



**Citation:** Maffei, R. (2025). Sebastiano Ricci, un sodalizio pavese e la pala dell'Angelo Custode. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 233-243. doi: 10.36253/sisca-17327

**Published:** April 22, 2026

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

**Data Availability Statement:** The datasets used and/or analyzed during the current study are available from the corresponding author on reasonable request.

**Conflicts of Interest:** The authors declare no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses, or interpretation of data; in the writing of the manuscript, or in the decision to publish the results.

**ORCID:**

RM: 0000-0001-8341-7044

## Sebastiano Ricci, un sodalizio pavese e la pala dell'Angelo Custode

### Sebastiano Ricci's Role in the Artistic Milieu in Pavia, and the Altarpiece of the *Guardian Angel*

RODOLFO MAFFEIS

*Politecnico di Milano, Italia*

Email: [rodolfo.maffeis@polimi.it](mailto:rodolfo.maffeis@polimi.it)

**Abstract.** This article introduces the archival rediscovery of a “notizia” about Sebastiano Ricci written in 1701 by Pietro Antonio Barbieri, a painter from Pavia who shared Ricci's residence at Palazzo Farnese in Rome. The source mentions Marquis Cesare Pagani as “Podestà” of Pavia, a city to which he was also linked through his affiliation with the *Accademia degli Affidati*. Considering some themes of his patronage, it is possible to trace affinities with the iconography of the altarpiece of the *Guardian Angel* in the local church of Carmine. The commission of the painting is then discussed in relation to the coat of arms on the frame and the possible involvement of Count Giuseppe Calvi (also from Pavia, former court musician to the Duke of Parma and collaborator of Ricci in various theatrical ventures). Finally, the stylistic connections between the altarpiece and Ricci's frescoes for San Bernardino alle Ossa in Milan, painted shortly afterwards, are examined.

**Keywords:** Sebastiano Ricci, Cesare Pagani, Pavia, artistic brotherhood, baroque painting, patronage.

Se è esistito un pittore antiaccademico, Sebastiano Ricci lo è stato. Ma questo non significa che la sua irruente vicenda biografica e d'autore non abbia attraversato contesti d'accademia: proprio a Milano, nel 1695, fu iscritto all'allora costituenda Accademia di San Luca<sup>1</sup>. Inoltre, si inserì sempre in aggregazioni dalle dinamiche sofisticate: dalle congreghe d'artisti alle compagnie teatrali, alle corti.

Il presente intervento mira a ricostruire uno di questi “sodalizi”, inteso come plesso di legami sociali e culturali, che Ricci conobbe e in certa misura orientò nella sua giovanile attività per Pavia.

<sup>1</sup> F. Bianchi Janetti, *L'Accademia di San Luca, organizzazione, orientamenti e aspirazioni*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno di studi, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacoteca di Brera (5-6 giugno 2014), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano 2014, pp. 425-441: 431.

Un soggiorno di Sebastiano nella città lombarda è registrato da una fonte scritta: una notizia biografica redatta da un pittore pavese che condivise un alloggio con il collega veneto in palazzo Farnese a Roma tra il 1691 e 1693, sotto la comune protezione di Ranuccio II Farnese, duca di Parma e Piacenza. Il suo nome – non illustrato dalla Storia – era Pietro Antonio Barbieri.

Sulla vita e l'opera di Ricci esistono numerose fonti settecentesche, tutte quelle "accademiche": Orlandi, Pascoli, Gabburri, D'Argenville, Moücke, Alessandro Longhi, Ratti, Zanetti, Rau-Rastrelli, Lastrì, Lanzi. A queste vanno aggiunte due notizie da parte di pittori coevi, molto meno lusinghiere, entrambe incentrate sugli anni giovanili: l'una di Giovan Camillo Sagrestani (1716) e l'altra, appunto, del "Carneade" pavese Barbieri (1701) che è l'unica a informarci sul soggiorno di Sebastiano a Pavia<sup>2</sup>.

Nelle monografie moderne su Ricci tale biografia è trattata con apparente consuetudine, ma se si legge con attenzione ci si rende conto che ogni autore o autrice ripete le informazioni essenziali fornite da Jeffery Daniels nel catalogo ragionato edito nel 1976, che in una nota alla scheda relativa alla pala dell'*Angelo Custode*, conservata nella chiesa del Carmine di Pavia, identificava così la fonte pavese: «P.A. Barbieri, *Memorie di diversi Pittori* (Ms Archiginnasio, Bologna)». Senza segnatura né riferimenti bibliografici<sup>3</sup>.

In effetti, anche se nessuno lo ricorda, la notizia era stata rinvenuta da Wart Arslan e inserita in una nota a un articolo del 1932 su Magnasco e i due Ricci, invero un po' fuori contesto e senza uno specifico commento, col medesimo generico riferimento archivistico che poi verrà ripetuto da Daniels<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Si ritiene pleonastico riportare in questa sede per esteso tutte le fonti del secolo XVIII su Ricci; ci si può riferire alla bibliografia delle monografie citate alla nota successiva. Per quanto riguarda il manoscritto di Sagrestani, è stato pubblicato una prima volta da G. Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, "Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", anno 6, fasc. 1/2 (1937/1938), pp. 145-186: 159-160, nota 39, senza apparati; e una seconda, nel contesto di tutte le altre "vite" di pittori, da A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, "Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte", anno XXII, aprile-settembre 1971, fasc. II-III, pp. 187-240: 201-202. Per il manoscritto di Barbieri, vedi *infra*.

<sup>3</sup> J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove 1976, pp. 97-98, cat. no. 336, nota 2. Il manoscritto, tuttavia, non compare nella bibliografia del volume (che elencherebbe anche le fonti manoscritte). Le altre monografie ricchesche che menzionano Barbieri sono: A. Scarpa, *Sebastiano Ricci. Catalogue Raisonné*, Milano 2006, pp. 46-47, note 69, 75; G. Stefani, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze 2015, p. 47 nota 55, p. 65 nota 135, p. 67.

<sup>4</sup> W. Arslan, *Appunti su Magnasco, Sebastiano e Marco Ricci*, "Bollettino d'Arte", 1932, pp. 209-220: 219-220, nota 2.

Ora, nei volumi degli *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia* relativi all'Archiginnasio c'è un solo testo rubricato come «Memorie di diversi pittori», ma non è di Barbieri. Si tratta di un manoscritto anonimo che risulta essere una raccolta eterogenea di materiale per la compilazione della seconda edizione dell'*Abcedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi<sup>5</sup>. Di Barbieri, all'interno, nessuna traccia.

Ma da un controllo di tutte le filze di Orlandi in Archiginnasio, tra volumi di informazioni, appunti, elenchi, biglietti e "memorie" emerge anche una lettera del nostro Barbieri, corrispondente di Orlandi da Pavia, che racconta del soggiorno pavese di Ricci. Dunque, non un manoscritto intestato a Barbieri, ma una missiva di Barbieri inserita in un manoscritto di Orlandi<sup>6</sup> (fig. 1).

Il testo è il seguente: «Del Signor Sebastiano Rizzi Pittore / Il Signor Sebastiano Rizzi è di patria di Cividal di Belù luogo veneto. Il suo maestro è stato il Signor Cervelli Milanese, hora habitante in Venezia. In Pavia detto Signor Sebastiano fu messo in prigione, in supposto, che avesse condotto via da detta città una figlia, e vi stette qualche mese (*sic*), e dopo ebbe per un anno la città per carcere. In detto tempo più notti tralasciava di dormire, per andare a Milano per certo suo affare, et alla mattina seguente ritornava a Pavia in sua stanza in letto, per far credere al Signor Don Cesare Pagani Senatore, et all'ora Podestà di Pavia, avesse esso dormito in letto, essendoli stato comandato di non uscir in quell'anno della città sotto pena di cinquecento scudi. Fece alcune opere in Pavia di grandissima stima, ben disegnate, e molto meglio dipinte. Fu dal Signor Duca di Parma Arnutio (*sic*) Farnese liberato da detta prigionia per mezzo del Signor Conte Giuseppe Calvi, qual lo fece andar a servir il detto Signor Duca a sua corte, nella quale stette per lo spatio d'un'anno, e fece moltissimi quadri si per il Signor Duca, come per il medesimo Signor Conte Calvi. Per ultimo fu calunniato di un falso delitto in supposto del che fu sforzato fuggire in casa d'un suo amico, per poter col beneficio far conoscere la sua innocenza, come fu. Il medesimo è d'età d'anni cinquanta in circa. Si partì poi per Roma [...]».

La prima cosa da notare è che quella su Ricci non è la sola notizia biografica contenuta in questa missiva: su altre due facciate vi sono infatti notizie di altri pittori pavesi tra Sei e Settecento, che furono in parte utilizza-

<sup>5</sup> Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 174, *Memorie di diversi pittori del p. Pellegrino Antonio Orlandi*, cfr. *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, opera fondata dal Prof. G. Mazzatinti, vol. LIII, Bologna, a cura di A. Sorbelli, Firenze 1933, p. 193.

<sup>6</sup> Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 3, *Abcedario Pittorico...*, cc. 87r-88r, cfr. *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia* 1933, p. 18. Ringrazio Tommaso Mozzati per il prezioso aiuto nella ricerca archivistica e le conversazioni su Ricci giovane a Bologna.

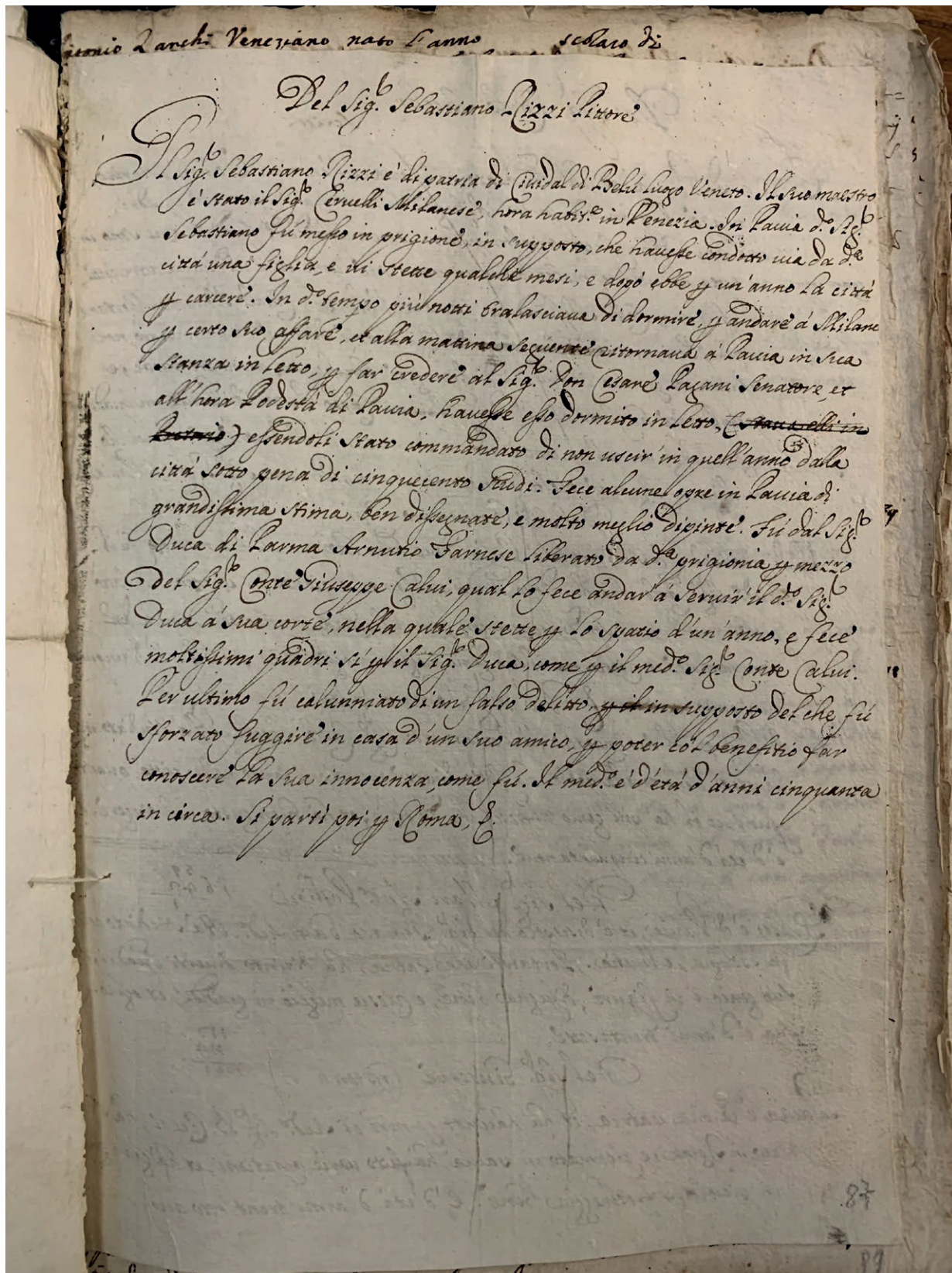


Fig. 1. Pietro Antonio Barbieri, Del Sig. Sebastiano Rizzi Pittore, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 3, c. 87r.

te da Orlandi nella compilazione dell'*Abcedario*. Si tratta di Carlo Sacchi, Bernardino Ciceri, Tommaso Gatti, Marcantonio Pellini, Giuseppe Crastona, Ottavio Parodi, Carlo Gerolamo Bernotti e Giuseppe Longhi.

Quindi questo breve testo si configura come un dizionarietto della pittura pavese d'età barocca, che ha pure un valore, almeno come mappa delle presenze, come ceppo anagrafico su base comunale, di un serbatoio di nomi poi separati alfabeticamente nell'*Abcedario*.

Non solo: mentre dall'accento finale all'età di Ricci, nato nel 1659 e qui detto all'incirca cinquantenne, gli studiosi han dedotto che la "notizia" andasse datata intorno al 1710, se si confrontano le età dei pittori pavese, fornite da Barbieri con maggior precisione, tutte concordano nell'indicare che l'anno di redazione dello scritto sia il 1701<sup>7</sup>. La retrodatazione è anche logica, perché le voci su questi pittori si trovano già nella prima edizione dell'*Abcedario* del 1704 e si basano a evidenza sulle indicazioni di Barbieri.

Per quanto riguarda il nostro, che con modestia non dice nulla di sé («non si scrive niente, perché V.A. lo conosce») è Orlandi a colmare la lacuna con una nota elogiativa.

Barbieri era pavese di origine, ma aveva vissuto diversi anni a Roma, alloggiato a palazzo Farnese. Allievo di Ricci, e capace di essere confuso col maestro, era attivo a olio e ad affresco, buon ritrattista, si trovava nel 1704 impegnato in opere nella chiesa pavese di Santa Maria alle Pertiche (perdute insieme all'edificio sacro<sup>8</sup>).

È invece sintomatico che la notizia su Ricci non si sia travasata nella compilazione dell'accademico bolognese, eccetto che per il riferimento al luogo di nascita e al primo maestro. La ragione sembra evidente: i contenuti eccedevano l'ottica dell'erudito.

L'episodio narrato è un po' troppo simile a quello, riportato da Sagrestani, della fuga d'amore con la figlia cantatrice di un pittore paesista, Giovan Francesco Peruzzini, con la quale Sebastiano scappò a Torino «lasciando la moglie a Bologna a beneficio di natura», cioè senza un soldo. Mentre si fingevano marito e moglie nella città sabauda, l'inganno fu scoperto da uno zio della ragazza, anch'egli pittore col titolo di cavaliere. I due furono arrestati «e il Ricci condannato alla testa». A questo punto il duca di Parma intercedette presso il Savoia, che commutò la pena capitale in bando perpetuo dalla città, permettendo a Sebastiano di tornare a Parma «a ringraziare quell Duca che tanto l'aveva favorito»<sup>9</sup>.

Non tutti i dettagli tornano, anzi. Ma sorge il dubbio che Ricci abbia raccontato la stessa storia con varianti o che i biografi abbiano assimilato due distinti episodi, anche considerato che la presenza di Ricci in Emilia originava da una fuga da Venezia per evitare un matrimonio (poi forzatamente contratto) e la passione mai spenta del pittore per le donne ancora in tarda età, come trapela da alcune lettere<sup>10</sup>. Un ardore rimproveratogli anche da Pascoli il quale, tra l'altro, accenna alle «molte cose curiose» accadute a Ricci durante il viaggio in Inghilterra e da lui stesso raccontate al ritorno «solendo dire, che se avesse voluto narrarle tutte sarebbe la vita sua sembrata un romanzo»<sup>11</sup>.

Tornando alla notizia, un dettaglio rilevante per il presente intervento è il fatto che vi è citato il nome del marchese Cesare Pagani «all'ora podestà di Pavia». Questo particolare ha delle conseguenze.

Emersa da non molti anni grazie agli studi di Daniele Pescarmona, Alessandro Morandotti, Rossella Aversa, Cristina Geddo e Laura Facchin<sup>12</sup>, quella di Pagani è

<sup>7</sup> Barbieri scrive che Sacchi (1617-1707) ha ottantaquattro anni, Ciceri (1650-1728) cinquantuno, Gatti (1642-?) cinquantanove, Pellini (1664-1760) trentasette e Parodi (1659-?) quarantadue. Le date di nascita sono quelle fornite da Orlandi stesso nella prima edizione dell'*Abcedario*. Non sono inseriti nell'opera Crastona, Bernotti e Longhi.

<sup>8</sup> Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 3, c. 88r: «Questo è il medesimo che ha scritto queste notizie, e però non ha voluto lodare se stesso, ma io dirò ch'è di Pavia nativo, ma è stato molti anni in Roma, e in Palazzo Farnese alloggiato. Ha fatto molti quadri e così bene, che sono stati venduti tal volta per opere del proprio maestro. Fa benissimo sia a oglio, come a fresco, ed è attualmente a dipingere il volto della Capella del carm.o/e [Carmelo/Carmine] in Santa Maria in Pertica, e con applauso disegna con bizzarra fondata, e colorisce meglio. Fa ritratti è de migliori in Pavia, e in piccolo particolarmente». Cfr. P.A. Orlandi, *Abcedario Pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704, p. 315. Sulla chiesa di Santa Maria alle Pertiche cfr. D. Tolomelli, *Santa Maria alle Pertiche: testimonianze grafiche*, "Museo in Rivista", 2, 2001, pp. 68-79.

<sup>9</sup> G.C. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci, pittore veneziano*, in Matteoli 1971, pp. 201-202.

<sup>10</sup> F. Del Torre, *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I.*, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza 2002, pp. 3-28: 23.

<sup>11</sup> L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, 2 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1730-1736, II, p. 381.

<sup>12</sup> Di Pagani si danno qui nel testo solo accenni, essenzialmente sui legami con Pavia, e si rimanda per l'articolata ricostruzione della sua figura storica e del suo ruolo nella politica, cultura e mecenatismo artistico, agli studi seguenti: D. Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*, "Arte Lombarda", 1991, Nuova serie, No. 98/99 (3-4), Convegno Internazionale *Barocco Lombardo / Barocco Europeo*, Villa Vigoni di Lovenjo di Menaggio 2-5 aprile 1990, pp. 118-126; R. Aversa, *Artisti e committenti a Pavia e Milano tra XVII e XVIII secolo: il marchese Cesare Pagani*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 1993, pp. 135-156; A. Morandotti, *Paolo Pagani: il ciclo Leoni Montanari e altre suggestioni*, "Verona Illustrata", 6, 1993, pp. 87-109; C. Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani committente del pittore Paolo Pagani*, "Paragone Arte", anno XLVI, n. 543-545, terza serie, 1-2, 1995, pp. 125-155; A. Morandotti, *Sebastiano Ricci (1694-1696) e la pittura lombarda*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia Fondazione Giorgio Cini (14-15

un'eccezionale figura di uomo politico, mecenate e collezionista nella Milano del passaggio di secolo, e del trasferimento del potere politico dagli Asburgo di Spagna al ramo austriaco, con l'intermezzo francese, che gli valse l'imprigionamento tra il 1704 e il 1706 nel carcere di Pizzighettone (durante il quale il marchese redasse due testamenti, utili agli storici dell'arte).

Laureato in legge a Pavia, Pagani aveva fatto carriera nelle magistrature milanesi, si era inserito nella vita politico-amministrativa entrando in Senato nel 1686 e dedicandosi in particolare alla diplomazia, instaurando proficui rapporti con Vienna e Madrid, e con le corti di Mantova, Modena, Parma, e con la Toscana.

È stata un'intuizione di Geddo (1999<sup>13</sup>) collegare i rapporti diplomatici del marchese col ducato parmense (dove in quegli anni Ricci era di casa, impegnato nelle serie dei *Fasti farnesiani* e della *Vita di Paolo III*) e il suo ruolo come «scolare e protettore» della Confraternita dei Disciplini, reggente l'oratorio di San Bernardino alle Ossa a Milano. La studiosa ne ha derivato la persuasiva ipotesi che la chiamata di Ricci a Milano per la decorazione ad affresco della cupola dell'ossario tra il 1694 e 1695 spettasse proprio a Pagani<sup>14</sup>.

Poiché sappiamo che il marchese divenne pretore di Pavia nel 1683 e podestà a partire dal 1688, possediamo il classico *post quem* per la criminosa vicenda ricческа (si ricordi che l'*ante quem* è la primavera del 1691, con la partenza di Sebastiano per Roma) ma soprattutto il più precoce collegamento a oggi noto tra il nome del pittore e quello del mecenate, il che credo rinforzi l'ipotesi di Geddo.

---

dicembre 2009), a cura di G. Pavanello, Verona 2012, pp. 209-228; L. Facchin, *Committenze artistiche e suggestioni 'libertine': il caso del marchese Cesare Pagani*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, atti del convegno (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Manziana (Roma) 2014, pp. 265-300; C. Cremonini, ad vocem *Pagani, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, 2014; A. Morandotti, *Il primato di Venezia. Sebastiano Ricci, i pittori lombardi e Alessandro Magnasco*, in *Il Genio di Milano. Crocevia delle arti dalla Fabbrica del Duomo al Novecento*, a cura di M. Carminati, F. Mazzocca, A. Morandotti, P. Zatti, Milano 2024, pp. 139-141.

<sup>13</sup> C. Geddo, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, tomo terzo*, direzione scientifica di M.T. Fiorio, Milano 1999, pp. 270-272.

<sup>14</sup> Concorda con questa ipotesi Morandotti 2012, p. 218; opinione ribadita in Idem, *Venezia e Milano, un antefatto: Sebastiano Ricci*, in *Tiepolo. Venezia, Milano, l'Europa*, a cura di F. Mazzocca e A. Morandotti, Milano 2020, pp. 212-213; Idem 2024, p. 140. Di diverso avviso Simonetta Coppa, che propone invece come fautore dell'ingaggio Giorgio II Clerici, per la presenza nell'inventario in morte del nobiluomo, steso nel 1738, dei quattro «pensieri di Sebastiano Ricci» per i pennacchi della cupola (S. Coppa, *Precisazioni sull'opera di Sebastiano Ricci a Monza e Milano*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734* 2012, pp. 229-247: 239-241). Sembra opportuno sottolineare che l'attestazione documentaria, di natura collezionistica, è di oltre quarant'anni successiva agli eventi.

A Pavia il marchese era legato a doppio filo: Pagani era infatti affiliato dell'*Accademia degli Affidati*, sodalizio di spiccata matrice universitaria fondato nel 1562<sup>15</sup>.

Si trattava della più notevole e duratura tra le accademie che fiorirono a Pavia durante la dominazione spagnola, numerose ma effimere, anche quando sponsorizzate da famiglie patrizie o docenti universitari (come l'*Accademia della Chiave d'Oro*, o quella degli *Inquieti*) o coltivate all'interno dei collegi (come gli *Accurati* al Borromeo, gli *Oziosi* al Castiglioni, gli *Indefessi* al Ghislieri<sup>16</sup>).

Con numerose voci nel «ruolo delle letture», cioè l'indice delle materie da trattarsi in discorsi e composizioni poetiche, attinenti alle discipline letterarie e scientifiche, gli *Affidati* praticavano un sincretismo religioso di marca platonico ermetica e si erano posti sotto la protezione della Madonna Immacolata e di sant'Agostino.

Il primo principe degli *Affidati* fu Giacomo Beretta, docente di diritto civile, l'ultimo Alessandro Volta, nel 1796, quando le campagne napoleoniche imposero la chiusura dell'accademia. Pagani ne divenne principe con il nome di «Concorde» nel 1690. In tale congiuntura promosse la stampa di un oratorio per le nozze del re di Spagna Carlo II e compose un oratorio per l'Immacolata: *La gara dell'intelletto e della volontà, il giudizio della sapienza, e la vittoria della grazia* «da cantarsi nell'Accademia de' signori Affidati» il 7 dicembre 1690, che tuttavia fu significativamente censurato dall'Inquisizione<sup>17</sup>.

Il consesso celebrava le proprie funzioni nella cappella dell'Immacolata in San Francesco Grande. Il cantiere tardobarocco della cappella è stato studiato da Gianpaolo Angelini, che ha indicato l'importazione di stilemi romani a opera dell'architetto Giovanni Ruggeri, cooptato dalla confraternita dell'Immacolata Concezione nel 1693<sup>18</sup>. All'operazione contribuì il marchese stesso che faceva parte anche della confraternita e professava una personale venerazione per l'Immacolata, a cui era

---

<sup>15</sup> Per il ruolo di Pagani nell'Accademia degli Affidati si vedano i succitati studi di Aversa 1993 e Facchin 2014.

<sup>16</sup> Le notizie basilari sull'Accademia si traggono da C. Repposi, *Le istituzioni storiche*, in *Pavia: ambiente, storia, cultura*, Novara 1988, pp. 134-147: 134-137. Allo studioso spettano diversi studi approfonditi sul sodalizio, apparsi tra gli anni settanta e ottanta del Novecento. La fonte primaria sull'Accademia, che raccoglie i documenti prodotti, è quella di S. Comi, *Ricerche storiche sull'Accademia degli Affidati*, Pavia, Stamperia Cominiana, 1792.

<sup>17</sup> Per specifiche su questo aspetto si vedano Aversa 1993, p. 143, nota 41; Geddo 1995, p. 148, nota 51. Un secondo oratorio – *Le gare de' tempi, affetti del cuor fedele, e quesiti dell'anima divota* per la festività del 1691 – non subì censura.

<sup>18</sup> G. Angelini, *Gli esordi di Giovanni Ruggeri in Lombardia e l'architettura del primo Settecento a Vigevano e a Pavia*, in *Le arti nella Lombardia asburgica* 2014, pp. 181-195.

intitolata anche la pala d'altare della cappella del proprio palazzo milanese<sup>19</sup>.

In quegli stessi anni, infatti, Pagani stava saturando la propria affermazione pubblica e immagine privata con il rinnovamento del palazzo (oggi Brentani) in via Manzoni a Milano, dove col tempo avrebbe radunato una quadreria di cinquecento pezzi, tra i quali trionfavano i numeri della coeva pittura lombarda e del suo favorito omonimo: Paolo Pagani. Ma dove pure si ritrovano – nell'inventario in morte del 1707 – quindici grandi dipinti di Sebastiano Ricci<sup>20</sup>.

Tali dipinti, generalmente datati alla metà degli anni novanta, comprendono un *Ritratto di giovane turco* (240 x 140 cm, fig. 2) che è stato identificato da Geddo<sup>21</sup> come il ritratto del figlio adottivo del marchese, Michele Pagani, forse figlio del comandante della piazza di Castelnuovo in Dalmazia, strappata dai veneziani ai turchi nel 1687, e prelevato in fasce. Adottato nel 1691, battezzato a cinque anni col nome di Michele, costui sarà dichiarato erede universale nel testamento del 1704, poi cambiato in favore del figlio di Paolo Pagani (il giovane levantino avrebbe infatti preso l'abito clericale nel 1706).

Spiega Geddo che la scelta del marchese va interpretata in relazione alla personale connessione con i Trinitari Scalzi, connotati da un particolare impegno sociale nel riscatto dei prigionieri e nelle opere di misericordia. In rappresentanza del Senato, nel 1693 Pagani ricevette la nomina di «Protettore e Direttore dell'opera pia» per l'erigenda fabbrica della chiesa milanese dell'ordine, Santa Maria di Caravaggio in Monforte, consacrata nel 1696 sotto il nome della regina di Spagna e nel giorno di San Michele.

Il marchese era peraltro devotissimo a San Michele Arcangelo ed egli stesso motivò la scelta del nome per il fanciullo: «per la particolare divozione che indegnamente professo a quel glorioso arcangelo mio clementissimo protettore» al quale nello stesso documento raccomandava la propria anima «nell'estremo transito [...] Acciò si degni difenderla dalle insidie del suo debellato nimico»<sup>22</sup>.

Con questo soggetto, commissionò a Paolo Pagani una grande tela, che nel testamento legò alla cappella del castello di Pizzighetone (oggi al Santuario della Beata Vergine del Roggione). E nel testamento lascerà due tele di *San Michele* al Senato di Milano con ammonimen-



Fig. 2. Sebastiano Ricci, *Ritratto di Michele Pagani con cane*, c. 1695, collezione privata.

to polemico: in qualità di «Protettore della giustizia e difensore dell'innocenza».

Anche l'iconografia del ritratto contiene riferimenti moraleggianti: il manico del pugnale nella cintura del ragazzo sembrerebbe d'avorio scolpito con la figura di uno schiavo alla colonna, ma che potrebbe anche intendersi come un Cristo flagellato. Il giovane tiene alla catena un poderoso mastino alludendo al tema, oraziano, della grazia che sottomette la forza; mentre la presenza del vincolo ferreo può riferirsi a un legame d'affetto o di nuovo all'affrancamento dalla schiavitù, e in particolare dalla schiavitù del peccato<sup>23</sup>.

La devozione per l'arcangelo, la tematica dell'innocenza dell'infanzia, connessa a quella dell'ossessione per il peccato (enfaticizzata da Facchin in relazione al liberti-

<sup>19</sup> Aversa 1993, p. 143.

<sup>20</sup> Si rimanda agli studi succitati, in particolare Morandotti 1993; Idem 2012, pp. 217-219.

<sup>21</sup> Scheda storico artistica del dipinto, 1996, non pubblicata. Si vedano anche Morandotti 2012, p. 219; Idem 2024, p. 141.

<sup>22</sup> Dal testamento del 1704, cfr. Geddo 1995, p. 139, nota 110.

<sup>23</sup> Per un'acuta lettura iconografica si veda Facchin 2014, pp. 279-280.



Fig. 3. Sebastiano Ricci e intagliatori lombardi, *pala dell'Angelo Custode*, c. 1694, Pavia, Chiesa di Santa Maria del Carmine.



Fig. 4. Sebastiano Ricci, *L'Angelo Custode*, c. 1694, Pavia, Chiesa di Santa Maria del Carmine.

nismo del marchese) risultano coerenti anche con il soggetto del capolavoro di Ricci a Pavia: la pala raffigurante *l'Angelo Custode* nella chiesa di Santa Maria del Carmine, alla cui genesi forse il marchese non fu estraneo, per lo meno come intermediario cointeressato.

L'ancona, importante e imponente (c. 350 x 200 cm, fig. 3-4), con una ricchissima cornice lignea intagliata e dorata con protomi angeliche oranti policrome, si trova nella cappella omonima e ne condiziona l'intero spazio. È stata recensita da tutti i maggiori studiosi di Ricci e, secondo documenti ritrovati da monsignor Faustino Gianani nel 1962, risulta eseguita tra il 4 dicembre 1691 e il 15 ottobre 1694<sup>24</sup>.

Nella prima di queste date la cappella giungeva in patronato a un Fabrizio Bonatti, mentre nella seconda un atto notarile la descrive «cum Icona deaurata et pictura cum effigie Angeli Custodis de manu Sebastiani Ritii». Nella dotazione della cappella interviene poi anche il parroco di Mirabello del Parco Vecchio, Ales-

sandro Calvi, che versa 1400 lire mentre il Bonatti ne versa altre 600 oltre la spesa già sostenuta per la pala.

Una ricerca nello *Stemmario* di Carlo Marozzi (1833-1912) ha confermato che l'impresa dello stemma nella cimasa corrisponde a quella della famiglia Bonatti: un cane e un leone rossi rampanti a un albero in campo oro e, sotto, una colomba con ramo d'ulivo nel becco in campo azzurro<sup>25</sup> (fig. 5-6). Ai Bonatti, tuttavia, Ricci non risulta legato in alcun modo. Pertanto, per l'allocatione dell'ancona si dovrà pensare alla triangolazione con un attore ulteriore che, in conseguenza delle convergenze di gusto e delle dinamiche di potere sin qui ricordate, potrebbe essere stato Cesare Pagani.

Una breve digressione merita la menzione del sacerdote Alessandro Calvi. Essa ha fatto ritenere che vi potesse essere una parentela con quel «Signor Conte Giuseppe Calvi» citato nella notizia di Barbieri come emissario del Farnese nella liberazione del pittore. Ma chi era costui?

<sup>24</sup> F. Gianani, *Il Carmine di Pavia. Storia e guida del grande monumento*, Pavia 1962, pp. 77-78.

<sup>25</sup> C. Marozzi, *Stemmario delle famiglie nobili di Pavia e del Principato*, ed. con introduzione di G.C. Bascapè, Pavia 1992.



Fig. 5. Stemma della famiglia Bonatti, cimasa della cornice della pala dell'Angelo Custode.

La sua picaresca figura è stata ripescata da Giovanni Godi e Giuseppe Cirillo nelle pagine del cronachista francese Casimir Freschot del 1711, che dicono davvero tutto<sup>26</sup>.

Nato a Pavia da un umile sarto, il «signor Giosepino» era divenuto un cantante ed esibendosi una sera all'opera a Venezia aveva acceso la passione, e la competizione, di due «fameuses courtisanes»: Madelon e Luciette, che sedevano insieme in un palco. Le due avevano provato a sedurlo con profferte e regali, ma solo alla fine del Carnevale Maddalena era riuscita a sottrarre il musico alla rivale offrendogli tutto ciò che possedeva «en argent comptant, & en bijoux» per la somma di settantamila ducati veneziani.

Per celebrare la conquista, la donna organizzò un'uscita trionfale da Venezia e condusse «son Adonis» a Milano, dove tuttavia Calvi non trovò scritte e cominciarono gli screzi. Lui voleva tornare a Venezia, lei ovviamente non voleva sentire. Così bisticciando si fermarono a Parma, dove furono presentati al duca, che s'interessò subito al cantante e gli offrì di restare al suo servizio. Ranuccio Farnese estese galantemente l'invito a Madda-

<sup>26</sup> C. Freschot, *État ancien et moderne des duchés de Florence, Modene, Mantoue & Parme*, Utrecht, Guillaume van Poolsum, 1711, pp. 492-510. L'individuazione è in G. Godi, G. Cirillo, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma 1989, pp. 157-160. La fonte è stata poi utilizzata da Scarpa 2006, p. 49 e più estesamente, dedicando al personaggio un paragrafo, da Stefani 2015, pp. 64-68.



Fig. 6. Stemma della famiglia Bonatti, da Carlo Marozzi (1833-1912), *Stemmario delle famiglie nobili di Pavia e del Principato*.

lena, realizzando così – scrive Freschot citando un proverbio italiano – «i tre contenti».

A un certo punto a Maddalena fu consigliato di ritirarsi nel convento delle convertite di Piacenza, dove peraltro poteva condurre una vita molto libera, mentre la carriera di Calvi a corte procedeva speditamente. Dopo aver ottenuto la cittadinanza parmense nel 1685, divenne maggiordomo del duca e fu da questi investito nel 1693 del feudo di Coenzo e S. Jorio, col titolo di conte (guastato da alcune sdegnate contestazioni tra la nobiltà locale).

Le strade di Ricci e Calvi si erano dunque incrociate a Parma, e poi a Pavia con l'intervento del segretario del duca per la liberazione del pittore. Nel 1690 Ricci aveva collaborato con Ferdinando Bibiena al sipario del *Favore degli Dei* inscenato al teatro Farnese di Parma, sotto la sovrintendenza di Calvi. E ancora nel 1694 i due avrebbero collaborato nell'allestimento del *Roderico* al teatro Pace di Roma, di cui Sebastiano curò le scenografie per defezione di Bibiena con cui polemizza nel brano prefatorio del libretto<sup>27</sup>.

Se davvero il musicista-conte era parente del parroco di Mirabello (ma il cognome Calvi è diffuso a Pavia e il legame è indimostrato)<sup>28</sup> si potrebbe immaginare che la

<sup>27</sup> Stefani 2015, p. 63.

<sup>28</sup> Benché non vi sia prova della parentela tra i due, questa è data per scontata dagli studiosi, cfr. Daniels 1976, p. 97; F. Moro, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1988, p. 309; Scarpa 2006, p. 276.

commissione della pala pavese a Ricci rientrasse in una concertata opera di "riabilitazione" per il crimine di cui Sebastiano si era macchiato, pronubo il marchese Pagani nell'esercizio della sua carica.

Vale ancora la pena di ricordare che a Parma, insieme a Calvi, Sebastiano aveva incontrato anche Maddalena, che era di origini olandesi e il cui cognome, negli atti italiani, faceva Vandermer. Costei, abbandonato il convento successivamente alla morte del Farnese, si era poi trasferita in casa di amici a Venezia. Lì Ricci la raggiunse e la sposò il 12 settembre 1696 in San Giacomo dell'Orio: la sua vita continuava a sembrare un romanzo<sup>29</sup>.

Tornando al dipinto del Carmine, gli studiosi hanno dibattuto sulla precisazione della data e sul luogo di esecuzione perché, tra i due estremi della documentazione, il domicilio del pittore non è stabile.

Ricevuta il 2 marzo 1691 dal duca Ranuccio la "patente di familiarità", Ricci si reca a Roma dove è registrato negli Stati d'Anime della parrocchia di Santa Caterina della Rota il 12 aprile, e risiede a palazzo Farnese dove incontra Barbieri e gli racconta l'avventura.

Nella Pasqua 1692 risulta ancora a Roma, dove riceve la comunione; il duca lo sostiene con una pensione mensile di venticinque corone. Nella seconda metà dell'anno è impegnato nel soffitto ad affresco di palazzo Colonna. Il 9 dicembre il direttore dell'Accademia di Francia La Teulière propone di incaricare Ricci di terminare la copia dell'*Incoronazione di Carlo Magno* di Raffaello lasciata incompiuta da Charles Desforêts<sup>30</sup>.

Il 10 marzo 1693 il pittore deve ancora incominciare l'opera perché impegnato con una non precisata commissione di papa Innocenzo XII alla cappella dei Poveri nel palazzo del Laterano. Il 31 marzo La Teulière accompagna Ricci a vedere l'originale raffaellesco, ma il 27 aprile il pittore è impegnato con una nuova commissione Colonna. Il 17 novembre il lavoro è interrotto a causa di una commissione precedente da ultimare, ed è qui che Daniels collocherebbe la pala pavese, che secondo lo studioso fu spedita da Roma<sup>31</sup>.

Nello stesso anno, l'Arciprete del duomo di Monza Pietro Paolo Bosca articola il progetto del ciclo di quadroni con *Storie di Teodolinda e della corona ferrea* per la navata centrale della cattedrale: il primo pittore citato a proposito è Ricci, il cui committente è il conte Giaco-

mo Durini<sup>32</sup>. Il dipinto del bellunese verrà donato alla basilica dal nobiluomo nel 1697, ma evidentemente il pittore era già noto a Milano.

Se si prende alla lettera il documento rinvenuto da Lino Moretti e rilasciato dalla Cancelleria vescovile di Milano il 5 settembre 1696, Ricci risulterebbe «a mense januarii 1694 praeteriti usque ad praesens Mediolani habitantem»<sup>33</sup>. Ma è inevitabile sottolineare che il pittore fosse in moto continuo: il 25 gennaio 1694 va in scena al teatro Pace di Roma il *Roderico*, con le scene di Ricci. Il 15 giugno egli interrompe ancora la copia dal *Carlo Magno* per salire a Milano dove è al lavoro per «la volta di una chiesa che ha cominciato a dipingere» e che non può essere altro che la cupola dell'ossario di San Bernardino. Il 10 agosto la copia romana è conclusa e pagata. Il 15 ottobre, come detto, la cappella pavese è dedicata all'Angelo Custode e la pala descritta in loco.

Con questa scansione documentaria, e con la mobilità di Ricci, non è possibile precisare meglio, ma si possono fare alcune considerazioni di altra natura e che possono avere una certa utilità.

Nella fascia inferiore del dipinto compare un brano di paesaggio che è stato molto lodato dalla critica per la marina in tempesta simbolo dei perigli del mondo, per i lampi violetti e pittoreschi del cielo corrusco, che hanno suggerito analogie con Veronese, Giordano, Magnasco. Ma non è stata notata la presenza di un grande torrione cilindrico coronato da una merlatura di barbacani e una cornice a sbalzo, che potrebbe riferirsi alla mole fortificata di Castel Sant'Angelo (fig. 7).

Come è noto, l'edificio deve il suo nome all'apparizione a Gregorio Magno (nel 590), sull'allora mausoleo di Adriano, dell'arcangelo Michele in atto di rinfoderare la spada, come simbolo della fine di una pestilenza. Da allora la fortezza reca sulla cima la statua dell'arcangelo, più volte sostituita, di cui rimane nel cosiddetto "Cortile dell'Angelo" quella in marmo con le ali di rame di Raffaello da Montelupo, mentre sul "maschietto" si staglia la versione bronzea realizzata dallo scultore belga Pieter Antoon Verschaffelt nel 1753.

Anche se più spesso è l'arcangelo Raffaele ad associarsi all'iconografia del Custode per via della tutela del piccolo Tobia, una qualche ibridazione tra le due iconografie ha luogo nel dipinto di Ricci perché non è di Raffaele, ma di Michele la presenza del demonio in posizione infera, soggiacente, sconfitto. Di tale assimilazione il

<sup>29</sup> Il prezioso documento è tra quelli pubblicati da L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11, 1978, pp. 95, 97-125, 203-206: 99-100.

<sup>30</sup> Per questa cronologia valga come ricapitolazione il *Regesto* in Scarpa 2006, pp. 61-71.

<sup>31</sup> Daniels 1976, p. 97.

<sup>32</sup> P. Ridella, *Un documento inedito dell'attività lombarda di S. Ricci*, atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo (Biennali d'arte antica / Udine), a cura di A. Serra, Milano 1976, pp. 33-36.

<sup>33</sup> Moretti 1978, p. 99.



Fig. 7. Sebastiano Ricci, *L'Angelo Custode*, c. 1694, Pavia, Chiesa di Santa Maria del Carmine (particolare).



Fig. 8. Paliotto d'altare, *L'Angelo Custode*, sec. XVIII, Pavia, Chiesa di Santa Maria del Carmine.

marchese Pagani si sarebbe certo compiaciuto, quando non ne sia stato l'ispiratore.

E che il dettaglio dell'edificio nel paesaggio sia iconograficamente rilevante è confermato dalla sua ripetizione nel paliotto settecentesco di legno dipinto (a finta scagliola) dove la scena maggiore ritorna in piccole dimensioni e in qualità amatoriale, incluso il mastio sullo sfondo (fig. 8).

Con il suo sapore molto romano, la pala presuppone una profonda immersione nel clima della capitale, come emerge anche dalle informazioni stilistiche, cioè i debiti qui contratti da Ricci con i precedenti di uguale soggetto di Pietro da Cortona (1656, per Alessandro VII Chigi, oggi a palazzo Barberini) e soprattutto di Gaulli (1670-1680, in collezione Costa, Genova), nel solco della voga per queste immagini successiva all'istituzione da parte di Clemente X Altieri nel 1670 della festa degli Angeli Custodi, da celebrarsi il 2 ottobre di ogni anno.

Lo scenario della marina tempestosa, inoltre, aveva contrassegnato l'iconografia del Custode, come si vede in tele di Francesco Maffei e Giacinto Brandi di secondo Seicento a Venezia e Roma, che Ricci poteva aver conosciuto<sup>34</sup>. Pertanto, bisogna considerare la peculiare vedu-

ta costiera come parte di un progetto compositivo specifico per quest'occasione.

Se si tiene fermo questo punto, si può ribadire la priorità della pala pavese sul progetto per San Bernardino a Milano, e in particolare sui modelletti relativi ai pennacchi.

Infatti, a una corrente della critica che li riteneva bozzetti preparatori da datare precedentemente alla primavera 1694, cioè al momento iniziale dei lavori per l'ossario, poi interrotti e ripresi, si è successivamente sostituita un'interpretazione delle tele come "ricordi", probabilmente a scopo collezionistico<sup>35</sup>. Inoltre, un'ipotesi estrema di retrodatazione del complesso riccesco arrivava a contenerlo entro il dicembre 1694, mentre la tendenza attuale sembra quella di ristabilire la data della sua conclusione a fine 1695<sup>36</sup>.

Il pennacchio che presenta le affinità più marcate con la tela pavese è quello dell'angolo di sud-ovest (modello oggi a Cleveland Museum of Art, figg. 9-10): dove il Santo ascende diagonalmente, slanciando un braccio e una gamba – in modo comparabile con il Custode al Carmine – ed è sostenuto da un biondo ange-

<sup>34</sup> Francesco Maffei, nella sulfurea pala nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia (c. 1658), enfatizza la pericolosità dei flutti ambientandovi una battaglia navale, probabilmente da un voto per una vittoria o uno scampato naufragio (cfr. P. Rossi, *Francesco Maffei*, Milano 1991, p. 119, cat. no. 130). La pala di Giacinto Brandi, eseguita per l'altar maggiore della demolita chiesa romana dell'Angelo Custode tra il 1683 e il 1686 (oggi Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 5061, in deposito presso l'Oratorio del Gonfalone) mostra il protettore che trae in salvo il bambino da un serpente sugli scogli. Guendalina Serafinelli ne rileva il virtuosismo esecutivo e la centralità nel segmento maturo del pittore (G. Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo*

*ragionato delle opere*, 2 voll., Torino 2015, I, pp. 158, 164, tav. XVI; II, pp. 128-130, cat. n. A118).

<sup>35</sup> Molto presenti nella bibliografia riccesca, gli importanti quadretti sopravvivono in tre esemplari su quattro (Milano, Castello Sforzesco, inv. 1426; Marano di Castenaso, collezione Molinari-Pradelli; The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund 1980.39). Per la prima posizione si vedano le schede di Geddo 1999, p. 272; e di Scarpa 2006, p. 238. Per la seconda, le schede di A. Morandotti in *Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione* 2010, pp. 54-57, cat. nn. 5-6; l'intervento di Coppa 2012, p. 238; le schede di C. Musso in *Tiepolo. Venezia, Milano, l'Europa* 2020, pp. 214-218, cat. nn. 36-37; Eadem, in *Il Genio di Milano* 2024, pp. 160-161, cat. nn. IV.4-5.

<sup>36</sup> Cfr. Geddo 1999, p. 272 e Coppa 2012, pp. 237-238.



Fig. 9. Sebastiano Ricci, *Apoteosi di un Santo*, 1694-1695, Milano, Ossario della chiesa di San Bernardino.

lo il cui battito d'ali soffici di piume bianche è esibito con virtuosismo, come a Pavia<sup>37</sup>.

Gli intensi richiami al Correggio delle cupole parmensi, in particolare di quella del Duomo, sono stati sottolineati da tutta la critica. Si potrebbe aggiungere che anche la sproporzione tra le figure fluttuanti e grandeggianti dei Santi nei pennacchi rispetto alle dimensioni ridotte degli angeli nella cupola, si richiama alla differenza di scala impalcata nei rispettivi spazi da Allegri.

Ma, se si guarda ai modelli, emerge una filiera di assimilazione che nell'idea compositiva della figura sospesa e quasi dondolante nel cielo, o meglio sopra il paesaggio, chiama in causa il Lanfranco dell'*Ascensione della Maddalena* (che negli anni del soggiorno parmense di Ricci era esposta nella Galleria Ducale al palazzo della Pilotta), e naturalmente il già citato Gaulli.

Proprio l'aggiunta dei paesaggi sottostanti alle ascensioni dei Santi, infatti, conferisce uno statuto autonomo ai dipinti in tela rispetto agli affreschi, incentrati unicamente sulle figure umane. In tal senso, le tele possono essere lette come variazioni sull'invenzione di Pavia, che aveva unito significativamente i due aspetti compositivi.

Nelle straordinarie e differenziate vedute paesistiche Sebastiano raccoglie anche influenze da una pittura guercinesca e fettiana di vedute acquitrinose, selvatiche o costiere, con casolari bruni ai margini di strade sterrate, e schiume fluviali o marine che brillano in un'oscurità quasi notturna. Il risultato è una terna di vedute rare e preziose, distillate per il collezionismo privato e svin-



Fig. 10. Sebastiano Ricci, *Apoteosi di un Santo*, 1694-1695, The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund 1980.39.

colate da ragioni iconografiche, le quali tuttavia hanno il proprio progresso monumentale nel brano di paesismo pavese, con il suo radicamento nel soggetto.

La trama di rimandi tra le opere conferma la contiguità delle due esperienze lombarde del giovane Sebastiano e la loro maturazione entro uno spazio – geografico, cronologico e culturale – assai omogeneo, ma anche la sostanziale priorità della pala del Carmine sugli sviluppi del Ricci milanese e la sua funzione di fulcro per gli sguardi incrociati delle personalità che si sono qui richiamate.

<sup>37</sup> Si consideri che il modello è in controparte rispetto all'affresco. Il fatto sembra denotare l'indipendenza della tela, a favore della sua lettura come riedizione e non come opera preparatoria.