

ANTICHI MAESTRI ITALIANI



*Fondantico*

INCONTRO CON LA PITTURA

23

*Fondantico*

di Tiziana Sassoli

Via de' Pepoli, 6/E - 40125 Bologna

Tel. e Fax 051.265.980

info@fondantico.it

www.fondantico.it

*Restauro e revisione dei dipinti:*

Liliana e Rodolfo Giangrossi, Milano;

Barbara Morettini, Bologna;

Giovanni Pigoni e Davide Tirelli, Reggio Emilia;

Licia Tasini, Pieve di Cento (Bologna).

*Segreteria e ufficio stampa:* Maria Cristina Porpora

*Coordinamento redazionale:* Pietro Di Natale

© Fondantico - ottobre 2015

*Fondantico*  
arte e antiquariato

ANTICHI MAESTRI ITALIANI

DIPINTI E DISEGNI  
DAL XVI AL XIX SECOLO

*Catalogo a cura di*  
Daniele Benati

*Testi di*  
Michelangelo Agostini  
Daniele Benati  
Donatella Biagi Maino  
Alessandro Brogi  
Pietro Di Natale  
Massimo Francucci  
Eleonora Frattarolo  
Federico Giannini  
Milena Naldi  
Giulia Palloni  
Tommaso Pasquali  
Eugenio Riccòmini  
Marco Riccòmini  
Elisabetta Sambo

7 NOVEMBRE - 23 DICEMBRE 2015



*Sono quaranta i dipinti e i disegni antichi che Fondantico presenta per il suo ventitreesimo "Incontro con la pittura". Una scelta che quest'anno contempla artisti non soltanto bolognesi, ma anche di altri centri pittorici: di qui il titolo Antichi maestri italiani, che riecheggia il termine di Old Masters usato dalle gallerie inglesi. In questo modo il percorso, che si snoda dal XVI al XIX secolo, può comprendere tra gli altri anche un sorprendente dipinto di grandi dimensioni di Filippo da Verona, un pittore di grande interesse riscoperto solo dagli studi moderni.*

*La parte del leone è giocata tuttavia dagli artisti emiliani, secondo la tradizione ormai più che ventennale della galleria. Ecco allora le presenze cinquecentesche del Garofalo, di Denjs Calvaert (con un prezioso Giove e Semele) e di Francesco Cavazzoni, da qualche anno una costante delle mostre di Fondantico. Ma sarà poi il ricupero di due importanti dipinti dei padri fondatori delle glorie seicentesche di "Felsina pittrice" ad attirare l'attenzione del pubblico e dei media: una piccola pala eseguita da Annibale Carracci intorno al 1588-1589, finora del tutto ignota, e un grande Orfeo ed Euridice dipinto da Guido Reni per decorare la cappa di un camino di casa Lambertini: a lungo ritenuta perduta, quest'ultima è riemersa da qualche anno sul mercato internazionale ed è con grande soddisfazione che posso presentarla per la prima volta al pubblico bolognese. Il Seicento è ancora documentato attraverso quadri di Faccini, del Mastelletta, di Lorenzo Pasinelli e, venendo alla fine del secolo, da ben due dipinti che si aggiungono al catalogo del raro Giovanni Antonio Burrini: tra essi s'impone uno stupefacente Lot e le figlie, ricordato dalle fonti nella collezione del conte Francesco Ranuzzi in pèndant con una Susanna e i vecchi ora pervenuta alla Pinacoteca Nazionale di Bologna. Il Settecento è illustrato da opere di Donato Creti, Giuseppe Maria Crespi (autore di un intenso disegno), Ercole Graziani, Gaetano Gandolfi e Vincenzo Martinelli. Il primo Ottocento si affida ai nomi di Felice Giani, di Tommaso Minardi e del "nostro" Antonio Basoli.*

*Non mancano come di consueto le presenze di artisti a torto considerati minori, come Giovanni Maria Tamburini (un precedente di Mitelli nel campo della scena di genere quotidiano), il severo "Pittore di Rodolfo Lodi", Giuseppe Varotti e Nicola Bertuzzi, della cui rivalutazione Fondantico si è fatto da tempo promotore, nell'intento di proporre una visione più articolata e per così dire più chiaroscurata della grande stagione della pittura bolognese sei-settecentesca e di qualificare il proprio operato anche sul piano dello studio e della ricerca scientifica.*

*In ciò la mia attività è supportata da un intenso lavoro di équipe coordinato dal Prof. Daniele Benati, che mi affianca dagli inizi della mia avventura nel campo dell'arte antica, garantendo il carattere scientifico dei miei cataloghi; a lui, e a tutti gli studiosi che hanno redatto le schede, va la mia più sentita gratitudine. Voglio ricordare inoltre i restauratori, che con le loro attente cure assicurano una presentazione corretta dei dipinti esposti, e ringraziare di cuore quanti mi aiutano e mi sostengono nell'attuazione di questo appuntamento annuale.*

*Nel luglio scorso, durante la settimana delle aste, ho progettato e realizzato insieme a mio figlio Edoardo una mostra sulla pittura emiliana a Londra. Questa nuova esperienza ci ha permesso di avvicinare il mercato internazionale e di farci conoscere da un pubblico più vasto: le numerosissime visite di collezionisti, studiosi, critici e curatori di prestigiosi musei di tutto il mondo hanno confermato l'importanza di questa scelta, che intendiamo ripetere anche il prossimo anno. Rivolgo infine un particolare ringraziamento ai collezionisti e agli appassionati che mi seguono da anni, alle Istituzioni che apprezzano le mie scelte, ai nuovi clienti e ai numerosi giovani che vengono a visitare la galleria con curiosità e interesse.*

Tiziana Sassoli

## Elenco delle opere

Benvenuto Tisi, detto il Garofalo (Ferrara, circa 1476 - 1559)

1. *La Madonna col Bambino*

Filippo da Verona (documentato nel primo quarto del XVI secolo)

2. *San Girolamo in preghiera*

Giuseppe Mazzuoli, detto il Bastarolo (Ferrara, circa 1536 - 1589)

3. *L'adorazione dei magi*

Felice Brusasorzi (Verona, circa 1540 - 1605)

4. *Il martirio di Santa Giustina*

Denjs Calvaert (Anversa, circa 1540 - Bologna, 1619)

5. *Giove e Semele*

Francesco Cavazzoni (Bologna, circa 1545 - post 1616)

6. *Il Crocifisso con i dolenti*

Annibale Carracci (Bologna, 1560 - Roma, 1609)

7. *La Madonna con Santa Maria Maddalena e una santa monaca*

Guido Reni (Bologna, 1575 - 1642)

8. *Orfeo ed Euridice*

Pietro Faccini (Bologna, circa 1575 - 1602)

9. *La sacra famiglia con i Santi Caterina da Siena, Domenico e Francesco*

Giovanni Andrea Donducci, detto il Mastelletta (Bologna, 1575 - 1655)

10. *L'assunzione della Vergine*

Giovanni Maria Tamburini (Bologna, circa 1575 - circa 1660)

11. *La morte amministra la giustizia*

Lorenzo Pasinelli (Bologna, 1629 - 1700)

12. *Fanciulla con turbante*

Pittore di Rodolfo Lodi (attivo a Bologna alla fine del XVII secolo)

13-18. *Sei nature morte di soggetto rustico*

Elisabetta Marchioni (attiva a Rovigo tra il XVII e il XVIII secolo)

19. *Natura morta con piatto di fiori, frutta e un pappagallo*

20. *Natura morta con vasi e ceste di fiori e frutta*

Giovanni Antonio Burrini (Bologna, 1656 - 1727)

21. *Gesù tra i dottori*

22. *Lot e le figlie*

Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo (Bologna, 1665 - 1747)

23. *San Giuseppe*

Donato Creti (Cremona, 1671 - Bologna, 1749)

24. *Testa di giovane donna*

Ercole Graziani (Bologna, 1688 - 1765)

25. *Cristo incoronato di spine*

Nicola Bertuzzi, detto l'Anconitano (Ancona, circa 1715 - Bologna, 1777)

26. *Salomone incensa gli idoli*

27. *Il sacrificio della figlia di Jefte*

Giuseppe Varotti (Bologna, 1715 - 1780)

28. *Volumnia davanti a Coriolano*

Gaetano Gandolfi (San Matteo della Decima, 1734 - Bologna, 1802)

29. *Due amorini in concerto e un putto*

30. *Zuffa tra Amore e due putti*

Vincenzo Martinelli (Bologna, 1737 - 1807)

31. *Paesaggio con rovine*

Felice Giani (San Sebastiano Curone, Alessandria, 1758 - Roma, 1823)

32. *Due Vittorie alate*

33. *Figura allegorica (Flora)*

34. *Susanna e i vecchi*

Antonio Basoli (Castel Guelfo, 1774 - Bologna, 1848)

35. *Interno della chiesa di Santa Maria dei Servi in Bologna*

36. *Interno della chiesa di San Giacomo in Bologna*

37. *Sotterraneo sepolcrale*

Tommaso Minardi (Faenza, 1787 - Roma, 1871)

38. *Episodio di storia antica*

Romolo Liverani (Faenza, 1809 - 1872)

39. *Veduta di San Michele in Bosco a Bologna*

40. *Veduta del cortile di Santo Stefano a Bologna*



Nell'intestazione delle schede le dimensioni sono fornite, come di consueto, altezza per base.

Ove non diversamente specificato, la stesura dei profili biografici premessi alle schede è redazionale.

Tra le abbreviazioni usate più frequentemente, ABABo si scioglie come Accademia di Belle Arti, Bologna; BCABo come Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna; ASBo come Archivio di Stato, Bologna.

## BENVENUTO TISI, DETTO IL GAROFALO

Ferrara, circa 1476 - 1559

*F*ondamentale per la sua formazione è la presenza a Ferrara negli ultimi anni del XV secolo di Boccaccio Boccaccino, dal quale assume una marcata componente veneta e una peculiare e luminosa dolcezza che contempererà alla conoscenza del precoce classicismo bolognese di Francia e di Costa. L'accertata assenza da Ferrara nel 1508 si spiega con un viaggio a Venezia, poiché entro la fine del primo decennio del secolo il Garofalo risulta già aggiornato sulla poetica giorgionesca, evidente nella pittura pura dei paesaggi (Sacra famiglia, Roma, Galleria Doria Pamphilj; Natività, Ferrara, Pinacoteca Nazionale). A pochi anni di distanza deve cadere un viaggio a Roma con la conseguente frequentazione delle opere di Raffaello, prontamente riflesse nei suoi dipinti a partire dalla metà del secondo decennio. A documentazione di tale svolta, è emblematico il caso della pala Suxena, datata dicembre 1514 (Ferrara, Pinacoteca Nazionale), che rappresenta l'accordo fra classicismo romanista e poetica giorgionesca. Negli anni seguenti l'adesione ai canoni del dettato raffaellesco si arricchisce di una valenza cromatica intensa e vigorosa, che prevede la conoscenza del Dosso e di Tiziano (La strage degli innocenti, 1519; La Madonna del riposo, 1525, entrambe a Ferrara, Pinacoteca Nazionale). A partire dal quarto decennio si aggiorna su Giulio Romano, adottando composizioni via via più complesse e affollate (La resurrezione di Lazzaro, 1534, Ferrara, Pinacoteca Nazionale). Operoso non solo per gli ordini religiosi, è in più occasioni coinvolto in committenze ducali: nel 1537 su incarico di Ercole II affresca assieme ad altri artisti, fra i quali Battista Dossi e Girolamo da Carpi, la delizia di Belriguardo; questa collaborazione continuerà ancora nel corso del decennio seguente con i lavori per il palazzetto della Montagnola e per la villa di Copparo, purtroppo perduti. I dipinti degli ultimi anni della sua lunga attività artistica, conclusasi con la cecità, mostrano caratteri involuti e stanchi (L'annunciazione, datata giugno 1550, Milano, Brera).

BENVENUTO TISI,  
DETTO IL GAROFALO

1 *La Madonna col Bambino*

Olio su tavola; cm 75,6 x 56,8

*Provenienza:* Stoccarda, collezione di Guglielmo I, Re di Württemberg o di suo figlio Carlo I, Re di Württemberg; Stoccarda, collezione di Guglielmo II di Württemberg (fino al 1919); Stoccarda, Felix Fleischauer, 27-29 novembre 1919; Breadalbane, collezione Morgan; Christie's, Londra, 27 marzo 1925, n. 58; Collezione A.L. Nicholson; Columbus, Ohio, collezione Frederick W. Schumacher (1931); Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art (1957-2010), inv. 31.289; Christie's, New York, 27 gennaio 2010, n. 167

*Esposizioni:* Columbus, Gallery of Fine Arts, *Exhibition of Paintings from the Collection of Frederick W. Schumacher*, gennaio-febbraio 1931, n. 250.

*Bibliografia:* B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, Londra, 1968, I, p. 153; K. PARIS, *The Frederick W. Schumacher collection*, catalogo della mostra, Columbus, 1976, pp. 148-149, n. 250; A. UGOLINI, *Ancora sul Garofalo giovane*, in "Paragone", XXXV, 1984, 417, pp. 61-65, in part. pp. 63, 65 n. 22; A.M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559)*, Rimini, 1993, p. 122; V. ROMANI, in A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, I, Cittadella, 1995, p. 284 n. 285; II, Cittadella, 1994, fig. 286.

Se non è possibile rintracciare la provenienza originaria di questa bellissima *Madonna col Bambino*, è invece agevole seguirne passo passo la storia collezionistica, di tutto riguardo, a partire dal pieno Ottocento fino al 1919, quando si trovava nelle collezioni reali dei Württemberg. Dopo alcuni passaggi di proprietà e trasvolato l'oceano nel 1931, per oltre cinquant'anni essa è stata conservata in un prestigioso museo americano, mentre ora – fortunato esempio del rientro di una importante opera d'arte – è finalmente esposta a Bologna.

Nota da tempo agli studi col corretto riferimento al Garofalo, anche la sua datazione ha incontrato un sostanziale accordo, poiché solo un paio d'anni dividono la cronologia proposta da Vittoria Romani rispetto a quella avanzata da Anna Maria Fioravanti Baraldi. Se Romani colloca questa *Madonna* verso il 1512-1514, ovvero all'epoca della pala con la *Madonna con il Bambino in trono fra i Santi Lazzaro e Giobbe* datata 1513 ed eseguita per Argenta (nella cui Pinacoteca Civica tuttora si trova)<sup>1</sup>, comunque non oltre la famosa *Madonna sulle nuvole* o pala Suxena, del 1514 (Ferrara, Pinacoteca Nazionale), Fioravanti Baraldi sembra propendere piuttosto per un'esecuzione subito dopo quest'ultima, stando almeno alla successione delle opere nella sua monografia, in cui la nostra tavoletta è seriatà proprio fra questo dipinto e la pala Trotti del 1517 (Ferrara, Pinacoteca Nazionale).

Non c'è dubbio che il punto di riferimento stilistico per la nostra *Madonna col Bambino* sia proprio la pala Suxena, momento centrale e di svolta all'interno della produzione dell'artista<sup>2</sup>. Al di là dei primi e più esteriori confronti (l'identica abbondante andatura dei panneggi nel manto della Vergine, lo stesso modo di comporre il suo busto, dalle pieghe che si dipartono dallo scollo all'accentuata flessione del braccio), è piuttosto la calibrata miscela di elementi raffaelleschi e veneziani, nonché dosseschi, a suggerire di collocarne l'esecuzione attorno al 1514. Come dimostra con esplicita chiarezza anche il nostro dipinto, è proprio questa l'epoca in cui l'artista perviene a una profonda comprensione del linguaggio raffaellesco, evidente sia nella elegante tornitura dei volumi, sia nella grande capacità di descrivere ed esaltare l'accostante umanità dei sacri personaggi, nonché la commovente credibilità dell'affetto che, in questo caso, lega la madre al figlio. È anche l'epoca in cui il Garofalo persegue una saturazione intensa della gamma cromatica e una descrizione quasi atmosferica del paesaggio, in assoluta sintonia con la tradizione lagunare, ma an-





Garofalo: *La Madonna col Bambino in trono e santi (Pala Trotti)*. Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

<sup>1</sup> Una buona riproduzione della pala di Argenta è in A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, II, Cittadella, 1994, fig. 280. In questo stesso volume l'immagine della *Madonna* di Garofalo qui esaminata è affiancata ad alcune fotografie di *Madonne* raffaellesche che fungono da confronto: particolarmente interessante è l'accostamento con *La Madonna col Bambino* o *Madonna Mackintosh* (Londra, National Gallery) eseguita da Raffaello verso il 1512-1513.

<sup>2</sup> Sulla pala commissionata dalla famiglia Suxena per la chiesa ferrarese di Santo Spirito si veda la scheda di M. DANIELI, in *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, a cura di T. Kustodieva, M. Lucco, catalogo della mostra (Ferrara), Ginevra-Milano, 2008, pp. 150-151, n. 12 (con bibliografia precedente).

che ferrarese. Un brano di grande suggestione è proprio costituito dallo sfondo di natura, reso con grande libertà, dove appaiono, sotto un cielo screziato e davanti a un orizzonte chiuso da monti azzurrognoli, una macchia boscosa e casamenti rurali, parte in luce e parte in ombra, secondo una sensibilità pittorica che ha le sue radici nella tradizione ferrarese ancor prima che lagunare, fra Dosso, insomma, e il ricordo di più antiche esperienze giorgionesche. Ma a radicare ancor più profondamente questa tavoletta in ambito estense, 1514 circa come si è detto, si noti come sia dosso anche il verde acido della tenda che appare alle spalle della Vergine; e come ricordino il contemporaneo Ortolano il netto accostamento cromatico rosso/blu delle sue vesti e il particolare punto di bianco del velo, rusticamente sfrangiato, sul capo.

C'è ancora un dettaglio su cui si vuole richiamare l'attenzione, un piccolo particolare finora sfuggito all'osservazione non tanto per difetto degli studi quanto per la disavvedutezza del taglio fotografico. Il dipinto presenta in basso, infatti, una striscia di pochi centimetri di colore, un grigio tenue e perlaceo che è in realtà un sottile parapetto oltre il quale siede la Madonna col figlio sulle ginocchia. Finora tutte le immagini fotografiche, molto verosimilmente fornite dallo stesso museo americano, erano prive di tale frammento pittorico, forse anche occultato da una cornice. Un'inezia, di certo, e anche un brano del tutto inusuale, data l'altezza così modesta. Tuttavia, a nostro giudizio, non un'aggiunta posteriore per nascondere eventuali cadute di colore, ma un elemento originale che cambia, nell'intenzione del pittore ancor prima che ai nostri occhi, la percezione della visione: la Madonna in tal modo siede in uno spazio ristretto, una specie di corridoio aperto, ma soprattutto è separata da noi e posta, grazie a questo piccolo parapetto, in questo luogo appartato per noi irraggiungibile. Ma tale brano, in ultima analisi, rappresenta anche un atto di adesione totale da parte del pittore alla quattrocentesca tipologia veneta della Madonna con Bambino posti dietro a una balaustra, con tutte le implicazioni spaziali che tale elemento aveva comportato, e ancora comportava.

Elisabetta Sambo

## FILIPPO DA VERONA

Documentato nel primo quarto del XVI secolo

*M*esso a fuoco solo di recente, Filippo da Verona si qualifica come uno dei testimoni più vivaci dei profondi mutamenti linguistici che connotano la cultura figurativa settentrionale ad apertura del XVI secolo, quando la secchezza disegnativa di matrice quattrocentesca cede il passo a quella che Vasari chiamerà la “maniera moderna”, sensibile alla fusione della luce col colore. Nel 1510 partecipa alla decorazione della Scuola del Santo a Padova affrescando l'Apparizione di Sant'Antonio al beato Luca Belludi, ancora deferente a soluzioni di tipo mantegnaesco; ma già nel 1514 la pala firmata e datata con la Madonna e il Bambino tra i Santi Nicola e Pietro ora nel Museo Civico di Fabriano lo mostra alla ricerca di un legamento atmosferico in grado di conferire alla raffigurazione un naturalismo del tutto nuovo. In un tempo poco diverso lavora a Modena, dove la sua mano è stata riconosciuta nell'assai simile pala con la Madonna e il Bambino in gloria tra i Santi Geminiano e Martino tuttora in San Pietro. Notando lo scatto mentale che connota questi due ultimi dipinti, ai quali la critica recente ha accostato numerose altre analoghe prove, rispetto all'arcaismo dell'affresco padovano e delle altre opere che gli si legano, non è mancato chi ha pensato all'esistenza di due artisti omonimi; laddove a giustificare tale repentino mutamento sono piuttosto, come si nota anche in altri artisti operosi in questi decenni “di crisi”, le esperienze maturate grazie agli spostamenti attraverso la penisola (nel 1515 è documentato a Savona). In virtù di tali prerogative, Filippo da Verona è diventato il beniamino di un'intera generazione di studiosi, che hanno accresciuto di numerosi numeri il suo catalogo; anche se a tutt'oggi è da lamentare la mancanza di uno studio organico della sua attività.

FILIPPO DA VERONA

2 *San Girolamo in preghiera*

Olio su tavola; cm 213 x 163

*Bibliografia:* inedito.

Davanti a una croce di legno legata a un tronco, San Girolamo s'inginocchia a terra e si batte il petto con un sasso in atto di contrizione, sommariamente ricoperto dal manto di porpora e con il galero cardinalizio abbandonato su uno scoscendimento roccioso in primo piano. Accanto a lui si aggira con espressione contrita il fido leone, come preoccupato per il tormento da cui vede posseduto il suo amico. Pur obbedendo a un solenne impianto devozionale, il dipinto, che poté forse costituire la pala di un altare, si ravviva e acquista fascino grazie allo struggente sentimento dell'ora che anima il paesaggio boscoso entro cui si cala la figura del santo: non un semplice sfondo, ma la restituzione pittorica in termini di altissima poesia della vita segretamente pulsante che pervade ogni elemento naturale, dal terreno sassoso modellato dalle piogge in primo piano ai tronchi in controluce coperti di muschio, dall'erba secca sulla proda, che la luce del tramonto ren-



Filippo da Verona: *San Francesco riceve le stimmate*. Bologna, Collezioni Comunali d'arte.





de quasi fosforescente, alla grotta in cui si acquattano a pregare i minuscoli anacoreti e alle chiome degli alberi che emergono come macchie di puro colore dalla caligine azzurrina di cui si tingono le chiostre montuose in lontananza.

Ogni nuovo incontro con Filippo da Verona, un artista recuperato nella sua complessità dagli studi soltanto recenti, reca nuove conferme di una statura qualitativa che, forse a causa del suo continuo girovagare senza più patria, la letteratura artistica coeva ha clamorosamente mancato di registrare. Eppure Filippo da Verona, al quale spetta anche questo assoluto capo d'opera finora del tutto ignoto, costituisce un caso appassionante di avvicinamento a quella che Vasari avrebbe chiamato la "maniera moderna" da parte di un artista che, formatosi su convenzioni disegnative di remota matrice mantegnesca, seppe poco alla volta e in modo del tutto personale mutar d'abito e d'indole per pervenire a risultati che ne fanno un antesignano di pittori ben più fortunati di lui, come lo stesso Dosso ferrarese.

Più che sui dipinti della prima fase, raccolti per via stilistica attorno all'affresco con l'*Apparizione di Sant'Antonio al beato Luca Belludi* nella Scuola del Santo di Padova (1510) e ad altre opere firmate che ne mostrano un qualche avvicinamento ai modi del Carpaccio, la critica recente si è in particolare soffermata su quelli attestanti la sua entusiastica, e inevitabilmente contraddittoria, adesione alla maniera moderna. Già nella pala con la *Madonna e il Bambino tra i Santi Nicola e Pietro* ora nel Museo Civico di Fabriano (1514) la riflessione sul Giorgione e su Lorenzo Lotto lo porta a singolari sperimentazioni, in cui il carattere disegnativo proprio della sua formazione quattrocentesca convive con sorprendenti affondi naturalistici, soprattutto per quanto riguarda la resa del paesaggio. Dopo la segnalazione da parte di Massimo Ferretti di un'altra pala con la *Madonna e il Bambino in gloria tra i Santi Geminiano e Martino* tuttora in San Pietro a Modena<sup>1</sup>, le aggiunte a questa seconda parte del suo catalogo si sono fatte sempre più numerose, grazie a riconoscimenti di cui hanno dato conto studiosi appartenenti per lo più alla generazione di chi scrive, per i quali Filippo da Verona è divenuto ben presto uno degli artisti più amati e ricercati<sup>2</sup>.

Per i caratteri di pervasività "panica" attribuiti al paesaggio, che, sia pure con un diverso controllo formale, sembrano mostrare il pittore al corrente, per vie imperscrutabili, dei risultati conseguiti da taluni grandi protagonisti del naturalismo tedesco

<sup>1</sup> M. FERRETTI, *Ai margini di Dosso (tre altari in san Pietro a Modena)*, in "Ricerche di storia dell'arte", 17, 1982, pp. 57-75.

<sup>2</sup> Il punto sull'artista è offerto da W. ANGELELLI, *ad vocem* "Filippo da Verona", in *Dizionario biografico degli italiani*, 47, Roma, 1997. Ai contributi ivi citati si sono poi aggiunti quelli di C. CREMONINI, *Prima di Nicolò dell'Abate: cultura figurativa a Modena nei primi decenni del Cinquecento; Filippo da Verona e Gian Gherardo dalle Catene*, 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. 551 sgg.; M. TANZI, *Aggiornamenti per Filippo da Verona*, in "Verona illustrata", 19, 2006, pp. 97-107; A. MAZZA, *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante*, Cesena, 2007; ID., *Filippo da Verona, un nuovo dipinto*, in *Aldebaran*, a cura di S. Marinelli, Verona, 2012, pp. 81-87.



(da Dürer a Altdorfer), il dipinto in esame andrà in particolare confrontato con la *Sacra famiglia e angeli* del Musée des Beaux-Arts di Chambéry<sup>3</sup> o con la non meno stupefacente tavola con le *Stimmate di San Francesco* delle Collezioni Comunali d'arte di Bologna<sup>4</sup>, un dipinto a proposito del quale si può persino dubitare, come in questo caso, che l'atteggiamento estatico del santo dipenda dall'apparizione soprannaturale del cherubino e non piuttosto dalla contemplazione di una natura che si palesa tra luce e ombra nel suo vivo e misterioso rigoglio.

Difficile è a questo punto stabilire i motivi che stanno alla base del mutamento linguistico ed espressivo che Filippo da Verona conosce tra il 1510 e il 1514 (né sono mancate di fatto le proposte, peraltro ingiustificate, di scindere il suo catalogo tra due pittori omonimi). Ma certo, in virtù delle peregrinazioni che lo portarono dal Veneto alle Marche, a Modena e persino a Savona (dove è documentato nel 1515), anche Filippo dovette appartenere al numero di quegli artisti "eccentrici" di cui parlava Longhi, facendo riferimento a una situazione leggermente precedente ma che ben si attaglia anche al secondo decennio: "instancabili vagabondi per tutta Italia, Lorenzo Lotto, Maestro Amico [Aspertini], Pellegrino da San Daniele che s'incontrano alle porte dei santuari italiani, a Loreto, ad Assisi sulla strada di Roma; confusi tra la folla crepuscolare; [...] c'è da cavarne il romanzo storico di un ceto artistico cinquecentesco"<sup>5</sup>.

È lungo queste strade, difficili da ricostruire, che anche Filippo da Verona mette a punto il suo linguaggio denso di solecismi dialettali, ma aperto alle innovazioni dalle provenienze più diverse e incondite. Ricerche future potranno forse stabilire l'originaria destinazione di questa tavola, in cui il pittore sembra pantografare nella grande dimensione della pala da altare gli atteggiamenti propri della pittura devozionale di piccolo formato, riuscendo altresì a legarli in un afflato di intenso lirismo. E chissà che non ne possa emergere una nuova tappa di questo grande *déraciné* del primo Cinquecento padano.

Daniele Benati

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> D. BENATI, *Presenze forestiere nelle raccolte comunali di Bologna: due casi*, in "Arte a Bologna", 1, 1991, pp. 115-120.

<sup>5</sup> R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese*, 1940; ried. In *Edizione delle opere complete di R. L.*, V, *Officina ferrarese*, Firenze, 1956, p. 150.

GIUSEPPE MAZZUOLI,  
DETTO IL BASTAROLO

Ferrara, circa 1536 - 1589

*Figura chiave nel panorama artistico ferrarese del secondo Cinquecento, non si possiedono elementi certi per ricostruirne gli inizi, anche se fin dalle opere che aprono il suo catalogo si mostra incline a sperimentare le cromie accese e il naturalismo grave del Dosso e dell'Ortolano, accogliendo anche soluzioni parmigianinesche conosciute probabilmente attraverso le incisioni. Richiesto dalle istituzioni religiose cittadine e legato al principe e alla corte, che si avvaleva dei suoi servigi come insegnante di disegno, a partire dagli anni sessanta amplia il suo già variegato orizzonte culturale, come dimostrano la grande Deposizione della Pinacoteca di Ferrara e la Discesa dello Spirito Santo per San Cristoforo alla Certosa, carica di suggestioni zuccaresche nella gestualità e nel tessuto cromatico. Le opere eseguite alla fine degli anni ottanta, come l'Annunciazione per la cappella Crispi nella chiesa dei Gesuiti, la Pala delle zitelle e la Santa Barbara per l'altare della famiglia Naselli in Santa Maria della Rosa (1588), ricche di cangiantismi innestati su schemi compositivi di gusto tridentino, costituiscono testi fondamentali per la formazione degli artisti della generazione successiva, come lo Scarsellino e Carlo Bononi. Va ricordata la sua abilità nel campo del ritratto: dai committenti intensamente caratterizzati nella Madonna col Bambino che appare a Sant'Alberto nell'arcipretale di Massa Lombarda, all'affettuosa schiera delle zitelle nella pala omonima, fino al semplice ma intenso Autoritratto degli Uffizi. Stando a Baruffaldi sarebbe morto tragicamente annegando nel Po.*

GIUSEPPE MAZZUOLI,  
DETTO IL BASTAROLO

### 3 *L'adorazione dei magi*

Olio su tavola; cm 65,7 x 39,2

*Bibliografia:* inedito.

Il delizioso dipinto è stato assegnato da Carlo Volpe a Giuseppe Mazzuoli, meglio noto come Bastarolo, soprannome derivato dal mestiere del padre, venditore di biade<sup>1</sup>. Esponente di spicco assieme al Bastianino del manierismo a Ferrara, l'artista rappresenta l'anello di congiunzione tra la prima stagione del Cinquecento estense e i maestri della generazione successiva come lo Scarsellino e Carlo Bononi che, a detta delle fonti suoi allievi, ne raccolsero i suggerimenti. Oltre ai capisaldi della tradizione pittorica locale (dal Dosso all'Ortolano, dal Garofalo a Girolamo da Carpi), sui quali si formò derivandone il gusto per il cromatismo smagliante ed acceso e per il grave naturalismo, sul suo lessico giocò un ruolo determinante la conoscenza della pittura emiliana (Parmigianino, Correggio) e veneta (Tiziano) e delle opere degli artisti della Maniera centroitaliana che, come è stato ipotizzato, conobbe probabilmente recandosi a Roma e a Tivoli per visitare la villa del cardinale Ippolito d'Este nella seconda metà degli anni sessanta. Tali suggestioni (dal Rosso a Daniele da Volterra a Federico Zuccari) informano l'ambiziosa pala con la *Deposizione dalla croce*<sup>2</sup> eseguita alla fine degli anni settanta per l'oratorio dell'arciconfraternita della Morte a Ferrara (oggi nella locale Pinacoteca), quando l'artista, nato attorno al 1536, doveva avere alle spalle almeno un ventennio di attività. Nella sua fase giovanile, priva di tracce documentarie, sono stati collocati dalla critica dipinti di piccolo formato segnati da influenze parmensi, come il *Matrimonio mistico di Santa Caterina alla presenza di San Girolamo* in collezione Radaelli a Romano di Lombardia e il *Riposo nella fuga in Egitto* in collezione Grimaldi Fava a Cento<sup>3</sup>. Come in questi ultimi, nell'*Adorazione dei magi* qui esposta il pittore, adottando una soluzione cui sovente fa ricorso, chiude la scena dietro i personaggi principali, disposti di profilo e scalati lungo una perfetta diagonale, con la stalla lignea, mentre dalla parte opposta, oltre i magi in secondo piano, illustra un paesaggio di gusto tipicamente ferrarese.

La composizione, di lontana ascendenza garofalesca, richiama direttamente, sia pure nell'impaginazione compressa vincolata dal formato, quella proposta dal Bastarolo nel dipinto di analogo soggetto parte della serie di otto grandi tempere su tela che decoravano il soffitto della chiesa del Gesù a Ferrara (oggi nella locale Pinacoteca), eseguite tra il 1579-1580, quando venne terminata ed inaugurata la chiesa, e il 1586, data apposta nel riquadro con la *Disputa con i dottori*<sup>4</sup>. Il ciclo ha rappresentato uno dei proble-

<sup>1</sup> Il venditore di biade, o biadaiuolo, in vernacolo ferrarese, divenne "bastarolo", poiché "i venditori che stavano colle loro biade sotto quelle capanne chiamate *basti*, s'intitolarono *bastaroli*" (G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi* [XVIII secolo], Ferrara, 1844, I, p. 423). Per l'artista: G. FRABETTI, *Manieristi a Ferrara*, Milano, 1972, pp. 46-70; M. FAIETTI, in *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra (Ferrara), Bologna, 1985, pp. 151-172. Per un profilo più recente: E. CAPARELLI, *Mazzuoli, Giuseppe, detto il Bastarolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXII, 2009, pp. 770-772.

<sup>2</sup> Nella sua fondamentale disamina, Frabetti (*Manieristi...* cit., p. 46) osservava che nella *Deposizione dalla croce* egli "attinge un formidabile livello di rielaborazione dell'*imagérie* classica, travisata in manierismo; rielaborazione tanto complessa, che sembra inconcepibile senza diretti contatti con l'Italia centrale".

<sup>3</sup> D. BENATI, in *La Grazia dell'Arte. Collezione Grimaldi Fava. Dipinti e disegni*, a cura dello stesso, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 122-124. Nell'occasione, lo studioso espunge dal catalogo dell'artista la *Sacra famiglia con San Giovannino* della Galleria Nazionale di Parma, già riconosciuta come sua opera giovanile in ragione delle connotazioni dossesche e parmiginesche (J. BENTINI, in *Galleria Nazionale di Parma: catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, 1998, pp. 102-103).

<sup>4</sup> M. FAIETTI, in *Bastianino e la pittura a Ferrara...* cit., pp. 161-165; EAD., in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara: catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Ferrara, 1992, pp. 102-103.



mi più complessi del catalogo dell'artista poiché gli storiografi locali del XVII e XVIII secolo (Guarini, Brisighella, Barotti, Scalabrini) riferivano che metà delle tele sarebbero state realizzate da un pittore ferrarese suo contemporaneo, Giovan Francesco Surchi detto il Dielà. La critica moderna è oggi tuttavia concorde nel riferirlo interamente su basi stilistiche al Bastarolo, il quale vi avrebbe tuttavia messo mano in due momenti differenti, realizzando dapprima le tele con gli episodi dell'infanzia di Gesù (*Adorazione dei pastori, Adorazione dei magi, Riposo in Egitto, Sacra famiglia con Santa Elisabetta e San Giovannino*), interpretati in chiave idilliaca e caratterizzati da componenti parmigianesche e venete, e successivamente le restanti (*Disputa con i dottori, Nozze di Cana, Gesù predica alle turbe, Gesù caccia i mercanti dal tempio*), nelle quali prevalgono toni più drammatici e un romanismo di marca zuccaresca. Come nella tempera, nell'*Adorazione dei magi* in esame è evidente il richiamo alle composizioni di analogo soggetto di Girolamo da Carpi (Londra, National Gallery; Bologna, Chiesa di San Martino), dal quale l'artista desume letteralmente la figura del re mago inginocchiato con il braccio puntato a terra.

Le peculiarità del lessico sperimentale del Bastarolo si ravvisano negli impasti roridi, nella compostezza gestuale delle figure e nella decisa contrapposizione di tinte intense attraverso cui il naturalistico cromatismo del Dosso e dell'Ortolano sembra "raffreddarsi, rapprendendosi in astratte e taglienti targature di colore" (Benati). Il rapporto con il dipinto del Gesù induce a collocare l'esecuzione della tavoletta, evidentemente destinata alla devozione privata, in quegli stessi anni (1580 circa), come sembra confermare del resto il ricorso ad una formula compositiva semplificata, d'immediata lettura, rispondente ai dettami della Controriforma, che l'artista dimostra di prediligere sin dalle opere degli anni settanta (*Crocifissione con San Lodovico*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale) e rende in maniera ancor più accentuata in quelle del decennio successivo (*Sant'Eligio vescovo in adorazione della Croce*, Trecenta, San Giorgio Martire).

Pietro Di Natale

## FELICE BRUSASORZI

Verona, circa 1540-1605

*F*iglio di Domenico e nipote di Agostino, entrambi pittori, Felice Rizzo eredita il soprannome Brusasorzi dal nonno, inventore “di quell’ordigno, col quale si pigliano i sorzi, e pigliandone quantità in sua casa, e pigliati facendoli abbruciare” (Dal Pozzo). A detta di Vasari si formò a Firenze, ospite di Bernardo Canigiani. La conoscenza diretta dei pittori manieristi fiorentini, nonché quella di Giulio Romano, probabilmente mediata dal padre, si rintraccia nelle prove giovanili eseguite per le chiese di Verona (La Madonna in trono, otto sante e San Giovannino, ante 1566, Santissima Trinità; La Madonna e i tre arcangeli, San Giorgio in Braida), in cui le figure flessuose e i preziosismi cromatici rivelano altresì suggestioni dal Parmigianino e compiacimenti alla Spranger. Nella pala con la Vergine che appare a un gruppo di santi (1579) della chiesa di San Tommaso Cantuariense, l’artista esibisce un linguaggio segnato dal raffinato clima del manierismo internazionale, che informa anche le prove del decennio successivo (Il ritrovamento di Mosè, 1584, Verona, Museo di Castelvecchio). Attorno al 1589 si data anche la splendida Flagellazione, dall’atmosfera notturna e artificiosa, della Madonna di Campagna, dove di sua mano è anche la più tarda Deposizione. La sua fama è attestata dall’incarico ricevuto da Giovanni Cornaro, capitano di Verona, che nel 1595 gli richiese un paragone raffigurante il Battesimo di Lorenzo Cornaro. Gli stretti legami del pittore con l’aristocrazia locale sono testimoniati dalla fiorente attività ritrattistica e dalla commissione della gigantesca tela con la Battaglia di Desenzano (1595) per la Loggia del Consiglio municipale di Verona. Allo scadere del secolo, Felice allenta le sofisticate preziosità giovanili e approda ad un più monumentale naturalismo, come rivelano le pale per Agostino Giusti in Sant’Anastasia a Verona (1598) e per i Cappuccini di Bolzano (1600). Da questa sua diversione naturalistica, segnata da ricerche coloristiche che puntano ad effetti di “macchia”, muoverà la pittura rinnovata degli allievi cresciuti nella sua scuola, come Alessandro Turchi detto l’Orbetto e Pasquale Ottino, che terminarono alcune sue opere incompiute. Morì a Verona il 4 marzo 1605, secondo Ridolfi avvelenato dalla giovane moglie infedele. (p.d.n.)



## FELICE BRUSASORZI

### 4 *Il martirio di Santa Giustina*

Olio su pietra di paragone;  
cm 44,5 x 33,5

*Bibliografia:* S. DELL'ANTONIO, *Felice Brusasorzi: un percorso tra "maniera" e natura: materiali per una ricerca monografica*, tesi di dottorato, Università di Udine, a. a. 2005-2006 (rel. V. Romani), p. 162.



Felice Brusasorzi: *Il martirio di Santa Giustina*. Padova, Museo Civico.

<sup>1</sup> E. ZAVA BOCCAZZI, *Profilo di Felice Brusasorzi*, in "Arte veneta", XXI, 1967, p. 136; L. MAGAGNATO, in *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, a cura di L. Magagnato, catalogo della mostra, Verona, 1974, p. 67 n. 25; G. BALDISSIN MOLLI, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, a cura di A. Ballarin, D. Banzato, catalogo della mostra (Padova), Roma, 1991, pp. 225-226 n. 145.

<sup>2</sup> V. SCAMOZZI, *L'idea della Architettura universale di Vincenzo Scamozzi architetto veneto divisa in X Libri*, Venezia, 1615, ed. cons. Verona, 1997, II, p. 189.

<sup>3</sup> C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* [1648], a cura di D. von Hadeln, Berlino, 1924, II, pp. 124-125.

Questo smagliante dipinto di Felice Brusasorzi illustra il martirio di Santa Giustina di Padova, figura leggendaria di vergine cristiana venerata a partire dal VI secolo. Di nobile famiglia padovana, venne arrestata per la sua fede durante la persecuzione di Diocleziano e quindi condotta al tribunale di Massimiano che, non riuscendo né con lusinghe né con minacce a farla apostatare, la condannò alla pena capitale, eseguita il 7 ottobre del 304. Nel luogo dove venne sepolta, fuori dal pomerio, ad oriente della città, Opilione fece costruire una basilica, distrutta nel terremoto del 1117; nel 1627 il corpo della martire, patrona patavina, venne trasferito sotto l'altare maggiore del grandioso tempio costruito in suo onore nel XVI secolo dai monaci della Congregazione Benedettina di Santa Giustina.

Il corretto riferimento al veronese Felice Brusasorzi si deve a Ferdinando Bologna che, in una dettagliata *expertise* datata 4 agosto 1976, identificava nel quadro in esame una replica autografa del *Martirio di Santa Giustina* (olio su pietra di paragone; cm 40 x 34) custodito nel Museo Civico di Padova e proveniente dalla galleria abbaziale di Santa Giustina<sup>1</sup>. Ravvisandone "una qualità nettamente superiore" rispetto all'esemplare noto, l'insigne studioso riconosceva nel nuovo dipinto "la redazione più autorevole e originaria della splendida composizione" e sottolineava che "la limpidezza di fattura [...] di gran lunga maggiore" attribuisce "alla scena nel suo complesso uno spicco plastico molto più intenso, concorrendo a ciò sia la più dosata giustezza dei valori pittorici, sia e specialmente una più acuta valorizzazione ambientale del nero di fondo della pietra di paragone". Come ricorda Scamozzi (1615), tale materiale era largamente disponibile a Verona, dove dal monte Gironda nella riviera di Salò "si cavano i marmi nerissimi, e che ricevono un pulimento, e lustro mirabile, e però sono detti paragoni"<sup>2</sup>. A partire dagli anni ottanta del Cinquecento, il supporto lapideo fu frequentemente utilizzato da Brusasorzi nonché da Paolo Farinati e, successivamente, dagli eredi dell'accademia di Felice, Pasquale Ottino e Alessandro Turchi detto l'Orbetto. Già Claudio Ridolfi, nella più antica biografia sul pittore (1648), ricorda che egli "fece di più molte lodate fatiche sopra pietre di paragone, nelle quali formò varie divotioni e poesie, valendosi tal hora del nero della pietra medesima in vece dell'ombra delle figure, recandovi in quella guisa molta forza"<sup>3</sup>. Questa specifica produzione, dove eccelse, era destinata all'uso privato di religiosi e raffinati collezionisti, come i nobili ed eruditi fre-



quentatori della locale Accademia Filarmonica – della quale era il pittore ufficiale – o personalità del calibro di Giovanni Cornaro, capitano di Verona, che, con delibera del Consiglio dei Dieci il 15 giugno 1595, gli commissionò un “paragone” con l’*Allegoria del battesimo del figlio Lorenzo Cornaro*<sup>4</sup>.

Come rivela il dipinto in esame, in eccellenti condizioni conservative, il supporto della pietra nera consente al pittore particolari effetti luministici ed esalta al contempo la ricchezza dei preziosi impasti cromatici e la scioltezza della pennellata. Tali caratteri informano altri suoi “paragoni”<sup>5</sup>, tra i quali conviene citare almeno il *Cristo deposto nel sepolcro* già in raccolta privata a Rovereto e poi Gallino a Torino, databile alla seconda metà degli anni ottanta, che rivela il persistente interesse dell’artista per le raffinate invenzioni dei manieristi conosciuti a Firenze (da Giovanni Battista Naldini al Giambologna)<sup>6</sup>. Al pari di quest’ultimo, nel *Martirio di Santa Giustina* in esame il fondo nero e lucente concorre a creare una scena di forte carica patetica, nella quale l’elegante accordo gestuale del carnefice e della santa, che paiono muoversi a passo di danza, accentua l’ineluttabilità del martirio. L’esecuzione dell’opera è da porre negli stessi anni della versione del Museo di Padova, per la quale Vittoria Romani proponeva una datazione più tarda (circa 1595-98) rispetto al citato *Cristo deposto*, “per il carattere più concreto, meno eccitato in senso fantastico della pittura e per il prevalere nell’invenzione del tono patetico sulle sprezzature formali”<sup>7</sup>.

Sara dell’Antonio segnala che nel Département des Arts graphiques del Louvre è custodito un disegno (n. 11810 *recto*) raffigurante la sola coppia del carnefice e della santa, catalogato come “copia da Felice Brusasorzi” su suggerimento di Philip Pouncey.

Pietro Di Natale

<sup>4</sup> Il dipinto, riemerso recentemente sul mercato antiquario, è stato segnalato da S. MARINELLI, *Il giovane Turchi: la nobiltà del pittore*, in *Alessandro Turchi detto l’Orbetto 1578-1649*, a cura di D. Scaglietti Kelescian, catalogo della mostra (Verona), Milano, 1999, pp. 11-12, fig. 1, p. 20 nota 4. Si veda anche S. MARINELLI, *I dipinti su paragone veronesi*, in *Pietra dipinta: tesori nascosti del ‘500 e del ‘600 da una collezione privata milanese*, a cura di M. Bona Castellotti, catalogo della mostra, Milano, 2000, pp. 27-31.

<sup>5</sup> Per la *Morte di Cleopatra* del Museo Civico di Padova, le quattro versioni del *Compianto su Cristo morto* – oltre a quella citata già in raccolta privata a Rovereto e poi Gallino a Torino; Boston, Museum of Fine Arts; Praga, Národní Galerie; Eger, István Dobo Vármúzeum – e la *Medea che ringiovanisce Esone* in collezione privata: S. DELL’ANTONIO, *Felice Brusasorzi... cit.* Altri “paragoni” – *Madonna col Bambino e i Santi Pietro e Paolo* già sul mercato londinese, 1560 circa; *Compianto sul Cristo morto* e *Cristo al Limbo* custoditi nel Kunsthistorischen Museum di Vienna – sono stati resi noti da S. MARINELLI, *Note da Felice Brusasorzi a Pietro Ricchi*, in “Verona illustrata”, VII, 1994, pp. 65-76. Per un’importante aggiunta al catalogo “da stanza” dell’artista: D. DOSSI, “Venere nella fucina di Vulcano” di Felice Brusasorzi: un nuovo tassello per la galleria di Cornelis van der Geest, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 54, 2012, pp. 541-550.

<sup>6</sup> V. ROMANI, in *Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone*, a cura di G. Romano, catalogo della mostra, Gallino, Torino, 1991, pp. 102-107.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 107.

## DENJS CALVAERT

Anversa, circa 1540 - Bologna, 1619

*C*ostituisce uno dei casi, numerosi sul finire del XVI secolo (Stradano, Soens, Rotenhammer, Teodoro d'Errico), di contaminazione tra la cultura fiamminga e quella italiana. Nel 1566 risulta iscritto alla gilda di San Luca di Anversa come apprendista di Cerstian van Queckborne. Venuto a Bologna, collabora per qualche tempo con Lorenzo Sabbatini e lo segue poi a Roma, dove lavora alla Sala Regia in Vaticano (1573). Tornato a Bologna, vi apre una scuola molto fortunata, nella quale si formeranno tra gli altri Reni, Domenichino e Albani. Portando a termine le numerose commissioni pubbliche che gli vengono affidate (L'Annunciazione, Santa Maria dei Bulgari; Il miracolo del corporale, San Gregorio, 1581; Noli me tangere, Cazzano di Budrio, 1585) aderisce allo spoglio clima figurativo di Sabbatini; ma ben presto trova un proprio mercato con opere di destinazione privata, caratterizzate da una pittura di impianto raffaellesco e da una stesura estremamente accurata e sensibile: questo carattere, che Malvasia (1678) definiva icasticamente "troppo leccato e manieroso", gli guadagnò ampio successo. L'improvvisa svolta impressa alla pittura bolognese dalla riforma carraccesca non lo smuove dalle sue convinzioni, anche se le opere mature, come la Madonna del rosario di Mezzolara di Budrio (1612), lasciano trapelare un gusto più sobrio e naturalistico.

DENJS CALVAERT

5 *Giove e Semele*

Olio su rame; cm 28 x 22

*Bibliografia:* M. DANIELI, in *Da Cimabue a Morandi. Felsina pitttrice*, a cura di V. Sgarbi, P. Di Natale, catalogo della mostra, Bologna, 2014, p. 146.



Denjs Calvaert: *Giove e Semele*. Kingston upon Hull, Ferens Art Gallery.

Si fa comunemente risalire alla presenza di Denjs Calvaert a Bologna l'avvio di una fortunata tradizione locale di pittura su rame che, a partire dalla matura stagione manierista e almeno per tutto il Seicento, poté vantare affezionati artefici anche tra le fila dei maestri più celebrati. In quest'occasione giova ricordare in particolare la produzione in piccolo di quella generazione di artisti transitata verso l'accademia dei Carracci dopo un tirocinio condotto appunto nella bottega dell'anversese, e si pensa naturalmente ai nomi di Albani, del Domenichino e, soprattutto, di Reni<sup>1</sup>.

Nonostante sia ancora in gran parte da scrivere una storia circostanziata di questa tecnica, anche in relazione al rilievo avuto nel panorama emiliano, certo è che Calvaert dovette giocarvi un ruolo cruciale. In parallelo alle pale d'altare dipinte per la città e il contado, sopravvive infatti, e va costantemente aggiornandosi con esemplari nuovi come quello che qui si presenta, un cospicuo numero di smaglianti prove su rame di sicura attribuzione<sup>2</sup>; una circostanza che testimonia del duraturo favore accordato dagli amatori bolognesi a una raffinata produzione di destinazione privata e, per conseguenza, libera dai condizionamenti esercitati dalla Chiesa posttridentina sulle opere esposte al pubblico.

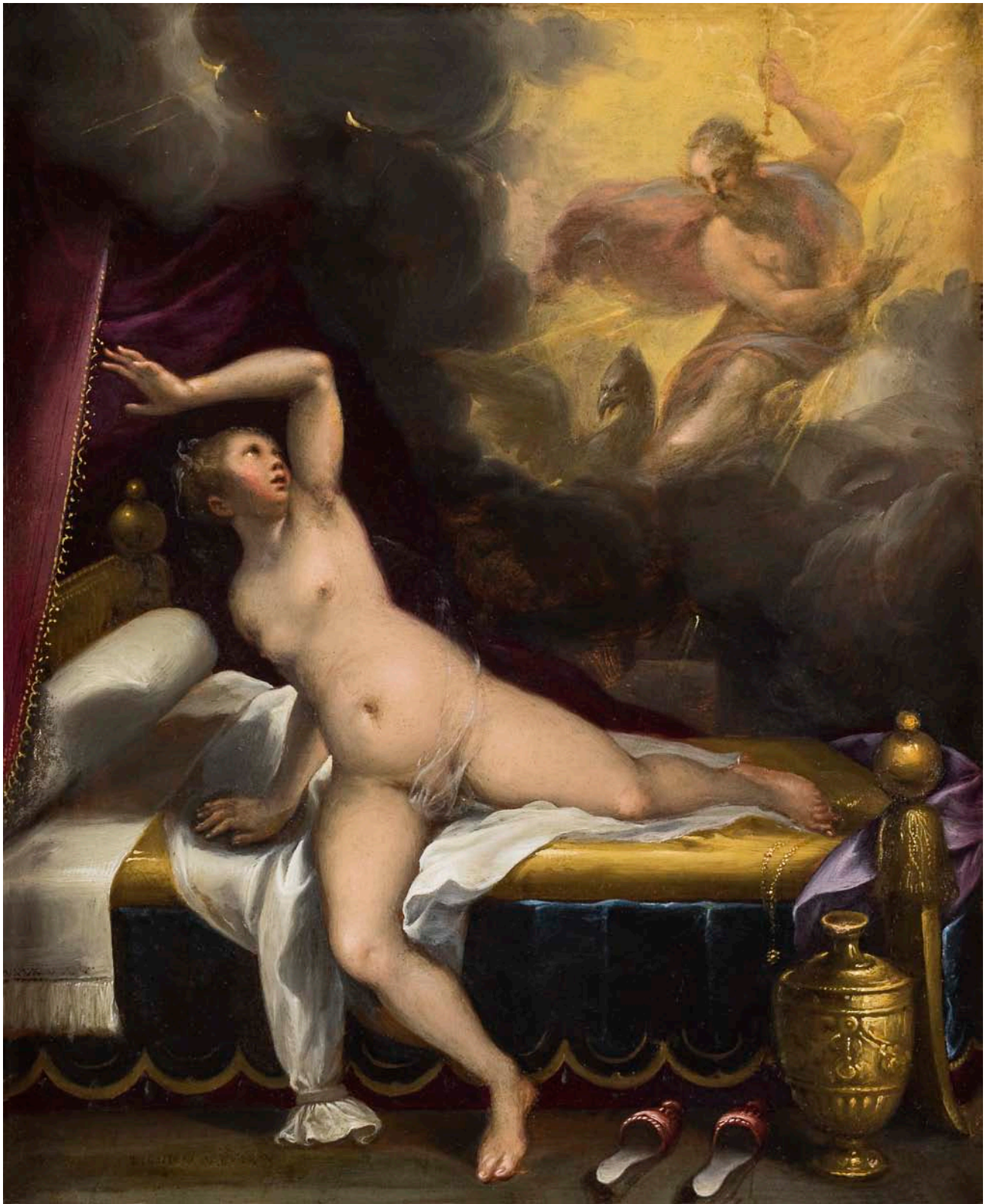
Nascendo per essere gustati da vicino, tali quadretti potevano essere intesi come piccoli oggetti preziosi, nei quali il pittore badava a evidenziare i valori di superficie, curando l'integrità della stesura e giocando con divertito virtuosismo nei dettagli minimi, eseguiti magari con pennelli a un solo crine per toccare con punti di luce l'occhio sgranato della protagonista, le frange del lenzuolo o le maglie di una costosa collana. Non di rado, alla seduzione del materiale corrisponde quella esercitata dal tema erotico, giustificato dal ricorso a iconografie ricercate, spesso tratte dalla mitologia<sup>3</sup>.

È il caso della scena rappresentata nella penombra dell'alcova riccamente allestita di questo bel rame, dove si offre al nostro sguardo indiscreto il momento culminante della vicenda di Semele, principessa figlia di Cadmo e Armonia amata da Giove. Secondo quanto narrato da Ovidio, la gravidanza della fanciulla avrebbe fatto adirare Giunone, consorte del re degli dei, che, tramutatasi in nutrice, le avrebbe insinuato dubbi circa la natura divina del suo amante, convincendola a chiedergli di rivelarsi nel suo vero aspetto. Costretto da una promessa, Giove avrebbe a malincuore esaudito il desiderio della giovane, folgorandola con

<sup>1</sup> A. HENNING, *The new technique of painting on copper*, in *Captured Emotions. Baroque Painting in Bologna, 1575-1725*, a cura di A. Henning, S. Schaefer, catalogo della mostra, Los Angeles, 2008, pp. 25-35.

<sup>2</sup> T. MONTELLA, *Dionisio Calvart*, in *Pittura bolognese del '500*, II, a cura di V. Fortunati Pietranonio, Bologna, 1986, II, pp. 683-708.

<sup>3</sup> D. BENATI, *Lorenzo Sabatini: quadri "con donne nude"*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin, M. Di Giampaolo, P. Narcisi, Napoli, 1999, pp. 51-63.



l'intensità del suo splendore, intollerabile da occhio umano, ma riuscendo a salvare il figlio da lei portato in grembo, Dioniso.

Di questo soggetto Calvaert aveva offerto una precoce redazione in un sopracamino affrescato nella villa suburbana dei conti Bolognini (oggi Villa Salina al Farneto), ricordati da Malvasia come i primi ospiti del pittore al momento del suo arrivo da Anversa. L'episodio, dove in conseguenza della destinazione pubblica Semele appare pudicamente panneggiata, fa parte di un ciclo mitologico piuttosto ammalorato, che denuncia una datazione non lontana dal periodo romano (circa 1572-1575) per gli evidenti prestiti dal linguaggio raffaellesco della Farnesina<sup>4</sup>. Lo schema compositivo adottato al Farneto, organizzato sulla diagonale che dalla protagonista conduce all'apparizione divina, ritornerà di frequente nel corso della lunga attività dell'artista<sup>5</sup>.

Per l'affinità del tema, è opportuno richiamare almeno la *Danae* della Ferens Art Gallery di Kingston upon Hull (poi replicata nel 1614 in un dipinto di Palazzo Mansi a Lucca)<sup>6</sup>, dove il naturalismo descrittivo di marca fiamminga si appunta, come nel nostro rame, sulle babbucce abbandonate con *nonchalance* e sulla bordura del letto. Nel nostro *Giove e Semele*, in cui sorprende l'arditezza della posa della donna, l'amalgama degli ingredienti formali sembra però includere con più convinzione una certa novità di pelle di ascendenza carraccesca, che smorza la tipizzazione di maniera della fisionomia e attutisce la consueta stesura smaltata in un'inedita consistenza pulviscolare. Del resto, la mediazione esercitata dai Carracci a Bologna negli anni ottanta del Cinquecento tra fatti pittorici parmensi e veneziani sembrerebbe aggiornare, in questo caso, non solo il correggismo della visione tra le nubi, coi suoi trapassi tra il giallo e i tocchi di oro a conchiglia, ma anche il venetismo dei bagliori sui rossi cupi e i violetti profondi della cortina e del lenzuolo del letto.

Tommaso Pasquali

<sup>4</sup> D. BIANCHI, "I dipinti di Raffaele [...] che adornano la Loggia de' Ghigli in Trastevere". *La presenza dei modelli romani nell'attività artistica di Denis Calvaert*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M. G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati, Milano, 2000, pp. 27-36. Per i soggiorni romani di Calvaert, da ultimo: S. TWIEHAUS, *Dal Nord a Bologna. Dionisio Calvaert pittore e disegnatore fiammingo in Italia*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XV-XVI)*, a cura di S. Frommel, atti del convegno, Bologna, 2010, pp. 457-468.

<sup>5</sup> T. MONTELLA, *Dionisio Calvaert...* cit., p. 685.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 685-686.

## FRANCESCO CAVAZZONI

Bologna, circa 1545 - post 1616

*Il suo nome si lega soprattutto ad alcune importanti imprese storiografiche che, pur rimaste a livello di manoscritto ed edite soltanto di recente, erano ben note alla letteratura artistica bolognese: nelle Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna, scritte nel 1603, Cavazzoni ci offre ad esempio una delle più antiche "guide" al patrimonio artistico pubblico e privato della città, mentre la Corona di gratie (1608) e le Immagini di antiche Madonne esistenti in Bologna costituiscono un episodio importante della cosiddetta "fortuna dei primitivi", giacché, riproducendo immagini antiche oggetto di particolare devozione da parte dei bolognesi, ci tramandano memoria di dipinti solo in pochi casi giunti fino a noi. Quanto alla sua attività di pittore, svolta sulla base degli insegnamenti ricevuti dapprima da Bartolomeo Passerotti e poi da Orazio Samacchini (meno probabile è il suo passaggio nell'accademia dei Carracci, di cui dà notizia Malvasia), le opere superstiti ci consegnano l'immagine di un artista ben inserito nella tradizione manierista locale, in grado di sviluppare gli spunti ricavati dai suoi maestri e di ricomporli in una cifra corretta, ma abbastanza convenzionale. Tali sono i caratteri che informano, dopo la bella Verifica della Croce ora nella Bob Jones University di Greenville (North Carolina), animata da una vivacità in tutto passerottiana, la più accomodata Predica del Battista di San Giovanni in Monte, datata 1580, la Conversione della Maddalena della chiesa omonima, firmata e datata 1582, la Crocefissione firmata della Pinacoteca Nazionale di Bologna, proveniente dalla chiesa di Santa Cecilia, e ancora, fuori Bologna, la Pentecoste della parrocchiale di Lavino e la Disputa di Santa Caterina di San Pietro in Riolo.*



FRANCESCO CAVAZZONI

6 *Il Crocifisso con i dolenti*

Olio su rame; cm 34,5 x 24,6

*Bibliografia:* D. BENATI, in *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XIV al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2013, p. 34 nota 5.



Francesco Cavazzoni: *La crocifissione* (da G. Stradano). Collezione privata.

<sup>1</sup> D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci. Catalogo critico*, Bologna, 1984, pp. 129-130 n. 107 (B. 21).

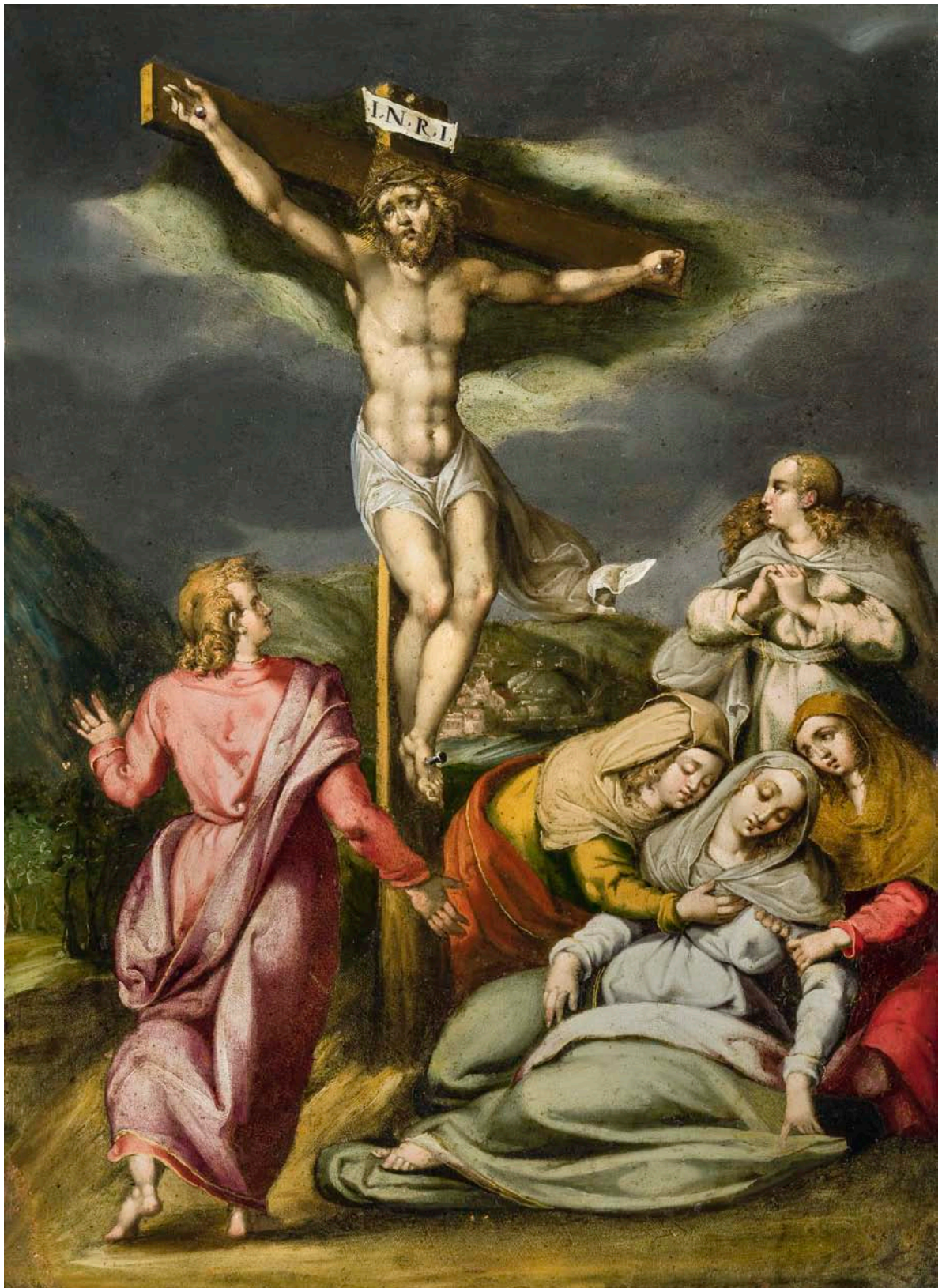
<sup>2</sup> I. DI MAJO, *Per Francesco Cavazzoni pittore*, in "Prospettiva", 110/111, 2003 (ma 2004), pp. 140-148; S. FERRARI, *Un profilo di Francesco Cavazzoni pittore e alcune proposte per il catalogo*, in "Prospettiva", 139/140, 2010 (ma 2012), pp. 58-80. Su Cavazzoni letterato e pittore: R. VARESE, *Una guida inedita del Seicento bolognese*, in "Critica d'arte", n.s. XVI, 103, 1969, pp. 25-38; ID., *Francesco Cavazzoni, critico e pittore*, Firenze, 1969; A. GHIRARDI, *Francesco Cavazzoni*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, 1986, II, pp. 853-860; F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1999; M. PIGOZZI, *Gossip a Bologna negli anni Settanta del Cinquecento: Francesco Cavazzoni, una proposta attribuitiva*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, 2004, pp. 157-163; M. DANIELI, *Proposte per Francesco Cavazzoni*, in "Artes", 14, 2008-2009, pp. 135-152.

Nonostante ricorra frequente lungo i secoli, la rappresentazione dello svenimento della Vergine, su cui richiama l'attenzione questa affascinante *Crocifissione*, fu al centro di estesi dibattiti teologici e iconografici, prima e dopo il Concilio di Trento. Va infatti ricordato che, sebbene l'episodio appartenga alla tradizione pittorica almeno da quando fu divulgato nelle trecentesche *Meditationes de Vita Christi*, non se ne trova menzione nei vangeli canonici, quanto piuttosto in quello apocrifo di Nicodemo. Eppure, ne fu assicurata ampia diffusione nelle arti soprattutto grazie alla committenza dell'ordine francescano, che, predicando la partecipazione di Maria al dolore del figlio, contava di giungere al riconoscimento del dogma della Vergine Corredentrice. Anche in virtù di questo aspetto, l'episodio fu accolto nelle raffigurazioni dei vari momenti della Passione, e in particolar modo nelle *Crocifissioni*, senza che nemmeno l'esplicita condanna della Chiesa controriformata riuscisse ad arrestarne la fortuna.

Non deve perciò sorprendere se, perfino nella Bologna dove il cardinale Paleotti sanzionava le scorrettezze dei pittori col *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), il tema avesse circolazione, ad esempio, in una stampa di Agostino Carracci (1582) tratta dalla *Crocifissione* di Paolo Veronese (Venezia, San Sebastiano)<sup>1</sup>, o se, a maggior ragione vista la destinazione privata di questo rametto, potesse addirittura contendersi con il brano del Cristo in croce la compunta riflessione del devoto. Tale è, infatti, l'impressione suscitata dal risalto qui concesso al gruppo della Vergine e delle pie donne, fasciate da vesti multicolori mentre tentano, lacrimose e sollecite, di sostenerla. Verso il Cristo si rivolgono invece la scarmigliata Maddalena e San Giovanni Evangelista, colto in un difficile *profil perdu*.

Per la parlata estrosa e l'approccio spregiudicato, è facile riconoscere in questo dipinto uno degli episodi più seducenti di un *corpus* di opere su rame che recenti studi tendono ad assegnare al bolognese Francesco Cavazzoni, scrittore d'arte e autore di verbose pale d'altare, teso tra la maniera larga di Bartolomeo Passerotti, la correttezza devota e un problematico confronto con le nuove istanze naturaliste dei Carracci<sup>2</sup>.

Già al momento dell'iscrizione a Cavazzoni del primo rame della serie, un *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (Bologna, San Giovanni in Monte) tradizionalmente ritenuto di Agostino Carracci, si faceva peraltro notare un sostanziale dislivello rispetto all'attività sicura del pittore, che nel dipinto avrebbe dato prova



di un “apice sorprendente”<sup>3</sup>. Considerando inoltre come la maggior parte dei quadretti derivi da invenzioni tosco-romane (Zuccheri, Muziano, Clovio) incise tra il 1567 e il 1570 dall’anversese Cornelis Cort, ci si può chiedere se non sia piuttosto percorribile l’ipotesi, già indicata da Benati<sup>4</sup>, di vedervi all’opera uno specialista oltremontano. Non è solo la tecnica nordica a indirizzare in tal senso, ma pure la coerenza di un gruppo che conta oramai una ventina di pezzi<sup>5</sup>, nonché il fatto che svariati di questi siano precise repliche del medesimo soggetto, a indicare che il raffinato autore disponesse di una cospicua raccolta di stampe, cui attingere di volta in volta su richiesta del cliente.

Benché non mi sia nota la fonte grafica da cui deriva, un processo di elaborazione simile dovette intervenire anche nel caso di questa *Crocifissione*, della quale si conosce da tempo un’altra versione autografa nella Quadreria dei Girolamini di Napoli. In proposito, al netto del cattivo stato di conservazione, la scheda del catalogo edito trent’anni fa suggeriva un’origine non italiana dell’anonimo, dando conto del “grafismo minuto ma fluido”<sup>6</sup> che con tanta più chiarezza ritroviamo qui, nel gioco insistito dei panneggi e nella liquida veduta di Gerusalemme in lontananza.

Complice la circolazione dei modelli, la soluzione di simili *rebus* manieristi non è sempre agevole. Anche in questo caso si direbbe tuttavia che, al di là delle premesse fiamminghe nella pennellata cavillosa e nell’accesa gamma cromatica, i modi di questo maestro si possano ben comprendere nell’alveo di un tibaldismo filtrato da Passerotti, dove alla personale rilettura del noto motivo zuccaresco del San Giovanni di spalle corrispondono accenti di una bellezza più disciplinata, tra Sabbatini e Samacchini, nel volto da statua di porcellana della Vergine esanime.

Un misterioso riferimento ad Agostino Carracci sul retro di alcuni rami del gruppo<sup>7</sup> potrebbe portare argomenti a questa lettura in chiave felsinea, in riferimento a un gustoso *petit-maître* d’oltralpe che, negli ultimi decenni del Cinquecento, potesse aver trovato a Bologna la sua patria d’elezione.

Tommaso Pasquali

<sup>3</sup> M. FERRETTI, *Due dipinti ‘fuori contesto’ all’Osservanza di Bologna*, in “Prospettiva”, 57-60, 1989-1990, pp. 56, 64 nota 9.

<sup>4</sup> D. BENATI, in *Quadri da collezione...* cit., pp. 31-34 n. 7.

<sup>5</sup> Della *Sacra famiglia con i Santi Elisabetta, Giovannino e due angeli* passata sul mercato come Lorenzo Sabbatini e restituita al pittore da M. DANIELI, *Proposte...* cit., pp. 136-137 nota 8, mi è nota in fotografia una replica autografa. Alla stessa mano appartiene anche la *Crocifissione* passata sul mercato come “German School, 16th Century” (Sotheby’s, Londra, 31 ottobre 1990, n. 188), derivata dalla pala di Stradano (1569) per la cappella Galli alla Santissima Annunziata di Firenze tramite un’incisione di Philip Galle. La versione dello stesso soggetto qui pubblicata a confronto mi è stata invece segnalata da Benati.

<sup>6</sup> R. MIDDIONE, in *La Quadreria dei Girolamini*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, 1986, p. 152.

<sup>7</sup> Antiche scritte che richiamano Agostino Carracci ricorrono sul retro del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* a San Giovanni in Monte e dell’*Amore e Psiche* di collezione privata milanese, in questo caso insieme alla data 1578: D. BENATI, in *Quadri da collezione...* cit., p. 32. Quasi del tutto svanita è un’iscrizione che pare sciogliersi in “Caracio” sul retro della *Crocifissione con i dolenti* già Fondantico: T. PASQUALI, in *Quadri da stanza. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2014, pp. 21-24.

## ANNIBALE CARRACCI

Bologna, 1560 - Roma, 1609

*F*ratello di Agostino e cugino di Ludovico, è l'artista al quale sono maggiormente legate le glorie dei Carracci e la risonanza che la loro "riforma" produsse sulla pittura europea. Il manifestarsi delle sue propensioni, che sono inizialmente per un ritorno alla natura senza mediazioni intellettualistiche superando d'un balzo la tradizione manierista bolognese, fu agevolato da importanti commissioni che lo portano a primeggiare su Agostino e Ludovico, con i quali tuttavia egli si muove in convinta affinità di intenti, come dimostrano le Storie di Giasone eseguite nel 1584 in palazzo Fava. La sua adesione al naturale viene via via arricchita dal riscontro sul Correggio e sulla grande tradizione veneta. Negli affreschi nei palazzi Magnani (1590) e Sampieri (1592 circa), ultime occasioni di collaborazione con i due parenti, la franca sensualità della conduzione pittorica e l'aulica naturalezza degli atteggiamenti aprono verso la poetica barocca. Su questa strada si pone la sua prima attività a Roma, dove si reca nel 1595 chiamato dal cardinale Odoardo Farnese. Nel palazzo di questi affresca il Camerino e la Galleria (1597-1600): sfogata esibizione di qualità pittoriche e naturalistiche che si misurano ora con il grande modello del classicismo raffaellesco. La successiva attività romana, offuscata dal crescere di una malattia nervosa che lo condurrà prematuramente alla morte, brucia rapidamente le tappe di un itinerario mentale che, mutando audacemente di segno alle premesse da cui era partito, giunge a gettare le basi di gran parte della cultura figurativa di orientamento classicista a venire, e inaugura in termini insuperati il moderno genere del paesaggio.

ANNIBALE CARRACCI

7 *La Madonna con  
Santa Maria Maddalena  
e una santa monaca*

Olio su tela; cm 79 x 63

*Bibliografia:* inedito.



Annibale Carracci: *L'Assunzione della Vergine*. Madrid, Prado.

<sup>1</sup> Per il relativo disegno preparatorio: J. BEAN, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1982, pp. 60-61 n. 48.

<sup>2</sup> R. LONGHI, *Annibale 1584?*, in "Paragone", 1957; ried. in *Edizione delle opere complete di R. L.*, XII, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento*, Firenze, 1991, p. 36. Dei "molti bei quadri di mano del Bassano" presenti sul finire del XVI secolo in palazzo Facchinetti a Bologna, che il giovane Annibale avrebbe dunque potuto conoscere, ci informa F. CAVAZZONI (*Pitture et Sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano*, 1603, BCABO, ms. B. 1343, c. 21; ed. in F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1999, p. 58). Per ulteriori verifiche sugli inventari coevi: F. CHIODINI, *Scena pubblica e dimensione privata a Bologna fra XVI e XVII secolo*, in *Bologna al tempo di Cavazzoni. Approfondimenti*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1999, pp. 120-123.

<sup>3</sup> Le "postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle *Vite di Giorgio Vasari*, in *Annibale Carracci*, a cura di D. Benati, E. Riccomini, catalogo della mostra (Bologna-Roma), Milano, 2006, pp. 460-464, in part. p. 463 n. 38.

Il dipinto, che ho già presentato nel corso di un convegno tenuto a Parigi nello scorso inverno, costituisce un'importante aggiunta al catalogo di Annibale Carracci. Si tratta peraltro di un'opera di difficile inquadramento, a partire dallo stesso soggetto raffigurato. Davanti alla Vergine, in atto di uscire dalla propria casa di Nazareth, s'inginocchia una santa monaca d'incerta identità (Santa Monica?) e la Maddalena, qualificata dal vasetto d'unguenti posto al suolo. Se non fosse che Gesù bambino è assente, potrebbe trattarsi di una poetica rivisitazione del tema della Madonna che s'affaccia alla soglia della Santa Casa, trasmigrata alla fine del XIII secolo da Nazareth a Loreto. In realtà il manto raccolto sul ventre e la veste che si solleva sul davanti rivelano che Maria è incinta: le due sante accorse alla sua casa sono appunto colte nell'atto di genuflettersi per adorare il mistero di salvezza che si compie nel suo ventre, mentre ella fa il gesto di sollevarle e di rassicurarle.

Il tema della Madonna gravida era stato rilanciato dalla nuova sensibilità di Controriforma: a Bologna se ne deve ad esempio a Bartolomeo Cesi una toccante visualizzazione in un affresco conservato nel Chiostrino delle Madonne in Certosa<sup>1</sup>. Ma va sottolineata la discrezione con cui Annibale accenna all'imminente miracolosa maternità della Vergine, attraverso i semplici accorgimenti figurativi di cui si è detto.

Che d'altra parte il dipinto spetti ad Annibale Carracci si ricava dalla suprema scioltezza di pennellata, che rinvia alle prerogative raggiunte dal pittore bolognese in seguito al viaggio a Venezia compiuto sul 1587-88 e alla rinnovata riflessione che in quella occasione egli poté condurre sulla pittura di Jacopo Bassano, già conosciuta attraverso i quadri presenti nelle "buone collezioni bolognesi" (Longhi)<sup>2</sup>, e da lui sommamente apprezzata, come testimonia una delle "postille" apposte in margine a un esemplare delle *Vite* di Vasari posseduto dai Carracci<sup>3</sup>. Nella stessa contingenza Annibale sviluppò altresì la conoscenza di Tiziano e di Paolo Veronese, due referenti che si rivelano imprescindibili per la comprensione del successivo sviluppo della sua parabola pittorica. Una buona spia di queste nuove esperienze è offerta dal bellissimo brano di paesaggio che si apre sulla destra, dove la straordinaria trasparenza delle fronde, scosse dal vento e illuminate dalla luce del tramonto, rinvia appunto a Jacopo Bassano, mentre la colonna col capitello corinzio è un prestito dal Veronese di cui Annibale si serve anche nell'*Assunzione della Vergine* del Prado, un dipinto a mio avviso databile sul 1588. In forza di tali caratteri questo dettaglio si pone altresì in anticipo sul *Paesaggio fluviale* di Washington, che terrei sul 1589-1590, e dunque anche sul riquadro con *Romolo e Remo allattati dalla lupa* in palazzo Magnani (1590), di cui il dipinto



in esame già peraltro propone quel senso “metereologico” che, per le nuvole gonfie di pioggia, aveva fatto pensare in passato anche a Ludovico Carracci.

Una data sul 1588-1589 appare dunque la più consona al dipinto in esame, anche qualora si passi all’esame delle tre figure femminili, atteggiate in espressioni diversamente accorate: la Vergine dolcemente compresa e accogliente, la santa monaca teneramente sollecita nel rincuorare la compagna, quest’ultima, già peccatrice redenta, turbata nel contemplare i segni dell’imminente maternità di Maria. Si tratta di una ricerca espressiva alla quale il giovane Annibale era già stato indirizzato dalla conoscenza del Correggio: un referente che le recenti esperienze veneziane, lungi dal farlo passare in secondo piano, inducono a caricare di un ulteriore legamento patetico-sentimentale, ora calato in una sintassi più matura e incipientemente classicheggiante.

Accanto al naturalismo del Bassano, è infatti il classicismo cromatico di Paolo Veronese a ricondurre la composizione entro ritrovati argini di superiore misura e equilibrio, se si considera che, come nella citata *Assunzione* del Prado, il gusto compositivo di Annibale accede ora a nuovi bilanciamenti formali, per cui alla posa statuaria e quasi colonnare della Vergine – peraltro ravvivata dalla mobile gestualità delle braccia – si contrappongono, pervasi da un’unica onda di ritmo, lo sbilanciarsi in fuori della Maddalena e il gesto soccorrevole della santa monaca che su di lei si china. Dolcemente avvolte, e per così dire accarezzate dal lume dorato del tramonto, anche le punte più squillanti dei colori (il violetto della veste della Vergine, il verde del corpetto della Maddalena e il giallo del suo manto, sottilmente trapunto con motivi vegetali) trovano un accordo di impeccabile maestria, per il quale è giocoforza richiamare appunto il nome di Paolo Veronese. Ma va poi detto che tale modello è tuttavia trasceso in una semplicità di gesti e in una immediatezza di sentimenti che si cercherebbero invano nelle figurazioni sempre “olimpiche” e sovraneamente atteggiate di Paolo. Avventurandosi nella sua prima maturità, il giovane Annibale trova dunque nei maestri che lo hanno preceduto uno stimolo per perseguire una ricerca che è sua propria.

Le ridotte dimensioni del dipinto indicano una destinazione privata e non stupisce che le fonti a nostra disposizione non ne facciano menzione. Ciononostante sarà d’ora in avanti da attribuire una particolare importanza a questo ritrovato capolavoro non solo di Annibale, ma anche della pittura bolognese.

Daniele Benati

## GUIDO RENI

Bologna, 1575-1642

*Allievo dapprima di Denjs Calvaert e poi, dal 1595 circa, dei Carracci, si segnala fin dall'inizio per la personale adesione al loro classicismo, svuotata di ogni intento naturalistico. Il riserbo e l'intransigenza del suo carattere lo pongono ben presto in rotta con Ludovico e con i condiscipoli (1598). Nell'aprile del 1601 si trasferisce a Roma dove soggiorna, tranne brevi ritorni in patria, fino al 1614 (affreschi in Vaticano, 1607-1608, in San Gregorio al Celio, 1609, in Quirinale, 1609-1610, e in Santa Maria Maggiore, 1611-1612). A Roma consuma una breve parentesi di infatuazione caravaggesca, evidente nella pala col Martirio di San Pietro ora nella Pinacoteca Vaticana, che lo aiuta a meglio precisare, per contrasto, il senso delle proprie intenzioni, che saranno d'ora in avanti per una trasfigurazione dell'esperienza quotidiana in un ideale di intatta bellezza (Strage degli innocenti, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1611; Gloria di San Domenico, San Domenico, cappella dell'Arca). Il definitivo rientro a Bologna non impedisce alla sua fama di estendersi entro un orizzonte sempre più vasto con opere destinate a produrre un eccezionale impatto sulla cultura figurativa europea. Gli anni venti sono caratterizzati dalla nuova qualità cristallina e "argentea" della pennellata, oltre che dall'inusitata abilità compositiva (Storie di Ercole, Parigi, Louvre); mentre le opere del successivo decennio, inaugurato con il Pallione della peste (Bologna, Pinacoteca), sono segnate dalla tendenza ad addolcire la pennellata per perseguire un legame più morbido e cantabile, attraverso il quale Reni giungerà agli effetti di "non finito" delle ultime opere, nelle quali si esprime magistralmente "un anelito ad estasiarsi, dove il corpo non è che un ricordo mormorato, un'impronta" (Longhi).*



GUIDO RENI

## 8 Orfeo ed Euridice

Olio su tela; cm 214 x 167,5

*Provenienza:* Bologna, casa Lambertini; Francia, collezione privata (ante 1678); Bruxelles, vendita Beaux-Arts, 14-15 maggio 1996, n. 86 (come Scuola italiana, XVI secolo); New York, Sotheby's, 30 gennaio 1998, n. 117 (come Ludovico Carracci); U. S. A., collezione privata.

*Bibliografia:* C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, ed. Bologna, 1841, II, p. 10; R. L. MCGARRY, *The Young Guido Reni: The Artist in Bologna and Rome, 1575-1605*, tesi di laurea in Filosofia, Institute of Fine Arts, New York University, settembre 2007, pp. 316-323.



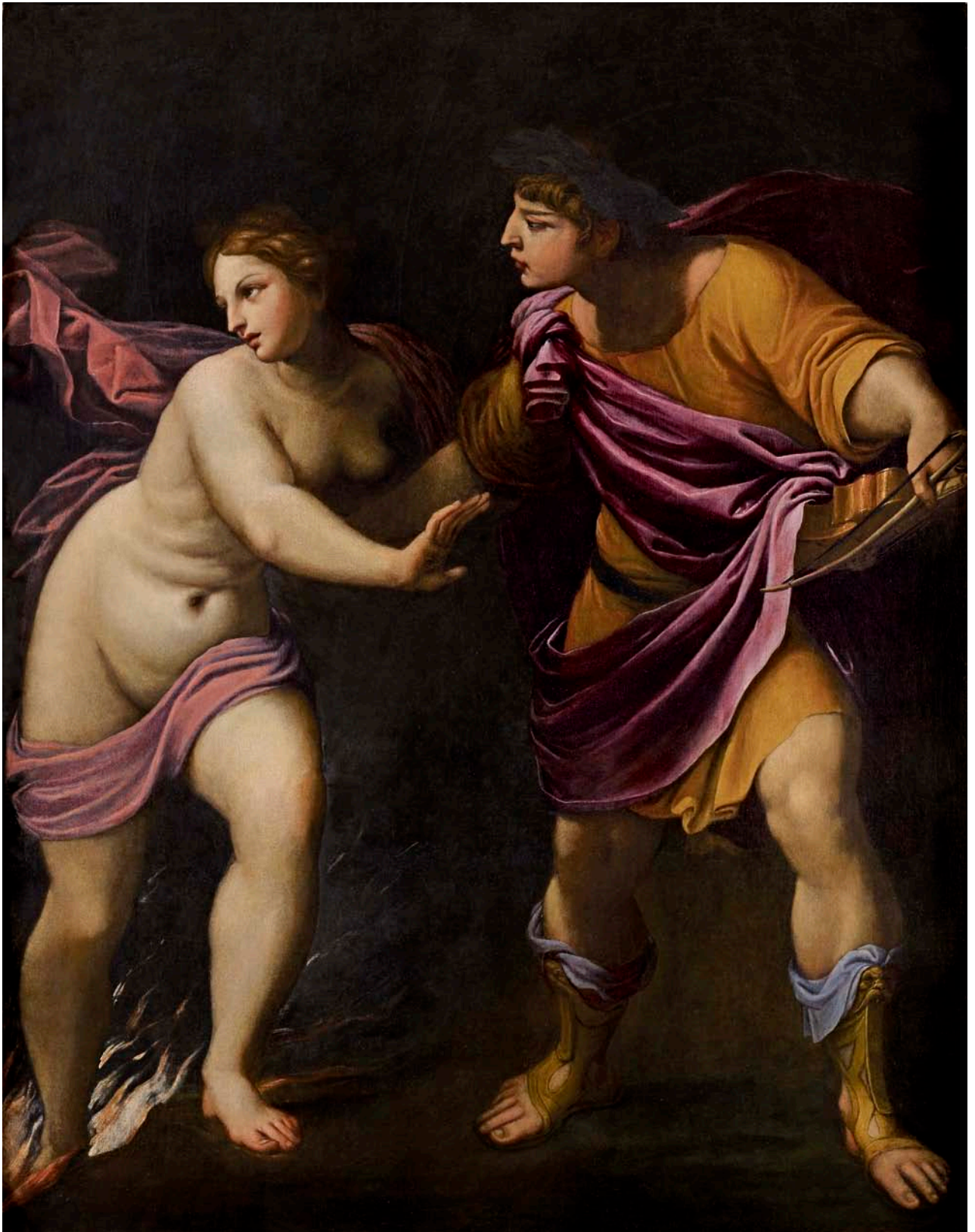
Agostino Carracci: *Orfeo e Euridice* (stampa, dalla serie delle *Lascivie*).

<sup>1</sup> "Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam / questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?) / supremumque 'vale,' quod iam vix auribus ille / acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est".

Il noto episodio mitologico, narrato da Virgilio nel quarto libro delle *Georgiche* e da Ovidio nelle *Metamorfosi*, viene raffigurato nel momento in cui Orfeo, contravvenendo a quanto promesso alle divinità infernali, non sa trattenere il proprio desiderio di rivedere la sposa e si volge a guardarla, facendo sì che essa venga subito di nuovo inghiottita nell'Ade, da cui Orfeo era riuscito a trarla in virtù delle sue suppliche e del suo canto. Euridice, col suo mesto volgersi all'indietro, restituisce appieno il senso del meraviglioso passo di Ovidio (X, 61-63): "Ed ella, morendo per la seconda volta, non si lamentò; e di che cosa avrebbe infatti dovuto lagnarsi se non d'essere troppo amata? Porse al marito l'estremo addio, che Orfeo a stento riuscì ad afferrare, e ripiombò di nuovo nel luogo dal quale era uscita"<sup>1</sup>.

Il dipinto, che qui si presenta al pubblico italiano per la prima volta, è stato oggetto di una vicenda attributiva complessa, risolta soltanto grazie a una felice intuizione di Catherine Johnston. Ri-comparso sul mercato belga nel 1996 come opera di un anonimo pittore italiano del XVI secolo, è stato poi ripresentato a un'asta Sotheby's tenuta a New York nel 1998 con un'attribuzione a Ludovico Carracci proposta da Denis Mahon e Gail Feigenbaum e in seguito accolta, in una comunicazione scritta al proprietario, anche da Stephen D. Pepper. Spetta invece alla Johnston, decana degli studi su Guido Reni, aver ricondotto la tela a un passo di Malvasia (1678) in cui viene citato un quadro di soggetto simile come primizia di Guido Reni nella bottega dei Carracci.

Dopo aver riferito, in modo alquanto fantasioso, le riflessioni di Annibale su un quadro del Caravaggio pervenuto alla collezione Lambertini, il canonico bolognese narra infatti che il giovanissimo Reni fu, tra i giovani Incamminati, quello che ne trasse per primo vantaggio: "Stava fra gli altri scolari presente Guido a questo discorso, e parvegli la voce del maestro quella dell'Oracolo Delfico, da che traesse un certo e sicuro lume al da lui tanto tempo ricercato vantaggio. Se ne pose alla pratica, la raffinò col gran studio, ed ebbe il vanto di essere il primo e fortunato introduttore di questa maniera [di cui aveva parlato Annibale]. Ne diede il primo saggio nell'Orfeo e Euridice fattagli fare da Agostino per un camino de' Signori Lambertini, contandogliene ei stesso di proprio pugno venti scudi, con tante pause, ed atteggiamenti di vita per ciascuno nel porglieli in mano, come se fossero stati trecento; che tanti appunto fu col tempo venduta da que' Signori a certi Francesi".



Un'evenienza, quest'ultima relativa alla vendita del quadro Lambertini "a certi Francesi", che trova conferma nella sua ricomparsa a Bruxelles, dopo più di tre secoli nel corso dei quali se ne erano perdute le tracce. L'originaria destinazione a decorare la cappa di un camino spiega, oltre alla scelta di un soggetto tipicamente "da foco" come quello di *Orfeo e Euridice*, anche i danni subiti dalla tela, ai quali ha potuto solo in parte ovviare un restauro effettuato allorché essa si trovava già negli Stati Uniti.

Nel racconto stupendamente romanizzato della *Felsina pittrice* il tema dell'incontro-scontro tra Reni e il Caravaggio, consumato in realtà solo in seguito al passaggio di Guido a Roma (1601), assume un significato assolutamente cruciale<sup>2</sup> e si comprende bene perché Malvasia, poco informato circa le date di esordio del Caravaggio, abbia voluto forzare la realtà storica col riportare l'avvio di tale confronto addirittura all'inizio della breve permanenza del pittore nell'accademia degli Incamminati. Ma, se il contesto rievocato da Malvasia esclude che la fonte dei ragionamenti di Annibale circa la necessità di conseguire "un altro modo per far gran colpo", col scegliere "il più perfetto delle parti, un più aggiustato, dando alle figure quella nobiltà ed armonia di che manca l'originale"<sup>3</sup>, fosse appunto costituito dall'arrivo a Bologna di un quadro del Caravaggio come quello descritto, a queste date ancora di là da venire, altri riferimenti contenuti nel suo racconto non mancano di verosimiglianza. A renderlo credibile è in particolare il passo relativo agli indugi buffoneschi e un po' truffaldini con cui Agostino, dopo aver procurato la commissione al giovane allievo, gli avrebbe contato sulla mano i venti scudi datigli dai signori Lambertini, forse trattenendone altri per se stesso: ancora a distanza di molti anni un simile comportamento doveva di fatto bruciare a Reni, come sappiamo assai attaccato al denaro, ed è possibile che egli solesse raccontarlo, così che Malvasia avrebbe potuto venirne a conoscenza dalla voce sua o dei suoi allievi più diretti.

D'altro canto, se si tiene conto che Guido Reni abbandonò la bottega di Denjs Calvaert per l'accademia degli Incamminati intorno al 1595 e che già sul finire del 1598 Agostino lasciò per Roma la sua città natale, dove non avrebbe più fatto ritorno, l'episodio, che Malvasia pone all'inizio della permanenza di Guido nell'accademia carraccesca, deve essere accaduto tra il 1595 e il 1598 ed anzi in prossimità più del primo che del secondo termine. Sappiamo infatti – e ce lo conferma lo stesso Malvasia – che Reni cominciò assai presto a ottenere commissioni in proprio. Contrariamente a quanto sostenu-

<sup>2</sup> D. BENATI, *Per Guido Reni 'incamminato', tra i Carracci e il Caravaggio*, in "Nuovi studi", 11, 2005, pp. 231-247.

<sup>3</sup> C. C. MALVASIA, *Felsina...* cit., II, p. 9.



to nel 2007 da Rachel Louise McGarry, propensa a datare il dipinto in esame tra il 1601 e il 1604, va detto infatti che a livello stilistico il riconoscimento operato dalla Johnston con la tela eseguita per la cappia di un camino di casa Lambertini si giustifica soltanto in relazione a una data prossima al 1595, poco dopo cioè che Guido aveva abbandonato la bottega di Calvaert per entrare nell'accademia degli Incamminati.

In tale senso mi pare di dover interpretare l'atteggiamento ambiguo proposto dal dipinto tra il ricordo ancora cogente dei modi di Denjs Calvaert e la pastosità neoveneta propria dei Carracci nel corso dei primi anni novanta: al primo rimandano di fatto la posa di Orfeo, da confrontare con quella della *Vigilanza* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), e il dettaglio del mascherone manierista che ne guarnisce il calzare, mentre la sensualità del nudo di Euridice – una corda che Guido non saprà più toccare, nemmeno nell'imponente *Venere e Amore* di qualche anno più tarda (Vienna, Kunsthistorisches Museum)<sup>4</sup> – deferisce agli affreschi dei Carracci nei palazzi Magnani e Sampieri, oltre che alla serie delle *Lascivie* incisa da Agostino intorno al 1590<sup>5</sup>. Del resto il difficile accordo tra il giallo della veste e il violetto del manto di Orfeo è proprio di Reni, portato a estremizzare alcune scelte cromatiche di Ludovico Carracci che a queste date piacciono assai anche al condiscipolo Francesco Albani. Ma, se il modo di articolare le due figure contro il fondo scuro appare assai lontano dal supremo calcolo formale di cui Reni si avvarrà nell'*Atalanta e Ippomene* nota attraverso le due versioni del Prado e di Capodimonte, è del pari evidente che un simile esperimento, frutto di una scommessa più con se stesso che con il mentore Agostino, non è destinato a fruttare nel seguito del pittore, che si volgerà ben presto allo studio della *Santa Cecilia* di Raffaello per trarne l'antidoto contro il troppo atteggiato teatro di Calvaert così come contro il troppo "appoggiato" naturalismo dei Carracci, in vista di una pittura orientata verso gli incorrotti traguardi della bellezza ideale.

Nella produzione del giovanissimo Reni, il dipinto qui presentato costituisce dunque una importante quanto insperata testimonianza del difficile momento di snodo tra la sua fase calvaertiana, esemplificata dall'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino e San Giovannino* già nel casino di Cesare Aretusi a Zola Predosa (Bologna, collezione privata), e il primo timido avvicinamento ai modi dei Carracci, finora attestato dal solo *Padre Eterno* già in San Petronio<sup>6</sup>.

Daniele Benati

<sup>4</sup> D. BENATI, 'Con pari tenerezza e miglior disegno': Albani (e Reni) prima di Roma, in "Arte Cristiana", LXXIX, 742, 1991, p. 100, fig. 3.

<sup>5</sup> D. DE GRAZIA BOHLIN, *Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné*, Washington, 1979, n. 178.

<sup>6</sup> *Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra, Bologna, 1988, rispettivamente pp. 12-13 n. 2, 14-15 n. 3.

## PIETRO FACCINI

Bologna, circa 1575-1602

*Allievo dei Carracci, esordisce nel 1590 con il Martirio di San Lorenzo tuttora in San Giovanni in Monte, dove appare evidente il tentativo di contemperare le diverse inclinazioni dei tre cugini, così come essi stessi mostravano di voler fare nei coevi affreschi di palazzo Magnani. Carattere ribelle e intemperante, si pone però ben presto in polemica con loro, dapprima perseguendo un singolare neo-manierismo che lo differenzia nettamente dagli altri frequentatori della “stanza” carraccesca, e poi, tra il 1593 e il 1594, aprendo un’accademia per proprio conto in competizione con quella degli Incamminati. Racchiusa entro poco più di un decennio, la sua produzione si presenta di seriazione cronologica quanto mai problematica, ma tutta alimentata da una “bizzarria” che ambisce a ritrovare la propria fonte tanto nel Tintoretto e nei veneti quanto nel Parmigianino. Al Riposo nella fuga in Egitto del palazzo vescovile di Guastalla succedono la Madonna del rosario di Quarto Inferiore e la Sacra famiglia Molinari Pradelli, connotate da un intenso e vivido “barocchetto”, oltre che da singolari riprese dal giovane Annibale. Ad esse fanno seguito il Cristo irato fra i Santi Antonio e Francesco in San Domenico, l’Annunciazione ora in Pinacoteca e la quasi spettrale Assunzione della chiesa dei Servi. Efficace, e assai ricercata dal collezionismo moderno, è poi la sua produzione di dipinti di piccolo formato, su tavola o su rame, e di straordinario risalto è la sua intensissima e indiavolata attività di disegnatore. Né va taciuta, per il personale contributo da lui recato all’autonomia del genere, quella di incisore.*

## PIETRO FACCINI

### 9 *La sacra famiglia con i Santi Caterina da Siena, Domenico e Francesco*

Olio su tela; cm 96,5 x 77

*Bibliografia:* M. DI GIAMPAOLO, *Nota in margine a una 'Sacra Conversazione' di Pietro Faccini*, in "Itinerari", III, *Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, III, 1984, pp. 59-61; ID., in *Arte Emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena, 1989, pp. 65-66 n. 41; N. ROIO, *Pietro Faccini*, in *La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena, 1994, pp. 157, 163, 168, fig. 208; EAD., in E. NEGRO, N. ROIO, *Pietro Faccini (1575/76-1602)*, Modena, 1997, pp. 58, 89-90 n. 11; C. LOISEL, *Inventaire Général des Dessins Italiens, X, Dessins bolonais du XVIIe siècle*, II, Paris, 2013, pp. 137-139.

<sup>1</sup> Tutti a penna e inchiostro bruno, con acquerellature a pennello, e a volte tracce di biacca e di carboncino: tre si conservano a Parigi, Museo del Louvre, Cabinet des dessins (inv. 7091, 7092, 8229); uno a Windsor Castle, Royal Library (inv. 2194); uno a Londra, British Museum (inv. 1895-9-15-698). Sui fogli francesi, si veda da ultimo: C. LOISEL, *Inventaire Général...* cit., pp. 137-139, nn. 149-151.

<sup>2</sup> M. DI GIAMPAOLO, in *Arte Emiliana...* cit., pp. 65-66 n. 41.

Pietro Faccini: *Foglio di studi*. Roma, Accademia dei Lincei (in deposito all'Istituto Centrale per la Grafica).

Si deve a Mario di Giampaolo, nel 1984, la restituzione a Pietro Faccini di questo incantevole dipinto, allorché si trovava presso privati in Inghilterra. Contestualmente lo studioso individuava in una serie di cinque fogli a penna con acquerellature a pennello, sparsi in vari musei, altrettanti studi preparatori per il dipinto<sup>1</sup>. Molti, in verità, per un quadro così piccolo, nessuno dei quali peraltro giunge alla messa a punto definitiva della composizione; il che però non costituisce un'eccezione nelle consuetudini di questo bizzarro artista, feracissimo disegnatore. In altra occasione, poi, lo stesso di Giampaolo fissava per la tela una datazione precoce, non oltre il 1592<sup>2</sup>.

Da allora questa *Sacra conversazione* è entrata stabilmente nel catalogo delle opere autografe del pittore, geniale seguace e poi rivale dei Carracci, del cui mondo poetico assai *sui generis*, eccentrico e anticlassico, essa presenta in effetti tutti i tratti più caratteristici, sebbene a uno stadio, potremmo dire, ancora "verde" e sorgivo. Come si sa, la carriera di Faccini, stroncata







da morte prematura, fu molto breve, poco più di un decennio, e l'unico punto fermo per definirne gli inizi resta a tutt'oggi la data 1590 apposta, insieme alla firma, sulla pala col *Martirio di San Lorenzo* ancora conservata nella sua sede originaria, la chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna. Carriera davvero breve se si considera che la data di nascita di Pietro è oggi fissata, per via documentaria, al 1575 circa, tredici anni più tardi di quanto si fosse a lungo creduto<sup>3</sup>. Ne consegue che la pala suddetta fu licenziata da un pittore quindicenne: il che da un lato fa di lui, in contrasto con quanto asserito da Carlo Cesare Malvasia<sup>4</sup>, un talento assai precoce, e dall'altro giustifica ancor meglio le evidenti ingenuità diffuse in quella pur affascinante tela, che infatti suscitò, pare, la preoccupata curiosità di Annibale Carracci. Tralasciando una serie di numeri tutt'altro che convincenti assegnati all'artista con una datazione anteriore a quell'anno<sup>5</sup>, la nostra teletta, senz'altro destinata alla devozione privata<sup>6</sup>, esibisce proprio col dipinto in San Giovanni in Monte i nessi stilistici e poetici più stringenti. Ancora immune dalla bizzarria formale, dal rovello inventivo e dalla stesura più liquida e concitata che caratterizzano le prove della maturità, il dipinto in esame denuncia, al pari della pala, la profonda e intelligente assimilazione delle novità carraccesche licenziate sino a quel momento, sortendo un'amalgama a mezza via fra Annibale, di cui restituisce i caldi e bruniti impasti cromatici venezianeggianti che quegli aveva espresso in opere come, ad esempio, la *Madonna di San Ludovico* o gli affreschi Magnani, e l'intenso *pathos* ludovichiano, carico d'ombra, terzigno e accalorato, quello, per citare un caso, della *Pala degli Scalzi*: tipico, in tal senso, lo slancio vivace del bambino che si agita fra le braccia della madre. Come è stato giustamente notato, forte appare nondimeno sotto a tutto ciò lo scorrere vitale della linfa affettuosa del Correggio, riletto però attraverso l'interpretazione moderna che ne avevano offerto appunto i Carracci; uno scorrere pervaso tuttavia, anticipo di ciò che sarà, da un leggero trasalimento, inquieto e fragile, che scompagina quest'accollita di santi radunata un po' in disordine attorno alla Vergine, non meno commossa dei suoi compagni. Ne è un'ulteriore espressione anche la continua riformulazione dell'idea compositiva testimoniata dalla serie di disegni citata<sup>7</sup>, fra i quali solo quello conservato a Windsor Castle presenta la compagnia al completo, ma in tutt'altra disposizione. Tale

<sup>3</sup> C. GIOVANNINI, *Appendice documentaria*, in E. NEGRO, N. ROIO, *Pietro Faccini...* cit., pp. 73-74.

<sup>4</sup> C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, ed. 1841, I, pp. 397-400, che dedica al pittore una colorita biografia da prendersi però con le molle.

<sup>5</sup> Vedi al riguardo i primi numeri del catalogo ragionato nella citata monografia a cura di Negro e Roio. Tra cui almeno un paio di pezzi (un *San Sebastiano alla colonna* di collezione privata e il *Ritratto del medico Bossi* al Louvre) sono confermati in seguito dai più alla mano di Annibale Carracci, cui senza dubbio spettano.

<sup>6</sup> Come spesso accade in casi simili, non è possibile trovarne traccia nelle fonti più antiche. Malvasia se la cava annotando genericamente all'attivo del pittore una quantità di «rametti poi e quadrettini piccioli, ne' quali fu inarrivabile». Si può ricordare tuttavia che «Un quadro di pittura in forma più grande in rame cioè la B.V. con il Bambino nelle braccia, e molte altre figure, di mano del Facini» compare fra i dipinti del nobiluomo Francesco Fabri a Bologna, stando all'inventario *post-mortem* del 1673 (R. MORSELLI, *Collezioni e quadre nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles, 1998, pp. 217-220), ma l'indicazione «in rame», se veritiera, purtroppo esclude una possibilità di identificazione; mentre una «B. Vergine con diversi Santi. Tela» è rubricata al nome di Faccini nel *Catalogo* della galleria del marchese Camillo Zambeccari edito a Bologna intorno al 1850: G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*, III, *La Collezione Zambeccari*, Bologna, 2000, p. 390.

<sup>7</sup> Ai cinque segnalati da Mario di Giampaolo, Nicosecca Roio (*Pietro Faccini...* cit., p. 90 n. 11.a) ne aggiunge un sesto, per la sola figura di san Domenico, conservato a Roma, Accademia dei Lincei (in deposito dall'Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, inv. FC125804R). La figura, bellissima, di grande risalto e molto svolta, realizzata a carboncino con rialzi di biacca su carta azzurrina, presenta in effetti una postura assai simile a quella del San Domenico (sulla destra una variante posturale per la stessa figura piuttosto che – come vorrebbe la studiosa – uno studio rovesciato per il San Francesco). È da notare tuttavia che sul verso del foglio compare uno studio di gambe a matita rossa e biacca, in nessun rapporto col dipinto in esame e all'apparenza assai più maturo, ma nulla toglie che il foglio, cosa del tutto usuale al tempo, sia stato riutilizzato dall'artista in un secondo momento, a distanza di anni.



<sup>8</sup> La stessa pala con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina e santi* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), tempo fa reputata copia antica di quella citata dalle fonti nel coro di San Francesco a Bologna e dal 1988 reintegrata nel novero degli autografi, con una datazione precoce a prima del 1590, costituisce ancora a mio parere, anche in ragione delle sue non buone condizioni conservative, un problema non del tutto risolto. E non solo per quanto concerne la cronologia. Sul dipinto, da ultimo: M. DI GIAMPAOLO, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale*, 2, *Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia, 2006, pp. 348-351, cat. 229, che, accettandone la piena autografia, riporta una datazione tarda al 1601, difficile da giustificare. Un ulteriore confronto molto calzante risulta invece quello con un *San Gerolamo nel deserto* (olio su rame, cm 46,7 x 34,5) comparso in asta presso Christie's, a New York, nel 1989 e poi ancora nel 1993 (14 gennaio 1993, lotto n. 152. Vedilo in N. Roto, in *La scuola...* cit., p. 168, fig. 210).

<sup>9</sup> E. SCHLEIER, *Una proposta per Pietro Faccini ritrattista: il ritratto di Virginio Guicciardini*, in "Studi di Storia dell'Arte", 15, 2004, pp. 99-106. Dispiace infine non aver potuto consultare M. DI GIAMPAOLO, *Pietro Faccini disegnatore*, a cura di D. Cingottini, N. Schwed, Napoli, 2014, che non risulta ancora distribuito.

inquietudine è più che mai evidente in quest'ultimo foglio, in quello del British Museum e nel numero 8229 del Louvre: disegni di meravigliosa trasparenza – nei quali peraltro risulta patente il debito nei confronti di certa grafica tecnicamente affine di Ludovico – che elaborano invenzioni accomunate, nel vibratile gioco delle ombre, da una sorta di trepidante premura, di impetuosa tenerezza che si travasano interamente, al di là delle diversioni compositive, nel dipinto finito. Che sarà perciò da considerarsi, alla luce di quanto detto, fra le pochissime prime cose certe dell'artista<sup>8</sup> e in stretta contiguità con la pala del 1590 ma ad essa, contrariamente a quanto di solito sostenuto e in accordo col primo parere di Mario di Giampaolo, un poco successivo. Ne fa fede soprattutto la tessitura pittorica più fusa e sensibile, ovvero più sapiente, priva di fatto delle crudezze materiche ed espressive che viceversa connotano vistosamente quello strepitoso *Martirio* e che si ritrovano del tutto simili in un'altra primizia: l'energico *Ritratto di Virginio Guicciardini* recuperato anni fa in collezione privata da Erich Schleier<sup>9</sup>.

Alessandro Brogi

GIOVANNI ANDREA DONDUCCI,  
DETTO IL MASTELLETTA  
Bologna, 1575-1655

*S*ingolare fisionomia di pittore, deve il soprannome al mestiere del padre, “che faceva i mastelli” (Malvasia). Coetaneo di Guido Reni, avrebbe avuto una formazione da autodidatta nel segno dell’ammirazione del Parmigianino, per poi avvicinarsi a Ludovico Carracci, protagonista, intorno alla metà del primo decennio del Seicento, di una svolta in senso neomanierista. A lungo fraincesa come quella di un bizzarro eversore nei confronti di una tradizione pittorica che avrebbe i suoi cardini nella correttezza accademica, la sua poetica si sviluppa di fatto accanto alle sperimentazioni più inquiete di Ludovico, dal quale deriva anche il particolare senso fiabesco del paesaggio. Non va esclusa tuttavia l’eventualità di un viaggio a Roma intorno al 1610, non documentato ma ricordato da Malvasia, che potrebbe averlo messo al corrente delle novità prodotte in questo campo dai pittori nordici colà operanti e che giustifica la precoce presenza di suoi dipinti in importanti raccolte romane. L’esecuzione di due grandi tele per la cappella dell’Arca in San Domenico (1613-1615) dimostra il prestigio raggiunto anche nel campo della pittura sacra, svolta con un particolare gusto per libere trame pittoriche e per una gamma cromatica irrealistica. Ma è la pittura “da stanza”, con quadri anche di grandi dimensioni, il genere in cui si misurano le doti del pittore, in grado di costituire una voce ben distinguibile nel coro della pittura bolognese. Secondo Malvasia, negli ultimi anni avrebbe dato segno di squilibrio mentale e si sarebbe ridotto in solitudine e poi in convento.

GIOVANNI ANDREA  
DONDUCCI,  
DETTO IL MASTELLETTA

10 *L'assunzione della Vergine*

Olio su tela; cm 105,3 x 63

*Bibliografia:* G. CIRILLO, G. GODI,  
*Inediti parmensi del Mastelletta*, in  
"Parma nell'arte", 13, 1981, 2, pp.  
20-21, fig. 3.

<sup>1</sup> D. BENATI, *Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta "...un genio bizzarro"*, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2007.

<sup>2</sup> C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, ed. 1841, II, p. 93.

<sup>3</sup> *Ibidem*, II, p. 97.

<sup>4</sup> A. COLIVA, *Il Mastelletta (Giovanni Andrea Donducci 1575-1655)*, Roma, 1980, p. 90 n. 2.

Molto resta ancora da fare sul Mastelletta, "genio bizzarro"; il più sostanzioso e recente contributo è stata la rassegna antologica dedicatagli proprio da Fondantico nel 2007, per la cura di Daniele Benati<sup>1</sup>. Ma Malvasia mette in guardia chi s'apprestasse: "Che si come dalla forma dello scrivere, così dal modo del dipingere, il temperamento, e la natura di chi ciò esercita si ricavi e s'iscuopra, se persuadermelo altra ragione non potesse, l'operazione del presente Maestro altrettanto bizzarra, quanto anch'ei stravagante, a farmelo confessare sarebbe valevole"<sup>2</sup>. Carattere "fantastico" (nell'accezione secentesca di "lunatico"), "impraticabile" (e sorvoliamo sul "peggio insomma che bestia"), dunque, "nemico del consorzio, e della lode"<sup>3</sup>, al pari delle sue tele.

Questa, però, è stata studiata, quando era ancora in collezione privata parmigiana, e messa in relazione con la grande pala della parrocchiale di Liserna di Vergato, sulle montagne a mezza strada tra Bologna e Pistoia<sup>4</sup>. Si direbbe (e così è stato



Mastelletta: *L'assunzione della Vergine*.  
Liserna di Vergato, Parrocchiale.



detto) una prima idea, ancor più che un modelletto, viste le numerose varianti rispetto alla scala maggiore. Invariata rimane la costruzione piramidale, lo spigolo del sepolcro (che nella pala è coperto dal sudario, di cui qui affiora un candido lembo), quell'apostolo togato, in ginocchio di spalle, e un paio di angeli in volo. Non lo si è notato, ma non si può non fare cenno al rapporto di dipendenza dalla *Assunzione della Vergine* di Annibale Carracci, già nella cappella Bonasoni in San Francesco a Bologna, oggi in Pinacoteca Nazionale, opera del 1592<sup>5</sup> (e da quella prossima e di poco posteriore del fratello Agostino, già nella chiesa di San Salvatore, e pure oggi in Pinacoteca)<sup>6</sup>. Ancor più, infatti, che nell'opera finita, dove muta la parte alta, in questa tela Mastelletta si conforma al modello di Annibale; quasi sovrapponibile è la figura della Vergine con le braccia spalancate, così i due apostoli che, sgomenti, si interrogano in basso a destra; come pure, tra i gruppi agitati di figure, lo squarcio salvifico del crepuscolo lontano, che Agostino copre con una coltre di nubi, come a volersi scostare dall'esplicito rimando veneziano, veronesiano e tizianesco, del più giovane fratello.

La traccia di una data, sul gradino di pietra in basso a destra 16[.], è troppo poco per avere certezze, ma la pala monumentale è attorno al 1600. È l'epoca di quella che Malvasia, nella biografia del pittore, chiama la "maniera chiara", quella ossia ancora ricca di luce e di colore, per distinguerla dagli anni più tardi, quando il Mastelletta adotta, nelle parole del canonico bolognese, una "maniera furbesca", e spiega: "perché non altro maggiormente adoperando che il nero, cacciando il tutto in ombra, veniva a scansare non solo le difficoltà, ma a confondere, e a perdere entro quelle oscurità i contorni, onde sopra di essi non si potessero fare i conti"<sup>7</sup>.

Marco Riccòmini

<sup>5</sup> D. BENATI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale, 2, Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini et al., Venezia, 2006, pp. 306-308 n. 202.

<sup>6</sup> E. FIORI, in *Pinacoteca...* cit., pp. 293-294 n. 195.

<sup>7</sup> C. C. MALVASIA, *Felsina...* cit., II, p. 67.

## GIOVANNI MARIA TAMBURINI

Bologna, circa 1575 - circa 1660

*L*e principali notizie biografiche su questo singolare petit-maître del Seicento bolognese sono fornite da Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina pittrice* (1678), dove l'artista è ricordato in qualità di allievo dapprima di Pietro Faccini e quindi, alla morte di questi nel 1602, di Guido Reni, "del quale per la sua schiettezza e bontà fu gran confidente ed amico". La sua fama è affidata soprattutto ai disegni per la serie delle Virtù et arti essercitate in Bologna, incisa intorno alla metà del secolo da Francesco Curti. Attivo anche come frescante, collaborò alla decorazione della cappella maggiore della chiesa di San Michele dei Leprosetti e, assieme a numerosi altri artisti, all'esecuzione delle lunette con scene della vita di Sant'Antonio affrescate sotto il portico dietro la chiesa di San Francesco, in parte tuttora visibili nonostante i guasti e le distruzioni. Di quella ventina di episodi che le fonti gli riferivano, è ancora in discrete condizioni Il miracolo della mula, di misurata ispirazione reniana ma di accostante vena narrativa oltre che di studiata impostazione spaziale, in conformità col giudizio di Malvasia, che definiva il pittore "gran pratico" e "grand'intelligente di prospettiva". Sono ricordate anche sue pitture su tela, fra le quali è tuttora conservata in Santa Maria della Vita la pala raffigurante l'Annunciazione con San Lorenzo. L'aspetto attraverso cui ci è attualmente meglio noto è costituito altresì da una cospicua produzione di dipinti raffiguranti scene di mercato o di mestieri che, recuperata all'attenzione critica da Benati (1998), è stata al centro di una mostra organizzata da Fondantico nel 2001.



GIOVANNI MARIA  
TAMBURINI

11 *La morte amministra  
la giustizia*

Olio su tela; cm 87 x 115,3

*Bibliografia:* F. VARIGNANA, *Le incisioni della Cassa di Risparmio di Bologna. Giuseppe Maria Mitelli*, Bologna, 1978, p. 20, tav. XVII (come Giuseppe Maria Mitelli); D. BENATI, *Pittura di genere basso e di mestieri a Bologna nel secolo XVII*, in "Nuovi Studi", 1998, 6, pp. 145-157, pp. 149, 155 nota 24 (come Giovanni Maria Tamburini); P. DI NATALE, in *Antico e Moderno. Acquisizioni e donazioni per la storia di Bologna (2001-2013)*, a cura di A. Mazza, Bologna, 2014, p. 74.

In un paesaggio rigoglioso e analiticamente descritto, due diverse umanità si fronteggiano contrapposte. Alla destra dello spettatore sono i viziosi che si affannano ad appagare le proprie voglie, chi sfoggiando eleganti vesti e corteggiando fanciulle, chi solleticando il piacere musicale, chi impegnandosi a placare la propria gola con un uso smodato di cibo e vino, chi, iracondo, è pronto a usare mani e armi, e chi infine è intento alla conta delle ricchezze accumulate. Costoro vivono nell'effimero, ma pagheranno per questi eccessi: un demonio è già alle loro spalle, mentre la morte, beffarda e ghignante, è pronta a colpirli con le proprie frecce. Dall'altro lato sono i pii, i semplici, abbigliati come pellegrini e pieni di devozione: sono presentati da un angelo ad una figura femminile che reca con sé la palma del martirio e la corona di alloro, a simboleggiare il trionfo della santità. Uno di loro giace ai loro piedi, probabilmente morto, ma pronto a ricevere tutte le ricompense dovute a chi è vissuto nel giusto.

Tale interpretazione di una scena allegorica così didascalica viene poi certificata da una scritta che recita "Bonis Bona Malis Mala" a indicare che le vie del giudizio divino, sebbene imperscrutabili, portano sempre alla ricompensa del bene col bene e del male col male, secondo una formula particolarmente diffusa in ambito patristico a partire da Sant'Agostino.



Giovanni Maria Tamburini: *Mendicanti alla questua*. Già Fondantico (2001), ora Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.



Il dipinto è stato reso noto da Franca Varignana nel suo volume dedicato a Giuseppe Maria Mitelli e alle stampe dell'artista conservate nella collezione della Cassa di Risparmio di Bologna<sup>1</sup>. Nell'occasione il quadro veniva assegnato a Mitelli per analogia con alcune opere comunemente riferite al figlio di Agostino, ma non si mancava di sottolineare il retaggio mastelletiano evidente nel paesaggio, nonché i limpidi effetti di luce e la morbida stesura pittorica, soluzioni quest'ultime che saranno comuni in Crespi.

È stato poi Daniele Benati, nel corso di un importante intervento volto alla ricostruzione del contesto pittorico della scena di genere quotidiano nella prima metà del Seicento a Bologna, a ricollocare correttamente il dipinto all'interno di un gruppo di opere da lui proposte al nome di Giovanni Maria Tamburini, allievo di Pietro Faccini prima e di Guido Reni poi, come certifica l'assai reniana *Annunciazione con San Lorenzo* in Santa Maria della Vita, e noto per aver fornito i disegni a Francesco Curti per una serie a stampa dedicata a *Le virtù et Arti esercitate in Bologna*<sup>2</sup>. Questo gruppo di tele, che include anche la *Mappa di Bologna* già pubblicata da Marina Cellini<sup>3</sup>, in cui le figure dei triumviri si ricordano perfettamente con i personaggi della *Morte che amministra la giustizia*, dava inoltre ragione del giudizio di Malvasia che voleva il pittore "gran pratico, grand'intelligente di prospettiva"<sup>4</sup>.

Con le sue raffigurazioni di arti e mestieri, il pittore si proponeva quale continuatore, sebbene ad un livello di lettura meno accorto, di una tradizione che faceva capo ad Annibale Carracci, ma che non aveva fatto breccia negli interessi di molti "incamminati", esclusivamente impegnati nel genere aulico. Tra questi spicca Guido Reni che, sebbene alcune sue prove giovanili "in piccolo" possono aver fornito spunti utili a Tamburini, non può essere di certo stato il referente principale per questo genere di tele che al contrario indicano in Mastelletta il punto di riferimento più sicuro. Andrea Donducci è infatti allo stesso modo di Tamburini pronto ad animare fosforescenti paesaggi, ora con una folla di personaggi, ora con un gruppo isolato di figure, a seconda delle diverse necessità narrative. Pur mancando in Tamburini un richiamo diretto alle fantasmagoriche invenzioni manieriste di un Nicolò dell'Abate, i suoi dipinti di genere, importanti anche per la rarità di esemplari di tal genere nella Bologna di quegli anni, si rivelano affascinanti nel modo di unire a un gusto didascalico una capacità di intrattenere l'osservatore, nonché un livello qualitativo indubabilmente accattivante.

<sup>1</sup> F. VARIGNANA, *Le incisioni della Cassa di Risparmio di Bologna. Giuseppe Maria Mitelli*, Bologna, 1978, p. 20, tav. XVII.

<sup>2</sup> Una rara serie completa è stata rintracciata nel County Museum di Los Angeles e resa nota da D. MILLER, *Virtù et arti esercitate in Bologna by G. M. Tamburini*, in "Culta Bononia", IV (1972), 1, pp. 3-11.

<sup>3</sup> Bologna, Banca Nazionale del Lavoro: M. CELLINI, *Giovanni Maria Tamburini*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pironi, E. Negro, Modena, 1992, pp. 383-390, figg. 368-370.

<sup>4</sup> C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, ed. 1841, I, p. 402.

## LORENZO PASINELLI

Bologna, 1629-1700

*Secondo le notizie fornite dalla biografia pubblicata dall'allievo Giovan Pietro Zanotti a tre anni di distanza dalla morte del pittore, la formazione di Pasinelli si svolse dapprima presso il pesarese Cantarini, il più ribelle e geniale fra i discepoli di Reni, e, dopo il 1648, presso un allievo di questi, Flaminio Torri, col quale si manifestarono presto contrasti. Le sue prime opere documentate, come l'Apparizione di Cristo alla madre in San Girolamo della Certosa, del 1657, sembrano inoltre risentire della robusta foga pittorica presente nelle opere coeve di Domenico Maria Canuti. Negli anni successivi sono attestati soggiorni di Pasinelli in territorio mantovano, a Torino e a Roma, dove, lavorando per l'ambasciatore Campeggi, si trattenne "molti mesi". Alquanto generiche sono le indicazioni dei biografisti circa eventuali viaggi veneziani. Fatto sta che da opere dell'inizio degli anni settanta, quali lo Svenimento di Giulia della Pinacoteca di Bologna, appare evidente l'innesto sul classicismo reniano di una forte impronta neoveneta, o per meglio dire neoveronesiana, che si manifesta attraverso l'uso di una materia rarefatta ma di vibrante e raffinata cromia. La stesura sprezzante, a tocchi corposi di colore e a discapito della finitezza delle forme, si accentua nel decennio successivo, come dimostra la Sant'Orsola, anch'essa nella Pinacoteca bolognese, che attesta il progressivo recupero da parte dell'artista di una gamma cromatica argentea e iridescente simile a quella dell'ultimo Reni. Procedendo da queste premesse Pasinelli giunge negli anni tardi ad una smaterializzazione delle immagini nella luce (si vedano i due Presepi della Pinacoteca di Bologna) che sembra preparare la via al gusto bozzettistico che si affermerà nel Settecento. La poetica dell'artista, nella quale l'elegante e rapida condotta della pittura convive col registro languido e patetico dei sentimenti, si rivelerà fondamentale per la pittura bolognese a venire, in particolare per le importanti personalità di Dal Sole e di Creti.*

## LORENZO PASINELLI

### 12 *Fanciulla con turbante*

Olio su tela; cm 62 x 48

*Bibliografia:* C. BARONCINI, *Sugli inizi e sulla prima maturità di Lorenzo Pasinelli*, in "Paragone" 459-461-463, pp 50-62; EAD., *Lorenzo Pasinelli pittore (1629-1700)*, Rimini, 1993, p. 254; EAD., *Vita e opere di Lorenzo Pasinelli (1629-1700)*, 2 ed. riveduta e corretta, Faenza, 2010, p. 256.

Di questo smagliante ritratto di giovane donna è da tempo nota la vicenda critica. Apparso per la prima volta nel giugno del 1974 nel mercato tedesco con l'errata attribuzione al fiorentino Cristofano Allori, venne puntualmente ricondotto nell'alveo delle opere certe di Lorenzo Pasinelli da Carmela Baroncini nel 1988 e successivamente pubblicato nella prima monografia dedicata all'artista. In quella sede la studiosa enfatizzava come in questa deliziosa istantanea emergessero *topoi* figurativi ricorrenti nel lessico del pittore, quel ponderato bilanciamento di "calcolo e immediatezza, di atteggiamento e di spontaneità", in cui l'osservazione del dato sensibile e il filtro idealistico di matrice reniana convivono in esiti di squisita levità formale. In tale contesto di approfondimento esegetico la Baroncini sondava l'affascinante ipotesi che la fanciulla effigiata fosse da porre in relazione, come probabile studio preliminare, con il *Ritratto di una dama di casa Bentivogli*, dal 1692 attestato nella villa medicea di Poggio a Caiano e oggi agli Uffizi di Firenze<sup>1</sup>.

Nonostante la tela in esame possieda tutte le caratteristiche di dipinto finito, tale congettura può ad oggi sembrare non peregrina e condivisibile, considerato il medesimo atteggiamento nella posa di tre quarti che accomuna entrambi i ritratti, o la quasi

<sup>1</sup> C. BARONCINI, *Vita e opere...* cit., p. 257.



Lorenzo Pasinelli: *Ritratto di una dama di casa Bentivogli*. Firenze, Uffizi.



pedissequa sovrapponibilità dei lineamenti fisiognomici, resi più seducenti nella tela fiorentina da un'articolazione gestuale e da preziosismi compositivi confacenti ad un dipinto di carattere più aulico. L'eventuale coincidenza dei due modelli è resa ancor più problematica dal silenzio delle fonti: sia Zanotti<sup>2</sup> che Oretti<sup>3</sup> non citano alcun ritratto femminile di Pasinelli, tranne quello della moglie del conte Alessandro Fava, la contessa Argia<sup>4</sup>. Né c'illumina a sufficienza la citazione di un "Ritratto di una donna, del Pasinelli, stimato l. 200" in un inventario del 1677 della quadreria Boschi di Bologna<sup>5</sup>.

Se di relazione con la dama Bentivogli si vuole dunque parlare, questa è da ravvisarsi nella disinvolta abilità con la quale Pasinelli affida al registro cromatico neo-veronesiano la definizione plastica dei modellati, giocando con alterazioni chiaroscurali ora più tenui ora più vigorose. Con guizzanti e corsivi tocchi in punta di pennello si dispiega la *vis* evocativa del pittore, attraverso la quale i delicati veli a ornamento delle grazie muliebri, identici nella trama a linee sagittali verticali, sembrano scivolare con elegante noncuranza oltre le spalle, lasciando intravedere la luce eburnea dell'incarnato. Nel dipinto in esame la rinuncia al vezzo e all'orpello decorativo imposti dalla tipologia del ritratto di rappresentanza lascia affiorare una più sommessa eleganza, che ci seduce nella conturbante dialettica tra la procace avvenenza della fanciulla e la sua espressione quieta e dimessa.

Per questo aspetto si possono richiamare lo splendido *Ragazzo che beve* di collezione privata tedesca o il *Ritratto di giovane* della Kunsthalle di Bremen, squisiti recuperi in direzione neo-carraccesca di difficile seriazione cronologica, ma probabilmente licenziati tra il quinto e l'ottavo decennio del secolo, quando più esibito è il compiacimento della lezione cromatica neoveneta. Di questo impercettibile iato tra rigore idealizzante e sintesi naturalistica si compiace Pasinelli, volto a quel "gran cambiamento" di cui parlava l'abate Lanzi<sup>6</sup> e che tanto lustro gli procurò in vita.

Michelangelo Agostini

<sup>2</sup> G. P. ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria a Felsina pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna, 1703, p. 30.

<sup>3</sup> M. ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, 1770-1780, BCABo, ms. B 130, c. 9.

<sup>4</sup> M. ORETTI, *Descrizione delle pitture che ornano le case de' cittadini della Città di Bologna*, 1770-1776, BCABo, ms. B 109, c. 16.

<sup>5</sup> G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi e inventari inediti*, Modena, 1870, pp. 629, 634.

<sup>6</sup> L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, V, pp. 167-168.

## PITTORE DI RODOLFO LODI

Attivo a Bologna alla fine del XVII secolo

*L'*appellativo col quale è nota questa affascinante quanto misteriosa personalità, tra i protagonisti in ambito emiliano della pittura "dal naturale", deriva dal cartellino applicato sulla sporta, allusivo certo al nome del destinatario del quadro, di un dipinto con Fiaschi, cipolle e sporta che, insieme a un altro à pendants con Verze e mele (già Firenze, Angiolo Cecconi; poi Impruneta, Aldo Briganti; indi dispersi), venne pubblicato da Matteo Marangoni nell'articolo del 1917 che ha segnato l'avvio degli studi sulla natura morta italiana in età barocca. Nell'occasione lo studioso proponeva una lettura dei due quadri in chiave di "prosa" pittorica, sottolineandovi, rispetto alla produzione di altri generisti, "una maggiore indifferenza, se non addirittura disdegno, di ogni seduzione tecnica o decorativa, persino nella antipittorica disposizione delle cose". Tale è di fatto la verità "senza tempo" della produzione dell'anonimo, nel frattempo arricchita di altri numeri, che la critica ha discusso a lungo circa la sua esatta collocazione cronologica. E, se fin dal 1950 Roberto Longhi ne aveva parlato come di un "umile fatto nell'Italia del Settecento", nel 1961 Francesco Arcangeli lo poneva all'origine della natura morta emiliana del Seicento, avvertendovi uno spirito "antico, come di primordio". Entrambe le soluzioni hanno avuto partigiani importanti: Renato Roli e Carlo Volpe per la prima, Marco Rosci per la seconda; ma non è venuto mai meno l'apprezzamento per il realismo in presa diretta dei suoi dipinti, privi del compiacimento decorativo che venne ben presto connotando tale genere in ambito europeo. Attualmente si propende a collocarne l'attività alla fine del Seicento, così da giustificare sulla base del suo esempio l'affermarsi di un tipo di natura morta "rustico-realistico", che nel secolo successivo verrà perseguito da artisti come Cristoforo Munari, Arcangelo Resani e Nicola Levoli.



## PITTORE DI RODOLFO LODI

*Sei nature morte di soggetto rustico:*

- 13 *Sporta con sedano e funghi prataioli*
- 14 *Fiaschi e teste d'aglio*
- 15 *Lasche e alborelle*
- 16 *Trota e funghi*
- 17 *Sporta e pentola monoansata in ceramica con coperchio*
- 18 *Tinche*

Olio su carta applicata su tavoletta; ciascuna cm 38 x 52

*Bibliografia:* inediti.



Pittore di Rodolfo Lodi: *Fiaschi, sporta e cipolle*. Già Firenze, collezione Cecconi.

<sup>1</sup> G. e U. BOCCHI, *Un'inedita attività lombarda e un antico epiteto per il pittore di Rodolfo Lodi: lo Sportarolo*, in "Parma per l'arte", XIX, 2013, pp. 97-107, in part. p. 99.

<sup>2</sup> Per un esaustivo resoconto sui passaggi di proprietà del *péndant*: A. COLOMBI FERRETTI, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Zeri, F. Porzio, Milano, 1989, p. 470.

<sup>3</sup> M. MARANGONI, *Valori malnoti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta*, in "Rivista d'arte", X, nn. 1-2, 1917, pp. 1-31, in part. p. 23.

In uno spazio completamente privo di elementi decorativi, o sopra ruvide piane di sasso, sono disposti senza apparente riguardo alcuni pesci d'acqua dolce e diversi funghi, che si alternano a pochi oggetti d'uso domestico: fiaschi, sporte e pentole in coccio. Uno sguardo attento ma non indagatore inquadra in ciascun dipinto le vivande di un pasto frugale, secondo una tipologia di natura morta dalla spiccata connotazione realistica che in terra emiliana produsse i più durevoli e fruttiferi effetti a partire dai pionieristici esempi offerti da Paolo Antonio Barbieri (Cento, 1603 - Bologna, 1649). L'adozione di una tavolozza spenta, giocata su tonalità brune e terrose, si accende di brevi bagliori solo nelle lueggiate offerte dai vetri e dalle squame dei pesci, le quali ottengono ulteriore accentuazione proprio per il loro stagliarsi sui toni cupi degli sfondi, con un effetto di scabra intensità.

L'autore della serie si può individuare con sicurezza nel cosiddetto Pittore di Rodolfo Lodi, non solo per la consueta presenza della sporta di cannarella, che lo contraddistingue al punto da essere indicato su un'antica etichetta con l'appellativo di "Sportarolo"<sup>1</sup>, ma in ragione dei numerosi rimandi alle opere del suo catalogo, a partire dalla coppia fatta conoscere da Marangoni nel 1917, allora in collezione Cecconi a Firenze, dalla quale l'anonimo prende nome. Il fiasco impagliato reclinato in avanti che figura in uno dei dipinti qui considerati è infatti pressoché sovrapponibile a quello raffigurato nella tela in cui compare la dicitura, apposta sul cartellino della sporta, "Al Signor Rodolfo Lodi - Bologna", da intendersi verosimilmente in relazione al nome del committente. Passata con il proprio *péndant* dalla raccolta Cecconi a quella Briganti all'Impruneta, la tela così iscritta, di cui Longhi conosceva l'originaria provenienza da Carpi, dette origine agli studi sul pittore<sup>2</sup>. Da allora il *corpus* di opere riferibili alla stessa mano si è arricchito di numerosi esemplari, per i quali, così come per quanto riguarda la serie qui esaminata, rimane valida l'efficace lettura offertane a suo tempo da Marangoni.

A differenza di altri specialisti, il Pittore di Rodolfo Lodi vi manifesta un'attitudine peculiarmente antibarocca, schiva di qualsivoglia "seduzione tecnica o decorativa, persino nella anti-pittoresca disposizione delle cose"<sup>3</sup>, inquadrate in ambienti poco definiti e con un punto di vista ravvicinato: caratteri che ben si riscontrano, per esempio, nella tela con *Sporta, fiasco, carpa e funghi*, di collezione privata mantovana, fatta conoscere solo







nel 1998<sup>4</sup>. Alcune recenti indagini condotte dai Bocchi hanno permesso di ricavare interessanti informazioni sull'anonimo, per il quale al momento non si profila ancora alcuna possibilità di identificazione; ciononostante il ritrovamento di una coppia di dipinti, in uno dei quali compare la consueta dedica rivolta in questo caso al “Signor Giancarlo Fachini” di Mantova, consente di certificarne un legame con la città lombarda e dunque di allargare il raggio della sua attività tra Bologna, Modena e Mantova<sup>5</sup>.

In merito andrà forse annotata la selezione ittica operata dall'autore in questa serie, dove compaiono una grande trota marmorata e ancora tinche, lasche e alborelle, tutte specie autoctone del Po in uso nella cucina tradizionale mantovana. L'origine bolognese dell'autore, postulata fin dal suo apparire, non sembra tuttavia dubbia e un'ulteriore conferma appare fornita, come ipotizzato da Daniele Benati, dall'annotazione di un inventario estense, redatto nel 1686, che riferisce a un “pittore bolognese” da individuare forse nel Pittore di Rodolfo Lodi, “due quadrettini compagni con formaggio, pane, salame, fiori e bicchieri in uno, et nell'altro una sporta con gambari, fiori e pesce”<sup>6</sup>. Se il contesto geografico in cui opera il misterioso artista appare abbastanza circoscritto, lo stesso non può dirsi per l'inquadramento cronologico, in passato oggetto di controverse valutazioni, tra la precocissima datazione avanzata da Arcangeli e quella pienamente settecentesca proposta da Longhi.

Se alcuni dipinti rinvenuti di recente hanno offerto l'opportunità di verificare il carattere ancora seicentesco del maestro<sup>7</sup>, questa serie pare viceversa supportare l'ipotesi avanzata dallo stesso Benati di valutarne il percorso entro un arco temporale piuttosto ampio, che si estende dall'ultimo quarto del XVII secolo per inoltrarsi di poco in quello successivo. Come ha fatto notare lo studioso, il tema del pesce, ricorrente in diverse tele dell'autore, caratterizzate da “un'astratta asciuttezza”, sembra infatti attestarne la fase estrema<sup>8</sup>. Del resto anche il supporto adottato in questo caso (la carta) fa propendere a favore di una cronologia ormai settecentesca.

Giulia Palloni

<sup>4</sup> G. e U. BOCCHI, *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore, 1998, pp. 242-246, in part. p. 242, fig. 299; D. BENATI, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano, 2000, pp. 110-113, in part. p. 110, fig. 81.

<sup>5</sup> G. e U. BOCCHI, *Un'inedita attività lombarda...* cit. pp. 97-107.

<sup>6</sup> D. BENATI, in *La natura morta in Emilia...* cit., pp. 110-113, in part. p. 112.

<sup>7</sup> D. BENATI, in *Quadri da stanza. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2014, pp. 78-80.

<sup>8</sup> D. BENATI, in *La natura morta in Emilia...* cit., p. 113.

## ELISABETTA MARCHIONI

Attiva a Rovigo tra il XVII e il XVIII secolo

*A*ttiva nel capoluogo polesano, la Marchioni fu una celebre specialista di nature morte con fiori e frutta. A dispetto della sua prolifica attività artistica ricordata dalle fonti, incerte e lacunose restano le notizie biografiche in nostro possesso. Il primo a parlare di lei nel 1793 è il bolognese Francesco Bartoli, secondo il quale la Marchioni, dotata di “freschezza e verità”, realizzò moltissimi quadri, tanto che quasi tutte le case di Rovigo ne possedevano. Era “moglie di Sante Marchioni orefice di professione”, giunse in tarda età e “morì circa il 1700”. Il suo nome di battesimo, Elisabetta, fu trovato da Vincenzo De Vit nelle carte della biblioteca dell’Accademia dei Concordi e reso noto solo nel 1883. Tuttavia finora non è stata rintracciata alcuna documentazione sul suo luogo di nascita e di morte dell’autrice. Recentemente la critica tende a protrarne l’attività almeno ai primi anni del Settecento, così da giustificare sulla base del suo operato l’affermarsi nel Veneto di quel gusto rococò che verso la fine del secolo sfocerà nelle vivaci composizioni di ambito guardesco. Il paliotto d’altare raffigurante La Santissima eucarestia tra angeli e fiori, lasciato dall’artista in dono alla chiesa del convento dei padri Cappuccini e pervenuto alla Pinacoteca di Rovigo, è stato l’indispensabile punto di partenza da cui la critica moderna ha ricostruito la sua personalità. Sebbene attiva in un centro della provincia, la Marchioni dimostra in questa prova una buona conoscenza dei precedenti della pittura veneziana (Francesco Mantovano, G.B. Gavarotti), nonché l’avvenuto aggiornamento su quanto in parallelo andava producendo tra Cremona, Piacenza e Milano, Margherita Caffi, la fiorante di origine milanese con la quale in passato è stata spesso confusa. Di Elisabetta si conoscono ora varie opere, conservate in numerose collezioni pubbliche e private, caratterizzate da un notevole estro inventivo e da vivide qualità coloristiche. (g.p.)

ELISABETTA MARCHIONI

- 19 *Natura morta con piatto di fiori, frutta e un pappagallo*  
20 *Natura morta con vasi e ceste di fiori e frutta*

Olio su tela; ciascuna cm 63 x 81

*Bibliografia:* inediti.

Assemblati con sorprendente libertà inventiva in uno spazio esterno dai contorni poco definiti, sono alcuni vasi all'antica e ceste di fiori e frutti in una sinfonia di colori squillanti, esaltati dall'atmosfera plumbea e carica di pioggia che li avvolge; solo nel primo dipinto della coppia l'orizzonte è lievemente rischiarato da un cielo crepuscolare. Protagonisti delle tele sono i fiori: le rose, i garofani, i gelsomini, i tulipani screziati e le diverse varietà di narcisi, che l'artista ritrae con una pennellata materica e sfilacciata, senza aver cura dei dettagli, con un gusto squisitamente pittorico teso a rendere scenografico l'effetto d'insieme anche attraverso ricercati accostamenti cromatici. Qui a predominare sono le tonalità calde e terrose degli ocra e le sfumature dei rossi.

È facile riconoscere nel *pendant* la maniera tipica del comporre di Elisabetta Marchioni, il cui stile è emerso ormai abbastanza chiaramente dalle opere che le sono state restituite con coerenza sulla base del paliotto della *Santissima Eucarestia tra angeli e fiori*, oggi alla Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (inv. 387)<sup>1</sup>, forse l'esempio più maturo della sua nutrita attività.

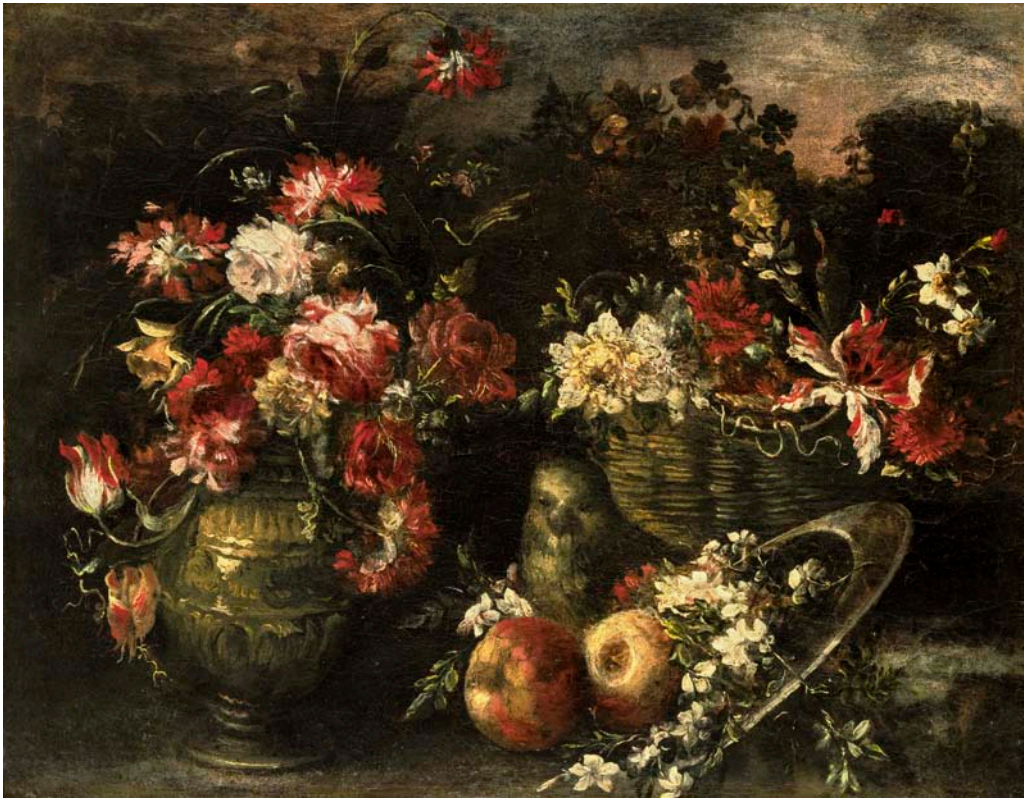
Come ricorda Francesco Bartoli, l'erudito bolognese che tutt'ora costituisce la principale fonte di notizie sull'opera della pittrice, la Marchioni "fece anche de' frutti, ed alcune cestelle di essi ne' suoi composti introdusse; e così pure diversi uccelli, e animaletti"<sup>2</sup>. Una descrizione che si addice perfettamente alla coppia qui analizzata ove accanto a canestri di vimini compare anche un pappagalino. Caratteristica è inoltre l'ambientazione nella quale rigogliosi *bouquet* floreali, posti in preziosi vasi sbalzati sviluppati a partire dagli esempi di Francesco Mantovano, si dispiegano in capricciosi filamenti, su balze di giardini aperti su scenari alberati.

<sup>1</sup> I. BIANCHI, in *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, a cura di V. Sgarbi, con H. A. Peters e B. F. Buscaroli, catalogo della mostra, Milano, 2007, pp. 102-103, 355.

<sup>2</sup> F. BARTOLI, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia, 1793, pp. 318-319, in part. p. 319.

Elisabetta Marchioni: *La Santissima Eucarestia tra angeli e fiori*. Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi.







Sebbene non siano note opere firmate di Elisabetta, il *péndant* trova precise rispondenze tipologiche ed esecutive in una serie di nature morte tradizionalmente riferite all'autrice e pervenute all'Accademia rodigina, in particolare con una tela raffigurante *Vasi e piatto con fiori e frutta* (inv. 388)<sup>3</sup> che almeno a giudicare dalla ribassata luminosità, pare precedere il paliotto conservato nello stesso istituto, e a cui si addice una datazione tardo-seicentesca: una cronologia appropriata anche alla coppia in esame. Sembrano infatti più arcaici sia il convincente *péndant* reso noto da John T. Spike (in cui tornano soluzioni formali del tutto analoghe, quali il piatto di peltro collocato di sbieco)<sup>4</sup>, sia la coppia custodita al Castello Sforzesco di Milano<sup>5</sup>, tele con le quali si notano strette affinità.

Le scarse informazioni di cui disponiamo sulla vicenda storica e sulla carriera dell'artista, che pare abbia condotto una vita ritirata a Rovigo, paga di fornire senza sosta le sue mirabili composizioni florali alle eminenti famiglie cittadine, non consentono di stabilire gli eventuali rapporti che poté intrattenere con la lombarda Margherita Caffi (circa 1647-1710). Data l'indubbia affinità tra le due pittrici sarebbe utile chiarire i termini di tale vicinanza per capire a chi spetti il primato per queste invenzioni.

Poco caratterizzati nei loro dettagli botanici e naturalistici, i fiori della Marchioni, privi del significato simbolico riservato loro all'origine del genere e svolti ormai in senso prettamente decorativo, ci appaiono senza dubbio i più autentici antesignani di quelle "esperienze rococò che in Veneto trovano il migliore esponente, forse, nel cosiddetto Pseudo-Guardi"<sup>6</sup>.

La pittrice rodigina, che occupa una posizione di primo piano tra gli specialisti di ambiente veneto, in questa coppia di nature morte conferma il proprio estro inventivo e la sua esuberante maestria nella realizzazione dei fiori, ciascuno dei quali è eseguito con una pennella sfioccata da tocchi rapidi, densi ed evocativi, dando prova di un approccio spontaneo, quasi improvvisato, già presago di quelle fantasiose invenzioni floreali destinate presto ad imporsi nella pittura del Settecento europeo.

Giulia Palloni

<sup>3</sup> A. ROMAGNOLO, in *Natura morta lombarda*, catalogo della mostra, Milano, 1999, pp. 164-165 (con bibliografia precedente).

<sup>4</sup> J. T. SPIKE, *Il senso del piacere. Una collezione di nature morte*, Ginevra-Milano, 2002, pp. 88-91 nn. 33-34.

<sup>5</sup> L. BELFRAME, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, III, Milano, 1999, p. 159, figg. 583-584. E inoltre: I. BIANCHI, in *L'arte delle donne...* cit., pp. 104-105.

<sup>6</sup> A. COTTINO, in *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il genio e la grazia*, a cura di A. Cottino, catalogo della mostra, Torino, 2003, pp. 189-190 n. 49, in part. p. 189.

## GIOVANNI ANTONIO BURRINI

Bologna, 1656 - 1727

*D*i umili natali (figlio di un uomo di “basso mestiere”), il giovane Burrini, “di sommo ingegno fornito” (Zanotti), entrò a bottega da Domenico Maria Canuti, attivo soprattutto come abile frescante in patria, a Padova e anche a Roma. Zanotti narra anche dell’incontro del giovane pittore con Giulio Cesare Venenti, “il quale molto amore portava alla pittura” e che, presolo a cuore, divenne in breve il suo benefattore. Visitò quindi Venezia e, al suo ritorno, dipinse qualche stanza oggi perduta in casa Venenti. Il primo incarico pubblico lo ottenne assieme al quadraturista Giovanni Enrico Haffner, nel presbiterio della chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini a Bologna, tra il 1686 e il 1688, ma gli affreschi sono oggi assai guasti. Trasferitosi Canuti a Roma, Burrini passò poi qualche tempo nello studio di Lorenzo Pasinelli. In quel tempo mise mano prima ad affreschi in palazzo Ratta a Bologna poi, conosciuti gli Albergati, alla decorazione delle volte del loro palazzo di Zola Predosa, forse la sua impresa più nota. Perduti i lavori a Novellara dove, ricorda Zanotti, dipinse “alcune stanze di varie favole”, e quelli nella chiesa dei padri Scalzi di Torino, dove venne chiamato dal principe di Carignano nel 1688, si è rinvenuto tempo fa il soffitto che dipinse nella capitale piemontese per il conte Graneri, raffigurante Apollo e Marsia. Assieme agli affreschi di Zola, quelli dipinti attorno al 1690 in palazzo Alamandini a Bologna, con la Caduta di Fetonte ed altre storie legate al mito narrato da Ovidio, restano i vertici del suo catalogo, come riconobbe anche Zanotti che, per quelle sale si spinse a dirlo “il nostro Cortona, o il nostro Giordani”. (m.r.)

GIOVANNI ANTONIO  
BURRINI

21 *Gesù tra i dottori*

Olio su rame; cm 74 x 60

*Provenienza:* Principe Carlo Teodoro di Baviera.

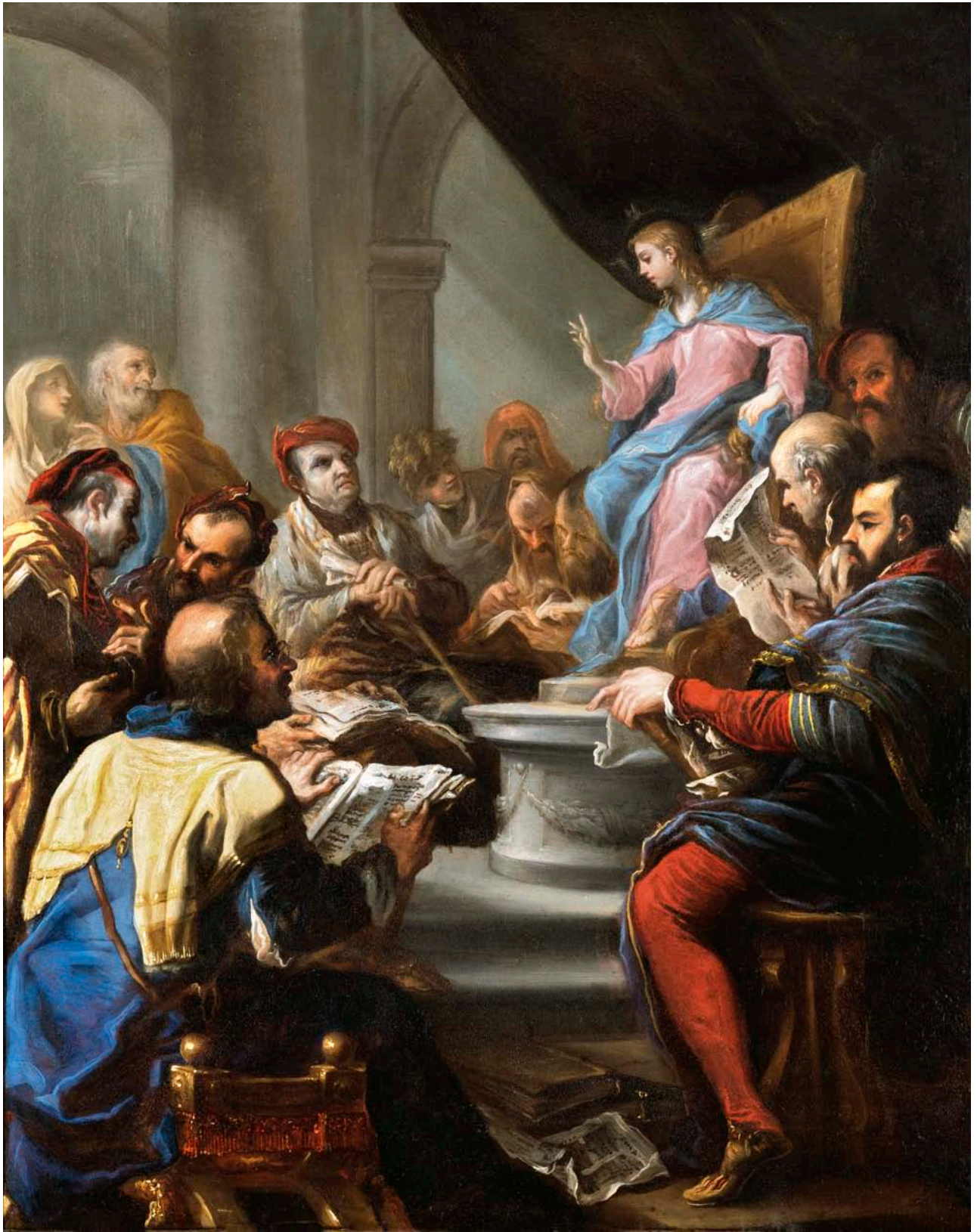
*Bibliografia:* inedito.

Benché, per quanto mi risulti, non appaia citato 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 di Baviera, sia Giovanni Antonio Burrini, tra i più singolari protagonisti della stagione barocca bolognese.

Il dipinto tuttora inedito (ma che mio figlio Marco sta per pubblicare, dopo averlo scovato in Germania sotto false spoglie), spetta senza dubbio 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 (Domenico Zampieri: Bologna, 1581 - Napoli, 1641) e dal Reni (Bologna, 1575-1642) in poi, fino alla fondazione oramai settecentesca dell'Accademia Clementina, reggono saldamente le



Giovanni Antonio Burrini: *Caricatura di uomo con gli occhiali*. Forlì, Biblioteca Comunale.



redini della scuola pittorica bolognese. 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 allo Spagnoletto (Giuseppe Maria Crespi: 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 Zannotti, 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*<sup>1</sup> l'altro col *San Giovanni Battista*<sup>2</sup>, 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 Canuti, ma scivola quasi nel fare un poco caricato di certi suoi schizzi fatti per divertimento (come, ad esempio, quella *Caricatura di uomo con gli occhiali* della Biblioteca Comunale di Forlì)<sup>3</sup> 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, già nella villa-palazzo di Zola Predosa (ora Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna) 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.

Eugenio Riccòmini

<sup>1</sup> E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologna, 1999, pp. 196-197 n. 31, fig. 50.

<sup>2</sup> M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, 1980, p. 248 n. 46.

<sup>3</sup> E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio...* cit., p. 228, n. 30, fig. 126.



GIOVANNI ANTONIO  
BURRINI

22 *Lot e le figlie*

Olio su tela; cm 194 x 148,5

*Provenienza:* Conte Francesco Ranuzzi.

*Bibliografia:* inedito.

Non mi sembra che sia il caso di rammaricarsi se, trattandosi di questo splendido dipinto con *Lot e le figlie*, se n'è indicata anticamente e per tradizione orale la probabile appartenenza all'ambiente pittorico veneto, anziché bolognese. Incautamente, infatti, si sarebbe potuto pensare all'estro di certi artisti svelti di pennello, tra il bellunese Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 - Venezia, 1734) e il suo allievo e concittadino Gaspare Diziani (Belluno, 1689 - Venezia, 1767) (e a molti, che a quei due, stanno appresso nel torno di anni in cui opera anche il nostro Burrini, ossia sul finire del Seicento e l'inizio del Settecento, e i cui profili col progredire degli studi si stanno mano a mano delineando). Il fatto è, come sappiamo, che i migliori e i più brillanti (e, aggiungeremmo anche i più estrosi, vivaci ed innovativi) pittori bolognesi dell'età barocca soggiornarono spesso a Venezia; e che, per contro, non pochi pittori veneziani (come Sebastiano Ricci o il Piazzetta, ad esempio) stazionarono altrettanto spesso a Bologna.

Di questo *Lot e le figlie*, in cui s'appaiano la senile severità di cipiglio del padre e la scherzosa e azzardata femminilità delle due scapestrate ragazze, si sa poco dai documenti. Ma è proba-



Giovanni Antonio Burrini: *Susanna e i vecchioni*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.





bile che sia da identificare con quello in casa Ranuzzi, che un opuscolo a stampa del 1826 (“Quadri esposti lungo il portico del Conservatorio delle zitelle di S. Maria del Baraccano [...] li 25 giugno 1826”) dice esposto al pubblico in quell’anno; e rammento che un’altra tela di stesso tema, orizzontale e ben più grande, in collezione privata romana, è stata resa nota di recente<sup>1</sup>. Burrini, insomma, trattò il tema dell’incesto da cui nacquero Moab e Ammon (che diedero seguito ai Moabiti e agli Ammoniti) narrato nel Vecchio Testamento più di una volta, e se il quadro di cui qui si parla è quello già in casa di Francesco Ranuzzi, come appare probabile, farà da *péndant* alla *Susanna e i vecchioni*, oggi in Pinacoteca Nazionale a Bologna ma anticamente anch’essa a casa del conte Ranuzzi, di cui condivide il formato e le misure (cm 196 x 147).

Il suo autore (altrimenti, dandolo per scontato, si finisce col dimenticarlo) è con tutta evidenza il bolognese (ma educatosi anche a Venezia) Giovanni Antonio Burrini. Qui, come nei suoi vasti affreschi nella villa degli Albergati a Zola Predosa, e nei brillanti, ma rari dipinti di tema sacro o mitologico, s’avverte la vicinanza eccitata con la pittura giovanile di Sebastiano Ricci, quasi suo coetaneo e, come il Burrini, operoso per la casata dei Ranuzzi a Bologna. I due coetanei certamente si conobbero e frequentarono, tanti sono i punti di tangenza in quei pochi anni tra le loro tavolozze e il modo egualmente sprezzato di usare i pennelli. In più, l’acconciatura vezzosa delle fanciulle è identica proprio a quella della *Susanna*, protagonista del suo compagno dipinto veterotestamentario della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. n. 6504)<sup>2</sup>, che il Burrini dipinse appunto per i Ranuzzi verso il 1686, data che conviene benissimo anche per questo ritrovato *Lot e le figlie*.

Eugenio Riccòmini

<sup>1</sup> R. LATTUADA, *Due coppie rare e inedite, una di Ginevra Cantofoli e una di Giovanni Antonio Burrini*, in “Valori tattili”, 2, 2013 (2014), pp. 128-145.

<sup>2</sup> E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologna, 1999, pp. 189-190 n. 27, fig. 42.

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

*N*onostante l'attenzione recata dalla critica a tutto il Settecento felsineo, con la rivalutazione di figure fino a pochi anni fa del tutto sconosciute, Crespi continua a grandeggiare nel panorama bolognese per la capacità di fare propria la tradizione locale e di restituirla in modo del tutto personale, accedendo a una qualità inventiva ed espressiva che ne fa una personalità di livello veramente europeo. I suoi inizi si svolgono accanto a Domenico Canuti, che lo avvia a un'interpretazione moderna e spregiudicata dei modelli carracceschi. Se le Nozze di Cana ora a Chicago paiono già rivedere una sontuosa mise en page veronesiana in chiave più feriale e domestica, la pala con Sant'Antonio tentato dai demoni (Bologna, San Nicolò degli Albàri) dimostra, alla data 1680, la vitalità con cui si misura con la tradizione locale, richiamando a suo nume Ludovico Carracci. I soffitti di palazzo Pepoli Campogrande, sapida parodia dei temi mitologici in auge per la decorazione d'interni, dimostrano la ricchezza della sua cultura, impregnata di accenti graffianti e di insofferenze romantiche, da preludere a Goya. Il rapporto con il principe Ferdinando di Toscana, per il quale nel 1701 esegue l'Estasi di Santa Margherita (Cortona, duomo), si rivela produttiva anche per la possibilità che gli si prospetta di attingere alle collezioni medicee, ricche di dipinti fiamminghi: mentre datano a questi anni i soli suoi cimenti nel campo della natura morta, quadri come la Fiera di Poggio a Caiano (Uffizi) inaugurano un nuovo genere pittorico, in cui la realtà viene colta nei suoi spunti più aneddotici e umani. Attenendosi a questa strada affronta, nel 1712, la serie dei Sette sacramenti, ora a Dresda, e poi le straordinarie pale da altare che via via porta a termine, occasioni per indagare l'umano nel suo fidente rapporto col sacro; mentre la sua fama cresce poi per la produzione di dipinti di genere quotidiano.

GIUSEPPE MARIA CRESPI,  
DETTO LO SPAGNOLO

23 *San Giuseppe*

Disegno a matita rossa;  
mm 106 x 80

*Provenienza:* Sir Francis Watson  
(Dudley, Worcestershire, 1907 -  
Wiltshire, 1992).

*Bibliografia:* M. RICCÒMINI, *Giuseppe  
Maria Crespi. I disegni e le stampe.  
Catalogo ragionato*, Torino, 2014,  
pp. 94-95 n. 33.

<sup>1</sup> M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*,  
Milano, 1980, pp. 247-248 n. 43.

<sup>2</sup> E. RICCÒMINI, in *Espressioni d'arte. Dipinti  
emiliani dal XVI al XVIII secolo*, a cura di D.  
Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bolo-  
gna, 2004, pp. 74-80 n. 14. Il dipinto appartiene  
ora alle collezioni della Banca Popolare dell'Emi-  
lia Romagna.

Lo sguardo è perso, annerchiato in qualche pensiero lontano, forse soprannaturale, oltre il libro gualcito che tiene aperto tra le mani, la destra piegata tra le pagine, a segnare un passo su cui tornare. Yosef, il nazareno carpentiere, era uomo di poche parole. Spesso lo si trova all'opera nella sua falegnameria, così lo dipinge tra gli altri anche lo stesso Crespi, chino sulla pialla in una stanza buia invasa dagli arnesi sopra un tappeto di trucioli, nel piccolo rame già all'Aia presso Vitale Bloch<sup>1</sup>, poi nella grande tela apparsa in Germania e approdata a Fondantico<sup>2</sup>, compagna del *Commiato di Cristo dalla Madre* delle Bayerischen Staatsgemäldesamm- lungen<sup>3</sup>, entrambe dipinte per il musico Bartolini, che le donò all'Elettore di Baviera, come ricorda l'abate Zanotti nella *Vita* di Crespi<sup>4</sup>.

Ma Giuseppe, dal latino *Iosephus*, patrono della Chiesa, nella Bibbia era anche detto uomo "giusto", e almeno a partire da San Giovanni Crisostomo (Antiochia, circa 344/354 - Comana Pon- tica, 407), patriarca di Costantinopoli, lo si cominciò a reputare anche uomo saggio e "filosofo". Così, dunque, accanto alla verga fiorita di giglio (che qui impugna con la sinistra), simbolo allusi-



Giuseppe Maria Crespi: *San Giuseppe*.  
Bologna, Opera Pia dei Poveri Vergo-  
gnosi.



vo al candore di sua moglie Maria, la sua iconografia si arricchì poco per volta anche dell'attributo del libro, e talvolta persino di quello degli occhiali. Così ce lo consegna Crespi in questo foglio, grande quanto un santino.

La matita rossa, il suo segno distintivo e *trademark* anche della sua numerosa Famiglia, ivi incluso lo stesso Ludovico Mattioli, che la alterna alla penna, questa volta non è preceduta dal gesso nero, e parrebbe stesa all'impronta. Anticipa, e ne è del tutto fedele, quell'ovato conservato presso l'Opera Pia dei Poveri Vergognosi a Bologna, *péndant* di un *Cristo benedicente* di medesimo formato<sup>5</sup>. Questione irrisolta rimane la loro originaria destinazione, probabilmente chiesastica, come l'approdo sconosciuto all'istituto caritatevole bolognese. Ad ogni modo questi ultimi, accostati dalla Merriman alla serie dei quattro *Martiri* di San Paolo d'Argon a Bergamo (*Sant'Andrea adora la croce, il Martirio di San Giovanni Evangelista, Sant'Alessandro condotto al martirio, e i Santi Fermo e Rustico in carcere*)<sup>6</sup>, sono da lei datati attorno alla metà del terzo decennio del Settecento; in contiguità temporale, viene da aggiungere, al grande foglio col *San Paolo* del californiano The J. Paul Getty Museum<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> M. PAJES MERRIMANN, *Giuseppe Maria Crespi...* cit., pp. 248-249 n. 47.

<sup>4</sup> G. P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, 1739, II, p. 55: "due quadri ancora per il musico Bartolini da donare all'Elettor di Baviera".

<sup>5</sup> M. PAJES MERRIMANN, *Giuseppe Maria Crespi...* cit., pp. 257-258 nn. 79, 84.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 261-262, nn. 100-103.

<sup>7</sup> M. RICCÒMINI, *Giuseppe Maria Crespi...* cit., pp. 92-93 n. 32.

Marco Riccòmini

## DONATO CRETÌ

Cremona, 1671 - Bologna, 1749

*All'interno della cultura figurativa bolognese Cretì occupa un posto a parte per la coerenza con cui sviluppa le premesse della tradizione reniana portandola a esiti che anticipano il successivo gusto neoclassico. Figlio d'arte (il padre era un pittore di quadratura e la madre era cognata di Margherita Caffi), seguì gli insegnamenti di Lorenzo Pasinelli e trovò un decisivo appoggio da parte del conte Alessandro Fava, che lo ospitò a lungo in casa propria e ne finanziò un viaggio a Venezia. La ricostruzione della sua attività giovanile si basa per lo più su disegni, raccolti e datati dal suo protettore. Le prime opere di vasto impegno giunte fino a noi risalgono all'inizio del nuovo secolo, dopo che egli aveva già lavorato per importanti chiese cittadine e nella rocca di Novellara (1700). Nel 1708 affresca tre soffitti in palazzo Pepoli Campo-grande, in cui è ormai pienamente espressa la sua cifra stilistica, connotata da un algido e cristallino purismo, non disgiunto da un'efficace resa degli "affetti". Il favore ormai raggiunto si misura in base ai riconoscimenti accademici (nel 1709 partecipa alla fondazione dell'Accademia Clementina) e alle commissioni di prestigio ottenute (nel 1711 il generale Marsili gli richiede le otto Scene astronomiche, ora nella Pinacoteca Vaticana, donate a papa Clemente XI per convincerlo a promuovere la costruzione della specola dell'Accademia delle Scienze). Alle importanti pale per le principali chiese cittadine si affianca l'esecuzione di dipinti "da stanza", come la serie di Storie di Achille e i sovrapporta eseguiti per Marcantonio Collina Sbaraglia (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte) o la partecipazione al ciclo delle Tombe allegoriche, commissionate ai maggiori pittori italiani del tempo da Owen Mc Swiny per conto del duca di Richmond (1721-1729).*

## DONATO CRETÌ

### 24 *Testa di giovane donna*

Olio su tela; cm 73 x 63,5

*Bibliografia:* inedito.

Reclino il capo, lo sguardo malinconico e ombroso, gli occhi socchiusi, scarmigliata la chioma aurea, che brilla e ricade sulle spalle, scompostamente. Fotogramma di un'azione al *ralenti*, restano frammenti sparsi del movimento precedente nei tratti brevi, stesi all'impronta sulla tela. L'ora è sul vespro, il cielo attorno è tenebroso; il tempo è quello sul finire del secolo. Speculare gli è il profilo tagliente ed egualmente cupo della *Vergine col Bambino in braccio*, a matita e penna nera, della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, che reca la data [1]699<sup>1</sup>. La stessa che, assisa sopra un padano aere nemboso, presiede al *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Cambridge e che, a Fiesso, accoglie San Domenico, genuflesso<sup>2</sup>.

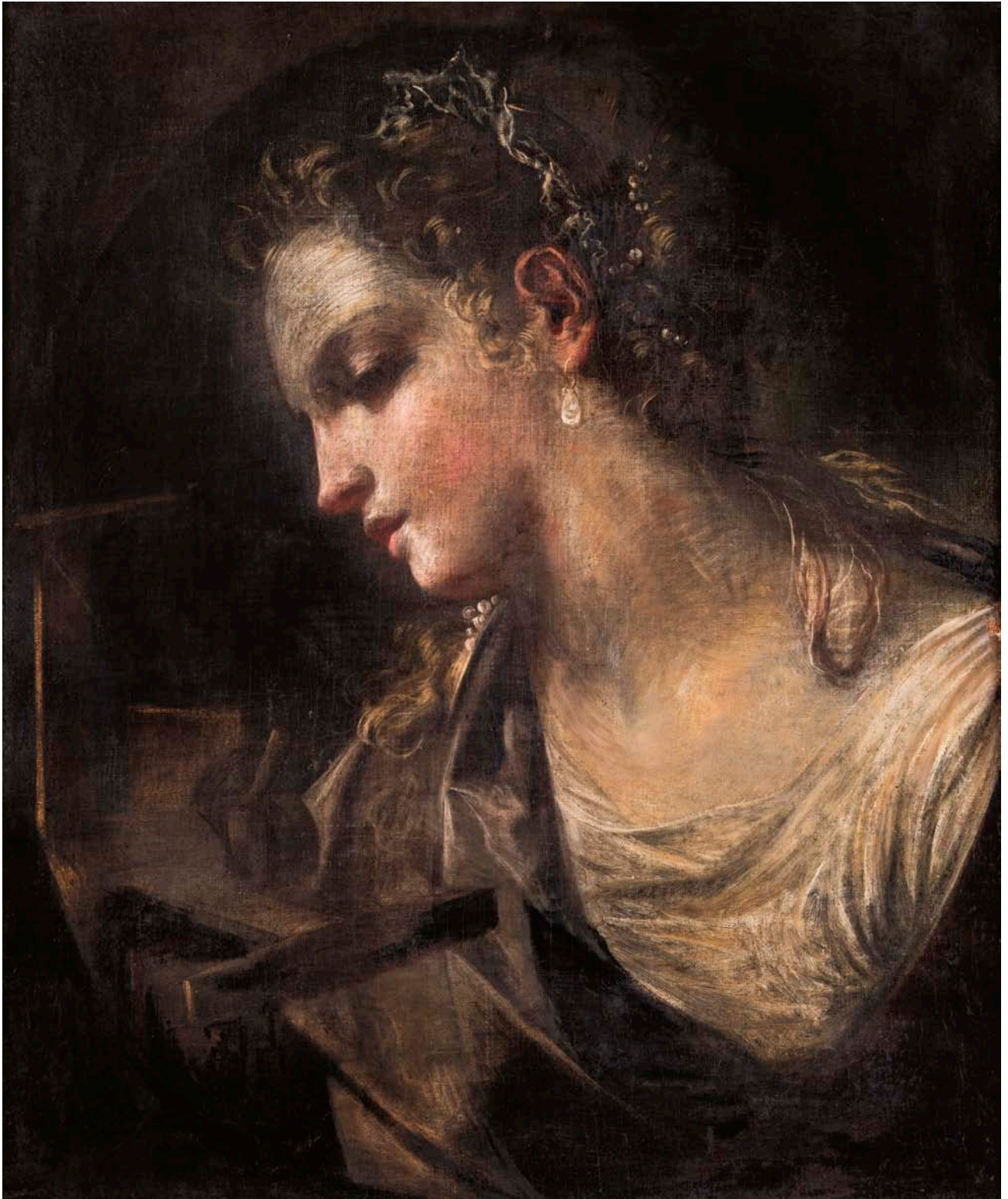
Sono gli anni brevi in cui Donato Cretì, terminato l'alunnato presso Lorenzo Pasinelli (e Giorgio Raparini, prima ancora), dimorava a casa del conte Pietro Fava. Dietro sua sollecitazione, passava le giornate a copiare testi antichi e moderni, di cui restano tracce nei fogli già in collezione Certani, oggi presso la Fondazione Giorgio Cini a Venezia. Se Veronese era il modello cui guardare, girandosi all'indietro (e restano alcuni fogli a testimoniare, tracciati a Modena e poi anche a Venezia), tra i contemporanei lo era Giovanni Antonio Burrini (Bologna, 1656-1727),

<sup>1</sup> BCABO, inv. Cart. 7 n. 1212. Matita nera, penna e inchiostri bruno e nero, mm 299 x 219.

<sup>2</sup> M. RICCÒMINI, *Donato Cretì. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Torino, 2012, p. 25 n. 10.2, figg. 13 e 14.



Donato Cretì: *Madonna col Bambino, angelo e cherubini*. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.





delle cui opere sono note alcune copie a matita rossa, eseguite da Creti negli anni novanta del Seicento. Questo è il momento di massima tangenza tra un giovane “inclinato alla pittura” e un uomo, maggiore di quindici anni, “dalla natura dotato di talento meraviglioso”, per dirla con le parole del biografo Giovampietro Zanotti<sup>3</sup>. Ammaliato da Burrini, che segue a palazzo Alamandini e nella sagrestia di San Salvatore a Bologna, dove copia il suo  *Davide*, mesi dopo la sua esecuzione, Creti prova in quel tempo ad imitare la sprezzatura dei suoi dipinti, quel fare di prima, quasi furioso, delle tele per i Ratta e degli affreschi di palazzo Albergati a Zola e di palazzo Alamandini a Bologna, che spinse Zanotti a dirlo “il nostro Cortona, o il nostro Giordani”<sup>4</sup>.

Impugnando, quindi, il pennello come fosse un portamine, Creti disegna sulla tela con tocchi corti e paralleli come faceva con il gesso e con la penna sulla carta. Ecco, allora, che la fronte di questa giovinetta è striata di pennellate fini e regolari, così è il suo collo nudo, sopra il quale riluce una perla barocca, e la tunica bianca che si infila sotto un manto più scuro. Si sommano i pentimenti, traspaiono pensieri sottostanti, pare quasi d'intravedere i denti metallici d'una ruota, strumento di supplizio di Santa Caterina, vergine e martire alessandrina. Se così fosse, andrebbe assieme a quel foglio bolognese e alla teletta a grisaglia inglese, a riprova di un'insistenza sul tema sacro, d'una aggiunta e ulteriore correzione, “tale è il desiderio, ch'egli ha di perfezione, e di gloria, ne mai si stanca di finire, e rifinire l'opere sue”, come annotava sconsolato Zanotti<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> G. P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, 1739, II, pp. 102, 319.

<sup>4</sup> *Ibidem*, II, p. 325.

<sup>5</sup> *Ibidem*, II, p. 100.

Marco Riccòmini

## ERCOLE GRAZIANI

Bologna, 1688-1765

*P*ittore fra i più prolifici della sua generazione, si era educato nella bottega di Donato Creti, che lo aveva avviato a una pittura stilizzata ed elegante di stampo nettamente classicista e col quale non sono mancati in passato equivoci attributivi. Ben presto tuttavia, a partire dall'Ascensione (1728) già nell'oratorio della Purity a Bologna (oggi nella Pinacoteca Civica di Cento), prende le distanze dal maestro "con la franchezza del pennello, col carattere del dintorno, con la macchia, e con altre parti" (Luigi Crespi, 1769) ed entra in sintonia con i modi della più aulica e accademizzante cultura post-marattesca romana. Tale disposizione, unita alla qualità narrativa della sua sintassi, ne fa uno dei più richiesti fra gli artisti bolognesi di metà secolo e gli guadagna, oltre al favore delle comunità cittadine e di provincia, l'apprezzamento del cardinale Prospero Lambertini, che nel 1737 gli commissiona la pala con Sant'Apollinare consacrato vescovo da San Pietro per la cattedrale di Bologna. In seguito all'elezione di quest'ultimo al soglio pontificio col nome di Benedetto XIV (1740), Graziani viene chiamato a Roma per realizzare la pala raffigurante un Miracolo del beato Nicolò Albergati in Santa Maria degli Angeli. Fin dagli esordi si era peraltro contraddistinto per l'ampio raggio delle commissioni ottenute (secondo Zanotti la sua prova più antica sarebbe stata il ciclo di Storie di Santa Caterina Vigri per San Francesco della Scarpa a Chieti): si segnalano al riguardo la Madonna col Bambino e santi del duomo di Salò, l'Assunzione di San Giovanni Battista a Cividale del Friuli e le tele della cattedrale di Jaén in Andalusia. Nel 1727 fu accolto nell'Accademia Clementina e tre anni dopo ne ricoprì la carica di Principe. Alla sua scuola si formarono Ubaldo e Gaetano Gandolfi.

ERCOLE GRAZIANI

25 *Cristo incoronato di spine*

Olio su tela; cm 48 x 38,5

*Bibliografia:* inedito.

Questo bell'ovale, inserito in una lussuosa cornice con decorazioni in stile Luigi XVI, raffigura Cristo a mezzo busto, che emerge dal fondo scuro vestito di un manto color porpora e col capo coperto dalla corona di spine.

Ad essere rappresentato è dunque il momento dell'“Ecce homo” – e la luce che disvela la parte sinistra del volto di Cristo, insieme alla spalla e al braccio nudo, è allusiva all'atto di Pilato di portarlo nuovamente al giudizio dei sacerdoti dopo la flagellazione, per tentare di convincere questi a non decretarne la morte – ma, in virtù di una consuetudine consolidata attraverso i secoli, nei dipinti di devozione spesso la sequenza viene ridotta alla sola figura del Redentore, allusiva ed evocativa dell'intero passaggio. Gli attributi mostrati, la corona di spine, il mantello purpureo e la canna, strumenti di scherno da parte dei soldati per colui che veniva presentato come il “re dei Giudei”, risultano naturalmente chiarificatori del racconto evangelico.

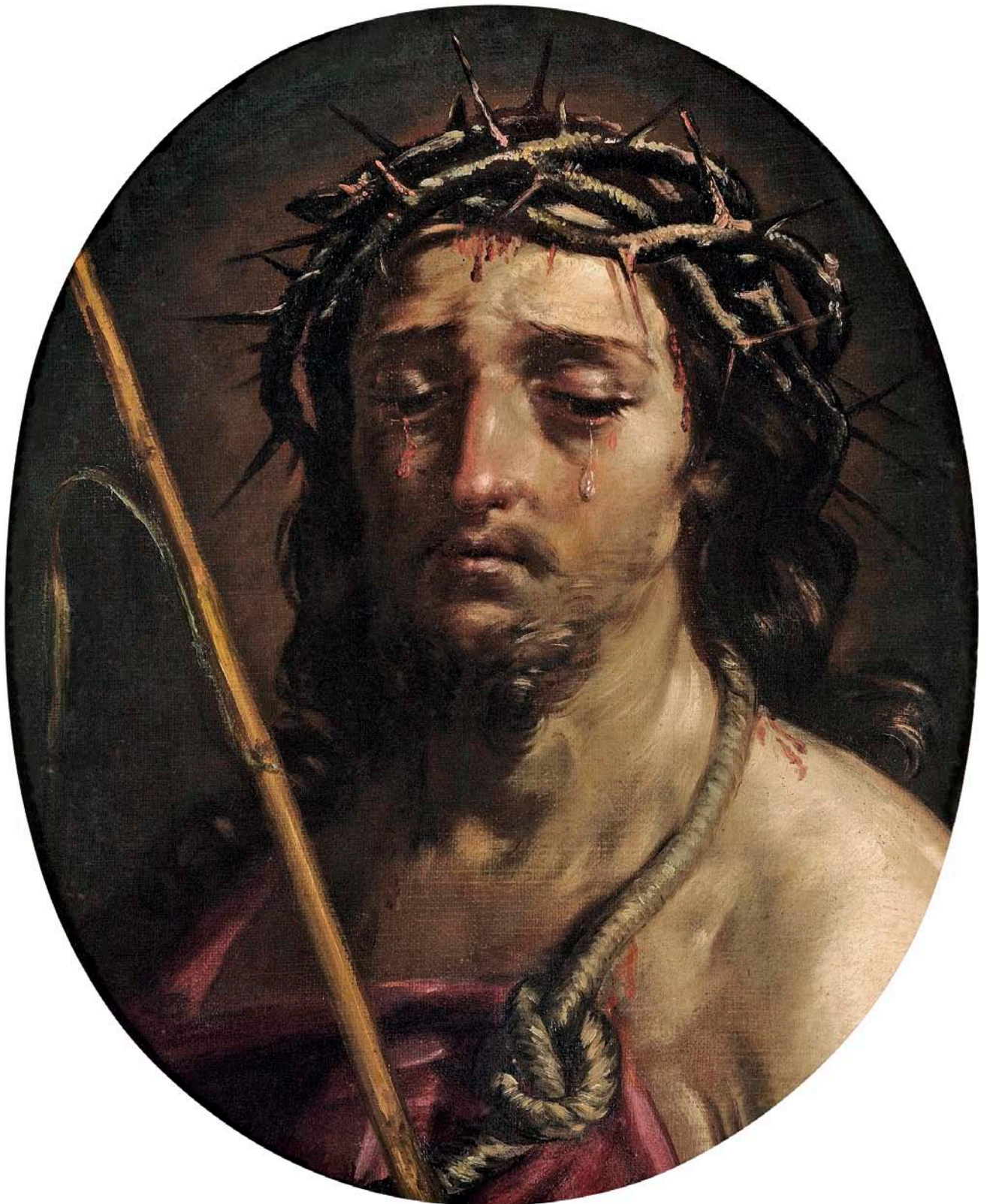
Il dipinto, riferibile agli anni cinquanta del Settecento, è opera del pittore bolognese Ercole Graziani, autore fra i più prolifici della sua epoca<sup>1</sup>. Nato nel 1688 e formato nella bottega di Donato Creti, l'artista si distinse come interprete privilegiato della pittura sacra a Bologna nella lunga stagione dell'arcivescovato di Prospero Lambertini (1731-1758). Questi, già esponente di un'antica famiglia senatoria ad avviato tardi alla carriera ecclesiastica, promosse in territorio felsineo una radicale riforma della catechesi, in cui l'arte, ed in particolare la pittura, era adottata come fondamentale espediente didattico. Persuaso della possibilità di far coesistere dottrina cattolica e metodo di studio illuminista, e sostenuto nella sua azione politica dai principi di Lodovico Antonio Muratori, accrebbe la sua reputazione al punto da riuscire ad ascendere nel 1740 al soglio pontificio col nome di Benedetto XIV<sup>2</sup>. Dei pittori da lui impiegati a Bologna nella realizzazione di grandiose pale d'altare e di dipinti dalle dimensioni più modeste – animati tuttavia dalla stessa indole educativa – l'unico che venne poi chiamato ad operare a Roma fu proprio Graziani, al quale nondimeno negli anni trenta erano state affidate le commissioni più prestigiose, a partire dalla grande pala con *San Pietro che consacra Sant'Apollinare vescovo di Ravenna* collocata nel transetto destro della chiesa Metropolitana di San Pietro<sup>3</sup>.

Se la fortuna di Graziani era stata procurata dalla sua adesione alla misurata retorica del barocchetto, in un ambiente come quello bolognese invece da sempre incline al naturalismo, lo stile

<sup>1</sup> Sul pittore: R. ROLI, *Ercole Graziani (1688-1765)*, in “Arte antica e moderna”, 22, 1963, pp. 166-174; F. GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688-1765): la “regolata devozione” nella pittura bolognese del Settecento*, tesi di dottorato, Università degli studi di Chieti, a. a. 2006-2007 (rel. D. Benati).

<sup>2</sup> A. ZANOTTI, *Prospero Lambertini: pastore della sua città, pontefice della cristianità*, Bologna, 2004.

<sup>3</sup> A. MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia. Pittura bolognese tra classicismo e accademia*, in *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, a cura di R. Terra, Cinisello Balsamo, 1997, pp. 112-131.



degli anni giovanili era stato modulato a ragioni formali legate al rinnovamento dell'azione pastorale cui abbiamo fatto cenno. Nel passaggio nella catechesi dalla persuasione dei sensi alla necessità di una convinzione razionale, la “regolata devozione” descritta nelle opere di Graziani di quella fase, in cui le figure risultavano scevre da qualsiasi patetismo, era funzionale all'intento pedagogico cui l'arte secondo il cardinale Lambertini doveva essere sottesa. Alla metà del secolo tuttavia la situazione era mutata: nel 1751 era stata confermata la condanna al razionalismo delle sette massoniche e l'anno successivo vennero inserite nell'*Index Librorum Prohibitorum* le opere degli illuministi, a partire da quelle di Voltaire, che pure più volte aveva lodato in precedenza l'apertura intellettuale del pontefice. Questo rinnovato atteggiamento di chiusura, che metteva fine ad un percorso di riforma della Chiesa durato quasi mezzo secolo, ebbe notevoli ripercussioni sull'arte. Tornarono in auge le rappresentazioni di affetti di foggia secentesca, con un sentimentalismo non più moderato da un'impronta razionale: questa nuova stagione a Bologna è aperta proprio da Graziani, che informa di quest'umore passatista la grande pala con il *Battesimo di Cristo* collocata nel 1751 sul primo altare della navata sinistra nella cattedrale di San Pietro. E soprattutto nel decennio successivo realizza numerose opere da cavalletto destinate alla devozione privata o all'arredo di spazi liturgici raccolti come conventi o sagrestie.

Il dipinto esposto, nel quale l'intensità del pathos è evidente dai piccoli tocchi di luce che animano il profilo della lacrima che scende dall'occhio sinistro (mentre dal destro stilla un rivolo di sangue), è confrontabile da vicino con le opere oggi al Museo d'Arte Sacra di San Giovanni in Persiceto<sup>4</sup> – in particolare il *San Giovanni Battista* – o con i due *péndant* con la *Maddalena* e *San Pietro piangente* resi noti da Renato Roli (Bologna, collezione privata)<sup>5</sup>. Certificazioni dunque di un clima mutato e recuperi di una poetica che, tratta dall'esperienza formale dei dipinti tardi di Guido Reni, tornava, ad oltre un secolo di distanza, a costituire l'orientamento egemone nell'arte religiosa in Emilia.

Federico Giannini

<sup>4</sup> A. G. DE MARCHI, *Il Museo d'Arte Sacra e la Quadreria Civica di San Giovanni in Persiceto*, Bologna, 2008.

<sup>5</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 270.

## NICOLA BERTUZZI, DETTO L'ANCONITANO

Ancona, circa 1715 - Bologna, 1777

*N*oto nella storiografia anche come l'Anconitano, si formò con Vittorio Maria Bigari ed eseguì numerose pale da altare e cicli decorativi ad affresco a Bologna e nelle Marche; ma la dimensione a lui più congeniale, in ossequio al gusto garbatamente rocaille vigente a Bologna come nel resto d'Europa intorno alla metà del secolo, è quella della tela da cavalletto o, meglio ancora, del "bozzetto", una specialità che lo vede gareggiare, e talora confondersi nelle valutazioni del mercato, con i più conclamati pittori veneti del tempo. Una parte importante della sua produzione è costituita altresì dalla collaborazione in qualità di figurinista con artisti come Carlo Lodi, Vincenzo Martinelli e Prospero Pesci, autori di brillanti tempere a soggetto paesistico, un genere decorativo particolarmente apprezzato dalla committenza nobiliare del tempo. Essendosi ritagliato uno spazio operativo così specifico, e massimamente rivolto al collezionismo privato, la sua attività pubblica risulta più casuale, anche se di rilievo; per grazia ed eleganza, insieme agli affreschi condotti in collaborazione col quadraturista Pietro Scandellari (libreria del collegio di Santa Lucia, l'attuale Liceo "L. Galvani", 1743; San Mattia, 1744; palazzo "di Sopra" a Bagnarola, 1755-60), si segnalano i molti dipinti di soggetto sacro per le chiese di Bologna (Santa Maria Assunta di Casaglia, San Luca, Osservanza) e del suo contado (Medicina; Crevalcore, dove dipinge anche il nucleo di tele dedicate alla Vergine per l'oratorio "La Rotonda") e quelli fatti recapitare in alcune città marchigiane, tra cui Senigallia, Montefano ed Ancona, dove Bertuzzi conservava, oltre ai parenti, anche importanti committenti (Ferretti, Nembrini). (p.d.n.)

NICOLA BERTUZZI,  
DETTO L'ANCONITANO

26 *Salomone incensa gli idoli*

27 *Il sacrificio della figlia  
di Jefte*

Olio su tela; ciascuna cm 76,5 x 54,3

I dipinti illustrano due episodi narrati dall'Antico Testamento. Nel primo Salomone, figlio di Davide e figura esemplare di sovrano saggio e giusto, adora una statua raffigurante un idolo pagano incensandola con il turibolo. Nel *Primo Libro dei Re* (11, 1-8) si narra infatti che l'anziano re, influenzato dalle sue numerose mogli straniere che avevano introdotto culti pagani nel regno d'Israele, praticò e promosse l'idolatria costruendo altari in onore di Astoret, Chemos e Milcom. Il secondo dipinto ha come protagonista Jefte, giudice d'Israele della regione di Galaad. Eletto capo per combattere gli Ammoniti, fece voto promettendo a Dio che in caso di vittoria avrebbe immolato la prima persona che sarebbe uscita dalla porta di casa al suo rientro a Mizpa. La vittima fu la sua unica figlia che, qui, il padre offre in olocausto sferrandole una pugnolata al petto (*Giudici*, 11, 30-40).

I dipinti, sinora inediti e ancora in prima tela, sono lavori peculiari di Nicola Bertuzzi, interprete acuto ed assai fertile della vivace stagione del barocchetto bolognese. Come nelle sue migliori opere "da stanza" di tema biblico, storico e letterario, il maestro anconitano intavola scene di forte intensità emotiva e carica drammatica regolate da impianti di misura accademica, con



Nicola Bertuzzi: *Salomone incensa gli idoli*. Sotheby's, New York (1976).

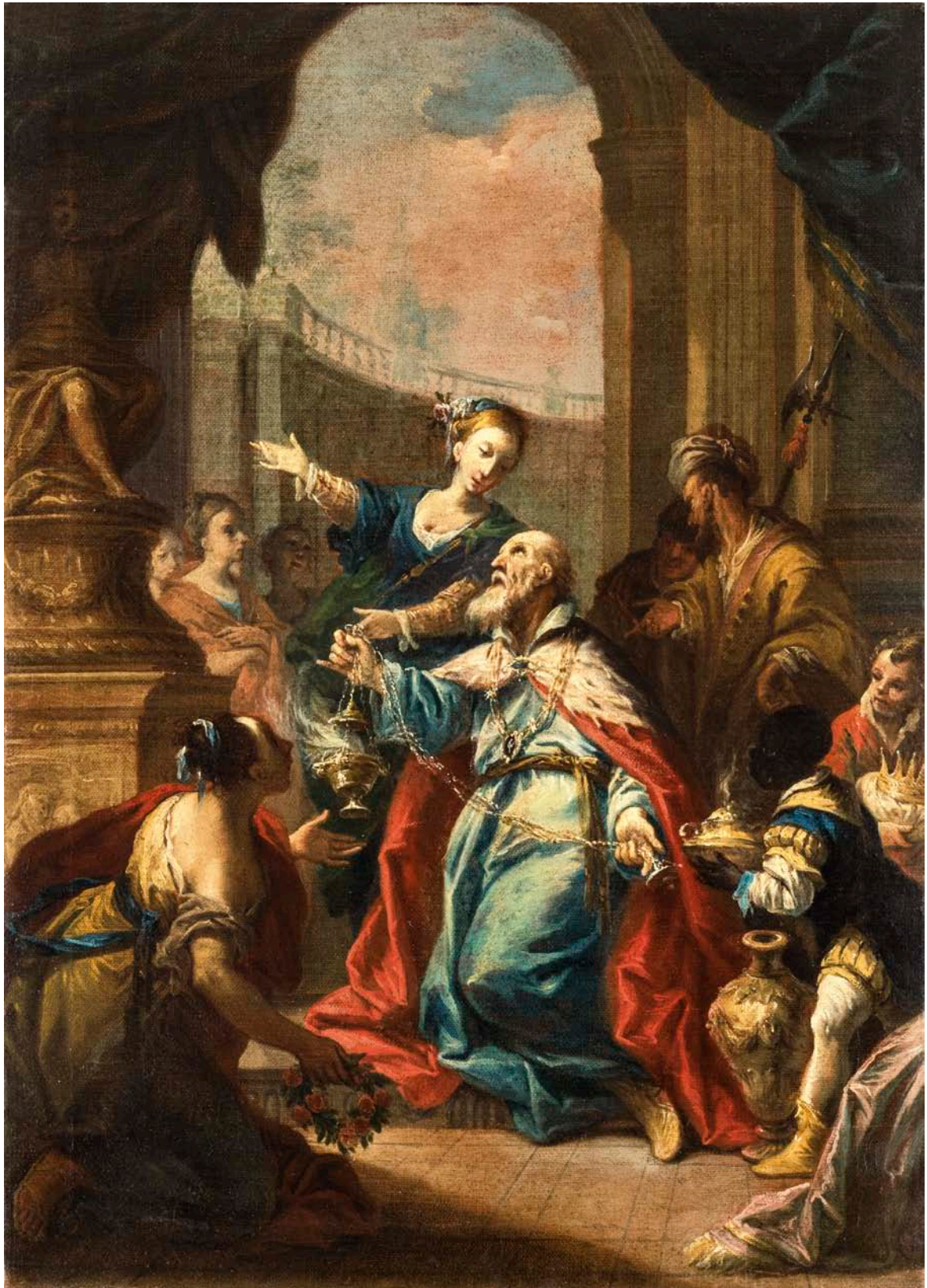
le figure poste entro direttrici diagonali e scalate in profondità. Tipici del suo eloquio libero e spensierato di gusto rococò sono il segno spigliato, la tavolozza luminosa e le strutture narrative spiccatamente teatrali che rinviano ai suoi interessi per la coeva pittura veneziana (Sebastiano Ricci, Giovan Battista Tiepolo, Gaspare Diziani), studiata *de visu* durante un soggiorno in laguna conclusosi entro il 1751, quando, rientrato a Bologna, entrò a far parte del corpo docente dell'Accademia Clementina. Come di consueto, queste gioiose suggestioni sono declinate attraverso le eleganti sigle neomanieristiche derivate dal suo maestro Vittorio Maria Bigari e da Francesco Monti; quest'ultimo, attivo in città sino al 1738, esercitò una forte influenza pure su Giuseppe Varotti con il quale lo stesso Anconitano instaurò un fruttuoso scambio sfociato in esiti sorprendentemente affini. Partecipando alle tendenze filoveneziane della pittura felsinea che collegano Domenico Maria Canuti a Crespi e ai Gandolfi, egli viene dunque a porsi come ideale continuatore della strabiliante spigliatezza esecutiva e potenza coloristica di Giovanni Antonio Burrini.

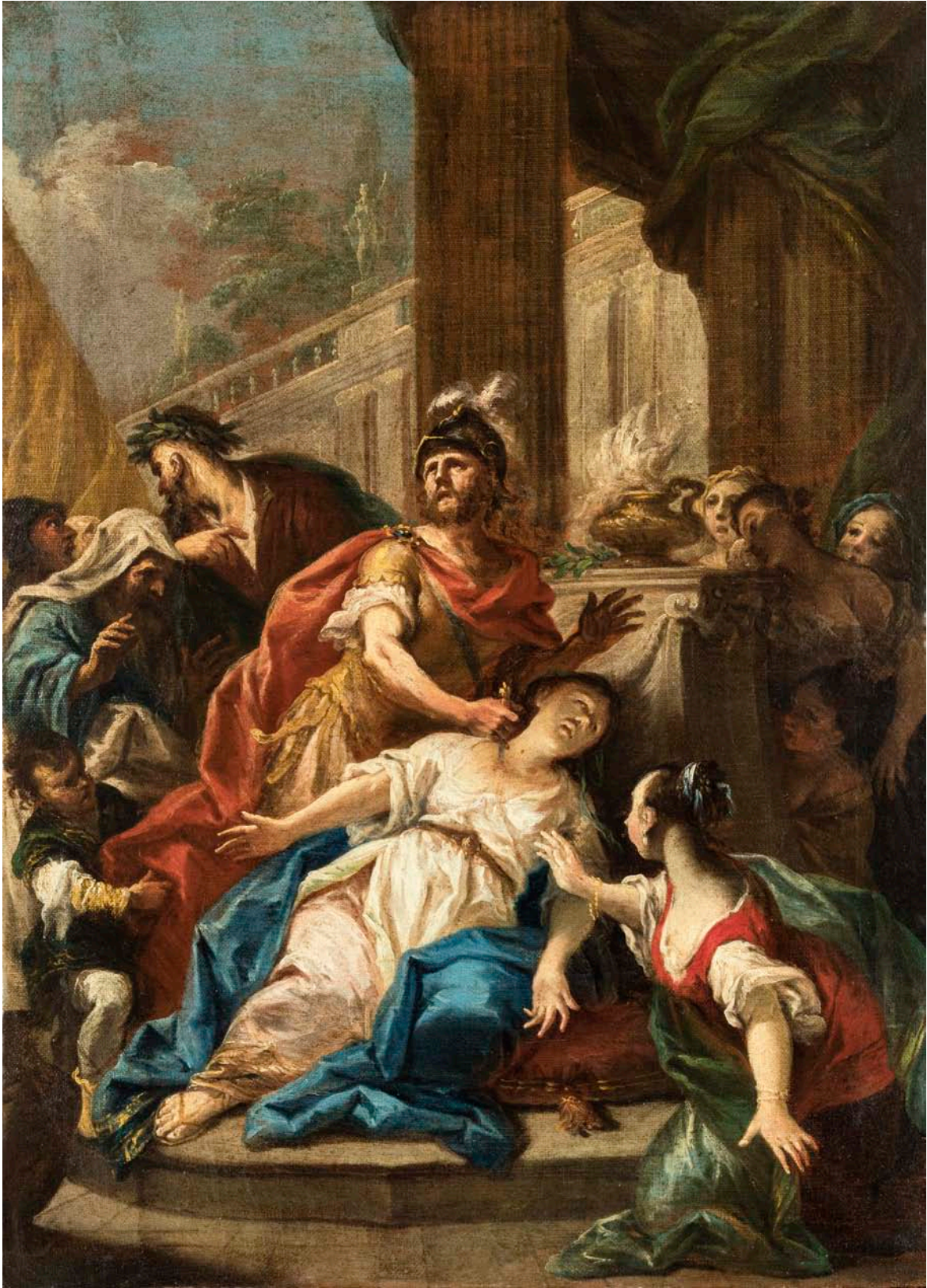
Tra gli innumerevoli confronti istituibili con i suoi quadri destinati al collezionismo privato licenziati negli anni centrali della sua brillante carriera (1760 circa), conviene citare almeno le altre versioni note dei nostri soggetti: la tela con *Salomone incensa gli idoli* – esitata in coppia con una raffigurante *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* ad un asta newyorkese del 1976 come opera di



Nicola Bertuzzi: *Il sacrificio della figlia di Jefe*. Collezione privata.







un pittore austriaco – d’invenzione analoga, anche se impostata specularmente, e le due raffiguranti il *Sacrificio della figlia di Jefte* – la prima parte della serie di quattro tele, segnate da forti influenze crespiane, già in collezione Geri a Milano; la seconda in raccolta privata – dove ritroviamo le due figure principali in pose simili (Jefte, in entrambi i casi, non ha ancora colpito la sua vittima) all’interno di composizioni più affollate svolte nel formato orizzontale<sup>1</sup>.

Come in queste altre versioni calde di colori e briosamente narrative, gli episodi biblici si svolgono davanti a scenografici fondali architettonici di gusto bibienesco; attorno ai protagonisti, si stringono le consuete “comparse” animate da movenze plateali ed espressioni patetiche che l’Anconitano inserisce sistematicamente a completamento dei suoi melodrammi in costume, quali i personaggi sbigottiti con la bocca spalancata, le fanciulle dai profili perduti in ginocchio con le braccia aperte e i vegliardi che si voltano all’indietro a conversare con i colleghi indicando il fulcro dell’azione. Soprattutto nei tipi maschili si ravvisa la conoscenza dei modelli di Tiepolo, che Bertuzzi accentua in chiave caricaturale, con gli esiti prossimi a quelli di un pittore come Gaspare Diziani, al quale si avvicina anche per l’interpretazione più chiaroscurata e violenta della lezione riccesca. All’opulenza visiva del Settecento veneziano, sorto sul ricupero del Veronese, rimandano altresì lo sfarzo dei costumi all’orientale e di certi preziosismi neomanieristi, condivisi anche da Crespi e da Bigari, come l’inserimento dell’anfora e degli incensieri dorati. Inconfondibile modello dell’Anconitano è infine il viso femminile ovale allungato, con la bocca piccola e il mento appuntito, che caratterizza la donna alle spalle di Salomone.

<sup>1</sup> P. DI NATALE, *Nicola Bertuzzi e la Via crucis ritrovata*, Bologna 2010, p. 33, tavv. 122, 123, 133. Conviene ricordare che Amico Ricci (1834) ricorda un “quadro grande per traverso” con il *Sacrificio della figlia di Jefte* realizzato da Bertuzzi, assieme ad altri quattro dipinti, per la famiglia Odorici; queste opere si trovavano forse nel palazzo bolognese della famiglia dove, sempre di mano del nostro, era la tavola nella cappellina (*ibidem*, p. 31). È noto invece in collezione privata un bel disegno con *Salomone incensa gli idoli* che costituisce uno dei pochi fogli autografi oggi noti di Bertuzzi (rip. in P. DI NATALE, *Aggiunte al catalogo di Nicola Bertuzzi: dipinti e disegni*, 2013, fig. 8, consultabile online nel sito [www.pietrodinatale.it](http://www.pietrodinatale.it)).

Pietro Di Natale

## GIUSEPPE VAROTTI

Bologna, 1715-1780

*Artista fino a pochi decenni fa del tutto sconosciuto, si è imposto solo di recente e grazie a un intervento chiarificatore di Renato Roli (1985-87), come interprete estremo del barocchetto bolognese. La sua biografia è ancora in gran parte da ricostruire: allievo dello zio Pier Paolo, dovette poi accostarsi a Monti e a Bertuzzi con i quali è stato in passato confuso, distinguendosi per il tono brillante e internazionale della sua produzione "in piccolo": disegni, bozzetti, dipinti da stanza. Dal 1751 è Accademico Clementino e nel 1758 è associato all'Accademia di Parma. Poche sono le pale affidategli in edifici religiosi importanti, mentre è più facile riconoscerne la mano in dipinti posti sugli altari delle chiese del contado: nell'Annunciazione in Santa Maria di Fossolo alle porte di Bologna, ad esempio, o nell'Addolorata e sante in Santa Croce a Crevalcore, nella Madonna col Bambino e San Giuseppe Calasanzio della collegiata di Pieve di Cento (1749), nel San Rocco in carcere dell'omonima chiesa di Carpi e ancora nella Madonna e santi dipinta nel 1776 per i cappuccini di Castelbolognese. Si tratta talora di quadri svogliati e deludenti rispetto alla verve denunciata dai modelli preparatori: nei quali egli dunque si specializzò, assecondando un ormai diffuso indirizzo collezionistico che della rapidità bozzettistica e della pulsante animazione del segno appunto si compiaceva.*

## GIUSEPPE VAROTTI

### 28 *Volumnia davanti a Coriolano*

Olio su tela; cm 120,3 x 155,5

*Iscrizioni:* sul collare del cane: "I.A.A.A.F."

*Provenienza:* Alessandria d'Egitto, collezione Jean Ducas.

*Bibliografia:* G. FRANCO, *Giuseppe Fiocco, Giambattista Pittoni e Jacopo Amigoni ad Alessandria d'Egitto*, in "Rivista di Venezia", XIV, giugno-luglio 1935, pp. 327, 333, nn. 6-7, tav. 22 (come Jacopo Amigoni).

<sup>1</sup> R. ROLI, *Una revisione 'dovuta': da Francesco Monti a Giuseppe Varotti*, in "Bollettino dei musei ferraresi", XV, 1985.

L'importante tela qui presentata per la prima volta dopo la sua prima pubblicazione nel 1935 con un'attribuzione errata, ma che in quegli anni appariva di certo molto pertinente, a Jacopo Amigoni, testimonia quanta cultura veneta si rinvenga nella formazione di Giuseppe Varotti e come essa riaffiori nei periodi più brillanti della sua carriera. Accademico clementino raffinato, collega stretto di Nicola Bertuzzi e, come sappiamo, confuso per molto tempo con Francesco Monti (fino alla memorabile rettifica di Renato Roli nel suo articolo del 1985)<sup>1</sup>, qui Varotti, in anni della sua piena maturità verso il 1755-1760 prima dello stanco lavoro di *routine* che ne connoterà l'ultima sua fase, ci dona uno splendido dipinto di larghe dimensioni e di soggetto affascinante.

La vicenda narrata nel dipinto è tratta da Tito Livio (*Ab Urbe Condita*, II, 40) e da Plutarco (*Vite parallele, Coriolano*), che ci raccontano di come Volumnia, moglie del generale Gneo Marcio, meglio noto come Coriolano dopo la sua vittoria contro i Corioli (493 a. C.), supplicasse il marito di non marciare su Roma. Il mo-



Giuseppe Varotti: *Volumnia davanti a Coriolano*. Cassa di Risparmio di Mirandola.



mento scelto dal pittore è quello in cui Coriolano ascolta, assorto e meditativo, le parole di Volumnia che gli s'inchina davanti. La donna, dal nitido profilo che ricorda quelli sfuggenti e allungati del veneto Pittoni, è la protagonista assoluta della scena, nella sua veste sfolgorante dei colori del sole, dal bianco delle maniche al giallo oca del mantello rigonfio, all'arancio della veste. Fungono da comprimari la madre Veturia, un po' defilata dietro la tenda con in braccio il nipote Marzio, e l'armato in piedi sulla sinistra appoggiato a un'ascia da battaglia, da identificare probabilmente con Aufidius, re dei Volsci e fautore della rovina di Roma: un personaggio che parrebbe uscito dai grandi teleri di Paolo Veronese. Per non dire del nero paggetto che, in basso all'estrema destra del dipinto, assiste curioso con il suo cane, e pare lo stesso che figura spesso nelle tele di Sebastiano Ricci e dei Tiepolo. Oltre che per il fastoso arredo, l'impostazione teatrale della scena si arricchisce dei drappi rossi delle cortine del trono e dello scorcio che mostra le tende dell'accampamento, quasi una quinta da teatro pronta per mettere in scena la tragedia del *Coriolano* di William Shakespeare, scritto nel 1607-1608 e forse noto negli ambienti colti della Bologna del tempo.

Il metodo di lavoro di Varotti, ormai confermato dai tanti esempi giunti fino a noi (e che prima o poi dovrà essere esplicitato in un catalogo generale, che manca per mia colpa ma che nelle sue linee generali mi è ormai chiarissimo), procede sistematica-



Giuseppe Varotti: *Volumnia davanti a Coriolano*. Collezione privata.





mente da un primo schizzo su carta, spesso a china, e poi tramite bozzetti, sempre in grisaglia, per arrivare infine alla trasposizione sulla tela. Un procedere frutto del gusto rococò di cui a Bologna egli era un protagonista, e che attribuisce valore ai bozzetti preparatori, assai ricercati in ambito collezionistico.

Tale ritmo di creazione è fortunatamente verificabile anche in questo caso. Esistono infatti due bozzetti preparatori in grisaglia: il primo, pubblicato nel 1962 da Roli come opera di Monti quando si trovava in collezione Baroni a Parigi<sup>2</sup>, è pervenuto alla raccolta della Cassa di Risparmio di Mirandola. Si tratta di un “primo pensiero” sviluppato in verticale, così che le proporzioni di Volumnia e Coriolano, collocato in una posizione di dominio, risultano alterate rispetto al dipinto finale. Il secondo è riapparso sul mercato newyorkese (Sotheby's, 1988, come Francesco Monti) ed è stato restituito a Varotti da Renato Roli<sup>3</sup>. Nella mia tesi di specialità, scritta nel lontano 1995, proprio questa teletta ha costituito la base di partenza attorno al quale raggruppare numerosi altri bozzetti affini in cui gli stessi personaggi vengono riutilizzati in contesti narrativi diversi: il soldato con elmo è ad esempio presente, senza quasi varianti, nella grisaglia con *Giaele e Sisara* conservata nel museo di Houston nel Texas e ricompare in posizione opposta in un'altra dello stesso soggetto della Pinacoteca Malaspina di Pavia. Precise somiglianze compositive si notano poi con la grisaglia del *Banchetto di Ester e Assuero* conosciuta in due versioni: una del museo di Indianapolis e una in collezione privata.

Rispetto alla tela finita, le varianti proposte dal secondo bozzetto rimangono numerose, specie nella parte sinistra, dalla quale sono destinati a scomparire i due soldati che affiancano il re dei Volsci. Se l'impianto generale resta lo stesso, la veste cromatica s'incendia ora di tinte squillanti, mentre la libera pennellata del bozzetto è frenata in una stesura più accurata, tale da iscrivere il dipinto tra gli apici del rococò bolognese.

Rimane infine un enigma, che non so sciogliere, relativo alle lettere “I.A.A.A.F.” scritte sul collare del cane in primo piano, interpretate come “Jacobus Amigonus Alexandriae Aegypti Fecit” nell'articolo del 1935 e nella scheda del catalogo d'asta di Finarte nel lontano 1984 (20 novembre, n. 141). Sicuri come oggi siamo della paternità di Varotti, rimane l'enigma.

Milena Naldi

<sup>2</sup> R. ROLI, *Traccia per Francesco Monti bolognese*, in “Arte Antica e Moderna”, V, 17, 1962, p. 89, fig. 31a. Per l'ovvia restituzione a Varotti: A. MAZZA, in *Gli splendori della Vergogna. La collezione dei dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, a cura di C. Masini, catalogo della mostra, Bologna, 1995, p. 42; M. NALDI, *Giuseppe Varotti: un comprimario del barocchetto bolognese*, tesi di specialità, Università degli studi di Milano, a. a. 1995-1996, p. 97 n. 55; G. DAMEN, *Per Giuseppe Varotti, accademico clementino*, in “Nuovi studi”, IV, 7, 1999, p. 125, fig. 155.

<sup>3</sup> R. ROLI, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano, 1990, I, p. 262, fig. 365; A. CERA, *La pittura bolognese del Settecento*, Milano, 1994, *ad vocem*, fig. 2.

## GAETANO GANDOLFI

San Matteo della Decima, 1734 - Bologna, 1802

*Commissionato da autorità politiche – Giorgio III d’Inghilterra, “the architect king”; Nikolai Borisovich Yusupov, uno dei più celebri collezionisti dell’epoca che godette della fiducia di Caterina di Russia – e culturali d’Europa, attivissimo in patria e per Torino, Venezia (per Carlo Goldoni), la Lombardia, le città delle Legazioni, non visitò Roma ma si recò, all’epoca della piena maturità, a Parigi e Londra, mostrando comprensione per l’evolversi della cultura pittorica contemporanea e libertà di pensiero, quella libertà che gli venne rimproverata dai biografi J.A. Calvi e G.B. Grilli, incapaci di comprendere la grandezza di questo artista, il cui merito fu anche di aver saputo rinverdire i fasti della celebre scuola pittorica locale. Dotato di un solido talento e di una sincera vocazione all’arte, Gaetano fu aiutato in gioventù da un benevolo mecenate che, avendo lui compiuto sulla grande tradizione classica – da Raffaello al Cignani, con particolare amore per gli Incamminati – il primo percorso, gli finanziò un anno di ricerca a Venezia; di quell’esperienza il pittore recherà per sempre il segno, non solo in quanto appreso ma soprattutto nell’attitudine mentale all’aggiornamento e alla scoperta. Il percorso veneziano è alla base della sua pittura su muro, splendide, smaglianti decorazioni che ornano chiese e palazzi bolognesi; e se sino a non molto tempo fa, stanti soprattutto le cattive condizioni di conservazione delle opere note quali ad esempio l’Assunzione di Maria della chiesa di Santa Maria della Vita o l’Aurora e Cefalo di palazzo Guidotti, a Gaetano non si riconoscevano grandi doti di frescante, la scoperta di opere ignorate, quali quelle del palazzo del tesoriere Gnudi, ha dimostrato la non veridicità dell’assunto. Così si comprende come la sua ricca produzione – ad oggi il suo catalogo consta di circa 300 opere pittoriche: per non dire dei disegni, numerosissimi – abbia destato la massima ammirazione all’epoca sua, allorché fu reputato tra i primi pittori d’Italia, compreso in patria, in Russia e Inghilterra e non in quella Francia che non accettava rivali.*

(d.b.m.)

## GAETANO GANDOLFI

29 *Due amorini in concerto e un putto*

30 *Zuffa tra Amore e due putti*

Olio su tela; ciascuna cm 53 x 60

*Bibliografia:* inediti



Gaetano Gandolfi: *San Giuseppe col Bambino*. Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.

<sup>1</sup> Mauro Gandolfi era figlio di Gaetano e della moglie Giovanna Spisani, e nacque nel 1764 a Bologna, dove si spense, dopo una vita avventurosa che lo portò nell'America del Nord, nel 1834 (D. BIAGI MAINO, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 52, Roma, 1999).

<sup>2</sup> D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995, pp. 119 sgg.

<sup>3</sup> (M. GANDOLFI), *Brevi cenni della vita di Mauro Gandolfi bolognese...*, a cura di A. Zanotti, in "Il Comune di Bologna", XI, 1925.

<sup>4</sup> D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi...* cit., tav. LXXX. In questo magnifico dipinto il gesto di Alessandro è quasi di irrisione per le alte parole del filosofo, ed il tutto è ambientato dinanzi ad un casolare bolognese.

<sup>5</sup> Per circa un quindicennio Gaetano operò, unitamente al sodale Domenico Pedrini, per l'ex-gesuita Andrea Michellini<sup>5</sup>, una serie di dipinti significativi dei culti prediletti dall'Ordine e la magnifica pala per l'altar maggiore

Ritenuti dal precedente proprietario opera di Mauro<sup>1</sup>, il talentuoso figlio di Gaetano Gandolfi, i due ovati sono da restituire senza incertezza alcuna al catalogo di quest'ultimo, grande artista bolognese, pittore eccellente e modello inevitabile e necessario per tutta la generazione successiva alla sua. Dall'esempio paterno il giovane Mauro – questi dipinti ad evidenza non tollerano una datazione oltre la fine del XVIII secolo – discese uno stile squisitamente elegante e una tecnica raffinatissima, che gli concederà, soprattutto nell'Ottocento, esiti di qualità rara nella pittura su pergamena, a china, nella stampa di riproduzione; ma per temperamento e scelta consapevole non seguì le orme del padre alla resa di immagini accattivanti e garbate, ancora ammantate di grazia *ancien régime* quale quella che caratterizza le opere in questione.

Mauro, persino quando operava a fianco del padre, a Ferrara, ad esempio<sup>2</sup>, insisteva su caratteri fortemente icastici, lontani dalla sottile ironia che impronta più creazioni di Gaetano, artista dotato, nelle parole del figlio stesso, di "sana filosofia"<sup>3</sup>, cioè di quella straordinaria sottigliezza di pensiero e poetica che gli concesse di affrontare temi considerati dalle correnti intellettuali dell'epoca sua di forte valore morale – penso alla soluzione di un soggetto quale il *Diogene ed Alessandro*, da lui risolto con una freschezza d'inventiva rarissima, ed efficace<sup>4</sup> – mettendo a nudo la sostanziale ipocrisia dei tempi. Mauro no; la sua pittura è più incisiva nel segno, forte e rilevato, ma meno corrosiva nei contenuti, certamente fondata su una diversa, minore, conoscenza dei classici e quindi di altra maturità. A lui non pertengono opere come queste, che certo il più grande Gandolfi dipinse per un committente ancora sconosciuto – su queste tele tacciono le fonti – e che forse fecero parte di una serie di quattro, probabilmente sovrapposte, con scherzi e bisticci e passatempi di bambini, amorini o putti che siano.

Di Gaetano, di questi tardi anni del Settecento, si conoscono due pannelli con scene mitologiche, ad evidenza parte di un complesso decorativo che il pittore approntò negli anni difficili della devoluzione dall'antico regime al nuovo ordine imposto dalle vicende francesi, che testimoniano della sua capacità di corrispondere con rigore intellettuale purissimo, artista ormai maturo e celeberrimo, alle più diverse richieste; negli anni in cui eseguì per il complesso del Corpus Domini di Forlì, su commessa dell'ex-gesuita Andrea Michellini<sup>5</sup>, una serie di dipinti significativi dei culti prediletti dall'Ordine e la magnifica pala per l'altar maggiore



della chiesa della Beata Vergine Addolorata, il *Compianto sul Cristo morto*, consacrato nel 1790<sup>6</sup>, si applica con la consueta severità di impegno alla resa di questi garbati, affabili dipinti.

I bambinetti qui effigiati sono fratelli degli angioletti che in due tele dal formato singolare mostrano gli strumenti dei martirii dei santi gesuiti e i simboli della gloria dei medesimi<sup>7</sup>; nei quattro dipinti, quelli forlivesi e questi, analoga è la resa delle effigi, delle carni sodette, degli scorci e del movimento dei bambini, a conferma della datazione che qui si propone, ai tardi anni del Settecento dunque, per questi putti che si azzuffano o suonano intenti, ad un dipresso dell'esecuzione della pala di Sant'Egidio di Bologna datata 1792 da cui discende il *San Giuseppe col Bambino* delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna, che qui si cita per ulteriore confronto con le due tele d'Arcadia, nella definizione del volto del putto e la resa delle membra.

Squisita e di maniera eletta la scena con la zuffa tra Amore e i due bambini, rei di chissà quale misfatto: in una ambientazione solare, luminosa immagine di paesaggio boschivo aperto verso un lontano digradare di colline, il movimento dei due contendenti è reso con armonia esemplare, nella veemenza dei gesti che sono a contrasto con la grazia dei corpi; squisito anche il piccolo concerto, che discorda nel tono del colore dei corpicini dei putti alati e del bambino in primo piano, quasi il contrario della scena accanto, e che è impostato secondo una direttrice che vuole al centro il suonatore di flauto a scompartire l'immagine. Entrambi i dipinti si presentano in ottimo stato di conservazione.

Donatella Biagi Maino

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 405 n. 228.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 401-402 nn. 215, 216.

## VINCENZO MARTINELLI

Bologna, 1737-1807

*S*i educò alla pittura di paesaggio nella bottega dello zio Carlo Lodi, dove restò fino alla morte di questi (1765). La sua prima attività si intreccia pertanto con quella dello zio: è stata infatti riconosciuta la sua mano in alcune sovrapposte per la villa Malvezzi a Bagnarola e per la villa detta “la Sampiera” (queste ultime ora nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna). Nel frattempo, in coincidenza con la frequentazione dell’Accademia Clementina dal 1759, comincia a produrre in proprio apparati effimeri e quadri da stanza. Dopo la morte dello zio, cedendo ad un luminismo meno contrastato, conseguì risultati particolarmente significativi nei Paesaggi già nel casino Marsigli, che denotano i primi segnali di un’attenzione per la resa empirica della natura. La sua produzione matura, stilisticamente assai mutevole per la pronta ricezione di vari stimoli, che vanno dal recupero della grande tradizione seicentesca di Lorrain e Dughet alla conoscenza dei petits maîtres olandesi del Seicento, varia tra cromie sempre più schiarite e ariose (tempere già nella villa Malvasia a Belpoggio; Veduta marina con accampamento di zingari, Bologna, Pinacoteca Nazionale) e tonalità scure e contrastate, in cui il ricordo sempre presente di Lodi volge più risolutamente al pittoresco (tempere di palazzo Hercolani). Divenuto famoso ben oltre i confini regionali, ebbe anche un’intensa attività di scenografo. Si avvale della collaborazione di numerosi figuristi, fra i quali Domenico Pedrini, Gaspare e Angelo Bigari, Pietro Fancelli.

VINCENZO MARTINELLI

31 *Paesaggio con rovine*

Tempera su tela; cm 192 x 203,5

*Iscrizioni:* sulla base della statua:  
“V.M / 1771”.

*Bibliografia:* inedito.

Il paesaggio è attraversato da un corso d'acqua che sgorga dall'arco di un'antica chiusa in rovina impreziosita da statue ed obelischi ed invasa dalla vegetazione; in primo piano un ponticello collega la terraferma a una rustica cascina; dalla parte opposta si apre uno scorcio di campagna con dolci colline che si confondono man mano con i toni azzurri del cielo.

Nel ricco catalogo di Vincenzo Martinelli, il più importante e apprezzato temperista bolognese della seconda metà del Settecento, questo grande dipinto, sino ad oggi sconosciuto, costituisce un tassello prezioso poiché, accanto alla sigla, l'artista ne ha indicato la data d'esecuzione, 1771. L'opera interviene così a far luce sulla prima fase dell'attività del pittore, che – come hanno precisato gli studi moderni, a partire da quelli pionieristici di Zucchini<sup>1</sup> – ebbe il merito di traghettare il paesaggismo locale dalle sognanti e scenografiche formule rococò degli artisti della generazione precedente – Bernardo Minozzi (1699-1769) e Carlo Lodi (1701-1765) – verso una più moderna “veduta” realistica, di cui Antonio Basoli sarebbe divenuto, di lì a poco, il più autorevole rappresentante.

In un importante intervento del 1979, Gian Carlo Cavalli osservava infatti che dopo la scomparsa del suo maestro (e zio) Carlo Lodi, dal quale ereditò la bottega nel 1765, Martinelli non tardò “a lasciarne la maniera e a farsene una propria, dominata pur sempre dall'acutezza ottica da lui appresa, ma diretta ad indagare gli aspetti più reali del paesaggio”<sup>2</sup>. Tali orientamenti, che svilupperà progressivamente sino a perseguire quella “credibilità ottica e tematica che è elemento innovatore e antibarocco” (Roli)<sup>3</sup>, cominciano a farsi strada nelle tempere (Bologna, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio) – *Le delizie della villeggiatura* e quattro *Paesaggi con rovine*, con le figure di Nicola Bertuzzi, e cinque sovrapporte, con *Paesaggi con contadini e viandanti* e *Sagrato e chiesa di San Gregorio dei Mendicanti*, nelle quali fu affiancato, forse, da Antonio Beccadelli – volute da Valerio Boschi per la sua villa detta “la Sampiera” sul colle di Barbiano a ridosso di Bologna ed eseguite tra il 1762 ed il 1764<sup>4</sup>. Mentre nelle tele con le vivaci macchiette di Bertuzzi l'artista si uniforma ai modi del suo maestro, nelle sovrapporte opta in favore di una resa più compatta e di una maggiore adesione al vero, riaffermata, di lì a poco (1766), nella concreta descrizione della veduta nella paletta con *San Petronio implora la protezione divina sulla villa detta “la Sampiera” e sulla città di Bologna* (Bologna, Collezioni

<sup>1</sup> G. ZUCCHINI, *Paesaggi e rovine nella pittura bolognese del Settecento*, Bologna, 1947, pp. 48-62. Per il profilo del pittore e la bibliografia: O. BERGOMI, *Martinelli, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 71, Roma, 2008, pp. 136-139.

<sup>2</sup> G. C. CAVALLI, *Dalla ‘prospettiva’ al paesaggio: evoluzione del temperismo bolognese del ‘700*, in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna, 1979, p. 315. Già Pietro Giordani, nell'Elogio a Martinelli, parlava di una “nuova maniera più larga e grandiosa e pronta” (*Elogio all'Accademico defunto Vincenzo Martinelli detto dal Sigor Pietro Giordani protosegretario della Reale Accademia*, in *Discorsi detti nella R. Accademia di Belle arti in Bologna per la solenne distribuzione de' premii curlandesi e de' premii delle scuole il dì 8 giugno 1809*, Bologna, 1809, pp. 3-26, in part. p. 14).

<sup>3</sup> R. ROLI, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 202.

<sup>4</sup> O. BERGOMI, *Le tempere della «Sampiera» da Carlo Lodi a Vincenzo Martinelli, una restituzione dovuta*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, 2004, pp. 359-364. E inoltre: M. MINOZZI, in *Le collezioni d'arte della Cassa di risparmio in Bologna e della Banca popolare dell'Adriatico*, a cura di A. Coliva, Milano, 2005, pp. 156-161.





d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio)<sup>5</sup> eseguita in collaborazione con Antonio Crespi e destinata alla cappella della villa.

In questa fase di transizione tra la perdurante sensibilità arcadica e i primi riscontri della nuova cultura empirica si colloca anche il dipinto qui esposto, nel quale la pittoresca rovina classica allo stato fatiscente utilizzata come quinta prospettica discende ancora dalle scenografiche invenzioni di Carlo Lodi. Di grande efficacia è il rapporto tra gli elementi architettonici e naturali – tipici del suo repertorio, oltre agli alberi nodosi con le frasche raggruppate in masse, sono lo specchio d'acqua<sup>6</sup>, la cascatella, la cascina e la rustica passerella – che scandiscono in successione i piani del paesaggio, dove, in un pomeriggio d'inizio autunno, gente semplice svolge le occupazioni quotidiane.

Rispetto alle opere successive della fine degli anni settanta, animate da tonalità chiare ispirate alla coeva pittura veneta, l'artista adotta qui una partitura luministica contrastata e una tavolozza con dominanti marroni e giallo ocra, ravvivata, qua e là, da quelle note di “verde bolognese” sulle quali sono accordati i tre splendidi *Paesaggi* coevi (1770 circa) già nel casino Marsigli agli Alemanni (oggi in collezione privata)<sup>7</sup>. Proprio a questi ultimi, per l'eleganza della composizione e l'ariosità del panorama, si accosta bene quello in esame, dove apprezziamo appieno lo stile di Martinelli “mirabile nel batter la frasca, nella variazione delle tinte, nell'amenità de' siti, nel lumeggiarli, nel degradarli, nel tingerli: onde ognuno fa a gare per avere le sue opere”<sup>8</sup>.

La fama dell'artista – stimato da Luigi Crespi (1769) alla pari “de' migliori paesisti, che siano in Italia” – varcò del resto i confini di Bologna: oltre a inviare dipinti, anche nel formato “da cavalletto”, a collezionisti lombardi, di Roma, Venezia, Parigi, Londra e Pietroburgo, gli furono richieste scenografie per teatri<sup>9</sup> e cerimonie pubbliche, come le nozze di Ferdinando di Borbone con Maria Amalia d'Austria, celebrate a Parma nel 1769, e l'arri-vo di Napoleone a Bologna nel 1805.

Pietro Di Natale

<sup>5</sup> A. MAZZA, in *Antico e Moderno. Acquisizioni e donazioni per la storia di Bologna (2001-2013)*, Bologna, 2014, pp. 126-127.

<sup>6</sup> Già Zucchini (1947, p. 49) notava come il più delle volte il pittore “lasci libera fantasia a visioni di baie marine, di riviere acquatiche, di sinuosità montane, che nulla hanno a vedere con le plaghe emiliane”. Molto frequentemente l'artista cala infatti gli elementi naturalistici derivati dall'osservazione del territorio bolognese in ameni contesti marittimi dando vita a vedute di forte impatto scenografico, come quelle presentate alle mostre di Fondantico nel 2012 e 2013.

<sup>7</sup> Già Zucchini (1947, p. 54) rilevava che in queste opere “Martinelli, pur mostrando gli effetti degli insegnamenti del Lodi suo maestro, ha già una maniera particolare, dalle quale più si distaccherà”.

<sup>8</sup> L. CRESPI, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi tomo terzo*, Bologna, 1769, p. 198.

<sup>9</sup> Al teatro Pubblico di Bologna eseguì le scene dell'*Orfeo ed Euridice* (1771), di *Aristo e Temira* (1771), della *Finta giardiniera* (1776), dell'*Avaro* (1776), dell'*Alceste* (1778), dell'*Apelle e Campaspe* (1795); al teatro Formagliari di Bologna quelle delle *Pazzie di Orlando* (1773). Sempre a Bologna, dal 1765 al 1792, fu costantemente impegnato nell'esecuzione delle scenografie per i “Sepolcri” del Giovedì Santo.

## FELICE GIANI

San Sebastiano Curone (Alessandria), 1758 - Roma, 1823

*Figura cruciale nel passaggio tra il vecchio e il nuovo secolo, il pittore alessandrino mette a frutto, dopo le prime affermazioni entro l'Accademia Clementina a Bologna, le esperienze ricavate da un soggiorno romano (1780) nel corso del quale viene a contatto con un ambiente vivacemente cosmopolita. Nel 1786, avviando a Faenza in compagnia di Serafino Barozzi la Galleria dei Cento Pacifici, alla quale farà seguito quella di palazzo Conti (1787), appare già in possesso di un linguaggio molto articolato, che muove alla riscoperta dell'antico attraverso lo sguardo commosso e patetico dei romantici d'oltralpe. Rimarchevole appare altresì la sua disposizione a interpretare le attese di una nobiltà filo-francese e soggiogata dal recente scoprimento delle rovine di Ercolano e Pompei. Anche in seguito la dimensione a lui meglio congeniale rimane quella della grande decorazione, preparata attraverso nervosi disegni a penna: ed è poi il disegno, consegnato in gran copia ai suoi inseparabili taccuini di appunti, il filtro con cui accosta l'antico non meno che la grande tradizione pittorica locale a lui precedente; mentre la rara produzione da cavalletto assume un ruolo decisamente subordinato. La decorazione di palazzo Milzetti a Faenza (1802-1805) costituisce l'apice, insuperato per varietà di atteggiamenti e di stilemi decorativi, anche nel liberissimo rapporto con gli stuccatori attivi al suo fianco su suo disegno, di un gusto che rilegge l'antico con sensibilità moderna. La grafia rapida e nervosa, che ha il suo costante punto di riferimento nello schizzo, e la miniaturizzazione delle immagini gli permettono di conferire agli ambienti una leggerezza che gareggia davvero con la decorazione parietale della Roma antica.*

FELICE GIANI

32 *Due Vittorie alate*

Disegni a penna con inchiostro nero e acquerello; mm 111 x 127 e mm 108 x 124

33 *Figura allegorica (Flora)*

Disegno a matita, penna con inchiostro nero e acquerello; mm 180 x 230

*Iscrizioni:* "Flora", in basso al centro.

34 *Susanna e i vecchi*

Disegno a penna con inchiostro nero; mm 150 x 222

*Bibliografia:* inediti.

L'incontro con l'opera grafica di Felice Giani, amatissimo dai collezionisti di disegni, risulta sempre gratificante e sorprendente. Anche se afferisce a diversi campi della sua ricchissima produzione grafica, il piccolo nucleo di schizzi presentati in questa occasione si offre a un esame unitario, tale è la tenuta espressiva che accomuna i pezzi che lo compongono.

Le due *Vittorie* e la *Figura allegorica* contrassegnata dalla scritta "Flora" illustrano la fisionomia di Giani grande decoratore di interni per una ricca borghesia che vuole conferire agli spazi del proprio vivere i segni della raggiunta posizione sociale, senza rinunciare agli agi e all'intimità di chi sa alla fine badare a se stesso. Le scoperte di Ercolano e Pompei forniscono del resto l'esempio di un apparato decorativo che è insieme straordinariamente colto e leggero, grazie all'elegante miniaturizzazione delle immagini contro il fondo di diverso colore che connota i vari ambienti. Il repertorio classico è pressoché infinito e insieme rassicurantemente ripetitivo: al coronamento di un'alcova o di un salotto ben si addicono, senza troppa differenza, le due *Vittorie*, eseguite a penna su fogli diversi ma pensate per figurare affrontate, una reggente una panoplia guerresca e l'altra una corona di alloro e una cornucopia, simbolo di abbondanza. Giani ne progetta lo scatto leggero, prefigurando tramite qualche accenno di acquarellatura il parco effetto cromatico. Nello stesso tempo lo sciogliersi dei nastri contribuisce all'effetto aereo delle due figurette in volo, entrambe con la testa simmetricamente rivolta all'indietro.

Come non è possibile stabilire la destinazione delle due *Vittorie alate*, appartenenti a un repertorio di cui Giani si serve in moltissime occasioni, così appare inutile ricercare l'ambiente per il cui ornamento è stata progettata la *Figura allegorica*, racchiusa entro un rettangolo che sulla parete le conferirà l'aspetto di un quadretto incorniciato alla maniera di quelli affrescati nelle case romane di Ercolano e di Pompei. In questo caso la scritta "Flora", tracciata dapprima a matita e poi ripassata a penna, non appare nemmeno congrua alla raffigurazione, in cui una donna, priva di ogni attributo floreale, siede di profilo su un basso trono con una corona d'alloro nella mano destra e il capo appoggiato alla sinistra, in atto di meditazione davanti a una torciera fumante.

L'apparenza quasi di geroglifico si accentua anche in questo caso per la presenza dei nastri, svolazzanti in varie direzioni come arabeschi sul fondo chiaro della carta, mentre l'acquerello azzurro ne prefigura l'effetto *biscuit* sulla parete. È del resto probabile che

Giani annotasse invenzioni siffatte anche in assenza di destinazioni precise, in vista della costituzione di un repertorio di idee e di motivi decorativi al quale la sua bottega avrebbe potuto attingere nelle più svariate occasioni.

Diverso è evidentemente il caso dello schizzo a penna con l'episodio biblico di Susanna insidiata dai vecchi. La ricchezza della vegetazione, sorretta in alto da un graticciato, accentua il carattere di pericolosa intimità tra la donna nuda nel bagno e i due anziani concupiscenti, uno dei quali sta già scavalcando la siepe per ghermirla, mentre l'altro le sussurra all'orecchio oscene proposte. Pur nella costante riduzione di ogni immagine alla propria sigla grafica, non è difficile riconoscere alla base di questo bellissimo schizzo la derivazione da un modello illustre, ovvero la *Susanna e i vecchi* dipinta alla fine della propria carriera da Annibale Carracci con la collaborazione del Domenichino, che si conserva nella Galleria Doria Pamphilj di Roma.

È ormai nota, grazie agli importanti studi di Anna Ottani Cavina<sup>1</sup>, l'assiduità con cui il pittore di Alessandria si esercita sulle opere degli artisti che lo hanno preceduto nell'intento non tanto di coglierne lo stile quanto, tutto all'opposto, di appropriarsi del loro vocabolario formale per restituirne le invenzioni attraverso il proprio personalissimo linguaggio: un tipo di operazione che ha ben pochi termini di confronto e che lo vede costantemente impegnato in una specie di riduzione del mondo figurativo preesistente *ad unum*, ovvero al proprio inconfondibile gusto. Da Pietro da Rimini ai Carracci, dal Guercino a Cignani e a France-

<sup>1</sup> A. OTTANI CAVINA, *Giani e i Primitivi riminesi*, in "Paragone", 317-319, 1976, pp. 188-202; EAD., *Felice Giani e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, Milano, 1999.



Annibale Carracci (in collaborazione col Domenichino): *Susanna e i vecchi*. Roma, Galleria Doria Pamphilj.





schini, i suoi taccuini e i suoi fogli sparsi ci offrono una galleria dove i dipinti della più varia estrazione sono tutti ugualmente ricondotti al suo stile, tanto da risultare talora irriconoscibili nel travestimento tra neo-pompeiano e *troubadour* che ne sigla l'appartenenza all'artista.

Nel caso in esame la trepida e sensuale Susanna del dipinto carraccesco cede di fatto il posto a una statuaria figura dal naso alla greca e dal fascino androgino, pronta ad aggredire a sua volta i suoi assalitori, mentre il fondo, che nel quadro Doria si apre su ariosi edifici classici, qui è chiuso dal minaccioso incombere della vegetazione.

Daniele Benati

## ANTONIO BASOLI

Castel Guelfo, 1774 - Bologna, 1848

*È a Bologna la personalità di maggiore spicco tra la fine del XVIII e la metà del XIX secolo. Entrato nell'Accademia Clementina nel 1786, vi aveva compiuto la propria educazione stringendo una fruttuosa amicizia con Pelagio Palagi. Distintosi ben presto (nel 1791 conseguì il "Premio Fiori" con un Mausoleo d'invenzione), entrò nel giro della migliore committenza locale, per la quale lavorò come decoratore d'interni e scenografo. Nel 1801-1802 operò in Friuli: a Trieste, dove decorò le case Romano e Perez, e a Spilimbergo. Nel 1803 fu nominato "aggiunto" alla cattedra d'Ornato nella riformata Accademia Nazionale di Belle Arti di Bologna, della quale diventerà titolare nel 1815. Dopo un viaggio a Roma (1805) pubblica la Raccolta di prospettive serie, rustiche e di paesaggio (1810), la serie delle Porte della città di Bologna (1817) e ancora quella in cento tavole dei Compartimenti di camere (1827), che sancisce il suo "gusto del decorare appartamenti, del disporre drapperie, del formare e intagliare mobilie, del lavorar di tarsia, del compor soprammobili, e quant'altro di metalli fusi e cesellati serve al lusso della città" (Masini, 1848). Parallelamente si afferma come vedutista, un'attività che culmina nella pubblicazione delle Vedute pittoresche della città di Bologna (1833). Il prestigio raggiunto in campo non solo cittadino trova riscontro nell'aggregazione alle Accademie di Firenze (1816), Roma (1822), Torino (1826) e Venezia (1836). Al corrente delle maggiori novità editoriali straniere, giungerà negli anni maturi a proporre risultati in cui l'erudizione archeologica si combina con un gusto visionario che è stato detto degno di un romantico inglese.*



ANTONIO BASOLI

35 *Interno della chiesa di Santa Maria dei Servi in Bologna*

36 *Interno della chiesa di San Giacomo in Bologna*

Olio su tavola; ciascuna cm 41,8 x 32

*Bibliografia:* inediti.

E si inizierà ancora una volta un discorso su opere di Basoli scorrendo le righe e le pagine de *La vita artistica*<sup>1</sup>, questo suo manoscritto, quest'autobiografia scandita dall'uso del passato prossimo e da comparti classificatori – quadri eseguiti, allievi, libri letti, volumi di carte rilegate, scudi guadagnati – che dà l'impressione si possa visionare un'intera vita anno dopo anno, tra numeri ed elenchi e notazioni e memorie, e riflessioni, anche, esenti tuttavia da qualsivoglia riferimento al clima politico e ai ricordevoli avvenimenti che l'Italia non ancora unita, e l'Europa, vivevano in quel mentre. È il 1830, l'anno precedente Basoli ha ampliato con l'acquisto di un'altana la casa in borgo della Paglia, l'attuale via delle Belle Arti, per farne la propria stanza, e ora scrive: “Ho seguito a leggere romanzi di Walter Scott. Ho abbozzato la Piazza, San Petronio, San Pietro, San Domenico, li Servi, San Giacomo [...] e altri tre quadretti tutti a olio [...]”. Li Servi, San Giacomo: non so se Basoli stia citando proprio questi due quadri, ritrovati da Tiziana Sassoli in una collezione privata milanese, non so né si può saperlo, sia perché nell'autobiografia non tutti i quadri eseguiti vengono citati, sia perché spesso Basoli realizza diversi dipinti dallo stesso tema. Tuttavia, è certo che le nostre due tavole abbiano visto luce nel 1830, dato che ancora una volta, come è accaduto per altri dipinti e per la magnifica *Piazza della città di Bologna* pubblicata nel 2014 in questa stessa collana<sup>2</sup>, furono tradotte in incisione in una silloge prodotta da Luigi e Francesco, fratelli del nostro artista. In borgo della Paglia, si sa, nella casa di Basoli, appena più in là dell'Accademia, e del caseggiato dove abi-

<sup>1</sup> *Catalogo è Promemoria delle opere di Antonio Basoli scritto da lui medesimo*, ms., ABABO, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe Moderni e Contemporanei.

<sup>2</sup> E. FRATTAROLO, in *Quadri da stanza*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2014.

Antonio Basoli: *Interni delle chiese di Santa Maria dei Servi e di San Giacomo in Bologna* (incisioni, dalle *Vedute pittoresche della città di Bologna*, tavv. 93 e 100).



tava Francesco Rosaspina, era stata approntata e funzionava una stamperia, dove si vendevano le incisioni delle scene, decorazioni, compartimenti di camere, dipinti da cavalletto, creati da Basoli stesso, il quale di incisioni era collezionista, e ne scambiava con Ulisse Aldrovandi, che a sua volta comperava e scambiava, anche litografie. Nelle *Vedute pittoresche della città di Bologna*<sup>3</sup> (che per noi assolvono anche al compito di documentare com'era Bologna prima di alcune significative trasformazioni, interne ai suoi monumenti, ed esterne ad essi, conseguenti ad esempio all'abbattimento delle torri e delle mura) la tavola 93 e la tavola 100 sono desunte dai nostri due quadri, disegnate da Gaetano Dallanoce e incise da Luigi e Francesco Basoli. Sono incisioni di non eccelsa qualità, che non ricalcano il punto di vista dall'alto, il respiro vasto e la grandiosità dello spazio che spesso definiscono gli interni di chiese di Basoli. Tornando a Dallanoce, era stato allievo del nostro artista, e sarà, tra gli altri, traduttore di sue scene teatrali ad uso del neorama, una delle tecniche del precinema<sup>4</sup>; a Luigi e a Francesco, che furono suoi sovrastimati collaboratori, si deve spesso quella caduta di qualità che a volte ne molesta la produzione. Ma queste di Fondantico sono due tavole preziose, connotate oltre che dalla stessa dimensione, dalla medesima, compatta, unitaria, alta qualità della pittura, che sopravviene mentre sotto e sopra la sua pelle così lucida da parer di smalto, è pressante la vita perfetta del disegno, la trama grafica che sempre, in punta di matita di penna o di pennello, è perno dell'opera di Basoli.

I protagonisti della vita quotidiana animano la rappresentazione con gesti e posture caratterizzati, figuranti che noi ben conosciamo, per averli già visti in altri suoi dipinti, il cane e il frate, chi prega e chi procede, chi tace, chi si confessa e chi sussurra. È la vita e la scena della città, che l'arte europea ha sempre frequentato, e che Basoli, pittore e disegnatore di architettura sacra ma mai di soggetti religiosi, ritrae con le strade, i mestieri, le botteghe degli artigiani, le Porte, nel *grand tour* che da anni va compiendo, in giro, tra le mura di Bologna, appena prima che la "corona della città" muti il proprio volto sotto le insegne della modernità.

<sup>3</sup> *Vedute pittoresche della città di Bologna*, Bologna, 1833 (le incisioni furono però prodotte dal 1833 al 1836).

<sup>4</sup> *Antonio Basoli. Il giro intorno al mondo*, a cura di E. Frattarolo, catalogo della mostra (Rimini), Milano, 2014.

Eleonora Frattarolo





ANTONIO BASOLI

37 *Sotterraneo sepolcrale*

Tempera su tela; cm 63 x 85

*Bibliografia:* inedito.

Eseguita a tempera, come a tempera sono i suoi ornati, i paesaggi, le indimenticabili invenzioni nelle stanze delle dimore che accettò di dipingere, questa rappresentazione, così scenica, così teatrale, prende forma su di una griglia grafica che si impone con scansione serrata. Quella del disegno, per Antonio Basoli, scenografo, pittore, professore d'Ornato, è la prima insostituibile tecnica che induce a fissare su carta su tela su tavola su parete il visibile e l'immaginazione, ed è quindi alla tecnica del disegno che sono dedicate alcune sue memorabili *Lezioni d'Ornato*<sup>1</sup>, iniziate con un viatico sotto il segno dell'inchiostro di Cina, che è "il solo ottimo, e le sue qualità debbono essere, lucido, leggero, tinta calda, ed abbia l'odore del muschio".

Molteplici sono i suoi albi, libri, volumi, recanti disegni relativi alle antichità romane, appunti e riflessioni in punta di matita o di penna spesso confluiti nel lavoro di scenografo e nelle acquetinte che danno corpo alle raccolte di scene teatrali. Tuttavia, si sa, ciò che a Basoli serve per il teatro, può migrare verso quadri da cavalletto, o alla volta di una qualche camera, o su una tavola di illustrazioni. Oppure, per quel che riguarda l'idea portante della nostra tela, può apparire anche su di un'incisione: una tra le altre, il *Magnifico sotterraneo sepolcrale*, dedicato "al Sig. Mauro Gandolfi", un'incisione dicevo desunta da uno "schizzo presso l'Autore", che appare nella *Raccolta di trentaquattro prospettive serie* dedicate a professori, amatori di belle arti ed amici, dove consuonano in modo analogo a ciò che accade sulla nostra tela, molteplicità di sepolture e scansioni di lacunari ed archi<sup>2</sup>.

Di concerto, numerosi i modelli visivi di riferimento, i libri compulsati, studiati amati rivisitati da Basoli, le raccolte di acqueforti, Piranesi, certo, e poi "antichità trovate; museo Pio Clementino; Sallengre, tesoro d'antichità romane ed altro; Passeri, *Tesaurum*"<sup>3</sup>, Cicognara, con la *Storia della Scultura*, e Ferrario, con la *Storia dei costumi antichi e moderni*<sup>4</sup>.

E ancora una volta, su questa scena di città antica, tra colonnati e portici, tra grandiosi edifici, e cippi, iscrizioni, tombe, sarcofagi, lapidi, su questa scenografia dove il passato custodisce a sua volta il proprio passato in un perimetro sacro di spazio e di tempo, persone parlano, animano, con i propri gesti, la storia, presente e trascorsa. Come accade nelle sue vedute della città di Bologna, come accade nei suoi interni di

<sup>1</sup> A. BASOLI, *Lezioni d'Ornato*, 1834-37, ms., ABABO, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe Moderni e Contemporanei.

<sup>2</sup> *Raccolta di trentaquattro prospettive serie, inventate da Antonio Basoli guelfese, disegnate da Francesco Cocchi budriese, incise da diversi scolari del Professore Francesco Rosaspina, dall'Autore, e dal Disegnatore, e dagli altri Fratelli Basoli*, Bologna, 1812.

<sup>3</sup> *La Vita artistica*, tav. 53.

<sup>4</sup> Per Basoli e le antichità romane: A. M. RICCOMINI, *L'antico messo in scena: suggestioni classiche nell'opera di Antonio Basoli*, e inoltre F. LUI, *Antonio Basoli e la Vestale di Vigano (1820): la via del Romanticismo*, e A. M. MATTEUCCI, *I progetti per monumenti sepolcrali nella Certosa di Bologna*, in *Antonio Basoli ornatista, scenografo, pittore di paesaggio. Il viaggiatore che resta a casa*, a cura di F. Farneti, E. Frattarolo, catalogo della mostra, Bologna, 2008.



chiese, dove figure di uomini, donne, animali, evocano sentimenti e narrazioni possibili.

E mi chiedo cosa indichino, qui, il soldato, e la matrona tra le altre donne, se non quel vecchio dall'andatura curva, che si avvia silenzioso verso la bocca di un antro tenebroso.

Eleonora Frattarolo

## TOMMASO MINARDI

Faenza, 1787 - Roma, 1871

*D*opo essersi formato a Faenza presso Giuseppe Zauli, si trasferisce nel 1803 a Roma, dove Felice Giani gli cede la propria stanza. Successivamente visita Milano, Firenze, Venezia e Ravenna e dal 1810 frequenta i corsi all'Accademia di San Luca a Roma. Nello stesso anno l'incisore Longhi gli commissiona una copia del Giudizio universale di Michelangelo (che terminerà nel 1826). Nel 1812 soggiorna a Siena e a Bologna, dove ritrae il pergamino di Nicola Pisano e l'arca di San Domenico per la Storia della scultura di Leopoldo Cicognara. Del 1813 è il celebre Autoritratto nella soffitta (Uffizi), denso di suggestioni romantiche; dell'anno successivo l'Omero in casa di Glauco (Roma, GNAM), dove si muove tra seicentismo nella scelta luministica e influenza davidiana e camucciniana nell'impaginazione. Nel 1818 è eletto accademico di merito dell'Accademia di San Luca e, su proposta di Canova, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia (1819-21). In questo periodo conosce la pittura quattrocentesca e in particolare peruginesca, che segnerà indelebilmente la sua produzione successiva (Apparizione della Vergine a San Stanislao Kostka, 1825, Roma, Sant'Andrea al Quirinale). Rievocazione dei modelli giovanili di Raffaello è la più tarda Madonna del Rosario (1840, Roma, GNAM), non priva di suggestioni leonardesche. Nel 1834 pronuncia all'Accademia di San Luca il discorso Delle qualità essenziali della pittura italiana, dove utilizza Giotto e Raffaello quali "principio" e "termine"; nel 1842 sottoscrive assieme a Friedrich Overbeck e Pietro Tenerani il Manifesto del Purismo, nel quale si propone il ritorno a un'arte d'ispirazione religiosa e si riconoscono come modelli di stile i "primitivi", sino al primo Raffaello. Nel 1848, al culmine della sua fama, ottiene la prestigiosa commissione dell'affresco con la Propagazione del cristianesimo per il palazzo del Quirinale (terminato nel 1864). Sublime disegnatore e colto teorico, "orientato al recupero degli incunaboli della pittura nazionale quanto aperto alla ricerca del vero" (Susinno), Minardi dimostra una profonda sensibilità per il temi dell'insegnamento e della catalogazione, conservazione e restauro del patrimonio artistico. (p.d.n.)



## TOMMASO MINARDI

### 38 *Episodio di storia antica*

Disegno a china e acquerello su carta; mm 283 x 452

*Bibliografia:* inedito.

<sup>1</sup> S. SUSINNO, *I disegni di traduzione nell'arte e nel magistero di Tommaso Minardi*, in *I disegni della Calcografia 1785-1790*, a cura di M. Miraglia, Roma, 1995, II, p. 2. Per il profilo e la bibliografia sul pittore: M. G. SARTI, *Minardi, Tommaso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXIV, 2010, pp. 560-566; D. VASTA, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma, 2012, pp. 48-50. Per i disegni custoditi nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza, alla GNAM di Roma, alla School of Art di Aberystwyth e all'Accademia di San Luca di Roma: *Tommaso Minardi. Disegni taccuini lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, catalogo della mostra (Forlì), a cura di M. Manfrini Orlandi, A. Scarpini, Bologna, 1981; *Disegni di Tommaso Minardi*, catalogo della mostra, a cura di S. Susinno, Roma, 1982; S. RICCÌ, *Il magistero purista di Tommaso Minardi, 1800-1850. Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo (rel. E. Parlato), 2009; S. VENTRA, *Disegni di Tommaso Minardi in Accademia di San Luca: il legato testamentario e altre acquisizioni*, in "Horti Hesperidum", 4, 2014, 1, pp. 303-350.

<sup>2</sup> Si vedano per confronto i disegni di Minardi raffiguranti *Curio Dentato rifiuta i doni dei Sanniti* custoditi alla GNAM di Roma, alla Pinacoteca Comunale di Faenza e agli Uffizi (cfr. *Tommaso Minardi. Disegni...cit.*, p. 8 n. 17; *Disegni di Tommaso Minardi...cit.*, I, pp. 133 nn. 14-15).

<sup>3</sup> Tale ipotesi si può formulare in ragione del confronto con il disegno con *Mosè ritrovato dalla figlia del faraone* (Faenza, Pinacoteca Comunale) del faentino Michele Sangiorgi, amico e collega di Minardi, nel quale ritroviamo il motivo della culla e la figura della canefora (rip. in *L'età neoclassica a Faenza, 1780-1820*, catalogo della mostra (Faenza), a cura di A. Ottani Cavina et al., Bologna, 1979, pp. 128-129 n. 261, ill. 226).

Il disegno – già ritenuto di John Flaxman, come indica un'iscrizione sul verso, dove è tracciato anche uno studio raffigurante un guerriero – è opera tipica di Tommaso Minardi, caposcuola del Purismo italiano nonché il “più ‘virtuoso’ tra i disegnatori, anzi di essi, nella Roma ancor cosmopolita del primo Ottocento, il ‘principe’ in assoluto” (Susinno)<sup>1</sup>. Meno immediato è il riconoscimento del soggetto, fatto che tuttavia si spiega proprio in ragione della predisposizione del faentino al recupero dell'episodio storico o biblico in chiave più accentuatamente domestica e narrativa. Si potrebbe pensare all'*exemplum virtutis* di incorruttibilità di Curio Dentato che, seduto di fronte al braciere, rifiuta i doni offertigli dai Sanniti con l'intento di corromperlo affinché metta fine alla guerra contro di essi<sup>2</sup>. Non è da escludere altresì che si tratti dell'accudimento di Mosè a seguito del suo ritrovamento ad opera della figlia del faraone, come sembra indicare la centralità della figura del bambino sulla sinistra, oggetto di attenzioni da parte di tutti i personaggi<sup>3</sup>. In ogni caso, il soggetto – altrimenti interpretabile come una semplice scena di vita popolare nell'antichità – diventa un pretesto per sviluppare il tema, molto caro a Minardi<sup>4</sup>, degli affetti familiari, ben espresso nella tenerezza gestuale delle madri che stringono i loro pargoli.

Colto teorico e attento didatta, l'artista faentino elesse il disegno a proprio mezzo espressivo privilegiato considerandolo non un esercizio meccanico e servile ma una disciplina autonoma, libera, più speculativa della pittura, e dunque essenziale anche per l'indagine sulla realtà. I suoi innumerevoli fogli, pervenutici in libri di schizzi o sciolti, testimoniano la straordinaria padronanza di tecniche differenti e l'evoluzione stilistica dalla prima fase eclettica e sperimentatrice – segnata dalle suggestioni oniriche di Füssli e Ingres e dai modi sintetici di Flaxman, Giani e Duranti – all'adozione del canone purista. Cardine della poetica minardiana, oltre al primato del disegno, fu lo studio degli antichi maestri – e non solo dei “primitivi” – cui si dedicò sin degli anni giovanili (lo stesso Giani, che nel 1803 gli lasciò il materiale presente nel suo studio a Roma, potrebbe aver alimentato tale pratica)<sup>5</sup>. Già nel 1808 Minardi volle recarsi a Firenze per apprendere “il metodo” dei locali pittori rinascimentali; l'anno seguente, come lui stesso ricorda, frequentò assiduamente la Cappella Sistina, non facendo altro che “schizzar gruppi e composizioni di quel genere, ed in quel proposito, che mi si lodavano perché si avevano per grandiose”<sup>6</sup>. Nel 1810 ricevette poi dall'incisore milanese Giusep-



pe Longhi l'incarico di realizzare un disegno del *Giudizio universale* (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana), destinato ad essere tradotto in incisione, che tuttavia terminò soltanto nell'ottobre del 1826 sia per motivi contingenti sia a causa del suo maniacale perfezionismo. L'impatto del modello di Michelangelo si riscontra anche nel disegno in esame, dove il maestro faentino – con un segno che, seppur ancora influenzato dai modi di Giani, tende già verso una ricerca di sintesi purista – intesse una fitta trama di citazioni dalla Sistina<sup>7</sup>. L'esecuzione andrà dunque collocata nei primi anni romani, attorno al 1810 o poco dopo, anche in ragione del confronto con altri fogli coevi caratterizzati da analoghe suggestioni michelangeloesche, come *Socrate e un gruppo di ascoltatori con il ritratto di Zauli*, *Scena pastorale con suonatori di flauto* o *Scena di pestilenza* – contenuti nell'album detto delle *Sacre Famiglie* (Roma, GNAM)<sup>8</sup>, composto dall'artista in età avanzata con esemplari giovanili – eseguiti, anch'essi, con densi tratti di penna, ombreggiature corpose e lievi acquerellature.

Michelangelo, tuttavia, fu per Minardi soprattutto una fonte di citazioni utili allo sfoggio di virtuosismi disegnativi; tale infatuazione si esaurì in tempi brevi: lo stesso artista, nella sua *Lezione sulla qualità essenziale della pittura di Michelangelo Buonarroti* (post 1836), lo condannerà a chiare note<sup>9</sup> preferendogli il divino Raffaello, eletto, assieme al Perugino, a suo indiscutibile modello almeno a partire dal 1819 quando, giunto a Perugia nelle vesti di direttore della locale Accademia di Belle Arti, eseguì la sua famosissima *Madonna con il Bambino e San Giovannino* (Roma, GNAM), rielaborazione della *Belle Jardinière*. Già nel nostro disegno, d'altronde, la figura della canefora appare una citazione dall'*Incendio di Borgo*, affresco che Minardi conosceva a menadito e che, assieme agli altri delle Stanze, s'impegnò a copiare in imprese traduzione che lo videro impegnato, assieme ai suoi giovani allievi, sino alla morte (di sua mano sono le splendide copie a carboncino de *La battaglia di Ostia* e *La giustificazione di Leone III* nella Stanza dell'Incendio di Borgo nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma)<sup>10</sup>.

Pietro Di Natale

<sup>4</sup> Si vedano in proposito, anche per ultimi confronti con il nostro disegno, le *Sacre Famiglie*, le *Composizioni sul tema della carità* e le *Scene di vita familiare nell'antichità* contenute nell'album detto delle *Sacre Famiglie* (*Disegni di Tommaso Minardi...cit.*, Roma, 1982, I, pp. 148-150 nn. 26-29) nonché i numerosi studi con madri e bambini ritratti dal vero (si pensi al celebre foglio noto come "Mulier carissima" della Biblioteca Civica di Forlì, o ad altri nell'album della School of Art di Aberystwyth), pratica cui si interessò parallelamente alle esercitazioni condotte sull'antico e sui primitivi.

<sup>5</sup> Sugli albori del Purismo minardiano e sulla sua l'origine autonoma rispetto al gruppo tedesco dei Nazareni si vedano gli importanti contributi di S. RICCI, *Il magistero purista di Tommaso Minardi, 1800-1850...cit.*; ID., *Agli albori del Purismo: il riflesso degli "antichi maestri" nell'opera del giovane Tommaso Minardi*, in *La ricerca giovane in cammino per l'arte*, a cura di C. Bordino e R. Dinoia, Roma, 2012, pp. 241-261.

<sup>6</sup> *Lezione sulla qualità essenziale della pittura di Michelangelo Buonarroti nella gran volta della Cappella Sistina* (post 1836), in *Scritti del cavaliere Prof. Tommaso Minardi: sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino alla sua decadenza*, ed. a cura di E. Ovidi, 1864, pp. 103-104.

<sup>7</sup> La fanciulla a sinistra richiama il profeta Isaia della Sistina; la figura maschile il re Asa in una delle vele, la donna di profilo a destra certe figure nelle lunette; la mano della donna al centro, dal volto perfettamente michelangeloesco, quella di Dio nella *Creazione di Adamo*; il gesto del ragazzo al centro, con le braccia sul petto, quello di Eva nella *Cacciata dei progenitori*.

<sup>8</sup> *Disegni di Tommaso Minardi...cit.*, II, pp. 142-146 nn. 21-23.

<sup>9</sup> "...l'arte che si credeva e per tutto si proclamava sublime arte Michelangelesca altro non era in sostanza che una scimmieria fatta da scimmie più o meno ingegnose ed ardite sì, ma tutte scimmie. Or vedete a quale strana metamorfosi si giunse nel momento che stava l'arte per mostrarsi universalmente nel suo più incremento e nella perfezione. Superbia superbia! diabolica superbia, che a suo castigo fu fatta demente sciocchezza!" (*Lezione sulla qualità essenziale della pittura...cit.*, p. 156).

<sup>10</sup> *I disegni della Calcografia 1785-1910*, a cura di M. Miraglia, Roma, 1995, II, pp. 97-100 nn. 881-882.

## ROMOLO LIVERANI

Faenza, 1809-1872

*F*iglio di Gaspare, macchinista e custode del Teatro Comunale di Faenza, frequentò la Scuola comunale di Disegno avendo come maestro lo scenografo, decoratore e vedutista Pietro Tomba. Intraprese giovanissimo l'attività di scenografo, tanto che a quindici anni era già attivo, per divenire rapidamente tra i più noti scenografi del suo tempo. Seguace del versante eclettico neogotico e neoromanico di Antonio Basoli e di Pelagio Palagi nonché del romanticismo lombardo, a partire dal quarto decennio dell'Ottocento aderì in pieno alle istanze del melodramma donizettiano. Suoi collaboratori furono il fratello Antonio (Faenza, 1795-1878) e il figlio Tancredi (Faenza, 1837-Roma, 1878). L'epoca d'oro dell'attività di Liverani è ritenuta il periodo che va tra il 1830 e il 1860. È noto anche per le sue tempere e per i suoi disegni che, sciolti o legati in albi, costituiscono un corpus di inestimabile valore per la conoscenza del melodramma ottocentesco e per l'assetto urbanistico e architettonico di città come Faenza, Brisighella e altre. Morì in miseria, in una povera stanza a Faenza, dopo avere tentato disperatamente di opporsi alla crisi economica che aveva falciato tanti artisti ed aveva spinto suo figlio Tancredi a tentare la fortuna a Roma. Soltanto a partire da anni recenti la sua personalità è stata fatta oggetto di studi, che ne restituiscono il ruolo nel panorama ottocentesco. (e.f.)

## ROMOLO LIVERANI

### 39 *Veduta di San Michele in Bosco a Bologna*

Tempera su cartoncino;  
cm 21,7 x 28,3

*Iscrizioni:* firmato e datato in basso a destra “Romolo da Faenza Fece 1850”.

### 40 *Veduta del cortile di Santo Stefano a Bologna*

Tempera su cartoncino;  
cm 21,7 x 28,3

*Iscrizioni:* firmato e datato in basso a destra “Romolo da Faenza Pittore Fece 1850”.

*Bibliografia:* inediti.

<sup>1</sup> Per R. Liverani e la rappresentazione del paesaggio: A. M. BERNUCCI, *Estrosamente romantico. Paesaggi di Romolo Liverani 1809-1872 nelle raccolte Piancastelli di Forlì*, e A. IMOLESI POZZI, *Paesaggi di carta, in Paesaggi Romagnoli tra realtà e rappresentazione nelle raccolte Piancastelli*, a cura di A. Imolesi Pozzi, Bologna, 2015, in corso di stampa.

<sup>2</sup> Ne segnalo un importante esempio nel fondo della Manfrediana (album 3, tav. 27). Il disegno, intitolato *Ponte sul fiume Rubicone* e datato 1826, riproduce il sipario eseguito da Basoli nel 1822 per il teatro dei Cavalieri dell'Unione di Santarcangelo di Romagna.

<sup>3</sup> Fondo Romolo Liverani, album 5, tav. 54; album 9, tav. 59. M. VITALI, *I disegni di Romolo Liverani*, in *La Biblioteca Comunale di Faenza. La fabbrica e i fondi*, a cura di A. R. Gentilini, Faenza, 1999, pp. 159-168.

<sup>4</sup> G. GIORDANI, *Indicazione storico-artistica delle cose spettanti alla Villa legatizia di San Michele in Bosco*, cit. in *San Michele aveva un bosco. Un viaggio tra le vedute e le visioni sul colle di San Michele in Bosco dal '500 ad oggi*, a cura di M. Naldi, Bologna, 2010.

Due carte di Romolo Liverani datate 1850, abbacinate da inconfondibili illuminazioni, cieli azzurrati e lame di ombre e chiarori osservati dal vero e rimaneggiati per dipingere una veduta di città e un paesaggio intrinseci anche per modalità esecutive all'arte della scenografia<sup>1</sup>. Due carte dedicate a due chiese radicate nella storia e nell'immaginario di Bologna, che vanno a nutrire l'esiguo numero di tempere finora conosciute eseguite dall'artista in questa città.

Liverani vi aveva lavorato come scenografo per il Teatro Comunale nel 1829, nel 1837, nel 1840 e vi sarebbe stato operoso nuovamente tra il 1850 e il 1851, per i festeggiamenti del Carnevale nel Teatro Contavalli, entrambi luoghi della rappresentazione scenica dove era stato attivo Antonio Basoli, il cui lavoro influenzò profondamente Liverani, che disegnò numerosi e appassionati *d'après* Basoli<sup>2</sup>.

Le due carte di Fondantico sono collegate a due disegni a china dello stesso Liverani conservati nella Biblioteca Manfrediana di Faenza, una *Veduta di San Michele in Bosco fuori di Bologna* e un *Cortile di Santo Stefano in Bologna*, anch'essi documenti preziosi per la conoscenza degli assetti architettonici alla metà del secolo dei due monumenti<sup>3</sup>. L'uno raffigura la scalinata a cordoni che nel 1629 era stata realizzata per sistemare il piazzale di San Michele in Bosco, e che sarà demolita alla fine del XIX secolo. L'altro riprende con la stessa impostazione prospettica della nostra tempera, ma più ravvicinata al campanile, il cortile di Santo Stefano prima dei cosiddetti restauri che tra gli anni ottanta dell'Ottocento e i primi del Novecento ne muteranno e in parte ne cancelleranno il volto. Considerazioni relative al valore documentario delle due nostre carte riguardano anche l'estendersi del prato a ridosso dell'abside di San Michele, come pure la presenza del convento degli olivetani che oggi ospita l'ospedale “Rizzoli”, con la sua manica lunga, il suo meraviglioso “cannocchiale” da cui si abbraccia la veduta della città.

Siamo, si diceva, nel 1850, e Gaetano Giordani scrive di San Michele e delle “amene colline in guisa pittoresca coronate di palagi e casamenti, vestite di alberi di alto fusto e di folta verdura. E col volger d'occhio la veduta dell'adiacente città e della estesissima pianura non mai abbastanza ammirata”. Due anni dopo, nel 1852, inizieranno i lavori per l'attuale via Codivilla, la strada di accesso a San Michele in Bosco che verrà inaugurata nel 1857 in occasione della visita a Bologna di Pio IX<sup>4</sup>.

Eleonora Frattarolo



S. MICHELE IN BOSCO BOLOGNA

*Romolo da Faenza Fecit 1850*



CORTILE DI S. STEFANO IN BOLOGNA

*Romolo da Faenza Fecit 1850*



*INDICE*  
*in ordine alfabetico*

ANTONIO BASOLI (NN. 35-37).....	p.	119
NICOLA BERTUZZI, DETTO L'ANCONITANO (NN. 26, 27) .....	p.	93
FELICE BRUSASORZI (N. 4).....	p.	23
GIOVANNI ANTONIO BURRINI (NN. 21, 22).....	p.	73
DENJS CALVAERT (N. 5).....	p.	27
ANNIBALE CARRACCI (N. 7) .....	p.	35
FRANCESCO CAVAZZONI (N. 6).....	p.	31
GIUSEPPE MARIA CRESPI, DETTO LO SPAGNOLO (N. 23).....	p.	81
DONATO CRETÌ (N. 24).....	p.	85
GIOVANNI ANDREA DONDUCCI, DETTO IL MASTELLETTA (N. 10).....	p.	51
PIETRO FACCINI (N. 9) .....	p.	45
FILIPPO DA VERONA (N. 2) .....	p.	13
GAETANO GANDOLFI (NN. 29, 30).....	p.	105
FELICE GIANI (NN. 32-34) .....	p.	113
ERCOLE GRAZIANI (N. 25).....	p.	89
ROMOLO LIVERANI (N. 39, 40).....	p.	131
ELISABETTA MARCHIONI (NN. 19, 20) .....	p.	69
VINCENZO MARTINELLI (N. 31) .....	p.	109
TOMMASO MINARDI (N. 38).....	p.	127
GIUSEPPE MAZZUOLI, DETTO IL BASTAROLO (N. 3).....	p.	19
LORENZO PASINELLI (N. 12).....	p.	59
PITTORE DI RODOLFO LODI (NN. 13-18).....	p.	63
GUIDO RENI (N. 8).....	p.	39
GIOVANNI MARIA TAMBURINI (N. 11).....	p.	55
BENVENUTO TISI, DETTO IL GAROFALO (N. 1) .....	p.	9
GIUSEPPE VAROTTI (N. 28).....	p.	99



Fotocomposizione testi,  
impianti fotolitografici  
e stampa eseguiti dalle  
GRAFICHE ZANINI - BOLOGNA  
nell'ottobre 2015

