised and expanded catalogue raisonné*, Roma, Ugo Bozzi, 2017, p. 482, n. 193, che riconosce all'opera la piena autografia.

54 C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., p.290.

55 ASMo, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 106, 7 marzo 1636.





Fig 14, Guido Reni, *David con la testa di Golia*, 1630 circa, collezione privata

a mio credere mal impiegato<sup>56</sup>». Il dipinto di Reni al quale Fontana si riferisce è verosimilmente il *David* acquistato da Francesco I a Bologna nel 1633 grazie all'intermediazione del conte Cornelio Malvasia, che è stato riconosciuto nel *David con la testa di Golia* attualmente in collezione privata ed esposto già nel Settecento a Vienna nella raccolta del duca Eugenio di Savoia<sup>57</sup> (fig. 14).

Nel mese di aprile 1636, Fontana scrive ancora al duca: «Non ho più inteso altra cosa della venuta de quadri dopo che V.A. fece avvisarmi che erano incassati, e che sarebbero partiti subito. S.E. [Leganés] me li dimanda quasi ogni volta che mi vede, e va mettendo insieme di bella roba, perché ognuno concorre a donarglierne quasi più di quello che sappia desiderare, ma non ha avuto fin' hora niente, né di Guido Reno né del Guercino<sup>58</sup>».

Dalla missiva emerge in maniera evidente come il dono di opere d'arte rappresentasse, anche per Francesco I, uno degli strumenti privilegiati per instaurare rapporti diplomatici<sup>59</sup> e come Leganés cercasse di volgere la situazione a suo vantaggio, facendo pressione su Fontana per ottenere ciò che desiderava.

Nella lettera compare, peraltro, l'ultimo riferimento ai ritratti, che di fatto furono donati al governatore, perché troviamo traccia di due effigi “de cuerpo intero” dei duchi di Modena nell'inventario della sua collezione redatto a Madrid alla sua morte, nel 1655<sup>60</sup>, dove compaiono, stranamente -se si tiene conto delle vicende richiamate e quindi del loro pregio- senza attribuzione, mentre il *David* di Guido Reni non è ricordato. I ritratti appartenuti a Leganés sono però verosimilmente ancora da ritrovare, perché indice che né i dipinti di Loves a Ginevra né quella presso Cantore siano identificabili con quelle già nella raccolta del governatore è il fatto che le opere della sua collezione recano di norma il numero di inventario sul fronte della tela<sup>61</sup>.

56 ASMo, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 101, 10 marzo 1636.

57 D. STEPHAN PEPPER, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e altre sedi, 10 settembre- 10 novembre 1986), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 517-519, n. 185. Sull'autografia dell'opera il giudizio degli studiosi non è unanime, si veda RICHARD E. SPEAR, *The “Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven & London, Yale University Press, 1997, pp. 239-40, 373, che lo ritiene un'opera di bottega dell'artista.

58 ASMo, *Ambasciatori*, Milano, Fontana Roberto, busta 101, 2 aprile 1636.

59 Su questi aspetti si rimanda, in particolare, a SONIA CAVICCHIOLI, *Considerazioni sugli interessi artistici di Francesco I attraverso la corrispondenza diplomatica con Roma*, in *La corte estense nel primo Seicento* cit., pp. 239- 262.

60 JOSÉ LOPEZ NAVIO, *La gran colección de pinturas del Marques de Leganés*, “Analecta Casalantiana”, IV, 1962, p. 300, nn. 751 e 752.

61 JAHEL SANZSALAZAR, *Gérard Seghers y el Marqués de Leganés: nuevas pinturas identificadas*, in “Goya”, n. 329, 2009, p. 282. Al momento non si può però escludere che uno dei due ritratti appartenuti a Leganés sia identificabile



Se la questione relativa ai ritratti di Guercino rimane aperta e si arricchisce di nuovi spunti utili a ricerche future, la corrispondenza di Fontana dell'anno successivo a questi eventi, il 1637, chiarisce che il Leganés riuscì infine a ottenere, come ha messo in luce Barbara Ghelfi, gli agognati dipinti di Guercino e di Guido Reni, che il duca gli procurò e inviò in dono a Milano all'inizio di quell'anno. Si trattava di un *San Francesco* e un'altra prova di soggetto non specificato del maestro di Cento, mentre di Reni era stata reperita, con estrema difficoltà, una «testa di Salvatore», opere che furono assai apprezzate alla corte del governatore<sup>62</sup>.

Da questi rapidi cenni si comprende quindi il notevole interesse nell'approfondire le ricerche sull'abate Fontana, che aprono nuovi scenari legati non solo alla storia del collezionismo estense, ma anche di quello lombardo ed europeo.

---

con quello presso Cantore a Modena, considerandone la provenienza spagnola. In questo caso il numero di inventario potrebbe essere stato cancellato, perché la tela è stata rifulata in alto e ai lati, in N. TURNER, *The paintings of Guercino* cit., p. 482.

62 BARBARA GHELFI, *Aggiunte al collezionismo di dipinti emiliani di Francesco I*, in *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629- 1658)*, a cura di S. Casciu, S. Cavicchioli, E. Fumagalli, Firenze, Edifir, 2013, pp. 41-42: come ricorda la studiosa, i dipinti di Guido Reni e Guercino non sono ricordati nell'inventario del Leganés e non sono stati identificati.