

ANDREA COMALINI

Un'insolita presenza bolognese in Alto Lario:
Giovanni Luigi Valesio nella chiesa dei Santi
Eusebio e Vittore di Peglio

La chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio, nell'Alto Lago di Como, ricostruita agli inizi del Seicento su un precedente tempio del XV secolo, è nota soprattutto per gli importanti cicli di pittura, a fresco e a olio, eseguiti a partire dal 1614 da Giovanni Mauro della Rovere detto il Fiammenghino.

Finora trascurata dalla critica è invece la decorazione a fresco della cappella della Beata Vergine del Rosario (eseguita nel 1611), forse anche perché attribuita, in un manoscritto del 1854 dell'allora parroco di Peglio Gerolamo Felli,¹ a uno sconosciuto Giovanni Valerio, attribuzione puntualmente quanto acriticamente ripresa in seguito da chi si occupò della chiesa (tav. 1).

Nella chiesa antica era presente un altare dedicato a Maria Assunta;² nella nuova, la cappella designata per il culto della Madonna, la quarta di destra, viene dedicata espressamente alla Beata Vergine del Rosario.

L'iconografia della cappella è scopertamente mariana e rivela l'at-

¹ Archivio parrocchiale di Peglio (APP), GIROLAMO FELLI, *Memorie intorno alle pitture della Chiesa Parrocchiale di Peglio ed altre notizie importanti*, 1854. L'autore scrive testualmente: «[...] si ritiene per sicuro che questa Cappella sia stata dipinta da Giovanni Valerio pittore di grido in quel tempo».

² Archivio storico della diocesi di Como (ASDC), *Visite pastorali*, cart. XII, Feliciano Ninguarda, 1593. Con questa denominazione l'altare era citato nella visita pastorale.

tenzione con cui il rettore Pietro Antonio Grassi, artefice del rinnovamento della chiesa, recepì i dettami volti a diffondere il culto di Maria, bersaglio degli eretici, nelle terre di confine più soggette alla diffusione del protestantesimo, tra cui l'Alto Lago, non dimostrandosi in questo da meno degli ordini religiosi, soprattutto domenicani e francescani, che cercavano di propagare tra il popolo la devozione alla Vergine del Rosario.

Per la decorazione delle pareti laterali e della volta della cappella di Peglio che, nella nicchia sopra l'altare, ospita una statua lignea policroma della Madonna del Rosario dentro una cornice con quindici tondi a fresco dei *Misteri mariani*, è presumibile un intervento finanziario della Confraternita della Beata Vergine Maria del Santissimo Rosario, eretta all'altare proprio nel 1611 con privilegio della Vergine delle Grazie dell'Ordine dei Predicatori concesso a Roma il 31 gennaio.³

Nella chiesa rinnovata questa cappella fu la prima a essere affrescata, come testimonia l'iscrizione alla base del riquadro raffigurante *La lotta della Fede contro l'Eresia* sulla parete destra: *Io. Val. Pin. 1611 Petro Antonio Grasso Rectore*, in cui appare il nome abbreviato dell'autore, 'tradotto' appunto dal Felli nel non documentato Giovanni Valerio.

L'affresco sul lato sinistro della cappella, situato in una cornice in stucco dorato come il precedente, rappresenta la *Consegna del Rosario a San Domenico* (tav. 2).

In questo riquadro San Domenico è raffigurato in ginocchio, con accanto uno stelo di giglio, suo attributo come emblema di purezza e anche del culto tributato alla Vergine, mentre riceve il rosario dalle mani di un angelo rivolto a Maria che appare tra le nuvole con in braccio Gesù; questi porge a sua volta una corona tra un tripudio angelico, mentre, sullo sfondo, si svolge una battaglia.⁴

Nell'affresco di fronte, l'Eresia, nelle vesti di una megera gozzuta dal volto stravolto (tav. 3), lascia cadere un libro da cui escono serpen-

³ ASDC, *Visite Pastorali*, cart. XL, fasc. 4, Lazzaro Carafino, p. 264 (anno 1627).

⁴ Le leggi iconografiche la indicherebbero come un episodio della crociata contro gli Albigesi, bandita nel 1208 da papa Innocenzo III. Domenico, pur avendo rapporti d'amicizia con Simone di Montfort, il capo dei crociati, si era tuttavia tenuto lontano dalle operazioni militari, dedicandosi esclusivamente alla predicazione.

telli, simbolo delle false credenze (un serpentello in fuga si trova pure ai piedi di San Domenico nel pendant di sinistra), e arretra spaventata dinanzi alla Fede, che tende il calice con l'Ostia e regge su una spalla la Croce. Da una nuvola si affaccia la Vergine che tiene in braccio Gesù, mentre sopra la piana di fronte al mare è in corso una furiosa battaglia.

Le rappresentazioni rivelano finalità didascaliche precise, anche per l'apparato simbolico del rosario, della croce, del calice, delle serpi, del giglio, dei serti di fiori, chiaramente indirizzato a suscitare la devozione popolare ravvivando la fiducia nella capacità di intercessione della Madonna a favore dei fedeli, richiamata anche a grandi lettere nel cartiglio dello zoccolo sulla parete di sinistra: SUB TUUM PRAESIDIUM CONFUGIMUS.

Incorniciati da pregevoli stucchi, sono raffigurati nella volta, lateralmente, *Angioletti festanti* con strumenti musicali e serti di rose bianche e rosse affacciati a una balconata (tav. 6 e 7) e, nel medaglione centrale, un *Angelo con putti* che si sporgono da una cortina di nuvole a significare la gloria celeste (tav. 4-5).

La leggerezza e la varietà delle loro posizioni, a cavalcioni della ringhiera, sulle spalle l'uno dell'altro, in volo, rimandano a un esecutore amante della vaghezza oltre che della profusione: si vedano anche, tra le mani o al braccio degli angeli, i numerosi serti e coroncine. Il ciclo presenta un linguaggio diverso da quello della pittura lombarda coeva, meno concitato, più 'naturale'. L'ambientazione è accurata; sono descritti con pazienza e abilità da miniatore gli elementi vegetali e animali e le battaglie sullo sfondo dei due riquadri principali.

Anche la vivacità e la tipologia degli Angioletti giocosi della volta richiamano altro linguaggio, di memoria correggesca, documentando un artista lieve e fantasioso, con 'maestri' sicuramente importanti. Un artista con un linguaggio differente da quello più corvivo di Giovanni Mauro della Rovere, a cui si deve la gran parte degli affreschi della chiesa di Peglio, tra cui spiccano *Il Giudizio Universale* e *L'Inferno e il Purgatorio* sulle pareti laterali del presbiterio, realizzati nel 1614.⁵

⁵ Nell'Archivio parrocchiale di Peglio è presente il contratto per gli affreschi del presbiterio, firmato dal Fiammenghino il 4 ottobre 1613, che lo obbligava a «cominciare d.a opera subito dopo Pasqua di Resurrectione, et lavorando sinche d.a opera sara perfetta».

Sulla base della documentazione archivistica e del raffronto stilistico con altre opere dell'artista mi è possibile attribuire a Giovanni Luigi Valesio (Bologna 1561? - Roma 1633) l'esecuzione degli affreschi nella cappella della Beata Vergine del Rosario.

È proprio questo pittore della cerchia dei Carracci che il tempio pegliese rivela di aver ospitato, nel 1611, aprendosi, anche se per un episodio soltanto, a quella domestica naturalezza perseguita all'interno della celebre Accademia degli Incamminati, fondata a Bologna da Ludovico, Agostino e Annibale nel 1582.

Determinante ai fini dell'individuazione dell'artista, che a Peglio si firmò IO. VAL. (tav. 8), è una annotazione relativa a un *Giudizio Universale* perduto del Morazzone a Gravedona, opera la cui esecuzione doveva essere affidata al Valesio.⁶

Il Valesio, secondo il suo più antico biografo, il Malvasia,⁷ dopo avere diretto una scuola di scherma e di ballo e aver fatto il calligrafo e il miniatore, si dedicò, già trentenne, al disegno e alla pittura entrando come allievo nello studio di Ludovico Carracci.

Le poche tele e gli scarsi affreschi a lui attribuiti sia a Bologna sia a Roma, dove si recò al seguito del fratello e dei nipoti di Alessandro Ludovisi, eletto papa nel 1621 col nome di Gregorio XV, esemplificano l'impatto esercitato sul non più giovane Valesio da Ludovico, interprete di rilievo dell'indirizzo controriformistico e realizzatore di quel colloquio religioso semplice e intimo, suggerito dal cardinale Paleotti nel suo *Discorso sulle immagini sacre e profane* stampato a Bologna nel 1582.

⁶ Cfr. *Il Morazzone*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori (Varese, 14 luglio - 14 ottobre 1962), Milano, Bramante editrice, 1962, p. 162.

⁷ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, II, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, p. 139-153. Per un profilo del Valesio, si veda NICOLETTA ROIO, *Giovan Luigi Valesio*, in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di Emilio Negro e Massimo Pironi, Modena, Artioli editore, 1994, p. 335-344, con bibliografia precedente. La studiosa parla di una sorta di *damnatio memoriae* in seguito al ritratto sfavorevole di Giovanni Luigi Valesio come pittore tracciato dal canonico Malvasia, un ritratto tale «da persuadere tutte le fonti successive, che lo giudicarono "valentissimo" almeno nella poesia, nella letteratura e nell'incisione, a tacere il più possibile delle sue modeste qualità di pittore». Anche la più moderna critica d'arte si è occupata solo marginalmente dell'opera pittorica dell'artista.

Ebbe un ruolo nella formazione del pittore anche Pietro Faccini, di cui frequentò l'Accademia detta de' Mirandola e che orientò i suoi interessi in direzione del manierismo.⁸

Il Valesio è noto soprattutto per la sua attività di incisore su invenzioni proprie e altrui (Cavalier d'Arpino, Baglione, Reni, Domenichino...), nella quale si accostò a un altro Carracci, Agostino. In questa produzione (sono state catalogate oltre 200 creazioni dell'artista con soggetti allegorici e mitologici, stemmi e frontespizi per libri; rari i soggetti religiosi)⁹ il Valesio eccelle, grazie alla capacità di rendere, con tecnica raffinata, morbidezze atmosferiche e vivaci effetti coloristici.

Coltivò anche la poesia e a lui si rivolse Giovan Battista Marino per ottenere alcune opere di soggetto mitologico cui dedicò versi elogiativi; per lo stesso motivo gli scrisse varie lettere Cesare Rinaldi, esaltandone la bravura, l'affabilità e la disponibilità¹⁰ (qualità che procurarono al Valesio non poche amicizie).

Sempre il Marino lo esalta con altri «letterati di gran nome» e ne tesse le lodi come pittore, insieme ad artisti quali i Carracci, il Baglione, il Reni, il Morazzone, nel *Panegirico* composto per Maria de' Medici, regina di Francia, e nell'*Adone* ne celebra il valore che, dice, fa «insuperbir Bologna».

Secondo il Malvasia, il Valesio si recò a Gravedona per un «lavoro, che con grand'applauso ad ogni modo, e molt'utile fece [...], condotto da un Prete, che addottorato in Bologna con lui si strinse in una indissolubile amicizia»:¹¹ mi è possibile identificare il religioso nella

⁸ Cfr. CRISTINA BERSANI, *Giovan Luigi Valesio (1560 ca. - 1633). S. Rocco cura gli appestati - La Gloria Celeste*, in ROSARIA GRECO GRASSILLI, *S. Rocco nel Pratello. Storia e arte a Bologna*, con studi di C. Bersani e Carmen Lorenzetti, presentazione di Giancarlo Roversi, S. Giovanni in Persiceto (Bo), A. Forni editore, 2000, p. 153-155.

⁹ Cfr. ADAM VON BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, vol. XVIII, Wien 1803-1821, p. 211-248; *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà, con la collaborazione di Stefano Ferrara, Bologna, Associazione per le arti «Francesco Francia», 1973, n. 939-1029; CLAUDIO SALSÌ, *Note sugli incisori detti «i Valesio»*, «Rassegna di studi e di notizie», vol. XIII, anno XIII, 1986, p. 680-693; *The Illustrated Bartsch, 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, edited by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1987, p. 21-171.

¹⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 143-152.

¹¹ *Ivi*, p. 141.

persona di Giacomantonio Curti Maghini, la cui presenza è attestata a Bologna già nel dicembre del 1604. Nel *Liber baptismorum* (1604-1630)¹² conservato presso l'Archivio parrocchiale di Gravedona, alla data 17 dicembre 1604, si legge che il canonico Camillo Mognio riceve l'ordine da Giacomantonio Maghini, arciprete appena eletto della Collegiata e Plebania di San Vincenzo, di somministrare battesimi in sua vece perché egli era «Bononiensi in gymnasio commorante».

Anche Nicola Curti Maghini, che succede a Giacomantonio come arciprete di San Vincenzo in Gravedona nel 1630, risulta studente a Bologna nel secondo decennio del Seicento. Dal suo stato personale allegato alla visita pastorale Carafino del 1637¹³ apprendiamo che riceve la prima tonsura dal vescovo Giulio Cesare Segni a Bologna il 20 gennaio 1610 e che nel 1614 è promosso all'ostiariato, al lettorato, all'esorcistato e all'accollato da Alessandro Ludovisi, arcivescovo di Bologna e poi papa Gregorio XV; conseguirà il «Doctoratum Sacrae Theologiae in Almo gymnasio Bononiensi» il 30 giugno 1621.

È plausibile che entrambi i Curti abbiano conosciuto il pittore bolognese e, magari, siano entrati con lui in rapporto di amicizia, ma evidenti ragioni di prestigio, oltre che di età (nel 1611 Giacomantonio è arciprete di Gravedona e alla stessa data Nicola ha solamente 15 anni, come si ricava dal *Liber baptismorum* [1575-1604]), indicano sicuramente in Giacomantonio la persona che condusse il Valesio a Gravedona.

Nel palazzo dell'Archiginnasio, voluto dal legato pontificio di Bologna, Carlo Borromeo, per riunire le scuole dei Legisti e degli Artisti, e inaugurato nel 1563, funzionale a un più stretto controllo della chiesa sulla cultura, tre stemmi, tra le migliaia presenti a documentare studenti, corporazioni, rettori e priori, accertano che due altri Curti, di nome Giorgio e Stanislao, studiavano all'Archiginnasio nei primi anni del Seicento.¹⁴

¹² Archivio parrocchiale di Gravedona (APG). Mi riferisco al Libro dei battesimi tenuto da Giacomantonio per tutto il tempo del suo presbiterato, dal 1604 al 1630.

¹³ ASDC, *Visite pastorali*, cart. XL, fasc. 4, Lazzaro Carafino, p. 415-417 (anno 1637).

¹⁴ L'arma dei Curti, una delle famiglie più influenti di Gravedona per tutto il Cinquecento e il Seicento, corrisponde ai tre stemmi Curti (n. 5566, 5589, 5613) presenti in Archiginnasio, la cui immagine è stata gentilmente messa a disposizione dello scrivente dal dott. Pierangelo

Si delinea una presenza 'forte' di appartenenti alla nobile famiglia gravedonese dei Curti all'interno del qualificato ambiente culturale bolognese che contribuisce a spiegare meglio l'insolita committenza al Valesio del ciclo mariano della chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, sulle sponde del Lario.¹⁵

È certo Giacomantonio il più qualificato a essere definito «amico» di Giovanni Luigi, e come arciprete e anche perché legato da un rapporto di conoscenza e di stima con una personalità di spicco della cultura comasca di quegli anni: Gerolamo Borsieri, intenditore d'arte, consigliere artistico di Federico Borromeo, oltre che confidente del Marino e del Morazzone, della cui amicizia epistolare fu probabile tramite.¹⁶

Un suo manoscritto giacente presso la Biblioteca comunale di Como [1606-25] dal titolo *Lettere accademiche storiche e famigliari di Girolamo Borsieri* accerta un legame tra Giacomantonio e personaggi di punta della cultura bolognese del primo Seicento. In una lettera

Bellettini. Indiscutibile è la provenienza dei due Curti da Gravedona anche perché indicata chiaramente nelle scritte. Lo stemma 5566, che è il più elaborato dei tre, presenta, oltre a un nastro che recita «FORTIS ET PRUDENS», un cartiglio alla base con la scritta «D. GEORGIUS CURTUS A GRABEDONA COMENSIS CONS. ET ANAT. SYNDIC.».. Lo stemma 5589 presenta le scritte «SABAUDORUM» e «D. GEORGIUS CURTUS COMENSIS»; il n. 5613 le scritte «SABAUDORUM» e «D. STANISLAUS CURTUS A GRABEDONA COMENS.».. Entrambi i Curti erano, dunque, iscritti alla *natio* dei Savoia e uno (Giorgio) ricopriva la carica di «consigliere e sindaco di anatomia», che lo qualifica come iscritto alla facoltà degli Artisti. Lo stemma di Stanislao è dipinto insieme ad altri intorno a una lapide datata 1618 (comunicazione orale di Diego Paganelli, che ringrazio).

¹⁵ Una via di Gravedona è intitolata a Gerolamo Dentone, il noto quadraturista il cui cognome è Curti, che il Malvasia dice «figlio di un pover' huomo da Reggio di Lombardia» emigrato a Bologna per trovarvi più facilmente lavoro. Con lui ebbe rapporti Giovanni Luigi Valesio, sempre a detta del Malvasia: «Nel nostro Palagetto al Trebbo» il Dentone fece «colorire varie figure al Brizio, a Tognino, ed a Franceschino Carracci, al Valesio, e simili allora giovani, non d'altro pagandoli, che della sua dolce conversazione ed allegria ad una lieta mensa le Feste» (C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 160). Una provenienza gravedonese o quantomeno dal comasco di questi Curti potrebbe gettare una nuova luce anche sulla presenza del Valesio nella pieve di Gravedona. È da segnalare il fatto che era nativo di Rovenna presso Como Angelo Michele Colonna, prima allievo e poi collaboratore, soprattutto in qualità di figurista, di Gerolamo Curti Dentone; il sodalizio dei due pittori durò fino al 1632, anno della morte di quest'ultimo.

¹⁶ Cfr. *Il Morazzone* cit., p. 11. Mina Gregori precisa: «I rapporti del Morazzone col Borsieri si strinsero probabilmente nel periodo dell'attività comasca dell'artista e furono certamente il tramite dell'amicizia col Cavalier Marino».

databile al 1618¹⁷ l'illustre studioso comasco scrive a Giovanni Antonio Magini, che all'epoca stava preparando la sua opera cartografica *Italia*, ripubblicata nel 1620 a cura del figlio Fabio, con frontespizio inciso da Oliviero Gatti, un discepolo del Valesio:¹⁸ «[...] son' andato cercando chi faccia il Lario, ed ho trovato lo Arciprete di Gravedona, il quale vincerà le cure della cura, per vedere se puo farlo questo inverno. Non desperi ne tema: è ben diritto, che il Maghini affatichi per lo Magini».¹⁹

In una lettera successiva al famoso cartografo e matematico padovano egli scrive:

I siti delle ville principali saranno facilmente noti a Lei per la tavola del Lario fatta dal Giovio, o per l'altra fatta dal Clerici, quej delle minori sono per lo più Alpestri e di non molta consideratione. Tuttavolta però, che voglia servirsene faremo ch'il nostro Maghini ne formi una tavoletta separata, ciò che ad esso riuscirà facilissimo, come a quello artefice, il quale si trova nel proprio luogo, e n'è più pratico d'ogn'altro.²⁰

L'espressione «nostro Maghini» è quanto mai significativa. Si legge, inoltre, tra le righe la convinzione, da parte del Borsieri, della disponibilità di Giacomantonio a prestare il suo aiuto oltre che la certezza nella sua capacità di farlo da persona qualificata. Confermano il legame di stima due missive indirizzate dal letterato comasco allo stesso Maghini per chiedergli informazioni sui due martiri Matteo e Gusmeo, i cui resti si trovano nella chiesa eponima di Gravedona.²¹

La documentazione epistolare, dunque, attesta un rapporto mai interrotto del Curti Maghini con l'ambiente bolognese anche dopo il suo rientro in 'patria', terminati gli studi nella città felsinea.

Quale lavoro il Valesio abbia eseguito a Gravedona, se mai ne esegui, non è possibile indicare, almeno fino a questo momento, ma sicu-

¹⁷ GIROLAMO BORSIERI, *Lettere accademiche storiche e famigliari di Girolamo Borsieri*, ms. presso la Biblioteca Comunale di Como [1606-25]. Delle lettere non sono indicate le date singolarmente, ma solo a gennaio e a dicembre, così che si può ugualmente ricavare l'anno.

¹⁸ Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 154. A proposito del Gatti, il biografo riferisce di un «lungo suo domicilio in Bologna di trent'anni».

¹⁹ G. BORSIERI, *Lettere accademiche* cit., f. 199.

²⁰ *Ivi*, f. 212.

²¹ *Ivi*, f. 162-168.



Tav. 1. Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario.



Tav. 2. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La consegna del Rosario a San Domenico*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, parete laterale sinistra.



Tav. 3. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La lotta della Fede contro l'Eresia*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, parete laterale destra.



Tav. 4. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Angelo con putti* (al centro) e *Angioletti festanti* (lateralmente), Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, volta.



Tav. 5. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Angelo con putti* (medaglione centrale), Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, volta.



Tav. 6. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Angioletti festanti* (riquadro laterale sinistro), Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, volta.



Tav. 7. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Angioletti festanti* (riquadro laterale destro), Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, volta.



Tav. 8. Firma di Giovanni Luigi Valesio apposta in basso alla *Lotta della Fede contro l'Eresia*.



Tav. 9. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *L'Annunciazione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 10. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La Visitazione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 11. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La Nascita di Gesù*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 12. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La Circoncisione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 13. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Gesù tra i dottori*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 14. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Gesù nell'Orto degli Ulivi*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 15. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La Flagellazione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 16. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *L'Incoronazione di spine*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 17. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La Salita al Calvario*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 18. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La Crocifissione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 19. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La Resurrezione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 20. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *L'Ascensione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 21. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La Discesa dello Spirito Santo*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 22. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *L'Assunzione della Vergine*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 23. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *L'Incoronazione della Vergine*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.



Tav. 24. GIOVANNI LUIGI VALESIO (attr.), *La vocazione di Sant'Andrea*, Vercana, chiesa di San Salvatore, cappella di Sant'Andrea.

ramente è suo il ciclo della parrocchiale di Peglio, la quale faceva capo alla collegiata di Gravedona.

Consentono l'attribuzione al Valesio la cifra stilistica, le puntuali riprese di atteggiamenti ludovichiani uniti a retaggi ancora manieristici, i rimandi a figure, oggetti, elementi del paesaggio presenti nella sua vasta produzione di incisore apprezzato da una raffinata committenza di religiosi, aristocratici e letterati che si affidavano alla sua abilità, riconoscendo in lui una non comune sensibilità nei confronti del mezzo incisivo.

In particolare, per quanto riguarda l'affresco con la *Consegna del Rosario*, il modo di comporre la figura di San Domenico e di inserirla nel paesaggio è simile a quello del *San Vincenzo* di Ludovico Carracci, ora presso il Credito Romagnolo di Bologna; quasi sovrapponibili sono infatti i profili dei due santi. L'insenatura occupata dall'acqua chiara nell'affresco del Valesio corrisponde esattamente alla macchia scura del paesaggio in basso a destra della tela di Ludovico. Affinità si notano anche nella zona occupata dal cielo che Giovanni Luigi affolla, però, di angioletti che offrono serti e una corona del rosario, obbligato dall'iconografia propria di questo tipo di rappresentazioni.

È evidente anche la somiglianza del volto del San Domenico di Peglio con quello del santo nella tela del Carracci con *La Vergine, il Bambino e San Domenico* della Pinacoteca di Bologna, come ludovichiani sono gli angeli affacciati alle nuvole che rimandano a quelli dell'*Annunciazione* nella lunetta della cappella maggiore della Cattedrale di San Pietro, famosa per lo sbaglio prospettico del piede destro dell'arcangelo Gabriele. Nell'affresco di Peglio, eseguito, però, precedentemente alla tela del Carracci, risulta irrisolta prospetticamente la gamba destra della Fede che si indovina sotto l'abito rigonfio e fuoriesce dalla cornice in una posizione decisamente innaturale.

Il Valesio traduce, certo, la grande religiosità espressiva di Ludovico in un'immagine tutt'affatto devozionale, ma piacevolissimo è il tenero San Domenico dai fini lineamenti, le braccia aperte in preghiera, che si staglia, nella veste bianca e nera dell'Ordine, su un paesaggio di delicata cromia giocata su tutta la gamma del verde, che a sua volta è stemperata in alcune zone in una tonalità chiarissima, fonte di luce.

Da segnalare anche, nella descrizione degli elementi paesaggistici, il raffinato uso del pennello che richiama l'ombreggiatura dell'incisione.

Per quanto riguarda la *Lotta della Fede contro l'Eresia* si può fare riferimento a un'opera dipinta dal Valesio a Roma, non solo di analogo soggetto ma che, stando al Baglione, appare anche iconograficamente simile a quella di Peglio: «[...] fece nel chiostro della Minerva (come si vede) [...] la Religione, che tiene sotto di se l'Heresia assai buona figura».²² La figura della Fede richiama per tipologia quelle allegoriche dell'Equità e della Clemenza del fregio nella sala degli Svizzeri del palazzo comunale di Bologna, di evidente ispirazione carraccesca e databile al 1611;²³ e anche le figure femminili allegoriche di un camerino al pianterreno di palazzo Dall'Armi, eseguite, forse su una precedente decorazione, intorno alla metà degli anni Dieci.²⁴

Basta scorrere le incisioni del Valesio catalogate dal Bartsch²⁵ per rendersi conto di quanto numerose siano le somiglianze con vari particolari degli affreschi della cappella del Rosario: si vedano i nastri svolazzanti intorno ai puttini e alle figure femminili, i profili muliebri col mento sfuggente e le acconciature con piccolo chignon sopra la fronte, gli elmi con rilievo elicoidale dei cavalieri, i drappaggi sciolti e mossi dal vento di Angeli e Virtù di allegorie, frontespizi e stemmi. Spulciando dal *corpus* incisivo del Valesio ampliato da Veronika Birke, che ha catalogato 195 lastre autografe del Nostro,²⁶ attestandone «la grande fantasia come iconografo, specialmente nei fogli di soggetto araldico e nei frontespizi» e valutando «con intelligenza il suo de-

²² C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit. Il Malvasia riporta la biografia del Baglione relativa a Giovanni Luigi Valesio a p. 142. Non è stato possibile vedere il chiostro per accertare la presenza dell'affresco, perché inagibile.

²³ Cfr. N. ROIO, *Giovan Luigi Valesio* cit., p. 336. La studiosa rileva nella decorazione «la notoria goffaggine del Valesio», già segnalata dal Malvasia, che nelle «sue più rinomate fatture», tra cui l'opera in questione, non notava altro che un «certo vezzo», una «leggiadria più appunto da miniatore, che da pittore».

²⁴ *Ivi*, p. 337.

²⁵ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, 40, 1982, cit., p. 12-112.

²⁶ *The Illustrated Bartsch*, 40 (Commentary, Part 1), 1987, cit., p. 21-171. Alla Birke va il merito di aver rivalutato la figura di questo artista, quasi completamente ignorata dalla critica moderna.

bito con Ludovico e Agostino Carracci»,²⁷ segnalò il modo con cui sono resi i capelli delle personificazioni fluviali nelle incisioni 024 e 111 o i serpentelli nell'incisione 117, la grazia dei putti avviluppati nei nastri della 121 (fig. 1) e di quelli della 138 e della 193, il profilo della Fortezza sempre della 138, i cespugli, le erbe e i ramoscelli della 144, le pettinature con minuscolo chignon della Giustizia e della Prudenza della 150 e della figura di profilo della 179, la città affacciata sul golfo con un'imbarcazione a vela, a sinistra, sullo sfondo della 155 (fig. 2), il profilo della figura femminile dell'Abbondanza con cornucopia della 156 (fig. 3), la spada impugnata dalla Giustizia della 159, le teste equine della 192.

Per l'affresco della *Lotta della Fede contro l'Eresia* voglio qui indicare in particolare la lastra²⁸ con la *Statua equestre di un gran maestro dell'ordine teutonico sotto un arco di trionfo* - n. 85 (231), p. 83 - per il movimento e il pannello svolazzante dell'angelo con la tromba simili a quelli della Fede e per la battaglia sullo sfondo, dietro il monumento, con la città tratteggiata in lontananza al di là del braccio di mare, che richiama battaglia e paesaggio sullo sfondo dell'affresco di Peglio; o ancora l'incisione dal titolo *Un principe Moro che offre alcuni schiavi a un guerriero...* - n. 88 (233), p. 86 (fig. 4) - in cui la lotta raffigurata sulla sinistra rappresenta, come in quella di Peglio, una vera e propria prova di bravura del pittore-incisore nel rendere con evidenza e precisione l'intrico di uomini e di cavalli.

La figura dell'Eresia di Peglio è la stessa, in controparte, di quella del Tempo nell'incisione con *Mnemosine che scaccia il Tempo dal Parnaso...* - n. 86 (232), p. 84 (fig. 5) - e richiama anche quella di Atlante della stampa dal titolo *Ercole e Atlante aiutati da Mercurio* - n. 81 (230), p. 79 -: si osservi il modo con cui il Valesio evidenzia i fasci di nervi nelle gambe, quasi a voler illustrare un modello anatomico. L'Eresia richiama anche la figura femminile sotto il piede del giovane principe dell'allegoria *Principe che sostiene lo stemma del cardinal Barberini...* - n. 94 (235), p. 92 (fig. 6) -.

²⁷ BARBETTE BOHN, *I disegni di Giovanni Luigi Valesio*, «Grafica d'arte», VIII, gennaio-marzo 1997, n. 29, p. 29.

²⁸ Per questa incisione, come per le seguenti, il riferimento è a *The Illustrated Bartsch*, 40, 1982, cit.



Fig. 1. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Stemma di Camillo Borghese*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1987, p. 121.



Fig. 2. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Allegoria con gli attributi delle arti, delle scienze e della guerra*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1987, p. 134.

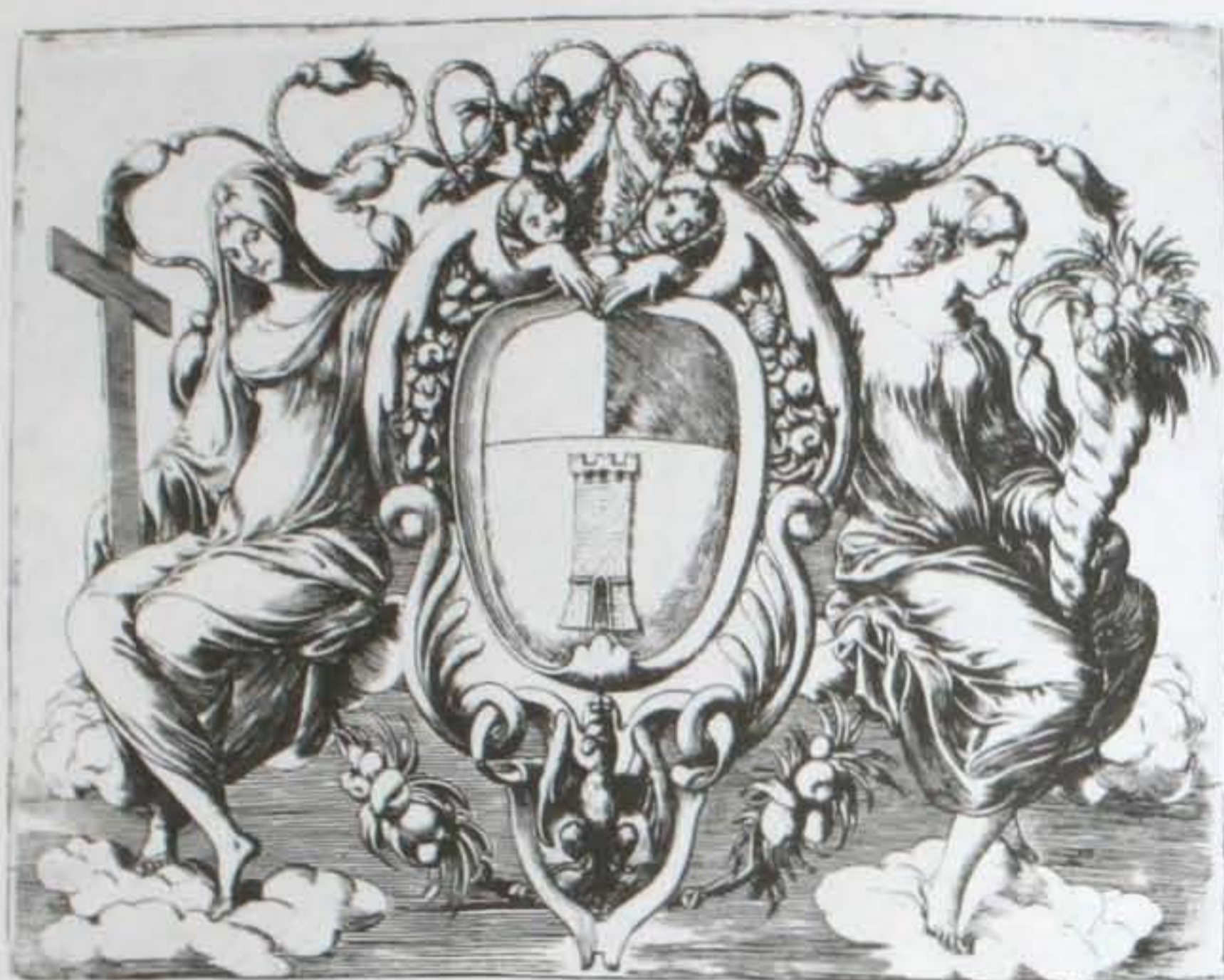


Fig. 3. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Stemma di un nobile*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1987, p. 135.



Fig. 4. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Un principe Moro che offre alcuni schiavi a un guerriero, e stemma del Cardinal Scipione Borghese*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, edited by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1982, p. 86.



Fig. 5. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Mnemosine che scaccia il Tempo dal Parnaso, reggendo lo stemma del Cardinal Barberini*, tratto da *The Illustrated Bartsch*, 40: *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, edited by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1982, p. 84.



Fig. 6. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *Principe che sostiene lo stemma del cardinal Barberini, con le Virtù e tre poeti laureati*, tratto da *The Illustrated Bartsch*, 40: *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, edited by Veronika Birke, New York, Abaris Books, 1982, p. 92.

Fede di Peglio regge il calice non diversamente da come la Temperanza regge il vaso nella scena allegorica con *Minerva accompagnata dalle quattro virtù cardinali reggenti lo stemma della città di Bologna* - n. 79 (230), p.77 -.

In quest'ultima incisione una spia della paternità del Valesio degli affreschi pegliesi è rappresentata anche da un particolare minimo, ma a suo modo significativo: le lettere alla base presentano forti analogie con quelle della scritta che recita *SUB TUUM REFUGIUM CONFUGIMUS* sullo zoccolo della parete sinistra della cappella del Rosario.

Il ciclo del Valesio nella cappella del Rosario, inedito e trascurato dalla critica, appare di straordinario interesse nel percorso artistico del pittore, di cui risulta essere una tra le opere a fresco maggiormente equilibrate, oltre che meglio conservate. Leggibilissima la cromia armoniosa giocata sulle tonalità dei verdi, degli azzurri, degli ocra.

In parte danneggiato, e per questo bisognoso di un intervento tempestivo di restauro, è l'ovato centrale della volta col prezioso angelo in volo dal volto delicato di felicissima reminiscenza correggesca. Il gruppo abilmente scorciato in cui l'angelo si volge verso il basso circondato da angioletti che riguardano con aria gioiosa denuncia una preferenza per il trattamento illusionistico, di sotto in su, delle figure e richiama nell'impostazione e nella resa prospettica la visione della *Gloria Celeste*, uno degli affreschi più riusciti tra quelli che ornano il soffitto dell'Oratorio di San Rocco nel Pratello, in cui Giovanni Luigi Valesio eseguì anche un episodio della vita del santo, *S. Rocco cura gli appestati*, databile al 1618,²⁹ accanto al Guercino e ad altri.

I putti dell'ovato come anche gli *Angioletti festanti* che, in pose giocose, offrono dalla volta di Peglio fiori, serti, rosari sono «assai vaghi e franchi»³⁰ come tutti i puttini del Valesio.

²⁹ C. BEISANI, *Scheda cit.*, p. 153.

³⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice cit.*, p.142. L'espressione è del Baglione, che nella biografia del Valesio ricorda altri putti dipinti dal pittore a Roma e precisamente quelli raffigurati nell'*Annunziata* del chiostro della Minerva, ora notevolmente deperiti. Altri, riferisce sempre il Baglione, furono affrescati nello stanzino accanto a quello in cui il Guercino dipinse l'*Aurora* nel Casino Ludovisi. Sono senza dubbio indicativi di una certa preferenza del Valesio per simili soggetti.

Sono attribuibili all'artista anche i quindici tondi dei *Misteri mariani* (tav. 9-23) che profilano la nicchia con la statua lignea della Madonna del Rosario sopra l'altare della cappella.

Concorrono all'attribuzione, oltre alla generale intonazione stilistica, la tipologia delle figure e dei volti, la foggia dei capelli, i copricapi a cappuccio, gli atteggiamenti e altri particolari che si ritrovano nella produzione pittorica e incisoria del Valesio.

Le scene sono immediatamente fruibili perché rappresentate con quella essenzialità raccomandata dai canoni artistici della Controriforma per facilitare ai devoti la lettura degli episodi sacri.

Il formato ridotto permette all'artista una pennellata libera e corsiva e, quando questa non risulti un po' troppo sommaria, e quindi nelle scene artisticamente più risolte, la narrazione ne risente positivamente in freschezza ed efficacia.

Il cromatismo raffinato e sapiente è giocato in prevalenza nella gamma di colori caldi e luminosi stesi come all'acquerello. Negli sfondi, oltre all'azzurro chiaro per il cielo e al giallo tenuissimo per la luce, è sfruttata con abilità (esalta i personaggi) la tonalità del marrone-rossiccio, che sarà utilizzata anche negli affreschi romani del chiostro di Santa Maria sopra Minerva. Questa preferenza è forse in relazione con la modalità utilizzata dall'artista per i disegni, generalmente eseguiti a penna e inchiostro marrone, con acquarellature marroni e grigie, su carta marrone-rossiccia o su foglio preparato rossastro.³¹

Tradiscono la mano dell'incisore professionista i meticolosi segni delle ombreggiature sul manto del personaggio inginocchiato davanti al Bambino nell'episodio della *Circoncisione* (tav. 12), e, in genere, il modo di definirle con stacchi abbastanza netti.

Un'analisi dettagliata dei *Misteri* permette riscontri significativi. In particolare il volto del giovane pastore nella *Nascita di Gesù* (tav. 11) richiama da vicino quello dell'angelo che assiste San Rocco nell'episodio con il *Santo che cura gli appestati* dell'Oratorio di San Rocco a Bologna.

Per la *Flagellazione* (tav. 15) inoltre esiste affinità, non solo tipologica ma anche per il modo con cui il Salvatore è rappresentato, at-

³¹ B. BOHN, *I disegni cit.*, passim.

teggiate a una pacata remissività, quasi dolcezza pur nella sofferenza, con il Cristo della tela con lo stesso soggetto della cattedrale di San Pietro e con il San Sebastiano del *Martirio dei Ss. Fabiano e Sebastiano* della chiesa dei Santi Gregorio e Siro a Bologna.

In relazione al *corpus* incisivo segnalo in particolare la stretta somiglianza tra la Madonna e il Cristo crocifisso nel tondo della *Crocifissione* (tav. 18) con gli analoghi personaggi della lastra n. 26, approntata per il *Trattato del Purgatorio del R. P. M. Tomaso Vandini di Bologna*.³² Si noti come l'animata gestualità della Vergine conferisca alla scena un'immediatezza vivace.

Il Bambino della *Circoncisione* (tav. 12) è simile a quello raffigurato con la Madonna in adorazione nell'incisione n. 44³³ e il Cristo che incorona Maria dell'*Incoronazione* (tav. 23) richiama la figura di Giove della lastra n. 23 (219), rappresentante l'episodio di Semele che implora Giove di apparirle in tutta la sua maestà divina.³⁴

Le condizioni di leggibilità dei quindici medaglioni sono buone, tranne per quello di *Gesù nell'Orto degli Ulivi* (tav. 14), gravemente deteriorato.

Probabilmente il Valesio eseguì i lavori nella cappella della Madonna del Rosario nella prima metà del 1611, perché in agosto si trovava già a Bologna, come documenta una lettera indirizzata da Cesare Rinaldi, recante in calce l'espressione: «Di Casa il dì 17 di Agosto 1611».³⁵

Ci si può chiedere come mai il *Giudizio Universale* affrescato nel presbiterio della chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio nel 1614 (il contratto è datato 4 ottobre 1613) fu affidato al Fiammenghino³⁶ anziché al Nostro.

³² *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1)*, 1987, cit., p. 47.

³³ *Ivi*, p. 56.

³⁴ *The Illustrated Bartsch, 40*, 1982, cit., p. 28.

³⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 146.

³⁶ Il *Giudizio Universale* a Gravedona di cui parla il Malvasia a pagina 141, come opera allogata al Morazzone, anziché al Valesio, è senza dubbio quello eseguito dal Fiammenghino nel presbiterio della chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio, sottoposta alla plebania di Gravedona, perché non esistono in Alto Lario altri dipinti del primo e del secondo decennio del Seicento con lo stesso soggetto né memoria di essi nei documenti. L'errore del Malvasia è giustificato dal fatto che il biografo riporta, a distanza di anni, notizie relative a un'opera a lui semplicemente

Questo potrebbe essere avvenuto per una scelta della committenza che gli avrebbe preferito un «bravo pittor Milanese»³⁷ o per la rinuncia dell'artista bolognese, che si può presumere spaesato nell'ambiente della piccola pieve, lui abituato a trattare con principi e signori, poeta blandito da poeti e letterati di chiara fama, frequentatore di artisti, personaggio versatile e acclamato valente incisore.

Non si può non accennare a questo punto agli affreschi di analogo soggetto ed eseguiti nello stesso anno (1611) di quelli di Peglio nella cappella laterale sinistra, dedicata alla Beata Vergine del Rosario, della vicina chiesa di San Martino a Montemezzo, attribuiti a Giovanni Mauro della Rovere. La *Consegna del Rosario* raffigurante la Madonna col Bambino che porge il rosario a San Domenico e la *Lotta della Fede contro l'Eresia* di Montemezzo presentano soluzioni iconografiche e compositive analoghe a quelle degli affreschi pegliesi: l'affinità tra i cicli eseguiti in contemporanea in due chiese vicine non rimanda, a mio parere, ad analoghi prototipi, ma pone problemi di influenza, di emulazione, forse anche di gara, e questo alla luce di quanto riferisce il Malvasia che sembra alludere anche a un ritorno del Valesio a Gravedona e a una sua visita alla chiesa dei Santi Eusebio e Vittore o nel 1614, data di esecuzione del *Giudizio Universale*, o dopo tale data.³⁸

Secondo il Malvasia, quando il Rinaldi volle condolarsi col Valesio per l'affronto subito dal pittore nel vedersi cancellata la decorazione nella cappella di San Domenico nella chiesa del Santo a Bologna, distrutta perché non di gradimento dei committenti e affidata in seguito al Reni, Giovanluigi ebbe a dire di non essersi offeso affatto:

Se volessero que' PP. farla rifare ad un minore di me, se anche ad un par mio, avrei ben ragione di dolermene, di rammaricarmene; ma volendola di mano del Pittor del Papa, di un Guido al quale io mi confesso non degno di portar dietro i pannel-

riferite e non accertate personalmente. Il biografo, nella stessa pagina 141, accenna, per esempio, all'impossibilità di verificare di persona la bontà dell'opera tanto vantata del Valesio a Gravedona.

³⁷ La confusione tra Morazzone e Fiammenghino operata dal Malvasia fu possibile anche perché i due artisti, realizzatori di opere all'insegna dei dettami controriformistici, lavorarono a Como pressoché negli stessi anni. Secondo i critici, il primo influenzò, tra l'altro, il secondo che ne riprese moduli e stilemi.

³⁸ Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 149-150.

li, avrei tutti i torti a parlarne. E chi è che per attaccarsi al migliore, non lasci anche il buono? [...] Così dicono non isdegnasse egli gionto a Gravedona, che quel Giudicio Universale fosse dato al Morazzone [sic], lasciato lui indietro, allegando l'istessa ragione, di non vedersi posposto che ad uno di se maggiore, che tale poi lo predicò per sempre, tornato a Bologna, raccontandone maraviglie, ed esorbitando nelle lodi; del che ripreso dal Lodi un giorno, perche in tal guisa presso a quello venisse ad abbassarsi: anzi ad alzarmi, rispose, mirando un sovra di me.³⁹

Si potrebbe anche pensare a una questione di campanilismo o alla difficoltà da parte dei committenti ad avvicinare, e quindi comprendere, un linguaggio 'diverso' da quello usato dagli artisti operanti in zona, quel linguaggio che tra Cinque e Seicento si era andato forgiando nella fucina bolognese a opera dei Carracci e dei loro emuli e discepoli, ed era stato tradotto nella cappella di Peglio con notevole dignità artistica.

O, forse, il Valesio non eseguì *Il Giudizio Universale*, perché allentato da una commissione ben più prestigiosa nella sua città: quasi certamente informato che, in data 12 luglio 1611, era stata accolta la sua richiesta di poter affrescare, a totali sue spese, il catino absidale della cappella di San Domenico, sottratto al Tiarini al quale era già stato assegnato,⁴⁰ ripartì per Bologna.⁴¹

Oltre che per il suo valore intrinseco, il ciclo della cappella della Beata Vergine andrebbe quindi valorizzato per la sua storia singolare, che lega la chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio all'importante scuola carraccesca, ponendola decisamente in una posizione di spicco, per le sue vicende artistiche, tra le chiese della diocesi comense.

Desidero vivamente ringraziare la prof.ssa Fiorella Frisoni per l'incoraggiamento e i tempestivi quanto preziosi consigli. Un sentito ringraziamento anche a Maria e Tullio Ferri che da Roma mi hanno inviato foto e indicazioni aggiornate sugli affreschi del Valesio ancora visibili nell'Urbe.

³⁹ *Ivi*, p. 150.

⁴⁰ *Ivi*, p. 141.

⁴¹ Cfr. VENTURINO ALCE, *Cronologia delle opere d'arte della Cappella di San Domenico in Bologna dal 1597 al 1619*, «Arte Antica e Moderna», I-II, 1958, p. 294-295, 399. I patti contenevano la clausola che se l'opera «non fuerit secundum artem laudabilem iterum suis expensis delere teneretur». L'affresco fu terminato dal Valesio prima del 18 gennaio 1612, come si evince da un atto consigliere stilato in tale data. La *Gloria di San Domenico* dipinta da Guido Reni in sostituzione del lavoro del Valesio è databile tra l'autunno 1613 e l'estate 1615.

Appendice

Sempre del Valesio potrebbe esistere in Alto Lario un'altra testimonianza ritrovata ad articolo concluso. Riterrei ascrivibile a Giovanni Luigi Valesio anche la pala d'altare rappresentante la *Vocazione di Sant'Andrea* nella cappella eponima della chiesa parrocchiale di San Salvatore di Vercana, appartenente alla diocesi di Como e nel Seicento facente capo, con Peglio e altre parrocchie delle Tre Pievi altolariane, alla plebania di San Vincenzo di Gravedona (tav. 24).

La tela, incorniciata da un notevole apparato plastico, completa degnamente il ciclo decorativo a fresco e a olio con episodi della vita del santo titolare dovuti al pennello del ticinese Gian Domenico Caresana (1574-1619), tra l'altro amico di Gerolamo Borsieri.¹ Sabina Gavazzi Nizzola e Maria Clotilde Magni la segnalano come opera di «un ignoto autore della sfera bolognese, forse nell'ambito guercinesco, come viene confermato dal documento che dice il dipinto proveniente da Bologna, senza ulteriori notizie». Le studiose trascrivono dal libro contabile della parrocchiale le seguenti annotazioni:

1618, Datto al S.r Arciprete de Gravedona a bono conto per mandare a Bologna al pintore qualle fa il quadro a la capela de S.to Andrea, L. 198 [...] 1619 14 dicembre, dato a S.r Arciprete de Gravedona per lo pagamento del quadro de S.to Andrea docatoni no. 48 ultra quelli avea avuto lano pasato Lire imp. 552. E più dato al S.r Arciprete de Gravedona per la spesa fatta a condur il quadro di S.to Andrea da Bologna sin qua Lire imp. 15:10.²

La tela, affiancata da due interessanti angeli-cariatide di modi classicheggianti, dovuti, come tutta l'opera plastica della cappella, a Giuseppe Bianchi di Moltrasio,³ viene dunque commissionata a Bologna nel 1618 o poco prima tramite l'arciprete di Gravedona, che si occupa anche dell'acconto e del pagamento al pittore, oltre che delle spese per «condur» il dipinto da Bologna. Era in quel tempo arciprete di Gravedona proprio Giacomantonio Curti Maghini, del cui rappor-

¹ SABINA GAVAZZI NIZZOLA - MARIA CLOTILDE MAGNI, *Schede per la chiesa di S. Salvatore e il Santuario della Beata Vergine della Neve a Vercana*, «Arte cristiana», LXXXI, 759, 1993, p. 442. Gli affreschi sono documentati al Caresana in due note di pagamento del 1618 e del 1619.

² *Ivi*, p. 447.

³ *Ivi*, p. 439-440.

to amichevole con Giovanni Luigi Valesio ho trattato nel presente studio.⁴ Una certa tangenza guercinesca riscontrabile nel dipinto potrebbe essere dovuta al fatto, documentato dalle fonti, che nel 1618 il Valesio si trovasse a lavorare fianco a fianco col pittore centese nell'oratorio di San Rocco nel Pratello:

[Il Guercino] fece a fresco nell'oratorio di S. Rocco il Santo medesimo cacciato furiosamente prigione, e si dice che con invidiabile facilità il dipingesse in sola mezza giornata, e che compassionando Giovan Luigi Valesio che lavorava nello stesso oratorio, e trovavasi non poco impacciato per la difficoltà dell'operare a fresco, cortesemente lo aiutasse.⁵

Certo il Valesio non poté non risentire dell'influenza del giovane Barbieri appena giunto a Bologna chiamato dal cardinale Ludovisi, ma già apprezzato da Ludovico Carracci che ne esalta la «somma felicità di invenzione» e le capacità di disegnatore e «coloritore», dipingendolo come «mostro di natura, e miracolo da far stupire chi vede le sue opere» e da far «rimaner stupidi li primi pittori».⁶

Il dipinto presenta un'impostazione semplice con le figure dei due personaggi (Andrea in primo piano e Pietro sullo sfondo) a sinistra a bilanciare la figura di Cristo che campeggia sulla destra della scena, uno squarcio di paesaggio marino in mezzo e la linea dell'orizzonte sovrastata da una vampata luminosa di sapore guercinesco sotto un cielo nuvoloso.⁷ Densità di luce e abilità nella resa chiaroscurale ren-

⁴ Nelle Schede per la chiesa di S. Salvatore un'altra annotazione in data 4 giugno 1628 può aiutare a mettere in luce una probabile funzione di direzione, o quantomeno di consulenza, dell'arciprete di Gravedona nel rinnovamento della parrocchiale di Vercana nel primo Seicento: infatti, a proposito del pagamento degli stucchi delle cappelle di Santa Rosalia e di San Carlo a Giovan Battista Bianchi di Moltrasio, figlio di Giuseppe, è sempre Giacomantonio Curti Maghini a «cumandare» di corrispondere 80 scudi per ciascuna cappella oltre al vino.

⁵ JACOPO ALESSANDRO CALVI, *Notizie della vita e delle opere del cavaliere Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Bologna, 1808, in CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, tipogr. Guidi all'Ancora, 1841, p. 283.

⁶ *Ibidem*.

⁷ L'impostazione della scena e alcuni particolari della *Vocazione di sant'Andrea* vengono ripresi dall'artista secentesco valchiavennasco Giovan Battista Macolino (che dimorò per qualche tempo a Vercana ed ebbe modo di apprezzare l'opera) in un affresco di analogo soggetto eseguito nel 1632 nel presbiterio della chiesa di Sant'Andrea di Montenuovo a Era di Samolaco (SO) e riportato in *I Macolino pittori chiavennaschi del Seicento*, a cura di Guido Scaramellini, Simonetta Coppa, Chiavenna, Centro di studi storici valchiavennaschi, 1996, p. 111.

dono solide le figure conferendo loro realismo e profondità di emozione. Per gli atteggiamenti, i gesti e gli sguardi che sottolineano sapientemente il muto dialogo dei sacri personaggi, l'episodio della *Vocazione di Sant'Andrea* acquista una forte pregnanza, un'energia abbastanza insolita nel Nostro, che, nella tela di Vercana, sembra dar prova di una maggior sicurezza compositiva e di esecuzione, soprattutto nella bella figura scorciata dell'apostolo e nel volto nonché nel movimento delle mani di Gesù. Del Guercino, in quel momento la personalità di maggior spicco in Bologna, suscitatore di grandi entusiasmi, l'autore della *Vocazione* della parrocchiale di San Salvatore sembra recepire soprattutto i valori coloristici e il trattamento naturalistico dei personaggi.

Pur mancando documenti completamente probanti, si possono riconoscere nell'opera elementi tipici della produzione valesiana, quali la luminosità diffusa, la preferenza per le tinte terrose, la disarmante dolcezza e semplicità del Cristo. Per gli aspetti squisitamente coloristici ed espressivi della *Vocazione* basti il raffronto con il *Martirio di San Barnaba* presso la chiesa bolognese di S. Maria della Carità.⁸ Altri elementi a favore dell'attribuzione sono le analogie con fisionomie e atteggiamenti presenti in altri dipinti e incisioni del Valesio, il modo di drappeggiare, di raffigurare occhi, mani e orecchie, e i capelli a ciocche estrosamente spettinati.

Suggerisce l'assegnazione l'utilizzo di certe formule ricorrenti anche nel Valesio incisore come, per esempio, la luminosità centrale caratterizzante numerose stampe, gli oggetti accuratamente trattati sparsi sul terreno in primo piano, le vele delle imbarcazioni, la simmetria, espressa dall'incisore non solo negli stemmi ma ricercata anche nelle scene allegoriche.

⁸ Ringrazio don Valeriano Michelini, parroco di S. Maria della Carità, per la disponibilità e il prezioso aiuto.