

Pittore di ambito milanese

Ritratto di gentildonna di Casa Odescalchi

1675 ca

Olio su tela, cm 208 x 126



A figura intera e in posizione quasi frontale, il ventaglio chiuso nella mano sinistra, la destra poggiata su un tavolo coperto da un velluto verde oliva, cui corrisponde il tendaggio sull'angolo opposto, questa gentildonna esibisce un elevato rango sociale. Ne è inequivocabile prova la sontuosità dell'abbigliamento di ricercata foggia e la profusione di monili in oro e perle che la ornano, tutti attentamente accordati: i gioielli da testa *in pendant* con gli orecchini, il girocollo, il caschimpetto e i bracciali di perle; e ancora con la vistosa spilla a umbone sotto la scollatura e i bottoni-gioiello che fermano i numerosi e lucenti nastri a fiocco. La bicromia rosso-bianco argento di questi finimenti tessili, disseminati anche tra le chiome ricce della dama, si intona con i tessuti sfarzosi che compongono l'abito, a partire dall'aderente corpetto in broccato con scollo a barca orlato di pizzo. Le corte maniche rivoltate evidenziano la sottostante camicia bianca, rigonfia sugli avambracci in un duplice sbuffo, ritmato da nastri rosso cremisi. La linea aderente del corpino e il suo innesto a punta nella gonna sono valorizzati dalla catena di nastri bicromi, che evidenziano anche le spalle della donna. L'ampia gonna rossa, dalla linea lievemente scampanata, è in seta operata, probabilmente un damasco con effetti di controfondo a losanghe, le cui trame bianche e oro (lanciate e broccate) delineano un modulo decorativo medio-grande, tipico dei tessili degli anni 1670-1680. Si tratta di un ornato ad assetto simmetrico, composto da corposi racemi e fiori tipo iris e a corpo tondeggianti, che trovano affinità con tessuti di area veneziana dell'ultimo quarto del Seicento, in uso sia in ambito civile che ecclesiastico. Non meno sontuosa la sopravveste, confezionata con lo stesso broccato del corpetto; essa si apre sul davanti, fermata dagli immancabili fiocchi e svela una fine bordura a merletto eseguito ad ago con punto in rilievo, il pregiato pizzo di Venezia (*Gros point de Venise*), particolarmente diffuso nell'ultimo quarto del secolo XVII, a partire dalla Francia di Luigi XIV (Butazzi in *Il ritratto in Lombardia*, p. 232).

Fin qui leggiamo il ritratto nella sua dimensione esornativa e sontuaria, funzionale all'espressione del lignaggio della donna. L'elemento semantico caratterizzante è però rappresentato dal vezzoso cagnolino bianco (pure ornato di fiocchi rossi) seduto sul tavolo, evidente attributo di fedeltà coniugale. Ciò apporta un elemento molto importante per focalizzare l'opera, eseguita di sicuro in un contesto nuziale o prenuziale, come si evince da casi analoghi a questo. Lo prova ad esempio il *Ritratto di gentildonna* in collezione privata, dipinto verso il 1660-1670 da Carlo Ceresa, in pendant con il *Ritratto di gentiluomo* (figg. 1-2) che gli è esattamente complementare per impaginato e inserimento del tendaggio (si veda

in proposito F. Frangi in *Carlo Ceresa* 2012, pp. 280-283, cat. 102-103). Questo precedente assai interessante induce intanto a riflettere sull'originaria esistenza del ritratto dello sposo, di cui nulla è però dato sapere. La cornice matrimoniale dell'immagine è accreditata da ulteriori elementi-spia: l'anello con un rubino scarlatto (simbolo di passione amorosa) all'anulare della donna, proprio in prossimità fisica del medaglione d'argento bivalve poggiato sul tavolo e guarnito da lungo nastro, che doveva celare la miniatura dell'amato. Nessun'altra gemma di colore appare nella ricca dotazione di gioie della dama, letteralmente coperta di candide perle, simbolo di purezza (significante, questo, veicolato anche dal cane bianco).

Non è nota l'identità della giovane sposa o promessa sposa che, per provenienza accertata della tela, appartiene al nobile casato degli Odescalchi di Como. Questa antica famiglia di origine valtellinese (il capostipite Giorgio Odescalchi attestato a Como nel Duecento è detto oriundo di Berbenno), si radica nella città lacuale sviluppando in età moderna una fruttuosa attività commerciale (si veda in proposito Mira 1940, pp. 7-14). Nel Cinquecento la famiglia si articola nel ramo degli Odescalchi di Borgo Vico, quindi in quello di Monte Carnasino, ma è al cosiddetto "ramo dei papi" che sono affidati nel Seicento la gloria e il raggiungimento del più alto prestigio sociale della dinastia. Dall'unione di Livio Odescalchi di Como, facoltoso commerciante di seta, con Paola Castelli Giovanelli di Gandino, nacque nel 1611 Benedetto, assunto al soglio pontificio nel 1676 con il nome di Innocenzo XI. È da questo momento che gli Odescalchi fanno un vero salto di qualità, e ciò anche in relazione al mecenatismo e alla committenza artistica. È in tal senso centrale la figura di Livio, nipote del papa, fine conoscitore d'arte e uno dei committenti di maggior rilievo nella Roma dell'ultimo quarto del Seicento. L'ascesa sociale della famiglia comasca si attuò nondimeno grazie ad accorte alleanze matrimoniali. Lucrezia, sorella del papa, si unì ad Alessandro Erba, dando origine alla discendenza Erba-Odescalchi. La nipote Giovanna (1651-1679), sorella di Livio, si unì nel 1677 a Carlo IV Borromeo Arese, brillante rampollo destinato dallo zio Vitaliano VI a una rapida scalata politica e committente di rinomati ritrattisti del calibro di Jacob Ferdinand Voet e Simon Adler. Giova soffermarsi sul Borromeo, nell'ambito di questo studio, poiché le coordinate del ritratto in esame intersecano, per così dire, gli sviluppi della ritrattistica milanese (e più ampiamente lombarda) dell'ultimo quarto del XVII secolo, evocando, come vedremo, anche le precise aspettative di rappresentazione di Carlo IV.

Benché l'assenza di iscrizioni (forse celate dalla rifoderatura) limiti seriamente le ipotesi sull'identificazione della gentildonna qui effigiata, è un fatto che la giovane età dimostrata, le circostanze nuziali e l'epoca del dipinto che si può accertare per via deduttiva dai dati di moda e di costume intersechino la biografia di Giovanna Odescalchi, conducendo a una doverosa seppur cauta riflessione in suo favore.

Al momento delle nozze, celebrate nel 1677, Giovanna contava 26 anni. La nipote di Innocenzo XI sarebbe morta di parto solo due anni più tardi, nel 1679. Nello stesso 1677, Livio Odescalchi fece coniare due medaglie in bronzo con il suo profilo e quello di Giovanna "SOROR CARISS[IMA]" (figg. 3-4). Difficile affermare, dal raffronto tra conio e tela, che si tratti della stessa giovane, pur tenendo presente la diversa ripresa (l'una di profilo, l'altra quasi frontale) e considerando che la medaglia con l'effigie del fratello tende a mitigare l'evidenza di un marchio fisico "di famiglia", vale a dire il naso molto pronunciato, quale appare in modo più impietoso nel ritratto di Livio inciso da Benoît Farjat nel 1697 (fig. 5). Di Giovanna Odescalchi esisteva un ritratto, non rintracciato, dipinto da Jacob Ferdinand Voet nel 1680 per iniziativa del fratello Livio (Vanoli 2012, p. 24). Si capisce che l'opera doveva essere stata iniziata alcuni mesi prima, perché in quell'anno la sorella era ormai defunta. Va ricordato che della seconda sorella di Livio, Paola Beatrice, monaca in Santa Cecilia a Como, esiste un ritratto di mano ignota (fig. 6), forse copia da Innocenzo Torriani, datato al 1680 circa, in collezione privata, ma del tutto difforme per stile dall'opera in esame, mentre è ugualmente dispersa l'effigie della monaca uscita dal pennello di Voet, ancora per volere del fratello Livio (Vanoli 2012, p. 30).

In sostanza, se sul piano storico e cronologico potrebbe essere avvalorata l'identificazione della gentildonna Odescalchi in Giovanna, l'assenza di suoi ritratti noti e una certa incongruenza con la medaglia invitano a limitare la validità della tesi, relegandola nel campo di una pura ipotesi. Difficile, d'altronde, sostenere una diversa identità sulla sola base degli alberi genealogici di famiglia – e nessun esito offrono neppure i dipinti di Castel Carnasino (*La collezione di ritratti della Galleria Odescalchi*, 1917) – stante l'unica certezza della cronologia, da delimitare entro l'ottavo decennio del Seicento. Non è infine sfruttabile il documento del 1695 che attesta l'ingaggio di Pietro Bianchi per l'esecuzione del ritratto "della Signora", ovvero la moglie di Marco Aurelio Odescalchi di Fino (Vanoli 2012, p. 36). Oltre che per la cronologia troppo avanzata, il nesso è inconsistente sul piano dello stile, dato il registro brioso, di ascendenza genovese, del Bianchi, molto attivo per il ramo degli

Odescalchi di Fino Mornasco, il ceppo più interessante sotto il profilo della committenza artistica, dopo quello “papale” (su questo episodio e sul Bianchi si vedano S. Coppa in *Pittura in Alto Lario*, pp. 288, 297; Vanoli 2012, p. 36).

A favore di un restringimento temporale del nostro dipinto a metà anni Settanta militano proprio il dato di costume e le tendenze della ritrattistica lombarda in questo specifico momento. Il già citato *Ritratto di Gentildonna* di Carlo Ceresa (fig. 2) si pone, nelle soluzioni del vestiario, negli anni 1660-1670 ma già riflette la volontà di enfatizzare in chiave ornamentale gli abiti femminili, in particolare con il crescente utilizzo di nastri e fiocchi. Un dato che si coglie *in nuce*, per rimanere nella produzione del bergamasco, anche nel *Ritratto di dama* in collezione privata mantovana, edito da Ugo Ruggeri con una cronologia verso il 1660 (Ruggeri, p. 192 e fig. 82).

Questa linea di tendenza deflagra però, con esiti di inaudita sontuosità, nel decennio a seguire. Lo prova molto bene l’eccezionale *Ritratto di Carlo IV Borromeo Arese* all’Isola Madre (fig. 7), un dipinto datato da Alessandro Morandotti verso il 1675 (in *Il Ritratto in Lombardia*, pp. 232-233, cat. 90) e più recentemente anticipato agli anni 1670-1673 (E. Silvello in *Vitaliano VI Borromeo* 2020, pp. 152-154, cat. 5). La sovrabbondanza ornamentale delle vesti broccate in oro e corposamente ricamate, l’insistenza dei nastri bianco-rossi, i merletti veneziani in rilievo rimarkano una notevole sintonia con il nostro ritratto femminile: non identità di stile, perché si tratta di artisti distinti, ma di orizzonte culturale e di costume. Vale la pena di riportare per intero alcuni passi scritti da Morandotti: “questo dipinto traduce, nella descrizione meticolosa degli abiti, la tradizionale sintonia tra pittori e artefici attivi in altri ambiti della produzione artistica (orefici [...] ricamatori, tessitori di bindelli e lavorini, guantai e quant’altri attivi nell’industria della moda) [...] mantenendo uno stretto contatto con la tradizione locale dei pittori nati in sartoria”. Anche ipotizzando che la nostra Odescalchi sia Giovanna, la consorte di Carlo IV Borromeo, è evidente che i due ritratti non sono accomunati per destinazione e autore, ci si chiede tuttavia se sia una semplice coincidenza che entrambe le effigi ostentino, attraverso il vestiario, i colori araldici fondamentali degli stemmi Odescalchi e Borromeo: il bianco argento, il rosso e l’oro.

La straordinaria qualità del *Ritratto di Carlo IV Borromeo Arese* confligge con il persistente anonimato del suo autore. Una condizione, questa, che accomuna larga parte della produzione ritrattistica lombarda del secondo Seicento e che investe, come si comprende, anche il dipinto qui studiato. Senza nome rimane il *Ritratto di Vitaliano VI Borromeo* all’Isola

Bella, ancorato al quinquennio 1670-1675, contraddistinto da analogo sfarzo dei tessili, resi con sartoriale acribia (E. Silvello in *Vitaliano VI Borromeo* 2020, pp. 150-151, cat. 3).

Anonimi sono altresì i superbi ritratti femminili della famiglia Arconati originariamente esposti nell'omonima villa a Castellazzo, evocati dallo stesso Morandotti in relazione all'effigie di Carlo IV di palazzo Borromeo, proprio per l'esibizione insistita e virtuosistica delle stoffe. Di questo gruppo, ancora noto nella sua integrità nel 1958, allorché ne fu edita una fotografia (*Storia di Milano*, 1958, pp. 555-558), sono emersi sul mercato due pezzi: il *Ritratto di Livia Arconati* e il *Ritratto di Rosa Arconati* (rispettivamente: Dorotheum, 13 ottobre 2010, lotto 331; Dorotheum, 9 aprile 2014, lotto 587), inizialmente attribuiti da Benati a Pier Francesco Cittadini, detto il Milanese (figg. 8-9). Il riferimento a Cittadini è stato superato dallo stesso studioso, stante la posteriorità dei due dipinti alla morte del pittore (1681). Ma è tutto il catalogo di ritratti del pittore di origini milanesi ad aver incontrato in tempi recenti un'integrale revisione, poggiando su basi storiche e critiche che si sono rivelate assai fragili o inconsistenti (<https://www.aboutartonline.com/fine-di-un-equivoco-pier-francesco-cittadini-non-fu-ritrattista-ma-grande-pittore-di-natura-morta-e-novita-sul-fratello-carlo/>).

L'esercito di gentiluomini (tra questi vi era inizialmente l'appena citato *Ritratto di Vitaliano VI Borromeo* all'Isola Bella) e gentildonne che a lungo è passato sotto il nome di Cittadini o della sua bottega è un vero e proprio falso storico e impone di dover ricercare con metodo e su nuove strade l'identità del notevolissimo artista di casa Arconati.

Evocare questo punto nevralgico e problematico della ritrattistica milanese di fine Seicento trova qui una ragione alla luce di una precisa connotazione stilistico-formale della dama Odescalchi. Mi riferisco al timbro sodo, chiaro e metallico degli incarnati, che si allontanano senza tema di smentita dal tratto vellutato e dalle tonalità terrose del Ceresa ritrattista. È invece intuibile il rapporto con l'orientamento dei ritratti passati sotto il nome di Cittadini, a partire dalle effigi di Livia e Rosa Arconati. Non che si tratti dello stesso artista, data anche la posteriorità delle tele Arconati di circa 10-15 anni (e una qualità ancora più elevata), ma il nitore pittorico che informa sia i tratti somatici sia i dettagli dello sfarzoso vestiario della gentildonna qui indagata vanno in una direzione del tutto analoga (fig. 10), lasciandosi alle spalle non solo l'eredità di Ceresa, ma anche i modi più castigati e sobri di Francesco Paino, detto Monsù Paino, attivo a Milano nel terzo quarto del Seicento con numerosi dipinti, soprattutto ritratti di gruppo (si veda *Il ritratto in Lombardia*, pp. 228-231, catt. 88-89, schede di A. Morandotti e F. Cavalieri). Al contempo, è necessario osservare che l'anonimo ma

talentuoso autore del nostro ritratto non tiene ancora conto delle innovazioni nel campo della ritrattistica introdotte a Milano verso il 1677-1680 da prestigiosi interpreti come Simon Adler ma soprattutto Jacob Ferdinand Voet, apprezzato per una morbidezza del dipingere e una capacità di resa psicologica ben più moderne e al passo con le esigenze di rappresentazione dell'aristocrazia milanese. Jacob Ferdinand Voet venne ingaggiato dallo stesso Livio Odescalchi, dopo che lo zio pontefice lo fece allontanare da Roma per l'eccessiva sensualità dei ritratti femminili eseguiti nell'Urbe (Vanoli 2012, p. 24); e del talento di Voet si servirà anche il più volte citato Carlo IV Borromeo, come attesta il suo ritratto all'Isola Madre (si veda Morandotti in *Il ritratto in Lombardia*, p. 232), opera quanto mai diversa nei presupposti dall'impettito e sfarzoso ritratto che egli si fece realizzare qualche anno prima. Lo studio del nostro ritratto Odescalchi si pone giocoforza quale espressione di notevole interesse all'incrocio di tendenze diverse, che maturano e interagiscono attorno a Milano a metà dell'ottavo decennio del Seicento. Le problematiche ben note agli studi di questo momento cruciale, vero e proprio snodo nella storia del ritratto di età barocca, non possono fare uscire dall'anonimato il pittore, ma riescono tuttavia a gettare luce sul rilievo della tela e sui motivi che ne accrescono l'interesse, sia storico che collezionistico.

Riferimenti bibliografici:

La collezione di ritratti della Galleria Odescalchi-Coopmans de Yoldi-San Pietro di Castel Carnasino, Milano 1917; G. Mira, *Vicende economiche di una famiglia italiana dal XIV al XVII secolo*, Milano 1940; *Storia di Milano. Il declino spagnolo (1630-1706)*, XI, Milano 1958; U. Ruggeri, *Carlo Ceresa. Dipinti e disegni*, Cinisello Balsamo 1979; *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milano 1995; *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, castello di Masnago, 21 aprile-14 luglio 2002), a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano 2002; *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi-Accademia Carrara, 10 marzo-24 giugno 2012), a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, G. Valagussa, Cinisello Balsamo 2012; P. Vanoli, *Gli Odescalchi a Como: committenze, artisti, collezionismo tra Sei e Settecento*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti, artisti, Cantieri*, Como 2012, pp. 21-30; *Vitaliano Borromeo. L'invenzione dell'Isola Bella*, catalogo della mostra (Isola Bella, Palazzo Borromeo, 20 marzo-2 settembre 2020), a cura di A. Morandotti, M. Natale, Milano 2020.

5 giugno 2025

Giuseppe Sava

A handwritten signature in black ink, reading "Giuseppe Sava". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'G'.









3-4



5-6









ANNA IOSEPHA MONIALIS PRO:
FESSA IN MON. S. AUGUSTINI
P. N. FILIA COMITIS IOSEPH MARIAE
ARCONATI IN SÆCVLO LIVIA



IOSEPHA MARIANNA MONIALIS
PROFESSA IN MON.^o S. MARIAE
MAGDALENÆ P.L. FILIA COMITIS
IOSEPH MARIAE ARCONATI IN SÆCVLO ROSA





