



GIULIO CESARE PROCACCINI  
GLI APOSTOLI RIUNITI

#### *A cura di*

Raffaella Besta, Odette D'Albo, Marco Franzone

#### *Progetto e organizzazione*

Musei Strada Nuova  
in collaborazione con Goldfinch Fine Arts

#### *Editore*

Goldfinch Srls  
via Garibaldi 8 - Genova  
www.goldfinchfinearts.com

#### *Campagna fotografica*

Sandro Ariu

#### *Progetto grafico e realizzazione*

Simone Cingano  
www.simonecingano.it

#### *Movimentazione e allestimento*

TecnoArte Snc, Genova

#### *Assicurazioni*

Axa XL, Milano

#### *Crediti fotografici*

Bologna, Archivio Fotografico dei Musei Nazionali di Bologna, Direzione regionale Musei nazionali Emilia-Romagna, su concessione del Ministero della Cultura;  
Dallas, Museum of Art (courtesy of);  
Dublino, National Gallery of Ireland;  
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art;  
Genova, Chiesa di Nostra Signora della Neve / Arcidiocesi di Genova, Ufficio Beni Culturali;  
Genova, Chiesa di Santo Stefano / Arcidiocesi di Genova, Ufficio Beni Culturali;  
Genova, Chiesa del Gesù / Arcidiocesi di Genova, Ufficio Beni Culturali;  
Genova, Laura Guida;  
Genova, MiC - Musei Nazionali di Genova - Galleria Nazionale della Liguria;  
Genova, MiC - Musei Nazionali di Genova - Palazzo Spinola;  
Genova, Musei di Strada Nuova;  
Genova, Sandro Ariu;  
Malibù (LA), J. Paul Getty Museum;  
Milano, Laboratorio fotoradiografico della Pinacoteca di Brera;  
Milano, Collezione Koelliker, courtesy of BKV Fine Art, ph. credits Matteo Zarbo;  
Modena, Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi, su concessione del Ministero della Cultura - Foto Carlo Vannini;  
Sidney, Art Gallery of New South Wales (courtesy of);  
Stoccolma, Nationalmuseum Stockholm / Photo: Anna Danielsson;  
Washington, National Gallery of Art;

Altre immagini appartengono all'archivio personale degli autori.  
Gli editori si rendono disponibili per assolvere eventuali diritti fotografici dovuti.

# GIULIO CESARE PROCACCINI GLI APOSTOLI RIUNITI



COMUNE DI GENOVA



MUSEI  
DI  
GENOVA



musei di  
**Strada Nuova**  
Palazzi Rosso Bianco Tursi



© 2026 Goldfinch Srls  
ISBN 9791224324164

*A cura di Raffaella Besta, Odette D'Albo, Marco Franzone*  
Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso dal 7 marzo al 19 Luglio 2026

## Sommario

- 8      *“Doverìa con la presente mandarli un quadro di mio gusto qual so certo che li piacerà”*  
Giulio Cesare Procaccini per Giovan Carlo Doria a Genova  
*Odette D’Albo*
- 36     *San Matteo, San Paolo, San Tommaso,*  
*San Simone o San Giuda Taddeo* di Palazzo Rosso  
*Raffaella Besta*
- 46     *San Bartolomeo e San Pietro* ritrovati  
Due ancora mancanti. Ipotesi per un autoritratto.  
*Marco Franzone*



*“Doveria con la presente mandarli un quadro di mio gusto qual so certo che li piacerà”*  
**Giulio Cesare Procaccini per Giovan Carlo Doria a Genova**

Nell'unica lettera finora nota che attesta un contatto epistolare diretto tra Giulio Cesare Procaccini (1574–1625) e Giovan Carlo Doria (1576–1625), datata 1 aprile 1622<sup>1</sup>, il pittore si rivolge in tono confidenziale al suo più importante committente, indicandogli che presto gli avrebbe inviato un dipinto frutto del suo estro, certo di incontrare il suo gusto. Giulio Cesare, reduce allora da una malattia che lo aveva condotto quasi in fin di vita negli ultimi mesi dell'anno precedente<sup>2</sup> era in ritardo sulla consegna al collezionista della serie degli *Apostoli*, che comprendeva anche le immagini di *Cristo* e della *Vergine*, del quale sono esposte, in questa occasione, le tele finora ritracciate<sup>3</sup>. Attraverso questa missiva, in poche righe, l'artista riannodava i fili di una relazione che noi sappiamo essere iniziata almeno undici anni prima, nel 1611, quando i due si conoscono verosimilmente durante un soggiorno di Doria a Milano<sup>4</sup> e che durerà fino alla morte di entrambi, avvenuta nel 1625. Il legame tra Procaccini e il patrizio genovese, noto da tempo agli studi<sup>5</sup>, è fatto di committenze artistiche, ma anche di una grande sintonia, che unisce queste figure per lungo

tempo nel segno della comune passione per la pittura. Grazie ai documenti, alle fonti, ai tre inventari delle straordinarie collezioni radunate da Doria nel suo palazzo in vico del Gelsomino—oggi vico Monte di Pietà—nel capoluogo ligure, non più esistente, alla sua corrispondenza con familiari e agenti, è possibile tracciare uno dei rapporti più stretti e amichevoli tra pittore e collezionista nell'Italia del primo Seicento.

**Gli inizi**

I protagonisti di questa vicenda, come si è anticipato, si incontrano con ogni probabilità a Milano all'inizio del 1611, quando entrambi avevano ormai chiari i propri orizzonti di vita, che li aveva portati ad andare controcorrente rispetto a quanto ci si sarebbe aspettato da loro. Così accade a Giovan Carlo Doria, uomo di cospicue ricchezze, terzo figlio dell'abile mercante e doge Agostino. Il padre affida la sua educazione a più precettori, tra i quali spicca il teologo Antonio Prato<sup>6</sup> e per un breve periodo lo invia a Napoli, nel 1598<sup>7</sup>, presso suo fratello Marco Antonio, perché possa impraticarsi nella



fig. 1  
P. P. Rubens, *Ritratto di Giovan Carlo Doria*,  
1607–1608 ca., Genova,  
Musei Nazionali di Genova -  
Galleria Nazionale della Liguria.

mercatura. Il Doria torna a Genova poco dopo, intorno al 1600, dove da allora vive in maniera pressoché stabile. Dopo un periodo iniziale in cui collabora nella gestione degli affari di famiglia con il padre, alla morte di quest'ultimo, nel 1607<sup>8</sup>, Giovan Carlo decide per sé una vita fuori dalle incombenze degli incarichi pubblici. Nel 1608 sposa Veronica Spinola e da questo periodo in poi dedica la maggior parte delle sue energie alla promozione delle arti e ad intrattenere relazioni con alcune delle più importanti figure del panorama politico e religioso d'Italia, tra le quali esponenti dei Medici, dei Farnese e Federico Borromeo.

Le sue grandi aspirazioni ad ideali cavallereschi si colgono già nel maestoso ritratto equestre dipinto da Rubens verosimilmente tra il 1607 e il 1608 per celebrare la sua elezione a cavaliere dell'ordine di San Giacomo da parte del re di Spagna (fig. 1)<sup>9</sup>. Un'immagine di potenza sorprendente anche sotto il profilo simbolico, dal momento che rappresenta "un membro dell'aristocrazia genovese secondo canoni riservati ai sovrani"<sup>10</sup> e che trova un antecedente nel *Ritratto del duca di Lerma* (oggi al Prado, Madrid), il *valido* di Filippo III, eseguito da Rubens nel 1603.

Se risulta evidente dunque come Doria avesse scelto per sé una vita diversa da quella che il padre aveva immaginato per lui, una sottile ribellione a un destino pre-stabilito si coglie anche nell'esperienza di Giulio Cesare Procaccini, poco più anziano del suo committente.

Il maestro si trasferisce da Bologna a Milano nel 1587 al seguito del fratello maggiore Camillo, con la sua famiglia,

sotto l'ala protettrice di Pirro I Visconti Borromeo, che li coinvolge nella decorazione del suo ninfeo a Lainate<sup>11</sup> e in altri prestigiosi cantieri milanesi, tra i quali il Duomo. Qui, tra il 1590 e il 1591, Giulio Cesare è attestato per la prima volta nelle vesti di scultore<sup>12</sup>, forse perché il ruolo del pittore, secondo una logica più ampia della bottega Procaccini<sup>13</sup>, spetta al fratello Camillo, allora all'apice della fama<sup>14</sup>. Nel 1594, a vent'anni, quando gli viene pagata una scultura realizzata per il Duomo, si attesta che non sa scrivere<sup>15</sup>, non è quindi un artista di particolare cultura. Qualche anno dopo, forse anche grazie all'entusiasmo del matrimonio con Isabella Visconti, figlia del feudatario Ottaviano, celebrato nel 1600<sup>16</sup>, Procaccini decide di passare, quasi definitivamente, dallo "scalpello al pennello" e inizia nella chiesa di Santa Maria presso San Celso la sua carriera pubblica di pittore. La ferma volontà di abbandonare la scultura viene attestata anche in privato attraverso un *Autoritratto* giovanile, databile ai primi anni del Seicento (fig. 2), nel quale si raffigura programmaticamente con la tavolozza tra le mani<sup>17</sup>.

Nel corso di un decennio Giulio Cesare si afferma progressivamente nel contesto milanese e inizia a maturare qualche contatto con committenti genovesi, tra i quali il primo di cui abbiamo notizia è il patrizio Cesare Marino, legato alla celebre famiglia di banchieri originari del capoluogo ligure di stanza a Milano, che gli commissiona, tra il 1607 e il 1608, la *Trasfigurazione con i santi martiri* per la chiesa di San Celso (oggi, Milano, Pinacoteca di Brera)<sup>18</sup>. Poco dopo, nel 1610, il maestro ottiene il pieno riconoscimento della sua arte, quando la Fabbrica del Duo-

mo, con il naturale consenso di Federico Borromeo, gli affida la realizzazione di sei tele parte del ciclo di quadroni con i *Miracoli di san Carlo Borromeo*, dipinti in vista della canonizzazione dell'arcivescovo avvenuta quell'anno.



fig. 2 G. C. Procaccini, *Autoritratto*, 1602-1603 ca., Milano, collezione Koelliker, courtesy BKV Fine Art.

Si tratta, di fatto, della commissione che consacra il successo del più giovane Procaccini nel contesto milanese, dal momento che, a differenza degli altri maestri coinvolti nell'impresa, gli viene riconosciuto, anche sul fronte economico, un ruolo paritario a Cerano, protagonista della scena pittorica cittadina di quegli anni<sup>19</sup>.

Giulio Cesare e Giovan Carlo si incontrano in una Milano ancora sotto l'incanto delle celebrazioni in onore di San Carlo del novembre 1610. Il fascino esercitato dalla solenne cerimonia su Doria emerge in una lettera da lui indirizzata a Federico Borromeo il 2 febbraio del 1611, nella quale chiede al prelado l'invio a Genova di medaglie, immagini benedette e l'onore di ricevere "qualche poca reliquia"<sup>20</sup> del santo che portava il suo nome. Grazie a questa missiva apprendiamo di un recente soggiorno del Doria a Milano "a casa del conte Fabio mio cognato", vale a dire Fabio II Visconti Borromeo<sup>21</sup>, marito di Bianca Spinola, sorella di sua moglie. Il nobile lombardo era figlio di Pirro I, il primo patrocinatore della famiglia Procaccini a Milano<sup>22</sup> e con ogni verosimiglianza, durante quelle giornate d'inizio 1611, presenta l'artista al suo futuro più fedele committente.

La grazia e l'eleganza della pittura di Giulio Cesare, debitrice di Correggio e Parmigianino, conquistano "gli occhi" del raffinato patrizio genovese, determinando un corto circuito che non si verifica con altri maestri attivi sulla scena milanese, tra i quali Cerano e Morazzone, che pure sono attestati, nel tempo, nella sua raccolta. Non è un caso che il primo pagamento noto a Procaccini risalga all'aprile di quello stesso anno<sup>23</sup>.



fig. 3  
P. P. Rubens, *Circoncisione*,  
1605, Genova, chiesa del Gesù.



fig. 4  
G. C. Procaccini, *Circoncisione*,  
1613-1616, Modena, Galleria Estense.

### Procaccini e Doria tra Milano e Genova

A partire dal 1611 le carte d'archivio raccontano di costanti pagamenti che, sebbene senza riferimento ad opere precise, lasciano immaginare un incessante fluire di dipinti dalla bottega di Procaccini in San Pietro in Campo Lodigiano a Milano al palazzo Doria di vico del Gelsomino a Genova.

Alla stringatezza delle fonti documentarie che attestano i contatti tra il pittore e il collezionista si contrappone l'incredibile maturazione della pittura di Giulio Cesare negli anni immediatamente successivi all'incontro con il patrizio genovese: sono quindi le tracce stilistiche a parlarci di almeno un soggiorno di Procaccini nella Superba già all'inizio del secondo decennio del Seicento<sup>24</sup>. Come è stato più volte rilevato, è difficile immaginare il grandioso impianto scenografico della *Circoncisione* commissionata nel 1613 al pittore dai Gesuiti per la chiesa di San Bartolomeo a Modena (oggi, Modena, Galleria Estense, fig. 4)<sup>25</sup>, senza la visione dello straordinario dipinto di identico soggetto eseguito per lo stesso ordine da Rubens a Genova nel 1605 (fig. 3)<sup>26</sup>. La cascata di angeli che piovono dal cielo, il senso di spettacolarità esibito nei gesti delle figure fanno della monumentale pala d'altare un capolavoro antesignano dell'incipiente stagione barocca, ribadendo, con le parole di Roberto Longhi "se pur di barocco si può parlare per un dipinto terminato nel 1616"<sup>27</sup>.

Verosimilmente più frequenti sono, invece, i soggiorni di Doria a Milano, agevolati dalla parentela con il Visconti Borromeo. "Il signor Gio. Carlo è partito per Mila-

no già sono dodici giorni", così afferma il poeta Gabriello Chiabrera in una lettera al pittore Bernardo Castello nel novembre 1614<sup>28</sup>. Sappiamo che Doria si era recato a Milano con Luciano Borzone, nelle vesti di consulente d'arte, che in quella occasione avrebbe avuto modo di fare la conoscenza di pittori e collezionisti lombardi<sup>29</sup>.

Quando non presente di persona, Doria resta costantemente aggiornato sui fatti d'arte milanese e su ciò che succede nella bottega di Procaccini dal cognato, che evidentemente si incarica anche del trasporto delle opere del pittore a Genova. Di questa attività rende conto una lettera inviata nel gennaio 1616 a Doria dal Visconti Borromeo, che scrive "Son stato dal Procaccino a vedere alcuni quadretti qual va sparcchiando per V. S. et alla venuta mia dice saranno pronti. Da questo Signor Governatore ha avuto carico di pingere in quadri grandi la vitta di Nostro Signore et si ricorda servitore di V.S."<sup>30</sup>.

Nell'informare il cognato dell'avanzamento dei dipinti che avrebbe portato a Genova in tempi poco successivi, il nobile milanese lo avverte dell'emergere di un potenziale rivale di primo piano tra i committenti di Procaccini, Pedro de Toledo Osorio, V marchese di Villafranca del Bierzo (1557–1627), nipote del famoso viceré di Napoli di cui portava il nome.

Dopo una lunga carriera militare e dopo essere stato capitano generale delle galere di Napoli, alla fine del 1615 era stato nominato da Filippo III governatore di Milano. Le concise informazioni contenute nella missiva consentono di individuare nel nobile spagnolo il committente dello straordinario ciclo di tele con la vita di Cristo, uno

dei vertici assoluti della produzione del pittore. I dipinti che lo compongono, ora sparsi in musei e in altre istituzioni in tutto il mondo, sono condotti in Spagna dal Toledo al termine del suo incarico, nel 1618<sup>31</sup>, e con ogni probabilità, come vedremo, lo stesso Giovan Carlo ne rimane affascinato.

È verosimile che i "quadretti" condotti a Genova da Visconti Borromeo nei primi mesi del 1616 compaiano nel primo inventario della collezione di Doria, redatto entro la fine dell'anno seguente. Il risultato dei compensi ricevuti da Giulio Cesare nell'arco di circa sei anni si traduce nella presenza nel palazzo di vico del Gelsomino di oltre trenta sue opere, che fanno di lui l'artista più rappresentato nella raccolta.

La devozione a San Carlo Borromeo, particolarmente sentita dal patrizio genovese, è testimoniata dal "quadro grande di San Carlo" riconoscibile nella pala con *San Carlo in gloria* di Procaccini oggi alla Pinacoteca di Brera<sup>32</sup> (fig. 5) ma anche da "due quadretti di macchia dei miracoli di San Carlo", ancora non rintracciati, bozzetti dei quadroni eseguiti dal pittore per la canonizzazione. Tra le altre opere ricordate è oggi possibile riconoscere, con un buon margine di certezza, la *Decollazione del Battista* in collezione privata<sup>33</sup> (fig. 6), la *Fuga in Egitto* della Pinacoteca di Bologna<sup>34</sup> (fig. 7) e la *Sacra Famiglia* a Kansas City (fig. 8), descritta come "Madonna del Precaccino grande del naturale fatta in due giorni"<sup>35</sup>. Lo stupore per gli sbalorditivi tempi di esecuzione di quest'ultimo dipinto travalica la compilativa menzione inventariale e fa immaginare che il patrizio genovese avesse potuto ve-

dere compiersi quel prodigio sotto i suoi occhi<sup>36</sup>. Già da questo primo spaccato della collezione di Doria emerge una sua predilezione per le opere descritte come



fig. 5 G. C. Procaccini, *San Carlo in gloria*, 1613 ca., Milano, Pinacoteca di Brera.

“di macchia” e “macchietta”, che rendono conto di una vera e propria passione per gli “abbozzi” di Procaccini. Sono queste gli esiti più innovativi della pittura dell’artista, che scaturiscono dal legame con la tradizione cinquecentesca emiliana e in particolare, per dirla con le parole del letterato comasco Girolamo Borsieri nel 1619, con “una maniera che molto si accosta alla maniera del

Parmeggianino, particolarmente nel macchiare<sup>37</sup>”. Inaugurate da Parmigianino nella fase tarda della sua carriera<sup>38</sup>, le sperimentazioni condotte da Giulio Cesare sul fronte dell’“abbozzo autonomo”, secondo la definizione coniata da Roberto Longhi<sup>39</sup>, vale a dire opere dipinte con tocchi rapidi e sicuri e dall’aspetto volutamente non finito, al quale l’artista unisce abilmente l’esuberante

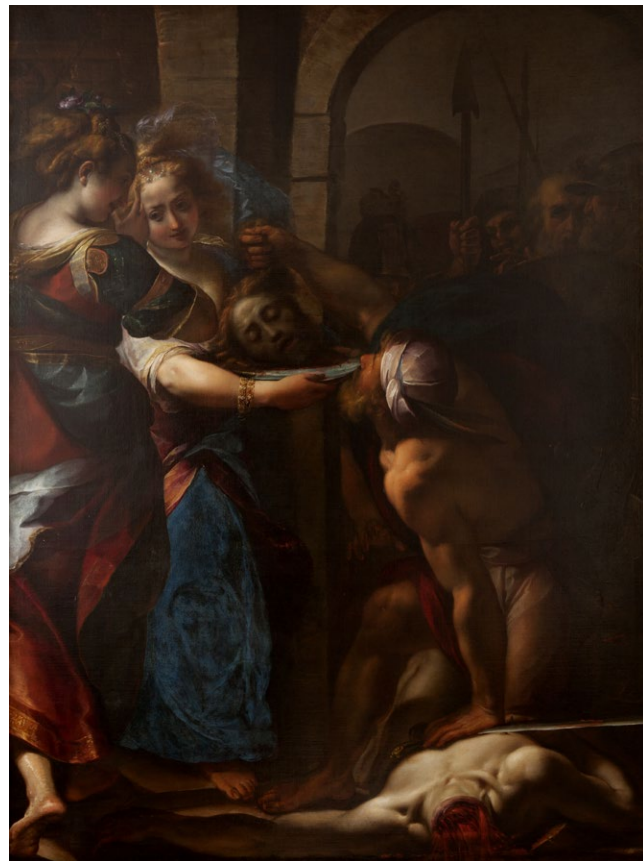


fig. 6 G. C. Procaccini, *Decollazione del Battista*, 1608–1610 ca., Milano, collezione privata.



fig. 7 G. C. Procaccini, *Fuga in Egitto*, 1606–1607 ca., Bologna, Pinacoteca Nazionale.

energia di Rubens, costituiscono ancora oggi una delle peculiarità della pittura di Procaccini ed evidentemente per la loro raffinatezza rispondevano al gusto ricercato del patrizio genovese.

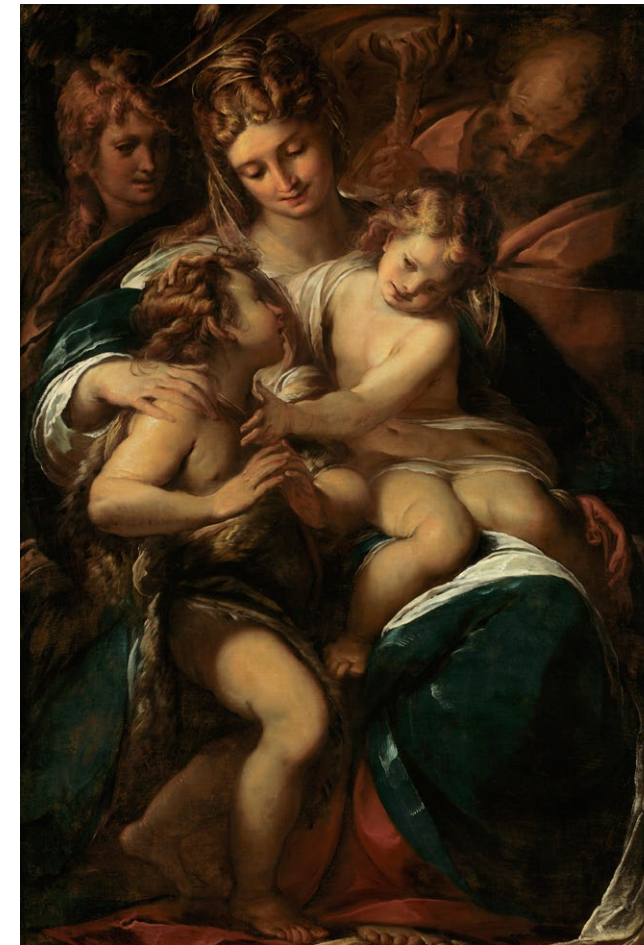


fig. 8 G. C. Procaccini, *Sacra Famiglia*, 1615–1616, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art.

### *Procaccini in vico del Gelsomino*

Come tramandano le parole ben note di Raffaello Soprani, sappiamo che Procaccini soggiorna a “*Genova circa l’anno di nostra salute 1618 ricevutovi dalla liberalità del Sig. Gio Carlo Doria in casa del quale habitò*”<sup>40</sup>. Il periodo trascorso dal maestro in vico del Gelsomino è legato verosimilmente alla sua più prestigiosa commissione nella Superba, la sensazionale *Ultima Cena* destinata in origine al refettorio del convento francescano annesso alla chiesa della Santissima Annunziata del Vastato<sup>41</sup> (fig. 9), un’opera le cui dimensioni imponenti richiedono con ogni probabilità all’artista di risiedere in loco. All’elaborazione di questo telero di cruciale importanza nella carriera del pittore, sono legati alcuni disegni preparatori<sup>42</sup>, che testimoniano la meditata messa a fuoco della composizione e un virtuosistico bozzetto, oggi alla Galleria Nazionale della Liguria (fig. 10) ma, come del resto immaginabile, un tempo nella raccolta del Doria insieme ad altre opere, che saranno censite di lì a poco nell’inventario redatto entro il 1621<sup>43</sup>. Nel mettere in scena il suo cenacolo, Procaccini offre una grandiosa rilettura del modello di Leonardo a Milano, sul quale innesta il colore denso di Tintoretto e l’enfasi della lezione rubensiana. Il committente di questa “colorata macchina barocca”<sup>44</sup>, un colossale ex voto finanziato per rendere grazie a un frate del convento per la guarigione dopo una malattia quasi mortale, è ricordato dalle fonti come “signore” o più specificamente come un “Gov[ernato]re” di Milano. Potrebbe essere identificabile con il già ricordato governatore Pedro de Toledo, che nell’autunno 1616 risulta



fig. 9  
G. C. Procaccini, *Ultima Cena*,  
1618, Genova, Basilica della Santissima  
Annunziata del Vastato.

essersi ammalato in maniera assai grave e per il quale Giulio Cesare in quel periodo stava dipingendo l'altrettanto imponente ciclo con le *Storie di Cristo*.

Il periodo trascorso in vico del Gelsomino permette presumibilmente a Procaccini di entrare in contatto con gli artisti gravitanti in quello che potremmo definire il "Doria circle". È per primo il poeta Giovan Battista Marino a segnalare, nel 1619, che Giovan Carlo accogliesse, nella loggia della propria dimora, un'informale accademia d'arte<sup>45</sup>.

Il cenacolo artistico, nato su istanza di Giovan Battista Paggi, è frequentato da numerosi pittori, tra i quali Luciano Borzone, Giulio Benso, Gioacchino Assereto

e anche, in gran segreto per la sua condizione di frate cappuccino, da Bernardo Strozzi, forse conosciuto da Procaccini già in tempi molto precedenti<sup>46</sup>. Durante gli incontri, gli artisti, oltre a poter disporre della notevole collezione di dipinti radunata dal Doria, si esercitavano verosimilmente nel disegno dal naturale. Non si può escludere che anche Giulio Cesare possa essersi infiltrato a qualche "seduta": un riflesso dell'attenzione di Procaccini per la grafica genovese si coglie in una lettera scritta al Doria nel 1619 dal suo agente Ottavio Verderio, nella quale quest'ultimo racconta l'entusiasmo suscitato nel maestro dai racconti sui disegni di Luca Cambiaso presenti in casa Doria<sup>47</sup>.



fig. 10 G. C. Procaccini, *Ultima Cena*, 1618, Genova, Musei Nazionali di Genova - Palazzo Spinola.

La permanenza nella Superba sembra essere stata fruttuosa per Giulio Cesare per il confronto con opere di altri pittori rappresentati nelle aggiornate collezioni genovesi, in particolare *Il martirio di sant'Orsola* di Caravaggio di proprietà di Marco Antonio Doria, il fratello di Giovan Carlo, con il quale intesse un dialogo a distanza<sup>48</sup> e le prove di Orazio Gentileschi, senz'altro a lui più congeniali, nelle raccolte di Pietro Gentile e dei Sauli<sup>49</sup>. È probabile che in occasione del soggiorno a Genova Procaccini sia entrato anche in contatto con Giovan Vincenzo Imperiale—divenuto oltretutto parente del Doria nel 1621, per aver sposato la vedova di suo fratello—che possedeva sue opere<sup>50</sup>.

Verosimilmente in questo periodo si aprono per l'artista anche nuove opportunità sul fronte delle opere pubbliche nel capoluogo ligure, in verità di datazione non certa, come il *Martirio di san Bartolomeo* per l'oratorio intitolato al santo (oggi, Genova, Santo Stefano, fig. 11)<sup>51</sup> e una *Circoncisione di Gesù*, già nella chiesa di San Domenico, oggi non rintracciabile<sup>52</sup>.

Gli esiti della presenza di Procaccini nella dimora di vico del Gelsomino e dell'intensa produzione di quel periodo si riflettono nel secondo inventario della collezione Doria, stilato tra il 1617 e il 1621, che conta quasi settecento opere, delle quali oltre sessanta riferite al pittore, ma solo poche sono riconoscibili con certezza. Tra esse figura il già ricordato modelletto per l'*Ultima Cena* dell'Annunziata del Vastato, oggi alla Galleria Nazionale della Liguria (fig. 10), ma anche "Una circoncisione de il Sig[no] re" e "Uno santo Bartolomeo che scorticano",

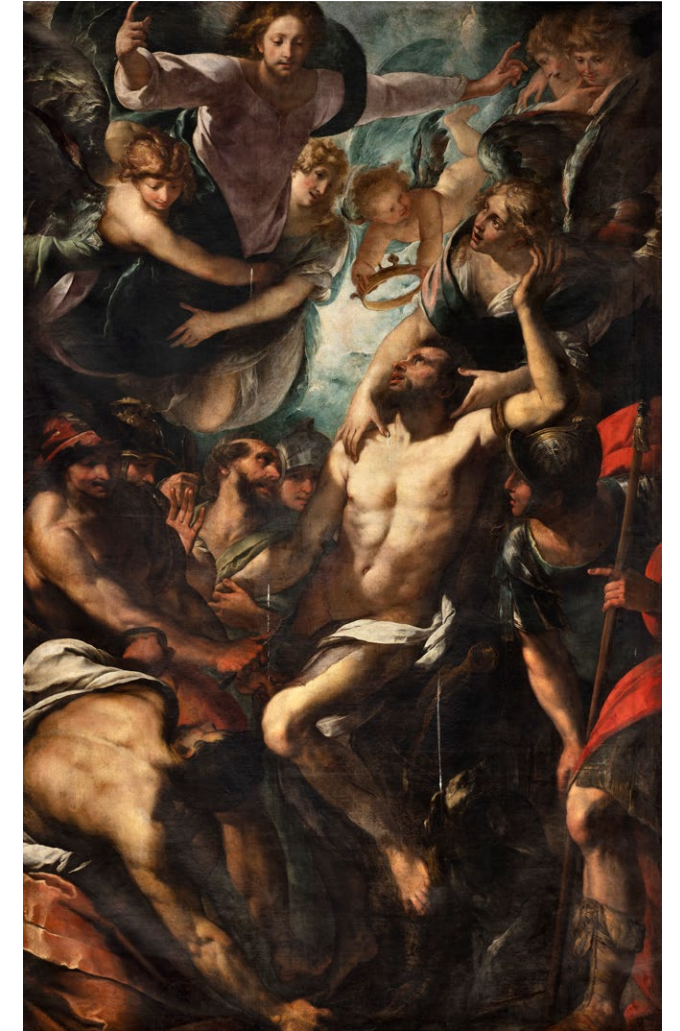


fig. 11 G. C. Procaccini, *Martirio di san Bartolomeo*, 1618-1620, Genova, chiesa di Santo Stefano.

perduti, che a giudicare dalla stima contenuta di 12 scudi sono con ogni verosimiglianza i bozzetti per le altre due imprese pubbliche eseguite dal maestro per Genova, appena richiamate<sup>53</sup>.

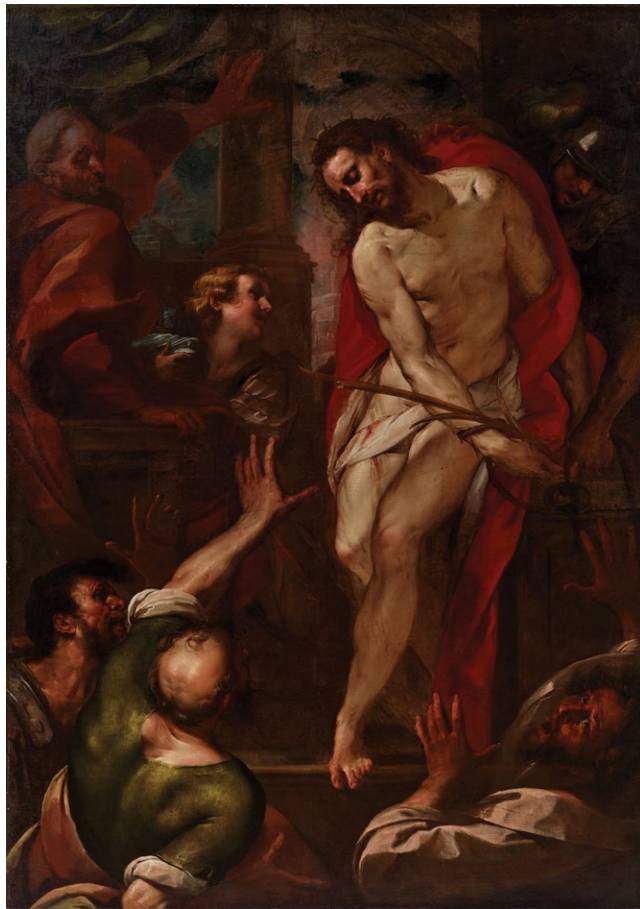


fig. 12 G. C. Procaccini, *Ecce Homo*, 1618 ca., Dallas, Museum of Art.

Oltre a queste prove di piccolo formato, è ormai un'acquisizione critica condivisa, dopo l'iniziale proposta di Hugh Brigstocke<sup>54</sup>, quella di riconoscere nell'"*Ecce Homo*" e nel "*Cristo in croce*" ciascuno valutato la somma considerevole di 200 scudi, l'*Ecce Homo* ora al Museum of Art di Dallas (fig. 12)<sup>55</sup> e la *Deposizione con i santi*



fig. 13 G. C. Procaccini, *Deposizione con i santi Maria Maddalena, Agostino e Gerolamo*, 1618 ca., Sydney, National Gallery of South Wales.

*Maddalena, Agostino e Gerolamo* alla National Gallery of South Wales di Sydney<sup>56</sup> (fig. 13). Le due prove rivelano sia nella tematica sia nella tecnica esecutiva una notevole affinità con le tele parte del ciclo della *Vita di Cristo* eseguite per Pedro de Toledo e considerando che il Doria era al corrente della commissione ricevuta dall'artista<sup>57</sup>,

non si può escludere che richiedesse due dipinti inerenti al tema della Passione anche per la sua galleria, poco più grandi di quelli condotti in Spagna dal governatore.

Tra le altre opere di Procaccini ricordate sono state riconosciute da tempo, con un buon margine di certezza, il *Cristo morto con la Maddalena* oggi nella chiesa di Nostra Signora della Neve a Bolzaneto (fig. 14)<sup>58</sup>, la *Giuditta con la testa di Oloferne* in collezione privata<sup>59</sup> (fig. 15) e probabilmente l'*Estasi della Maddalena* a Washington<sup>60</sup> (fig. 16). Più recente la riscoperta dell'affascinante ritratto della "Flaminia comica", l'allora notissima attrice Orsola Cecchini, in arte Flaminia, attiva per la corte dei Gonzaga a Mantova<sup>61</sup>, ma anche per l'imperatore Mattia a Vienna e nel 1616 per Pedro de Toledo a Milano<sup>62</sup>, plausibilmente identificabile con la tela approdata al Nationalmuseum di Stoccolma (fig. 17). Unica effigie femminile riferita a Procaccini nella raccolta, il dipinto

apre alle sue frequentazioni nell'ambiente teatrale, favorite anche dai documentati legami con quel contesto del fratello Carlo Antonio<sup>63</sup>.

Tra le prove perdute desta notevole interesse il "Venere Marte e Cupido del Palma" donato al Doria da Giovan Battista Marino, assai significativo perché, nel successivo inventario, risulta che il Cupido fosse in realtà stato fatto aggiungere a Giulio Cesare dal collezionista, che aveva fatto adeguare l'opera al suo gusto<sup>64</sup>. Il giovane dio dell'amore è peraltro presente nella collezione anche con un dipinto di Procaccini a sé stante, menzionato come "Cupido piccolo [sic]", valutato 3 scudi<sup>65</sup>, probabilmente riconoscibile nella graziosa tavoletta con questo soggetto recentemente riapparsa sul mercato antiquario, di stesura molto rapida e fresca, in particolare nella vaporosa capigliatura del puttino e nelle sue variopinte ali spiegate (fig. 18)<sup>66</sup>.

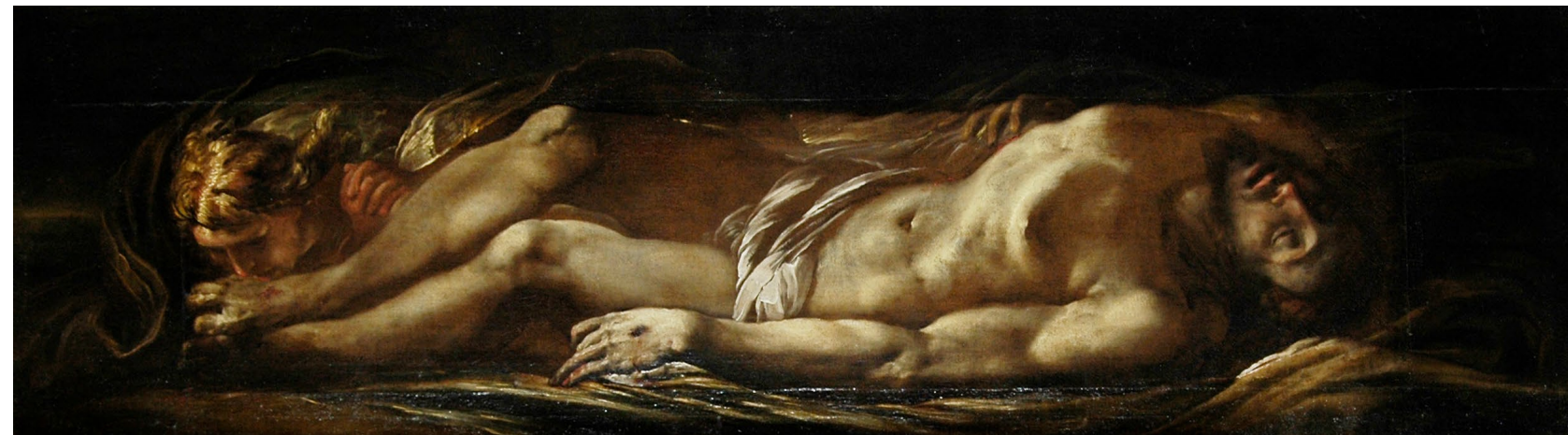


fig. 14 G. C. Procaccini, *Cristo morto con la Maddalena*, 1616-1620, Bolzaneto (GE), chiesa di Nostra Signora della Neve.



fig. 15  
G. C. Procaccini,  
*Giuditta con la testa di Oloferne*,  
1618 ca., collezione privata.



fig. 16  
G. C. Procaccini,  
*Estasi della Maddalena*,  
1616–1618 ca., Washington,  
National Gallery of Art.

Nel secondo inventario compare infine una prova emblematica del legame tra Doria e Procaccini, la *Battaglia di san Giacomo* oggi alla Galleria Nazionale della Liguria<sup>67</sup> (fig. 19). Nella monumentale tela, il santo spagnolo è raffigurato nella foga dell'epica battaglia di Clavijo, svoltasi secondo la tradizione nel 844, mentre combatte accanto al re delle Asturie Ramiro I contro l'emiro di



fig. 17 G. C. Procaccini, *Ritratto di Orsola Cecchini*, 1616–1620, Stoccolma, Nationalmuseum.

Cordova. La scenografica composizione, costruita su due diagonali, vede al centro la figura di san Giacomo che irrompe sul suo cavallo, nella quale Giulio Cesare dimostra di confrontarsi in maniera diretta con l'audace ritratto equestre del suo mecenate eseguito da Rubens verosimilmente tra il 1607 e il 1608. Attraverso le due prove, in dialogo tra loro anche nell'allestimento della



fig. 18 G. C. Procaccini, *Cupido*, 1618–1620, mercato antiquario.

collezione, Doria promuove la sua immagine di paladino della cristianità e la sua fedeltà al re di Spagna.

La notevole impressione suscitata dall'opera di Procaccini traspare nella lettera indirizzata nel novembre del 1621 dal pittore francese Simon Vouet a Doria, che lo aveva inviato in visita presso la bottega del maestro emiliano a Milano, nella quale l'artista racconta di un'imponente dipinto con la *Strage degli Innocenti* al quale Giulio Cesare stava lavorando che dice essere "grande più di quello chez V. S. del Santo Giacomo"<sup>68</sup>.



fig. 19 G. C. Procaccini, *Battaglia di san Giacomo*, 1620 ca., Genova, Musei Nazionali di Genova - Galleria Nazionale della Liguria.

### *Gli Apostoli Doria e gli ultimi anni*

Il breve soggiorno a Milano di Vouet al seguito di Procaccini, riepilogato nella lettera al Doria del 1621, apre uno squarcio su alcuni dei più rilevanti collezionisti lombardi, molti dei quali verosimilmente noti al patrio genovese<sup>69</sup>. Giulio Cesare conduce il giovane francese innanzitutto al Ninfeo di Lainate di Fabio II Visconti Borromeo, dove il maestro emiliano, di casa, gli mostra i giochi d'acqua, gli affreschi di suo fratello Camillo e le tre opere, vere o presunte, di Correggio; poi i due si recano presso il palazzo di Francesco D'Adda a Settimo Milanese, "pieno di quadri", tra i quali Vouet ricorda con entusiasmo un dipinto di Andrea del Sarto. A queste raccolte segue quella di Federico Landi principe di Val di Taro, mentre si rivela non accessibile quella di Scipione Toso, il committente del *Martirio delle sante Rufina e Seconda*, il celebre "Quadro delle tre mani" dipinto da Procaccini insieme a Cerano e Morazzone (oggi Milano, Pinacoteca di Brera)<sup>70</sup>, in quel momento fuori città. Il maestro francese loda poi in maniera particolare le prove di Giulio Cesare allora presso Pietro Antonio Lonati e riferisce anche di altri dipinti di Procaccini presso il marchese Giovanni Maria Visconti, committente anche di Borzone<sup>71</sup>. I due si recano quindi in Santa Maria delle Grazie, dove ammirano l'*Incoronazione di spine* di Tiziano oggi al Louvre e visitano di fretta lo studio di Cerano, che trovano con lo "stivale in gamba", in partenza per il borgo di Cerano; cosa che non impedisce a Vouet di apprezzare il suo *Battesimo di sant'Agostino* in San Marco. Oltre ad offrire uno spaccato dei collezionisti più vicini

a Procaccini nella sua città, la missiva rivolta al Doria dall'artista francese aiuta a circostanziare anche l'ultima imponente impresa richiesta a Giulio Cesare dal nobile genovese: la realizzazione di una serie con i dodici *Apostoli*, completata dalle effigi di *Cristo* e della *Vergine*<sup>72</sup>. Nella lettera, infatti, Vouet scrive a Doria di aver visto nella bottega del maestro emiliano “gli Apostoli che dipinge per V. S. Ill.ma [che ne] averà grandissimo gusto; dice di mandarli in touto in anzi Natale”.

L'incarico spingeva ancora una volta Procaccini a confrontarsi, a distanza, con Rubens: l'idea della serie sembra infatti essere stata concepita dal collezionista traendo ispirazione dall'analogo e celeberrimo ciclo realizzato dal maestro fiammingo per il duca di Lerma, tra il 1611 e il 1612 (oggi Madrid, Prado)<sup>73</sup>. Reduce dall'*Ultima Cena* dell'Annunziata del Vastato, dove aveva affrontato il tema degli apostoli componendoli per gruppi secondo l'esempio leonardesco, Giulio Cesare si concentra ora sulle singole figure, restituendole in maniera monumentale nelle grandi tele. I primi seguaci di Cristo emergono dal fondo scuro con una potente tridimensionalità: le composizioni magniloquenti, la tavolozza giocata sui colori delle terre e le figure dal disegno fortemente inciso riflettono gli orientamenti della fase tarda della carriera del pittore, successiva al *Costantino con le reliquie della Passione* del Castello Sforzesco di Milano, firmato e datato 1620<sup>74</sup>. A partire da questa prova, si registra, nella pittura di Procaccini, una svolta verso una maggiore attenzione ai valori del disegno e una scelta più sobria della gamma cromatica, che rappresenta con ogni verosimiglianza la risposta stilistica di Giulio

Cesare agli indirizzi impressi al gusto milanese dall'apertura dell'Accademia Ambrosiana, promossa dal cardinale Federico Borromeo, avvenuta nello stesso 1620. Un altro aspetto che caratterizza l'ultimo quinquennio dell'attività dell'artista è la ripresa della prassi scultorea, abbandonata in gran parte all'inizio del Seicento, per portare a termine due statue per il Duomo di Cremona, commissionate nel 1597 e consegnate, dopo lunghe vertenze, poco prima di morire, nel 1625<sup>75</sup>. Queste circostanze contribuiscono a spiegare le gamme cromatiche aranciate e rossastre dominanti negli *Apostoli* e il loro carattere fortemente scultoreo. Non si conosce con precisione il momento nel quale le tele sono commissionate dal Doria a Giulio Cesare, ma da Vouet sappiamo che Procaccini avrebbe voluto farle avere al collezionista per il Natale del 1621. Tuttavia, le imprudenze commesse durante i giorni di visita del pittore francese, funestati da un “cattivissimo tempo” hanno come conseguenza una “febre acuta”, che riduce Giulio Cesare quasi in fin di vita, come riferisce il 2 dicembre di quell'anno, con visibile preoccupazione, Orazio Fregoso al Doria, assicurando però sulle condizioni di salute del maestro in via di miglioramento<sup>76</sup>. Ad ogni modo, appena in grado di riprendere i pennelli in mano, Giulio Cesare scrive al committente la lettera ricordata in apertura, dell'aprile 1622, e verosimilmente porta a termine in tempi brevi gli *Apostoli*.

Nello stesso periodo nel quale Procaccini è in convalescenza dalla malattia che ne aveva ormai irrimediabilmente minato la salute, anche il patrizio genovese comincia a non stare bene, tanto che nel maggio dello



fig. 20  
G. C. Procaccini,  
*Madonna con i santi Carlo e Francesco*,  
1620–1625, Genova, Basilica di  
Santa Maria Assunta in Carignano.

stesso 1622 non può sottoporsi alle penitenze della Quaresima<sup>77</sup>: come si è detto, entrambi moriranno nel 1625. L'ultimo inventario della collezione Doria, databile entro il 1641, fotografa l'aspetto finale della sua incredibile raccolta, della quale fanno parte oltre sessanta opere di Procaccini. Se la *Madonna con i santi Carlo e Francesco* del pittore era stata già donata ai "Padri di San Carlo" e si trova oggi in Santa Maria di Carignano a Genova<sup>78</sup> (fig. 20), nella grandiosa sala del palazzo di vico del Gelsomino era allestita, significativamente insieme al ritratto equestre di Rubens e a una copia della *Notte* di Correggio, una sbalorditiva pinacoteca procacciniana: la serie degli *Apostoli*, il *San Giacomo scaccia i mori* (fig. 19) e il bozzetto dell'*Ultima Cena* (fig. 10), entrambi a Genova, l'*Ecce Homo* di Dallas (fig. 12), la *Deposizione* di Sidney (fig. 13), la *Decollazione del Battista* di collezione privata (fig. 6) e probabilmente la *Maddalena* di Washington (fig. 16). Il sogno aristocratico di Giovan Carlo Doria, che aveva allestito una collezione come "niun'altro gentilhuomo privato n'hà fatto altra simile"<sup>79</sup>, sarebbe svanito da lì a poco. Dopo la tragica morte dell'unico figlio del collezionista, Agostino, ucciso nel 1640 a Milano dopo una vita breve e inquieta<sup>80</sup>, le raccolte sarebbero state progressivamente divise tra gli eredi e con esse gli *Apostoli*, ricordati per l'ultima volta, ancora riuniti, nel 1674<sup>81</sup>. I riflessi della straordinaria vicenda di Giovan Carlo Doria e di Giulio Cesare Procaccini si sarebbero però protratti per lungo tempo, lasciando un segno profondo nella "Genova pittrice", che avrebbe continuato a rielaborarne l'eredità.

#### Note

*Nel licenziare questo testo ringrazio i compagni di viaggio, Raffaella Besta, Marco Franzone, Luigi Pesce e Clemente Zerbone; per l'aiuto e il confronto sono grata a Jonathan Bober, Gianluigi Condorelli, Federico Fischetti, Francesco Frangi, Alessandro Morandotti, Gianluca Zanelli, Michela Zurla. Dedico questo saggio a Hugh Brigstocke, che per primo ha tracciato queste vicende.*

- 1 Trascritta in V. Farina, *Giovan Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002, p. 179, L35.
- 2 Per le vicende delle tele si rimanda ai contributi di Raffaella Besta e Marco Franzone.
- 3 Per la commissione si veda oltre nel testo.
- 4 O. D'Albo, *Procaccini's Patrons and Collectors in Early 17th-Century Italy*, in H. Brigstocke, O. D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and work with a catalogue of his paintings*, Torino 2020, p. 79.
- 5 Per un riepilogo degli studi su Doria e Procaccini, a partire dalla riscoperta negli anni ottanta da parte di Giorgio Fulco della documentazione sul patrio genovese e dei tre preziosi inventari della sua collezione, che hanno permesso a Hugh Brigstocke (*Giulio Cesare Procaccini [1574-1625]: ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, in *Revue de l'art*, 85, 1989, pp. 45-60), di ricostruire alcuni passaggi fondamentali della cronologia del pittore, si veda A. Morandotti, *Da Procaccini a Strozzi. L'alternativa di Caravaggio lungo l'asse Milano-Genova*, in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri*, catalogo della mostra a cura di A. Morandotti, Milano 2017, pp. 13-19.

- 6 P. Boccardo, *Un ritratto di famiglia. L'effigie equestre di Giovan Carlo Doria e il suo contesto*, in *Il ritratto equestre di Giovan Carlo Doria e Palazzo Spinola di Pellicceria al tempo di Rubens*, a cura di G. Zanelli, Genova 2023, pp. 23-24.
- 7 Per i dati qui richiamati della biografia di Doria si rimanda a Farina 2002, pp. 28-31.
- 8 Farina 2002, p. 32.
- 9 Sull'opera si vedano, da ultimi, *Il ritratto equestre 2023*; G. Zanelli, in *Galleria Nazionale della Liguria. Catalogo generale*, a cura di G. Zanelli, Genova 2024, pp. 150-156, n. I.28.
- 10 P. Boccardo, *Ritratti di collezionisti e committenti*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, a cura di S. J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Milano 1997, p. 40.
- 11 Sul complesso si veda A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005.
- 12 G. Berra, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini*, Milano 1991, pp. 91-92.
- 13 Morandotti 2005, p. 137.
- 14 F. Frangi, A. Morandotti, *Introduzione*, in *Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, catalogo della mostra a cura di D. Cassinelli, P. Vanoli, Milano 2007, pp. 15-21.
- 15 Berra 1991, pp. 93-94.
- 16 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 423.
- 17 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 300, n.10.
- 18 Brigstocke, D'Albo 2020, p.314, n. 36.
- 19 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 317-319, nn. 40-45.
- 20 Farina 2002, p. 173, L15.
- 21 Farina 2002, p. 32.
- 22 Morandotti 2005.
- 23 Le ricevute dei pagamenti sono trascritte in Farina 2002, pp. 183-184, D3.
- 24 H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini: His Life and Work*, Brigstocke, D'Albo 2020, p. 30.
- 25 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 335-336, n. 71
- 26 L. Magnani, *Rubens e l'"invenzione" della pala d'altare barocca: una soluzione comunicativa tra esigenze della compagnia di Gesù e scelte di una committenza aggiornata*, in *Rubens a Genova*, catalogo della mostra a cura di N. Büttner, A. Orlando, Milano 2022, pp. 314-318.
- 27 R. Longhi, *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, *Paragone*, XVII, 195, 1966, p. 27.
- 28 G. Chiabrera, *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. Morando, Firenze 2003, p. 210.
- 29 A. Manzitti, *Luciano Borzone 1590-1645*, Genova 2015, pp. 18-20 e sulla fortuna dei pittori genovesi a Milano più in generale P. Vanoli, *Genova pittrice. Le relazioni con Milano*, in *L'ultimo Caravaggio 2017*, pp. 59-69.
- 30 Farina 2002, p. 174, L18.
- 31 Per l'identificazione delle tele del ciclo si veda O. D'Albo, *I governatori spagnoli a Milano e le arti: Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini e le 'Historie grandi della Vitta di Nostro Signore'*, in *Nuovi studi*, XIX, 20, pp. 145-164, successivamente ampliato di nuove opere in Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 340-346, nn. 81-90. Per le informazioni sul committente J. Bosch Ballbona, *Retazos del sueño tardorenacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo*, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009 pp. 121-145 e J. Bosch Ballbona, *Sobre el quinto maqués de Villafranca, Camillo y Giulio Cesare Procaccini*, *Locus Amoenus*, XIV, 2016, pp. 91-108.
- 32 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 327-328, n. 59.
- 33 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 314-315, n. 37.
- 34 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 308-309, n. 27.
- 35 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 331, n. 64.

- 36 L'interesse di Doria per l'arte faceva sì che amasse vedere gli artisti al lavoro, come traspare dalla testimonianza del pittore Bernardo Pagano nel 1624, in Farina 2002, p. 34.
- 37 Borsieri 1619, p. 64.
- 38 M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino 2002, p. 16.
- 39 Longhi 1966.
- 40 R. Soprani, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova operarono*, Genova 1674, p. 315.
- 41 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 357–358, n.110, al quale si rimanda anche per le ipotesi sulla committenza indicate in seguito.
- 42 Per le opere si veda N. Ward Neilson, *Giulio Cesare Procaccini disegnatore*, Busto Arsizio 2004, pp. 39–40, n. 11; p. 46, n. 25.
- 43 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 356–357, n. 109.
- 44 A. Morandotti, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, p. 194, n. 38.
- 45 Farina 2002, p. 97.
- 46 La notizia di una precoce attestazione del pittore a Milano nel 1610 è stata resa nota in M. C. Terzaghi, *Per il caravaggismo a Genova e in Liguria: arrivi e partenze tra Roma e Napoli*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano 2010, p. 110, p. 123, nota 29. In tempi più recenti i termini cronologici del soggiorno sono stati ampliati indicativamente tra fine 1609 e maggio 1611 in A. Marengo, A. Orlando, *Una nuova identità per Bernardo Strozzi nato Pizzorno e divenuto Fra Antonio. I suoi anni "genovesi" (1582–1633)*, in *Bernardo Strozzi 1582–1644. La conquista del colore*, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Genova 2019, pp. 29–31.
- 47 Farina 2002, p. 176, L. 24.
- 48 A. Morandotti, *Ouverture: il Martirio di sant'Orsola interpretato da Caravaggio, Strozzi e Procaccini*, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, p. 99.
- 49 Queste tangenze sono evidenziate per la prima volta in H. Brigstocke, *Procaccini in America*, catalogo della mostra, London–New York 2002, pp. 98–101, n. 10, pp. 106–108, n. 12.
- 50 P. Boccardo, in *L'età di Rubens. Dimore committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, Milano 2004, p. 279–285; Brigstocke, D'Albo 2020, p.439.
- 51 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 358, n. 111.
- 52 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 436.
- 53 M. C. Galassi, *I Lombardi e i loro 'amici' genovesi: pittori e collezionisti fra Genova e Milano 1610–1630*, in *Procaccini. Cerano. Morazzone. Dipinti lombardi del primo Seicento dalle civiche collezioni genovesi*, catalogo della mostra a cura di C. Di Fabio, Genova 1992, p. 14; Brigstocke, D'Albo 2020, p.437.
- 54 Brigstocke 1989, pp. 52–53.
- 55 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 351–352, n. 98.
- 56 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 352, n. 99.
- 57 Si veda in precedenza nel testo e nota 30.
- 58 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 368, n. 127.
- 59 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 354, n. 104. Sul dipinto si veda anche il recente A. Orlando, *Giulio Cesare Procaccini. Doria's Judith and Genoa*, 2023.
- 60 Qualche incertezza sulla provenienza Doria è emersa in Brigstocke, D'Albo 2020, p. 360, n. 113, sulla base delle ricerche di Bosch Ballbona 2016, che riconduce il dipinto, in Spagna già a metà Ottocento, alla commissione di Pedro de Toledo, ancora da accertare.
- 61 Sul dipinto, pubblicato senza scheda in Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 42–43, 85, 88, nota 108, 437, si veda anche O. D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini e Genova*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610–1640)*, atti del convegno a cura di L. Magnani, A. Morandotti, D. Sanguineti, G. Spione, L. Stagno con la collaborazione di F. R. Gaja, E. Silvello, Milano 2020, pp. 260–261.
- 62 K. Chrisman–Campbell, *Procaccini. Flaminia–Italy's First Diva*, Paris s.d. [2020].
- 63 Spettano infatti a Carlantonio i disegni, incisi da Cesare Bassani, che illustravano la prima edizione della sacra rappresentazione intitolata *l'Adamo* dell'attore Giovan Battista Andreini, pubblicata per la prima volta a Milano nel 1613, riguardo alla quale si veda A. Morandotti in *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. Gregori, Milano 1992, pp. 261–263.
- 64 Si veda Farina 2002, p. 47 e p. 211, n. [343].
- 65 Farina 2002, p. 202, n. [450].
- 66 Olio su tavola, 60 x 45 cm.
- 67 Brigstocke, D'Albo, p. 373, n. 136; G. Zanelli, in *Galleria Nazionale della Liguria. Catalogo generale*, a cura di G. Zanelli, Genova 2024, pp. 158–161, n. I.29.
- 68 Farina 2002, pp. 177–178, L30.
- 69 Sulle figure di questi rilevanti collezionisti si rimanda a O. D'Albo, *Procaccini's Patrons and Collectors in Early 17th-Century Italy*, in Brigstocke, D'Albo 2020, pp.83–84.
- 70 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 358–359, n. 112.
- 71 Sul collezionista si vedano F. Frangi, *Esercizi di penitenza nella Milano di Federico Borromeo*, in *Le frontiere dell'arte. Una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, a cura di F. Gonzales, Novara 2013, 41–48 e il recente E. Rossetti, "Dipignere con lo sparviere in pugno". *Mecenati e pittori nella Milano del Cerano*, in "Arte Lombarda", nn. 200–201, 2024, pp. 186–208.
- 72 Brigstocke, D'Albo 2020, pp. 376–377, nn.142–147.
- 73 M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano 1989, pp. 178–179, nn. 164–166.
- 74 Brigstocke, D'Albo 2020, p. 372, n. 134.
- 75 H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini: His Life an Work*, in Brigstocke, D'Albo 2020, p. 15.
- 76 Farina 2002, p.178, L31.
- 77 Farina 2002, p. 30.
- 78 Brigstocke, D'Albo 2020, pp.400–401, n. 196.
- 79 La citazione è tratta da *Itinerario ovvero nova descrittione de' viaggi principali d'Italia di Andrea Scotto*, Vicenza 1615, pp. 152v–153r, in P. Boccardo, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Vite, carriere, mecenatismo e collezionismo di Giovan Carlo e Marco Antonio Doria*, in *L'ultimo Caravaggio* 2017, p. 47.
- 80 Farina 2002, p. 31.
- 81 Per le vicende della serie si vedano i contributi di Raffaella Besta e Marco Franzone.



## **San Matteo, San Paolo, San Tommaso, San Simone o San Giuda Taddeo di Palazzo Rosso**

Giulio Cesare Procaccini, l'artista più rappresentato all'interno della ricchissima raccolta di Giovan Carlo Doria, operò per il genovese con continuità fra il 1611 e il 1622 realizzando oltre sessanta opere, tra cui anche un'imponente serie dei *Dodici apostoli* completata dalle immagini di *Cristo* e della *Vergine*, di cui fanno parte le quattro tele in esposizione permanente a Palazzo Rosso. Sono note le informazioni sull'esecuzione delle quattordici tele, menzionate dal pittore Simon Vouet in una lettera scritta a Milano il 9 novembre 1621 allo stesso Giovan Carlo Doria in cui riferiva di aver visitato la casa-bottega del Procaccini nella zona di Campo Lodigiano e di avervi visto "[...] gli Apostoli che dipinge per V. S. Illustrissima [...] dice di mandargli il tutto in anzi natale"<sup>1</sup>. Poco meno di un mese dopo, il 2 dicembre, un'altra missiva scritta da Orazio Fregoso al Doria informa sul precario stato di salute del Procaccini, in pericolo di vita per una "febbre acuta", che verosimilmente rallentò l'esecuzione degli apostoli<sup>2</sup>.

La serie completa dipinta da Procaccini per Giovan Carlo è citata per la prima volta in un inventario della collezione redatto dopo la morte del mecenate (+1625)<sup>3</sup>, quindi in quello steso in occasione della scomparsa del figlio Agostino (+1644)<sup>4</sup>, e - per l'ultima volta riunita - in un elenco del 1674 per la divisione dei beni fra i discendenti di Giovan Luca Doria, fratello minore di Giovan Carlo e zio di Agostino<sup>5</sup>. Evidentemente le questioni legate a quell'eredità portarono allo smembramento della serie: un documento allegato all'atto del 1674 informa che uno degli *Apostoli* fu acquistato nel 1678 da Ottavio Centurione, mentre altri cinque lo furono da Cristoforo Centurione Oltremarini; il figlio di quest'ultimo, Pietro Francesco, risulta poi aver venduto quattro delle cinque tele a Giovan Francesco II Brignole-Sale intorno al 1730<sup>6</sup>. Queste ultime, pervenute alle civiche raccolte attraverso la donazione di Maria Brignole-Sale del 1874, sono quelle menzionate per la prima volta a Palazzo Rosso nel catalogo del 1756 nella Sala della Vita dell'Uomo<sup>7</sup>,

dove resteranno nello storico allestimento a quadreria fino ai lavori del dopoguerra. (figg. 1 e 2).

Gli altri sei apostoli rimasti agli eredi di Giovan Carlo sono documentati nel 1721 in un inventario di beni di Paolo Mattia Doria con indicazioni conservative che riportano, per almeno tre quadri, uno stato "assai dannificato" o "del tutto rovinato". Spetta alle ricerche di Marco Franzone<sup>8</sup> avere identificato tra queste tele altri due soggetti in una collezione privata storica: un *San Bartolomeo* e un *San Pietro*.

Genericamente identificati come *Apostoli* negli inventari, nei cataloghi e nelle guide della quadreria Brignole-Sale, hanno ritrovato la loro identità grazie a Piero Boccardo<sup>9</sup>, sulla base dei loro attributi iconografici, confrontabili con quelli di altre serie più o meno coeve, con particolare riferimento a quella di Rubens conservata al Prado. Si è

potuto quindi riconoscere con certezza *San Matteo* (inv. PR 114, fig. 3), *San Paolo* (inv. PR 113, fig. 4) e *San Tommaso* (inv. PR 112, fig. 5), in base allo strumento del loro martirio, rispettivamente alabarda, spada e lancia. Rimane invece più incerta la figura barbata (inv. PR 111, fig. 6), che tiene fra le mani esclusivamente un libro, attribuito comune a diversi Apostoli, per cui lo studioso propone un'identificazione con *San Simone o San Giuda Taddeo*.

Se l'identità degli attributi iconografici e la raffigurazione degli apostoli di tre quarti a figura intera portano a riconoscere nella serie rubensiana un diretto riferimento ideativo, il pittore lombardo fornisce una versione differente dello stesso tema optando per una 'struttura chiusa' in cui le monumentali e scultoree figure, dalle accentuate torsioni, appaiono quasi costrette nello spazio della tela.



fig. 1 Palazzo Rosso, Sala della Vita dell'Uomo, allestimento storico con gli Apostoli Tommaso e Matteo.



fig. 2 Palazzo Rosso, Sala della Vita dell'Uomo, allestimento storico con gli Apostoli Paolo e Simone.



fig. 3  
G.C. Procaccini, *San Matteo*.  
1621–1622 ca.  
olio su tela, 122 x 90 cm;  
Genova, Musei di Strada Nuova,  
Palazzo Rosso, invv. PR 114



fig. 4  
G.C. Procaccini, *San Paolo*.  
1621–1622 ca.  
olio su tela, 122 x 90 cm;  
Genova, Musei di Strada Nuova,  
Palazzo Rosso, invv. PR 113



fig. 5  
G.C. Procaccini, *San Tommaso*.  
1621–1622 ca.  
olio su tela, 122 x 90 cm;  
Genova, Musei di Strada Nuova,  
Palazzo Rosso, invv. PR 112



fig. 6  
G.C. Procaccini, *San Simone (o San Giuda)*.  
1621–1622 ca.  
olio su tela, 122 x 90 cm;  
Genova, Musei di Strada Nuova,  
Palazzo Rosso, invv. PR 111

Rubens costruisce un'immagine dalla geometria aperta, dove le figure sono dense di rilievo gestuale, raggiungendo esiti maggiormente narrativi. È una dimensione di diretto coinvolgimento dello spettatore, più esplicitamente barocca. Anche in Procaccini, nonostante la generale impostazione di tenore ancora tardo manierista, risulta pienamente barocco il modo di intendere lo spazio emotivo e psicologico degli *Apostoli* che entrano in contatto con gli astanti esprimendo una varietà di moti e di tipi fisici, portatori di differenti emozioni, messaggi e livelli di intensità, quasi nella direzione di dodici 'ritratti' autonomi.

Mentre J. Cochin<sup>10</sup> giudicava gli apostoli “*très-beaux, d'une couleur très forte & belle*”, senza riconoscerli come opera del pittore lombardo e accostandoli piuttosto a Bernardo Strozzi, Emil Jacobsen<sup>11</sup> li identifica correttamente come “*notevoli lavori di Giulio Cesare Procaccini*”, nonostante all'epoca della sua visita a Genova fossero “*nericci nelle ombre e nella carnagione*”, conservando tuttavia la forza del “*rosso acceso*” e del “*verde nutrito*” delle vesti e una forte connotazione michelangiolesca.

Pur con una superficie pittorica impoverita dai restauri storici soprattutto sui fondi e nelle ombre, lavorate da Procaccini con velature di lacche brune, i quattro dipinti di Palazzo Rosso conservano un'ottima fattura e un buono stato conservativo generale.

Hugh Brigstocke<sup>12</sup> notando “l'ineguale qualità di tre dei quattro *Apostoli*”, riteneva superiore il *San Tommaso*

sugli altri (unico dei quattro oggetto di un più recente restauro), ragion per cui ipotizzava un intervento di bottega sugli altri tre. Tuttavia, nella monografia del 2020, lo stesso li riconosce pienamente autografi<sup>13</sup>. Piero Boccardo ha sempre considerato i quattro i dipinti di mano del maestro, ritenendo “*difficile accettare che Procaccini, nonostante la temporanea infermità, abbia pensato di affidare a un “assistente” il completamento di una serie richiestagli da quello che è ormai stato riconosciuto come il suo più importante committente*”<sup>14</sup>.

La serie, terminata probabilmente nei primi mesi del 1622, ha effettivamente nei sei apostoli noti uno stile e un linguaggio non completamente omogenei, con esiti di più alta intensità per *San Tommaso* e *San Matteo* e il *San Bartolomeo* di collezione privata che, insieme al *San Pietro*, viene ora presentato in mostra per la prima volta a confronto diretto con le quattro tele di Palazzo Rosso normalmente esposte al pubblico.

#### Note

- 1 A. Brejon de Lavergnée, *Simon Vouet à Milan en 1621: une lettre inédite de l'artiste français*, in “Revue de l'Art”, 50, 1980, pp. 58–64.
- 2 Si veda H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini (1574–1625): ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, in “Revue de l'Art”, 85, 1989, pp. 46–60.
- 3 Cfr. Brigstocke 1989 cit., p. 53; H. Brigstocke, O.D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work*, Torino 2020, pp. 376–377 con bibliografia.
- 4 P. Boccardo, *Gio. Carlo Doria e la serie degli Apostoli di G. C. Doria*, supplemento al “Bollettino dei Musei Civici Genovesi”, X, 28–30, 1988, pp. I–IV.
- 5 V. Belloni, *Penne, pennelli e quadre. Cultura e pittura genovese del Seicento*, Genova 1973, pp. 62–63; Boccardo 1988 cit., p. III.
- 6 Boccardo 1988 cit., p. III.
- 7 *Pitture e quadri del Palazzo Brignole detto volgarmente il Palazzo Rosso in Strada Nuova in Genova*, Genova 1756, nn. 77–80; sui quattro Apostoli di Palazzo Rosso cfr. da ultimo R. Besta in *L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto 1610–1640*, catalogo della mostra, Milano 2017, catt. 42–45 con bibliografia.
- 8 M. Franzone, *Due dipinti inediti della serie dei “Dodici Apostoli” di Giulio Cesare Procaccini: “San Bartolomeo” e “San Pietro”*, in “Bollettino dei Musei Civici Genovesi”, XXIV, 70, (2002) 2003, pp. 22–25.
- 9 Boccardo 1988 cit., p. III; P. Boccardo, *Ritratti di committenti e collezionisti*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova), Milano 1997, pp. 178–183.
- 10 C.-N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de Notes sur le Ouvrages de Peinture de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 3 voll., Paris 1758, II, p. 256–257.
- 11 E. Jacobsen, *Le Gallerie Brignole Sale De Ferrari in Genova*, in “Archivio Storico dell'Arte”, II, 1896, p. 106.
- 12 1989 cit., p. 51.
- 13 H. Brigstocke, O.D'Albo 2020 cit., pp. 376–377.
- 14 P. Boccardo in *Procaccini Cerano Morazzone. Dipinti lombardi del primo Seicento dalle civiche collezioni genovesi*, Genova 1992, cat. 4–7, pp. 41–46.



## San Bartolomeo e San Pietro ritrovati Due ancora mancanti. Ipotesi per un autoritratto.

A metà dell'ottavo decennio del XIX secolo il pittore alessandrino Pietro Sassi (1834–1905) dipinse per la famiglia genovese dei marchesi Brignole due quadri panoramici e di costume.

Il primo (fig. 1), del 1875, fissa la veduta della villa Brignole di Albaro, nella via di San Nazaro, a Genova fuori porta; l'arrivo di una carrozza, il passeggio di gentiluomini e gentildonne e sullo sfondo la città nell'atmosfera dorata di un tramonto estivo.



fig. 1 P. Sassi, *Veduta della villa Brignole in Albaro*, 1875, collezione privata.

Il secondo (fig. 2), eseguito nel 1876, rappresenta un brano di aristocratica vita quotidiana quando la famiglia si ritrova sul terrazzo del palazzo Brignole Grimaldi di piazza san Luca, nel centro cittadino, in una giornata d'estate mentre adulti e bambini sono intenti al giardinaggio e al gioco, in compagnia di un piccolo cane, al cospetto della vasta ansa portuale della città, indagata da



fig. 2 P. Sassi, *Veduta di Genova dal terrazzo del palazzo Grimaldi Brignole*, 1876, collezione privata.

una donna con il binocolo, sopra i tetti della case, delle chiese, con la Lanterna sullo sfondo.

Sono due palazzi di quell'illustre casato che aveva dato alla città Dogi, senatori, filantropi, uomini di cultura e di finanza. Giacomo Maria Brignole (1724–1801) era stato Doge per due volte, un caso unico nella storia di Genova; prima nel biennio 1779–81 poi tra il 1795–97 e ancora, quando andava finendo la Repubblica per forza di Napoleone, fu da questi nuovamente investito del comando come Governatore delegato: un campione “Gattopardo” *ante litteram*.

Suo figlio Gio Carlo (1761–1849), dopo il Congresso di Vienna, divenne Ministro delle Finanze di Casa Savoia, influente uomo di cultura e proprietario di una ricca biblioteca.

Un secolo e mezzo prima era stato Emanuele Brignole (1617–1678) protagonista della vita pubblica cittadina, dando vita a partire dal 1652 all'impresa dell'Albergo dei Poveri, la più cospicua istituzione privata di beneficenza mai organizzata per il governo dei poveri, degli orfani, delle vedove a cui dare sostentamento, educazione e lavoro.

Giovanni Battista Brignole (1580–1641) è il capostipite di questo ramo della famiglia, ritratto nel 1627 da Bernardo Strozzi (fig. 3) sulla loggia del suo nuovo palazzo di Genova, costruito dall'architetto Bartolomeo Bianco al limite occidentale di Strada Nuova, sull'attuale piazza

della Meridiana, detto “dei telamoni” per il fatto di avere oggi in facciata due forzuti “omenoni” scolpiti intorno al 1670 da Filippo Parodi (1630–1702) in atto di reggere l'architrave del portale, sebbene originariamente le figure fossero nate per l'arco d'ingresso dell'antico giardino tenuto ad agrumeto (fig. 4).



fig. 3 B. Strozzi, *Ritratto di Giovanni Battista Brignole*, National Gallery of Ireland, Dublino.



fig. 4 F. Parodi, *Telamoni*, marmo scolpito, Palazzo Brignole Durazzo, Genova.

Una famiglia che aveva una ricca quadreria, per ragioni dinastiche e di collezionismo, ben documentata dalle fonti antiche<sup>1</sup> e dalla moderna letteratura critica.

Raccolta di tesori, con pitture di Strozzi, Van Dyck, Gherardo delle Notti (fig. 5), Reni (fig. 6), Tanzio da Varallo (fig. 7) per citarne alcuni, alla quale sono appartenuti quattro dei dodici apostoli dipinti da Giulio Cesare Procaccini per Giovanni Carlo Doria, opere che fino al 1936 erano ancora di proprietà dei Brignole e successivamente dei loro eredi: sono i ritrovati *San Bartolomeo* (fig. 8) e *San Pietro* (fig. 9) insieme ai due non ancora identificati, sebbene documentati nel 1904 e ancora nel 1936, citati nella “*sala del biliardo della villa a san Nazaro*” (quella del quadro di Sassi) come “*quattro quadri di pittura a olio, rappresentanti quattro apostoli con cornice di legno colorata a bianca*”<sup>2</sup>.

Le tele erano giunte in asse, per via ereditaria, quando estintosi nel 1746 il ramo degli eredi diretti di Gio Carlo Doria, con la morte di Paolo Mattia Doria, una parte consistente della quadreria fu ereditata da Agostino Ser-

ra Doria figlio di Teresa Doria, sorella di Paolo Mattia e moglie di Gio Pietro Serra (n. 1653). Agostino aveva sposato Anna Lomellini del Doge Agostino (1709/91) da cui non ebbe figli, ragione per cui i suoi beni andarono alle cugine Lilla e Teresa Lomellini, figlie di Domenico, fratello del citato Doge Agostino.

Lilla sposò poi un Niccolò Lomellini da cui ebbe la figlia Emilia, in seguito moglie del marchese Gio Carlo Brignole (1761–1849), il ministro della Finanze di Casa Savoia. E da qui i quadri toccarono ai Brignole.

Già nel 1802, nel frangente del definitivo tramonto delle glorie repubblicane della città dogale di Genova, gli apostoli “Brignole” del Procaccini erano stati inventariati nell’elenco dei beni del palazzo Brignole di Piazza della Meridiana a Genova, documento dal titolo *Inventario dei quadri del q.d Sig. Giacomo Brignole esistenti nell’appartamento che conduce il Ministro di Spagna fatto dalli periti Signori Opizio (?) E Santo Tagliafico pittori accademici ed estimatori*<sup>3</sup> come “*4 Appostoli del Procaccino*” nel salotto verso Strada nuova, entro il contesto della già citata e ragguardevole collezione dei quadri di casa.<sup>4</sup>

Gli apostoli della serie sono dipinti a grandezza naturale, tre quarti di figura intera e ciascuno mostra la propria personale fisionomia e il proprio peculiare attributo iconografico.

Il pittore compone le singole sagome come se fossero concepite in una programmata sequenza, cercando un effetto di unità e varietà. Un’armonia alternata. Ciascun quadro doveva essere, naturalmente, unico e distinto ma caratterizzato da un comune denominatore, cromatico, formale e sul piano della composizione. Uno stile espressivo unitario.



fig. 5  
G. Van Honthorst, *Cristo deriso*,  
J. Paul Getty Museum,  
Malibu (LA).



fig. 6 G. Reni, *Gesù Bambino vegliato dagli angeli*, collezione privata.

I santi sono resi con efficace forza monumentale, scultorei in qualche modo, e occupano lo spazio della tela secondo torsioni e posizioni in debito di una certa cultura ancora manierista, come se derivassero dallo studio della declinazione michelangiotesca di Profeti e Sibille della Cappella Sistina, secondo il canone di una costante e ripetuta circolarità del disegno, risolto nell'ambito della figura anziché aperto scenograficamente a un dialogo immediato con lo spettatore.



fig. 7 A. D'Enrico detto Tanzio da Varallo, *Adorazione dei pastori*, collezione privata.

Il *San Bartolomeo*, unico fra gli apostoli che ci sono noti a contravvenire alla regola sopra enunciata di auto referenziarsi, guarda invece con profonda verità, quasi inquisitoria, oltre lo spazio fisico della tela, comunicando un sentimento di percepibile inquietudine e contraddittorietà.

La figura, al limite inferiore della cornice, è trattenuta dall'azione del braccio destro che risolve con ordine e solidità la composizione, guidando la lettura al culmine della lama del coltello, posta in evidenza suggestiva, rigata da un rivo di sangue, lucente verso il basso e tagliente per il filo, come suggerisce il pollice che tenta il bilico dell'arma con la carne più morbida.

Il volto esprime l'intensità di un vero ritratto e si caratterizza per la forza incontenibile dello sguardo così penetrante.

San Pietro, si volta turbato, negando lo sguardo allo spettatore. Esprime nel virtuoso contorcimento della sua mole il dolore per il rinnegamento di Cristo, offrendo il proprio profilo calligrafico a un'indagine spietata che ne evidenzia i tratti plebei e forti, accentuati dalla dominante cromatica rossa del quadro.

La veste appare disordinata, mossa da pieghe che hanno la consistenza croccante delle foglie secche, tenuta insieme dalla mano destra in evidenza primaria per la densità luministica e la robustezza del disegno, come fosse una fibbia per impreziosire e risolvere dinamicamente il taglio di un abito.

Le chiavi, attributo iconografico, sono tenute strette, in basso, quasi fuori campo a rappresentare un crescente sentimento di inadeguatezza.

L'apostolo, inquieto, cerca solidarietà muovendo lo sguardo orizzontalmente, come il protagonista di un'azione teatrale chiama sulla scena le comparse cercandole tra le quinte.

Nel momento del pentimento per la negazione, Pietro piega l'indice della mano destra, vero centro significante della composizione, esprimendo reticenza di fronte all'incompiutezza della propria santità.

Un'analisi più sottile e accurata del quadro di san Bartolomeo, così vividamente accostabile all'idea di un ritratto dal vero, apre a un'ipotesi tanto suggestiva quanto fondata per un'ulteriore interpretazione del soggetto. Nel contesto della serie, questa figura ha caratteristiche particolari, uniche. E' condotta con una tecnica esecutiva impetuosa e vibrante e per varie ragioni si potrebbe

ipotizzare che il pittore abbia voluto ritrarre se stesso allo specchio, nelle vesti di Bartolomeo, per fare a Gio Carlo Doria un omaggio intimo, pieno di gratitudine e denso di un sentimento di intesa profonda.

I documenti antichi testimoniano che nel novembre del 1621 il pittore francese Simon Vouet visitava la città di Milano per conto di Gio Carlo Doria<sup>5</sup>. Qui incontrava Procaccini che stava ultimando l'*Apostolado* Doria. Verosimilmente i pittori videro insieme i quadri che erano in lavorazione nella casa bottega di Campo Lodigiano a Porta Ticinese. Da lì a poco però il lombardo andò in pericolo di vita per una "*febre acuta*" come testimonia una lettera di Orazio Fregoso datata 2 dicembre 1621.<sup>6</sup> Sebbene malato, lavora sicuramente al meglio alla serie, per non deludere l'amico committente, decidendo forse proprio in questo frangente di ritrarre se stesso nei panni di san Bartolomeo. La ragione potrebbe essere quella di testimoniare la paura per la malattia, consegnando al pubblico l'immagine finale e criptata di un grande pittore.

E' un messaggio ben chiaro, nei tempi della contemporaneità, a Gio Carlo Doria che ne può comprendere il valore emotivo, personale ed artistico.

Il pittore e il suo mecenate, legati da stima, affetto e viva intesa intellettuale moriranno entrambi nel 1625. Ecco Giulio Cesare consegnargli a sorpresa nel quadro del san Bartolomeo della serie, l'immagine di sé in un autoritratto allo specchio.

Un ritratto veloce fatto "a macchia" nella parte del volto, dove ogni colpo di pennello è tumultuoso e ben ricono-



fig. 8  
G.C. Procaccini, *San Bartolomeo*.  
1621–1622 ca.  
olio su tela, 126 x 94,5 cm;  
Collezione Koelliker, courtesy BKV Fine Art



fig. 9  
G.C. Procaccini, *San Pietro*.  
1621–1622 ca.  
olio su tela, 120 x 90 cm;  
Collezione privata

scibile, secondo le regole di quella tecnica pittorica che il Doria prediligeva in assoluto.

Un quadro costruito sulla preparazione magra e appena accennata, solcata dalle lacche brune che segnano i confini delle forme, occupata da quelle rosse vetrose che infondono concretezza spaziale.



fig. 10 G. C. Procaccini, *Autoritratto*, 1624, Pinacoteca di Brera, Milano.

Un messaggio di intimità e riconoscenza, racchiuso in un'opera simbolica che custodisce in sé la *summa* dei gusti artistici del Doria: la ritrattistica e la pittura “di macchia”.

Alcuni specifici elementi danno sostegno all'ipotesi che si possa trattare dell'autoritratto del pittore.

Lo suggerisce la posizione della figura che è tipica del modo di auto ritrarsi davanti allo specchio: il corpo a tre quarti che si combina con la resa frontale del volto. L'artista ha lo specchio davanti e la tela di fianco, guarda lo specchio e si rivolge alla tela su cui dipinge, ripetendo l'azione.

Il coltello dell'apostolo, piccolo e domestico, sostituisce, nella visione inquadrata allo specchio, il pennello che l'artista tiene in mano mentre si raffigura.

La pelliccia sulle spalle del santo è il richiamo alla veste ricca di un pittore onorato, prezioso emblema di un alto lignaggio in luogo delle più consuete medaglie e collane d'oro che qui non si possono mimetizzare nel contesto della rappresentazione dei santi.

In ultimo l'affinità con l'*Autoritratto con la medaglia d'oro* del Procaccini all'Accademia di Brera (fig. 10), nella stessa posizione di chi si dipinge allo specchio. La stessa fronte ampia, lo stesso naso lungo e regolare con le ampie narici e gli occhi spinti in profondità, gli zigomi larghi e tondi ma sopra tutto il comune vibrante sentimento della coscienza e della responsabilità di essere artista<sup>7</sup>.

#### Note

- 1 Si veda C. G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura*, per i tipi del Gravier, Genova, 1780 e F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova*, L. Sambolino, Genova, 1875.
- 2 APB (Archivio Privato Brignole), Busta 18/67.
- 3 APB, Busta 16/67.
- 4 Si veda M. Franzone G. Montanari, *Palazzo Brignole Durazzo alla Meridiana in Genova*, Perugia 2018. M. Franzone, *Palazzo Brignole di piazza della Meridiana a Genova: storia architettura e collezioni*, in *Studi di Storia delle Arti*, 2000/2003 (X), pp. 117–128. M. Franzone, *Bernardo Strozzi: il ritratto di Giovanni Battista Brignole alla National Gallery of Ireland di Dublino*, in *Bollettino dei Musei Civici di Genova*, 66, 2001 (XXII), pp. 35–38. M. Franzone, *Due dipinti inediti della serie dei Dodici Apostoli di Giulio Cesare Procaccini: San Bartolomeo e San Pietro*, in *Bollettino dei Musei Civici di Genova*, 70, 2003 (XXIV), pp. 22–25. M. Franzone, *Gerolamo Gri-*

- maldi e Giovanni Battista Brignole. Atteggiamenti moderni per tutelare la proprietà, progettare e costruire ex novo in armonia con il tessuto urbano: Genova 1626*, in *Palazzo Grimaldi della Meridiana. Una dimora aristocratica genovese*, a cura di G. Bozzo, L. Magnani, G. Rossini, Genova 2010, pp. 170–177.
- 5 Si veda A. Brejon de Lavergnée, *Simon Vouet a Milan en 1621: une lettre inédite de l'artiste français*, in *Revue de l'art*, n. 50, 1980 in cui è riportato il testo della lettera del 1621 indirizzata da Vouet a Giovanni Carlo Doria “... in casa sua gli Apostoli che dipinge per V. S. ill.ma ... dice di mandargli il touto in anzi natale ...”.
- 6 Si veda H. Brigstocke, *Giulio Cesare Procaccini (1574–1625): sei attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, in *Revue de l'art*, 85, 1989, pp. 45–60.
- 7 A tale proposito si veda M. Franzone, *Ipotesi per un autoritratto di Giulio Cesare Procaccini in veste di san Bartolomeo e la pittura “di macchia”*, in *Valori Tattili*, 5/6, 2015, pp. 145–152.



Goldfinch  
FINE ARTS