

STEFANO BRUZZESE

SULLE TRACCE DI OTTAVIO SEMINO,
DA MILANO A MELZO

2012

Chi entri oggi nella piccola chiesetta di Sant'Andrea a Melzo, nello scorrere i pannelli realizzati dagli "Amici di Sant'Andrea" che coprono le pareti della navata, si trova immediatamente immerso, per non dire invischiato, in una intricatissima trama di misteri e segreti, omicidi e simboli esoterici degna del miglior romanzo di Dan Brown. Fin dall'avvenuto ritrovamento, durante alcuni scavi nella chiesa absidale, di un teschio che le varie ricostruzioni antropomediche effettuate vorrebbero identificare in quello di Galeazzo Maria Sforza, l'associazione melzese che dal 1985 si occupa del recupero e della conservazione delle decorazioni della chiesa si è trasformata in una vera e propria agenzia investigativa pronta a scovare negli affreschi di Sant'Andrea un sistema di simboli nascosti tutti tesi alla rievocazione, voluta da Caterina Sforza, dell'omicidio del padre Galeazzo Maria, avvenuto come è noto il 26 dicembre 1476 nella chiesa milanese di Santo Stefano. Sia l'affresco del Moietta nell'abside, rappresentante la *Madonna con il Bambino, San Giovannino, Santa Caterina e San Gerolamo con due offerenti*¹, sia le decorazioni delle pareti laterali, nasconderebbero un'accusa velata e continuamente ripetuta a Ludovico il Moro, mandante del crimine e a Giovanni "Andrea" da Lampugnano, esecutore materiale. Le elucubrazioni si sono così concentrate sulla scena rappresentante il *Martirio di Sant'Andrea*, sulla parete a sinistra dell'abside, centro ideologico della decorazione². Dietro questa macchinosa rievocazione ci sarebbe addirittura Leonardo da Vinci, che nella scena del *Martirio* avrebbe lasciato la sua firma, almeno per la composizione originaria, in quei segni così marcati sull'intonaco che secondo le decine di esami grafotecnici realizzati sono stati tracciati da un maestro ambidestro che in molte parti ha "certamente" utilizzato la mano sinistra.

Questo complicato quanto tendenzioso castello di carte frana rovinosamente al primo sguardo, quando alle riflettografie e alle analisi stratigrafiche si voglia far precedere, o almeno affiancare una considerazione di tipo stilistico. L'opera infatti si presenta immediatamente come un prodotto da datarsi alla seconda metà del Cinquecento, senza più nessuna connessione con la Milano di Leonardo. Della composizione esiste anche il modello preparatorio in un disegno conservato al Gabinetto dei disegni del Louvre (n. 9560): si tratta della più nota testimonianza dell'attività grafica del genovese Ottavio Semino, certamente autore anche dell'affresco di Melzo³.

* Questo testo rappresenta una sintesi del saggio "Dor gran penciò dra vallada de Bregn": sulle tracce di Ottavio Semino pittore genovese, naturalizzato milanese, pubblicato integralmente in Nuovi Studi, Rivista di Arte antica e moderna, 15, [2009], Trento 2010, pp. 165-178, (le fotografie delle figure 198, 200 e 202 sono di Simona Obino). Le differenze più rilevanti con l'originale riguardano, qui, il sacrificio di buona parte delle note a corredo, per le quali rimandiamo alla pubblicazione citata. Il nuovo titolo rappresenta invece una scelta redazionale, motivata dall'esigenza di non confondere le due diverse edizioni. In calce alla pubblicazione su Nuovi Studi, l'autore ha scritto: "Per gli aiuti ricevuti durante la tormentata stesura di questo testo, terminato nel maggio del 2008, vorrei ringraziare Giulio Bora, che ha seguito passo dopo passo le mie ricerche; Giovanni Agosti, Elisabetta Bianchi, Federico Cavalieri, Silvio Leydi, Alessandro Morandotti, Rossana Sacchi e Fabrizio Tonelli".

¹ L'attribuzione dell'affresco al Moietta spetta a Giovanni Agosti, in *Su Mantegna. I, La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 475. L'immagine dell'opera è stata riprodotta per la prima volta, a seguito della campagna dei restauri che hanno liberato la parete da diversi strati di scialbo, da A. PEROSI, *Storie di dimenticanze e di abbandoni. Sant'Andrea di Melzo: un deposito di masserizie*, in *Ca' de sass*, 91, 1985, p. 66.

² Chiesa di Sant'Andrea, non firmato, in AA.VV., *Melzo: la sua storia e i suoi monumenti*, Melzo 1999, p. 107; A. PEROSI, *Indagine sui committenti raffigurati negli affreschi dell'abside: Motivi politico-religiosi e la simbologia Andreana*, in *Chiesa di Sant'Andrea - Melzo: Storia, Arte, Ricerche e Misteri Leonardeschi*, Associazione "Amici di Sant'Andrea", Gorgonzola 2005, pp. 71-139.

³ Il disegno è pubblicato per la prima volta come Ottavio Semino da Mary Newcome, *Andrea e Ottavio Semino - I - Drawings by the Semino Family*, in *Antologia di Belle Arti*, II, 6, 1978, pp. 93-98. Nello stesso numero della rivista, a partire dal *Martirio di Sant'Andrea*, si tenta una prima ricognizione dei disegni di Ottavio Semino conservati al Louvre (C. MONBEIG GOGUEL, *Les Dessins d'Ottavio Semino au Louvre*, in *Antologia di Belle Arti*, II, 6, 1978, pp. 99-102). Il foglio è stato poi discusso all'interno della produzione grafica dei Semino da Giulio Bora, che indipendentemente da chi scrive è arrivato ora a collegarlo all'affresco di Melzo (comunicazione orale), in *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980, pp. 85-86, fig. 101 (con una errata corregge nella didascalia che lo riferisce ad Andrea Semino, fratello di Ottavio). A nulla sono valsi gli appelli dello studioso quando, chiamato a dare un giudizio sugli affreschi di Melzo, dichiarò l'assurdità dell'ipotesi di un intervento leonardesco, ricordando l'esistenza del disegno preparatorio.

La sovrastruttura interpretativa della scena con il *Martirio*, tutta giocata in chiave leonardesca, ha corrotto anche la lettura dei documenti e delle visite pastorali, dalle quali si possono ricavare gli estremi cronologici per l'intervento del Semino. L'11 giugno 1573 Carlo Borromeo visita la chiesa di Sant'Andrea⁴. In tale occasione vengono lette le ultime volontà di Onofrio di Angera, che nel fare testamento avrebbe lasciato un legato di 50 lire imperiali da destinarsi a far dipingere nella chiesa "*la vita di Sant'Andrea apostolo*". Il testamento, stando alla trascrizione del legato contenuta negli atti delle visite pastorali, dovrebbe datarsi al 1517; una data lontana dalla realizzazione degli affreschi e che potrebbe in parte giustificare, qualora la trascrizione fosse corretta, la modesta cifra di cinquanta lire lasciata da Onofrio. Quantità di denaro che anche nel 1517 sarebbe risultata comunque insufficiente per finanziare le decorazioni della cappella principale di una chiesa, e che poteva rappresentare solo un primo versamento per avviare dei lavori che gli eredi avrebbero provveduto a saldare⁵. In realtà potremmo anche trovarci di fronte a un banale errore di trascrizione, e ciò aiuterebbe a spiegare il decreto finale dell'arcivescovo, a prima vista incomprensibile. Questi infatti - che pure era naturalmente avvezzo a giudicare e a trattare con gli artisti la retribuzione per cicli decorativi anche più vasti - di fronte a un lascito così esiguo raccomanda addirittura che il denaro eventualmente avanzato venga impiegato per l'acquisto di paramenti sacri⁶.

Comunque sia è evidente che nel 1573 le volontà del testatore non erano ancora state esaudite e così il Borromeo impone agli eredi "*del fu messer Onofrio di Angera*" di far dipingere nella chiesa, "*almeno entro sei mesi, la vita di Sant'Andrea Apostolo in virtù del legato*", che viene letto e confermato da un erede, Giovanni Ambrogio di Angera, il quale promette di soddisfarlo⁷.

Per una bibliografia più aggiornata sul disegno del *Martirio*, vedi M. NEWCOME SCHLEIER, *Les dessins a Genes du XVIIe au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra, Paris 1985, pp. 16-18, fig. 6. Manca a tutt'oggi una biografia su Ottavio Semino che tenga conto degli sviluppi degli studi sul fronte milanese e su quello ligure. Ci si può ancora rifare a F. CARACENI POLEGGI, *Andrea e Ottavio Semino*, in *Pittura a Genova e in Liguria. Dagli inizi al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 286-289, da aggiornare con E. PARMA, *Ottavio Semino*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. PARMA, Genova 2000, pp. 411-412, e F. R. PESENTI, *Gli inizi di Ottavio Semino*, in *Studi di storia delle arti*, numero speciale, 2003, pp. 93-102. Vedi anche G. BORA, *Ottavio Semino. Biografia*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo 1998, p. 275.

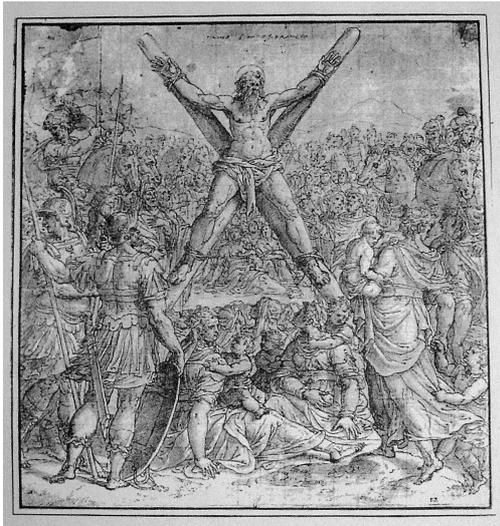
⁴ Archivio Storico Diocesano di Milano (in seguito ASDMi), Visite Pastorali, sez. X, Pieve di Melzo, voll. 3, 6. I documenti che qui cito sono stati parzialmente analizzati dai compilatori del volume *Chiesa di Sant'Andrea - Melzo ...*, 2005 (vedi nota 2), *speciatim* pp. 12-13. L'interpretazione forzata in chiave leonardesca del dipinto ha portato a leggere le testimonianze solo come indicative di un secondo intervento, per completare un'opera già iniziata da un pittore di stretta osservanza leonardesca, se non dallo stesso Leonardo.

⁵ Il documento (ASDMi, Visite Pastorali, sez. X, Pieve di Melzo, vol. 6, fasc. 11) è citato in S. COPPA, *Melzo. Arte*, in *Dizionario della chiesa Ambrosiana*, IV, Milano 1990, pp. 2166-2167.

⁶ Simonetta Coppa legge, in un passo della trascrizione, che per precisa volontà del testatore il denaro lasciato per decorare le pareti della cappella sarebbe stato da spendersi nove anni dopo la sua morte. Il manoscritto in realtà non è molto chiaro e se la lettura della studiosa fosse giusta non riuscirei a spiegarmi quei nove anni interposti tra il decesso e la realizzazione degli affreschi, se non ipotizzando un ulteriore errore di trascrizione.

⁷ Per quanto riguarda Onofrio di Angera, credo debba essere identificato con quell'"*Honofrium*" citato tra i parenti del famoso umanista Pietro Martire d'Angera in un documento del 1525 con cui Francesco II Sforza fa riferimento al titolo di Conti Palatini concesso a Pietro Martire a alla sua famiglia. Assieme a Onofrio sono nominati anche il fratello di Pietro Martire, Giorgio, che fu castellano di Monza dal 1489 in avanti e "*Franciscus de Pepolis Consubrinum*", suocero di un nipote di Pietro Martire che aveva servito sotto il Magno Trivulzio (E. M., *Recensione a J. H. MARIEJOL, Un lettré italien a la cour d'Espagne (1488-1526), Pierre Martyr d'Anghera*, Paris 1888, in Archivio Storico Lombardo, XV, 1888, pp. 881-884). Da questi due personaggi deriva certamente il legame tra la famiglia d'Angera e quella dei Trivulzio, che nel 1573 risultano feudatari del borgo di Melzo (nel 1573 nel borgo di Melzo il feudatario è il conte Gian Giacomo Teodoro Trivulzio: le famiglie più in vista sono i da Ello e i Lamperghi, da cui deriva anche la famiglia Melzi (vedi S. VILLA, *Storia di Melzo, dagli inizi alla fine dell'Ottocento*, II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, Melzo 2002). Sappiamo inoltre che in data 16 dicembre 1527 Onofrio era già deceduto, trovandosi citato in un documento, segnalatomi da ROSSANA SACCHI (Archivio di Stato di Milano, Notarile 8001, n. 3651) relativo alla compravendita di un terreno a Pozzuolo stipulata da Bernardo Scaccabarozzi e Gerolamo da Angera "*quondam Onofrio*". Su Pietro Martire d'Angera, il primo storico della scoperta dell'America, cfr. L. ALMAGIÀ, *Anghiera, Pietro Martire d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 257-260; *Pietro Martire d'Anghiera nella storia e nella cultura*, atti del convegno, Genova 1980; *L'umanista aronese Pietro Martire d'Anghiera, primo storico del nuovo mondo*, atti del convegno, a cura di A. L. STOPPA e R. CICALA, Novara 1992.

In questi anni i d'Angera dovevano essere ancora ben radicati nel territorio, poiché non è difficile incontrare il loro nome in documenti e legati destinati alle numerose chiese della pieve di Melzo⁸. I lavori per gli affreschi di Sant'Andrea prendono così avvio dopo il giugno 1573, su intimazione dello stesso Carlo Borromeo. La commissione a Ottavio Semino sarà giunta probabilmente dall'erede di Onofrio, Giovanni Ambrogio di Angera, personaggio sul quale non mi è riuscito di trovare alcuna informazione. Oltre alla scena con il *Martirio di Sant'Andrea* spettano al pittore genovese anche tutta la finta architettura, il cornicione con motivi a grottesche che gira intorno ai tre lati della cappella - tentativo di integrazione strutturale e stilistica con le decorazioni precedenti - e la *Pesca miracolosa* affrescata nel riquadro di fronte al Martirio. Anche per questa scena esiste il disegno preparatorio in un foglio di ubicazione sconosciuta, già restituito a Ottavio Semino⁹.



Ottavio Semino

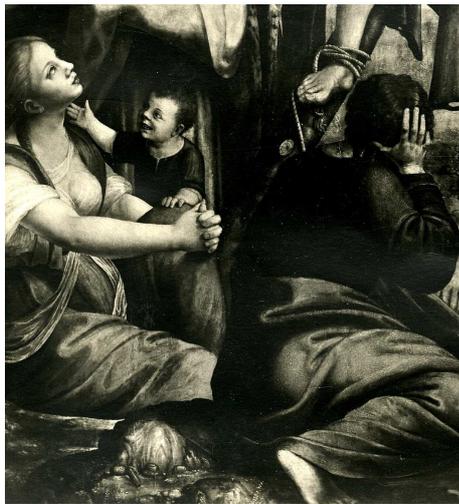
a sinistra: *Martirio di Sant'Andrea*, Louvre, Département des Arts graphiques (dessins), n. 9560;
a destra: *Pesca miracolosa*, collezione privata

La datazione di questi affreschi si inserisce perfettamente all'interno del primo, lungo soggiorno del pittore nel milanese, i cui estremi, ricavabili dalle opere rimaste e da numerosi documenti apparsi negli ultimi anni, si pongono tra la seconda metà degli anni sessanta e il 1576. Stilisticamente ci troviamo all'apice di quella continua e ostinata tendenza retrospettiva che contraddistingue tutti i lavori di Ottavio, fin dalle sue prime prove milanesi. Un consapevole recupero dei temi e delle invenzioni dei maestri che hanno segnato il percorso dell'artista e che sfocia nella definizione di modelli ripetuti in continuazione, tanto da finire per trasformare ogni citazione in una autocitazione. È il caso anche dell'affresco, realizzato in molte parti anche a tempera, con il *Martirio di Sant'Andrea*, dove la donna seduta in primo piano e voltata verso l'esterno della composizione,

⁸ ASDMi, Visite Pastorali, sez. X, Pieve di Melzo, vol. 3, fasc. 22: nella "Descrizione delli animi di Melzo" del 1580 sono registrati "Francesco Angleria con la moglie" e figli e "Madonna Calidonia de Angleria vedova con figli"; idem, fasc. 9: un "Jo Francesco de Angleria" compare tra le firme dei "gentilhuomini et homini de la terra di Melzo" nel documento di fondazione della confraternita della Beata Vergine dei Miracoli presso la chiesa melzese di Sant'Alessandro il 18 ottobre 1568. Le stesse notizie anche in S. VILLA, *Storia di Melzo dagli inizi alla fine dell'Ottocento*, cit. vol. II. Un "Alberico Angleria" firma invece nel 1573 un legato per la Scuola dei Santissimi Sacramenti della Parrocchiale di San Michele Arcangelo in Truccazzano.

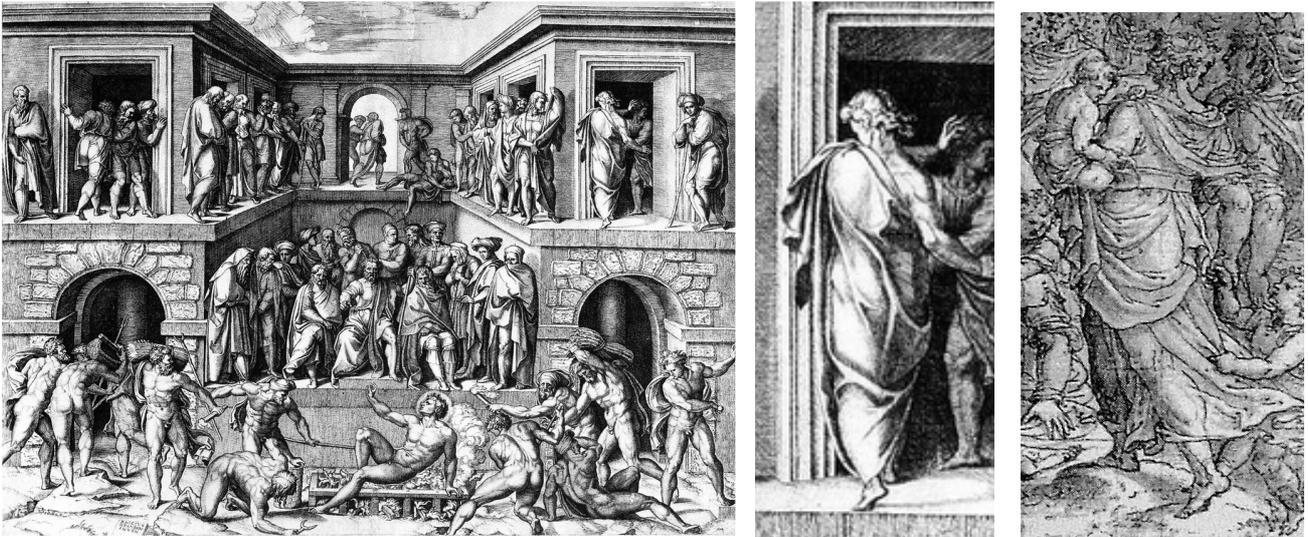
⁹ Il disegno (penna e acquerello su carta preparata, mm. 178x245, segnato in basso a destra a matita: *D'Arpino*) è stato pubblicato da S. BAREGGI in *Fogli di antichi Maestri. Disegni dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Stanza del Borgo), Milano 1985, pp. 38-39.

palese derivazione dalle Stanze di Raffaello, viene utilizzata dallo stesso Semino più di due anni prima nella pala con la Predica di San Paolo nella chiesa milanese di San Maurizio, l'unica opera mobile rimastaci di Ottavio a Milano tra le tante citate dalle fonti. Questi gruppi di donne con bambini, che giganteggiano sul primo piano della composizione e che nel disegno per il Martirio di Sant'Andrea arrivano ad affollarsi in modo incongruo alla scena rappresentata, valgono quanto una firma di Ottavio. Sono tutte derivazioni da modelli di Raffaello, stella fissa nel firmamento delle fonti cui l'artista attinge a piene mani.



In alto, a sinistra: Antonio Semino e Teramo Piaggio, Martirio di Sant'Andrea, particolare; a destra: Raffaello Sanzio, Messa di Bolsena, particolare. In basso, a sinistra: Ottavio Semino, Predica di San Paolo, particolare; a destra, Martirio di Sant'Andrea, disegno preparatorio, particolare

Già il Soprani ricorda l'attenzione dedicata da Ottavio alla pittura dell'urbinate; a Roma, dove assieme al fratello Andrea “*si studiarono sempre d'imitare l'elegantissimo stile di Raffaello da Urbino*”; e poi a Genova, dove i modelli di derivazione raffaellesca trovano ampia diffusione nelle stampe e nelle incisioni, in circolazione fin dal secondo decennio del Cinquecento¹⁰. Ed è ancora il Soprani a raccontare, in un passo dal sapore anedddotico, i pomeriggi passati dal giovane Ottavio assieme al Cambiaso nel “*luogo detto Sottoriva*”, ovvero tra i portici nei pressi del porto di Genova, a osservare “*le rare stampe, di cui a quei tempi facevasi qui mercato, tirate dagli intagli di Marcantonio Bolognese, e ritratte da' bei disegni di Raffaello, di Michelangelo, del Parmigianino, d'Andrea del Sarto e altri valenti artefici*”. Sembra proprio derivare da un'incisione di Marcantonio Raimondi, elaborata da un modello raffaellesco, la donna con un bimbo in collo e uno tenuto per mano visibile all'estrema destra del disegno per il *Martirio di Sant'Andrea*.

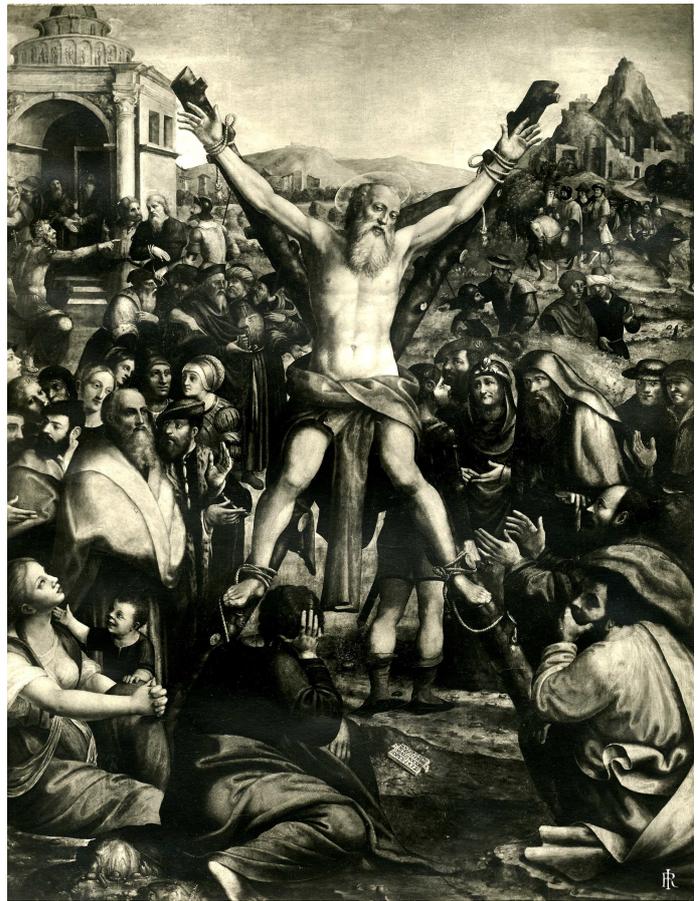


Da sinistra: Incisione di Marcantonio Raimondi dal *Martirio di San Lorenzo* di Raffaello; particolare; Ottavio Semino, *Martirio di Sant'Andrea*, disegno preparatorio, particolare

Questo risulta poi essere un vero e proprio *collage* di fonti e ispirazioni diverse. L'impianto generale, scandito dalla centralissima croce decussata su cui è crocifisso il martire, è un omaggio al famoso dipinto realizzato dal padre di Ottavio, Antonio Semino, assieme a Teramo Piaggio per la chiesa di Sant'Andrea a Genova¹¹.

¹⁰ R. SOPRANI - G. C. RATTI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, I, Genova 1678, pp. 67-68. Il tramite per la diffusione della cultura raffaellesca a Genova e in Liguria viene solitamente indicato nell'arrivo, probabilmente a ridosso della morte di Raffaello, della *Lapidazione di Santo Stefano* di Giulio Romano nella chiesa genovese di Santo Stefano.

¹¹ A. VERDONA RUTELLI, *Note sulla collaborazione tra Antonio Semino e Teramo Piaggio*, in *Argomenti di storia dell'arte*, 103-109, 1980, pp. 63-66; G. V. CASTELNOVI, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La Pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1987, p. 156; L. LAGOMARSINO, *Una collaborazione discutibile: Antonio Semino e Teramo Piaggio*, in *Pittura in Liguria ...*, cit., pp. 57-67. Il dipinto, oggi conservato nella chiesa di Sant'Andrea a Cornigliano, deve avere avuto grande fama per tutto il Cinquecento, e ancora nei primi decenni del Seicento ne viene ripresa l'impostazione generale in un disegno attribuito a Giovanni Andrea Ansaldo (cfr. M. NEWCOME SCHLEIER, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze 1989, pp. 73-74, n. 31, fig. 37) e in una miniatura del genovese Giovanni Battista Castello (C. DI FABIO, in *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra, a cura di P. BOCCARDO - F. BOGGERO, C. DI FABIO - L. MAGNANI, Cinisello Balsamo 2007, pp. 424-425, n. 5).



In alto, a sinistra: Ottavio Semino, Martirio di Sant'Andrea, disegno preparatorio; a destra: Antonio Semino e Teramo Piaggio, Martirio di Sant'Andrea (Genova, 1532) ora nella chiesa dei santi Andrea e Ambrogio a Cornigliano

Uno degli armigeri sulla sinistra verrà riproposto nella Decollazione del Battista dipinta da Ottavio in Santa Maria delle Grazie a Milano, mentre i due soldati all'estrema destra della composizione sono addirittura un ricordo, in controparte, di una scena affrescata assieme al fratello Andrea nel palazzo Spinola Pessagno di Genova al principio degli anni sessanta.



A sinistra: Andrea e Ottavio Semino, Genova, affreschi di palazzo Spinola Pessagno, particolare; a destra: Ottavio Semino, Martirio di Sant'Andrea, disegno preparatorio, particolare

L'eccessiva presenza di figure nel progetto grafico, tecnicamente votato alla lezione disegnativa di Giovan Battista Castello il Bergamasco, viene ridotta nel paesaggio dell'affresco, caratterizzato da toni grevi e grossolani, appesantito ancor più da quei segni così profondi lasciati sull'intonaco che si ripetono in tutte le opere di Ottavio: dai contorni fortemente marcati dei suoi disegni ai veri e propri solchi visibili su gran parte delle superfici da lui affrescate. Anche la scena con la *Pesca miracolosa* non manca di svelare i soliti rimandi raffaelleschi, in questo caso agli arazzi vaticani. Si nota anche qui una certa macchinosità nel passaggio dal disegno all'affresco, dove vengono completamente a mancare scarti proporzionali tra le figure.

L'attribuzione al Semino degli affreschi melzesi permette di aggiungere un altro tassello alla ricostruzione del lungo soggiorno lombardo dell'artista genovese, che può essere ancora fruttuosamente indagato, riassumendo informazioni e notizie sparse in pubblicazioni poco considerate e distanti tra loro nel tempo. Come è noto, Ottavio giunge a Milano assieme al fratello Andrea, attorno alla metà degli anni sessanta del Cinquecento, per decorare il salone del palazzo di Tommaso Marino: un'impresa che, secondo gli studi in corso di Fabrizio Tonelli, sembrerebbe doversi leggere in parallelo alle commissioni ricevute da Andrea e Ottavio per la Certosa di Pavia. La recente attribuzione a Ottavio della parte più importante del ciclo di affreschi milanesi, il *Concilio degli dei* dipinto sulla volta e distrutto dai bombardamenti del 1943, permette di misurare per la prima volta lo scarto effettivo tra i due fratelli, e di comprendere forse un po' meglio il grado di apprezzamento che Ottavio deve incontrare fin da subito nella committenza milanese. Si potrebbe ripartire dalle parole, mai ben considerate, del Soprani: "*Frattanto invogliossi Ottavio di portarsi in Milano, per ivi osservare le insigni pitture degli artefici lombardi: ed Andrea, che bramoso pur era di acquistar lumi maggiori nell'imparata (...) volle fargli compagnia*". Se è vero che i Semino furono ingaggiati direttamente dal Marino, sempre legato alla patria, tra gli artisti migliori presenti sulla piazza genovese, le battute del biografo sembrano implicitamente intendere che la commissione giunse in primo luogo a Ottavio, che portò il fratello come aiuto. Ed è Ottavio allora, in questo primo impiego milanese, a mostrarsi immediatamente più aggiornato del fratello, sfoderando tutti i riferimenti d'eccezione di cui ha nutrito la sua formazione. Non solo la lezione, capitale, di Perin del Vaga e Raffaello, ma i ricordi dell'alunnato presso Luca Cambiaso, rimandi a Parmigianino, Giulio Romano e, soprattutto, un michelangiologismo che mai farà parte del repertorio di Andrea, e che rappresenta il punto di appoggio su cui si dovrebbe impostare una ricognizione volta a distinguere le mani dei due fratelli nelle decorazioni genovesi. L'apparato decorativo di palazzo Marino rappresenta sicuramente una ventata di novità in una Milano in cui, stando alla nota definizione del teorico d'arte faentino Giovan Battista Armenini, ospite verso la fine del sesto decennio di Bernardino Campi, gli artisti ripetevano un po' stancamente "*le figure e l'istorie tolte dalle stampe di Raffaele e del Parmegiano, senz'altra mutazione fuorché d'ingrandirle e darle i colori*"¹².

Comunque sia, Ottavio con quest'opera deve conquistarsi una fama immediata, tanto da meritarsi una commissione di altissimo rilievo nella Certosa di Pavia. È lui a firmare, da solo, e datare al 1567 l'affresco con l'*Ultima Cena* nel refettorio, iniziato con il fratello Andrea nel 1566. Ai due fratelli viene anche affidata la decorazione della controfacciata della Certosa, per la quale solo di recente è stato identificato il disegno preparatorio (...). Nell'*Ultima Cena* - solo vagamente ispirata dal celebre modello leonardesco, ma copiata nella composizione da un prototipo tizianesco - Ottavio mostra coordinate stilistiche diverse rispetto a quelle con le quali aveva condotto le

¹² G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1587), a cura di M. GORRERI, Torino 1988, p. 225, discusso da G. BORA, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano 1977, pp. 49-50; idem, *Milano nell'età di Lomazzo e San Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, a cura di G. BORA, M. KAHN ROSSI, F. PORZIO, Milano 1998, pp. 37-39.

decorazioni genovesi, allestendo una scenografia sorretta da monumentali quinte architettoniche, entro le quali si agitano figure animate da un inconsueto dinamismo, e segnate da un grafismo insistito, a tratti brutale, che contraddistinguerà tutta la sua produzione successiva¹³. Le novità apportate dal pittore sulla scena milanese - da pescarsi nei continui rimandi ai cantieri manieristici romani di metà secolo e al colorismo delle decorazioni genovesi di Cambiaso e Perin del Vaga, riletto attraverso il Bergamasco - sembrano arenarsi qui. I lavori realizzati negli anni successivi sono tutti votati, com'è stato accennato, a una continua involuzione in virtù di un recupero di modelli riproposti sempre più stancamente. A partire dagli affreschi con il *Battesimo* e la *Conversione di San Paolo* e la pala con la *Predica di San Paolo* nella prima cappella a destra in San Maurizio al Monastero Maggiore, realizzati tra il 1571 e il 1573¹⁴. Nella grande tela Ottavio abbandona il fasto delle imprese genovesi, con cui si era fatto conoscere anche a Palazzo Marino, e nella messa in opera di modelli vasariani visti durante il viaggio effettuato entro il 1550 in Italia centrale, crea una composizione con figure che si accalcano per tutta la scena riempiendo lo spazio e quasi annullando l'effetto di profondità. Una sensazione accentuata ancor più nel *Battesimo* del santo e nella *Conversione* affrescate sulle pareti laterali della cappella. Non mancano riferimenti alla cultura milanese, e nelle scelte luministiche in particolar modo al Lomazzo, tramite anche del michelangiolismo nelle figure in primo piano.

Una accelerazione verso la costituzione di un repertorio figurativo sempre più semplificato in "grandi esagitate macchinose rappresentazioni, affollate di membra e variegata di svolazzanti panneggi"¹⁵ è intuibile nelle *Storie di San Gerolamo* nella cappella di Ippolita Bossi in Sant'Angelo, alloggiate al Semino nel 1572, a un anno solamente dall'inizio dei lavori nella cappella Fiorenza in San Maurizio. Nella scena con la *Morte di San Gerolamo* l'affollamento del secondo piano si rende quasi asfissiante e le solite, raffaellesche figure di donna chiudono la composizione in primo piano. E già non sembrano altro che figurini da repertorio quei pupazzoni bloccati in pose improbabili che nella scena con la *Leggenda del leone* cercano di scappare a destra e a sinistra, non trovando una minima idea di spazio in cui muoversi. Alzando gli occhi alla volta, si rimane invece piacevolmente colpiti dalla capacità di Ottavio di assimilare gli affreschi con Cristo in Gloria, i Quattro Evangelisti e quattro figure allegoriche all'intricatissimo sistema di stucchi - certamente progettato dal pittore - che come un viticcio si avvolge e si ritorce con delicate dorature tra i quadri affrescati. La stessa sensazione si avverte considerando la perfetta armonia tra stucchi e affreschi nella cappella Brasca, nella stessa chiesa di Sant'Angelo, affidata al Semino tra il 1575 e il 1576. La complessità delle decorazioni a stucco in Sant'Angelo è già stata fatta oggetto di uno studio particolare, mentre mi sembra che fino ad ora non si sia ragionato abbastanza sull'attività di Ottavio come disegnatore e realizzatore di stucchi, nonostante quasi tutti i suoi contratti conosciuti prevedano da parte sua la messa in opera di tutte le decorazioni delle cappelle. È invece un elemento essenziale per comprendere come l'artista riesca ad inserirsi nella 'Milano profana' di Lomazzo - che nel *Trattato* lo include tra i pittori "ingegnosi e capricciosi nei ravvolgimenti di carte, cartocci, scudi, epitaffi, grotteschi, festoni, e simili" - e dell'Accademia, trovando lavoro in

¹³ La derivazione della composizione dell'*Ultima Cena* di Ottavio da un modello probabilmente perduto di Tiziano - fonte anche per una tela di bottega conservata a Brera e proveniente dalla collezione del cardinale Monti - mi era sfuggita ai tempi della stesura dell'articolo per Nuovi Studi (cfr. M. OLIVARI, in *Il genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra, a cura di P. C. MARANI, Milano 2001, pp. 312-313, n. 124). È un dato importante da considerare per meglio comprendere la complessità e la varietà del bagaglio di riferimenti a cui può attingere il Semino.

¹⁴ La mano di Ottavio Semino in San Maurizio è stata riconosciuta da G. BORA, *La decorazione pittorica sino al Settecento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano 1983, pp. 140-187. I documenti recuperati in seguito hanno confermato l'intuizione dello studioso (cfr. G. B. SANNAZZARO, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano 1992, pp. 113, 123-124).

¹⁵ La citazione è tratta da F. R. PESENTI, *La pittura*, in *La Certosa di Pavia*, Milano 1968, p. 94. Si tratta del primo dei due interventi del Semino nella chiesa milanese di Sant'Angelo. Il 7 ottobre 1572 il pittore riceve dal Luogo Pio della Misericordia la commissione degli affreschi con le Storie di San Gerolamo nella cappella Bossi; i documenti che fanno chiarezza sulla datazione degli affreschi sono stati resi noti da R. SACCHI in *La generosità e la memoria. I luoghi pii elemosinieri di Milano e i loro benefattori attraverso i secoli*, Milano 1995, pp. 128-129.

alcune chiese che hanno visto all'opera gli artisti più affermati del momento, a partire dallo stesso Lomazzo: centri nevralgici dell'elaborazione del linguaggio decorativo profano milanese negli anni settanta e ottanta. Vista la quantità di commesse, tutte di una certa importanza, ricevute da Ottavio nel giro di pochi anni, si deve concludere che il pittore sia riuscito a crearsi una posizione di tutto rispetto tra le prime fila degli artisti attivi nella Milano carliana, guadagnandosi tuttavia una fama che cresce tanto rapidamente quanto velocemente si esaurisce la sua vena inventiva.

Sembra così difficile da spiegare la considerazione di cui gode l'artista negli accrediti letterari, tutti scalati entro gli anni ottanta, ricevuti negli scritti di Lomazzo. Non sappiamo a quando risalga l'incontro tra Ottavio e il pittore, poeta e trattatista milanese. Accolto con calore ed entusiasmo dai Facchini della Val di Blenio, che lo nominano tra i soci dell'Accademia e addirittura membro del consiglio dei Dodici Sapienti, Semino è già citato nel *Trattato*, edito nel 1584, e successivamente in un sonetto delle *Rime*, 1587, a lui indirizzato¹⁶. Nei *Rabisch*, pubblicati nel 1589, Lomazzo torna a dedicargli un intero sonetto, intitolato “*Do gran penció dra Vallada de Breggn, dicc compà Argh, e inanz Ottavigl Semign*” (Del gran pittore della Vallata di Blenio, detto il compare Argo e innanzi tutto Ottavio Semini), in cui arriva a definirlo “*il più valente pittore della valle di Blenio*”, tanto “*perfetto nella pittura*” da superare “*gli altri pittori della città*” per sapienza e invenzione, ponendo un accento non trascurabile sui “*colori ornati di vaghezza*” che contraddistinguono le pitture del genovese, soprannominato Argo essendo il suo “*vedere tanto profondo*”. Non credo sia un caso comunque che nelle *Rime* vengano citati tra i lavori milanesi di Ottavio solo quelli realizzati nei primi anni e con precisione solo gli affreschi di palazzo Marino¹⁷. Non bisogna dimenticare che, come è noto, Lomazzo perde la vista nel 1572. Ci si può allora chiedere quali opere tra quelle a noi giunte e realizzate dal Semino entro quell'anno conosca realmente. Sicuramente le decorazioni di palazzo Marino, la controfacciata e il *Cenacolo* della Certosa di Pavia. Qui forse al Lomazzo saranno piaciuti quel michelangiolismo insistito, la marcata e quasi brutale intensificazione espressiva di alcuni volti (si veda in particolare l'accigliato coppiere che versa il vino al lato destro della composizione) e l'aggiornamento esibito dal Semino sui modi di un manierismo romano post-raffaellesco, intuibile soprattutto nella disposizione scenica e nello sfondato architettonico (...). Potrebbe anche aver visto gli affreschi e la pala in San Maurizio, anche qui con gli stucchi disegnati e progettati da Ottavio, e non credo molto di più.

Conosciamo oltretutto pochissimo delle opere realizzate da Semino negli anni ottanta. Del 1581 è la commissione da parte dei padri Barnabiti della chiesa del Carrobiolo di Monza delle quattro tavolette con storie dell'Antico Testamento, un tempo antine del tabernacolo, conservate oggi nel presbiterio. Forse attorno a questa data si può porre anche la realizzazione della cupola di Santa Maria della Pace, altra preziosissima “*scatola Sperlari*” nella dorata orchestrazione degli stucchi. Sappiamo inoltre che nel 1585 Semino realizza sette tele di soggetto non specificato che vengono mandate a Torino per l'arrivo dell'Infanta Caterina (...). Alla commissione torinese segue un soggiorno alla corte sabauda, ancora non registrato nelle biografie dell'artista, ma ben documentato. Di recente Giovanni Romano ha messo in evidenza la necessità di ipotizzare come presupposto dell'ingaggio torinese di Ottavio una “*autorevole e diretta raccomandazione del Lomazzo*” - che a Carlo Emanuele dedica sia le *Rime* che il *Trattato* (...). Non riusciamo allora a farci un'idea dell'attività dell'artista durante questi anni, ma considerando la totale mancanza di aggiornamento esibita nelle tavolette monzesi, possiamo immaginare che Ottavio continui a mettere in atto gli stessi modelli compositivi ripetuti fino allo stremo nei lavori degli anni settanta.

¹⁶ D. ISELLA in G. P. Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio. *Rabisch* (1589), a cura di D. ISELLA, Torino 1993, pp. 148-149.

¹⁷ G. LOMAZZO, *Rime*, Milano 1587, p. 338. Lomazzo qui attribuisce a Ottavio solo le *Muse*, ancora oggi visibili, dipinte sotto al *Concilio degli dei*, assegnato interamente ad Andrea. Soprani riprenderà il passo di Lomazzo senza tener conto della breve nota del Morigia, che per le decorazioni di palazzo Marino fa il solo nome di Ottavio (P. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano* (1595), Milano 1619, p. 464).

L'approvazione e gli apprezzamenti di Lomazzo andranno allora giustificati anche tenendo conto di una sintonia di caratteri; dell'umore fescennino e della prontezza alla battuta che contraddistinguono Ottavio anche secondo i ricordi del Soprani, che insiste in più punti della sua biografia sull'anima ribelle, sui costumi "*dissoluti e corrotti*" del pittore: costretto a fuggire da Savona dopo aver ucciso un garzone, assolutamente incurante della propria persona e dei propri vestiti, tanto che "*se s'accorgeva che le sue calze fossero rotte, di botto le risarciva con darsi sulla gamba una pennellata di quel colore di cui erano tinte*". E così piace ricordarlo anche al Lomazzo, in uno dei '*sogni*' pubblicati nelle *Rime*, dove viene descritta una zuffa in cui Ottavio lancia un bicchiere di vino allo scultore soprannominato il Borella (Francesco Perego) ricevendone in cambio un bel piatto di arrosto dritto sul muso. Una tipica scena '*buffonesca*' capace di rendere la temperatura dei *banquet* accademici. Saranno poi stati pienamente d'accordo i due sul ruolo essenziale della lezione di Raffaello, le cui opere, anche per Lomazzo, "*si debbono avere continuamente dinanzi gl'occhi*". E gli elogi che nell'*Idea del Tempio della Pittura* additano Raffaello come "*felicissimo compositore di belle donne e di trezze tanto rassomiglianti al vero, così nella bellezza del colore come nell'acconzatura negletta con arte*", colui che "*ebbe da Venere la virtù del formar le donne e le fanciulle tanto belle e leggiadre, che più non pare possa fare la stessa natura*", sembrano usciti dalla bocca di Ottavio, che per anni non smetterà di copiare puntualmente quelle donne nelle sue pitture.

L'attestazione del Semino tra i migliori pittori attivi a Milano rilasciata dal Lomazzo trova una cassa di risonanza nelle note sul genovese stese dal Morigia, che nel 1595, con il pittore ancora in vita, arriva a inventarsi una sua permanenza a Milano fin dai primi anni di età, tale da legittimare il suo inserimento "*nel numero de' milanesi, e tra gli Pittori virtuosi, e pregiati della nostra Città*"¹⁸. Rimangono completamente nell'ombra gli ultimi anni della vita di Ottavio, spesi, come ricordano le fonti e ora anche un documento rinvenuto da Silvio Leydi, al servizio del conte Francesco d'Adda, nella cui villa a Settimo Milanese, tutta affrescata dalle grottesche e dai paesaggi di Aurelio Luini, il pittore morirà nel dicembre del 1601¹⁹. Non sarebbero certo privi di sorprese degli affondi che riuscissero a restituirci qualche informazione sul rapporto tra il Semino e il conte d'Adda: uomo d'armi, pittore dilettante, collezionista e amatore. Una figura centrale nel panorama milanese tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, elogiato anche nel poema epico *L'Armadoro* del letterato Giuseppe Soranzo, evidenziato da tempo come uno dei principali trait d'union tra Milano e Genova al principio del Seicento.

¹⁸ MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, cit., pp. 464-465.

¹⁹ Silvio Leydi ha rinvenuto due documenti da cui si evince che la morte di Ottavio è avvenuta tra il dicembre 1601 e il 10 gennaio 1602 (S. LEYDI, *La famiglia d'Adda di Sale. Storie e arte fra XVI e XVIII secolo*, Milano 2008, p. 46, p. 49 nota 44). Ottavio muore realmente, come per primo ricordava il Soprani, nel palazzo del conte Francesco d'Adda, ma alla fine del 1601 e non nel 1604, come di solito viene ripetuto (SOPRANI - RATTI, cit. p. 70, dove è ricordato anche che "*furono molte le pitture ch'egli fece per lo sudetto signor Conte, e dobbiam credere che fossero delle più fine*"). L'attribuzione delle decorazioni della Villa d'Adda a Settimo Milanese ad "*un'equipe guidata da Aurelio Luini*" spetta ad Alessandro Morandotti (*Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005, pp. 134-135, p. 140, catt. 30-38).