

Fondantico

TEFAF MAASTRICHT 2019

Fondantico
di Tiziana Sassoli

TEFAF MAASTRICHT 2019

Fondantico

di Tiziana Sassoli

Via de' Pepoli, 6/E - 40125 Bologna

Tel. e Fax 051.265.980

info@fondantico.it

www.fondantico.it

Restorers

Relart di Roberto Buda, Firenze

Loredana Gallo, Firenze

Liliana e Rodolfo Giangrossi, Milano

Ottorino Nonfarmale, Laboratorio di Restauro, San Lazzaro di Savena (Bologna)

Licia Tasini, Pieve di Cento (Bologna)

Photographer

Simone Nocetti

© Fondantico - febbraio 2019

ISBN: 978-88-943028-0-6

Entries by

Nicoletta Barberini Mengoli

Daniele Benati

Donatella Biagi Maino

Barbara Ghelfi

Eugenio Riccòmini

Marco Riccòmini

David M. Stone

Beatrice Tanzi

Translated by

Frank Dabell



*I*t is with the greatest joy that I take part for the first time in The European Fine Art Fair. My professional history rests on over three decades spent in the field of Old Master paintings, twenty-five catalogues written and produced by well-known art historians and specialists, and participation in numerous art fairs in Italy and abroad. The Fondantico gallery, founded by me, is located in the heart of Bologna in the Casa Pepoli Bentivoglio, a sixteenth-century brickwork building. We have always specialised in Bolognese and Emilian painting from the fourteenth century to the present day, with a special focus on the Old Masters. A not insubstantial part of Bologna's finest names, especially those of its golden age, the seventeenth century – that of the Carracci, Guido Reni and Guercino – has passed through the gallery and now enhances prestigious public and private collections. On this occasion we present visitors to Maastricht with a small selection of pictures ranging from the grand panel by Filippo da Verona to the refined grisailles of Donato Creti and the sparkling modelletti of Ubaldo and Gaetano Gandolfi. I am accompanied by my son Edoardo, with whom I share a passion for research, knowing he will pursue the work achieved thus far.

Tiziana Sassoli

FILIPPO DA VERONA

Documented during the first quarter of the sixteenth century

1 *Saint Jerome in Prayer*, c. 1515-1520

Oil on panel, 83 $\frac{7}{8}$ x 64 $\frac{3}{16}$ in.

Literature: A. MAZZA, “L’Andata al Calvario di Lovere. Iterazioni di modelli figurativi nell’ultimo tempo di Marco Palmezzano”, in *L’Andata al Calvario di Marco Palmezzano*, Lovere, 2014, p. 54, note 41; D. BENATI, in *Antichi maestri: disegni e dipinti dal XVI al XIX secolo*, exhibition catalogue, Bologna, 2015, pp. 13-18; B. TANZI, *Filippo da Verona*, Cremona, 2019, p. 72, no. 21.

This monumental Saint Jerome is shown beating his chest with a stone, summarily robed in a long, purple-coloured cloak, his cardinal’s hat lying before him in the foreground. Nearby, his loyal, meek-looking lion paces around the edge of the wood on a rocky terrain defined by a few patches of grass and moss-covered tree-trunks set against the light, before a wooden cross tied to a tree. In the distance, one can glimpse other players in the sacred story, as narrated in the *Golden Legend*: some monks, one of them in the wood, perhaps struggling with the lion, others hiding in a grotto. Further up, we see a building, sketched out with a few brushstrokes. The whole scene is immersed in the light of the setting sun, which renders the colours – ranging from the green of the grass to the blue of the mountain peaks in the background – almost phosphorescent.

This is the most recent and extraordinary addition to the oeuvre of Filippo da Verona, published in 2015 by Daniele Benati. The scholar connects it for reasons of dating and style with the *Rest on the Flight into Egypt* in the Musée des Beaux-Arts in Chambéry and the *Stigmatisation of Saint Francis* in the Collezioni Comunal d’arte in Bologna,¹ in which the painter demonstrates, in an equally striking manner, how aware he was of the works by the protagonists of German naturalism, especially Albrecht Altdorfer. The ivy creeping up the trunk which bears cross is the same found in another work by Filippo, the *Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist* in the Spencer Museum of Art in Lawrence, Kansas.²

The original location of this altarpiece remains unknown. A precedent for it can be found, on a smaller scale, in a painting of the same subject, dated 1507, by Albrecht Altdorfer (Berlin, Gemäldegalerie). The depiction is striking for its placement of the anchorite in a landscape, rich as never before in Filippo’s oeuvre, with its distant pale blue tones and minutely-described details. The moss and ivy clinging to the rough, branch-woven fence that supports the cross are powerfully poetic, touched by painterly tones and lighting. Moss also grows on the trees, and one can see occasional touches of rustic verisimilitude, as in the cord tied around the trunk under the cross, or the complex network of thin branches of ivy winding themselves around the plant on the left. Pathos marks the saint’s face, which is caressed by an appealing play of light and shade, skillfully establishing a chromatic contrast with the background of almost icy rocks, on which stands a large centrally-planned church. The painting achieves a notable impact,

¹ Attributed to the artist, respectively, by M. NATALE, “Alberto e Martino Piazza: problemi aperti”, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, exhibition catalogue (Lodi), ed. by G.C. Sciolla, Milan, 1989, pp. 103-105, and by D. BENATI, “Presenze forestiere nelle raccolte comunali di Bologna: due casi”, *Arte a Bologna*, 1, 1991, pp. 115-120.

² Attributed to the painter by W. ANGELELLI, “Ipotesi sull’ultimo tempo di Filippo da Verona”, *Storia dell’arte*, 85, 1991, pp. 145-146.



masterfully placing the figure and the tamed lion within a view of nature different from what we find in the known works of Filippo da Verona up to this point. The vegetation and mosses create a tonal play with the rocky foreground and red cloak, yielding to an exciting distant view of frozen blues.

Until the early 1980s, Filippo da Verona was almost unknown. In my opinion, he was studied in the context of renewed interest in the anti-Classical evolution in Northern Italian painting; this was part of a debate revived in 1980 by Giovanni Romano's fundamental paper given at the symposium held in Florence to commemorate the tenth anniversary of the death of Roberto Longhi, who had, as ever, made enlightening contributions on the subject. Romano's discussion of the extreme west of the Po Valley region, and Alessandro Ballarin's studies of its eastern side, with his work on the Brescian painters and Dosso of Ferrara, prompted younger scholars to think again about the shaping of these revolutionary phenomena.

There are extremely few documents on the artist, yet the painting before us can plausibly be set within his activity in Modena, which followed a sojourn in Savona recorded in 1515. It was in Modena that he painted two remarkable altarpieces, the *Virgin and a Child in Glory between Saints Geminianus and Martin* for the church of San Pietro³ and the *Holy Family and Angels* in Chambéry, cited above, which in 1714 stood on the altar of Saint Joseph in Santa Maria del Carmine, now called San Biagio.⁴ Whereas Filippo da Verona's benchmarks of the preceding period were the Brescian works of Romanino and Altobello Melone (as well as the so-called Maestro V di Nave, a highly expressive painter who probably died young),⁵ now his attention to the description of landscape was tied to a personal reading of Lorenzo Lotto's oeuvre from the first decade of the century, when the great Venetian was in close interaction (though precisely how still requires clarification) with Albrecht Altdorfer.

More than with Dosso, Romanino or Altobello, the Fondantico *Saint Jerome* would appear to be in dialogue with the works of Lorenzo Lotto, painted a few years before. In 1522, the altarpiece by Dosso in Modena Cathedral suggests a certain reflection of the painting studied here.

Beatrice Tanzi

³ M. FERRETTI, "Ai margini di Dosso (tre altari in san Pietro a Modena)", *Ricerche di storia dell'arte*, 17, 1982, pp. 57-75.

⁴ C. CREMONINI, "Prima di Nicolò dell'Abate: cultura figurativa a Modena nei primi decenni del Cinquecento", in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, exhibition catalogue (Modena), ed. by S. Béguin and F. Piccinini, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 29-30.

⁵ M. TANZI, "Il vertice anticlassico di Marcello Fogolino (con qualche digressione in Valpadana)", *Prospettiva*, in press.

FILIPPO DA VERONA

Documentato nel primo quarto
del XVI secolo

1 *San Girolamo in preghiera*, 1515-1520 circa

Olio su tavola, cm 213 x 163

Bibliografia: A. MAZZA, *L'Andata al Calvario di Lovere. Iterazioni di modelli figurativi nell'ultimo tempo di Marco Palmezzano*, in *L'Andata al Calvario di Marco Palmezzano*, Lovere, 2014, p. 54, nota 41; D. BENATI, in *Antichi maestri: disegni e dipinti dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, Bologna, 2015, pp. 13-18; B. TANZI, *Filippo da Verona*, Cremona, 2019, p. 72, n. 21.

Il monumentale San Girolamo si percuote il petto con un sasso, sommariamente coperto dal lungo manto color porpora e con il cappello cardinalizio abbandonato su una pietra in primo piano; accanto a lui il fido leone, dall'espressione mansueta, si aggira in un bosco dal terreno roccioso, coperto da alcune macchie d'erba e con i tronchi in controluce rivestiti di muschio, davanti a una croce di legno legata ad un albero. In lontananza si intravedono altri protagonisti della vicenda narrata nella *Legenda Aurea*: alcuni religiosi, uno di loro nel bosco alle prese forse con il leone, altri acquattati in una grotta; più in alto si trova un edificio, delineato con pochi tocchi di pennello. Tutta la scena è calata nella luce del tramonto, che rende i colori quasi fosforescenti, dal verde dell'erba, all'azzurro delle vette in secondo piano.

È la più recente e straordinaria acquisizione al catalogo di Filippo da Verona, pubblicata nel 2015 da Daniele Benati. Lo studioso la colloca in contiguità temporale e stilistica con il *Riposo durante la fuga in Egitto* del Musée des Beaux-Arts di Chambéry e con il *San Francesco stigmatizzato* delle Collezioni Comunali d'arte di Bologna¹, in cui, in maniera altrettanto sorprendente, il pittore si mostra al corrente dei risultati conseguiti dai grandi protagonisti del naturalismo tedesco, Albrecht Altdorfer in particolare. L'edera che si abbarbica sul tronco a cui è legata la croce è peraltro la stessa che compare in un'altra opera di Filippo, la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* dello Spencer Museum of Art di Lawrence, Kansas².

Si ignora la collocazione originaria di questa pala d'altare che trova un corrispettivo in piccolo nel dipinto con il medesimo soggetto datato 1507 da Altdorfer (Berlino, Gemäldegalerie). È suggestiva l'immersione dell'anacoreta in un paesaggio ricco, quanti mai altri prima nella produzione del veronese, di lontananze azzurrine e di raffinatissime minuzie descrittive. Il muschio e l'edera che si abbarbicano sulla rozza palizzata, intrecciata con rami e che regge la croce, sono di una suggestione pittorica estrema, di passaggi cromatici e luminosi. Il muschio cresce anche sui tronchi e si colgono qua e là notazioni di rustica verità, come la corda che stringe il tronco dell'albero intorno alla croce, o la complessità dei rami sottili dell'edera che si avvinghiano alla pianta sulla sinistra. Il volto patetico del santo è accarezzato da un gioco avvolgente di luci e ombre, che asseconda con sapienza il suo contrasto cromatico con lo sfondo di rocce quasi di ghiaccio, sulle quali è costruita una grande chiesa a pianta centrale. Si tratta di un dipinto di notevole impatto, perché il pittore riesce a inserire magistralmente la figura

¹ Restituiti all'artista rispettivamente da M. NATALE, *Alberto e Martino Piazza: problemi aperti*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, a cura di G.C. Sciolla, catalogo della mostra (Lodi), Milano, 1989, pp. 103-105, e da D. BENATI, *Presenze forestiere nelle raccolte comunali di Bologna: due casi*, in "Arte a Bologna", 1, 1991, pp. 115-120.

² Restituita al pittore da W. ANGELELLI, *Ipotesi sull'ultimo tempo di Filippo da Verona*, in "Storia dell'arte", 85, 1991, pp. 145-146.

e il leone ammansito in una natura diversa da quella finora vista negli altri dipinti noti di Filippo da Verona. Il verde e i muschi giocano con le concrezioni rocciose in primo piano, con il rosso del mantello, e lasciano spazio a un fondale emozionante di azzurri ghiacciati.

Fino all'inizio degli anni ottanta del secolo scorso Filippo da Verona era un pittore pressoché sconosciuto. È stato studiato, credo, sull'onda del rinnovato interesse per il fenomeno anticlassico in Italia settentrionale, riaperto dal fondamentale intervento di Giovanni Romano al convegno fiorentino del 1980 dedicato, a dieci anni dalla scomparsa, a Roberto Longhi, che, sull'argomento aveva fornito, come sempre, illuminanti indicazioni. Romano da una parte, all'estremo occidentale della valle, e Alessandro Ballarin in quello orientale, con i suoi studi sui bresciani e sul ferrarese Dosso, spingevano i più giovani a nuove riflessioni sul contorno di questi fenomeni rivoluzionari.

Pochissimi sono i dati documentari sul pittore, ma il dipinto qui presentato si inserisce con buon margine di verosimiglianza nel corso della sua attività per Modena, successiva al passaggio documentato a Savona nel 1515. Nella città emiliana realizza due pale d'altare di notevole impatto, la *Madonna con il Bambino in gloria tra i Santi Geminiano e Martino* per la chiesa di San Pietro³ e la citata *Sacra famiglia e angeli* di Chambéry, che nel 1714 ornava l'altare di San Giuseppe in Santa Maria del Carmine, oggi San Biagio⁴. Se i referenti figurativi del periodo precedente erano il Romanino bresciano e Altobello Melone (oltre al cosiddetto Maestro V di Nave, un pittore di notevoli mezzi espressivi, probabilmente morto giovane)⁵, ora l'attenzione rivolta dal pittore alla resa del paesaggio si collega a una lettura personale del linguaggio di Lorenzo Lotto nel primo decennio del secolo, quando il grande veneziano risulta strettamente connesso, in un rapporto di dare e avere ancora tutto da chiarire nei termini interpretativi più corretti, con la produzione di Albrecht Altdorfer.

Più che con il Dosso, il Romanino o Altobello, il *San Girolamo* di Fondantico sembra infatti dialogare con le opere di Lotto di qualche anno prima. Alla data 1522, la pala del Dosso nel duomo di Modena sembra riflettere il *San Girolamo* in esame.

Beatrice Tanzi

³ M. FERRETTI, *Ai margini di Dosso (tre altari in san Pietro a Modena)*, in "Ricerche di storia dell'arte", 17, 1982, pp. 57-75.

⁴ C. CREMONINI, *Prima di Nicolò dell'Abate: cultura figurativa a Modena nei primi decenni del Cinquecento*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, a cura di S. Béguin, F. Piccinini, catalogo della mostra (Modena), Cinisello Balsamo, 2005, pp. 29-30.

⁵ M. TANZI, *Il vertice anticlassico di Marcello Fogolino (con qualche digressione in Valpadana)*, in "Prospettiva", in corso di stampa.

LORENZO SABATINI,
CALLED
LORENZINO DA BOLOGNA
Bologna, c. 1530 - Rome, 1576

2 *Saint Jerome in Prayer*,
c. 1570

Oil on canvas, 16 7/8 x 13 1/8 in.

Literature: unpublished.

Somehow resulting in a sense of alienation, and conveying an almost metaphysical quality, this painting brings together into a single image the two iconographic types associated with Saint Jerome: “in his study” and “in the wilderness”. The Doctor of the Church is shown kneeling before an altar in a richly-furnished residence, with a row of rooms visible at right. Yet, as if he were in the desert, he is half-naked, covered only in part by his cloak. Over the altar, next to an open book and a skull that functions both as *memento mori* and support for the crucifix contemplated by the saint, we also see the stone with which he habitually beats his breast. At his feet, together with the cardinal’s hat, appears the lion he had befriended after years spent as an anchorite, having removed a thorn from his paw. In such a powerfully symbolic context, special significance is invested in the terrestrial globe on which Jerome rests his knee, alluding to his zealous missionary work, translating the Bible into Latin. Light falls onto the upper part of this sphere, emphasising the central worldwide position assumed by Italy, and therefore by the Church of Rome.

Dedicated to personal meditation, the painting reveals itself as a work conceived for a cultivated and demanding patron: someone who had obliged the painter to make some far from usual and indeed carefully meditated choices. When it came to similarly private but no less challenging works, Lorenzo Sabatini, by whom this canvas was painted, had followed much more predictable and traditional approaches: suffice it to cite the small oil on copper (25 x 15 cm) offered for sale years ago in New York,¹ with *Saint Jerome in the Wilderness*, kneeling before a grotto and with a broad, mountainous landscape behind him. That painting was a youthful work by Lorenzino, given its stylistic links with the frescoed *Stories of Cyrus* in Palazzo Vizzani in Bologna (c. 1560). In this instance, instead, we are faced by a more mature Sabatini, with the benefit of his Florentine experience, when under Giorgio Vasari’s direction he had participated in the decoration of the Palazzo Vecchio (1565) and the festive apparatus for the wedding of Francesco I de’ Medici and Joanna of Austria (1566).²

With its explicit display of impeccable geometric arrangement, the painting studied here compares very well with the *Four Doctors of the Church* frescoed in two pairs on the side walls of the Malvasia chapel in San Giacomo, for one of which a beautiful preparatory drawing survives in the Duke of Devonshire’s collection at Chatsworth House.³ Sabatini must have worked on this important commission by 1570, when the altar of the same chapel was adorned

¹ Sotheby’s, 23 May 2001, lot 6.

² G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, 1568, ed. by R. Bettarini and P. Barocchi, VI, Florence, 1987, p. 148; English transl. by G. Du, C. De Vere, *Lives of the Painters...*, New York, 1996, II, p. 775.

³ M. JAFFE, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, London, 1994, III, p. 201, no. 630.

with his *Holy Family, the young Saint John the Baptist and Michael the Archangel*, painted in collaboration with Denys Calvaert.⁴ Even if in this chapel Jerome, in close dialogue with Gregory the Great, is depicted as fully dressed, his facial features closely resemble those in the painting before us. Also very similar is the way the figure is set in the composition by slight shifts with respect to the rigorously orthogonal layout of the architectural elements, which are given depth by the neat alignment of shadows, with an effect worthy of Bronzino in Florence.

In this way Sabatini achieves great seriousness of form, in which the lesson of Michelangelo, assimilated through the Bolognese work of Pellegrino Tibaldi, is divested of any self-conscious ornament. One may well understand why the art of Lorenzino, who then moved to Rome in 1573 to work for Pope Gregory XIII Boncompagni (1572-1585), was much appreciated in Bologna by Archbishop Gabriele Paleotti, the author of the *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (1582), who recommended him as a model to be followed for painting that was legible with clarity but at the same time capable of conveying complex meanings.

Daniele Benati

⁴ J. WINKELMANN, "Lorenzo Sabatini", in *Pittura bolognese del '500*, edited by V. Fortunati Pietran-tonio, Bologna, 1986, II, p. 603, reproduced on p. 623.



LORENZO SABATINI,
DETTO
LORENZINO DA BOLOGNA
Bologna, 1530 circa - Roma, 1576

2 *San Girolamo in preghiera*,
1570 circa

Olio su tela, cm 43 x 33,3

Bibliografia: inedito.

Con una soluzione che gli conferisce un carattere straniante e quasi metafisico, il dipinto unisce in un'unica raffigurazione i due tipi iconografici del San Girolamo "nello studio" e "nel deserto". Il Dottore della Chiesa è infatti effigiato in ginocchio davanti a un altare all'interno di una ricca abitazione, di cui si scorge a destra un'infilata di stanze. Come se fosse nel deserto egli è tuttavia seminudo, coperto solo in parte dal mantello. Sull'altare, accanto a un libro aperto e al teschio che funge da *memento mori* e insieme da supporto per il crocifisso di cui il santo è in contemplazione, è posato anche il sasso con cui nel deserto era solito battersi il petto. Ai suoi piedi, insieme al cappello cardinalizio, è sdraiato il leone che, durante gli anni trascorsi come anacoreta, si era fatto amico togliendogli una spina dalla zampa. In tale contesto fortemente simbolico assume un significato particolare il globo terrestre sul quale Girolamo appoggia il ginocchio, alludente all'opera missionaria di cui egli si fece protagonista traducendo la Bibbia in latino: battendo sulla parte superiore della sfera, la luce evidenzia la posizione centrale assunta nei confronti dell'intero mondo dall'Italia, e dunque dalla Chiesa di Roma.

Dedicato alla meditazione personale, il dipinto si rivela così concepito per un committente colto ed esigente, tale da indurre il pittore a scelte tutt'altro che ovvie ed anzi attentamente meditate. Per occasioni analogamente private ma meno impegnative, Lorenzo Sabatini, al quale anche questo dipinto appartiene, aveva aderito a soluzioni assai più scontate e tradizionali: si ricordi ad esempio il piccolo rame (cm 25 x 15) posto in vendita anni fa a New York¹, raffigurante *San Girolamo nel deserto*, inginocchiato sulla soglia di una caverna e con alle spalle un ampio paesaggio montuoso. In quel caso si trattava peraltro di un quadro eseguito da Lorenzino in età giovanile, visto i rapporti che esso intrattiene a livello stilistico con gli affreschi con *Storie di Ciro* in palazzo Vizzani a Bologna (circa 1560). Nel caso del presente dipinto, ci troviamo invece di fronte a un Sabatini più maturo, che ha ormai tratto vantaggio dalle esperienze condotte a Firenze, allorché, sotto la direzione di Giorgio Vasari, aveva preso parte alla decorazione di Palazzo Vecchio (1565) e agli allestimenti festivi in occasione delle nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria (1566)².

Nell'ostentata esibizione di impeccabili orditure geometriche, il dipinto in esame si confronta del resto assai bene con i *Quattro Dottori della Chiesa* affrescati in coppia sulle pareti laterali della cappella Malvasia in San Giacomo, per due dei quali si conserva tuttora il bellissimo disegno preparatorio nelle raccolte del duca di

¹ Sotheby's, 23 maggio 2001, n. 6.

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, VI, Firenze, 1987, p. 148.

Devonshire a Chatsworth House³. A questa importante commissione Sabatini dovette lavorare entro il 1570, quando sull'altare della stessa cappella venne collocata la pala raffigurante la *Sacra famiglia, San Giovannino e Michele arcangelo*, da lui eseguita in collaborazione con Denys Calvaert⁴. Anche se in quel caso Girolamo, intento a dialogare con Gregorio Magno, è vestito di tutto punto, la sua fisionomia appare assai simile a quella adottata nel dipinto in esame. Del tutto prossimo è poi il modo di impaginare la figura per via di leggeri sfasamenti rispetto alla trama rigorosamente ortogonale degli elementi architettonici, ai quali, con un effetto degno del Bronzino a Firenze, conferisce profondità la nitida incidenza delle ombre.

In questo modo Sabatini consegue un risultato di grande severità formale, in cui la lezione di Michelangelo, assimilata attraverso l'esempio bolognese di Pellegrino Tibaldi, viene depurata di ogni compiacimento esornativo. Si comprende bene come l'arte di Lorenzino, che nel 1573 sarebbe poi passato a Roma al servizio di papa Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585), fosse altamente apprezzata a Bologna dall'arcivescovo Gabriele Paleotti, autore nel 1582 del *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, e da lui proposta quale modello da seguire per una pittura chiaramente "leggibile", ma nello stesso in grado di veicolare significati complessi.

³ M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, London, 1994, III, p. 201, n. 630.

⁴ J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, 1986, II, p. 603, ripr. a p. 623.

Daniele Benati

SISTO BADALOCCHI
Parma, 1585-1621/1622

3 *Alexander and Taxiles*,
1614-1616

Oil on panel, 44 7/8 x 59 7/8 in.

Provenance: painted in 1615-1616 for the palazzo of Cardinal Alessandro Peretti Montalto at Termini (or “alle Terme”), Rome; Prince Michele Peretti, his brother, from 1623; Francesco Peretti, his son, from 1631; Paolo Savelli, his nephew, from 1655; Prince Giulio Savelli, his brother, from 1685; the Marquesses Negroni, Genoa; Isabella Doria, Genoa, 1780; private collection; sale, Rubinacci, Genoa, 18 December 2007, lot 724.

Literature: D. BENATI, *Sisto Badalocchi e i “giovani” di Annibale Carracci*, exhibition catalogue, Bologna, Fondantico, 2008; A. CRISPO, “Un’aggiunta al ciclo di Alessandro Magno per il cardinal Montalto. L’*Alessandro e Taxiles* di Sisto Badalocchio”, *Parma per l’arte*, n.s. 14, 2007/2008 (2008), pp. 19-21; B. GRANATA, “Un nuovo dipinto delle ‘Storie di Alessandro Magno’ del cardinal Montalto”, *Paragone. Arte*, 59, 2008, Ser. 3, 79, pp. 59-71; M. CULATTI, *Villa Montalto Negroni. Fortuna iconografica di un luogo perduto di Roma*, Venice, 2009, p. 43; B. GRANATA, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Rome, 2012, pp. 114-115; B. GRANATA, “Note sui pittori bolognesi nella collezione del cardinale Alessandro Peretti Montalto”, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, ed. by R. Vodret, exhibition catalogue (Rome), Milan, 2012, pp. 273-283, pp. 276-277, fig. 10; E. SCHLEIER, “Due segnalazioni per Sisto Badalocchio”, *Arte cristiana*, 102, 2014, 881, p. 105.

This work is declared by the Italian State to be of primary cultural interest.

This scene, narrated by Plutarch in the *Parallel Lives* (59, 1-5) and by Quintus Curtius Rufus in the *Histories of Alexander* (8, 12, 7-17), illustrates an example of Alexander the Great’s generosity. Having reached India with his army, he not only refused the riches offered him by King Taxiles as a sign of submission but showed his own generosity with coins, gold plate and thoroughbred horses. At the same time, recalling that he had killed his friend Cleitus in a fit of anger, he did not react to critical remarks by Meleager, according to whom Alexander’s extravagance was excessive, and limited himself to observing that envious people are nothing but an instrument of torture for themselves.

This prestigious painting was part of a series of eleven *Stories of Alexander the Great* commissioned by Cardinal Alessandro Peretti Montalto from some of the most important painters active in Rome in the early seventeenth century. His account books reveal that the original idea was for ten pictures, and that an initial payment was made to some unnamed painters on 19 December 1614. Frames were paid for on 6 April 1615 and the final balance settled on 21 April 1616.¹ A few days earlier, on 2 April 1616, the project also records the involvement of Domenichino, who had been asked to paint the scene with *Alexander and Timoclea* (now Paris, Musée du Louvre), thus bringing the number of works to eleven.² The documents also tell us that initially the cardinal intended the cycle to be seen in his villa at Bagnaia, but subsequently had it installed in the Sala Grande on the ground floor of his Roman palazzo at Termini (or “alle Terme”) on the Esquiline Hill, which was fated to be destroyed in 1883 to make way for the railway station of Roma Termini.

Apart from the *Timoclea* by Domenichino, sold in 1662 to the painter Pierre Mignard, and by him to Louis XIV in 1685, the other pictures followed the fortunes of the palazzo. Having been inherited by the Savelli family in 1655 and then subjected to the financial instabilities of Prince Giulio Savelli, it was sold, and acquired in 1696 by Cardinal Giovanni Francesco Negroni, who was of Genoese origin. Upon his death in 1713 he left it to his nephews, the Marquesses Negroni of Genoa. At this point the ten surviving ovals were moved to Genoa, where in 1780 the guidebook by Carlo Giuseppe Ratti records them in the apartment of Isabella Doria.³ It was in the palazzo in Via Garibaldi, formerly owned by the Spinola and after 1723 by the Doria, that four of them were finally identified by Erich Schleier, after awareness of their precise authorship and provenance had been truly lost.⁴



Starting with Fioravante Martinelli (1660-1663), who most precisely names the artists involved in the cycle, the early art-historical sources give it fulsome praise,⁵ but the reconstruction of its exact composition is due to modern scholarship, thanks first of all to the identification of old copies and then the rediscovery of six of the eleven original paintings, some on wood panel and others on canvas. Apart from the *Timoclea* by Domenichino, the other paintings found thus far are *The wounded Alexander* by Francesco Albani (private collection), *Alexander and the physician Philip* and *Alexander refuses the water brought to him by a soldier* by Giovanni Lanfranco (Reggio Emilia, Fondazione Cassa di Risparmio “Pietro Manodori”), *Alexander and Porus* by Antonio Carracci (private collection), and *Alexander interrogating two conspirators* by Giovanni Baglione (private collection). The oval with *Alexander and the family of Darius* by Antiveduto Gramatica is known through a copy, but we have not found any evidence of the second, with *The generosity of Alexander*, nor of the two by the Florentine painter Antonio Tempesta (*Alexander taming Bucephalus* and *Alexander slaying the lion*).⁶

The painting before us, too, was only known until a few years ago through an old copy, published in 1977 by Carlo Volpe, who while noting the links with Badalocchi, accepted the attribution to Antonio Carracci put forward by Martinelli. The latter had not even cited the subject of the painting, limiting himself to writing that “l’ultime historie [...] sono di Antonio Carracci” (the last stories are by Antonio Carracci). The name of the painter from Parma, not recorded by any early source with reference to this series, was stated more assertively by Schleier (1981), to whom we owe the identification of this scene as *Alexander and Taxiles*. Soon thereafter (1982) Carel van Tuyl further strengthened the attribution, recognising two drawings, both with the secure authorship of Badalocchi, for the figures of Alexander and the boy holding the sword in the middle of the composition, housed respectively in the Gabinetto dei Disegni e delle Stampe of the Uffizi in Florence (inv. 12700 F.) and in the Capodimonte Museum in Naples (inv. 307).

The rediscovery of the painting before us, a work offered for auction in Genoa in December 2007 as by an anonymous Italian artist and promptly recognised as by Badalocchi by a number of scholars, has dispelled any doubts, enabling us to bring to seven the number of original *Stories of Alexander the Great* which have come down to us. Purchased by the Fondantico gallery, this painting was included in the spring of 2008 in the exhibition *Sisto Badalocchi*

¹ These payments, discovered by Patrizia Cavazzini, were published by E. SCHLEIER, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma, Napoli*, exhibition catalogue (Colorno, Naples, Rome), Milan, 2001, p. 128.

² B. GRANATA, “Appunti e ricerche d’archivio per il Cardinal Alessandro Montalto”, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, ed. by F. Cappelletti, Rome, 2003, p. 42.

³ C.G. RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura, Architettura*, Genoa, 1780, pp. 283-284.

⁴ E. SCHLEIER, “Le ‘Storie di Alessandro Magno’ del Cardinal Montalto”, *Arte illustrata*, V, 1972, pp. 310-320. The four paintings were published as by Alessandro Tiarini in P. TORRITI, *Tesori di Strada Nuova: la Via Aurea dei genovesi*, Genoa, 1970, figs. 163-166.

⁵ F. MARTINELLI, *Roma ornata dell’Architettura, Pittura e Scultura*, c.1660-1663, Rome, Biblioteca Casanatense, ms. 4984, c. 390 (ed. in C. D’ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Rome, 1969, p. 326). The cycle is also cited by G.B. PASSERI, *Le vite de’ pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, c.1670-1673 (ed. in J. HESS, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig & Vienna, 1934, p. 27); G.P. BELLORI, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672 (ed. E. Borea, Turin, 1976, p. 365); and L. SCARAMUCCIA, *Le Finzze de’ pennelli italiani*, Pavia, 1674, p. 14.

⁶ G. BURDON, “Sir Thomas Isham. An English Collector”, *Italian Studies*, XV, 1960, pp. 4-5; E. SCHLEIER, “Domenichino, Lanfranco, Albani and Cardinal Montalto’s Alexander Cycle”, *The Art Bulletin*, L, 1968, pp. 188-193; E. SCHLEIER, “Le ‘Storie’ cit., 1972, pp. 310-320; C. VOLPE, “Altre notizie per le ‘Storie di Alessandro’ del Cardinal Montalto”, *Paragone*, 333, 1977, pp. 3-7; E. SCHLEIER, “Ancora su Antonio Carracci e il ciclo di Alessandro Magno per il Cardinal Montalto”, *Paragone*, 381, 1981, pp. 10-25; C. VAN TUYLL, “The Montalto ‘Alexander’ cycle again: the contribution of Badalocchio”, *Paragone*, 393, 1982, pp. 62-67; E. SCHLEIER, in *Giovanni Lanfranco* cit., pp. 128-139.

e i “giovani” di Annibale Carracci curated by the present writer in Bologna, where it was accompanied by other works of his and pictures by Francesco Albani, Antonio Carracci, Giovanni Lanfranco, and Innocenzo Tacconi. In excellent condition, the painting offers one of the most persuasive works by the artist from Parma. He was no doubt stimulated by the presence of the others involved in the series, and here shows himself to be at his best.

After the death of Agostino Carracci (1602), alongside whom he had trained, Sisto Badalocchi (or “Badalocchio”, as his last name is given in the seventeenth-century literature, just as this refers to Federico Barocci as “Baroccio” or Annibale Carracci as “Carraccio”)⁷ had been recommended, together with Giovanni Lanfranco, by Duke Ranuccio Farnese to his brother Cardinal Odoardo, and settled in Rome. Having become one of the most loyal colleagues of Annibale Carracci, he took part in several projects directed by him, such as the completion of the decoration of the walls of the gallery in Palazzo Farnese and the decoration of the Herrera Chapel in San Giacomo degli Spagnoli. Upon Annibale’s death in 1609, Sisto returned to Emilia, where he received important commissions, including the frescoes in the dome of San Giovanni Evangelista in Reggio (1613) and the decoration of the palazzo of Marquess Enzo Bentivoglio in Gualtieri, interrupted because of another sojourn in Rome. It was there that on 30 December 1614 Badalocchi obtained the commission for a fresco of *Joseph interpreting the Pharaoh’s dreams* in the palazzo of Asdrubale Mattei, thanks to the support of his friend Lanfranco who was working there. As van Tuyll has suggested, it is possible that he was also indebted to Lanfranco for contact with Cardinal Peretti Montalto and the series of *Stories of Alexander the Great*.

Alessandro Damasceni Peretti di Montalto (1571-1623) was the nephew on his mother’s side of Pope Sixtus V, whose short but intense reign (1585-1590) made a marked contribution to the renewal of spiritual life in the State of the Church, as well as to building and urban planning in the Eternal City. Appointed cardinal by his uncle, Alessandro held important positions and distinguished himself in the patronage of artists: among other works, he commissioned a bust of himself from Gian Lorenzo Bernini in 1622-1623 (Hamburg, Kunsthalle).⁸ It is to him, too, that we owe the support given to the Theatine Order for the construction of the church of Sant’Andrea della Valle, begun in 1591 after a design by Giacomo della Porta, and with that of Carlo Maderno for the dome. Starting in 1621, the decoration of the church saw the

⁷ On the artist: L. SALERNO, “Per Sisto Badalocchi e la cronologia del Lanfranco”, *Commentari*, 9, 1958, pp. 44-61; G.C. CAVALLI, “Sisto Badalocchi”, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, exhibition catalogue, Bologna, 1959, pp. 232-237; C. VAN TUYLL, “Badalocchio in America: three new works”, *The Burlington Magazine*, 125, 1983, 965, pp. 469-476; A. CRISPO, “Contributi al primo Seicento emiliano: Giacomo Cavedone e Sisto Badalocchio”, *Parma per l’arte*, n.s. 4/5, 1998-1999, 2/1, pp. 65-86; M. PIRONDINI, *Sisto Badalocchio*, Reggio Emilia, 2004; A. CRISPO, “Nuove proposte per Luigi Amidani, Bartolomeo Schedoni, Sisto Badalocchio e altri maestri emiliani del XVII secolo”, *Parma per l’arte*, n.s. 11, 2005, 2, pp. 51-63; F. GAVIOLI, “Per un disegno ritrovato di Sisto Badalocchio presso la Royal Collection di Windsor Castle”, *Taccuini d’arte*, 9, 2016, pp. 58-65.

⁸ I. LAVIN, “Bernini’s Bust of Cardinal Montalto”, *The Burlington Magazine*, 127, 1985, 982, pp. 32-38.

participation of Giovanni Lanfranco and Domenichino, who had already been involved in the *Stories of Alexander*.

Badalocchi's accomplishment within the series is original, to a certain extent standing at an equal distance from both Domenichino and Lanfranco. The way in which Taxiles and Alexander face one another in the middle, and the statuesque pose of the latter, carefully studied in the Uffizi drawing, do recall Domenichino, yet his *Timoclea* takes on a much more classicising character because the figures are seen in profile, almost as in a cameo. As for Lanfranco, his two paintings make use of a centrifugal and pre-Baroque sense of space which was not congenial to Badalocchi. Rather, the qualities our artist found in Lanfranco and his modern response to Correggio through Annibale Carracci, inspired him for the naturalism of the landscape and above all the use of a golden light that softens the contrasts and truly infuses his figures with life.

Daniele Benati

SISTO BADALOCCHI
Parma, 1585-1621/1622

3 *Alessandro e Taxiles*,
1614-1616

Olio su tavola, cm 114 x 152 (ovale)

Provenienza: eseguito nel 1615-1616 per il palazzo di Termini del cardinale Alessandro Peretti Montalto a Roma; principe Michele Peretti, suo fratello, dal 1623; Francesco Peretti, suo figlio, dal 1631; Paolo Savelli, suo nipote, dal 1655; principe Giulio Savelli, suo fratello, dal 1685; marchesi Negroni, Genova; Isabella Doria, Genova, 1780; collezione privata; vendita Rubinacci, Genova, 18 dicembre 2007, n. 724.

Bibliografia: D. BENATI, *Sisto Badalocchi e i "giovani" di Annibale Carracci*, catalogo della mostra, Bologna, Fondantico, 2008; A. CRISPO, *Un'aggiunta al ciclo di Alessandro Magno per il cardinal Montalto. L'Alessandro e Taxiles di Sisto Badalocchio*, in "Parma per l'arte", N.S. 14, 2007/2008 (2008), pp. 19-21; B. GRANATA, *Un nuovo dipinto delle "Storie di Alessandro Magno" del cardinal Montalto*, in "Paragone. Arte", 59, 2008, Ser. 3, 79, pp. 59-71; M. CULATTI, *Villa Montalto Negroni. Fortuna iconografica di un luogo perduto di Roma*, Venezia, 2009, p. 43; B. GRANATA, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma, 2012, pp. 114-115; B. GRANATA, *Note sui pittori bolognesi nella collezione del cardinale Alessandro Peretti Montalto*, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, a cura di R. Vodret, catalogo della mostra (Roma), Milano, 2012, pp. 273-283, pp. 276-277, fig. 10; E. SCHLEIER, *Due segnalazioni per Sisto Badalocchio*, in "Arte cristiana", 102, 2014, 881, p. 105.

Opera dichiarata di interesse culturale particolarmente importante da parte dello Stato Italiano.

L'episodio, narrato da Plutarco nelle *Vite parallele* (59, 1-5) e da Quinto Curzio Rufo nella *Storia di Alessandro* (8, 12, 7-17), illustra un esempio della generosità di Alessandro Magno. Giunto col suo esercito in India, egli non solo rifiuta i ricchi doni offertigli in segno di sottomissione dal re Taxiles, ma gli regala a sua volta monete, vasellame prezioso e cavalli di razza. Nello stesso tempo, ricordandosi di aver ucciso il suo amico Clitone in uno scatto d'ira, non reagisce alle critiche di Meleagro, secondo il quale la sua prodigalità era eccessiva, e si limita a osservare che gli invidiosi non sono altro che uno strumento di tortura di se stessi.

Il prestigioso dipinto faceva parte di una serie di undici ovali con *Storie di Alessandro Magno* commissionati dal cardinale Alessandro Peretti Montalto ad alcuni dei più importanti pittori attivi in quegli anni a Roma. Dai suoi libri di spesa apprendiamo che in origine i dipinti dovevano essere dieci e che un primo pagamento ai pittori coinvolti, di cui non viene fatto il nome, venne effettuato il 19 dicembre 1614. Le cornici vennero pagate il 6 aprile 1615 e il saldo finale data al 21 aprile 1616¹. Pochi giorni prima, il 2 aprile 1616, nell'impresa era stato coinvolto anche il Domenichino, al quale era stata richiesta la scena con *Alessandro e Timoclea* (ora Parigi, Musée du Louvre), così da portare il numero dei dipinti a undici². Sempre dai documenti apprendiamo che inizialmente il cardinale intendeva destinare il ciclo alla villa di Bagnaia, ma lo aveva poi fatto collocare nella Sala Grande al pianterreno del suo palazzo di Termini (o alle Terme) sull'Esquilino, che sarà distrutto nel 1883 per far posto alla stazione ferroviaria di Roma-Termini.

A parte la *Timoclea* del Domenichino, venduta al pittore Pierre Mignard nel 1662 e da questi a Luigi XIV nel 1685, gli altri dipinti seguirono le vicende del palazzo. Passato per via ereditaria alla famiglia Savelli (1655) e poi, in seguito ai dissesti finanziari del principe Giulio Savelli, era stato posto in vendita e nel 1696 acquistato dal cardinale di origine genovese Giovanni Francesco Negroni, che alla sua morte (1713) lo lasciò ai suoi nipoti, i marchesi Negroni di Genova. In questa occasione i dieci ovali superstiti vennero trasferiti a Genova, dove nel 1780 la guida di Carlo Giuseppe Ratti li ricorda nell'appartamento di Isabella Doria³. È nel palazzo di via Garibaldi, già degli Spinola e dal 1723 dei Doria, che quattro di essi sono stati infine individuati da Erich Schleier, dopo che si era perduta la cognizione della loro esatta paternità e della loro provenienza⁴.

A partire da Fioravante Martinelli (1660-1663), il più preciso nel ricordare i nomi degli artisti che vi avevano collaborato, il

ciclo è stato ampiamente lodato dalla letteratura artistica antica⁵, ma la ricostruzione della sua esatta consistenza si deve alla critica moderna, grazie dapprima al reperimento di copie antiche e poi al ricupero di sei degli undici originali, dipinti in parte su tavola e in parte su tela. Oltre alla *Timoclea* del Domenichino, gli altri dipinti finora rintracciati erano: *Alessandro ferito* di Francesco Albani (collezione privata), *Alessandro e il medico Filippo* e *Alessandro rifiuta l'acqua portatagli da un soldato* di Giovanni Lanfranco (Reggio Emilia, Fondazione Cassa di Risparmio "Pietro Manodori"), *Alessandro e Poro* di Antonio Carracci (collezione privata) e *Alessandro interroga due ufficiali cospiratori* di Giovanni Baglione (collezione privata). L'ovale con *Alessandro e la famiglia di Dario* di Antiveduto Gramatica è noto attraverso una copia, mentre non abbiamo riscontri per il secondo, raffigurante *La munificenza di Alessandro*, né per i due eseguiti dal fiorentino Antonio Tempesta (*Alessandro doma il cavallo Bucefalo* e *Alessandro smascella il leone*)⁶.

Anche del dipinto in esame fino a pochi anni era nota soltanto una copia antica, pubblicata nel 1977 da Carlo Volpe, che, pur notando i rapporti con Badalocchi, accoglieva il riferimento a Antonio Carracci proposto da Martinelli. Questi infatti non aveva nemmeno citato il soggetto del dipinto ma si era limitato a scrivere che "l'ultime historie [...] sono di Antonio Carracci". Il nome del pittore parmense, non ricordato a proposito della serie da nessuna fonte antica, venne invece pronunciato con maggiore decisione da Schleier (1981), al quale si deve l'identificazione dell'episodio raffigurato con *Alessandro e Taxiles*. In seguito Carel van Tuyl (1982) ha rafforzato l'ipotesi attributiva grazie al riconoscimento di due disegni sicuramente di mano di Badalocchi per la figura di Alessandro e del fanciullo che regge la spada al centro della composizione, conservati rispettivamente nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze (inv. 12700 F.) e nel Museo di Capodimonte a Napoli (inv. 307).

Il reperimento del presente dipinto, posto in asta a Genova nel dicembre 2007 come opera di un anonimo artista italiano e subito riconosciuto al suo autore da numerosi studiosi, ha di fatto fugato ogni dubbio e consentito di portare a sette il numero delle *Storie di Alessandro Magno* sopravvissute fino a noi in originale. Acquistato dalla galleria Fondantico, nella primavera 2008 esso è stato esposto alla mostra *Sisto Badalocchi e i "giovani" di Annibale Carracci* curata da chi scrive a Bologna, nella quale figuravano altre opere di Badalocchi insieme a dipinti di Francesco Albani, Antonio Carracci, Giovanni Lanfranco e Innocenzo Tacconi. Il dipinto, in eccellente

¹ Questi pagamenti, rintracciati da Patrizia Cavazzini, sono stati pubblicati da E. SCHLEIER, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma, Napoli*, catalogo della mostra (Colorno, Napoli, Roma), Milano, 2001, p. 128.

² B. GRANATA, *Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma, 2003, p. 42.

³ C.G. RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura, Architettura*, Genova, 1780, pp. 283-284.

⁴ E. SCHLEIER, *Le 'Storie di Alessandro Magno' del Cardinal Montalto*, in "Arte illustrata", V, 1972, pp. 310-320. I quattro dipinti erano stati pubblicati come di Alessandro Tiarini in P. TORRITI, *Tesori di Strada Nuova: la Via Aurea dei genovesi*, Genova, 1970, figg. 163-166.

⁵ F. MARTINELLI, *Roma ornata dell'Architettura, Pittura e Scultura*, 1660-1663 circa, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4984, c. 390 (ed. in C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Roma, 1969, p. 326). Il ciclo è inoltre citato da: G.B. PASSERI, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, circa 1670-1673 (ed. in J. HESS, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig-Wien, 1934, p. 27); G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672 (ed. a cura di E. Borea, Torino, 1976, p. 365); L. SCARAMUCCIA, *Le Finezze de' pennelli italiani*, Pavia, 1674, p. 14.

⁶ G. BURDON, *Sir Thomas Isham. An English Collector*, in "Italian Studies", XV, 1960, pp. 4-5; E. SCHLEIER, *Domenichino, Lanfranco, Albani and Cardinal Montalto's Alexander Cycle*, in "The Art Bulletin", L, 1968, pp. 188-193; E. SCHLEIER, *Le 'Storie di Alessandro' del Cardinal Montalto*, in "Paragone", 333, 1977, pp. 3-7; E. SCHLEIER, *Ancora su Antonio Carracci e il ciclo di Alessandro Magno per il Cardinal Montalto*, in "Paragone", 381, 1981, pp. 10-25; C. VAN TUYLL, *The Montalto 'Alexander' cycle again: the contribution of Badalocchi*, in "Paragone", 393, 1982, pp. 62-67; E. SCHLEIER, in *Giovanni Lanfranco* cit., pp. 128-139.

stato di conservazione, costituisce una delle prove più convincenti del pittore parmense, che, evidentemente stimolato anche dalla confronto con gli altri pittori impiegati nella serie, vi dà prova delle sue notevoli qualità pittoriche.

Dopo la morte di Agostino Carracci (1602), a fianco del quale si era formato, Sisto Badalocchi (o “Badalocchio”, come il suo cognome viene declinato nella letteratura seicentesca, che nomina allo stesso modo “Baroccio” Federico Barocci o “Carraccio” Annibale Carracci)⁷ era stato raccomandato, insieme a Giovanni Lanfranco, dal duca Ranuccio Farnese al cardinal Odoardo suo fratello e si era stabilito a Roma. Entrato a far parte dei più fedeli collaboratori di Annibale Carracci, aveva partecipato ad alcune delle imprese da lui coordinate, come il completamento della decorazione delle pareti della galleria di palazzo Farnese e la decorazione della cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli. Alla morte di Annibale (1609), aveva fatto ritorno in Emilia, dove aveva ricevuto alcune importanti commissioni, come gli affreschi nella cupola di San Giovanni Evangelista a Reggio (1613) e la decorazione del palazzo del marchese Enzo Bentivoglio a Gualtieri, lasciata interrotta a causa di un nuovo soggiorno a Roma. Qui il 30 dicembre 1614 Badalocchi ottiene, grazie all'appoggio dell'amico Lanfranco che già vi stava lavorando, la commissione di un affresco con *Giuseppe che spiega i sogni al faraone* nel palazzo di Asdrubale Mattei. Come ha suggerito van Tuyl, è possibile che si debba a Lanfranco anche la sua segnalazione al cardinale Peretti Montalto per la serie delle *Storie di Alessandro*.

Alessandro Damasceni Peretti di Montalto (1571-1623) era nipote per parte di madre di papa Sisto V, che nel corso del suo pur breve pontificato (1585-1590) aveva contribuito in modo determinante a rinnovare la vita spirituale del regno della Chiesa e insieme l'assetto edilizio ed urbanistico di Roma. Nominato cardinale dallo zio, Alessandro ricoprì importanti incarichi e si distinse anche per la sua munificenza in campo artistico, testimoniata tra l'altro dal busto scolpito da Gian Lorenzo Bernini nel 1622-1623 (Amburgo, Kunsthalle)⁸. A lui si deve anche l'appoggio ai teatini per l'edificazione della chiesa di Sant'Andrea della Valle, avviata nel 1591 su disegno di Giacomo della Porta e, per quanto riguarda la cupola, di Carlo Maderno. Alla decorazione dell'edificio prenderanno parte, a partire dal 1621, Giovanni Lanfranco e il Domenichino, già coinvolti nelle *Storie di Alessandro*.

All'interno della serie, Badalocchi consegue un risultato originale, in qualche modo equidistante sia dal Domenichino che da Lan-

⁷ Sull'artista: L. SALERNO, *Per Sisto Badalocchi e la cronologia del Lanfranco*, in “Commentari”, 9, 1958, pp. 44-61; G.C. CAVALLI, *Sisto Badalocchi*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna, 1959, pp. 232-237; C. VAN TUYLL, *Badalocchio in America: three new works*, in “The Burlington Magazine”, 125, 1983, 965, pp. 469-476; A. CRISPO, *Contributi al primo Seicento emiliano: Giacomo Cavedone e Sisto Badalocchio*, in “Parma per l'arte”, n.s. 4/5, 1998-1999, 2/1, pp. 65-86; M. PIRONDINI, *Sisto Badalocchio*, Reggio Emilia, 2004; A. CRISPO, *Nuove proposte per Luigi Amidani, Bartolomeo Schedoni, Sisto Badalocchio e altri maestri emiliani del XVII secolo*, in “Parma per l'arte”, n.s. 11, 2005, 2, pp. 51-63; F. GAVIOLI, *Per un disegno ritrovato di Sisto Badalocchio presso la Royal Collection di Windsor Castle*, in “Taccuini d'arte”, 9, 2016, pp. 58-65.

⁸ I. LAVIN, *Bernini's Bust of Cardinal Montalto*, in “The Burlington Magazine”, 127, 1985, 982, pp. 32-38.

franco. Il modo con cui Taxiles e Alessandro si affrontano al centro e la posa statuaria conferita al condottiero macedone, attentamente studiata nel disegno degli Uffizi, ricordano infatti il Domenichino, che però, disponendo le figure di profilo, conferisce alla sua *Timo- clea* un carattere assai più classicista, quasi da cammeo. Dal canto suo, nei due dipinti che gli spettano, Lanfranco si avvale di una spazialità centrifuga, di segno pre-barocco, che Badalocchi non si sente di imitare. A Lanfranco, e al modo con cui, sull'esempio di Annibale Carracci, andava rileggendo in chiave moderna l'esempio del Correggio, Sisto si avvicina invece per la naturalezza con cui è reso il paesaggio e soprattutto per l'uso di una luce dorata che addolcisce i contrasti e rende piene di vita le figure.

Daniele Benati

FRANCESCO ALBANI
Bologna, 1578-1660

4 *The Virgin and Child*,
c. 1610

Oil on canvas, 45 5/8 x 35 3/8 in.

Provenance: France, private collection.

Inscription: “Hannibal Caracci”, in old handwriting on the back of the canvas.

Literature: unpublished.

Set against a landscape, the Virgin Mary is shown seated, resting on a grassy ledge and supporting the Christ Child on her lap; both their gazes are directed towards the beholder. The cover of the booklet in the Madonna's right hand bears the name “ISAIAS” in gold characters, and it is to Isaiah the Old Testament prophet that we owe the announcement of the birth of Jesus: “Behold, the virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Immanuel” (7:14).

This beautiful painting, a recent reappearance on the French art market, was already known through an engraving by Jean-Louis Roullet (Arles, 1645 - Paris, 1699), which reproduced it in reverse, as a work by Annibale Carracci (“Annib. Carrache pinx / Io. Lud. Roullet sculpsit / Rome”)¹ (figure 1). Another print, based on Roullet's, was made in 1767 by Giovanni Battista Cecchi (active in Firenze 1748-1807) and inscribed “Annib. Carracci pinx / Ioan. Batt. Cecchi Scul. / Flor. 1767”.² Both prints bear this inscription at lower right: “Olim Deus loquens patribus in Prophetis: novissime / Diebus istis locutus est nobis in Filio”, and in smaller type, “Hebr.um Cap. 1.o”.³ Cecchi reverts to the original aspect of the painting studied here, which confirms that he based himself on the older print.

With Cecchi's Florentine work in mind, Evelina Borea believed that the painting it illustrated could be identified as “Un quadretto in tela alto s. 7 largo s. 5, dipintovi la Madonna con Giesù in braccio, et essa tiene un libro nelle mani aperto, di mano del Caraccio”, recorded among the goods owned by Cardinal Leopoldo de' Medici, in an inventory drawn up starting on 14 November 1675.⁴ On this basis the scholar thus believed that the picture engraved by Cecchi was “a lost work” by Annibale Carracci.⁵

Now that the present painting, which corresponds precisely to the printed images by Roullet and Cecchi, has finally come to light, we can verify that its dimensions are much bigger than those of the “quadretto” listed in Cardinal Leopoldo's inventory, and that its identification with the latter can be ruled out. Significantly, Roullet specified that his print was made in Rome, where the painting must have been in his day. At the same time, the stylistic features of our canvas do not enable us to accept the attribution to Annibale Carracci, which it had when it was engraved; rather, these correspond to Francesco Albani, who was one of Annibale's most talented followers.

It should also be pointed out that the execution of our canvas relates to a moment in Albani's career when Annibale's influence was still vividly in the ascendant. Indeed, the beautiful landscape

¹ K.H. VON HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, Paris, 1788-1790, 4 vols., III, 1789, p. 666.

² G. GORI GANDELLINI, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte ed aggiunte a Giovanni Gandellini dall'Abate Luigi De Angelis pubblico Professore della Regia Università di Siena*, Siena, 1808-1816, 15 vols., I, 1808, p. 208; F. BORRONI, “Cecchi, Giovanni Battista”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 23, Rome, 1979, *ad vocem*. The original copper plate survives in the Calcografia Nazionale in Rome.

³ From Saint Paul's first letter to the Hebrews: “Multifariam et multis modis olim Deus loquens patribus in prophetis novissime diebus istis locutus est nobis in Filio quem constituit heredem universorum per quem fecit et saecula” (“God, who at various times and in various ways spoke in time past to the fathers by the prophets, has in these last days spoken to us by His Son, whom He has appointed heir of all things, through whom also He made the worlds”).

⁴ *Inventario de' mobili e masserizie dell'eredità del Serenissimo e Reverendissimo Signore Principe Cardinale Leopoldo di Toscana*, Florence, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea 826, f. 92. The whole inventory can now be consulted online at [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/inv.826\(1775-76\).pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/inv.826(1775-76).pdf).

⁵ E. BOREA, *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, exhibition catalogue, Florence, 1975, p. 14, no. 9, fig. 114; E. BOREA, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, exhibition catalogue, Rome, 1986, p. 277, no. A 34.

⁶ H. HIBBARD, “The date of the ‘Aldobrandini lunettes’”, *The Burlington Magazine*, 106, 1962, 733, pp. 183-184.



1. Jean-Louis Rouillet: *Madonna and Child* (after Francesco Albani), engraving.

behind the Holy Couple is consistent with those in the lunettes with *Stories of the Virgin* formerly in the chapel adjoining the palazzo of Pietro Aldobrandini on the Via del Corso (Rome, Galleria Doria Pamphilj), which were begun by Annibale in about 1602 with the *Flight into Egypt*, and for which payment was settled with Albani in 1613, after the master had died in 1609.⁶ Among the Aldobrandini lunettes, the seminal work for the establishment of “ideal” or “classical” landscape in the seventeenth century, those which best convey the characteristics of Albani (who according to the payments worked on them “with his colleagues”) are the *Adoration of the Magi*, the *Presentation in the Temple* and the *Assumption of the Virgin*.⁷ It is precisely with these that the landscape in our painting can be compared, marked as it is by backlit tree branches – a clear echo of Titian – and a reflection of the sky in the waters of a little lake. Albani adopted very similar methods in other contemporary paintings, in which landscape takes on an equally prominent role, as in the *Saint John the Baptist in the Wilderness* (Sarasota, Ringling Museum, no. 115)⁸ and the *Toilet of Venus* in the Pinacoteca Nazionale in Bologna, formerly attributed to Annibale Carracci⁹.

These were the years when Albani began a profitable collaboration with Domenichino, who worked alongside him in some of the rooms in Palazzo Odescalchi in Bassano Romano (1609-1610).¹⁰ The painting discussed here also reflects this association, as is clear from the monumental character assumed by the sacred protagonists, and especially by the sculptural quality of the drapery folds on the Virgin’s sleeve and in her mantle. It is not hard to find similar figure types similar to our Madonna in the goddesses witnessing the *Fall of Phaethon* frescoed on the ceiling of the gallery in the Palazzo Odescalchi.

What is entirely personal, and thus wholly recognisable, is the mellow quality of the image, enlivened by the Virgin’s tender smile and the curiosity in the gaze of the Child. Among the pupils of Annibale Carracci, Francesco Albani was in fact the one who retained for the longest time a sensitivity to natural phenomena, and which led him to soften his description of flesh and give his figures a fresh, spontaneous sense of affection. Considering these inclinations, inherited from his master, one can well understand how just after the mid-seventeenth century the Fondantico canvas could already have been regarded as a work by Annibale Carracci himself.

Daniele Benati

⁷ C.R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven and London, 1999, pp. 104-106, no. 24.

⁸ C.R. PUGLISI, *Francesco* cit., pp. 102-103, no. 20.

⁹ C.R. PUGLISI, *Francesco* cit., p. 112, no. 33.

¹⁰ C.R. PUGLISI, *Francesco* cit., pp. 121-124, no. 36.



FRANCESCO ALBANI
Bologna, 1578-1660

4 *Madonna col Bambino*,
1610 circa

Olio su tela, cm 116 x 90

Provenienza: Francia, collezione privata.

Inscrizioni: “Hannibal Caracci”, in grafia antica sul retro della tela.

Bibliografia: inedito.

Stagliandosi contro un paesaggio, la Madonna siede appoggiata a un rialzo erboso e regge il Bambino in piedi sulle sue ginocchia. Entrambi rivolgono lo sguardo verso lo spettatore. Sulla copertina del libretto che la Vergine stringe nella destra è scritto a caratteri d'oro “ISAIAS”. È infatti Isaia il profeta al quale, nel Vecchio Testamento, si deve l'annuncio della nascita del Salvatore: “Ecco: la vergine concepirà e partorirà un figlio, che chiamerà Emmanuele” (Isaia 7, 12).

Il bellissimo dipinto, riemerso recentemente sul mercato francese, era già noto attraverso una stampa di Jean-Louis Roulet (Arles, 1645 - Paris, 1699), che lo riproduceva in controparte come opera di Annibale Carracci (“Annib. Carrache pinx / Io. Lud. Roulet sculpsit / Rome”)¹ (figura 1). Dalla stampa di Roulet ne dipende un'altra, eseguita nel 1767 da Giovanni Battista Cecchi (attivo a Firenze 1748-1807) e inscritta “Annib. Carracci pinx / Ioan. Batt. Cecchi Scul. / Flor. 1767”². Entrambe le stampe sono caratterizzate in basso dalla scritta “Olim Deus loquens patribus in Prophetis: novissime / Diebus istis locutus est nobis in Filio” e, in caratteri più piccoli, “Hebr.um Cap. 1.o”³. A conferma della dipendenza dalla stampa più antica, quella di Cecchi ripristina il senso di lettura del dipinto qui esaminato.

Sulla base dell'incisione eseguita a Firenze da Cecchi, Evelina Borea pensava che il quadro da cui era stata tratta potesse identificarsi con “Un quadretto in tela alto s. 7 largo s. 5, dipintovi la Madonna con Giesù in braccio, et essa tiene un libro nelle mani aperto, di mano del Caraccio”, ricordato nell'inventario dei beni appartenuti al cardinal Leopoldo de' Medici, redatto a partire dal 14 novembre 1675⁴. Su questa base la studiosa riteneva dunque che il dipinto inciso da Cecchi fosse “un'opera perduta” di Annibale Carracci⁵.

Ora che il presente dipinto, in tutto coincidente con le incisioni di Roulet e di Cecchi, è tornato finalmente alla luce, si può verificare che le sue dimensioni risultano assai maggiori rispetto a quelle del “quadretto” citato nell'inventario del cardinal Leopoldo de' Medici, e dunque la sua identificazione con quest'ultimo va esclusa. Oltretutto Roulet era stato preciso nell'indicare che la sua stampa era stata eseguita a Roma, dove ai suoi tempi doveva trovarsi anche il dipinto. Nello stesso tempo i caratteri di stile manifestati dalla tela in esame non consentono neppure di accogliere il riferimento ad Annibale Carracci con cui venne incisa, ma convengono piuttosto a Francesco Albani, che di Annibale fu peraltro uno dei più abili seguaci.

¹ K.H. VON HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, Paris, 1788-1790, 4 voll., III, 1789, p. 666.

² G. GORI GANDELLINI, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte ed aggiunte a Giovanni Gandellini dall'Abate Luigi De Angelis pubblico Professore della Regia Università di Siena*, Siena, 1808-1816, 15 voll., I, 1808, p. 208; F. BORRONI, *Cecchi, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 23, Roma, 1979, *ad vocem*. Il rame originale si conserva presso la Calcografia Nazionale di Roma.

³ Dalla prima lettera di San Paolo agli ebrei: “Multifariam et multis modis olim Deus loquens patribus in prophetis novissime diebus istis locutus est nobis in Filio quem constituit heredem universorum per quem fecit et saecula” (Dio, che molte volte e in diversi modi nei tempi antichi aveva parlato ai padri per mezzo dei profeti, ultimamente, in questi giorni, ha parlato a noi per mezzo del Figlio, che ha stabilito erede di tutte le cose e mediante il quale ha fatto anche il mondo).

⁴ *Inventario de' mobili e masserizie dell'eredità del Serenissimo e Reverendissimo Signore Principe Cardinale Leopoldo di Toscana*, Firenze, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea 826, c. 92. L'intero inventario è ora consultabile sul sito [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/inv.826\(1775-76\).pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/inv.826(1775-76).pdf).

⁵ E. BOREA, *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, 1975, p. 14, n. 9, fig. 114; E. BOREA, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra, Roma, 1986, p. 277, n. A 34.

Va detto altresì che l'esecuzione della tela spetta a una fase del percorso di Albani in cui l'ascendente di Annibale è ancora vivo e operante. Il bellissimo paesaggio alle spalle del gruppo divino consuona infatti con quelli delle lunette con *Storie della Vergine* già nella cappella annessa al palazzo del Pietro Aldobrandini in via del Corso (Roma, Galleria Doria Pamphilj), che, avviate da Annibale con la *Fuga in Egitto* intorno al 1602, vennero saldate appunto ad Albani nel 1613, dopo che il maestro era morto nel 1609⁶. Tra le lunette Aldobrandini, il testo germinale per la messa a punto del paesaggio "ideale" o "classico" seicentesco, quelle che meglio prospettano i caratteri di Albani, che, stando ai pagamenti, vi lavorò "con i suoi compagni", sono l'*Adorazione dei magi*, la *Presentazione al tempio* e l'*Assunzione della Vergine*⁷. Ed è di fatto con queste che si può confrontare il paesaggio del dipinto in esame, connotato dal controluce delle fronde degli alberi, di chiaro rimando tizianesco, e dal riflesso del cielo sulle acque calme di un piccolo lago. A soluzioni assai simili Albani ricorre poi in altri dipinti coevi in cui il paesaggio assume un ruolo analogamente protagonista, come il *San Giovanni Battista nel deserto* (Sarasota, Ringling Museum, n. 115)⁸ e la *Toeletta di Venere* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in passato riferita ad Annibale Carracci⁹.

Sono gli anni in cui Albani avvia una proficua collaborazione con il Domenichino, attivo insieme a lui in alcune sale del palazzo Odescalchi di Bassano Romano (1609-1610)¹⁰. Il dipinto in oggetto dà conto anche di questo legame, come evidenziano il carattere monumentale conferito ai sacri protagonisti e soprattutto la plasticità delle pieghe nella manica della veste e nel manto della Madonna. Non è d'altra parte difficile ravvisare tipologie simili a quella della Madonna nelle dee che assistono alla *Caduta di Fetonte* affrescata nel soffitto della galleria di palazzo Odescalchi.

Già del tutto personale, e dunque pienamente riconoscibile, è tuttavia l'accento raddolcito che caratterizza l'immagine, animata dal tenero sorriso della Vergine e dallo sguardo curioso del Bambino. Tra gli allievi di Annibale Carracci, Francesco Albani è colui che mantiene più a lungo una sensibilità per il dato naturale che lo porta a intenerire gli incarnati e a conferire ai suoi personaggi una fresca e spontanea affettività. In base a queste propensioni, ereditate dal maestro, si può ben comprendere come, già poco dopo la metà del XVII secolo, il dipinto ora di Fondantico potesse essere ritenuto opera dello stesso Annibale Carracci.

⁶ H. HIBBARD, *The date of the "Aldobrandini lunettes"*, in "The Burlington Magazine", 106, 1962, 733, pp. 183-184.

⁷ C.R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven - Londra, 1999, pp. 104-106, n. 24.

⁸ C.R. PUGLISI, *Francesco* cit., pp. 102-103, n. 20.

⁹ C.R. PUGLISI, *Francesco* cit., p. 112, n. 33.

¹⁰ C.R. PUGLISI, *Francesco* cit., pp. 121-124, n. 36.

GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI, CALLED
IL GUERCINO
Cento, 1591 - Bologna, 1666

5 *Two Cherubs*, 1651-1653

Oil on canvas, 18 7/8 x 24 in.

Inscription: “Earl Spencer Althorp”, in old handwriting on stretcher.

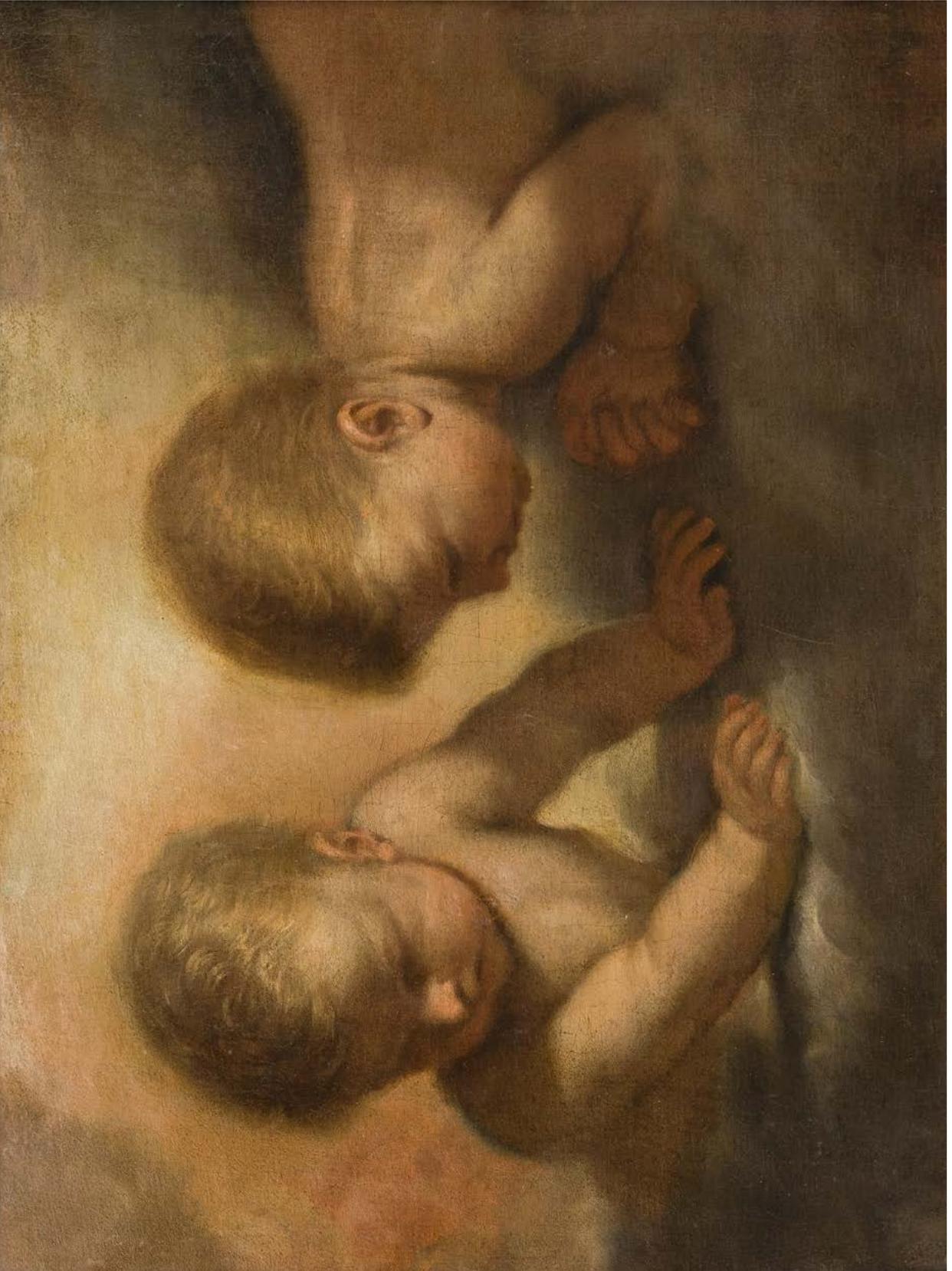
Provenance: Reggio Emilia, church of San Francesco; by 1750, Althorp House, Northamptonshire, collection of the Earls Spencer; private collection.

Literature: C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678, ed. Bologna, 1841, II, p. 269; G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855, p. 50; K.J. GARLICK, *A Catalogue of Pictures at Althorp*, “The Walpole Society”, 45, 1974-76, p. 34, nos. 248-249, p. 115; N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *I Dipinti reggiani del Bonone e del Guercino*, exhibition catalogue, Reggio Emilia, 1982, nos. 24-25, pp. 115-117, 176-178; D. MAHON, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, exhibition catalogue (Bologna, Washington, New York), Bologna, 1986, pp. 478-481; L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988, p. 369, no. 301; D.M. STONE, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1991, pp. 294-295, nos. 286-287; *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, ed. by B. Ghelfi, with the scholarly assistance of Sir Denis Mahon, Venice, 1997, no. 490, p. 167; E.W. ROWLANDS, *The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art. Italian Paintings, 1300-1800*, Kansas City, 1996, pp. 297-306, with earlier literature; M. MONTANARI, in *Descrizione delle chiese di Reggio di Lombardia di Gaetano Rocca*, transcribed and edited by M. Montanari, Reggio Emilia, 2010, pp. 90-91, no. 219; A. MAZZA, in A. MAZZA, N. TURNER, *Guercino a Reggio Emilia. La genesi dell'invenzione*, Milan, 2011, pp. 144-149, no. 8.

Guercino's painting of *Two Cherubs* of c. 1651-1653 is a perfect example of his late style – delicate, serene, chromatically sophisticated. Like shooting arrows straight into a spectator's heart, Guercino's putti (in dozens of his paintings and hundreds of drawings) contain a tenderness and charm that no one can resist. They are the artist's secret weapons.

The picture, whose authenticity is established by documents, provenance, as well as by its obvious autograph quality, poses an intriguing art-historical problem: its original function is not entirely clear. Sir Denis Mahon maintained that the *Two Cherubs* was likely painted as a *sopraquadro*, an entirely independent picture meant to sit above the frame of the famous *St. Luke Displaying a Painting of the Virgin and Child*, a documented work Guercino executed for the high altar of San Francesco in Reggio Emilia in c. 1651-1653 (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. F83-55) (figure 2)¹. Alternatively, the *Two Cherubs* may once have formed part of a hypothetical upper section (now missing) of the *St. Luke* – sky, clouds, the two cherubs, and the top part of the saint's easel. This would mean, if true, that the *St. Luke* at Reggio Emilia was originally the shape of a typical tall rectangular altarpiece, but that at a later date, probably to fit into a collector's gallery in the eighteenth century (see below), a strip from the upper level was cut away. In this scenario, someone had the good sense to preserve the two cherubs, and to frame them as an independent work of art². It is worth pointing out that the *St. Luke*, since 1983 in Kansas City, is nearly a square picture, 221 x 180,3 cm., not an unheard of shape for an altarpiece by any means, but not typical either.

The original building of San Francesco was demolished in 1709 and then slowly reconstructed (completed in c. 1725). The high altar in the new edifice received a new dedication, to the church's titular, St. Francis, and to the Immaculate Conception; thus the *St. Luke* no longer had a home. In 1721, the church fathers, no doubt short of funds, successfully petitioned Rome to sell the *St. Luke*. The canvas appears next in an inventory of the collection of the Spencer family at Althorp, Northamptonshire: “A Catalogue of the Pictures of Althorp [sic] taken in the Year 1750”: [in the Gallery] “St Luke painting Our Saviour and the Virgin Mary. By Gio: Fran: Barbieri called Guercino da Cento. Betwixt the two Doors”³. The dimensions of the *St. Luke* are not given. There is no mention of the *Two Cherubs* in this list (perhaps it was in another of the Spencer houses), but the picture, like the *St. Luke*, does have a certain Spencer family provenance, and it has an old inscription on the stretcher: “Earl Spencer Althorp”.



It is impossible to know with the information we have at our disposal whether in 1750 the two cherubs were part of a hypothetical upper zone of the *St. Luke* or whether the Spencers (before or after 1750) needed to cut down the altarpiece a bit to fit it into one of their houses. In the latter case, the *angiolini* were saved from the sad fate of the “heavens”, framed, and hung elsewhere. It is, of course, also possible that Sir Denis Mahon is correct, and that the *Two Cherubs* were made as a *sopraquadro* and that the *St. Luke* in Kansas City is complete.

David M. Stone



2. Guercino: *Saint Luke the Evangelist painting the Virgin and Child*, 1651-1653. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art.

Thanks to an unpublished document discovered during research on this painting, we may establish that already by the summer of 1651 Guercino had been asked to paint a *Saint Luke the Evangelist painting the Virgin and Child* for the high altar of the church of San Francesco in Reggio Emilia. A manuscript note in the *Libro per le Ricevute della Cappella Maggiore*, part of the records of the Franciscans of Reggio Emilia now housed in the State Archives of Modena, states that on 29 July, 1651 the Father Guardian of the convent of San Francesco, Ippolito Mangioli, had made a payment of 423 *lire* to *dottor Aurelio Zaneletti*, acting as intermediary between the friars and the painter. The funds came from the inheritance of the Ruggeri family, formerly patrons of the main chapel, and for whom the Franciscans were acting as authorised representatives, and this sum was to pay for the painting of the chapel's altarpiece, already in progress in Bologna.¹

It had always been believed that the *Saint Luke the Evangelist Displaying a Painting of the Virgin and Child* had been begun by Guercino in 1652, given that Carlo Cesare Malvasia's *Felsina Pittrice* listed it under that year: “Una tavola d’altare con S. Luca in atto di aver dipinto la B.V. col Bambino, che mostra al popolo il ritratto, per la Città di Reggio” (“An altarpiece with St. Luke, who has painted the Blessed Virgin with the Child, showing the picture to the people; for the city of Reggio [Emilia]”).² However, the convent archives make it clear that the master was already working on the painting by July 1651.

A letter written by Guercino on 17 April 1653, published in 1982 by Nerio Artioli and Elio Monducci, casts some light on

¹ Archivio di Stato di Modena, Corporazioni religiose soppresse, Reggio Emilia, Francescani, busta 3032, *Libro per le Ricevute della Cappella Maggiore*, no. 11.

² C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 269.

the circumstances surrounding the execution of the altarpiece.³ The painter, probably writing to Father Mangioli, states that he had finished the painting some time ago, and that he had already informed Aurelio Zaneletti that he could have it collected. Since the gentleman from Reggio had told the painter to hold on to it because the money “non era ancora del tutto pronto” (“was not entirely ready”), Guercino had ceased to insist on its being collected from him. The cost, Guercino added, should have amounted to 250 silver *ducatoni* (ducats), but he was willing to apply a discount of ten *ducatoni*. Strangely, he states that he had not received any down payment from Zaneletti, and of having put his trust solely in him “perché tra tal signore e me passa una corrispondenza così grande che la sola sua parola mi havrebbe fatto mettere a questa et a maggiore impresa” (“But persuaded by the word of Signor Aureglio, I began the picture, since such a vast amount of correspondence has passed between him and me that his word alone would have set me to work on this major undertaking”).⁴ However, as we have seen, the note of 1651 in the convent account-book specified that an advance of 423 *lire* had been given to Zaneletti (about a third of the agreed sum), which for unknown reasons he did not forward to the painter.

Guercino specifies in the letter that “poiché essendo convenuti assieme che nel quadro rappresentassi due sole figure intiere al naturale, io nondimeno per più esprimere l’historia e per maggior compimento del quadro” ha deciso di aggiungere due angioletti: “dei quali ne fo un dono alla sua chiesa dove rimetterà l’opera. Non ne pretendo cosa alcuna in ricompensa se non qualche participatione delle Sue divote orationi” (“Although we had agreed together that in the painting I would represent only two full-length, life-size figures, nevertheless – in order to convey the subject more fully, and to give the painting greater completeness – I have added there two small angels, which I provide as a gift to your church where you will place the work. Nor do I claim anything in return, except to be remembered in your devout prayers”).⁵ The artist refers to the two Cherubs, painted without their having been specifically requested, as a culminating element of the chapel’s prestigious decorative ensemble. Scholars have debated whether these two little figures originally existed as a separate canvas or a fragment cut from the altarpiece, as Kenneth Garlick suggested while they still formed part of Spencer collection.⁶ Denis Mahon was convinced they were an individual, separate work, a hypothesis recently reiterated by Angelo Mazza.

³ N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *I Dipinti reggiani* cit., doc. CII, pp. 176-177.

⁴ The English translation is taken from the entry by E.W. ROWLANDS, *The Collections* cit., pp. 297-306.

⁵ Translation by David Stone.

⁶ K.J. GARLICK, *A Catalogue of Pictures* cit., p. 34.

As may be read in Guercino's own register of accounts, the work was paid for with the agreed sum of 240 *ducatoni* (the equivalent of 300 *scudi*), but not until 16 February 1655: "Dal Pre: Fra Ippolito, Fran:o da Reggio si e riceuto Ducatoni n. 240 per intiero, pagamento, del Quadro del San Luca che fu ordinato dal Sig.r Aurelio Zaneleti, e questi fano di questa Moneta L 1200- Fano Scudi 300" ("From the Franciscan priest brother Ippolito from Reggio, we have received 240 ducats for full payment for the painting of Saint Luke which was ordered by Signor Aurelio Zaneletti, this is equivalent to 1200 *lire* in local money, amounting to 300 *scudi*").⁷

Notwithstanding this final balance, the altarpiece remained in the painter's workshop until it was collected in the summer of 1655, as proved by a reimbursement of 65 *lire* paid to Father Ippolito Mangioli; the document is among the papers of the Franciscan convent.⁸

The painting was displayed over the high altar of the church of San Francesco for only fifty years, until the building was restructured at the beginning of the eighteenth century and the need for a renovated chapel led to its re-dedication to the Immaculate Conception and Saint Francis. Archival documents show that on 6 February 1713 the Franciscans engaged the painter and Bolognese Franciscan friar Antonio Fratacci to paint *Saint Francis in Ecstasy* for the new altar, and then in 1721 the College of Cardinals in Rome authorised the disposal of Guercino's painting, now deemed superfluous, and it was appraised for the sum of 20 *doppie*, the funds to be used for ongoing work in the church.⁹

All trace of the *Saint Luke the Evangelist Displaying a Painting of the Virgin and Child* is lost until 1750, when it appears in the inventory of the collection of the Earls Spencer in Althorp House, Northamptonshire: "St. Luke painting Our Saviour and the Virgin Mary. By Gio: Fran: Barbieri called Guercino da Cento. Betwixt the two Doors".¹⁰

In 1983 the altarpiece was sold by the Spencer family, and subsequently acquired by the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, Missouri, while the *Two Cherubs*, which remained in the British collection (as confirmed by the inscription on the stretcher) were auctioned by Sotheby's in London on 3 July 1985 (lot 10) and acquired by the current owner.

Barbara Ghelfi

⁷ *Il libro dei conti del Guercino* cit., no. 490, p. 167. The translation is found in the entry by E.W. ROWLANDS, *The Collections* cit., pp. 297-306.

⁸ Archivio di Stato di Modena, Corporazioni religiose soppresse, Reggio Emilia, Francescani, busta 3032, 9 August 1655.

⁹ Archivio di Stato di Modena, Corporazioni religiose soppresse, Reggio Emilia, Francescani, busta 3036, 23 May 1721.

¹⁰ K.J. GARLICK, *A Catalogue of Pictures* cit., p. 115.

GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI, DETTO
IL GUERCINO
Cento, 1591 - Bologna, 1666

5 *Due cherubini*, 1651-1653

Olio su tela, cm 48 x 61

Iscrizioni: “Earl Spencer Althorp”, in calligrafia antica sul telaio.

Provenienza: Reggio Emilia, chiesa di San Francesco; dal 1750 Althorp House Northamptonshire, collezione Earls Spencer; collezione privata.

Bibliografia: C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678, ed. Bologna, 1841, II, p. 269; G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855, p. 50; K.J. GARLICK, *A Catalogue of Pictures at Althorp*, in “The Walpole Society”, 45, 1974-76, p. 34, nn. 248-249, p. 115; N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *I Dipinti reggiani del Bonone e del Guercino*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, 1982, nn. 24-25, pp. 115-117, 176-178; D. MAHON, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, Washington, New York), Bologna, 1986, pp. 478-481; L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Roma, 1988, p. 369, n. 301; D.M. STONE, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1991, pp. 294-295, nn. 286-287; *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, a cura di B. Ghelfi, con la consulenza scientifica di Sir Denis Mahon, Venezia, 1997, n. 490, p. 167; E.W. ROWLANDS, *The Collection of the Nelson-Atkins Museum of Art. Italian Paintings, 1300-1800*, Kansas City, 1996, pp. 297-306, con bibliografia precedente; M. MONTANARI, in *Descrizione delle chiese di Reggio di Lombardia di Gaetano Rocca*, trascrizione ed edizione critica a cura di M. Montanari, Reggio Emilia, 2010, pp. 90-91, n. 219; A. MAZZA, in A. MAZZA, N. TURNER, *Guercino a Reggio Emilia. La genesi dell'invenzione*, Milano, 2011, pp. 144-149, n. 8.

Il dipinto del Guercino con *Due cherubini* risale al 1651-1653 ed è un perfetto esempio del suo stile tardo - delicato, sereno, cromaticamente sofisticato. Come frecce lanciate direttamente nel cuore dello spettatore, i puttini del Guercino (che compaiono in decine di suoi dipinti e centinaia di disegni) hanno una tenerezza e un fascino a cui nessuno può resistere. Sono le armi segrete dell'artista.

Il quadro, la cui autenticità è garantita dai documenti, dalla provenienza e dalla qualità esecutiva propria dei dipinti autografi, pone un intrigante problema storico-artistico: la sua funzione originaria non è del tutto chiara. Sir Denis Mahon sostenne che i *Due cherubini* fossero probabilmente dipinti come sopraquadro, un quadro interamente indipendente destinato a stare sopra il famoso *San Luca Evangelista che dipinge la Vergine col Bambino*, un'opera documentata che il Guercino eseguì per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Reggio Emilia tra il 1651 e il 1653 (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. F83-55) (figura 2)¹. In alternativa, i *Due cherubini* potrebbero aver fatto parte di un'ipotetica sezione superiore (ora scomparsa) della pala con *San Luca* - cielo, nuvole, i due cherubini e la parte superiore del cavalletto del santo. Questo significherebbe, se fosse vero, che il *San Luca* di Reggio Emilia in origine aveva la forma rettangolare di una tipica pala d'altare, ma che in un momento successivo, probabilmente per far parte della galleria di un collezionista del diciottesimo secolo, la parte superiore del quadro sia stata tagliata. In questo scenario, qualcuno ha avuto il buon senso di conservare i due cherubini e di incorniciarli come un'opera indipendente². Vale la pena sottolineare che il *San Luca*, dal 1983 nel museo di Kansas City, è quasi un dipinto quadrato, misura 221 x 180,3 cm, una forma non inconsueta per una pala d'altare, ma nemmeno tipica.

La chiesa di San Francesco a Reggio Emilia venne demolita nel 1709, quindi lentamente ricostruita fino al suo completamento avvenuto nel 1725 circa. L'altare maggiore nel nuovo edificio ricevette una nuova intitolazione, a San Francesco e all'Immacolata Concezione, pertanto il *San Luca* del Guercino non ebbe più una casa. Nel 1721, i padri della chiesa, senza dubbio a corto di soldi, fecero una petizione a Roma ottenendo l'autorizzazione di vendere il *San Luca*. Nel 1750 la tela compare nell'inventario della collezione della famiglia Spencer ad Althorp, nel Northamptonshire: [nella Galleria] “St Luke painting Our Saviour and the Virgin Mary. By Gio: Fran: Barbieri called Guercino da Cento. Betwixt the two

Doors” (“San Luca dipinge il nostro Salvatore e la Vergine Maria. Di Gio: Fran: Barbieri detto il Guercino da Cento. Tra le due porte”)³. Le dimensioni del *San Luca* non vengono precisate. Non vi è alcuna menzione dei *Due cherubini* in questa lista (forse erano in un’altra delle residenze Spencer), ma il dipinto, come la pala, ha una provenienza sicura dalla famiglia Spencer, confermata dall’antica iscrizione sul telaio: “Earl Spencer Althorp”.

Con le informazioni che abbiamo oggi a nostra disposizione è impossibile sapere se nel 1750 i *Due cherubini* facessero parte di un ipotetico spazio superiore del *San Luca*, o se gli Spencer (prima o dopo il 1750) abbiano ridotto la pala per adattarla alla loro galleria di dipinti. In quest’ultimo caso gli *angiolini*, furono salvati da sicura dispersione, incorniciati e appesi altrove. Ovviamente è anche possibile che Sir Denis Mahon avesse ragione e che i *Due cherubini* siano stati realizzati da Guercino come sopraquadro destinato al completamento del *San Luca* oggi a Kansas City.

David M. Stone

Grazie a un documento inedito rinvenuto in occasione di questa ricerca è possibile stabilire che al Guercino era stato richiesto di realizzare *San Luca Evangelista che dipinge la Madonna col Bambino* per l’altare maggiore della chiesa di San Francesco a Reggio Emilia già nell’estate del 1651. Una nota contenuta nel *Libro per le Ricevute della Cappella Maggiore*, conservato nel fondo dei Francescani di Reggio Emilia oggi presso l’Archivio di Stato di Modena, chiarisce infatti che il 29 luglio del 1651 il padre Guardiano del monastero di San Francesco, Ippolito Mangioli, aveva versato al dottor Aurelio Zaneletti, che agiva come intermediario tra i religiosi e il pittore, 423 lire provenienti dall’eredità della famiglia Ruggeri, già titolare della cappella maggiore e della quale i francescani erano procuratori. L’importo era destinato al quadro per la cappella che si stava facendo fare a Bologna¹.

Si è sempre pensato che la pala con *San Luca Evangelista che mostra il dipinto con la Vergine e il Bambino* fosse stata iniziata dal pittore nel 1652, poiché Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina Pittrice* la inseriva sotto questo anno: “Una tavola d’altare con S. Luca in atto di aver dipinto la B.V. col Bambino, che mostra al popolo il ritratto, per la Città di Reggio”². Tuttavia le carte del

¹ Per un documento da poco scoperto riguardante la messa in cantiere della pala d’altare e una lettura della lettera del Guercino che menziona il dono dei “duoi angolini”, vedi la scheda di Barbara Ghelfi.

² K.J. GARLICK, *A Catalogue of Pictures* cit., p. 34.

³ Ibid., p. 115.

¹ Archivio di Stato di Modena, Corporazioni religiose soppresse, Reggio Emilia, Francescani, busta 3032, *Libro per le Ricevute della Cappella Maggiore*, n. 11.

² C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 269.

convento chiariscono che al quadro il maestro lavorava già nel luglio del 1651.

Una lettera scritta dal Guercino il 17 aprile 1653, resa nota nel 1982 da Nerio Artioli e Elio Monducci, consente di chiarire le circostanze dell'esecuzione della pala³. Il pittore scrive, probabilmente allo stesso padre Mangioli, di aver terminato il quadro da qualche tempo e di avere già avvertito Aurelio Zaneletti in modo che questi potesse farlo ritirare. Dal momento che il gentiluomo reggiano gli aveva comunicato di tenerlo poiché il denaro "non era ancora del tutto pronto", Guercino non aveva più sollecitato il suo ritiro. Il costo, precisa il pittore, avrebbe dovuto essere di 250 ducatonì d'argento, tuttavia egli è disposto ad applicare uno sconto di dieci ducatonì. Stranamente dichiara di non aver ricevuto alcuna caparra da Zaneletti e di essersi unicamente fidato di lui "perché tra tal signore e me passa una corrispondenza così grande che la sola sua parola mi avrebbe fatto mettere a questa et a maggiore impresa"⁴. Tuttavia, come abbiamo visto, la nota del 1651 registrata nel *Libro* del convento precisa che al gentiluomo reggiano era stata versata una caparra di 423 lire (circa un terzo del prezzo concordato) che egli, per motivi sconosciuti, non aveva girato al pittore.

Nella lettera Guercino specifica che "poiché essendo convenuti assieme che nel quadro rappresentassi due sole figure intiere al naturale, io nondimeno per più esprimere l'istoria e per maggior compimento del quadro" ha deciso di aggiungere due angioletti: "dei quali ne fo un dono alla sua chiesa dove rimetterà l'opera. Non ne pretendo cosa alcuna in ricompensa se non qualche partecipazione delle Sue divote orationi". Le parole usate dal pittore fanno riferimento ai due cherubini, eseguiti senza che ne fosse fatta esplicita richiesta e destinati a completare il prestigioso complesso decorativo. Gli studiosi hanno discusso a lungo se i due cherubini fossero in origine una tela autonoma o se invece rappresentino un frammento ritagliato dalla pala, come suggerito da K.J. Garlick, quando erano ancora conservati nella collezione Spencer⁵. Denis Mahon era convinto che si trattasse di un'opera separata, ipotesi ribadita di recente anche da Angelo Mazza.

Come risulta dal registro contabile appartenuto all'artista centese l'opera venne pagata i 240 ducatonì concordati (pari a 300 scudi) solo il 16 febbraio 1655: "Dal Pre: Fra Inpolito, Fran:o da Reggio si e riceuto Ducatonì n. 240 per intiero, pagamento, del Quadro del San Luca che fu ordinato dal Sig.r Aurelio Zaneletti, e questi fano di questa Moneta L 1200- Fano Scudi 300"⁶. No-

³ N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *I Dipinti reggiani* cit., doc. CII, pp. 176-177.

⁴ La traduzione inglese del documento è contenuta nella scheda di E.W. ROWLANDS, *The Collections* cit., pp. 297-306.

⁵ K.J. GARLICK, *A Catalogue of Pictures* cit., p. 34.

⁶ *Il libro dei conti del Guercino* cit., p. 167. La traduzione inglese del documento è contenuta nella scheda di E.W. ROWLANDS, *The Collections* cit., pp. 297-306.

nostante il saldo, la pala rimase nello studio del pittore fino a che non venne ritirata nell'estate del 1655, come risulta da un rimborso di 65 lire corrisposto a padre Ippolito Mangioli conservato tra le carte del convento francescano⁷.

La pala è stata esposta sull'altare principale della chiesa di San Francesco solo cinquant'anni, fino a quando all'inizio del XVIII secolo l'edificio venne riedificato e si rese necessaria la realizzazione di una nuova cappella intitolata all'Immacolata concezione e a San Francesco. Dalle carte d'archivio risulta che il 6 febbraio 1713 i francescani presero accordi col pittore e frate minore bolognese Antonio Fratacci che avrebbe dipinto l'*Estasi di San Francesco* per il nuovo altare, mentre nel 1721 il Collegio del Cardinali di Roma autorizzava l'alienazione del quadro del Guercino, che viene detto ormai superfluo e valutato venti doppie, da utilizzare per proseguire i lavori in chiesa⁸.

Del *San Luca Evangelista che mostra il dipinto con la Vergine e il Bambino* si perdono le tracce fino al 1750 quando ricompare nell'inventario della collezione Earl Spencer ad Althorp House nel Northampton: "St. Luke painting Our Saviour and the Virgin Mary. By Gio: Fran: Barbieri called Guercino da Cento Betwixt the two Doors"⁹.

Nel 1983 la pala è stata venduta dalla famiglia Spencer e in seguito acquistata dal Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, mentre i *Due cherubini* che si trovavano sempre nella collezione inglese (come conferma anche l'iscrizione sul telaio) sono passati all'asta londinese di Sotheby's del 3 luglio 1985 (lotto 10), dove sono stati acquistati dall'attuale proprietario.

Barbara Ghelfi

⁷ Archivio di Stato di Modena, Corporazioni religiose soppresse, Reggio Emilia, Francescani, busta 3032, 9 agosto 1655.

⁸ Archivio di Stato di Modena, Corporazioni religiose soppresse, Reggio Emilia, Francescani, busta 3036, 23 maggio 1721.

⁹ K.J. GARLICK, *A Catalogue of Pictures* cit., p. 115.

GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI, CALLED
IL GUERCINO
Cento, 1591 - Bologna, 1666

6 *Saint Jerome in the Desert
Reading*, c. 1640

Pen and brown ink, 14 $\frac{13}{16}$ x 10 $\frac{1}{2}$ in.

Provenance: probably Casa Gennari;
private collection.

Inscription: “57. Pr. Fo. Cons”
(inscription associated with Casa
Gennari), with pen and brown ink,
lower right.

Literature: unpublished.

Many of Guercino’s pen drawings exhibit a kind of hatching or line-and-dot technique that I have called his “gravure manner”¹. Indeed, this style may have originally developed out of early collaborations with his personal engraver, Giovanni Battista Pasqualini (1595-1631), for whom he provided preparatory modelli in a technique that made it easy for the printmaker to translate Guercino’s ideas to the copper plate. But later on, Guercino frequently used aspects of the technique for drawings not destined for a print. It gave him the option of creating shading without the necessity of applying heavy washes, and it provided him the ability to establish contours or edges without the use of a continuous line (as in the division between light and dark on the saint’s abdomen). The result is a drawing with great vibrance, movement, and an almost musical variation in the rhythms of pen marks.

This exquisitely preserved *St. Jerome*, one of the most beautiful representations of this subject in Guercino’s drawn oeuvre, may very well be preparatory for one of the many compositions of this iconography mentioned in the *Libro dei conti*. However, the sheet does not seem to connect to any of the extant paintings. The drawing is so suave, carefully controlled, and luminous in its overall effect – so complete in its composition – that it is worth considering that it was made as a kind of “meditation” on the subject rather than as a preparatory sketch. Such relatively complete and finished drawings could be given away as presents to friends; but they could also be saved (like so many of Guercino’s drawings) as resources for him and his studio for future projects. Guercino was one of the first artists in history to consider drawings as complete works of art in their own right.

On the basis of style and handling, the present sheet would seem to date from around, roughly, 1640. A good comparison is the *Bearded Man with his Arms held open in a Gesture of Greeting* (Private collection) exhibited at the British Museum in 1991². The latter sketch is possibly a study for one of two untraced paintings of the *Return of the Prodigal Son* done in 1642³. A slightly earlier dating for the *St. Jerome Reading* might also be warranted, given certain similarities with a sheet in the Teylers Museum representing *Saints Augustine and Paul the Hermit*, a study for the famous altarpiece (which also included John the Baptist) in Sant’Agostino, Rome, painted in 1637-38⁴.

The interesting inscription in the bottom right corner is similar to others found on Guercino drawings. They are associated with a Casa Gennari provenance: see, for example, the pen study of a

¹ See D.M. STONE, *Guercino Master Draftsman. Works from North American Collections*, exhibition catalogue (Cambridge, Ottawa, Cleveland), Bologna, 1991, cat. no. 11, pp. 26-28.

² N. TURNER, C. PLAZZOTTA, *Drawings by Guercino from British Collections*, exhibition catalogue, London, 1991, no. 127, pp. 153-4.

³ *Il Libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, ed. by B. Ghelfi, Venice, 1997, nn. 275, 281.

⁴ C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *Guercino (1591-1666). Drawings from Dutch Collections*, exhibition catalogue (Haarlem), Den Haag, 1991, no. 38, pp. 104-5.

⁵ For Casa Gennari drawings, see D. MAHON, "Drawings by Guercino in the Casa Gennari", *Apollo*, 88 (no. 81), November 1968, pp. 346-57. See also, D. MAHON, "Casa Gennari: Storia di una collezione di disegni" in D. Mahon (ed. by), *Omaggio al Guercino. I Disegni della collezione Denis Mahon*, exhibition catalogue, Cento, 1967, pp. 5-45; and N. TURNER, "John Bouverie as a Collector of Drawings", *The Burlington Magazine* 136 (February 1994), pp. 90-99.

Half-Figure of a Nude Man Facing Right in the Metropolitan Museum (inv. 1970.40), which is on a Casa Gennari mount. In the extreme lower left corner of the mount – not visible in published photographs – is an inscription in pen and ink: 12 P Fo. (probably not, in my opinion, 12 S Fo., as given on the museum's website)⁵. The meaning of these inscriptions (perhaps a coded system of inventory, one which might have indicated a future division of property?) has not yet been discovered.

David M. Stone



GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI, DETTO
IL GUERCINO
Cento, 1591 - Bologna, 1666

6 *San Girolamo nel deserto*,
1640 circa

Penna e inchiostro bruno,
mm 376 x 265

Provenienza: probabilmente Casa
Gennari; collezione privata.

Iscrizioni: "57. Pr. Fo. Cons" (iscrizione associata a Casa Gennari), con penna e inchiostro bruno, in basso a destra.

Bibliografia: inedito.

Molti dei disegni a penna del Guercino mostrano una sorta di tratteggio o tecnica a linee e punti che ho già avuto modo di definire come la sua "modalità di incisione"¹. In effetti, questo stile potrebbe essersi sviluppato in occasione delle prime collaborazioni con il suo incisore di fiducia, Giovanni Battista Pasqualini (1595-1631), al quale fornì modelli preparatori in una tecnica che rendeva facile per l'incisore tradurre le idee del Guercino sulla lastra di rame. Tuttavia, più tardi, l'artista usò spesso questa tecnica per i disegni non destinati alla stampa. Probabilmente perché gli dava la possibilità di creare ombreggiature senza la necessità di applicare l'acquerello, e, nello stesso tempo, gli permetteva di delineare i contorni senza usare una linea continua (come nella divisione tra luce e ombra sull'addome del santo). Il risultato è un disegno di grande vivacità, senso del movimento e con una variazione quasi musicale nei ritmi dei segni di penna. In perfetto stato di conservazione, questo *San Girolamo*, una delle più belle rappresentazioni del soggetto nell'opera grafica del Guercino, potrebbe benissimo essere propedeutico a una delle tante composizioni della stessa iconografia menzionate nel *Libro dei conti* dell'artista. Tuttavia, il foglio non sembra collegarsi a nessuno dei dipinti esistenti. Il disegno è così soave, attentamente controllato e luminoso nel suo effetto complessivo - così completo nella sua composizione - che vale la pena considerare che sia stato creato come una sorta di "meditazione" sull'argomento, piuttosto che come uno studio preparatorio. Tali disegni, relativamente completi e finiti, potrebbero essere stati distribuiti come regali agli amici; ma potrebbero anche essere stati conservati (come molti dei fogli del Guercino) come modelli per lui e i suoi collaboratori per progetti futuri. Guercino fu uno dei primi artisti nella storia a considerare i disegni come opere d'arte autonome.

Sulla base dello stile e della tecnica, sembra possibile datare il foglio intorno al 1640 circa. Lo si può confrontare con l'*Uomo barbuto con le braccia aperte in un gesto di saluto* (collezione privata) che è stato esposto al British Museum nel 1991². Quest'ultimo è forse uno studio per uno dei due dipinti non rintracciati raffiguranti il *Ritorno del Figlio Prodigo*, entrambi eseguiti dal Guercino nel 1642³.

Una datazione leggermente precedente per il *San Girolamo nel deserto* potrebbe essere giustificata per via delle somiglianze con il foglio del Teylers Museum che rappresenta i *Santi Agostino e Paolo l'Eremita*, uno studio per la famosa pala d'altare (che

¹ D.M. STONE, *Guercino Master Draftsman. Works from North American Collections*, catalogo della mostra (Cambridge, Ottawa, Cleveland), Bologna, 1991, cat. n. 11, pp. 26-28.

² N. TURNER, C. PLAZZOTTA, *Drawings by Guercino from British Collections*, catalogo della mostra, Londra, 1991, n. 127, pp. 153-4.

³ *Il Libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, a cura di B. Ghelfi, Venezia, 1997, nn. 275, 281.

comprendeva anche Giovanni Battista) dipinta nel 1637-38 per la chiesa di Sant'Agostino a Roma⁴.

L'interessante iscrizione presente nell'angolo inferiore destro del *San Girolamo nel deserto* è simile a quella di altri disegni del Guercino per i quali è stata ipotizzata una provenienza da Casa Gennari. Si veda, per esempio, lo studio a penna della *Mezza Figura di uomo nudo girato a destra* del Metropolitan Museum di New York (inv. 1970.40), che presenta la montatura di Casa Gennari. Nell'angolo in basso a sinistra della montatura - non visibile nelle fotografie pubblicate - c'è l'iscrizione a penna e inchiostro: *12 P Fo.* (a mio parere non si tratta di *12 S Fo.*, come indicato sul sito web del museo)⁵. Il significato di queste iscrizioni non è stato ancora chiarito: forse si tratta di un sistema di inventariazione codificata che potrebbe indicare la divisione dei beni di proprietà Gennari.

David M. Stone

⁴ C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *Guercino (1591-1666). Drawings from Dutch Collections*, catalogo della mostra (Haarlem), L'Aja, 1991, n. 38, pp. 104-5.

⁵ Per i disegni provenienti da Casa Gennari, vedi D. MAHON, *Drawings by Guercino in the Casa Gennari*, in "Apollo", 88, (n. 81), Novembre 1968, pp. 346-57. Si vedano anche D. MAHON, *Casa Gennari: Storia di una collezione di disegni* in D. Mahon (a cura di), *Omaggio al Guercino. I Disegni della collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra, Cento, 1967, pp. 5-45; N. TURNER, *John Bouverie as a Collector of Drawings*, in "The Burlington Magazine" 136 (Febbraio 1994), pp. 90-99.

GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI, CALLED
IL GUERCINO
Cento, 1591 - Bologna, 1666

7 *Two Figures in Profile,
facing Left*, c. 1630-1640

Pen and brown ink, 6 ¹⁵/₁₆ x 9 ⁷/₈ in.

Provenance: Giuseppe Vallardi, Milan (1784-1863), collector's mark; private collection.

Mark: L. 1223 (G. Vallardi).

Inscription: "Guercino" with pen and brown ink, in old hand on the *verso*.

Literature: unpublished.

¹ See D.M. STONE, "Guercino Caricatures from the Princeton Album", in L. Giles et al., eds., *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*, exhibition catalogue, Princeton, 2014, nos. 64-69, pp. 157-67; compare especially Fig. 64.1 on p. 157: *Two Men in Broad-Brimmed, High-Crowned Hats* (inv. x1948-1319).

The comic profile, as is well known, had its origins in the Carracci Academy, where modern caricature was invented. Following their example but monumentalizing each individual study, Guercino was one of the most gifted draftsmen of comic and satirical drawings of the Seicento. The present sheet, while not necessarily "comic" in any aggressive or obvious way is nonetheless closely related to this genre of drawings, which Guercino produced during most, if not all, of his career. (They seem to have tapered off after the 1640s, however.) The Cento master was always on the lookout for odd profiles and interesting costumes. These were essential elements in his history paintings and his comic drawings. He must have carried paper, ink, and pens with him wherever he strolled.

On the left, Guercino has drawn what appears to be a rather cantankerous, implacable domestic. Her sharp nose, small eyes, and pursed lips make her seem formidable. She wears a simple cap and is equipped with a key and another object (a lucky rabbit's foot?) hanging from the cinch of her dress. In her left hand she holds what seems to be a dust rag. Is she spying someone making a mess, and is trekking off to scold the offender and clean up?

The much more sympathetic-looking young man on the right is a classic demonstration of Guercino's graphic virtuosity. The minimalist bravura of the hat, which somehow, miraculously, is volumetric despite being made up almost entirely of nothing but the blank reserves of the paper, compares to the greatest of Guercino's caricatures, such as those in the famous Reynolds-Platt Album at Princeton University¹.

David M. Stone



GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI, DETTO
IL GUERCINO
Cento, 1591 - Bologna, 1666

7 *Due figure di profilo*
1630-1640 circa

Penna e inchiostro bruno,
mm 176 x 250

Provenienza: Giuseppe Vallardi, Milano
(1784-1863); collezione privata.

Timbro di collezione: L. 1223 (G.
Vallardi).

Iscrizioni: "Guercino" a penna e
inchiostro bruno, in grafia antica sul
verso.

Bibliografia: inedito.

¹ Vedi D.M. STONE, *Guercino Caricatures from the Princeton Album*, in L. Giles et al., ed., *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*, catalogo della mostra, Princeton, 2014, nos. 64-69, pp. 157-67; confronta in particolare fig. 64.1 a p. 157: *Two Men in Broad-Brimmed, High-Crowned Hats* (inv. x1948-1319).

Il profilo comico, come è noto, venne messo a punto nell'Accademia dei Carracci, dove fu inventata la caricatura moderna. Seguendo il loro esempio, ma con modelli più monumentali, il Guercino si mostra uno dei più dotati autori di disegni comici e satirici del Seicento. Il presente foglio, sebbene non sia necessariamente "comico" in modo aggressivo o evidente, è comunque strettamente legato a questo genere di produzione, che il Guercino ha sperimentato durante la maggior parte, se non tutta, la sua carriera (anche se, pare che le caricature siano diminuite gradualmente dopo il 1640). Il maestro di Cento fu sempre alla ricerca di strani profili e atteggiamenti interessanti. Questi furono elementi essenziali nei suoi dipinti di storia e nei disegni caricaturali. Guercino deve aver portato con sé carta, inchiostro e penne ovunque andasse.

A sinistra il pittore ha disegnato quella che sembra essere un'implacabile e irascibile domestica. Il naso affilato, gli occhi piccoli e le labbra increspate ne fanno una figura formidabile. Indossa un semplice cappellino e tiene attaccati alla cintura una chiave e un altro oggetto (la zampa di un coniglio portafortuna?). Nella mano sinistra stringe quello che sembra uno straccio per la polvere. Forse sta spiando qualcuno che combina un pasticcio e si sta avvicinando per sgridare il colpevole e pulire.

Il giovane uomo dall'aria molto più comprensiva abbozzato sulla destra è una classica dimostrazione del virtuosismo grafico di Guercino. L'abilità con cui descrive il cappello che, in qualche modo, è miracolosamente volumetrico nonostante sia composto quasi interamente dagli spazi vuoti del contorno, è quella che si ritrova nelle più grandi caricature del Guercino, come quelle del famoso Album Reynolds-Platt, conservato all'Università di Princeton¹.

David M. Stone

GIOVANNI ANTONIO
BURRINI

Bologna, 1656-1727

8 *Christ among the Doctors*,
c. 1680

Oil on copper, 28 $\frac{3}{4}$ x 23 $\frac{5}{8}$ in.

Provenance: Karl Theodor, Prince-Elector, Count Palatine and Duke of Bavaria (1724-1799).

Literature: E. RICCÒMINI, in *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, ed. by D. Benati, exhibition catalogue, Fondantico, Bologna, 2015, pp. 74-77, no. 21; M. RICCÒMINI, "Burrini napoletano", in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, ed. by A. Bacchi and L.M. Barbero, Venice, 2016, pp. 336-337, fig. 1.

Although the work is not cited in the early sources known to us – the highly detailed manuscript lists by Marcello Oretti and the painter's biography by the *abate* Giampietro Zanotti in the *Storia dell'Accademia Clementina*, published in Bologna in 1739 – there can be no doubt that the author of this *Christ among the Doctors*, which once belonged to Prince Karl Theodor of Bavaria, is Giovanni Antonio Burrini, one of the most individual artists of the Bolognese Baroque.

Unearthed by my son Marco in Germany, with an erroneous attribution, together with its preparatory drawing¹ (figure 3), the painting belongs to Burrini's fertile youthful period, showing clear and brilliant traces of his curiosity for the stylistic paths taken by his non-Bolognese colleagues. There is no trace of any submission to academic norms, which from Domenichino (Bologna, 1581 - Naples, 1641) and Guido Reni (Bologna, 1575-1642) onwards, until the eighteenth-century foundation of the Accademia Clementina, steadily held the reins of the Bolognese school of painting. The same is true of the drawing housed in Munich, where Karl Theodor of Bavaria had his collection, an extremely rare instance in the oeuvre of Burrini, which constitutes an elegant preparatory study for the copper, made with few variants.

But the liveliest and most adventurous artists, like Burrini, choose other paths. The young painter trained with Domenico Maria Canuti (Bologna, 1626-1684), the true master of the most resounding Baroque taste in Bologna, and spent some time with Giuseppe Maria Crespi, "lo Spagnoletto" (Bologna, 1665-1747), the antithesis of anything that might be academic. The years with Crespi (approximately 1686 to 1688, according to Zanotti), even saw the young Burrini sharing the room vacated by Carlo Cignani (Bologna, 1628 - Forlì, 1719) when he left for Forlì. This was not all: he invited Crespi to work with him, seeking his help, and as recompense he introduced him to Giovanni Ricci, who soon became Crespi's principal collector and patron. In short, these were the times in which Burrini competed closely with the young Crespi, the former painting a *Victorious David*² and the latter a *Saint John the Baptist*,³ both still housed in the penumbral sacristy of the church of San Salvatore in Bologna.

Moreover, in this picture on copper (a support which must have been rare for the painter and is the only example in his oeuvre), Burrini's description of a group of surprised, babbling doctors of Jewish law not only recalls the brisk, light handling of Luca Giordano and indeed Canuti, but almost slips into the somewhat

¹ Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. no. 6806. Black chalk, pen and brown and grey ink, 252 x 185 mm. See M. RICCÒMINI, "Burrini napoletano" cit., pp. 338, 341, fig. 4.

² E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozano Emilia (Bologna), 1999, pp. 196-197, no. 31, fig. 50.

³ M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, 1980, p. 248, no. 46.

caricatural mode found in some of the sketches he did for amusement (for instance, the *Caricature of a man with glasses* in the Biblioteca Comunale, Forlì),⁴ or in his *têtes de caractère*, of which examples remain in the Collezioni Comunali d'Arte in Bologna (such as the *Portrait of Girolamo Ranuzzi*, or those made for the Albergati family). In fact we may note how the features of these doctors are not dissimilar from the imaginary portraits of the most illustrious men of that dynasty, still surviving in the villa-palazzo in Zola Predosa (near Bologna) and datable, like Burrini's extensive frescoes in that singular residence, to shortly after 1680 – a moment which is perfectly fitting for this rediscovered *Christ among the Doctors* on copper.

⁴ E. RICCOMINI, *Giovanni Antonio* cit., p. 228, no. 30, fig. 126.

Eugenio Riccòmini



3. Giovanni Antonio Burrini: *Christ among the Doctors*. Munich, Staatliche Graphische Sammlung.



GIOVANNI ANTONIO
BURRINI

Bologna, 1656-1727

8 *Gesù tra i dottori*, 1680 circa

Olio su rame, cm 73 x 60

Provenienza: Principe Carlo Teodoro di Baviera, principe elettore e Duca di Baviera (1724-1799).

Bibliografia: E. RICCÒMINI, in *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2015, pp. 74-77, n. 21; M. RICCÒMINI, *Burrini napoletano*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi, L. M. Barbero, Venezia, 2016, pp. 336-337, fig. 1.

Benché l'opera non appaia citata nelle nostre fonti (e cioè i minuziosi elenchi manoscritti di Marcello Oretti e la biografia del pittore redatta dall'abate Giampietro Zanotti, ossia la *Storia dell'Accademia Clementina*, pubblicata a Bologna nel 1739), non v'è alcun dubbio che l'autore di questo *Gesù tra i dottori*, già appartenuto al principe Carlo Teodoro di Baviera, sia Giovanni Antonio Burrini, tra i più singolari protagonisti della stagione barocca bolognese.

Scovato da mio figlio Marco in Germania sotto false spoglie, assieme al disegno che lo prepara¹ (figura 3), il dipinto spetta alla ferace attività giovanile dell'artista e reca evidenti e scintillanti tracce della sua curiosità per le vie battute dai colleghi forestieri. Non vi si scorgono, infatti, elementi di sudditanza alle norme accademiche che, dal Domenichino (Bologna, 1581 - Napoli, 1641) e dal Reni (Bologna, 1575-1642) in poi, fino alla fondazione oramai settecentesca dell'Accademia Clementina, reggono saldamente le redini della scuola pittorica bolognese. Come pure nel disegno conservato a Monaco dove Carlo Teodoro di Baviera aveva la sua raccolta, raro e anzi rarissimo nella produzione di Burrini, e che prepara il suo rame con poche varianti, redatto in punta di penna.

Ma gli artisti più vivaci e avventurosi, come appunto il Burrini, scelgono altra via. Il giovane pittore, infatti, fu alla scuola di Domenico Maria Canuti (Bologna, 1626-1684), il vero maestro del più risonante gusto barocco a Bologna, e fu per non poco tempo vicino a Giuseppe Maria Crespi, lo Spagnoletto (Bologna, 1665-1747), antitesi di ogni possibile accademia. Con quest'ultimo e per qualche anno, approssimativamente tra il 1686 e il 1688, come ricorda lo Zanotti, il giovane Burrini condivise pure la stanza che Carlo Cignani (Bologna, 1628 - Forlì, 1719) aveva lasciato vacante partendo per Forlì. Non solo; offerse al Crespi di lavorare assieme, chiedendogli un aiuto, e per tutta ricompensa gli presentò quel Giovanni Ricci che di Crespi divenne in breve il maggior collezionista e mecenate. Erano, insomma, i tempi in cui Burrini gareggiava spalla a spalla col giovane Crespi, l'uno col *Davide vittorioso*² l'altro col *San Giovanni Battista*³, entrambi ancora custoditi nella penombra della sagrestia della chiesa bolognese di San Salvatore.

In questo rame, inoltre, supporto raro per il pittore e anzi unico nel suo catalogo, in questo gruppo di sorpresi e borbottanti dottori della legge ebraica, il Burrini non solo rammenta il fare spiccio e prestamente toccato di Luca Giordano e dello stesso

¹ Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, inv. n. 6806. Matita nera, penna, inchiostro bruno e grigio, mm 252 x 185. Si veda: M. RICCÒMINI, *Burrini napoletano* cit., pp. 338, 341, fig. 4.

² E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emilia (Bologna), 1999, pp. 196-197, n. 31, fig. 50.

³ M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, 1980, p. 248, n. 46.

Canuti, ma scivola quasi nel fare un poco caricato di certi suoi schizzi fatti per divertimento (come, ad esempio, la *Caricatura di uomo con gli occhiali* della Biblioteca Comunale di Forlì)⁴ o, anche, delle sue teste di carattere, di cui restano esemplari nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (si veda, ad esempio, il *Ritratto di Girolamo Ranuzzi*) o quelle eseguite per la famiglia Albergati; e anzi si può notare come la fattezze di questi dottori somigli non poco agli immaginari ritratti dei più illustri uomini di quella casata, ancora conservati nella villa-palazzo di Zola Predosa e databili, come i vasti affreschi del Burrini in quel singolare edificio, poco dopo il 1680; datazione che bene si atterrà anche per questo ritrovato *Gesù tra i dottori* su rame.

⁴ E. RICCOMINI, *Giovanni Antonio* cit., p. 228, n. 30, fig. 126.

Eugenio Riccòmini

GIUSEPPE MARIA CRESPI,
CALLED LO SPAGNOLO
Bologna, 1665-1747

9 *Woman tuning a lute*
(*Allegory of Music*), c. 1730

Oil on canvas, 54 x 58 ¼ in.

Provenance: London, private collection.

Literature: unpublished.

A young woman dressed in simple clothing is shown tuning her lute. While using her left hand to turn the tuning pegs of the instrument, she caresses the strings with her right, and seems to be using her voice to hold onto a musical note, ensuring she is attuned to the instrument. Beside her lie a violoncello, a violin and bow, and an open musical score. Another score is placed on the marble surface behind her, together with the case for the lute, with its red lining visible. There is such care in the description of instruments and scores, all emphasised by the red drapery on which they rest, that notwithstanding its deliberately modest tone, the image seems not to depict a simple “canterina”, but an Allegory of Music.

The quotidian aspect of the image, reinforced by the calm light falling from above, touching the brow and hand of the woman and bringing out the shining white of her chemise, is entirely fitting for the manner of Giuseppe Maria Crespi, whose authorship of this work is unquestionable.

Early sources mention various pictures of this subject by Crespi. Leaving aside Mira Pajes Merriman’s hesitation about identifying the “famosa cantatrice che suona un liuto” seen in the third quarter of the eighteenth century by Marcello Oretti in Giacomo Marchesini’s home in via Lame in Bologna,¹ with Vittoria Tesi (whose musical debut at the age of sixteen did not occur until 1716), the reference may be to the beautiful *Woman tuning a lute* in the Museum of Fine Arts, Boston.² With respect to his customary frontal or three-quarter view, thus offering immediate recognition of a young woman by her facial features, Crespi here prefers a pose that leaves the profile of the face in shadow, aiming instead to convey the musician’s character and personality by the way she turns her shoulder and leans her head so as to feel better attuned. This is modern, and audacious, and the approach may have been suggested to Crespi by his awareness in Tuscany of certain paintings by Francesco Furini (Florence, 1603-1646) in which the temperament of the sitter is communicated by a view from behind.³

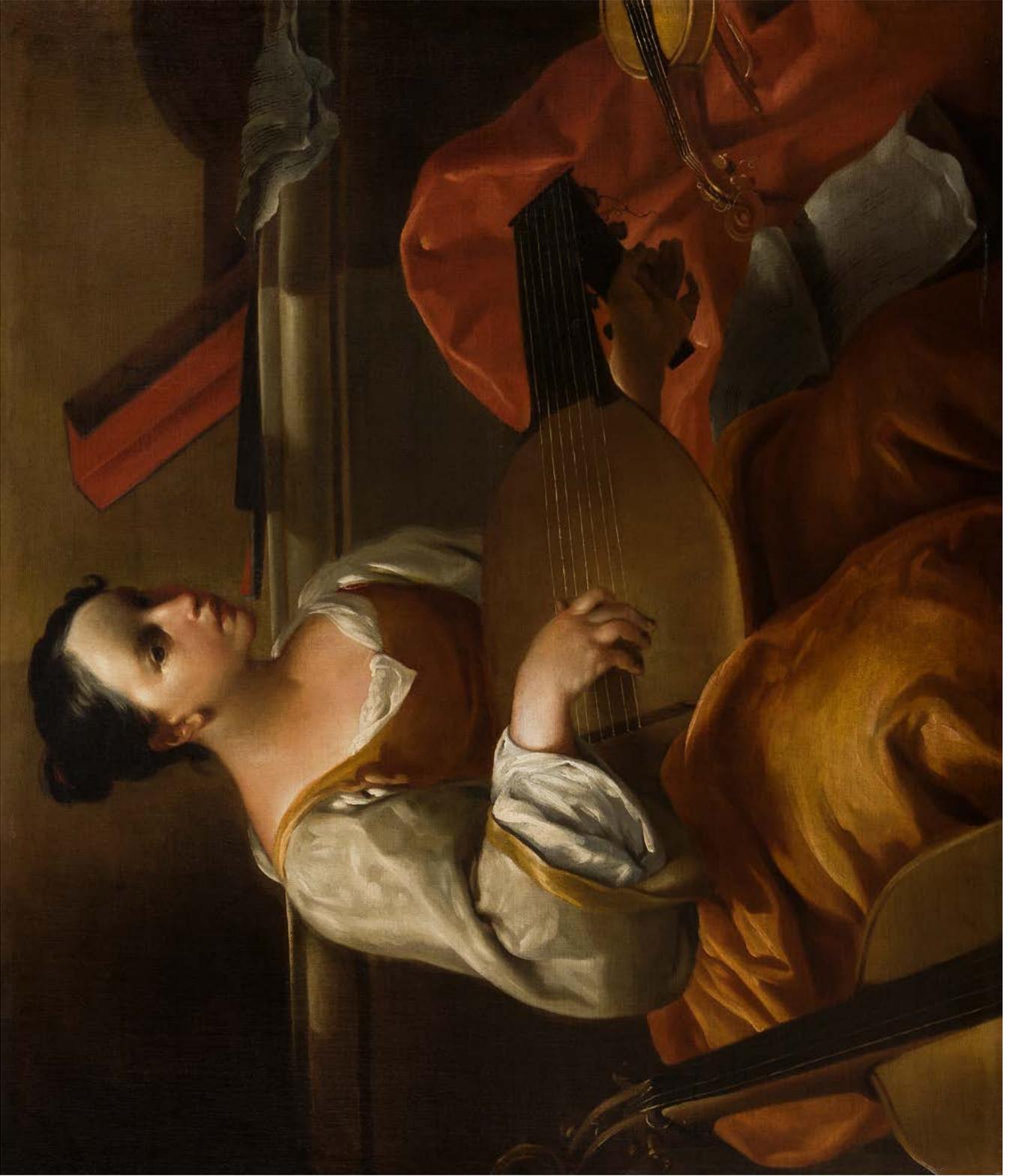
Earlier, Giovan Pietro Zanotti (1739) mentioned among the works Crespi had carried out “ultimamente”, that is, during the 1730s, “due mezze figure; la pittura, che ritrae la scoltura, e l’altra si è la musica” painted for Antonio Comastri.⁴ In the third volume written as a supplement to Malvasia’s *Felsina pittrice* (1769), Luigi Crespi, who had written a thorough biography of his father, mentions a change of ownership of these pendants: “due mezze figure al naturale, una esprimente la musica, l’altra la pittura, dipinse per un certo Comastri, che ora sono presso Zanobio Troni argentiere

¹ M. ORETTI, *Indice delli ritratti fatti da eccellenti pittori che sono nelle case nobili e de cittadini nella città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, ms. B 109, parte II, f. 5.

² M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milan, 1980, pp. 295-296, no. 213; she dates the work to between 1695 and 1705. For reasons given below, it is likely that it was in fact carried out after Crespi’s Florentine sojourn (1708-1709).

³ As in paintings like the *Saint Lucy* (Rome, Galleria Spada), which was recorded in inventories, already in 1663, as “un ritratto che volta la schiena” (a figure turning her back). See *Un’altra bellezza. Francesco Furini*, ed. by M. Gregori and R. Maffei, exhibition catalogue, Florence, 2007, pp. 194-195, no. 21.

⁴ G.P. ZANOTTI, *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739, II, p. 64.



Livornese, che come antico amico del nostro professore possiede molti quadri di lui”.⁵ Lastly, in his turn, Oretti integrated the information provided by Zanotti and Crespi, describing the figure of *Music* as a “Un Quadro Grande [...] con una Femmina in atto di suonare un liuto, opera della sud.a mano, mezza figura come il vero”.⁶ Of these two pictures only the first is known to us through a version which, however (to judge from the illustration published by Pajes Merriman, who had not seen the original),⁷ seems considerably smaller than the one mentioned in the sources, and which could thus be a replica “in piccolo”, and perhaps by the workshop, of the painting executed for Comastri and then acquired by Troni.

The identification of the painting studied here with “la musica” referred to by the sources cited above must for now remain hypothetical: tempting but unfortunately impossible to prove. But we may be sure that the way the image is composed lends itself, as we have said, to an allegorical depiction of Music.

As for chronology, the Fondantico picture has a certain resemblance to the *Assumption of the Virgin* Giuseppe Maria Crespi painted for the church of San Ponziano in Lucca between 1730 and 1732 (now Lucca, Archivio Arcivescovile).⁸ The woman’s face resembles that of Saint John the Evangelist, whose feminine features – according to a letter written to Luigi Crespi by his Lucchese correspondent Tommaso Bernardi – replicate those of his eighteen-year-old son Antonio.⁹ There is a clear parallel in the way light falls on the figure’s temple, leaving the similarly three-quarter view of the face in shadow, or on the marble slab, placed obliquely like the tomb of the Virgin in the Lucca altarpiece. The chromatic range is also very similar in the two paintings, with a preference for earth tones, and the swift handling with strong impasto, which occasionally makes one wonder, for example in the sleeve and folds of the young woman’s skirt, whether Crespi used his fingers rather than his brush.

At the same time, appropriate to the allegorical meaning of the image, the musical instruments are treated with special attention, rivalling the canvases painted in Lombardy by Evaristo Baschenis (Bergamo, 1617-1677), an artist who preceded Crespi on the path taken by the “painting of reality”.

Daniele Benati

⁵ L. CRESPI, *Fesina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi. Tomo terzo*, Rome, 1769, pp. 216-217.

⁶ M. ORETTI, *Descrizione delle Pitture che ornano le Case dei Cittadini della Città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, ms. B 109, parte I, f. 43.

⁷ M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria* cit., fig. 210.

⁸ M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria* cit., pp. 254-255, no. 66; L. FICACCI, in *Restituzioni 2018. Tesori d’arte restaurati*, ed. by C. Bertelli and G. Bonsanti, exhibition catalogue (Turin), Venice, 2018, pp. 616-623, no. 66.

⁹ Cited in R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 136, note 72.

GIUSEPPE MARIA CRESPI,
DETTO LO SPAGNOLO
Bologna, 1665-1747

9 *Donna che accorda un liuto*
(*La Musica*), 1730 circa

Olio su tela, cm 137 x 148

Provenienza: Londra, collezione privata.

Bibliografia: inedito.

Una giovane donna, vestita in abiti popolari, sta accordando il proprio liuto. Mentre con la sinistra avvita i pioli dello strumento e con la destra tocca leggermente le corde, sembra tenere con la voce una nota, in modo da essere sicura della corretta intonazione. Accanto a lei giacciono un violoncello e un violino insieme a uno spartito aperto. Un altro spartito è posato sul basamento marmoreo alle sue spalle, insieme alla custodia del liuto, foderata di rosso. Tale è la cura con cui sono raffigurati gli strumenti e gli spartiti musicali, enfatizzati dal drappo rosso sul quale sono posati che, pur nel suo tono volutamente dimesso, l'immagine non sembra raffigurare una semplice "canterina", ma un'allegoria della Musica.

Il carattere feriale dell'immagine, rafforzato dalla luce calma che, spiovento dall'alto, batte sulla fronte e sulla mano della donna e fa riflettere il bianco della camicia, ben si addice a Giuseppe Maria Crespi, al quale il dipinto con piena sicurezza appartiene.

Le fonti menzionano vari quadri di Crespi con questo soggetto. A parte i dubbi sollevati da Pajes Merriman circa l'identificazione con Vittoria Tesi, che esordì sedicenne solo nel 1716, la "famosa cantatrice che suona un liuto" vista nel terzo quarto del XVIII secolo da Marcello Oretti in casa di Giacomo Marchesini in via Lame¹ potrebbe corrispondere alla bellissima *Donna che accorda un liuto* del Museum of Fine Arts di Boston². Alla consueta raffigurazione frontale o di tre quarti, utile a rendere immediatamente riconoscibile la fanciulla attraverso i suoi tratti fisionomici, Crespi preferisce qui una posa che lascia del tutto in ombra il volto di profilo e punta piuttosto a restituire il carattere e la personalità della cantatrice attraverso il modo con cui ella solleva la spalla e volge indietro la testa per meglio assecondare l'intonazione. Si tratta di una soluzione di grande modernità e audacia, che a Crespi poteva essere stata suggerita dalla visione in Toscana di taluni dipinti di Francesco Furini (Firenze, 1603-1646) in cui l'indole del personaggio raffigurato è appunto restituita attraverso una visione di spalle³.

In precedenza Giovan Pietro Zanotti (1739) aveva ricordato tra i dipinti licenziati da Crespi "ultimamente", ovvero nel corso degli anni trenta del XVIII secolo, "due mezze figure; la pittura, che ritrae la scoltura, e l'altra si è la musica" eseguite per Antonio Comastri⁴. Nel terzo tomo scritto a completamento della *Felsina pittrice* di Malvasia (1769), Luigi Crespi, al quale si deve un'attenta biografia del padre, aveva poi dato notizia del cambio di proprietà del *pèndant*: "due mezze figure al naturale, una esprimente la musica, l'altra la pittura, dipinse per un certo Comastri, che ora sono presso Zanobio Troni argentiere Livornese, che come antico amico

¹ M. ORETTI, *Indice delli ritratti fatti da eccellenti pittori che sono nelle case nobili e de cittadini nella città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 109, parte II, c. 5.

² M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, 1980, pp. 295-296, n. 213, che data il dipinto tra il 1695 e il 1705. Per i motivi esposti più avanti, è probabile che la sua esecuzione sia in realtà successiva al soggiorno dei Crespi a Firenze (1708-1709).

³ Ci si riferisce in particolare a dipinti sul tipo della *Santa Lucia* (Roma, Galleria Spada), peraltro già a partire dal 1663 ricordata negli inventari come "un ritratto che volta la schiena" (*Un'altra bellezza. Francesco Furini*, a cura di M. Gregori, R. Maffei, catalogo della mostra, Firenze, 2007, pp. 194-195, n. 21).

⁴ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739, II, p. 64.

del nostro professore possiede molti quadri di lui”⁵. Da ultimo Oretti integrava a sua volta le informazioni fornite da Zanotti e Crespi, descrivendo la *Musica* come “Un Quadro Grande [...] con una Femmina in atto di suonare un liuto, opera della sud.a mano, mezza figura come il vero”⁶. Dei due quadri soltanto il primo ci è noto attraverso una versione che, a giudicare dalla foto pubblicata da Pajes Merriman, che non lo conosceva in originale⁷, parrebbe però di dimensioni assai più ridotte rispetto a quelle attestate dalle fonti e che potrebbe dunque costituire una replica “in piccolo”, e forse per mano della bottega, del quadro eseguito per Comastri e poi acquistato dal livornese Troni.

L’identificazione del dipinto in esame con “la musica” di cui parlano le fonti citate rimane al momento un’ipotesi tanto suggestiva quanto purtroppo indimostrabile; ma certo la formulazione dell’immagine si presta, come si è detto, a significare un’allegoria della Musica.

Quanto alla datazione, il dipinto di Fondantico parrebbe avvicinarsi all’*Assunzione della Vergine* che Giuseppe Maria Crespi eseguì per la chiesa di San Ponziano a Lucca tra il 1730 e il 1732 (ora Lucca, Archivio Arcivescovile)⁸. La fisionomia della donna si apparenza strettamente a quella di San Giovanni Evangelista, i cui tratti femminili replicano, secondo quanto ricorda una lettera inviata a Luigi Crespi dal suo corrispondente lucchese Tommaso Bernardi, quelli del figlio diciottenne Antonio⁹. Assai simile è di fatto il modo con cui la luce batte sulla tempia, lasciando in ombra il volto posto analogamente di tre quarti, oppure sul ripiano marmoreo, posto di spigolo come il sepolcro della Vergine nella pala lucchese. Nei due dipinti è molto prossima anche la gamma cromatica, che preferisce colori terrosi, così come il ricorso a una stesura veloce e a forti impasti, che fa talora pensare, per esempio nella manica e nelle pieghe della gonna della fanciulla, a un uso delle dita più che del pennello.

Nello stesso tempo, in ordine al significato allegorico del quadro, gli strumenti musicali sono trattati con una particolare accuratezza così da rivaleggiare con gli esiti raggiunti in Lombardia da Evaristo Baschenis (Bergamo, 1617-1677), un artista che precede Crespi sul sentiero della “pittura di realtà”.

Daniele Benati

⁵ L. CRESPI, *Fesina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi. Tomo terzo*, Roma, 1769, pp. 216-217.

⁶ M. ORETTI, *Descrizione delle Pitture che ornano le Case dei Cittadini della Città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, ms. B 109, parte I, c. 43.

⁷ M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria* cit., fig. 210.

⁸ M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria* cit., pp. 254-255, n. 66; L. FICACCI, in *Restituzioni 2018. Tesori d’arte restaurati*, a cura di C. Bertelli e G. Bonsanti, catalogo della mostra (Torino), Venezia, 2018, pp. 616-623, n. 66.

⁹ Citata in R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 136, nota 72.

DONATO CRETI

Cremona, 1671 - Bologna, 1749

10 *The Virgin Mary in Glory with the Blessing Christ Child and Cherubs*, c. 1737

Oil on paper laid down on canvas,
20 ½ x 14 ¾ in.

Literature: R. ROLI, "Una insolita 'Veronica' di Donato Creti e altre aggiunte", in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, ed. by P. Leone De Castris, Naples, 1988, pp. 326, 329-330, note 15, fig. 5; M. RICCÒMINI, "Aggiunte al Creti", *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 24, 1989, p. 62, pl. 41; A. CERA, *La pittura bolognese del '700*, Milan, 1994, no. 39, *ad vocem*; M. RICCÒMINI, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Turin, 2012, p. 38, no. 23.29.



4. Donato Creti: *The Virgin in Glory with the Child*. London, The British Museum.

¹ R. ROLI, *Donato Creti* cit., p. 90, n. 43, figs. 85, 87, 89.

² M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., p. 41, no. 24.1.

First published by Renato Roli (who believed it was on canvas rather than paper), this monochrome picture shared its genesis with that of the grand altarpiece by Donato Creti depicting the *Virgin in Glory with Saint Ignatius of Loyola* in the Cathedral of San Pietro in Bologna, which was inaugurated, together with its altar, on 14 April 1737¹ (although an autograph inscription at the base of the painting with the date 1736 can plausibly be understood as indicating the work was completed in that year) (figure 5).

This is a study for – or *ricordo* of – the central figures of the *Virgin and Child* in the Bolognese altarpiece. Jesus raises his right arm, spreading his fingers in a gesture of blessing directed towards the figure (unseen here, but depicted in the altarpiece) of Ignatius of Loyola, kneeling before him and his Mother.

Compared to the altarpiece in Bologna, the oil on paper before us contains several variants, starting with the figure of the Holy Child, whose genitals are covered in the full-scale painting by a veil that passes behind his back and wraps itself around his right arm, whereas here he is nude. Moreover – even though the impression derives from our grisaille picture – Jesus appears blond, or at least light-haired, whereas in the canvas his curly hair is much darker. The gesture of his arm is rotated by a few degrees, as if the saint to whom he turns – absent in the work on paper – were placed further down with respect to the canvas, and not almost at the same level as the Child. In bringing her right hand to her breast, the *Virgin* in our painting holds him between her knees, almost taking him by the hand rather than by the arm, as we see in the larger work. The drapery, equally airy, also undergoes a substantial change between the two formats, as if Creti had made a separate study of the clothing. We know this was his habitual process, and there are a good number of drapery studies made in oil on paper; one of these, formerly with Colnaghi in London, is a life study of the leg and the fabric that covers it in the figure of the harp-playing Angel seen in the foreground of the same altarpiece.² Finally, abstracted from the context of the altarpiece, our *Virgin in glory*, together with her Child, is seated on a throne of clouds supported not by two little flying Angels, but by one alone, placed further back, although the number of cherubs under her feet has grown.

All this would seem to indicate that the work before us was made not so much with the large-scale work in mind, but rather as a *ricordo* made by the painter as an object to be preserved and collected. We may imagine the same was true of a companion picture in oil on paper representing a *Female Martyr Saint* (Catherine of Alexandria

or perhaps Margaret of Antioch), a study for one of the three female figures seated in the clouds beyond the Spanish saint in San Pietro.³

The importance of the commission, in the cathedral of his own city, prompted Creti to make a detailed study of the various parts of the Bolognese altarpiece. Thus, apart from the monochrome before us, the figure group of the Virgin and Child also appears in two preparatory sheets, drawn in pen and brown ink. The first is in the British Museum in London and is signed “Di me Donato Creti” at lower left; it shows the Holy Couple surmounted by a pair of Angels holding a crown over Mary’s head, just as one sees in the final canvas (although there the position of the Angels has been altered)⁴ (figure 4). The second, housed in the E. B. Crocker Art Gallery in Sacramento, California, is more finished and was probably also destined for the art market; it shows the Virgin seated on a throne.⁵

The date of our picture should be close to that of the altar’s inauguration in 1737, or shortly thereafter.

Marco Riccòmini

³ Oil on paper laid down on canvas, 430 x 340 mm: M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., p. 35, no. 23.4.

⁴ London, British Museum, inv. no. 1920-11-16-5. Pen and brown ink, 283 x 208 mm: M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., p. 54, no. 50.1.

⁵ Sacramento, The E. B. Crocker Art Gallery. Pen and brown ink, 227 x 207 mm: M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., pp. 65-66, no. 79.1.



5. Donato Creti: *The Virgin in Glory and Saint Ignatius*. Bologna, San Pietro.



DONATO CRETÌ

Cremona, 1671 - Bologna, 1749

10 *Vergine in gloria col Bambino benedicente e cherubini*, 1737 circa

Olio su carta applicata su tela, mm 520 x 370

Bibliografia: R. ROLI, *Una insolita "Veronica" di Donato Creti e altre aggiunte*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone De Castris, Napoli, 1988, pp. 326, 329-330, nota 15, fig. 5; M. RICCÒMINI, *Aggiunte al Creti*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 24, 1989, p. 62, tav. 41; A. CERA, *La pittura bolognese del '700*, Milano, 1994, n. 39, *ad vocem*; M. RICCÒMINI, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Torino, 2012, p. 38, n. 23.29.

Reso noto da Renato Roli (che lo pensava però su tela anziché su carta), il monocromo nasce assieme alla monumentale pala d'altare di Donato Creti con la *Vergine in gloria e Sant'Ignazio* in San Pietro a Bologna, inaugurata col suo altare il 14 aprile 1737¹ (sebbene una scritta autografa alla base del dipinto, con la data del 1736, permetta di ipotizzare con ragionevolezza che questa fosse stata ultimata entro quell'anno) (figura 5).

Si tratta, infatti, dello studio – o del ricordo – per le figure centrali nella pala bolognese della Vergine in gloria col Bambino. Quest'ultimo, alza il braccio destro e sgrana le dita in gesto benedicente all'indirizzo di quel Sant'Ignazio di Loyola che, nella pala, si genuflette al suo cospetto e a quello della Madre.

Rispetto alla tela nella cattedrale bolognese, l'olio su carta in esame presenta qualche variante, a cominciare proprio dalla figura del sacro infante, le cui pudenda sono coperte nel grande formato da un velo che, passando dalla schiena, gli corre anche intorno al braccio destro, mentre qui è nudo. Inoltre (anche se, forse, si tratta soltanto di un'impressione derivata dalla pittura *en grisaille*) il Bambino sulla carta pare biondo, o dai capelli chiari, quando sulla tela ha invece i capelli ricci e scuri, quasi neri. Anche il gesto del suo braccio ruota di qualche grado, come se il santo cui si rivolge – assente dalla carta – fosse posizionato più in basso rispetto alla tela e non quasi alla sua stessa altezza. Nel portare egualmente la destra al petto, la Madre lo tiene tra le ginocchia prendendolo quasi per la mano, anziché per il braccio, come si vede sul dipinto. Anche il suo panneggio, egualmente arioso, muta sostanzialmente nel trasporto dal piccolo al grande formato, come se Creti avesse studiato le vesti separatamente. E sappiamo che Creti era uso a questa pratica, e non pochi sono i suoi studi di panneggio proprio ad olio su carta; uno dei quali, già presso Colnaghi a Londra, studia dal vero la gamba e i panni che la ricoprono dell'angelo che suona l'arpa nel primo piano della stessa pala nella cattedrale di Bologna². Inoltre, sottratta dal contesto della pala, la Vergine in gloria col suo Infante siede sopra un trono di nubi non più sorretto dai due angeli in volo ma da uno solo, in posizione più defilata, sebbene si siano moltiplicate le teste dei cherubini a fare da corona ai suoi piedi.

Tutto lascerebbe, quindi, pensare che l'olio su carta in esame nasca non tanto e non solo in vista del dipinto in grande formato ma, piuttosto, come ricordo che il pittore esegue per un fine collezionistico. Stesso destino, si direbbe, anche per l'olio su carta suo compagno, con una *Santa Martire* (Caterina di Alessandria o, forse, Margherita di Antiochia), che studia una delle tre figure femmi-

¹ R. ROLI, *Donato Creti* cit., p. 90, n. 43, figg. 85, 87, 89.

² M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., p. 41, n. 24.1.

nili sulle nubi alle spalle del santo spagnolo, sempre nella pala di san Pietro a Bologna³.

L'importanza della commissione, nella cattedrale della sua città, indusse Creti a studiare nel dettaglio le varie parti della pala bolognese. Così, oltre al monocromo in esame, la figura della Vergine col Bambino è preparata anche da due fogli a penna e inchiostro bruno. Il primo, conservato presso il British Museum di Londra e firmato in basso a sinistra "Di me Donato Creti", mostra il gruppo sacro sormontato da due angeli che tengono sollevata una corona sulla testa della Vergine, così come si vede anche sulla tela (sebbene poi in quest'ultima gli angeli mutino di posizione)⁴ (figura 4). Il secondo, conservato nella The E. B. Crocker Art Gallery di Sacramento in California, più finito e, probabilmente, destinato anch'esso al mercato collezionistico, mostra la Vergine col Bambino seduta su un trono⁵.

La datazione sarà da porsi attorno al momento dell'inaugurazione dell'altare (1737) o poco dopo.

³ Olio su carta applicata su tela, mm 430 x 340: M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., p. 35, n. 23.4.

⁴ Londra, The British Museum. inv. n. 1920-11-16-5. Penna e inchiostro bruno, mm 283 x 208: M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., p. 54, n. 50.1.

⁵ Sacramento (CA), The E. B. Crocker Art Gallery. Penna e inchiostro bruno, mm 227 x 207: M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., pp. 65-66, n. 79.1.

Marco Riccòmini

DONATO CRETÌ

Cremona, 1671 - Bologna, 1749

11 *A Female Martyr Saint*,
c. 1737

Oil on paper laid down on canvas,
17 x 13 ³/₈ in.

Provenance: London, Agnew's.

Literature: R. ROLI, *Donato Creti*, Milan, 1967, p. 94, fig. 95; M. RICCÒMINI, "Aggiunte al Creti", *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 24, 1989, p. 62, pl. 43; M. RICCÒMINI, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Turin, 2012, p. 35, no. 23.4.

This amber-toned monochrome on paper is almost like a gilt bronze relief, shiny on its more protruding parts from years of repeated contact with the hands of the faithful, venerating the young female saint, shown in heavenly glory. The crowned head and the palm frond, held between the index and thumb of her right hand, tell us she is a Christian martyr, but the absence of any other attribute impedes secure identification. She thus remains unknown and nameless, though robed in a sumptuous dress, adorned with gems and precious stones like a true earthly queen; yet her eyes are directed heavenwards, beyond the thick bank of clouds on which she sits, as on a celestial throne. One can only understand where she is looking after a careful study of Donato Creti's oeuvre, and indeed she appears – almost concealed and in half-shadow – among the three female martyrs seated in the clouds behind the figure of Saint Ignatius of Loyola adoring the Virgin and Child in the Cathedral of San Pietro in Bologna (figure 5).

Our painting is a study for a lateral part of a grand altarpiece by Donato Creti with the *Virgin and Child in Glory and Saint Ignatius*, inaugurated, together with its altar, on 14 April 1737.¹ The date is certain, but a close look at the lower part of the canvas (a work of over 5 x 3 metres, or 17 x 10 feet) reveals a faithful and realistic view of the city of Bologna, with the tiny figure of the painter and an autograph inscription just above him: "Donato Creti che spasegia su la mura per le sue applicazioni - anno 1736", which indicates the canvas was complete, at least in its principal parts, before the end of that year.

From the outset, we cannot securely identify the three female figures in the upper part of the altarpiece, their gazes crossing one another amid a choir of angels, and it may have been that Creti voluntarily chose to depict these martyrs without any particular attribute, as if they were allegorical figures, like the many others painted by him. However, the floral wreath held by the figure in the finished work could belong to Dorothy, virgin and martyr of Caesarea in Cappadocia, who was beheaded under the Emperor Diocletian, according to her legendary *Passio*. She is known to the world of the faithful for the miracle of the basket full of mid-winter apples and roses, delivered by an angel in the likeness of a little boy to Theophilus, her executioner, before her torture; the latter was thus converted to Christianity, before being beheaded himself. Dorothy's cult had such a following, especially in the Middle Ages, that she was declared one of the "*quatuor Virgines Capitales*" (four principal virgin saints); and the other two figures in Creti's

¹ R. ROLI, *Donato Creti* cit., p. 90, no. 43, figs. 85, 87, 89.



altarpiece could thus be Catherine of Alexandria and Margaret of Antioch, one with a crowned head. One might say they were there to protect Ignatius as he kneels before the Holy Couple. The saint was celebrated for his *Spiritual Exercises*, a fundamental text for the order of pilgrim priests he established, later named Jesuits; he was beatified on 27 July 1609 by Pope Paul V and then canonized by Gregory XV on 12 March 1622.

It should be noted that in his view of Bologna, next to the pair of towers (the distinctive and recognisable emblem of the city), Creti has inserted the upper part and dome of the church of San Bartolomeo and, on the left, the tower of the astronomical observatory. This might seem a casual glimpse, drawn from memory, from a rooftop in the Strada Maggiore or from further afield, maybe the foothills, during one of his “applicazioni” (studies). But in including the *Specola*, Creti was paying tacit tribute to Count Luigi Ferdinando Marsigli, his patron, who had convinced the Bolognese Senate to build the first observatory (1712-1726); and it was Marsigli who commissioned Creti to paint the idyllic series of *Planets* in about 1711 as a gift for Pope Clement XI (they are now housed in the Vatican Picture Gallery).

This study in oil on paper – a technique repeatedly adopted by Creti – has a companion piece executed in the same technique and similar format, conceived as preparatory for (or as a “ricordo” of) the figure group with the Virgin and Child² in the same Bolognese altarpiece, for which the artist also made preparatory studies in pen and brown ink.³ It is clear that he was intensely involved in creating the gigantic altarpiece for the Cathedral of his adoptive city.

Marco Riccòmini

² M. RICCÒMINI, *Aggiunte* cit., p. 62, pl. 41.

³ M. RICCÒMINI, *Donato Creti* cit., p. 54, no. 50.1; pp. 65-66, no. 79.1.

DONATO CRETÌ

Cremona, 1671 - Bologna, 1749

11 *Santa martire*, 1737 circa

Olio su carta applicata su tela,
mm 430 x 340

Provenienza: Londra, Agnew's.

Bibliografia: R. ROLI, *Donato Creti*, Milano, 1967, p. 94, fig. 95; M. RICCÒMINI, *Aggiunte al Creti*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 24, 1989, p. 62, tav. 43; M. RICCÒMINI, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Torino, 2012, p. 35, n. 23.4.

Monocromo su carta dai toni ambrati, quasi fosse un rilievo in bronzo dorato reso lucido sulle sue parti sporgenti dal contatto ripetuto negli anni delle mani dei fedeli, in venerazione della giovane santa martire in gloria. Il capo coronato e il ramoscello di palma, stretto tra indice e pollice della mano destra, ne svelano infatti la natura di martire cristiana; ma l'assenza di ulteriori attributi impedisce una sicura identificazione. Resta così sconosciuta e priva di nome, ammantata d'una veste sontuosa e ornata di gemme e preziosi, al pari d'una vera regina in terra, ma con lo sguardo rivolto al cielo, oltre lo spesso cumulo di nubi su cui siede, come sopra un trono celeste. Dove volga lo sguardo lo si capisce soltanto cercando con cura nell'opera di Donato Creti. Così la si ritrova, quasi nascosta ed in penombra, tra le tre martiri assise tra le nubi alle spalle del santo basco in adorazione della Vergine e del Bambino nel Duomo di Bologna (figura 5).

Si tratta, infatti, d'uno studio per una parte di quinta in vista della monumentale pala d'altare di Donato Creti con la *Vergine in gloria e Sant'Ignazio* in San Pietro a Bologna, inaugurata assieme al suo altare il 14 aprile 1737¹. La data è sicura ma, osservando nella parte inferiore della tela (di oltre cinque metri di altezza per più di tre di larghezza), e concentrando l'attenzione sulla veduta fedele e reale della città di Bologna si noterà la figurina del pittore e la scritta autografa che corre appena sopra: "Donato Creti che spasegia su la mura per le sue applicazioni - anno 1736", che lascia intendere come la tela fosse già terminata, almeno nelle sue parti principali, entro quell'anno.

Chi siano le tre figure femminili che intrecciano gli sguardi in un coro di angeli non è dato sapere d'acchito e, forse, Creti scelse volontariamente di raffigurare le tre martiri senza particolari attributi, quasi fossero tre figure allegoriche, come tante che dipinse. Tuttavia, la corona di fiori che corre tra quelle mani, potrebbe appartenere a quella Dorotea, vergine e martire di Cesarea in Capadocia, decapitata al tempo di Diocleziano, secondo la *Passio* leggendaria, nota al mondo dei fedeli per il miracolo del cesto di mele e di rose nel mezzo dell'inverno, fatto recapitare da un angelo nelle sembianze di un fanciullo a Teofilo, suo carnefice, prima del supplizio (e che convinse quest'ultimo a convertirsi al cristianesimo, per finire poi, a sua volta, decapitato). Il suo culto ottenne un tale seguito, specie nel Medioevo, che Dorotea fu inserita tra le *quatuor Virgines Capitales*; così che le altre due, nella parte alta della pala di Creti (e una delle quali nel monocromo in esame), potrebbero indistintamente raffigurare o Caterina di Alessandria, o Margherita

¹ R. ROLI, *Donato Creti* cit., p. 90, n. 43, figg. 85, 87, 89.

di Antiochia, entrambe con la testa coronata. Stanno - si direbbe - a proteggere il santo genuflesso al cospetto del gruppo sacro, celebre per i suoi *Esercizi Spirituali*, testo fondamentale per l'attività dei Preti pellegrini da lui fondati (che poi saranno i Gesuiti), proclamato beato il 27 luglio 1609 da papa Paolo V e quindi santo il 12 marzo 1622 da papa Gregorio XV.

Occorre notare come, nella veduta di Bologna, Creti abbia inserito, a fianco delle due torri, segno distintivo e riconoscibile della città, il corpo e la cupola della chiesa di San Bartolomeo e, sulla sinistra, la torre dell'osservatorio astronomico. Parrebbe uno scorcio casuale, preso a memoria, oppure da un tetto di Strada Maggiore o da più lontano, dai primi colli, durante una delle "sue applicazioni" (ossia i suoi studi). Ma nell'inserire la specola, Creti lasciava nella monumentale pala della cattedrale bolognese un tacito omaggio al conte Luigi Ferdinando Marsigli, suo protettore, che convinse il Senato a edificare il primo osservatorio astronomico (tra il 1712 e il 1726) e per il quale Creti dipinse attorno al 1711 la sognante serie dei *Pianeti*, destinati come dono a Clemente XI, oggi presso la Pinacoteca Vaticana a Roma.

Lo studio ad olio su carta, tecnica nella quale Creti si cimenta in ripetute occasioni, si accompagna a quello, eseguito con la stessa tecnica e di simile formato, concepito in vista (oppure in ricordo) del gruppo della Vergine col Bambino², nella stessa pala d'altare bolognese, e che il pittore studiò anche in due fogli a penna e inchiostro bruno³, a testimoniare di quanto intenso sia stato il suo impegno di fronte alla gigantesca pala nel Duomo della sua città di adozione.

² M. RICCOMINI, *Aggiunte* cit., p. 62, tav. 41.

³ M. RICCOMINI, *Donato Creti* cit., p. 54, n. 50.1; pp. 65-66, n. 79.1.

Marco Riccòmini

UBALDO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1728 - Ravenna, 1782

12 *The Immaculate Conception and Angels*, c. 1775-1780

Oil on canvas, 22 ¼ x 14 ¾ in.

Literature: unpublished.



6. Ubaldo Gandolfi: *The Immaculate Conception and Angels*. Cingoli, Pinacoteca Comunale.

A valuable addition to the catalogue of the great Bolognese artist Ubaldo Gandolfi, one of the most talented painters of the later eighteenth century in Italy, this is the *modelletto* for his altarpiece in the church of Santo Spirito in Cingoli, an important city of the Legazione Pontificia Marchigiana, in the central area of the Marche; the magnificent full-scale work is now in the local picture gallery (Cingoli, Pinacoteca Comunale) (figure 6).

Publishing this work in the monograph on the artist,¹ I suggested (and hereby confirm) that the painting was carried out in the late 1770s, basing my view on the high quality of pictorial handling in a work potent in its poetic inspiration and secure in its doctrine. Italian art of the eighteenth and nineteenth centuries is much indebted to this eminent painter's skill in giving new form to the ancient mysteries of the Catholic creed. Indeed Ubaldo Gandolfi may have been at once the most austere and yet most innovative of the Italian painters who sought to respond to the demands of a sacred visual vocabulary that was both credible and persuasive for any Christian – following what the Pope of Ubaldo's youth, Benedict XIV, had so forcefully established, in opposition to idioms that were too close to popular beliefs.

This is proved by the first painting requested of him by the nuns of the Franciscan Third Order in Cingoli for their church dedicated to the Holy Spirit: the canvas with the *Stigmatisation of Saint Francis*, signed and dated 1768,² a work of pathos and convincing rhetoric in which the angelic presences play a major role in defining, even more than the miracle, the full acceptance of Francis' suffering, put forward by the painter as a model for believers through his ability to adapt himself to divine will.

About ten years later, Ubaldo received a new request for an altarpiece, to be placed opposite the one dedicated to Saint Francis and representing one of the most debated mysteries of the faith: the conception of Mary without the stain of original sin.

The Marian mystery, which was not ratified as dogma until 1854, through Pius IX's bull *Ineffabilis Deus*, had been a subject of discussion since the earliest centuries of Christianity. Accepted by the Franciscans and contested by the Dominicans, it became an object of liturgy under the pontificate of Sixtus IV, and had its worship solemnized by Benedict XIV in the mid-eighteenth century with the institution of the Papal Chapel in Santa Maria Maggiore in Rome for the feast of the Immaculate Conception. The iconography of the mystery, as it had evolved through the centuries, drew upon the *Revelation* of John the Evangelist for its

¹ D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi*, Turin, 1990, p. 277, n.154.

² *Ibid.*, p. 256, n. 43. The painting was removed from Cingoli during the Napoleonic period (F. MARIANO, ed., "Cingoli. Chiesa di Santo Spirito", in *Lo spazio del sacro. Chiese barocche tra '600 e '700 nella provincia di Macerata*, Macerata, 2009, pp. 53-54) and is now in the Brera Gallery in Milan. The signature and date were visible before it was relined. See also D. BIAGI MAINO, in F. Zeri, ed., *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milan, 1991, pp. 204-205.



7. Ubaldo Gandolfi: *The Immaculate Conception*, pen and brown ink. Washington, National Gallery of Art.



8. Ubaldo Gandolfi: *The Immaculate Conception*, red chalk. Milan, Pinacoteca di Brera.

³ Ibid., pls. XXXIV, XXXV. The first is in the Brera Gallery, the other in the National Gallery of Art in Washington.

defining symbols, the crown of twelve stars, the moon under the feet of the Virgin robed in blue and white (the colours of virginity and chastity), and the Mother crushing the serpent of temptation underfoot, an image of salvation offering an antithesis to Eve, the sinner who had doomed human kind.

Here, the great artist adopts the paradigm of the traditional iconography, but with some variants; these are not secondary in nature and are designed to make the proposition more approachable.

We may follow the creative process that defines the composition thanks to two magnificent drawings, one for the Virgin and the other for the entire composition (figures 7-8).³ From this already considerably elaborate concept, Ubaldo takes an even more effective path, as proved by the *bozzetto* presented here, a picture that would certainly have been shown to the person mediating for the Franciscan nuns. In the drawing just mentioned, the Angel in the foreground addresses the onlooker, pointing at Mary, a rhetorical attitude ultimately rephrased in different but equally appealing terms, with the divine messenger turning to venerate the Virgin, swinging a burning censer: a pictorial solution of powerful intensity, whose ritual gesture draws the Christian beholder to the adoration of the white purity of the Mother of God, never even brushed by the shadow of sin. The painter also includes a little Angel who shows the serpent of temptation a small cross symbolising victory over sin and evil accomplished by the Son of Mary, creating a counterpoint to the *Immacolata's* gesture of prayer.

This is a beautifully conceived idea achieved through resplendent brushwork, with a freedom of handling fully revealed by the excellent condition of the canvas. The *bozzetto* speaks to us in a language of immediacy and glowingly loaded pigment, and its message is reinforced by the composition of light, with the reflection of the lighted candle on the beautiful image of Mary.

Until very recently this canvas was housed in a private collection together with a sketch for a painting of 1775, the *Virgin and Child with Saints George and Francis*. This is also presented here, and the two *bozzetti* certainly belonged early on to a single, highly cultivated collector.

Donatella Biagi Maino



UBALDO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1728 - Ravenna, 1782

12 *Immacolata Concezione
e angeli*, 1775-1780 circa

Olio su tela, cm 56,5 x 37,5

Bibliografia: inedito.

Preziosa aggiunta al catalogo del grande artista bolognese Ubaldo Gandolfi, pittore tra i più dotati del secondo Settecento italiano, il dipinto è il modelletto per la pala d'altare che l'artista dipinse per la chiesa dello Spirito Santo di Cingoli, importante città della Legazione Pontificia Marchigiana, una magnifica pala d'altare oggi custodita presso la locale Pinacoteca Comunale (figura 6).

Pubblicando l'opera nella monografia dedicata all'artista¹, ne ipotizzavo una cronologia, che confermo, ai tardi anni settanta del secolo in ragione dell'alto risultato raggiunto nella resa di un'opera di forte afflato poetico e sicura definizione dottrinale, cui l'arte italiana sette-ottocentesca molto deve per la sapienza con cui l'eccellente pittore seppe rivestire di nuova forma gli antichi misteri del credo cattolico. Ubaldo Gandolfi fu infatti il pittore italiano forse più austero e insieme innovativo tra quanti si impegnarono a dare risposta alle richieste di un lessico visuale per il "sacro" che fosse credibile e capace di persuadere il cristiano, in ordine a quanto il pontefice della sua giovinezza, Benedetto XIV, aveva con tanta efficacia stabilito, opponendosi anche a formule troppo vicine alla credenza popolare.

Ne è prova il primo dipinto che gli fu richiesto dalle monache terziarie francescane di Cingoli per la loro chiesa di Santo Spirito, quella tela con le *Stimmate di San Francesco* firmata e datata 1768², opera di patetico accento e convincente retorica, nella quale le presenze angeliche hanno ampio ruolo nella definizione, più ancora che del miracolo, della piena accettazione della sofferenza da parte di Francesco proposto dal pittore quale modello per il credente nella capacità di adeguarsi al volere divino.

A distanza di circa un decennio, Ubaldo fu nuovamente richiesto di una pala per l'altare di fronte a quello dedicato a San Francesco, rappresentativa di uno dei più discussi misteri della fede, la concezione di Maria senza la macchia del peccato originale.

Il mistero mariano, che sarà sancito in forma di dogma solo nel 1854 da Pio IX con la bolla *Ineffabilis Deus*, era stato discusso sin dai primi secoli dell'era cristiana; accettato dai francescani e contestato dai domenicani, divenne oggetto di liturgia durante il pontificato di Sisto IV; Benedetto XIV ne aveva solennizzato il culto alla metà del Settecento istituendo la cappella papale in Santa Maria Maggiore di Roma per la festa dell'Immacolata Concezione. L'iconografia del mistero quale si era venuta definendo nei secoli deriva dall'*Apocalisse* di Giovanni: i simboli caratterizzanti, la corona di dodici stelle, la luna sotto i piedi della Vergine vestita di bianco e blu, i colori significativi della verginità e della castità; la Madre con

¹ D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi*, Torino, 1990, p. 277, n. 154.

² Ivi, p. 256, n. 43. Il dipinto, sottratto a Cingoli in epoca napoleonica (F. MARIANO, a cura di, *Cingoli. Chiesa di Santo Spirito*, in *Lo spazio del sacro. Chiese barocche tra '600 e '700 nella provincia di Macerata*, Macerata 2009, pp. 53-54), è custodito a Milano, Pinacoteca di Brera. Firma e data erano leggibili prima che il dipinto venisse rifoderato. Cfr. anche D. BIAGI MAINO, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, a cura di F. Zeri, Milano 1991, pp. 204-205.

il piede schiaccia il serpente tentatore, immagine salvifica in antitesi ad Eva, la peccatrice che ha condannato il genere umano.

Dell'iconografia tradizionale il grande artista accoglie il modulo, inserendovi però alcune varianti non accessorie, tali da rendere ancora più accostabile l'assunto della rappresentazione. Definisce la composizione attraverso un procedimento creativo che si può ripercorrere grazie a due magnifici disegni, relativi l'uno all'immagine della Vergine e l'altro all'intera composizione (figure 7-8)³. Da questo pensiero, già molto elaborato, Ubaldo evolverà in termini di ancora maggiore efficacia, come mostra il bozzetto che qui si presenta e che certo fu sottoposto all'intermediario che agiva per conto delle monache francescane. Nel disegno citato l'angelo in primo piano si rivolge al fedele indicando Maria, un atteggiamento retorico che il pittore risolve alla fine in termini diversamente suggestivi, con l'angelica presenza che si volta a riverire la Vergine e con l'incenso che brucia nel turibolo: un esito pittorico di forte intensità che, tramite il gesto rituale, porta il cristiano all'adorazione della candida purezza della Madre di Dio, mai sfiorata da ombra di peccato. Ancora, il pittore effigia un piccolo angelo che mostra al serpente tentatore una croce, a significare la vittoria sul peccato e sul male del Figlio di Maria, in contrappunto al gesto di preghiera dell'Immacolata.

Bellissima invenzione resa in splendente pittura, che l'ottimo stato di conservazione concede di conoscere appieno nella libertà esecutiva concessa al bozzetto, di scrittura immediata e corposo negli impasti lucenti. Il messaggio è rinforzato dall'impianto luminescente, con il riverbero del cero acceso sull'immagine bella di Maria.

Sino a tempi recentissimi il dipinto è stato conservato in una collezione privata unitamente al bozzetto di un dipinto del 1775, la *Madonna col Bambino e i Santi Giorgio e Francesco* presentato in questa stessa sede, che certamente appartennero in antico ad un unico, colto collezionista.

³ Ivi, tavv. XXXIV, XXXV. Il primo è custodito a Milano, Brera, l'altro nella National Gallery of Art di Washington.

Donatella Biagi Maino

UBALDO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1728 - Ravenna, 1782

13 *The Virgin and Child
Appearing to Saints George
and Francis, 1775*

Oil on canvas, 22 ¼ x 14 ¾ in.

14 *The Virgin and Child
Appearing to Saints George
and Francis, 1775*

Pen and ink with sepia wash,
8 ⅛ x 8 in.

Literature: both unpublished.



9. Ubaldo Gandolfi: *The Virgin and Child Appearing to Saints George and Francis*. Castelbolognese, San Giorgio.

¹ The Castelbolognese painting bears the artist's initials and date: "U. G. F. 1775". See D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi*, Turin, 1990, p. 266; Eadem, *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, exhibition catalogue (Cento), Turin, 2002, p. 90. The work was restored in preparation for that exhibition by *Officinarte* of Bologna through the sponsorship of GM-Galliani Metalli.

² D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi* cit., p. 13.

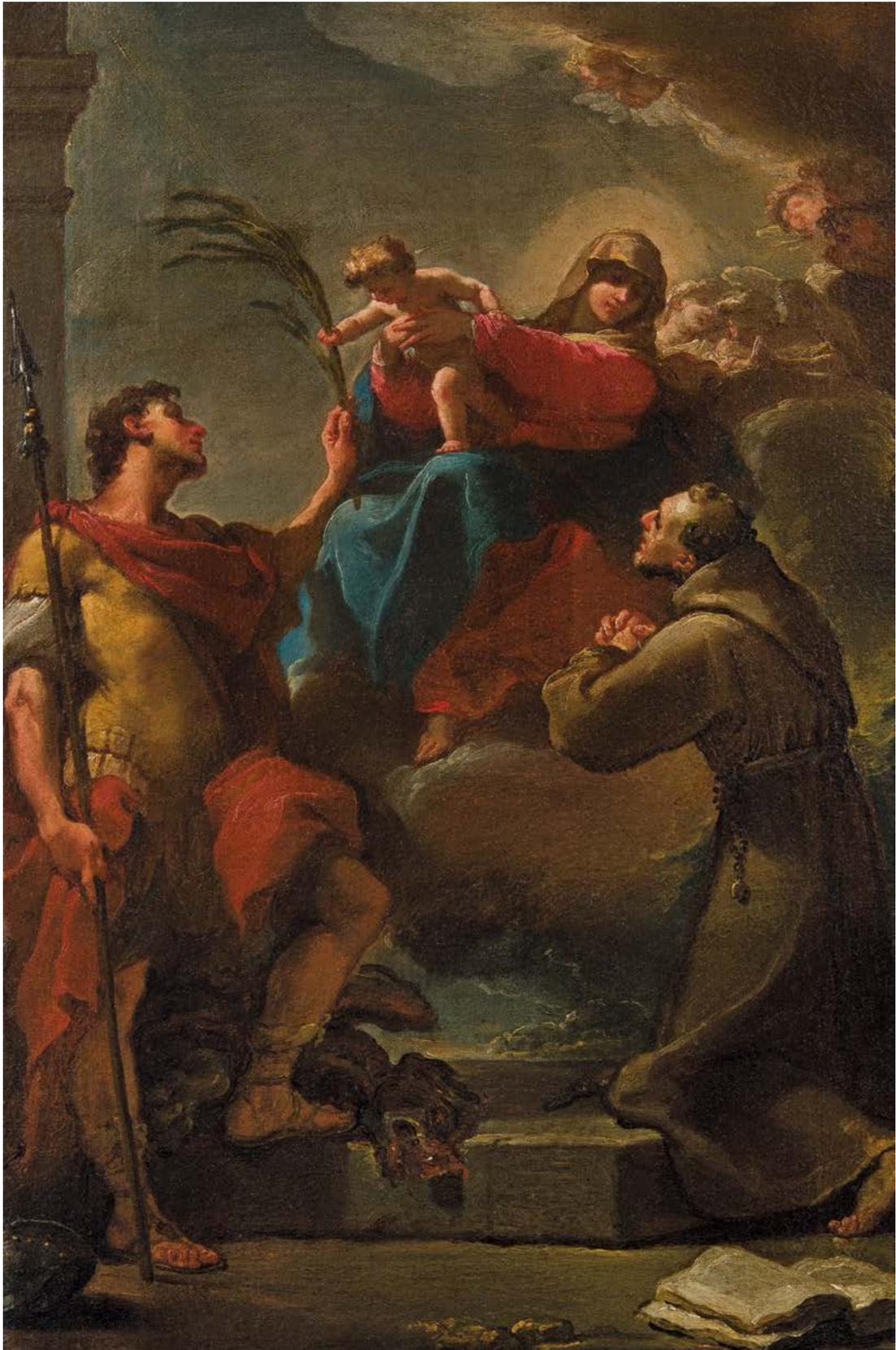
This painting was housed – probably early on, and until very recent times – as a pendant of the *bozzetto* for the altarpiece of the *Immaculate Conception* in the church of Santo Spirito in Cingoli, discussed above. Both these small-scale canvases, noble in taste, splendid in handling, and in excellent condition, are preparatory for two important altarpieces made for Franciscan churches; this, we may imagine, lies behind their joint presence in a collection.

The work studied here is the finished *modelletto* for the canvas Ubaldo Gandolfi painted in 1775 for the church of San Giorgio of the Capuchin Friars Minor of Castelbolognese (figure 9), an exemplary work in invention, pictorial quality and powerful religious meaning. The altarpiece was commissioned from the painter by the Bolognese friar Doroteo Caminata OFM, and erected in the church in 1776, after having been displayed before admiring connoisseurs in the painter's workshop.¹

The completed painting is a conceptual triumph by Ubaldo Gandolfi, one of the most talented and sincere interpreters of Catholic sacred mystery in an era when Enlightenment culture and the powerful reforming zeal of Pope Benedict XIV dictated that artists show the utmost clarity, absolute respect for the word of the gospels, and pursuit of the most carefully ascertained hagiography. The altarpiece stands out for its freshness of truth and life, qualities reflected in the various passages of Ubaldo's imagination in his painting of the *bozzetto* before us, as well as in the pen, ink and sepia wash drawing published here.

Ubaldo, one of the finest Italian draughtsmen in the opinion of Anton Raphael Mengs (himself one of the severest critics of his day),² followed the approach generally accepted in academic circles, and was especially modelled on the Carracci and the Accademia degli Incamminati, therefore facing the challenges of invention within the closed confines of a sheet of paper. Thus he experimented with individual figures and, in highly accomplished drawings such as this one, with compositional energy, radiantly achieved.

The artist's graphic immediacy – swift, nonchalant and appealing in its definition of form, which is then skillfully enhanced by a wash of light and shade – validates Mengs' judgment and justifies the attention given by cultivated collectors to Gandolfi's drawings, then and now. Suffice it to observe our warrior saint, modelled after the figure of Saint Proculus in the altarpiece known as the *Pala dei Mendicanti* by Guido Reni, and described



in rapid, powerful and confident pen-strokes, with the tonal expansion of watercolour achieving an almost pictorial effect.³

In all likelihood the drawing was submitted to Father Doroteo before a decision was made about colour, as suggested by a small but significant change between the drawn and painted images: in the drawing, the palm of martyrdom offered by the Christ Child has leaves turning towards his own head, allowing the artist to give ample space to the sky, the source of divine illumination. The decision to turn the palm frond in the other direction subtly changes the significance of the image, leading it closer to the heart of sacred tradition in its respect of early iconography.

We have said that the Saint George is deeply-felt tribute to the precedent set by Reni; so too Francis, derived (in reverse) from the earlier master's figure of that saint in the Capuchin church of Faenza. In both case the saints are represented, in both attitude and expression, with sentiments richer in pathos than those of the *modelli*, reflecting the culture of his day, for which the painter was such an excellent spokesman.

Ubaldo Gandolfi's extraordinary capacity for innovating the vocabulary of sacred art while fully respecting the great models of Venetian and local painting, places him among the protagonists of later eighteenth-century Italian art; and our *bozzetto*, a masterpiece of the Bolognese artist, is proof of this statement. Among the few variants occurring in the completed painting, one notes that the Virgin's face is veiled in a different manner and surrounded by a mystical light: a change no doubt imposed for reasons of worship. Yet the effect of mystery brought about by the shading in the sketch adds allure to the figure of the Heavenly Mother, and captures our attention.

Donatella Biagi Maino

³ The painting was partly destroyed during the Second World War: it is reproduced in D. BIAGI MAINO, "Guido Reni e i frati minori cappuccini: storia di una committenza", *Prospettiva*, 47, 1986, p. 65.



UBALDO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1728 - Ravenna, 1782

13 *La Madonna col Bambino
appare ai Santi Giorgio
e Francesco, 1775*

Olio su tela, cm 56,5 x 37,5

14 *La Madonna col Bambino
appare ai Santi Giorgio
e Francesco, 1775*

Penna e acquerello seppia su carta,
mm 277 x 203

Bibliografia: entrambi inediti.

Il dipinto è stato custodito, probabilmente già in antico e fino a tempi recentissimi, in *pendant* con il bozzetto per la pala con l'*Immacolata Concezione* della chiesa di Santo Spirito di Cingoli, discusso qui accanto. Entrambe le telette, di gran gusto e splendida fattura e in ottimo stato di conservazione, sono preparatorie per due importanti dipinti d'altare realizzati per chiese francescane; questo, si può supporre, il loro legame presso il collezionismo.

L'opera in esame è il modelletto in tutto compiuto per la tela che Ubaldo Gandolfi dipinse nel 1775 per la chiesa di San Giorgio dei frati minori cappuccini di Castelbolognese (figura 9), opera esemplare per invenzione, qualità pittorica e per il forte significato culturale; fu commessa al pittore da Doroteo Caminata da Bologna O. F. M. e collocata in chiesa nel 1776, dopo essere stata esposta all'ammirazione degli intendenti presso l'atelier del pittore¹.

Splendido risultato della potente immaginativa di Ubaldo Gandolfi, interprete tra i più dotati e sinceri del mistero del sacro cattolico in un'età in cui la cultura dei Lumi e la forte volontà riformatrice del pontefice Benedetto XIV avevano imposto, dalla metà del secolo, la massima chiarezza e il rispetto assoluto del verbo evangelico e della più certa agiografia dei santi, il dipinto si impone per franchezza di verità e freschezza di vita, un risultato di cui rendono ragione nei diversi momenti della decantazione del pensiero dell'artista il bozzetto di cui si discute e il disegno a penna e inchiostro, acquerellato in seppia che in questa sede si rende noto.

Ubaldo, uno dei migliori disegnatori italiani a giudizio di Anton Raphael Mengs, tra i più severi censori dell'arte contemporanea², procedeva secondo il metodo accreditato in ambito accademico ma soprattutto modellato sul precedente dei Carracci e degli Incamminati, misurandosi con le difficoltà dell'invenzione nella chiusa dimensione del foglio, provando le singole figure da rappresentare e, in disegni compiutissimi quale questo, l'efficacia della composizione, in termini di splendente maniera.

La franchezza della scrittura, rapida, sprezzata, avvolgente a definire le forme che l'aquerellatura sapiente rinterza nel gioco di ombre e luci, rende ragione del giudizio dell'artista tedesco nonché dell'attenzione che, per le prove grafiche del Gandolfi, il colto collezionismo ha sempre dimostrato, in passato ed oggi; ne è prova la figura del santo guerriero, esemplata sul modello del San Procolo della pala dei Mendicanti di Guido Reni e definita attraverso un *ductus* rapido e potente nella successione dei segni tracciati con sicurezza che l'espandersi del colore ad acquerello rende quasi pittoricamente efficace³.

¹ Il dipinto di Castelbolognese reca la sigla dell'artista e la data "U. G. F. 1775". Cfr. D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi*, Torino, 1990, p. 266; D. Biagi Maino, *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, catalogo della mostra (Cento), Torino, 2002, p. 90. In vista della mostra è stato sottoposto a restauro presso il laboratorio *Officinarte* di Bologna grazie alla sponsorizzazione di GM-Galliani Metalli.

² D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi* cit., p. 13.

³ Il dipinto è stato parzialmente distrutto durante la seconda guerra mondiale: vedilo riprodotto in D. BIAGI MAINO, *Guido Reni e i frati minori cappuccini: storia di una committenza*, in "Prospettiva", 47, 1986, p. 65.

Il disegno fu con ogni probabilità sottoposto a padre Doroteo prima di procedere con la definizione dell'impianto coloristico. Conduce a ipotizzarlo una piccola ma significativa variante che intercorre tra il progetto grafico e il bozzetto: nel disegno il piccolo Gesù porge al santo titolare della chiesa la palma del martirio con le foglie rivolte verso il suo capo, e questo ha concesso all'artista di lasciare un ampio spazio di cielo, dal quale si espande il lume divino: la scelta di orientare all'opposto il fogliame muta sottilmente il senso dell'immagine, riconducendo la rappresentazione entro l'alveo della tradizione sacra, nel rispetto della iconografia antica.

Si è detto che San Giorgio è un sentito omaggio al precedente reniano; così anche Francesco, che deriva in controparte dall'immagine che Reni dipinse per la chiesa cappuccina di Faenza; in entrambi i casi le figure dei santi sono rappresentati, nell'atteggiamento e nell'espressione, con un sentimento più ricco di pathos rispetto ai modelli, che è in linea con la cultura del tempo, della quale il pittore fu interprete altissimo.

La straordinaria capacità di Ubaldo Gandolfi di innovare il lessico del sacro nel pieno rispetto dei grandi modelli della tradizione veneta e locale lo pone tra i protagonisti della pittura italiana del secondo Settecento.

Il bozzetto, che possiamo definire un capolavoro dell'artista bolognese per l'efficacia della figurazione, dimostra questo assunto. Tra le poche varianti effettuate nel dipinto finito, si nota che il volto di Maria è diversamente velato e confuso da una luce mistica; una modifica, questa, imposta probabilmente da ragioni culturali: ma l'effetto di mistero determinato nel bozzetto dall'ombreggiatura aggiunge fascino e suggestione alla figura della divina Madre.

Donatella Biagi Maino

GAETANO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1734 - Bologna, 1802

15 *Hercules and Omphale*,
c. 1765

Oil on canvas, 21 x 14 ½ in.

Literature: C. GIUDICI, in *I Gandolfi. Ubaldo, Gaetano, Mauro. Disegni e dipinti*, exhibition catalogue (Venice and Bologna), Bologna, 1987, p. 63, no. 84; P. BAGNI, *I Gandolfi. Affreschi, dipinti, bozzetti, disegni*, Bologna, 1992, p. 283, no. 267.

A sensational example of the young Gaetano Gandolfi's talent, this exquisite painting was originally a pendant of the *Venus and Vulcan* now in the Staatsgalerie, Stuttgart (figure 10), acquired by the museum in the late 1980s;¹ both works had previously belonged to an American private collection. This beautiful canvas can be dated to Gandolfi's early years, during the mid-1760s, a particularly positive period of his life and career, and together with its pendant marks a point of high quality in his oeuvre, both in handling and felicitous invention.

When Gaetano carried out these two paintings about five years had passed since he had returned to Bologna from a sojourn in Venice that was fundamental for his evolution. His Venetian experience had been made possible by the support of a cultivated and farsighted patron, the merchant Antonio Buratti, a member of the new bourgeoisie that was on the point of replacing the role of the aristocracy in artistic matters.² Only two or three years before, he had married Giovanna Spisani, who often posed as his model and bore him many children from their long marriage, including Mauro, who became an excellent painter. By the middle of the century he was gradually earning public esteem and establishing his fame, not only locally, through the freshness and refinement of his style, uniting the study of the great and ever-appreciated Bolognese tradition – that of Nicolò dell'Abate, Carracci, Reni and Crespi – with a fascination for the contemporary painting of the Tiepolos, whose luminous skies he had been able to see, together with the not entirely neglected painting of the sixteenth century.³

At this point, his already profound, long-desired and disciplined culture had also benefited from the unexpected and positive cultural exchanges offered by the international Istituto delle Scienze and the Accademia Clementina di Pittura, Scultura e Architettura, to which Gaetano was elected in 1765 and in which he was to play a stellar role. In 1761, for example, on his return from Venice, where he had learned the delights of bright colour from that school of painting, he had occasion to have an exchange of ideas with Honoré Fragonard, who was spending time in Bologna with the Abbé de Saint-Non. Our Gaetano would have shared with the French painter a taste for atmospheric, vibrant painting, richly loaded with pigment that marked the canvas with flicks of the brush. An exponent, like his French colleague, of the “bon esprit de son temps”⁴, and working for a still-unknown patron, Gandolfi executed two paintings of truly exquisite grace, using a vivid palette to create expressive luminosity.

¹ G. EWALD, “Acquisti recenti di pittura italiana del Settecento per la Galleria statale di Stoccarda”, *Labyrinthos*, VII-VIII, nos. 13-16, 1988-1989, p. 297; D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Turin, 1995, pp. 35, 352, fig. 38.

² Antonio Buratti was not only a patron of several works (including sculptures) by Gaetano and other artists (Marchesi, Bigari) for his *palazzetto*, and sponsor of the sojourn of 1760 in Italy's most cosmopolitan city, its avantgarde status certified by the presence of paintings by Tiepolo and Batoni, but also an individual of absolutely modern mentality, lending posterity to the frescoes by Pellegrino Tibaldi and Nicolò dell'Abate in Palazzo Poggi by having them reproduced in a volume of the highest quality. This contributed to the promulgation of the Istituto delle Scienze, which was based there; visitors such as Fuseli, who was to be completely captivated by the art of Tibaldi, were stimulated by that magnificent book. See D. BIAGI MAINO, *Gaetano cit.*, pp. 16-18.

³ We learn from a brief note of his paintings given to the scholar Marcello Oretti (in D. BIAGI MAINO, *Gaetano cit.*, p. 144) that by the 1760s he had received commissions from the Russia of Catherine the Great, and from England; the remarkable pictures painted “per un inglese” are now displayed in Dublin Castle (D. BIAGI MAINO, *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, exhibition catalogue (Cento), Turin, 2002, pp. 22-24).

⁴ P. Rosenber, cited in D. BIAGI MAINO, *Gaetano cit.*, p. 33.



In the work studied here, we sense a joyful sensuousness, in the play of cross-dressing and changing roles which he interprets with suave wit and subtle guile. Hercules, bewitched by the young Omphale, reclines half-robed in a pure white fabric, its texture enhanced by swift touches of paint that mark shadows and the fall of light. He holds a spindle, the least appropriate object for a hero of his calibre, while the beautiful Omphale – whose face closely resembles Gaetano's love Giovanna, portrayed by him in the year they were married⁵ – is scantily dressed, yet her supple body is wrapped in a lion's pelt, and she holds the hero's weapon, a sturdy olivewood club. Behind her, Cupid, guilty of making Hercules fall in love, and thus distracting him from his duties, hides his face in his hands: a touch of wit increasingly used by Gandolfi in his mythological pictures, aware as he was of the element of vanity in subjects that continued to be requested from him until the end of the century.

However, at this earlier date, with the full force of his sensational talent, and while he could still have faith in a future that had not turned on itself, Gaetano Gandolfi offers us the gift of great painting: persuasive, audacious, vibrant in its beautiful brushwork and profound delight in colour.

Donatella Biagi Maino

⁵ The *Portrait of Giovanna Spisani* bears the inscription "d'Anni 20" ("aged 20") on the back, and should be dated to 1763, the year she was married. Together with Gaetano's *Self-Portrait*, it hangs in the Collezioni Comunali d'Arte, Bologna.



10. Gaetano Gandolfi: *Venus and Vulcan*. Stuttgart, Staatsgalerie.

GAETANO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1734 - Bologna, 1802

15 *Ercole e Onfale*, 1765 circa

Olio su tela, cm 53,5 x 37

Bibliografia: C. GIUDICI, in *I Gandolfi. Ubaldo, Gaetano, Mauro. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia-Bologna), Bologna, 1987, p. 63, n. 84; P. BAGNI, *I Gandolfi. Affreschi, dipinti, bozzetti, disegni*, Bologna, 1992, p. 283, n. 267.

¹ G. EWALD, *Acquisti recenti di pittura italiana del Settecento per la Galleria statale di Stoccarda*, in "Labyrinthos", VII-VIII, nn. 13-16, 1988-1989, p. 297; D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995, pp. 35, 352, fig. 38.

² Non solo committente di più opere, anche plastiche, di Gaetano e di altri artisti (Marchesi, Bigari) per il suo palazzetto, sponsor del soggiorno, del 1760, di Gaetano nella città più cosmopolita d'Italia, che la presenza di dipinti dei Tiepolo e del Batoni rendeva d'avanguardia, Antonio Buratti con una mentalità d'assoluta modernità si preoccupò anche di trasmettere alla posterità la bellezza degli affreschi di Pellegrino Tibaldi e Nicolò dell'Abate in palazzo Poggi facendo realizzare un volume di qualità altissima dedicato a tali pitture, che contribuì a far conoscere l'Istituto delle Scienze, che in tale luogo trovava sede: visite quali quella, ad esempio, di Füssli, che sarà ammaliato dall'arte del Tibaldi, discendono dalla conoscenza del magnifico libro. Cfr. D. BIAGI MAINO, *Gaetano cit.*, pp. 16-18.

³ Dalla breve nota delle sue pitture consegnata all'erudito Marcello Oretti (in D. BIAGI MAINO, *Gaetano cit.*, p. 144) apprendiamo che entro gli anni sessanta era stato commissionato di opere dalla Russia di Caterina II, dall'Inghilterra – e i suoi preziosi dipinti eseguiti "per un inglese" sono oggi esposti a Dublino (D. BIAGI MAINO, *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, catalogo della mostra (Cento), Torino, 2002, pp. 22-24).

⁴ P. Rosenberg, cit. in D. BIAGI MAINO, *Gaetano cit.*, p. 33.

Fragrante prova di talento del giovane Gaetano Gandolfi, lo squisito dipinto era in origine a *pendant* della tela con *Venere e Vulcano* oggi a Stoccarda, Staatsgalerie (figura 10), acquisita dal museo tedesco nei tardi anni ottanta del secolo scorso¹; in precedenza entrambe le opere appartennero ad una collezione privata americana.

La bella tela è da datare all'epoca prima del percorso del Gandolfi, alla metà degli anni sessanta del Settecento, un momento particolarmente positivo della sua vita e della sua carriera e, con il *pendant*, segna un punto qualitativamente alto per resa e per felicità d'invenzione al catalogo di questo grande.

Quando eseguì i due dipinti Gaetano era tornato da circa un lustro dal soggiorno in Venezia, fondamentale per la sua crescita, che gli era stato possibile grazie al sostegno di un colto e avveduto mecenate, il mercante Antonio Buratti, rappresentante di quella nuova borghesia che si apprestava a sostituire l'aristocrazia nei percorsi dell'arte²; da poco, due-tre anni, si era sposato con Giovanna Spisani, che gli sarà accanto per tutta la vita spesso posando per lui come modella e donandogli molti figli uno dei quali, Mauro, diverrà ottimo pittore. Già alla metà del secolo la freschezza della sua maniera, il suo stile raffinato che univa lo studio della grande e sempre apprezzata tradizione bolognese – da Nicolò dell'Abate ai Carracci al Reni al Crespi – alla fascinazione per la pittura contemporanea, dei Tiepolo i cui luminosissimi cieli aveva potuto conoscere, unitamente ai modelli di un non trascurato Cinquecento, stavano sviluppando la stima del pubblico e sancendo la sua fama, non solo in patria³.

A queste date, la sua cultura già profonda e perseguita nel tempo e nella disciplina aveva potuto giovare anche di scambi culturali inattesi quanto positivi, grazie all'internazionalità di quell'Istituto delle Scienze cui apparteneva l'Accademia Clementina di Pittura, Scultura e Architettura, alla quale Gaetano fu aggregato nel 1765 e della quale diverrà il principale ornamento: nel 1761, ad esempio, di ritorno da Venezia dove aveva appreso la felicità del colore lucente della pittura di quella scuola, aveva potuto scambiare opinioni e conoscenza con Honoré Fragonard, a Bologna per qualche tempo con l'Abbé de Saint-Non. Con il pittore d'oltralpe il nostro Gaetano condivise il gusto per una pittura fragrante, ariosa, la pennellata vibrante, densa di materia, incisa dal guizzo del pennello.

Interprete, come il collega francese, del "bon esprit de son temps"⁴, il Gandolfi esegue per un ancora ignoto committente due dipinti di grazia davvero squisita, dalla tavolozza accesa, luminosi, espressivi; lietamente sensuosa, nell'opera in esame, nel gioco del

travestimento, dello scambio dei ruoli, che interpreta con garbata ironia e sottile malizia.

Ercole, ammaliato dalla giovane Onfale, giace semicoperto da una stoffa candidissima, la cui consistenza è rilevata dal guizzo del pennello che segna ombre e il battere del lume, e regge il fuso, quanto di meno adatto ad un eroe del suo calibro; la bella Onfale, il cui volto gentile molto assomiglia al ritratto di Giovanna che l'amante dipinse l'anno delle nozze⁵, pur discinta ha avvolto intorno al corpo morbidissimo la pelle del leone, e tiene l'arma dell'eroe, la robusta clava d'olivo. Alle sue spalle Cupido, colpevole dell'innamoramento di Ercole che lo distoglie dai suoi doveri, nasconde il viso tra le mani: un accento di quell'ironia che nel prosieguo il Gandolfi sempre più manifesterà verso i soggetti della mitologia, consapevole della vanità di simili temi che sino a fine secolo gli verranno richiesti.

Ma a queste date, nella piena efficacia del suo strepitoso talento, in anni in cui è possibile avere fiducia nel futuro che sarà invece diversissimo da ciò che ancora appare, Gaetano Gandolfi ci regala una pittura suasiva, audace, vibrante per bellezza del segno e il profondo piacere del colore.

⁵ Il *Ritratto di Giovanna Spisani* reca al verso la scritta "d'Anni 20" ed è da datare al 1763, anno delle nozze. Insieme all'*Autoritratto* di Gaetano, è esposto presso le Collezioni Comunali d'Arte di Bologna.

Donatella Biagi Maino

GAETANO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1734 - Bologna, 1802

16 *Aeneas and his Family Fleeing
Troy*, c. 1790

Oil on canvas, 13 $\frac{3}{8}$ x 8 $\frac{7}{16}$ in.

Literature: D. BENATI, in *Invito al collezionismo. Quattro secoli di dipinti e disegni dal Cinquecento all'Ottocento*, ed. by D. Benati, exhibition catalogue, Bologna, 2005, pp. 74-75, no. 26.

A masterpiece of Gaetano Gandolfi, “che a’ suoi giorni fu un de’ più accreditati artefici che avesse Italia” (“who in his day was one of the most respected artists in Italy”), according to Luigi Lanzi,¹ this small painting was clearly a *modelletto* for a larger and as yet unidentified picture – lost, destroyed or perhaps never executed on a full scale.

The subject, drawn from Virgil’s epic, was much endeared to Italian culture because Aeneas, the son of Anchises and Venus, was the ancestor of all Romans: “Genus unde latinum” (whence [came] the Latin race) is the inscription taken from the *Aeneid* in the scene with the amorous couple of goddess and mortal in Annibale Carracci’s Farnese Gallery frescoes. The traditional depiction shows Aeneas fleeing from Troy, his city, now captured by the Greeks and set aflame, with his old father Anchises on his shoulders and his son Ascanius beside him; in the foreground, his wife Creusa uses her veil to shield herself from the smoke and ferocious fire. Soon Aeneas’ young bride will be lost in the flames and die amid the rubble of Troy. This is why in paintings of this subject such as that by Pompeo Batoni in the Galleria Sabauda, Turin (to cite only one eighteenth-century example), the woman is represented as separate from the main group of figures.

A powerful story, then, conceived by Gandolfi as an image of great pathos and intense poetry, reflecting the agitated, feverish action and in a manner enabling us to measure the strength of his imagination and the depth of his culture. For the gesture of Creusa, just mentioned, Gaetano revives the earlier example of the celebrated canvas by Federico Barocci (now in the Borghese Gallery, Rome), which he could have known through the print by Agostino Carracci.² In the work before us, too, we find strong reference to precedents by the Carracci School, to which Gaetano never ceased to pay homage even in his old age, rediscovering the felicitous inventions of his predecessors through his own modern idiom.

The artist was aware of the innovations of international pictorial culture, not only through the Accademia Clementina in Bologna – a superb vantage-point until the end of the century – but also by being able to see for himself what was new in French and English painting during his journey to London and his English sojourn in 1788-1789.³ Nonetheless he decided to not to adapt his distinct style to the new Neoclassical language, fully understanding its quality of detachment, but rather to remain loyal to the last to the essence of his elevated and deep-rooted culture, as the last great

¹ L. LANZI, *Storia Pittorica dell’Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, V, Bassano, 1809; ed. by M. Capucci, Florence, 1974, III, p. 140.

² D. DEGRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna, 1984, no. 203. English edition: D. DEGRAZIA BOHLIN, *Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné*, exhibition catalogue, Washington, 1979, no. 203.

³ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Turin, 1995, p. 106.

interpreter of a tradition that his era threatened to overturn (as indeed it did).⁴

This admirable painting, datable to the beginning of the 1790s, is of incomparable freshness and pictorial handling, in its quick, impetuous brushwork and chromatic patterns, achieving marvelous effects in the background glimpse of the burning city. Here, what still pulses in the soul of the artist – free as he was to unleash his lively imagination in a sketch – is a passion for the neo-Baroque art of which he had been, together with Fragonard, such an outstanding exponent.⁵

⁴ C. VOLPE, “I Gandolfi”, in *L'arte del Settecento emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, exhibition catalogue, Bologna, 1979, p. 115.

⁵ G. FAROULT, “Le néo-baroque”, in *L'Antiquité rêvée: Innovations et résistances au XVIIIe siècle*, exhibition catalogue (Paris-Houston), Paris, 2010, pp. 258-259, 268-269.

Donatella Biagi Maino



GAETANO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1734 - Bologna, 1802

16 *Fuga di Enea da Troia
in fiamme*, 1790 circa

Olio su tela, cm 34 x 21,5

Bibliografia: D. BENATI, in *Invito al collezionismo, Quattro secoli di dipinti e disegni dal Cinquecento all'Ottocento*, a cura dello stesso, catalogo della mostra, Bologna, 2005, pp. 74-75, n. 26.

Capo d'opera nel catalogo di Gaetano Gandolfi, "che a' suoi giorni fu un de' più accreditati artefici che avesse Italia" secondo le parole di Luigi Lanzi¹, il piccolo dipinto è ad evidenza un modelletto per una pittura ancora sconosciuta, andata smarrita o distrutta o forse mai realizzata nella grande dimensione.

Il soggetto del dipinto dall'epica di Virgilio, molto caro alla cultura italiana poiché Enea, figlio di Anchise e di Venere, è il progenitore della stirpe romana – "Genus unde latinum" è la scritta dal poema virgiliano che compare nel riquadro degli amori della dea e del mortale nella Galleria Farnese di Annibale Carracci – vuole Enea in fuga dalla sua città, Troia, ormai in preda ai greci e da questi data alle fiamme, con il vecchio padre Anchise sulle spalle e al fianco il figlioletto Ascanio; in primo piano la moglie Creusa, che con il velo cerca di riparare il viso dal fumo e dal riverbero feroce del fuoco. Di lì a breve la giovane sposa di Enea si smarrirà tra le fiamme e troverà la morte tra le macerie di Troia. Questo il motivo per cui in dipinti sul tema quali quelli, per restare nel Settecento, di Pompeo Batoni (Torino, Galleria Sabauda) la donna è effigiata a parte rispetto al gruppo principale.

Un racconto dunque potente che Gandolfi risolve in un'immagine di grande pathos e intensa poesia, nel segno dell'azione concitata e febbrile e in termini tali da consentirci di misurare la forza della sua immaginativa e lo spessore della sua cultura. Per il gesto di Creusa testé sottolineato Gaetano recupera infatti il modello antico della celebre tela di Federico Barocci (oggi Roma, Galleria Borghese), che poté conoscere attraverso la stampa che ne aveva tratto Agostino Carracci². Anche in quest'opera è poi forte il rimando ai precedenti della scuola dei Carracci, cui Gaetano sino in tarda età non cessa di rendere omaggio, riscoprendo attraverso il suo lessico modernissimo le invenzioni felici dei predecessori.

L'artista è infatti consapevole delle novità prodotte dalla cultura pittorica internazionale, accostata non solo attraverso le possibilità offerte da quell'osservatorio eccellente che fu, sino a fine secolo, l'Accademia Clementina della sua città, ma anche avendo potuto conoscere direttamente le novità della pittura francese e inglese durante il viaggio verso Londra e il soggiorno presso quella corte del 1788-1789³. Egli decide tuttavia di non adeguare il suo stile sceltissimo al nuovo verbo neoclassico del quale comprende la freddezza, ma di restare sino in ultimo fedele alle radici della sua alta e profonda cultura, ultimo grande interprete di una tradizione che i tempi minacciavano, come sarà, di travolgere⁴.

¹ L. LANZI, *Storia Pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, V, Bassano, 1809; ed. a cura di M. Capucci, Firenze, 1974, III, p. 140.

² D. DEGRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna, 1984, n. 203.

³ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995, p. 106.

⁴ C. VOLPE, *I Gandolfi*, in *L'arte del Settecento emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra, Bologna, 1979, p. 115.

Il mirabile dipinto, databile all'aprirsi dell'ultimo decennio del secolo, è di una freschezza e finezza esecutiva ineguagliabili, nella sveltezza del segno rapinoso e nell'impianto coloristico, che nello scorcio della città in fiamme raggiunge effetti di grande suggestione. Ancora vibra nell'animo dell'artista, libero nella dimensione del bozzetto di dare sfogo alla più accesa immaginativa, la passione per l'arte neobarocca della quale era stato, con Fragonard, eccellente interprete⁵.

⁵ G. FAROULT, *Le néo-baroque*, in *L'Antiquité rêvée: Innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi-Houston), Parigi, 2010, pp. 258-259, 268-269.

Donatella Biagi Maino

GAETANO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1734 - Bologna, 1802

17 *Venus Chaining Love*,
1770-1772

Oil on canvas, 13 $\frac{3}{16}$ x 17 $\frac{1}{2}$ in.

Literature: unpublished.



11. Gaetano Gandolfi: *Venus Chaining Love*. Bologna, casa Gini.

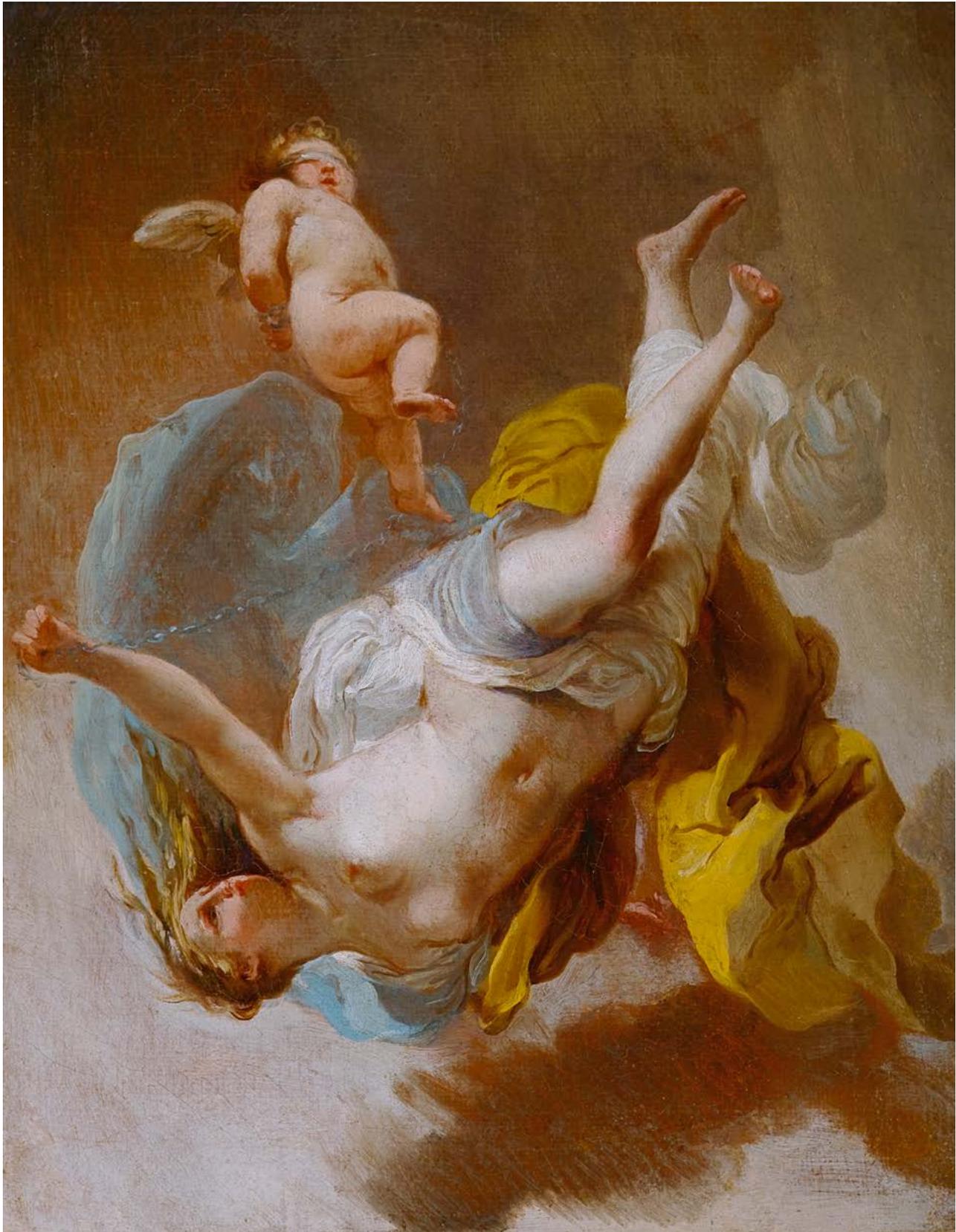
¹ Cesare Massimiliano Gini was born in Bologna in 1737 and died there in 1821. He was created *conte* in 1757 by Francesco III, Duke of Modena, having held the position of *Anziano del Gonfaloniere* in his city. As painter he earned a place among the biographies by Luigi Crespi (*Vite dei pittori bolognesi*, Rome, 1769, p. 198), and was an associate member of the Accademia d'Arte in Venice. As "Ludovico Inig" – nobles could not practise a profession – he opened what became a very active *calcografia*; he was also a dilettante practitioner of encaustic painting and had a celebrated collection of Flemish pictures.

² Dedicated to the great collector Prince Nikolai Yusupov, minister of Catherine the Great (he owned two of the most dazzling secular fables by Gaetano), the volume appeared in 1787. Inig's *calcografia* also published the collection of prints after drawings by Parmigianino (*Celeberrimi Francisci Mazzola Parmensis*, 1788), copies of which belonged to the great European collections of the period.

During the second half of the eighteenth century Bologna saw the emergence of a new ruling class formed of recently-elevated nobility and bourgeoisie who zealously sought to establish themselves within the political and cultural milieu *coté* that had founded its patronage of artists on a desire for stylistic renewal. Together with shrewd collectors and protectors of the arts such as Antonio Buratti – a patron of Gaetano Gandolfi and a generous merchant of Francesco Algarotti's generation who was the true stimulus for Bolognese culture in the middle years of the Enlightenment – there were younger players who tried to leave their mark in the evolution of local painting. Among these newly-minted nobles were Cesare Massimiliano Gini¹ (whose family had been given an earldom in 1732, and who as a young aspiring painter had befriended Gandolfi) and Mauro Tesi, and there were other promising Bolognese academic painters, some (especially Gaetano) destined for international fame.

We have mentioned Algarotti because as Mauro Tesi's mentor he revealed his talent; and it was Gini who promoted the young architect and draughtsman when he opened an outstanding *calcografia* artistic printing press which he directed – using the pseudonym Ludovico Inig – with Antonio Savioli, son of the Arcadian and historical poet Ludovico Savioli, another stellar figure in the Bolognese artistic firmament. Inig produced the *Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi*, which opens with a vaguely Piranesian frontispiece by Gaetano Gandolfi, crowning a period of artistic excellence for Bologna in which Gaetano had played a preeminent role.² Gini's achievement was fostered by his ownership of paintings (about 270 pieces), drawings and prints, rivalling the famed collection of Buratti, mentioned above, and even that of the Istituto delle Scienze, the noble institution which had nurtured the finest Bolognese geniuses in both the sciences and the arts, and which was a key destination for Grand Tourists and painters from foreign schools – including celebrated visitors such as Mengs, Fragonard and Fuseli.

For himself and his exceptional collection, Gini had refurbished his family palace, a building of grand dimensions but with a very simple façade,³ and he involved two of the finest Bolognese painters: the *quadraturista* Serafino Barozzi, who had just returned from Russia, and Gaetano Gandolfi, a very close friend and colleague, to whom he turned for the decoration of the alcove, its centre frescoed with *Bacchus and Ariadne*, a sparkling picture of which the *modello* was owned by Roberto Longhi,⁴ and the magnificent large room probably used for musical events, whose walls are embel-



lished with elegant stuccoes with foliage, candelabra and dancing figures “all’inglese”.⁵ The ceiling was decorated by a light-filled and airy (albeit classicising) framework containing *Venus Chaining Cupid* (figure 11).

The year was 1772. On December 15th the “volto di una camera” in the palazzo was unveiled, frescoed by “Serafino Barrocci, nel mezzo Venere, e in ogni canto due Puttini dipinti di Gaetano Gandolfi”.⁶ The date sets this project firmly within the context of a truly European culture; and Gaetano’s painting, and its highly sensuous, long-haired Venus, her long hair caught by the wind, which also flows through her pale lilac mantle and fluttering golden robe, conveys the search for a coherent middle ground between preserving the great models of the past (even the recent past, as in the *Fortuna* by Marcantonio Franceschini in Palazzo Ranuzzi) and the need for a different, mellow sensuality, in the rapport between the Rococo culture of his youth and the classicising *rappel à l’ordre* that fostered the culture of the most cultivated and astute European artists.

The work studied here clearly appears to be the *modello* submitted to Count Gini for the two figures in the centre of his room, and datable to 1771/1772, if we rely on Marcello Oretti’s contemporary account. It shows the beautiful young goddess in a pose with more torsion than in the finished painting, where the image is described less freely, and robed in a mantle different in colour and rhythm.

This small-scale canvas is without question a masterpiece of the great Gaetano Gandolfi.

Donatella Biagi Maino

³ The street where the *palazzetto* is located took its name from the family itself (via Zini, now via Augusto Righi); its front occupied six bays of the street’s covered walkway, and the back faced onto the Reno canal.

⁴ D. BIAGI MAINO, *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, exhibition catalogue (Cento), Turin, 2002, p. 88, n. 14. The work is housed in the Fondazione di Studi di Storia dell’Arte “R. Longhi” in Florence.

⁵ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Turin, 1995, pp. 359-360, n. 59.

⁶ M. ORETTI, *Cronica o sia Diario Pittorico* (eighteenth-century manuscript), Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, ms. B. 106 (in D. Biagi Maino, *Gaetano* cit., p. 359).

GAETANO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1734 - Bologna, 1802

17 *Venere incatena Amore*,
1770-1772

Olio su tela, cm 34,5 x 44,5

Bibliografia: inedito.

Nella seconda metà del XVIII secolo in Bologna si affermò una nuova classe dirigente, costituita da nobili di recente investitura e dalla borghesia, desiderosa di affermarsi presso il *côté* politico e culturale storicamente attivo anche attraverso forme di mecenatismo fondate, negli esiti stilistici richiesti agli artisti, sulla volontà di aggiornamento. Accanto ad accorti collezionisti e protettori delle arti quali Antonio Buratti, mecenate di Gaetano Gandolfi, un mercante munifico della generazione di Francesco Algarotti che fu demiurgo della situazione culturale bolognese alla metà del secolo dei Lumi, più giovani attori manifestarono la volontà di incidere sul percorso della pittura bolognese; nobili di nuovo conio quale Cesare Massimiliano Gini¹, la cui famiglia era stata insignita del titolo di Conte nel 1732 e che, giovane aspirante pittore, si era legato in gioventù di amicizia con il Gandolfi, appunto, con Mauro Tesi e altre speranze dell'Accademia artistica locale, destinate, il primo soprattutto, a celebrità internazionale.

Ho citato Algarotti perché fu lui, mentore di Mauro Tesi, a rivelarne il talento; e dell'abile architetto e disegnatore consacrò la fama lo stesso Gini, allorché aperse una calcografia eccellente che diresse con lo pseudonimo di Ludovico Inig con Antonio Savioli, figlio di quel Ludovico poeta arcade e storico che è un'altra delle glorie artistiche bolognesi. L'Inig editò infatti la *Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi* che si apre con un frontespizio di vaga eco piranesiana di Gaetano Gandolfi, a suggello di una stagione artistica che aveva visto Bologna protagonista e della quale lui stesso era stato partecipe². A tanto Gini era giunto procedendo con la creazione di una collezione di dipinti, circa duecentosettanta, di disegni e incisioni che rivaleggiava con quella, notissima, del Buratti citato sopra e persino dell'Istituto delle Scienze, la nobilissima scuola presso la quale i migliori ingegni bolognesi si erano formati nel campo delle Scienze e delle Arti e che era meta di visita dei viaggiatori del Grand Tour e di pittori d'altre scuole – celebri, le soste di Mengs, Fragonard, Füssli.

Per sé e per la sua insigne raccolta Gini aveva fatto risistemare il palazzetto di famiglia, un edificio di grande estensione ma dalla facciata assai semplice³, coinvolgendo due tra i migliori pittori bolognesi: Serafino Barozzi, quadraturista da poco tornato dalla Russia, e Gaetano Gandolfi, ottimo amico e sodale, ai quali aveva chiesto di dipingere l'alcova, che al centro vede affrescato *Bacco e Arianna*, una smagliante pittura il cui modello appartenne a Roberto Longhi⁴, e la grande, magnifica sala probabilmente destinata alla musica, che alle pareti presenta elegantissime decorazioni in

¹ Cesare Massimiliano Gini nacque a Bologna nel 1737 e vi si spense nel 1821. Fu investito conte nel 1757 da Francesco III duca di Modena, in ragione del ruolo di Anziano del Gonfaloniere coperto nella sua città. Per la sua attività di pittore meritò una biografia nelle *Vite dei pittori bolognesi* di Luigi Crespi, Roma, 1769, p. 198, e fu aggregato all'Accademia d'arte di Venezia; con lo pseudonimo di Ludovico Inig – i nobili non potevano esercitare mestieri – aperse una calcografia che fu molto attiva. Pittore dilettante, si provò con la pittura ad encausto; celebre la sua collezione di dipinti fiamminghi.

² Dedicata al Principe Youssouppoff, ministro plenipotenziario di Caterina di Russia e collezionista insigne – sue anche due delle più smaglianti favole profane di Gaetano –, fu edita nel 1787; della calcografia di Ludovico Inig ricordo anche la raccolta di incisioni dai disegni del *Celeberrimi Francisci Mazzola Parmensis*, 1788, presente nelle maggiori collezioni europee dell'epoca.

³ La strada dove sorge il palazzetto prendeva il nome dalla famiglia medesima (via Zini, oggi via Augusto Righi); affacciato sul retro sul canale di Reno, occupava sul davanti sei campate di portico.

⁴ D. BIAGI MAINO, *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, catalogo della mostra (Cento), Torino 2002, p. 88, n. 14. L'opera è custodita presso la sede della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte "R. Longhi" di Firenze.

stucco con racemi, candelabre, figurette danzanti concepite sul modello inglese⁵, e al centro del soffitto, entro una quadratura luminosissima e aerea se pur classicizzante, *Venere che incatena Cupido* (figura 11).

Era il 1772; il 15 dicembre si era scoperto il “volto di una camera” affrescato da “Serafino Barrocci, nel mezzo Venere, e in ogni canto due Puttini dipinti di Gaetano Gandolfi”⁶. La data, pone l’impresa al centro di un percorso di cultura pienamente europea; l’efficacia della pittura di Gaetano, che impagina una sensuosissima Venere dai lunghi capelli sciolti al vento che anima il mantello di un tenero lilla e la sfuggente veste d’oro, restituisce la misura della ricerca di una linea di coerenza tra il tramando ai grandi modelli di un passato anche recente – la *Fortuna* di Marcantonio Franceschini di palazzo Ranuzzi – e la necessità di una diversa, morbida sensualità, nel rapporto tra la cultura rococò della sua giovinezza e il *rappel à l’ordre* di linea classicista che anima la cultura dei più colti ed avveduti artisti europei.

L’opera in esame è, ad evidenza, il modello sottoposto al conte Gini per le due figure al centro della sala; databile al 1771-1772, giusta l’informazione di Marcello Oretti, raffigura la bellissima giovane secondo una postura più svolta che nel dipinto finito, dove l’immagine è resa in maniera meno sciolta e adorna di un mantello diverso per colore e andamento.

Il piccolo dipinto è, si può affermare con ogni certezza, un capolavoro al catalogo del grande Gaetano Gandolfi.

Donatella Biagi Maino

⁵ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995, pp. 359-360, n. 59.

⁶ M. ORETTI, *Cronica o sia Diario Pittorico*, sec. XVIII, Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, ms. B. 106 (in D. BIAGI MAINO, *Gaetano* cit., p. 359).

GAETANO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1734 - Bologna, 1802

18 *Capriccio of heads: two turbaned men, two young women, another woman with ribbons in her hair and a pearl earring, and a boy*, 1789

19 *Capriccio of heads: a woman with her hair styled with pearls, two others in profile, a young girl portrayed from below, one with her face half covered, a boy, and two old bearded men*, 1789

Pen and brown ink, 8 x 11 $\frac{5}{16}$ in. each

Inscription: “G. G. F. 1789 a London”, on the *verso* of each sheet.

Literature: both unpublished.

Each of these magnificent *capricci* bears an inscription on the back of the sheet of paper, authentically and significantly identifying their author and a specific date: “G. G. F. 1789 a London” (“Gaetano Gandolfi Fecit [or: Fece, i.e., made this] in 1789 in London”). This confirms the hypothesis I had put forward in my monograph on this great painter, fitting the proposed chronology for his sojourn in London, from the Summer of 1788 to the late Spring of the following year,¹ after travel through France. At the time these were the most avant-garde cultural destinations, and the journey must have struck the imagination of Gaetano’s Bolognese colleagues, who all make mention of it in their biographical accounts.

Gaetano had been convinced to come on what was essentially an extraordinary holiday by a long-time friend, Richard Dalton, King George III’s librarian. Dalton had befriended him in the 1760s when he was in Bologna to round up drawings of the great seventeenth-century local school, commissioning Gandolfi to make graphic renderings of the city’s principal altarpieces, now housed in the Royal Collections at Windsor Castle.²

Dalton, himself a draughtsman and printmaker, though not of the highest level, had introduced the art of our painter to his sovereign, the “architect king”,³ an ambitious patron of the arts and sciences who was fascinated by the young artist’s ideas and technique. After this first commission, George III asked for many more admirable sketches by Gandolfi. There is an enchanting account of the British monarch’s receipt of the drawings: “Such was the esteem of this Sovereign for our Gandolfi that when boxes arrived containing the drawings sent by the artist to Dalton, he expressed impatience and busied himself opening them, anxiously unwrapping the many sheets that covered and separated these drawings, this having been skilfully prepared by Dalton in Bologna for the pleasure he gained from seeing that Monarch so eager to finally discover what had been sent”.⁴ These numerous sheets included many alluring *capricci* of heads similar to ours, almost a separate genre within the outstanding graphic oeuvre of Gaetano Gandolfi, one of the finest draughtsmen of his day. These elegant pen sketches were so appreciated by collectors that were engraved by a pupil, Luigi Tadolini, who produced more than one album of prints.⁵

Gandolfi, now a much celebrated painter, had travelled to London at the insistence of distant friends,⁶ having resolved, “after many years of study and labour”, of going “for his own recreation”

¹ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Turin, 1995, pp. 107-110.

² *Ibid.*, p. 109. Dalton was also an Antiquary of the Royal Academy between 1770 and 1784: see S.C. HUTCHISON, *The History of the Royal Academy 1768-1986*, London, 1986.

³ D. WATKIN, *The Architect King. George III and the culture of the Enlightenment*, London, 2004.

⁴ D. BIAGI MAINO, “Talento di famiglia. La pittura di Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi”, in *Da Bononia a Bologna. Percorsi nell’arte bolognese: 189 a.C. – 2011*, Turin, 2012, pp. 297-298.

⁵ D. BIAGI MAINO, “Gaetano Gandolfi’s ‘capricci’ of heads: drawings and engravings”, *The Burlington Magazine*, 136, 1994, no. 1095, pp. 375-380.

⁶ In the oration he read at Gaetano’s funeral, Giambattista Grilli Rossi recalled that the artist had been invited by Dalton, “his great friend”, and by others “of that nation of connoisseurs, who had asked him for artwork here [in Bologna] and visited the room where he worked”: D. BIAGI MAINO, *Gaetano cit.*, p. 108 (also for the citations that follow in the text).

and to enjoy the fame that “from one frontier of Italy to the other, and beyond, on the Danube, Thames and Seine, his drawings, paintings and prints” had procured him.

We know that though he was asked, indeed implored, to execute some paintings, he refused both invitation and reward, not wishing to engage in undertakings that might have kept him away from his homeland and family for too long. We may believe instead that he carried out small pieces on canvas and some sketches and drawings – works on paper that did not require excessive time, but, to the satisfaction of friends and connoisseurs, a profound commitment.

This is demonstrated by the refined *capricci* presented here, in which graceful young women with complex, fashionable hairstyles are drawn with beguiling features. Confident strokes of Gaetano’s pen define their exquisite hair, silken ribbons, and pearls on earrings or necklaces; their cheeks and shoulders are clear and harmonious, with cross-hatching to define the shaded areas. In the first of the two drawings, the artist creates dazzling images of a youthful Turk, an old bearded man, and beyond him a young man knitting his brows, almost a citation from the figures of the “passions” by Charles Le Brun⁷ seen through a Romantic lens, or better still, drawn from the *Livre de Portraitures d’Anib. Carache* which Gaetano must have known, since a copy of the volume would certainly have been owned by Buratti or other Bolognese collectors.⁸

Each of these *capricci* displays the artist’s command of space and his masterful skill in conveying a highly balanced sense of disorder.

Donatella Biagi Maino

⁷ *Conférence de Monsieur Le Brun Premier peintre du Roy*, Amsterdam and Paris, 1698, ed. in M. GIUFFREDI, *Le figure delle passioni. Conferenze sull’espressione e la fisionomia*, Milan, 1996.

⁸ On the *Livre de Portraitures d’Anib. Carache*, printed in Paris by François de Poilly, see D. BIAGI MAINO, “Donato Creti et la France: à propos d’un tableau conservé à Nice”, *La revue du Louvre et des musées de France*, 2011, 1, pp. 63-69.



GAETANO GANDOLFI
San Matteo della Decima,
Bologna, 1734 - Bologna, 1802

18 *Capriccio di teste: due uomini inturbantati, due giovani donne, altra con acconciatura di nastri e orecchino di perla, un fanciullo, 1789*

19 *Capriccio di teste: una dama con acconciatura con perle, altre due in profilo, una fanciulla ritratta di sotto in su, una col volto semi coperto, un ragazzo e due vecchi barbuti, 1789*

Penna e inchiostro bruno, 205 x 288 mm, ciascuno

Iscrizioni: "G. G. F. 1789 a London", nel verso di entrambi.

Bibliografia: entrambi inediti.

¹ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995, pp. 107-110.

² Ibid., p. 109. R. Dalton fu anche Antiquary della Royal Academy tra il 1770 e il 1784: S.C. HUTCHISON, *The History of the Royal Academy 1768-1986*, London, 1986.

³ D. WATKIN, *The Architect King. George III and the culture of the Enlightenment*, London, 2004.

⁴ D. BIAGI MAINO, *Talento di famiglia. La pittura di Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi*, in *Da Bononia a Bologna. Percorsi nell'arte bolognese: 189 a. C. - 2011*, Torino, 2012, pp. 297-298.

⁵ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi's "capricci" of heads: drawings and engravings*, in "The Burlington Magazine", 136, 1994, 1095, pp. 375-380.

⁶ Nell'orazione letta ai funerali di Gaetano, Giambattista Grilli Rossi ricorda che il Gandolfi fu invitato dal Dalton, "amico suo grande", e da alcuni altri "di quella intendente nazione che qui viaggiator conosciuto l'aveano, richiesto di lavori, visitato alla stanza, ov'egli operava": D. BIAGI MAINO, *Gaetano cit.*, 1995, p. 108. Ivi le citazioni che seguono nel testo.

Entrambi i magnifici capricci recano al verso una scritta sincera, significativa dell'identità dell'autore e con una specifica di data, "G. G. F. 1789 a London", che torna a conferma di una ipotesi avanzata nella monografia che ho dedicato al grande pittore. Sono dunque testimonianza della cronologia che proposi per il soggiorno a Londra del Gandolfi, tra l'estate del 1788 e la primavera inoltrata dell'anno successivo¹, un viaggio che lo portò attraverso la Francia sino alla capitale inglese, all'epoca tra i centri culturali d'avanguardia nel mondo; un viaggio che colpì l'immaginazione dei colleghi bolognesi, che nelle note biografiche dedicate al Gandolfi concordemente lo ricordano.

Gaetano era stato convinto a quella che fu soprattutto una straordinaria vacanza da un amico di vecchia data, Richard Dalton, bibliotecario di Giorgio III che gli fu amico dagli anni sessanta del secolo, da quando aveva soggiornato a Bologna per fare incetta di disegni della grande scuola locale del Seicento e aveva commissionato a Gaetano copie grafiche delle principali pale d'altare della città, oggi custodite a Windsor Castle².

Il Dalton, a sua volta disegnatore e incisore, anche se di non molto valore, aveva introdotto al suo re l'arte del nostro pittore; the "architect king"³, ambizioso mecenate dell'arte e della scienza, rimase affascinato dalle qualità di invenzione e di tecnica del giovane artista e, successivamente a quella prima commessa, richiese al pittore di Bologna molti altri dei suoi mirabili schizzi. Una testimonianza incantevole ci è stata trasmessa sull'accoglienza riservata ai suoi disegni dal monarca inglese: "Tanta era la stima di questo Sovrano per il nostro Gandolfi che all'occasione di pervenire al Dalton qualche cassetta con entrovi li disegni a lui spediti dal Gandolfi suddetto, si mostrava impaziente e s'affaccendava d'aprirla, svolgendo con ansietà li molti fogli che coprivano e separavano tali disegni, ciò fatto fare con arte dal medesimo Dalton in Bologna per il diletto che ne provava di vedere quel Monarca cotanto ansioso di pervenire allo scoprimento dei disegni spediti"⁴. Tra i tanti fogli molti erano simili fragranti capricci di teste, quasi un genere a parte nel capitolo della grafica, eccellente, del Gandolfi, che fu uno dei migliori disegnatori del suo tempo; schizzi a penna di elaborata eleganza così apprezzati dai collezionisti da essere anche trasposti in incisioni da un allievo, Luigi Tadolini, che realizzò più di un album di stampe⁵.

A Londra il Gandolfi, ormai pittore celeberrimo, si era recato dietro le insistenze degli amici lontani⁶, avendo deciso, "dopo anni assai d'applicazioni, e fatiche", di andare "a suo ricreamento" anche



per godere di quella celebrità che “dall’uno all’altro confine d’Italia, e fuor d’essa ancor l’Istro, il Tamigi, la Senna, che e suoi disegni, le pitture sue, gl’intagli” gli avevano procurato.

Sappiamo che pur richiesto, anzi implorato, di eseguire dipinti ricusò l’invito e la ricompensa, non volendo impegnarsi in operazioni che lo avrebbero tenuto troppo a lungo lontano dalla patria, dalla famiglia; si produsse in piccoli prove su tela, si può credere, e in schizzi e disegni, in opere su carta che non richiedevano un tempo eccessivo ma, a soddisfazione degli amici e degli intendenti, impegno profondo.

Lo dimostrano i raffinatissimi capricci in questione, nei quali le aggraziate fanciulle dalle complesse acconciature alla moda sono delineate con tratti avvolgenti, nell’insistere del tratto sicuro a definire la forma squisita della capigliatura, i serici nastri, la perla all’orecchio e quelle della collana; la gota e la spalla sono tratteggiate con un segno nitido e armonioso, che il Gandolfi reitera e incrocia a definire le zone in ombra. Smaglianti, e mi riferisco al primo dei due disegni, le effigi del giovane turcomanno, del vecchio barbuto oltre il quale è il profilo di un giovane corrucciato, quasi una citazione dalle figure delle passioni di Charles Le Brun⁷ romanticamente intesa, o meglio ancora dal *Livre de Portraits d’Anib. Carache* che certo non mancava nelle raccolte del Buratti o di altri colti collezionisti bolognesi e che quindi Gaetano conosceva⁸.

In entrambi i capricci la capacità dell’artista di sostenere gli spazi e creare un equilibratissimo disordine è magistrale.

Donatella Biagi Maino

⁷ *Conférence de Monsieur Le Brun Premier peintre du Roy*, Amsterdam-Parigi, 1698, ed. in M. GIUFFRÉDI, *Le figure delle passioni. Conferenze sull’espressione e la fisionomia*, Milano, 1996.

⁸ Sul *Livre de Portraits d’Anib. Carache*, stampato a Parigi da François de Poilly: D. BIAGI MAINO, *Donato Creti et la France: à propos d’un tableau conservé à Nice*, in “La revue des musées de France. Revue du Louvre”, 2011, 1, pp. 63-69.

MAURO GANDOLFI
Bologna, 1764-1834

20 *Half-length figure of a
Young Woman*, c. 1790-1795

Oil on canvas, diameter 13 in.

Literature: unpublished.

This enchanting figure is by Mauro Gandolfi, whose artistic and intellectual biography is currently being assembled by the present writer.¹

The stylistic features seen in this cloaked and slightly mischievous young woman point clearly to the authorship of the Bolognese painter, the last member of a family of highly talented and internationally famous artists. Mauro was the son of Gaetano Gandolfi, one of the finest Italian painters of the later eighteenth century, and nephew of the equally great Ubaldo, and he frequented his father's workshop and classes at the Accademia Clementina of the Istituto delle Scienze in Bologna, a prestigious institution that was still avant-garde when he was learning his craft. Mauro Gandolfi had a clarity of style that can be quite well recognised, as in the work studied here.

The immediacy of the drawing that underlies this image, its softness of handling, formed of rich, solid impasto, and the gleaming effects of colour all correspond to well-known works by the artist, such as the pair of pictures painted in 1791 for the church of San Domenico in Ferrara, the *Trial by Fire of the Books of Saint Dominic* and *Saint Dominic Resuscitating Napoleone Orsini*, made to accompany the altarpiece painted by his father.² Another direct comparison can be made with the splendid *Trompe l'oeil with prints and broken glass* (figure 12) exhibited in Bologna in 1979 in the section curated by Carlo Volpe,³ in which we see a young, elegantly overdressed woman coiffed with cascading ringlets of hair similar to our maiden.

The small scale of the painting, set within a circle according to Mauro's oft-repeated canon, especially in the nineteenth century, is eloquent proof of his ability to convey feminine beauty through subtle, graceful intelligence, with a focus on the young woman's gaze, veined with mischief, and her gesture, only hinted at, of undoing her chemise. The pale flesh of her breast is expressed by the light falling from the right, which also brings out the feather on the turban-like headdress covering her hair, with some locks fall on her sensuous shoulder.

The hairstyle and aspect recall the young women in the magnificent *capricci* of heads so frequently drawn in pen and ink by Gaetano Gandolfi, which offered a challenge to Mauro, who sought on several occasions to measure up to his father. This provides a clue for dating the creation of this attractive figure to the late eighteenth century, in the exciting years that saw the cultural evolution of the artist, destined to become a great printmaker but

¹ This will be produced by Umberto Allemandi in Turin, with whom I have already published monographs on Ubaldo and Gaetano Gandolfi. My forthcoming volume on Mauro Gandolfi will address both his art and adventurous life, which by his own self-referential literary account was a fascinating one.

² See D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Turin, 1995, pp. 120 ff.

³ See the catalogue of the Bolognese exhibition *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, Bologna, 1979, figs. 162 (the *Trompe l'oeil*) and 158-159 (the pictures in Ferrara).

also a painter of prestige, free from the influence of taste and fashion. Mauro did not follow the language of Neoclassicism, though his career falls between the France of David, the Milan of the early Ottocento avant-garde, and the Bologna of Pelagio Palagi; he can be called the last Libertine of the *ancien régime*, as his art moved towards increasingly uninhibited and licentious paintings, almost to the point of eroticism, as far as this could be countenanced at the time.

With its tenderness and sense of feeling for flourishing, promising youth, this exquisite portrait looks forward to Mauro's celebrated *Three Graces* and *Happy Dream*,⁴ among the most intriguing and free-minded pictures of the early decades of the 1800s, absolutely individual with respect to the principal directions taken by art during an era of grand ideals, extensive rhetoric and predominantly large-scale painting.

⁴ See D. BIAGI MAINO, "Gandolfi, Mauro", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Rome, 1999, *ad vocem*.

Donatella Biagi Maino



12. Mauro Gandolfi: *Trompe l'oeil with prints and broken glass*, private collection.



MAURO GANDOLFI
Bologna, 1764-1834

20 *Busto di giovane donna*,
1790-1795 circa

Olio su tela, diametro 33 cm

Bibliografia: inedito.

Incantevole immagine femminile, il dipinto è da restituire al catalogo di Mauro Gandolfi, il cui percorso artistico e intellettuale è in corso di ricostruzione ad opera di chi scrive¹.

I caratteri dello stile conducono infatti ad attribuire questa figura di una giovane donna ammantata di malizia al dotatissimo pittore bolognese, ultimo esponente di una famiglia di artisti di talento e di fama internazionale – era figlio di Gaetano Gandolfi, tra i migliori pittori italiani del secondo Settecento, e nipote dell'altrettanto grande artista Ubaldo –, che frequentando l'atelier del padre e le aule dell'Accademia Clementina dell'Istituto delle Scienze di Bologna, istituzione prestigiosa e per un certo senso d'avanguardia ancora negli anni della sua formazione, si formò una maniera nitida e di certa riconoscibilità, come l'opera in questione appunto accerta.

La franchezza del disegno che sottende l'immagine, la resa in morbida materia dagli impasti rilevati e concreti, gli effetti lucenti del colore sono esiti che consuevano con opere ben note quali i dipinti del 1791 della chiesa di San Domenico di Ferrara, l'*Ordalia per i libri di San Domenico* e il *San Domenico risuscita Napoleone Orsini*, due tele di pregio eseguite per accompagnare la pala dell'altare dipinta dal padre², oppure ancora il sontuoso *Trompe l'oeil con stampa e vetro in frantumi* (figura 12) che fu esposto alla mostra bolognese del 1979 nella sezione curata da Carlo Volpe³, nella quale figura una giovane donna dai capelli acconciati in boccoli ricadenti e agghindata con esagerata eleganza come nell'opera in questione.

La dimensione minuta del dipinto, inscritto in un cerchio secondo un canone che spesse volte Mauro replicherà, soprattutto nell'Ottocento, fanno di questa tela una squisita prova della sua capacità di restituire la bellezza del sembiante femminile in termini di sottile, garbata sagacia, nell'impronta data allo sguardo venato di malizia e il gesto, appena accennato, di svelare il seno dalla camicia, il cui candore è rilevato dalla luce che spiove da destra e illumina la piuma che svetta su quella sorta di turbante che raccoglie la chioma – ma alcune ciocche ricadono sulla spalla sensuosa. L'acconciatura, il profilo ricordano le giovani donne dei magnifici capricci di teste che ad inchiostro Gaetano Gandolfi disegnò copiosi, e con la cui difficoltà anche Mauro si misurò in più occasioni: un indizio ulteriore per circoscrivere la raffigurazione di questa bella ancora entro il Settecento, negli anni fervidi che vedono la crescita culturale dell'artista destinato a divenire un protagonista nell'arte dell'incisione ma anche pittore di vaglia, libero da condizionamenti di gusti e di mode – non seguì il verbo neoclassico pur operando

¹ Per l'editore Umberto Allemandi di Torino, con il quale già ho pubblicato le monografie dedicate ad Ubaldo e Gaetano Gandolfi, ho in corso di preparazione quella che tratterà dell'arte e della avventurosa vita di Mauro Gandolfi, ottimo pittore e personaggio di certo fascino per le vicende romanzesche del suo percorso, da lui narrate secondo un canone letterario autoreferenziale.

² Cfr. al proposito D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995, pp. 120 sgg.

³ Vedila (e vedi anche le tele citate sopra) nel catalogo della mostra bolognese *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, Bologna, 1979, figg. 162 (*Trompe l'oeil*), 158, 159 (i dipinti di Ferrara).

tra la Francia di David, la Milano delle avanguardie d'inizio secolo e la Bologna di Pelagio Palagi –, ultimo libertino d'*ancien régime*. La sua arte evolve infatti verso pitture sempre più disinvolte e licenziose, sin quasi al limite dell'erotismo, secondo quanto i tempi permettevano; questo squisito ritratto di giovane donna venato di malizia anticipa, nella tenerezza di resa e sentimento della florida giovinezza piena di promesse della fanciulla, i celebri dipinti con le *Tre Grazie* e il *Sogno lieto*⁴ che sono tra le prove più intriganti e di scoperta libertà mentale dei primi decenni dell'Ottocento, di assoluta alterità rispetto alle vie maestre dell'arte di un'epoca segnata da grandi ideali, molta retorica e che predilige per la pittura la grande dimensione.

⁴ Cfr. D. BIAGI MAINO, *Gandolfi, Mauro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma, 1999, *ad vocem*.

Donatella Biagi Maino

FELICE GIANI

San Sebastiano Curone, 1758 -
Rome, 1823

21 *Portrait of a Lady, known as
Joanna of Aragon*
(after Raphael), c. 1790-1800

Oil on canvas, 23 ¼ x 19 in.

Literature: unpublished.

This close-up portrait depicts the thin face of a young, graceful woman, her features framed by flowing hair touched by golden reflections, with long tresses descending onto her shoulders. She wears a brilliant red dress, drawn across an ample décolletage, its hem embroidered with geometrical motifs and tied with a bow. This fashionable outfit is crowned by a wide-brimmed hat, also bright red, seemingly embellished with precious stones, and worn tilted back so as not to obscure the face. In the background, slightly out of focus, one can perceive an evening light shining in through what looks like a wide two-light window facing a garden. The rectangular composition crops the figure at the shoulders and just includes the right hand, caught as it caresses the fur trim. The young lady's gaze is lost in the distance, beyond the beholder; the imperceptible hint of a smile seems to suggest she is enjoying posing for the portrait.

The identity of the sitter is known, and when she married Ramon Folc de Cardona i de Requesens, Viceroy of Naples from 1509 until his death in 1522, she became Vicereine. Her name, almost lost in history, was Isabel de Requesens y Enríquez de Cardona-Anglesola. Her portrait was painted by Raphael, who needed to know her exact features and entrusted Giulio Romano to draw her from life. The contrasting account given by Giorgio Vasari asserted that Raphael portrayed the Neapolitan regent from life, but a letter from the painter to the Duke of Ferrara mentions the indispensable assistance of his finest pupil. Commissioned by Cardinal Bibbiena as a gift for King Francis I of France, the painting reached Paris in 1518, together with the *Great Holy Family* and *Saint Michael Vanquishing Satan*, and it appears that as early as 1540 it was restored by Primaticcio. Originally on wood panel, the picture was then transferred to canvas, and it now hangs in the Musée du Louvre (inv. 612). Datable to about 1518, it is generally believed to be only partly by Raphael, and mostly by assistants (figure 13).

However, in the past (and in fact until quite recently), the portrait in Paris, unhesitatingly ascribed to Raphael, was believed to represent Joanna of Aragon, the celebrated 'triste reyna' of Naples ("sorrowful queen", as she was wont to sign herself, after the death of her husband Ferdinando or Ferrante I, son of Alfonso V of Aragon). With that name and subject, the Raphaelesque picture became popular through widespread early copies and numerous prints, especially those made in the early 1800s during the neo-Renaissance revival. One such reproduction was the etching made in about 1821 by Raffaello Morghen (Naples, 1758 - Florence,



13. Raphael and Giulio Romano: *Portrait of a Lady, known as Joanna of Aragon*. Paris, Musée du Louvre.



1833) after a drawing by the Frenchman Pierre Bouillon (Thiviers, 1776-Paris, 1831) . Others include a lithograph, reversed and only bust-length, made in the first quarter of the century by Nicolas Eustache Maurin (Perpignan, 1799 - Paris, 1850) after a drawing by Antoine Maurin the Elder (Perpignan, 1793 - Paris, 1860), and that by Achille Lefèvre (Paris, 1798-1864).¹

It was during this very period, in a climate of cultivated revival of the Italian Renaissance, that Felice Giani studied and copied many of those early masterpieces, and others. We know his studies in pen and ink and brown wash after the great masters of the sixteenth century (Michelangelo, Raphael, Leonardo, et al.),² exercises that were also useful for drawing inspiration and creating new narratives.

With respect to the Raphaelesque portrait in Paris, the artist concentrates on the bust of the royal young lady. In his apparent fidelity to the original, Felice Giani, one of the champions of Italian Neoclassical painting, displays extraordinarily free brushwork, above all in the passages of drapery, painted with rich, creamy impasto, far from the smooth, polished handling of Raphael and his best pupil Giulio Romano. Thus, what might apparently seem a copy or an exercise based on a noble model in fact becomes a choice opportunity for showing us (and obviously his contemporaries) how his creative flair could also adapt itself to the imitation of an ancient work, yet retain intact his distinctly individual and recognisable stylistic idiom.

Marco Riccòmini

¹ Examples of the prints cited here can be found in the British Museum, London, inventory nos. BM-1843,0513.1033, 1871,1209.2124 and 1920,0112.93, respectively.

² A representative example is the study after Michelangelo's *Taddei Tondo* "in casa di Vicar" (that is, in the collection of Jean-Baptiste Wicar) in the Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum, New York: A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milan, 1999, I, p. 74, fig. 115; II, p. 848, no. A1.663.

FELICE GIANI
San Sebastiano Curone, 1758 -
Roma, 1823

21 *Ritratto detto di Giovanna
d'Aragona* (da Raffaello),
1790-1800 circa

Olio su tela, cm 59 x 48,3

Bibliografia: inedito.

Lo zoom è sul volto affilato d'una donna giovane e graziosa, incorniciato da fluenti capelli dai riflessi dorati, portati lunghi oltre le spalle. Indossa un abito di rosso sgargiante, stretto sul petto ampio e scollato da un fiocco annodato sopra un bordo a ricami geometrici. Alla *mise* d'alta moda si accompagna un cappello ad ampie tese anch'esso d'un rosso acceso, ornato, parrebbe, da preziosi brillanti, portato indietro sulla nuca così da non oscurare il volto. Sullo sfondo, appena sfocata, s'intravede una luce vespertina filtrata da quella che si direbbe un'ampia bifora che affaccia su un giardino. La tela quadrotta s'arresta poco oltre la spalla, lasciando solo l'affaccio della mano destra, colta mentre accarezza la pelliccia. La fanciulla ritratta guarda un punto lontano, oltre lo spettatore; dall'accento, impercettibile, d'un sorriso la si direbbe divertita a posare per quel pennello.

E chi posa in questa tela è colei che per essere andata in sposa a don Ramon Folc de Cardona i de Requesens, viceré di Napoli dal 1509 fino alla sua morte, nel 1522 divenne viceregina di Napoli. Il suo nome, quasi scomparso dai libri di storia, era quello di Isabel de Requesens y Enríques de Cardona-Anglesola. Eppure il suo ritratto fu dipinto da Raffaello che, per conoscerne le esatte sembianze, incaricò Giulio Romano di trarne un disegno dal vero. Vasari assicurava, invece, che Raffaello avesse ritratto dal vero la regina napoletana, ma lo stesso pittore in una missiva spedita al duca di Ferrara menzionava l'indispensabile aiuto del suo miglior allievo. Commesso dal cardinal Bibbiena, come dono destinato a Francesco I di Francia, il dipinto giunse a Parigi nel 1518, in compagnia della *Grande sacra famiglia* e del *San Michele che sconfigge Satana*, e pare che già nel 1540 vi mettesse mano al restauro Primaticcio. In origine su tavola, il dipinto fu poi trasportato su tela, e si conserva oggi nel Museo del Louvre a Parigi (inv. 612). Databile attorno al 1518, lo si ritiene di mano solo parzialmente di Raffaello e, per la più parte, di aiuti (figura 13).

Tuttavia, nel passato (e, in realtà, fino a non molti anni fa), il ritratto parigino, detto senza esitazioni del Raffaello, si pensava raffigurasse Giovanna d'Aragona, la celebre e 'triste reyna' di Napoli (come soleva firmarsi, dopo la scomparsa dello sposo Ferdinando I [o Ferrante], figlio di Alfonso V d'Aragona). Con quel nome e quel soggetto, la tela raffaellesca è stata quindi divulgata grazie alle molte copie antiche e alle numerose stampe che ne vennero tratte specie agli inizi dell'Ottocento, ossia nell'epoca del *revival* neorinascimentale, come quella incisa a bulino e acquaforte attorno al 1821 da Raffaello Morghen (Napoli, 1758 - Firenze, 1833), tratta

da un disegno del francese Pierre Bouillon (Thiviers, 1776 - Parigi, 1831) o la litografia, in controparte e del solo busto, incisa entro il primo quarto del secolo da Nicolas Eustache Maurin (Perpignan, 1799 - Parigi, 1850) da un disegno di Antoine Maurin dit l'aîné (Perpignan, 1793 - Parigi, 1860), o, ancora, quella tratta dal dipinto dal francese Achille Lefèvre (Parigi, 1798-1864)¹.

E proprio in epoca e clima di rivisitazione colta del primo Rinascimento italiano, Felice Giani studia e copia molti tra i capolavori di quell'epoca, e non solo. Noti sono i suoi studi a penna e bistro dai principali maestri del Cinquecento italiano (Michelangelo, Raffaello, Leonardo, ecc.)², esercizi della mano, utili anche per carverne ispirazione e inventare nuove storie.

Rispetto al ritratto raffaellesco oggi a Parigi, il pittore piemontese si concentra sul mezzobusto della giovane regina di Napoli. Nell'apparente fedeltà al modello, Giani, uno dei campioni della pittura neoclassica italiana, sfodera una straordinaria libertà di pennello, evidente e marcata specialmente sulle parti del pannello, dipinto con materia ricca e pastosa, assai distante dai modi levigati e smaltati di Raffaello e del suo miglior allievo, Giulio Romano. E così, quella che in apparenza potrebbe sembrare una copia o una esercitazione sopra un modello nobile, si dimostra occasione prelibata per mostrarci (e mostrare ai suoi contemporanei) come il proprio estro si potesse adattare anche all'imitazione di un'opera antica pur conservando intatta e chiarissima la sua peculiare e riconoscibile cifra di stile.

Marco Riccòmini

¹ Esemplari delle stampe citate si conservano presso il British Museum di Londra, rispettivamente inv. BM-1843,0513.1033, 1871,1209.2124 e 1920,0112.93.

² Si veda, uno tra tutti, lo studio dalla *Madonna Taddei* di Michelangelo "in casa di Vicar" (cioè nella collezione di Jean-Baptiste Wicar) del Cooper-Hewitt National Design Smithsonian Museum Institution di New York: A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano, 1999, I, p. 74, fig. 115; II, p. 848, n. A1.663.

ANGELO MINGHETTI
Bologna, 1822-1885

22 *Isabella d'Este*, c. 1880-1890

Enamelled terracotta
(tin-glazed earthenware), painted,
38 $\frac{3}{16}$ x 28 $\frac{3}{8}$ x 13 in.

Inscription: "Isabella D'Este", in the
cartouche; initialled "AM".

23 *Francesco II Gonzaga*,
c. 1880-1890

Enamelled terracotta
(tin-glazed earthenware), painted,
37 $\frac{3}{8}$ x 25 $\frac{1}{16}$ x 12 $\frac{3}{4}$ in.

Inscription: "Gian F Gonzaga", in the
cartouche; initialled "AM".

Literature: L. MARCHESINI, in *Felsina
antiquaria II. Dipinti, disegni, scul-
ture, oggetti d'arte*, exhibition cata-
logue, ed. by P. Di Natale, Bologna,
2018, pp. 64-65.



14. Angelo Minghetti: *Bust of Tiberius*,
London, Victoria & Albert Museum.

¹ N. BARBERINI, M. CONTI, *Ceramiche Artistiche
Minghetti*, Sasso Marconi (Bologna), 1994; N. BAR-
BERINI, *Bologna e le sue ceramiche*, Bologna, 2004.

Noble and splendid in their sculptural beauty, and proud of representing two of the most important historic dynasties in Italy, these polychrome ceramic busts of Isabella d'Este and her husband Francesco II Gonzaga, Lord of Mantua, are a superlative achievement of the Manifattura Minghetti – a Bolognese and thus purely Italian ceramic factory – founded by Angelo Minghetti in 1850.¹ The busts are datable to between 1880 and 1890, and bear the cold-painted and then fired mark "AM" in the hollow within, which confirms their provenance from the Minghetti factory. The figures have imitation marble bases, also in ceramic, an element not always found on other pieces, and cartouches with the name of each person.

Isabella d'Este (Ferrara, 1474 - Mantua, 1539), one of the most authoritative women of the Renaissance, is magnificently portrayed in a dress embellished with twisting foliate motifs with the characteristic colours of the *manifattura*, golden yellow and deep blue, and with a broad raised and scalloped white collar; the face and neck are also white, with a pearl necklace and a pendant with polychrome decoration representing the French fleur de lys. Hypothetically, this may be a historical allusion to the meeting in 1500 between King Louis XII of France and Isabella, who was on a diplomatic mission to persuade him not to direct his troops against Mantua. The coronet in her hair, and indeed the whole sartorial ensemble, are not quite pertinent to the era in which Isabella lived, but more nineteenth-century in taste; yet as we know, the artists who created such masterpieces looked more to their own whims than to historical accuracy.

The second bust portrays the Duke of Mantua, Francesco II Gonzaga (Mantua, 1466-1519), proud-looking in his Lombard suit of armour, its style attributable to Pompeo della Cesa, regarded as the greatest armourer and metalworker of the sixteenth century. In this instance, the ceramic, with its vivid colours and decoration repeating those on the bust of his wife, succeeds in making the armour even more striking. In a perfect period touch, bound to be included in such figures, we also find a goatee and ruff, beautifully executed.

All the busts produced by the Minghetti factory were made with a characteristic palette (golden yellow, blue or green on white glaze) and were very consistent in type: about 98 cm in height, (hypothetically) produced using the same moulds, and only subsequently taking on the distinct features of each historical figure by the use of a range of ornaments. In this way Minghetti created im-

ages of the Roman emperors of the Julio-Claudian and Flavian dynasties, as found in the fine figures of *Tiberius* (figure 14), *Caligula* and *Domitian* in the Victoria and Albert Museum, London, *Nero* in the National Museum of Ireland, Dublin, and *Vespasian* and *Titus* in the Musée Ariana, Geneva. *Augustus*, the first emperor of Rome, is represented by a privately-owned bust in Bologna. Two other notable busts, of *Achilles* and *Paris*, are in the collection of the Fondazione Carisbo in Bologna².

In December 2018 the two busts of *Isabella d'Este* and *Francesco II Gonzaga*, formerly owned by a noble family of Modena, were displayed by the Galleria Fondantico at "Felsina Antiquaria", an exhibit at the Museo della Sanità e dell'Assistenza in Bologna.

The Manifattura Minghetti was a *summa* of elements found in nineteenth-century applied art, in particular the use of grotesque or Raphaelesque motifs in the decoration of the numerous forms and figures it produced: effigies of the Madonna, plates, candelabra and centrepieces. Memorably, it produced the largest table service of its time for Antoine d'Orléans, Duke of Montpensier: 900 splendid pieces displayed in 1888 at the Esposizione Emiliana. The factory could also boast of having participated in the most significant Italian and foreign expositions in this milieu, including the Esposizione Nazionale in Naples of 1877, the Exposition Universelle in Paris of 1878, and the one of 1880 held in Turin, where the ceramicist presented the colossal bust of Emanuele Filiberto of Savoy (Chambéry, 1528 - Turin, 1580).

² N. BARBERINI, "Due busti inediti della Manifattura Minghetti di Bologna", *Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, 91, 2005, 1/6, pp. 131-136.

Nicoletta Barberini



ANGELO MINGHETTI

Bologna, 1822-1885

22 *Isabella d'Este*, 1880-1890 circa

Ceramica dipinta e invetriata,
cm 97 x 72 x 33

Iscrizione: "Isabella D'Este", nel cartiglio; siglato "AM"

23 *Francesco II Gonzaga*, 1880-1890 circa

Ceramica dipinta e invetriata,
cm 95 x 65 x 32,5

Iscrizione: "Gian F Gonzaga", nel cartiglio; siglato "AM"

Bibliografia: L. MARCHESINI, in *Felsina antiquaria II. Dipinti, disegni, sculture, oggetti d'arte*, a cura di P. Di Natale, catalogo della mostra, Bologna, 2018, pp. 64-65.

Fieri, superbi nella loro bellezza scultorea e orgogliosi di raffigurare due tra le casate storiche più importanti d'Italia, i busti in maiolica policroma di Isabella d'Este e di suo marito Francesco II Gonzaga, signore di Mantova, rappresentano le eccellenze della Manifattura Minghetti, bolognese, quindi italiana, fondata da Angelo Minghetti nel 1850¹.

I due busti, databili tra il 1880 e il 1890, con il marchio "AM" dipinto a freddo e cotto che compare nell'incavo interno e che conferma la provenienza dalla manifattura "Minghetti", sono corredati dalla base di sostegno a imitazione del marmo, anch'essa in maiolica, non sempre presente in altri pezzi, e dal cartiglio con il nome del personaggio rappresentato.

Isabella d'Este (Ferrara, 1474 - Mantova, 1539), una delle donne più autorevoli del Rinascimento, è magnificamente ritratta in abito ornato a girali fogliati con i caratteristici colori della manifattura, il giallo oro ed il turchino, e con un ampio colletto rialzato e smerlato bianco, come bianco è anche l'incarnato del viso e del collo dove spicca una collana di perle con ciondolo, il cui decoro policromo rappresenta il giglio di Francia. Si ipotizza che questa allusione storica si riferisca all'incontro avvenuto nel 1500 tra il re Luigi XII di Francia ed Isabella in missione diplomatica per convincerlo a non inviare le sue truppe contro Mantova. La coroncina che orna i suoi capelli, come pure tutto l'insieme, non sono propriamente consoni al tempo in cui Isabella visse, ma più all'800: gli artisti che creano questi capolavori, si sa, rispettano più la loro fantasia che non la storia!

Il secondo busto raffigura il duca di Mantova Francesco II Gonzaga (Mantova, 1466-1519), orgoglioso nella sua armatura lombarda attribuibile, come stile, a Pompeo della Cesa, considerato il più grande armaiolo e lavoratore del metallo del XVI secolo. Armatura che la maiolica, in questo caso, con i suoi colori vivaci e i decori che ripetono quelli della moglie Isabella, riesce a rendere ancora più suggestiva. Perfettamente allineati al tempo risultano l'immancabile pizetto, nonché la bellissima gorgiera.

Tutti i busti prodotti dalla fabbrica Minghetti esibiscono una loro caratteristica tavolozza cromatica (giallo oro, turchino o verde su smalto bianco) e hanno una tipologia ben precisa: sono alti attorno ai 98 cm e si ipotizza che venissero prodotti utilizzando sempre gli stessi stampi, e che solo in un secondo momento, con l'aggiunta di diversi orpelli, si differenziassero tra loro per assumere le sembianze dei vari personaggi storici. In questo modo si caratterizzano anche i busti raffiguranti gli imperatori romani delle dinastie Giulio Clau-

¹ N. BARBERINI, M. CONTI, *Ceramiche Artistiche Minghetti*, Sasso Marconi (Bologna), 1994; N. BARBERINI, *Bologna e le sue ceramiche*, Bologna, 2004.

dia e Flavia: ad esempio, gli imperatori *Tiberio* (figura 14), *Caligola* e *Domiziano* fanno bella mostra di sé al Victoria and Albert Museum di Londra. *Nerone* al Museo Nazionale d'Irlanda a Dublino, *Vespasiano* e *Tito* al Museo Ariana di Ginevra. *Augusto*, il primo imperatore romano, si trova invece in una casa privata di Bologna. Altri due notevoli busti, raffigurati *Achille* e *Paride*, si conservano nelle collezioni della Fondazione Carisbo di Bologna².

Nel dicembre 2018 i due busti di *Isabella d'Este* e *Francesco II Gonzaga*, già di proprietà di una nobile famiglia modenese, sono stati esposti dalla Galleria Fondantico nella mostra "Felsina Antiquaria" al Museo della Sanità e dell'Assistenza di Bologna.

La Manifattura Minghetti riassume in sé tutte le caratteristiche artistiche dell'800, in particolare l'uso delle grottesche o raffaellesche nei decori dei pezzi della sua ampia produzione: Madonnine, piatti, candelabri o centritavola. È ricordata soprattutto per avere realizzato per S.A.R. Antonio d'Orléans duca di Montpensier il più grande servizio da tavola conosciuto in quei tempi: 900 splendidi pezzi presentati nel 1888 all'Esposizione emiliana. Può vantarsi inoltre di avere partecipato alle più importanti manifestazioni italiane ed estere del settore, tra cui l'Esposizione Nazionale a Napoli del 1877, quella Universale a Parigi del 1878, e quella di Torino del 1880, dove il ceramista presentò il colossale busto di Emanuele Filiberto di Savoia (Chambéry, 1528 - Torino, 1580).

² N. BARBERINI, *Due busti inediti della Manifattura Minghetti di Bologna*, in "Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza", 91, 2005, 1/6, pp. 131-136.

Nicoletta Barberini



INDICE
in ordine alfabetico

FRANCESCO ALBANI (<i>N. 4</i>)	p.	25
SISTO BADALOCCHI (<i>N. 3</i>).....	p.	16
GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI CALLED IL GUERCINO (<i>nn. 5, 6, 7</i>).....	p.	30, 39, 44
GIOVANNI ANTONIO BURRINI (<i>N. 8</i>)	p.	47
GIUSEPPE MARIA CRESPI CALLED LO SPAGNOLO(<i>N. 9</i>)	p.	52
DONATO CRETÌ (<i>nn. 10, 11</i>).....	p.	57, 62
FILIPPO DA VERONA (<i>N. 1</i>)	p.	6
GAETANO GANDOLFI (<i>nn. 15, 16, 17, 18, 19</i>).....	p.	78, 83, 88, 93
MAURO GANDOLFI (<i>N. 20</i>).....	p.	99
UBALDO GANDOLFI (<i>nn. 12, 13, 14</i>)	p.	67, 72
FELICE GIANI (<i>N. 21</i>).....	p.	104
ANGELO MINGHETTI (<i>nn. 22, 23</i>).....	p.	109
LORENZO SABATINI CALLED LORENZINO DA BOLOGNA (<i>N. 2</i>).....	p.	11

Fotocomposizione testi,
impianti fotolitografici
e stampa eseguiti dalle
GRAFICHE ZANINI - BOLOGNA
nel febbraio 2019