

MARÍA LUZ GONZÁLEZ MEZQUITA
(Directora)

SOBRE HISTORIA MODERNA: ANÁLISIS, COMPARACIONES Y CRUCE DE PERSPECTIVAS



Actas del XIV Coloquio Internacional de Historiografía Europea
y XI Jornadas de Estudios sobre la Modernidad Clásica.



Editorial Biblos

González Mezquita, María Luz

Sobre historia moderna : análisis, comparaciones y cruce de perspectivas /
María Luz González Mezquita. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Biblos, 2023.

Libro digital, PDF - (Historia)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-814-224-1

Editores: Ariel Gamboa, Facundo García, Carla Guerrico, Darío Lorenzo
y Sebastián Perrupato

1. Historiografía. 2. Historia de Europa. I. Título.

CDD 909

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva de las/los autoras/es.

Grabado de tapa: *[Alegoría de los Habsburgo españoles]* *[Material gráfico]* / *Matthaeus Greuter fecit*

Autor: *Greuter, Matthäus (ca.1566-1638)*

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000143713;jsessionid=6D8DA3D2CDEF85D3ADD9D2B-B2141597A>

Diseño de tapa: *Quo Ideas*

Armado: *Quo Ideas*

© González Mezquita, María Luz, 2023

© Editorial Biblos, 2023

Pasaje José M. Giuffra 324 (C1064ADD), Buenos Aires

info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com.ar

Hecho el depósito que dispone la ley 11.723

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

MESA: HISTORIA CULTURAL Y REPRESENTACIONES.

PONENCIAS185

La crisis del Antiguo Régimen y las aportaciones culturales de los intelectuales valencianos (1767-1813)

María Llum y Juan Liern (*Universitat de València*) 186

La prensa rioplatense virreinal en el clima ilustrado peninsular y americano: posibilidades de enunciación en el análisis de lenguajes políticos

Adriana Milano (*Universidad Nacional de Rosario*) 196

La biblioteca de una aristócrata gallega en el tránsito de dos épocas.

Los libros de doña Jacoba Cisneros Puga, condesa de Gimonde

Daniel Mena Acevedo (*Universidad de Santiago de Compostela*) 207

Las administraciones virreinales de Luis de Velasco y Castilla (1590-1611) en una Monarquía Policéntrica: gestión de la violencia y consenso local

José Sovarzo (*Universidad Nacional Autónoma de México*)..... 224

Una batalla emocional. Miedo, valor y amor en una expedición al Amazonas: la Relación de Francisco Vázquez (1562)

Guido González (*Universidad Nacional de Luján*) 234

La “Galleria dei ritratti” come strumento di comunicazione sociale nella Lombardia spagnola

Anna Elena Galli

Sergio Monferrini



.....246

La lucha por el Toisón: Carlos II, Miguel de Barrios y el título ducal de Borgoña.

Juan Sánchez García de la Cruz (*Universidad Autónoma de Madrid*) 270

LA “GALLERIA DEI RITRATTI” COME STRUMENTO DI COMUNICAZIONE SOCIALE NELLA LOMBARDIA SPAGNOLA

Anna Elena Galli

Sergio Monferrini

La galleria dei ritratti da Giovio al palazzo ducale di Milano

La galleria dei ritratti costituisce una pratica diffusasi particolarmente dalla seconda metà del Cinquecento fra l'aristocrazia europea, espressione di una volontà e di una necessità di autorappresentazione dinastica, di costruzione della memoria familiare e di comunicazione identitaria.¹ Nella Lombardia spagnola è forte il richiamo della raccolta di Paolo Giovio nel suo celebre *Museo* comasco, iniziata negli anni Venti del Cinquecento, prima incentrata sui ritratti degli uomini illustri, letterati, poeti e filosofi, e poi arricchita con re, papi, uomini d'arme, concordemente ritenuta un archetipo fondamentale.² Di questa si servì anche Cosimo de' Medici per la sua “Serie Gioviana”, oggi nella Galleria degli Uffizi,

1. Desideriamo ringraziare per la preziosa collaborazione: Gianpaolo Angelini, Lorena Barale, Beatrice Bolandrini, Principi Borromeo Arese, Mario Comincini, Odette D'Albo, Eleonora Leoni, Daniele Santambrogio, Serena Sogno, Antonia Sullo, Paolo Vanoli.

Fra la numerosa bibliografia sull'argomento si rimanda in particolare a: Lozano López, 2008; Gil Saura, 2011; Focarile, 2019; Prizzon, 2020.

2. Gli studi su Giovio sono numerosissimi, in riferimento specificatamente a questo tema: Klinger, 1991; Michelacci, 2004; Minonzio, 2007; Terzaghi, 2012.

che constava nel 1596 di 273 pezzi, continuamente arricchita quale testimonianza tangibile della raggiunta potenza medicea e dei legami con le corone europee.³ Quella fiorentina e quella che i Medici allestirono nella loro villa di Roma (Deswarte, 1991; Butters, 2000) costituirono un ulteriore modello per altre serie che si diffusero anche olttralpe e in Spagna, si pensi ad esempio alla collezione dell'arciduca Ferdinando del Tirolo ad Ambràs o a quella per l'Escorial, voluta da Filippo II.⁴

Similmente il cardinale Federico Borromeo raccolse effigi di uomini celebri, alcune copiate dal *Museo* gioviano, per la Biblioteca Ambrosiana, volendo far 'dialogare' nel medesimo ambiente ritratti e libri (Marcora, 1981; Jones, 1993: 157), come aveva fatto il domenicano spagnolo Alfonso Chacón, a Roma dal 1567, nella biblioteca della sua villa al Pincio. Qui vi erano duecento ritratti – tra cui anche un gruppo a sé stante di figure femminili – dedicati particolarmente a pontefici, cardinali e uomini della Chiesa (Herklotz, 2007). Entrambi, inoltre, erano alla costante ricerca di immagini che fossero le più fedeli possibili alle fattezze reali dei personaggi, nel tentativo di costruire una raccolta di *verae effigies*.⁵

Se, da un lato, con la riforma cattolica si insistette sulla opportunità di rappresentare solo “le persone, le quali o con bontà morale, o con santità christiana potessero essere incitamento alle virtù” (Paleotti, 1582: 158v)⁶ – e in questa direzione va la galleria voluta dal cardinale Federico – dall'altro, la classe dirigente lombarda affidò alla serie dei ritratti il compito di rendere evidente l'importanza e l'antichità della casata. Un esempio significativo è costituito dalla raccolta di Giovanni Giacomo Castiglioni a Castiglione Olona (Bruzze, 2009), attuata dopo il 1536. Egli radunò “quei ritratti che puòte havere de gli eroi della Casa Castigliona, per conservar la memoria de' gran fatti de' suoi antenati, e rappresentarla ai posterì”, così che, “abborrendo ogni indignità, che potesse fargli da così gloriosa strada deviare,

3. La bibliografia sull'utilizzo politico delle immagini e dei ritratti attuato da Cosimo è molto estesa, si veda in particolare, anche nella bibliografia: Van Veen, 2006.

4. Nella seconda metà del Cinquecento, si diffuse in tutta Europa la moda delle gallerie di ritratti, di uomini illustri, genealogiche, di santi fondatori, di vescovi, di re. Si segnalano per quelle di Filippo II: Tormo, 1917; Kushe, 1992; Falomir Faus, 1998; Falomir Faus, 1999; per Ambràs: Loehr-Ladner, 1932; Scheicher, 1975; Schütz, 1984; per quella di Margherita d'Asburgo, modello anche per la nipote Maria d'Ungheria: Eichberger, 2010.

5. La particolare attenzione di Giovo nel raccogliere immagini veritiere, confrontando anche le varie fonti possibili, è documentata in numerose occasioni. Lo testimonia, ad esempio, la lettera del 18 gennaio 1549 a Cosimo de' Medici: «E acciò che si mostri al mondo che li predetti ritratti son veri e fidelmente ricavati dalli originali loro, io citarò in testimonianza li lochi donde li ho cavati, acciò possi andare a vederli» (Giovo, 1958: 132-133). In merito si veda: De Vecchi, 1977; Niehr, 2005; Maffei, 2001.

6. Paleotti specificava inoltre che i ritratti “di persone grandi e di grado” dovessero essere usati “riservatamente”, senza “farne spettacolo publico”, custoditi “ad uso e beneficio solamente di queglii, che ragionevolmente debbono con simile essemplio muoversi, e accendersi al vivere virtuosamente” (Paleotti, 1582: 160r-160v).

mirabilmente si infiammassero ad imprese eccelse, con le quali imitando attioni così degne, potessero dimostrarsi veri successori di tanto splendore, e legittimi eredi di tanta gloria”⁷

Esempi imprescindibili erano le raccolte reali nella penisola iberica o quella voluta dai governatori nel Palazzo Ducale di Milano a fine Cinquecento, oggi perduta (Leydi, 1999: 186; Repishti, 2020). Qui, luogo simbolo del potere politico in Lombardia, sede anche delle maggiori magistrature dello Stato, a partire dal 1585, vari pittori decorarono sale e ambienti con stemmi, paesaggi, battaglie, fregi, putti, grottesche, allegorie, storie e figure di imperatori. Nel portico verso il giardino furono affrescati i ritratti dei reali, l'allegoria della Spagna e i governatori, la cui serie venne in seguito costantemente aggiornata.⁸ Una sala ospitava invece cinque episodi delle guerre di Carlo V, raccordate da fregi, stucchi dorati e festoni (Malaguzzi Valeri, 1901: 333). A progettare e dipingere nel palazzo fu, tra gli altri, Pellegrino Pellegrini detto il Tibaldi, che, nel suo *Discorso d'architettura*, suggeriva di raffigurare nelle parti pubbliche della casa “le istorie delli suoi maggiori, de le opere egregie sue, o de li suoi re”, e inoltre di porre statue e scene dipinte alternate entro una decorazione architettonica di colonne binate.⁹ La fortuna di questo modello è attestata anche dalle *Austriacae Gentis Imagines*, pubblicate tra il 1569 e il 1573, dove questi “eroi” sono rappresentati come statue, con iscrizioni celebrative, stemmi, motti, emblemi, allegorie, ed episodi significativi delle loro imprese (Terzio, 1569-1573). Tra il 1616 e il 1618 inoltre il palazzo ducale dovette ospitare la collezione del governatore Pedro Álvarez de Toledo Osorio, con un centinaio di ritratti di imperatori e uomini illustri, commissionati a Roma nel 1601 al pittore Wenzel Cobergher, che ne avrebbe dovuti dipingere 400 (D'Albo, 2014: 149). L'edificio costituiva quindi un modello aggiornato, cui l'aristocrazia lombarda poteva guardare per le sue dimore.

Uno dei primi esempi in tal senso viene fornito dalla famiglia Litta, che ottenne nel 1573 il feudo di Gambolò e il titolo di marchese. Nel percorso di nobilitazione e visibilità sociale, intraprese importanti lavori di ampliamento del castello di Gambolò, con la realizzazione di una manica lunga 34 metri, una vera e propria galleria, in seguito prolungata. Nell'edificio furono collocati 6 ritratti fiamminghi con Carlo V e la sua famiglia, 12 imperatori, 18 duchi di Milano e 5 «duchi di Francia», probabilmente di Borgogna. Nel palazzo di Milano

7. “Accanto fece scrivere i nomi, i titoli, le dignità” (Beffa Negrini, 1606: 477).

8. Sulla diffusione delle serie di ritratti dei governanti nelle sedi periferiche italiane del regno spagnolo: Manfrè, Mauro, 2011.

9. “Le colone siano a due e nel mezzo una statova e por l'istoria ne l'intercolonio magior” (Pellegrini, 1990: 251).

invece l'inventario del 1609 elenca 23 imperatori, 16 papi, insieme a 14 gran turchi e 2 tartari, che costituivano gli *exempla vitanda*, oltre che incuriosire per le loro qualità esotiche.¹⁰ Con queste serie di potenti, Pompeo I Litta, secondo le indicazioni gioviane degli *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, diede corpo al nuovo ruolo sociale cui era pervenuta la famiglia (Angelini, 2018; Angelini, 2022). In analogia, i Tornielli, già speciali a Milano, nel loro cammino che li porterà a lasciare questa arte, considerata vile, per vivere *more nobilitium*, abbellirono la dimora con 10 ritratti di re e imperatori, 8 di uomini virtuosi, quasi tutti giuristi, e 8 di illustri personaggi Tornielli.¹¹ Fra questi vi erano un beato, tre vicari imperiali e altri guerrieri, che in realtà non erano antenati diretti dei padroni di casa, ma portavano lo stesso cognome: si appropriarono cioè di ascendenti senza averne effettivo diritto, ma vollero dimostrare visivamente la nobiltà della famiglia, vantando predecessori eroici nelle armi, nel governo e nella fede. A partire dalle serie di uomini virtuosi, di campioni della fede, imperatori e re, questo esempio mostra il diffondersi di gallerie in cui si esibivano i propri antenati, che costituivano quei *bona exempla* che assolvevano a un duplice scopo, indicare la via della virtù e dell'onore tracciata dai maggiori e da seguire dai discendenti, e mostrare le glorie e le benemerienze della famiglia. Pure più d'uno tuonava contro "cotesti fumi terreni", contro coloro che insuperbivano "nelle glorie de' loro maggiori", mostrando "in lunga fila distese le affumicate, e nere immagini de' loro antenati", «mendicando qualche scintilla di luce" dalle "non proprie virtù" (Testi, 1622: 529-530).

Di fronte all'affacciarsi di tante famiglie nuove sulla scena politica, a caccia di visibilità e potere, facilitate nel loro percorso di nobilitazione dalla venalità dei feudi e delle cariche, l'aristocrazia lombarda che vantava secoli di storia fece dell'antichità delle sue origini un elemento di distinzione e, della sua celebrazione, parte della dialettica sociale, nell'ottica dell'equazione nobiltà-antichità, esibita soprattutto nei legami con l'età 'aurea' della corte visconteo-sforzesca, periodo a cui risale la fortuna di molte casate lombarde. L'allestimento di raccolte delle effigi di famiglia rappresentava una prerogativa dei casati più antichi, che potevano contare sui ritratti accumulati nel corso del tempo e scegliere di concentrarli in uno spazio opportuno per costruire una rappresentazione della storia familiare, oppure di farli realizzare *ex novo* creando una serie storica, numericamente significativa. Spesso queste imprese pittoriche trassero ispirazione da un testo letterario encomiastico composto

10. Giovo, ad esempio, possedeva diversi ritratti di Ottomani: Pittui, 2021. In proposito: Schwoebel, 1967; Hampton, 1999.

11. Questo ramo della famiglia Tornielli, denominato di Fara Novarese per i legami con questa località, dove possedeva un castello, è in corso di studio da parte di S. Monferrini.

da eruditi vicini alla famiglia, in un'epoca che vide il fiorire di *Vite* di personaggi storici e di *Gallerie* letterarie, inserite all'interno di genealogie familiari che si dipanano per secoli con un elenco eterogeneo di eroi mitologici in cima all'albero genealogico, seguiti da santi, condottieri, benefattori.¹² Queste operazioni non avevano tanto un valore estetico – spesso la qualità dei dipinti era mediocre – quanto politico, e risultava molto più forte e coinvolgente della mera esposizione dello stemma di famiglia, come si poteva vedere su tante dimore sia nelle città sia nelle campagne. Un esempio paradigmatico in ambito lombardo barocco è lo scalone di palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno (MB), dove Bartolomeo Arese, l'uomo più importante della Lombardia di metà Seicento, celebrò la gloria dinastica attraverso la raffigurazione di 47 stemmi affrescati, corrispondenti ad altrettante famiglie con cui intendeva evidenziare il legame, per enfatizzare i profondi vincoli con l'aristocrazia lombarda (Boldrini, 2009).



*Cesano Maderno, Palazzo Arese Borromeo,
Scalone degli stemmi*

12. La pubblicazione di testi che raccontavano le vite e le gesta dei personaggi famosi corredate da incisioni che li raffiguravano contribuirono significativamente a diffondere il gusto per le gallerie di ritratti. Fra la folta bibliografia si ricordano in particolare: Eichel-Lojkine, 2001; Pelc, 2002; Casini 2004; Manfrè, Mauro, 2014.

Il palazzo di Bartolomeo Arese a Cesano Maderno

Arese però fece di più. Dallo scalone si accedeva, al primo piano, alla lunga galleria affrescata con finte statue raffiguranti le *Arti* su una parete e i *Sapienti* che le avevano esercitate sull'altra. Nelle sale a piano terra collocò alcune serie di ritratti:¹³ nella prima dopo il vestibolo 12 di famiglia (10 di grandi dimensioni a figura intera) con i nomi degli effigiati, che illustravano la genealogia degli Arese; nella sala grande, detta proprio “dei ritratti”, 12 membri degli Asburgo in piedi e 12 di principi in ottangolo nelle lunette,¹⁴ che mostravano la famiglia imperiale e reale e quelle ad esse collegate, con le quali Bartolomeo Arese intratteneva rapporti nella sua veste di presidente del Senato milanese e reggente del Consiglio d'Italia. Nella sala successiva erano ospitati nelle lunette 14 ottangoli raffiguranti i più illustri cardinali dell'epoca; in quella ancora seguente, vicino all'alcova, 12 effigi ancora ottangolari di principesse (Gatti Perer, 1999; Santambrogio, Mauri, 2012; Rebosio, 2016; Santambrogio, Rebosio, 2021). Il palazzo di Cesano evidenzia come la galleria dei ritratti costituisse un potente strumento narrativo: il racconto della famiglia e dei suoi rapporti sociali e politici si dipanava nella sequenza delle immagini, che costituivano le parole della narrazione, ciascuna meritevole di analisi semantica in relazione alle cariche che i raffigurati avevano esercitato o alle azioni gloriose che li avevano visti protagonisti, così come la loro distribuzione e l'allestimento nello spazio residenziale equivalevano alla struttura del discorso, proponendo all'ospite e al visitatore un percorso nella storia del padrone di casa, strumento di valenza pubblica, di celebrazione e di distinzione.



13. Le serie di ritratti si trovano oggi in collezione Borromeo sull'Isola Madre.

14. Ferdinando II e Mattias de' Medici, Carlo Emanuele II e Tommaso Francesco di Savoia, Francesco I e Alfonso IV d'Este, Ranuccio II Farnese, Juan José d'Austria, Luigi II di Borbone principe di Condé, Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco d'Asburgo, e uno non più esistente.



Isola Madre (già Cesano Maderno, Palazzo Borromeo Arese), Serie dei ritratti Arese (foto R. Gelmetti)



Isola Madre (già Cesano Maderno, Palazzo Borromeo Arese), Serie dei Principi (foto R. Gelmetti)

I palazzi dei Trivulzio a Milano e degli Isimbardi a Pieve del Cairo

Il cardinale Teodoro Trivulzio possedeva numerosi ritratti di famiglia, disposti nelle varie camere del palazzo di Milano: nel salone 10, grandi, insieme ad altri 2 di re o imperatori; altri erano tenuti nelle anticamere o nella camera delle visite; l'albero genealogico

della famiglia era invece in evidenza sulla parete di un'altra sala. I ritratti delle mogli dei Trivulzio (Avalos d'Aquino, Comneno, d'Este, Gonzaga, Grimaldi) arredavano l'appartamento delle donne. È interessante osservare come il cardinale avesse attuato un'azione di enfaticizzazione della sua linea familiare rispetto alle altre, attraverso antichità, ricchezza e prestigio internazionale, prendendo a modello di virtù cavalleresche il più illustre antenato, il Magno Gian Giacomo (1447-1518), cercando di legarne a sé la memoria, come ben evidenzia l'incisione del *Trionfo* alla romana dell'“immortale” eroe “vittoriosissimo”, cui assiste, isolato su un balcone coperto, il discendente (Squizzato, 2013: 145).

Intorno al 1660 il questore marchese Pietro Isimbardi fece dipingere nel suo palazzo di Pieve del Cairo (PV) dal pittore Giovanni Stefano Danedi, detto il Montalto, il salone al primo piano con effigi e scene degli antenati all'interno di una architettura prospettica (D'Albo, 2011). Le porte su tre lati scandiscono lo spazio e sono sovrastate da tondi e busti, intervallati da quattro quadri con storie epiche, mentre le finestre sul quarto offrono l'opportunità di collocare fra l'una e l'altra quattro finte statue di bronzo dorato, materiale ritenuto più prezioso del marmo, che richiamava la classicità, la regalità e la durezza nei secoli, e quindi adatto a eternare la memoria degli avi celebri. Tutto l'apparato è dotato di iscrizioni che ne illustrano i nomi e i fatti. Le quattro scene ricordano episodi dal 1191 al 1512, di cui l'ultimo, cioè *Ottaviano Isimbardi saluta il cardinale Giovanni de' Medici*, avvenne proprio a Pieve del Cairo e permise a Ottaviano e al fratello di ottenere dal Medici, divenuto papa Leone X, importanti posti a servizio della Chiesa.¹⁵ Il palazzo fu celebrato nel 1666 per la “galleria superbissima ornata di diverse pitture, e tra l'altre di 18 quadri di personaggi illustri della sua casa, con un elogio sotto ad ognuno esprimente le sue degne qualità” (Gualdo Priorato, 1666: 165-166). Successivo al ciclo fu un testo, manoscritto, su “famiglia, personaggi e parentadi” dell'Isimbardi, che non solo cita tutti gli effigiati, ma riporta anche gran parte delle diciture utilizzate negli affreschi.¹⁶

15. Grazie a Ottaviano Isimbardi, Giovanni de' Medici poté essere liberato dai francesi che lo avevano catturato (1512), e per questo fu nominato capitano delle guardie papali, mentre il fratello Marc'Antonio divenne cameriere segreto.

16. È probabile che la ricerca compiuta in precedenza, e servita per gli affreschi, sia stata in seguito (1669) predisposta per una eventuale pubblicazione o per usi connessi alla carriera politico-militare del marchese Pietro con il titolo di Relatione intorno al presente marchese della Pieve del Cairo Don Pietro Isimbardi Mendoza, famiglia, personaggi, parentadi (D'Albo, 2011: 71).



*Pieve del Cairo, Palazzo Isimbardi,
Salone, Scene della storia della famiglia Isimbardi*



Pieve del Cairo, Palazzo Isimbardi, Salone, Parete meridionale

Il palazzo Visconti a Brignano

Palazzo Visconti a Brignano Gera d'Adda (BG) costituisce un esempio rilevante di come uno dei numerosi rami dei Visconti attuò un'operazione di esaltazione della stirpe più celebre di Milano: un luogo periferico riqualificato in chiave barocca (Bolandrini, 2013).¹⁷ All'interno del Palazzo Vecchio, sulle pareti completamente affrescate della cosiddetta Sala del Trono, sono celebrati gli antenati illustri della casata, ossia nove dei dodici signori che governarono a Milano tra il 1277 e 1444. Inquadrati da colonne binate tortili, percorse da girali di foglie viola e istoriate da putti, le finte statue dei signori di Milano campeggiano all'interno di un'architettura che simula una loggia affacciata sul paesaggio circostante, con un impressionante gioco illusionistico-prospettico. Le fattezze dei Visconti e gli episodi sono esemplati sulle *Vitae* narrate dal Giovio (Giovio, 1549), mentre l'impaginazione rimanda alle già ricordate *Imagines Gentis Austriacae*, ad ulteriore conferma della fortuna e dell'autorevolezza che questi modelli avevano assunto nel tempo.¹⁸ Alla base di ciascun personaggio è posta un'epigrafe che indica il nome e lo stato, sui lati lunghi invece, alla base delle colonne sono effigiate le virtù tipiche del nobile cavaliere, ispirate dall'*Iconologia* di Cesare Ripa. Nel registro superiore, in corrispondenza delle statue, sono rappresentati a monocromo episodi salienti, che mostrano attraverso *exempla* la virtù e la nobiltà dei Signori di Milano, occasione di orgoglio per i nuovi Visconti, chiamati a rinverdire le glorie degli avi.¹⁹

17. La discendenza dai Visconti signori di Milano fu ugualmente utilizzata da altri rami della famiglia: nell'inventario in morte del marchese Galeazzo Maria Visconti di Cislago (1685) figurano "Dodici ritratti de' duchi di Milano con cornici nere, e filo dorato, d'altezza di braccia 2 e altezza di braccia 1 ½ in circa" unitamente a "Tre ritratti de Cardinali di Casa Visconti della medesima grandezza come sopra, e cornice" (Archivio di Stato di Milano, Santa Corona, b. 215). Nel 1653 il pittore Perabò fu pagato per dodici ritratti dei conti di Angera, voluti dai Visconti di Cislago per mostrare visivamente la loro discendenza da Desiderio, ultimo re dei Longobardi, e dai conti di Angera (Pescarmona, 2020, 29-32, 61-67). L'anno successivo il fratello di Galeazzo Maria, Teobaldo, fece pubblicare il testo *Stemma gentilitium Theobaldi Vicecomitis* dal tipografo Ambrogio Sirtori per accreditare maggiormente il lignaggio, riconfermato con una serie di documenti nel 1671 (Biffi, 1671). Si oppose fermamente a questa genealogia Vercellino Maria Visconti, marchese di S. Alessandro, e un duello fra i due poté essere evitato solo con l'intervento del Governatore (Arese, 1975: 188). Anche un altro Visconti, Ercole, marchese di S. Giorgio in Lomellina, aveva nella sua camera da letto dodici teste di re e imperatori e in una anticamera "N.º sedici ritratti delli Signori Visconti Duchi di Milano con cornice nera in mezza figura" (Dozio, 2012: 241, 243). La presenza di ritratti di re e imperatori è una costante nelle dimore lombarde; oltre agli esempi già citati, si possono ricordare: i diciotto "quadri di mezza figura di imperadori romani" posti nel corridoio "sopra la scala grande a mano sinistra" nel 1687 della casa del conte Cesare Taverna in contrada de Bigli a Milano, cui seguivano nel salone nove ritratti di famiglia (Dozio 2007: 146); le effigi appaiate presenti nel salone sopra lo scalone del palazzo milanese del questore marchese Francesco Stoppani nel 1722: Carlo II "infante" a cavallo e "in piedi", sua madre, Filippo IV e consorte, Carlo V e consorte, Filippo II e consorte, Filippo III e consorte, don Giovanni d'Austria e il cardinale infante, accompagnati da due raffigurazioni della piazza maggiore di Madrid e dell'Escorial (Tonelli, 2012: 251).

18. Numerose sono le serie di ritratti di papi, imperatori, re, duchi, pubblicate a partire dalla metà del Cinquecento, tra le quali si possono ricordare: Bernard, 1576; Cavalieri, 1580; Campo, 1592; Henning, 1601; Gewold, 1605; Holland, 1620).

19. Una sala vicina ospitava quattro ritratti di famiglia e l'albero genealogico.



Brignano Gera d'Adda, Palazzo Visconti, Salone (foto Comune di Brignano Gera d'Adda)



*Brignano Gera d'Adda, Palazzo Visconti, Salone
(foto Comune di Brignano Gera d'Adda)*

Il palazzo Pusterla a Tradate

Un'operazione decisamente più organica e di maggior respiro fu quella messa in atto dal senatore conte Fabrizio Luigi Pusterla in una parte del castello di Tradate (VA), da lui riedificata, trasformata in villa di delizia e destinata in perpetuo ai primogeniti

“per memoria delli antenati illustri... non per ricevere da esso motivo di vanagloria e peccaminosa iattanza, ma per maggiormente humiliarsi a render grazie incessanti alla Divina Misericordia per le sue beneficenze, già che è disposizione divina che nell'humana società vi siano le distinzioni delli ordini e l'obbligazione di conservare con attioni virtuose la prerogativa del sangue gratuitamente concessaci” (Comincini, 2020: 8).

Il percorso di esaltazione familiare iniziava con l'ambiente che ospitava l'albero genealogico, nel quale figurano 384 nomi, con date e talora anche brevi note biografiche, per poi proseguire nel salone con i ritratti di famiglia (alcuni con più personaggi), soffitto allegorico e ovali fra eleganti cornici di stucco che raffigurano i potenti dell'epoca.²⁰ Decorazioni in stucco sono presenti anche nella sala successiva, attorno a tre tondi con i ritratti della moglie del padrone di casa e dei suoi genitori, accompagnati nei quattro angoli dalle figure di *Giustizia, Prudenza, Fortezza e Temperanza*. Numerosi erano gli ambienti dipinti con boscarecce, allegorie, architetture, episodi della storia antica. Luogo simbolico dei fasti Pusterla è però il grande salone superiore a doppia altezza, interamente affrescato nel 1691 ad opera di Andrea Lanzani e Bernardo Racchetti: l'ambiente presenta nella parte inferiore dieci statue in piedi a finto bronzo con piedistallo e iscrizione, due grandi figure a cavallo con schiavi a terra nelle testate, e nella superiore dieci busti, con nome e dignità, accompagnati da dieci medaglie raffiguranti un'azione eroica degli stessi, quattro medaglie con busti sopra le portine, e nelle testate due busti più grandi con piedistallo decorato da una «istorietta» con un'azione eroica dell'effigiato. La galleria si componeva dunque di 28 ritratti di antenati, secondo le precise indicazioni fornite dal figlio dello stesso Pusterla,

20. I ritratti recano i nomi e le cariche degli effigiati sugli stucchi delle cornici: Leopoldo I, imperatore; Guglielmo d'Orange-Nassau, principe e in quel momento re d'Inghilterra; Giacomo Stuart, re d'Inghilterra; Solimano III, sultano dei Turchi; Filippo Guglielmo di Neuburg, conte palatino ed elettore; Luigi XIV, re di Francia; Carlo II, re di Spagna; Innocenzo XI, papa; Vittorio Amedeo II, duca di Savoia; Carlo V, duca di Lorena; Massimiliano Emanuele di Baviera, elettore; Giuseppe I d'Austria, re dei Romani.

Giuseppe, che per sei anni aveva consultato archivi, cercato nei libri, raccolto documenti e testimonianze che gli avevano permesso di ricostruire 400 anni di storia familiare. Giuseppe indicò i nomi dei personaggi da effigiare, la posizione nella sala, e le loro caratteristiche sia di atteggiamento sia di abbigliamento, oltre a dettare tutte le eleganti iscrizioni latine, mentre il canonico Giuseppe Vismara, scultore e medaglista, fece da tramite con i pittori e fornì consigli per il compimento dell'opera. Dal salone si accede a due sale decorate da Giovanni Ambrogio Besozzi con storie di vescovi Pusterla accompagnate da iscrizioni latine: una dedicata interamente ad Anselmo, arcivescovo di Milano, esaltato come difensore della libertà della città; l'altra con sei vescovi vissuti fra IX e XV secolo in medaglioni, figure allegoriche e una didascalia ciascuno alludente alle loro qualità morali (Comincini, 2020).

I Visconti, gli Isimbardi, e i Pusterla utilizzano efficacemente la decorazione prospettica per la sua capacità di reinventare e interpretare lo spazio architettonico, dilatandolo e direzionandolo, secondo un gusto che si diffonde in Europa di "arredo" virtuale in grado da un lato di stupire e dall'altro di mettere in evidenza alcuni elementi, in questo caso le effigi degli antenati. Essi mostrano inoltre come l'operazione di narrazione storico-genealogica risulti enfatizzata dall'inserimento di scene raffiguranti episodi eroici o mitici, particolarmente quelli legati a fatti d'arme: le *effigies* si collegano così ai *gesta*; le *imagines* ai *signa manifesta*. Se la presentazione dei ritratti degli avi illustri poteva non essere sufficiente a raccontare e descrivere la famiglia, l'esposizione di scene di storia raffiguranti gli antenati quali attori degli episodi che avevano dato loro fama imperitura, dava forma e corpo alla memoria suscitata dalle fisionomie dei maggiori, rendeva esplicito e inequivocabile il loro ricordo e il loro valore. Si attuava cioè un percorso articolato, che faceva ricorso ad antichità, origine feudale, titoli cavallereschi, cariche militari e religiose, nobiltà civile, virtù personali, fatti epici vissuti in prima persona.



Tradate, Palazzo Pusterla, Salone (foto M. Bianchi)



*Tradate, Palazzo Pusterla, Salone, Particolare
(foto M. Bianchi)*



*Tradate, Palazzo Pusterla, Salone,
Serie di antenati Pusterla (foto M. Bianchi)*

Antonio Renato Borromeo alla rocca di Angera

Quest'ultimo è proprio lo scopo che animò Antonio Renato Borromeo d'Angera nella costruzione della sua 'galleria degli antenati' nella rocca di Angera (VA), 'luogo identitario' per eccellenza di questo ramo familiare, quasi in antitesi con Arona, la cui rocca era controllata dall'altro ramo della famiglia, facente capo a Vitaliano VI, il creatore dell'Isola Bella (Galli, Monferrini, 2012).²¹ Fu una decisione dettata dalla volontà di dare ai ritratti realizzati, che sono per loro natura oggetti fortemente identitari come pochi altri, ancor più forza simbolica, proprio nel significato profondo che assumevano e di cui si caricavano in quel particolare spazio che li ospitava: nell'antico maniero, concesso fin dal 1449 ai Borromeo, e su cui fu appoggiato il titolo di marchese ottenuto nel 1623 dal cardinal Federico, si respirava già la storia antica della Lombardia.

Il programma ideato si mosse su due piani paralleli: da un lato episodi in cui erano celebrati momenti 'eroici' della storia familiare, i cosiddetti 'fasti', e dall'altro ritratti dei personaggi che l'avevano resa celebre, anche riutilizzando quadri in possesso della famiglia. I primi, realizzati in enormi teleri, occupavano intere pareti così da coinvolgere lo spettatore nella scena, facendogliela quasi vivere in prima persona. Sono immagini affollate di personaggi, alcune più dinamiche altre più statiche, nelle quali il passato viene rievocato nelle passioni esaltanti e tragiche, nei grandi gesti, negli atti solenni, negli eventi memorabili, che coinvolgono chi le osserva. Le vicende della famiglia s'intrecciano con quelle d'Italia, dello Stato di Milano e con quelle dell'Impero, mostrando così come esse siano sì esaltazione dinastica, ma, allo stesso tempo, episodi pubblici, patrimonio comune per la nazione lombarda. I quadroni si collegano così mirabilmente al ciclo di affreschi duecenteschi della vicina Sala della Giustizia, dove sono narrate le gesta di Ottone Visconti, arcivescovo e signore di Milano. La rocca, quindi, pur essendo uno spazio privato, celebrava una storia pubblica, caricandosi di valenze che esulavano dalla mera glorificazione familiare. I ritratti e le raffigurazioni di avvenimenti significativi consegnavano a quegli spazi le storie familiari e ne facevano il luogo deputato alla narrazione, costruendo una sorta di percorso di rappresentanza, che partiva dall'esterno e che era pienamente leggibile non appena varcata la soglia della prima sala superiore. Le scritte sui quadroni, che illustrano gli episodi

21. Il caso di Antonio Renato Borromeo è in corso di ulteriore approfondimento da parte degli scriventi e se ne indicano qui solo alcuni degli elementi principali.

e i nomi dei membri della famiglia vergati sui ritratti, accrescevano il senso di unitarietà e contribuivano a rendere ancor più leggibile il racconto, che si poteva quindi dilatare oltre i confini di una singola stanza per coinvolgere l'intero edificio in un progetto totalizzante, che annetteva anche affreschi precedenti, da quelli duecenteschi al grande stemma cinquecentesco sul portone d'ingresso della corte nobile e ai due blasoni con simboli familiari e scritte celebrative del salone terreno.

Al piano nobile, in cinque ambienti che costituivano l'appartamento principale, erano posti ritratti e quadroni: nel salone vi erano tre grandi tele con le storie di S. Giustina e di S. Massimo (anch'essi santi di famiglia), commissionate dal cardinal Federico e fatte realizzare dal nipote Giulio Cesare, i ritratti dei genitori di S. Carlo, e altri quattro degli 'eroi' della famiglia fra le finestre, accompagnati da quadri con putti e imprese Borromeo e Medici. Le effigi degli antenati illustri ricordavano le benemeritenze militari della famiglia, ben manifestate dalle armature indossate, una 'divisa' che esprimeva e costituiva un ulteriore titolo di nobiltà, legato all'immaginario eroico dei cavalieri. Nell'anticamera successiva erano riuniti ritratti già posseduti in grado di comporre il percorso genealogico Anguillara-Cesi-Borromeo, che aveva portato il prestigioso titolo di duca Ceri ad Antonio Renato, segnalando nel contempo la sua appartenenza anche alla cittadinanza romana, e gli uomini di spada e di chiesa che poteva ugualmente vantare dal lato materno. Da qui si accedeva al «camerone» con due grandi quadroni dei 'fasti' e un altro sopra la porta con la nascita di S. Carlo, a ricordare quello che era certamente il Borromeo più famoso. Nella «camera del baldachino verde» si rimaneva colpiti da tre grandi quadri, che tappezzavano le pareti, ed infine nella «camera dell'alcova» si trovavano i ritratti di S. Carlo e del cardinale Federico. La celebrazione dinastica in relazione alle famiglie collegate da legami matrimoniali era resa evidente dalla presenza in tre sale susseguenti di coppie di ritratti appaiati di marito e moglie.

Percorrere quindi l'appartamento, sontuosamente arredato, era come immergersi nella storia della famiglia, abilmente orchestrata e sapientemente costruita con rimandi e collegamenti che facevano dialogare fra loro quadri antichi e quadri moderni.



Angera, Rocca Borromeo, Ritratto di Giovanna Cesi Borromeo



*Angera, Rocca Borromeo,
Ritratto di Giulio Cesare III Borromeo*



Angera, Rocca Borromeo, Banchetto solenne offerto da Vitaliano I Borromeo a Filippo Maria Visconti e ad Alfonso d'Aragona

Bibliografia

AGOSTI, Barbara (1996), *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book.

ANGELINI, Gianpaolo (2018), "Dal Museo alla galleria. Spazi e forme del collezionismo in Lombardia tra letteratura artistica, iconografia e celebrazione dinastica", *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage, Supplementi*, N° 08.

- (2022) "Due serie giovanile "virozum illustrium" nella Lombardia di primo Seicento: la galleria di Pompeo Litta e il museo di Gerolamo Bossi", *Viglevanum. Miscellanea di studi storici e artistici*, XXXII.

ARESE, Franco (1975), “Nove schede per Cesare Fiori medaglista”, *Arte Lombarda*, N° 42-43.

BEFFA NEGRINI, Antonio (1606), *Elogi Historici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona*, Mantova, Francesco Osanna.

BERNARD, George (1576), *Effigies Regum Francorum omnium, Norimbergae*, K. Gerlac.

BIFFI, Girolamo (1671), *Gloriosa nobilitas illustrissimae familiae Vicecomitum*, Milano, Ludovico Monza.

BOLANDRINI, Beatrice (2013), “I Palazzi Visconti a Brignano Gera d’Adda”, in Andrea Spiriti (a cura di), *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, Roma, Viella, pp. 247-302.

BOLDRINI, Silvia (2009), “Uno stemmario milanese affrescato: lo scalone delle arme di Palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno”, *Quaderni di Palazzo Arese Borromeo*, II, 2.

BORROMEO, Federico (1997), *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, commento di G. Ravasi, Milano, Claudio Gallone Editore.

BRUZZESE, Stefano, (2009), “Alla ricerca delle “verae imagines”: note per la ‘galleria’ dei ritratti di Palazzo Branda”, in Alberto Bertoni, Rosangela Cervini (a cura di), *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, Castiglione Olona, Arterigere-Chiarotto editore, pp. 163-179.

BUTTERS, Suzanne B. (2000), ““Magnifico, non senza eccesso”: riflessioni sul mecenatismo del cardinale Ferdinando de’ Medici”, in Michel Hochmann, *Villa Medici. Il sogno di un cardinale collezioni e artisti di Ferdinando de’ Medici*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici 19 novembre 1999-5 marzo 2000), Roma, De Luca.

CAMPO, Antonio (1592), *Historia delle vite de Duchi et Duchesse di Milano*, Milano, G.B. Bidelli.

CANNATA, Nadia (2012), “Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini”, in Maja Wellington Gahtan (a cura di), *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Atti del Convegno, Firenze, Edifir, pp. 61- 69.

CASINI, Tommaso (2004), *Ritratti parlanti, Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir.

CAVALIERI, Giovan Battista (1580), *Pontificum Romanorum effigies*, Roma, D. Basa.

COMINCINI, Mario, a cura di, (2020), *Dai Pusterla ai Melzi. Il Palazzo di Tradate e la quadreria di Milano*, Legnano, Istituto Canossiano Barbara Melzi.

DE VECCHI, Pier Luigi (1977), “Il museo gioviano e le “verae imagines” degli uomini illustri”. in *Omaggio a Tiziano: La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 27 aprile-20 luglio 1977). Milano, Electa, pp. 87-96.

D'ALBO, Odette (2011), “Giovanni Stefano Montalto per gli Isimbardi: un ciclo di affreschi dimenticato a Pieve del Cairo”, *Arte Lombarda*, N° 163.

- (2014), “I Governatori spagnoli a Milano e le arti: Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini e le ‘Historie grandi della vitta di Nostro Signore””, *Nuovi Studi*, N° 20.

DEL TREDICI, Federico (2017), *Un'altra nobiltà. Storie di (in)distinzione a Milano. Secoli XIV-XV*, Milano, Franco Angeli.

DESWARTE, Sylvie (1991), “Le décor de la villa Ricci”, in André Chastel (a cura di), *La Villa Médicis, II*, Roma, Académie de France, pp. 531-538.

DOZIO, Davide (2007), “Appendici”, in Alba Osimo (a cura di), *Archivio Taverna. Questi conti Taverni... Storia di una famiglia, di un fiume e di un castello*, catalogo della mostra (Archivio di Stato di Milano, 8 novembre 2007-28 febbraio 2008), Milano, Archivio di Stato di Milano

- (2012), “Gallerie di preziose pitture”: la quadreria di Ercole Visconti (1710)”, in Edoardo Rossetti (a cura di), *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, Milano, Scalpendi, pp. 227-243.

EICHEL-LOJKINE, Patricia (2001) *Le siècle des grands hommes. Les recueils des vie d'homme illustres avec des portraits du XVIème siècle*, Leuven, Peeters Publishers.

EICHBERGER, Dagmar (2010), “Margarita de Austria y la documentación de su colección de Malinas”, in Fernando Checa Cremades (a cura di), *Los Inventarios de Carlos V y la familia imperial, III*, Madrid, The Getty Foundation, pp. 2337-2349.

FCCHIAN, Laura (2013), “I palazzi e le collezioni dei Monti a Milano”, in Andrea Spiriti, *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, Roma, Viella, p. 125-203).

FALOMIR FAUS, Miguel (1998), “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”, in Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento, catalogo della mostra (Madrid 13 ottobre 1998-10 gennaio 1999), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 203-228.

FALOMIR FAUS, Miguel (1999), “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”, in Doña María de Portugal. Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo, Oporto, Instituto de Cultura Portuguesa, pp. 125-140.

FOCARILE, Pasquale (2019), Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo.

FRANGI, Francesco, Morandotti, Alessandro, a cura di (2002), Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti, catalogo della mostra, Milano, Skira.

GIL SAURA, Yolanda (2011), “Les galleries de retrats a la València barroca. La construcció de la memòria”, *Afers*, N° 70.

GALLI, Anna Elena, Monferrini, Sergio (2012), I Borromeo d'Angera collezionisti e mecenati nella Milano del Seicento. Milano, Scalpendi.

GATTI PERER, Maria Luisa, a cura di, (1999), Il Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno, Cinisello Balsamo, Edizioni ISAL.

GEWOLD, Christoph (1605), *Genealogia serenissimorum Boiariae ducum*, Augsburg, D. Custos.

GIOVIO, Paolo (1549), *Le vite de i dodeci Visconti*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.

GIOVIO, Paolo (1958), *Pauli Iovii Opera*, II, a cura di G.G. Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato.

GUALDO PRIORATO, Galeazzo (1666) *Relatione della Città, e Stato di Milano*. Milano, Ludovico Monza.

HAMPTON, Timothy (1998). ““Cani Turchi”: Rabelais, Erasmo e la retorica dell'alterità”. Sergio Zatti (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*. Lucca, M. Pacini Fazzi, pp.113-132.

HENNING, Marcus (1601), *Saxoniae Ducum, Augustae Vindelicorum*, D. Custos.

HERKLOTZ, Inigo “Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della Controriforma”, in Patrizia Tosini (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Atti del convegno internazionale di studi (Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007), Roma, Gangemi Editore, pp. 111-142.

HOLLAND, Henry (1620), *Herwologia Anglica*, London, C. de Passe, J. Janssonius.

JONES, Pamela (1993), *Federico Borromeo e l'Ambrosiana arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero.

KLINGER, Linda Susan (1991), *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Diss., I-II, Princeton University.

KUSCHE, Maria (1992), “La antigua Galeria de Retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sanchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador”, *Archivo Español de Arte*, N.º 65.

LEYDI, Silvio (1999), *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki.

LOEHR, August, LADNER, Gehard (1932), *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, Wien, Wien Kunsthist. Sammlungen [Museum].

LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2008), “Las galerías de retratos episcopales y sus funciones representativas”, in Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García (coordinadores), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, Editorial CSIC.

MAFFEI, Sonia (2021), “Per una filologia dell’immagine: ritratti e fisiognomica tra Giovio e Della Porta»” in *Il ritratto letterario in età moderna*, Atti del convegno (Roma, 4-5 aprile 2019), Roma, Bardi, pp. 53-71.

MALAGUZZI VALERI, Francesco (1901), “Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano”, *Archivio storico lombardo*, N° 16.

MANFRÈ VALERIA, Mauro Ida (2011), “Rievocazione dell’immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell’Italia spagnola”, *Ricerche sul ’600 napoletano. Saggi e documenti*, 2010-2011.

- (2014), “Le Gallerie cartacee dei ritratti dei viceré e governatori spagnoli in Italia (XVI-XVII secolo)”, in <http://www.enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/mauro.aspx>.

MARCORA, Carlo (1981), “Ritratti conservati all’Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como”, *Periodico della Società Storica Comense*, N° 48.

MICHELACCI, Lara (2004), *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologna, Il mulino.

MINONZIO, Franco (2007), “Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri”, in Eliana. Carrara, Silvia Ginzburg (a cura di), *Resti, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004), Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 77-146.

MONFERRINI, Sergio (2017), “I duchi di Ceri: dai Cesi ai Borromeo”, in Giorgio De Petra e Paola Monacchia (a cura di), *I Cesi d’Acquasparta, la dimora di Federico il Linceo*

e le accademie in Umbria nell'età moderna, Atti e nuovi contributi degli incontri di studio (Acquasparta, Palazzo Cesi 26 settembre-24 ottobre 2015), Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, pp. 315-334.

NATALE, Mauro (2000), *Le Isole Borromeo e la Rocca di Angera*, Milano, Silvana Editoriale.

NIEHR, Klaus (2004), "Verae imagines. Über eine Abbildungsqualität in der frühen Neuzeit", in Frank Büttner, Gabriel Wimböck (a cura di), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster, LIT Verlag, pp. 261-302.

PALEOTTI, Gabriele (1582), *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna, A. Benacci.

PELC, Milan (2002), *Illustrium imagines. Das Porträtbuch in der Renaissance*, Leiden, Brill.

PELLEGRINI, Pellegrino (1990), *L'Architettura*, a cura di G. Panizza, Milano, Il polifilo.

PESCARMONA, Daniele (2020), *Storie ordinarie di raccolte di quadri e di famiglie milanesi Milano Bruxelles 1649-1763*, Sondrio, Tipografia Bettini.

PITTUI, Ilenia (2021), "Tra originali e copie: note sui ritratti di Ottomani della collezione Giovio", *Venezia Arti*, nuova serie, 30.

PRIZZON, Tommaso (2020), "Arte, storia e prestigio. Per un'introduzione alla 'ritrattistica genealogica'", in Marco Betti, Carlotta Brovadan (a cura di), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, Firenze University Press, pp. 31-58.

REBOSIO, Massimo, BOLDRINI Silvia, SANTAMBROGIO Daniele, MAURI Corrado (2012), "Le Sale dei ritratti Arese Borromeo", *Quaderni di Palazzo Arese Borromeo*, N°4.

REBOSIO, Massimo (2016), "La sala con i ritratti dei cardinali negli inventari del palazzo fra Seicento e Settecento" in Massimo Rebosio (a cura di), *La "Sala dei Cardinali" in Palazzo Arese Borromeo. Uno specchio in cui si riflette la corte pontificia del Seicento*, Cesano Maderno, Associazione Vivere il Palazzo e il Giardino Arese Borromeo, pp. 8-14.

REPISHTI Francesco (2020), "Pellegrino Tibaldi e il Palazzo di Corte a Milano", *Arte Lombarda*, N° 189-190.

SANTAMBROGIO Daniele, REBOSIO Massimo (2021), *Principesche sembianze ritrovate*, Cesano Maderno, Associazione Vivere il Palazzo e il Giardino Arese Borromeo.

SCHEICHER, Elisabeth (1975), "Der Spanische Saal von Schloss Ambras", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXI.

SCHWOEBEL, Robert (1967), *The Shadow of the Crescent: The Renaissance Image of the Turk (1453-1517)*, New York, St. Martin's Press.

SQUIZZATO, Alessandra (2013), *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano, Scapendi.

SCHÜTZ, Karl (1984), "Die Porträtsammlung Erzherzogs Ferdinand von Tirol und ihr Verhältnis zu Paolo Giovio. Ein Bericht zur Forschungslage", *Il Ritratto antico illustrato. Rivista di documentazione e critica*, N°1.

TERZAGHI, Maria Cristina (2002), "Committenza e circolazione di ritratti in lombardia. note intorno agli uomini illustri di Paolo Giovio e Federico Borromeo", in Francesco Frangi, Alessandro Morandotti (a cura di), *Ritratto in Lombardia Da Moroni a Ceruti*, Milano, Skira, pp. 347-359.

TERZIO, Francesco (1569-1573), *Austriacae gentis imagines*, Innsbruck, Gaspare Osello.

TESTI, Costantino (1622), "Oratione", in *Orationi in lode di S. Carlo Borromeo*, Milano, G.B. Bidelli, pp. 529-530.

TONELLI, Giovanna (2012), "Inventario de' mobili, suppellettili, argenti, gioie et altro esistente nell'heredità del fu illustrissimo signor marchese questore don Francesco Stoppani" (1722), in Edoardo Rossetti (a cura di), *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, Milano, Scapendi, pp. 245-261.

TORMO, Elías (1917), *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Balss y Cía., Madrid, Junta de Iconografía Nacional.

VANOLI, Paolo (2015), *Il "Libro di lettere" di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, Ledizioni.

VAN VEEN, Henck Th. (2006), *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

ZATTI, Sergio, a cura di, (1998), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, M. Pacini Fazzi.