

25 anni di Fondantico



Fondantico

INCONTRO CON LA PITTURA

25

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:

Carlotta Beccaria, Milano;

Saviano Bellè, Londra;

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

Licia Tasini, Pieve di Cento (Bologna).

Restauro e revisione cornici: Serena Sarti, Bologna

Crediti fotografici: Simone Nocetti, Bologna

Segreteria e ufficio stampa: Maria Cristina Porpora

Coordinamento redazionale: Edoardo Battistini

© Fondantico - novembre 2017

Fondantico
arte e antiquariato

25 ANNI DI FONDANTICO
DIPINTI DAL XIV AL XVIII SECOLO

Catalogo a cura di
Daniele Benati

Testi di
Valentina Balzarotti
Daniele Benati
Alessandro Brogi
Pietro Di Natale
Massimo Francucci
Fiorella Frisoni
Federico Giannini
Fabio Massaccesi
Milena Naldi
Tommaso Pasquali
Giulia Palloni

11 NOVEMBRE - 21 DICEMBRE 2017



Quest'anno Fondantico raggiunge un considerevole traguardo: venticinque anni di mostre di pittura antica, corredate di altrettanti cataloghi scientifici. In realtà è da trentacinque anni che opero con passione nel campo dell'arte antica, avendo iniziato con un piccolo negozio in via Indipendenza; ma la prima mostra si è tenuta nel 1993, in occasione dell'apertura della prestigiosa sede di Galleria Cavour, il salotto culturale e commerciale più bello e importante di Bologna. Dal 2011 la galleria si è invece spostata nell'attuale sede di Casa Pepoli Bentivoglio, appartata ma più funzionale alla mia attività. Sono stati anni ricchi di scoperte e di soddisfazioni. Molte delle opere fin qui presentate da Fondantico sono state acquisite non soltanto da singoli collezionisti, ma anche da importanti istituzioni pubbliche.

Fedele alle mie radici, anche in questa occasione propongo una scelta di quadri di artisti attivi soprattutto in Emilia e in Romagna: da Lippo di Dalmasio a Felice Giani, passando attraverso Sabbatini, Calvaert, Lavinia Fontana, Cesi, Loves, Desubleo, Torri, Pasinelli, Monti, Bertuzzi, Martinelli e Pedrini. Di Guido Reni espongo una primizia giovanile, di cui sono particolarmente orgogliosa; e altrettanto lo sono per un grande quadro del raro Porroni, che ho scelto di riprodurre sulla copertina del catalogo a testimonianza della determinazione con cui in questi anni Fondantico ha promosso un avanzamento di conoscenze anche nei settori meno battuti della produzione artistica della nostra regione. A questo primo consistente nucleo si aggiungono altri dipinti di pittori attivi in altri ambiti, dal romano Giovanni Odazzi al veronese Giambettino Cignaroli, un artista peraltro già presente nel mio primo catalogo. Il contributo fondamentale del mio lavoro è dato da un pubblico di collezionisti in continuo accrescimento: è anche grazie alle loro scelte che il percorso intrapreso ha potuto raggiungere questo ragguardevole traguardo. Li ringrazio sentitamente. E sono poi grata ai numerosi storici dell'arte che mi hanno aiutato in questo affascinante cammino, studiando i dipinti da me di volta in volta reperiti. Se ancora a distanza di anni importanti librerie e biblioteche specializzate fanno richiesta dei cataloghi di Fondantico, in quanto strumenti di riferimento per la ricerca scientifica, il merito è loro e del professor Daniele Benati che li coordina con competenza impareggiabile.

Non avrei raggiunto questa meta senza l'aiuto di amici e collaboratori: un grazie particolare a Maria Cristina Porpora, che da dodici anni mi assiste con passione e grande professionalità, nonché ad Alessandro Zanini e a tutto il suo ottimo staff, fin dall'inizio garanti della qualità grafica dei cataloghi. Ma non posso poi dimenticare i miei figli: Ilaria, che mi è stata vicina con il suo affetto e con suggerimenti professionali, e Edoardo, che da tre anni mi affianca curando anche la redazione dei cataloghi.

Ai miei genitori Gherardo e Claudia, che non ci sono più ma che sento comunque vicini, dedico il mio ricordo più amorevole e questa mostra.

Tiziana Sassoli

Elenco delle opere

Lippo di Dalmasio (Bologna, documentato dal 1377 al 1410)

1. *La Madonna dell'Umiltà*

Lorenzo Sabbatini (Bologna, circa 1530 - Roma, 1576)

2. *La Sacra Famiglia con Santa Caterina*

Denjs Calvaert (Anversa, circa 1540/1545 - Bologna, 1619)

3. *Il matrimonio mistico di Santa Caterina*

Lavinia Fontana (Bologna, 1552 - Roma, 1614)

4. *La Sacra Famiglia con i Santi Caterina, Elisabetta e Giovannino*

Bartolomeo Cesi (Bologna, 1556-1629)

5. *La Sacra Famiglia con i Santi Francesco, Elisabetta e Caterina*

Guido Reni (Bologna, 1575-1642)

6. *Santa Cecilia*

Giovanni Giacomo Sementi (Bologna, 1583 - Roma, 1636)

7. *Allegoria*

Matteo Loves (Colonia, documentato a Cento dal 1625)

8. *La Madonna in adorazione del Bambino*

Michele Desubleo (Maubege, 1602 - Parma, 1676)

9. *Sant'Orsola*

10. *La Madonna della rosa*

Pier Francesco Cittadini (Milano, circa 1615 - Bologna, 1681)

11. *Santa Barbara*

Flaminio Torri (Bologna, 1620 - Modena, 1661)

12. *San Francesco in estasi sorretto da un angelo*

13. *Sibilla*

Lorenzo Pasinelli (Bologna, 1629-1700)

14. *La Maddalena in meditazione*

Francesco Stringa (Modena, 1635-1707)

15. *Cristo e la Samaritana al pozzo*

16. *Susanna e i vecchi*

Giovan Gioseffo Dal Sole (Bologna, 1654-1719)

17. *Aronne*

Giovanni Odazzi (Roma, 1663-1731)

18. *L'adorazione dei magi*

19. *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*

Donato Creti (Cremona, 1671 - Bologna, 1749)

20. *Giovane donna all'arcolajo (Una Parca)*

Candido Vitali (Bologna, 1680-1753)

21. *Natura morta con fiori, fichi e volatile*

22. *Natura morta con fiori, pesche e volatile*

Francesco Monti (Bologna, 1685 - Brescia, 1768)

23. *Santa Margherita da Cortona trova il cadavere dell'amante*

Ercole Graziani (Bologna, 1688-1765)

24. *La Madonna addolorata*

Ciro Maria Paris Porroni (Bologna, 1704-1784)

25. *Rinaldo e Armida*

Giambettino Cignaroli (Verona, 1706-1770)

26. *La trasfigurazione*

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

27. *Rebecca al pozzo*

28. *Il martirio di Santa Anastasia*

Vincenzo Martinelli (Bologna, 1737-1807)

29. *Paesaggio notturno con pescatori di crostacei*

Vincenzo Martinelli e Nicola Bertuzzi, detto l'Anconitano

30. *La fuga in Egitto*

31. *L'orazione nell'orto*

32-35. *Quattro paesaggi con figure*

Filippo Pedrini (Bologna, 1763-1856)

36. *Venere e Cupido*

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

37. *Il matrimonio mistico di Santa Caterina, e San Giuseppe*

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, BCABo si scioglie come Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna; ASBo come Archivio di Stato, Bologna.

LIPPO DI DALMASIO

Bologna, documentato dal 1377 al 1410

Insieme a Simone di Filippo detto “dei Crocifissi” e a Jacopo di Paolo, Lippo di Dalmasio, denominato a sua volta “delle Madonne” in epoca di Controriforma, è tra i pittori più rappresentativi e prolifici attivi a Bologna a cavallo tra XIV e XV secolo. Era figlio del tuttora misterioso Dalmasio degli Scannabecchi, lungamente attivo non solo a Bologna ma anche a Pistoia; e a Pistoia, dove non sussistono tuttavia sue opere certe, è anch’egli documentato fino al 1389. A conferma dell’importanza del ruolo conseguito una volta trasferito a Bologna, vanno citate le prestigiose commissioni di dipinti da altare su tela per San Petronio, pervenutegli già nel 1393 e nel 1394, a pochi anni dalla fondazione della basilica (1390). A Bologna permangono altresì la maggior parte delle sue opere note, consistenti per lo più in immagini della Madonna detta “dell’umiltà” e spesso contrassegnate dalla firma e talora della data (Santa Maria della Misericordia, 1397). Distrutto purtroppo l’affresco datato 1407 con il Redentore fra i Santi Pietro e Paolo nel catino absidale dell’antica cattedrale di San Pietro, tra le sue opere di maggior impegno vanno ricordati il finto polittico ad affresco in Santa Maria dei Servi e quello su tavola già nella chiesa di Santa Croce (ora Bologna, Pinacoteca Nazionale), nonché la Madonna col Bambino in San Benedetto e quella cosiddetta “del Velluto” venerata in San Domenico, probabili scomparti centrali di complessi smembrati. Condizionato dall’iniziale formazione pistoiese, il suo stile sembra gettare un ponte tra la tradizione che fa capo ai fiorentini Orcagna e quella sviluppata nel solco di Vitale di Bologna, dalla quale deriva l’accento vivacemente comunicativo delle sue immagini sacre.

LIPPO DI DALMASIO

1 *La Madonna dell'umiltà*

Tempera su tela; cm 67 x 38,5

Bibliografia: D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel movimento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, p. 129, fig. 130; F. BOGGI, R. GIBBS, *Lippo di Dalmasio, assai valente pittore*, Bologna, 2014, p. 184.

¹ F. BOGGI, R. GIBBS, *Lippo di Dalmasio...* cit., p. 184. La qualifica di "pittore cristiano e devoto della Madre di Dio" è peraltro già in F. CAVAZZONI, *Pitture et sculture et altre cose notabile che sono in Bologna*, 1603 (ed. in F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1999, p. 77).

² F. MASSACCESI, *Lippo di Dalmasio: una croce nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna e altre aggiunte*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici di Arte Antica", 7-8, 2010-2011, pp. 106-117.

³ M. MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera*, Princeton, 1951 (trad. it. Torino, 1982), pp. 207-245.

⁴ Nel secolo scorso l'affresco, firmato "lippus dalmassi /b.sis pinxit 1370", è stato trasportato su tela insieme all'aggiunta posteriore di un tendaggio verde che rende difficoltoso decifrare la scritta sul libro aperto sulla sinistra.

⁵ D. BENATI, in, *Quadreria emiliana. Dipinti e disegni dal Quattrocento al Settecento*, a cura dello stesso, Fondantico, Bologna, 2007, pp. 14-18, n. 1. Anche in questo caso va categoricamente rigettata l'opinione di Robert Gibbs e Flavio Boggi (*Lippo di Dalmasio...* cit., pp. 180-181), secondo i quali si tratterebbe di una copia del XVII secolo. Numerose sono del resto le conclusioni che andrebbero rivedute nella recente monografia dei due studiosi.

⁶ Nella vita dedicata al pittore Malvasia tramanda l'esistenza di alcune Madonne su tela: "Un'altra [Madonna] lattante pure il Bambino, mezza figura a olio sulla tela nella cappella privata del sig. Lotto Guidalotti" e "Una [Madonna] in casa nostra in stra' Maggiore, in capo alla prima scala, in tela, che fu già la privata di Monsig. Chierico di camera e Tesoriere Malvasia": C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* (1678), ed. critica: Carlo Cesare Malvasia's *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese Painting*, a cura di E. Cropper e L. Pericolo, Londra-Turnhout, 2012, I, parte 1, pp. 35-36.

La pregevole tela è un esempio importante della frequentazione del tema mariano da parte di Lippo di Dalmasio, che vi avrebbe profuso "un'aria così santa e divota" (Malvasia) da venire soprannominato in età di Controriforma "Lippo delle Madonne"¹. Riferita per la prima volta al pittore bolognese da Daniele Benati nel 1992, non ci sono ragioni per discuterne l'attribuzione, anche se di recente da parte di Boggi e Gibbs (2014) è stato avanzato il nome di Pietro di Giovanni Lianori. A un'indagine attenta, le peculiari fisionomie e la conduzione pittorica riconducono senza ombra di dubbio a Lippo, la cui eredità sarà peraltro importante per il più giovane Lianori².

Decurtata in epoca imprecisata sui quattro lati allo scopo di renderla più appetibile al mercato e più facilmente contestualizzabile in ambito privato, l'immagine doveva in origine raffigurare la Madonna dell'umiltà, seduta cioè su un cuscino appoggiato direttamente sul terreno, anziché su un trono, e in atto di allattare il Bambino, che si rivolge vivacemente verso l'osservatore. Il gesto allude alla duplice natura, divina e insieme umana, del Figlio: sottolineata la prima dal nimbo cruciato e la seconda dal suo prendere nutrimento dal seno materno³. Si tratta di una soluzione iconografica a queste date ampiamente diffusa e, per quanto riguarda Lippo di Dalmasio, certificata anche da altre redazioni, alcune delle quali contrassegnate dalla sua firma. Si ricordino in particolare l'affresco nella chiesa di Santa Maria della Misericordia, datato 1397⁴, e i dipinti su tela della Pinacoteca Nazionale di Bologna, della National Gallery di Londra e ancora quello transitato anni fa da Fondantico e in seguito acquistato dalla Banca Popolare dell'Emilia Romagna⁵. A questi si aggiungono, con soluzioni sempre leggermente variate, le *Madonne dell'umiltà* affrescate nell'oratorio di San Colombano e nel Collegio di Spagna⁶. È poi probabile che anche in questo caso, come in altri tra quelli citati, l'immagine si completasse con una piccola falce di luna ai piedi della Vergine, così da qualificarla come la Donna "*amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim*" di cui parla Giovanni nell'*Apocalisse* (12, 1).

Anche questa importante redazione è eseguita a tempera su tela anziché su tavola, secondo una scelta assai praticata a Bologna già dalla fine del XIV secolo e che va giustificata con esigenze di contenimento dei costi, oltre che con precise occasioni cultuali che potevano richiederne una movimentazione a scopo processionale. Va ricordato tuttavia che Lippo fece ricorso a questo tipo



di supporto anche per dipinti di foggia più complessa e articolata, come ci tramanda l'atto del 1393 in cui a lui e a Giovanni di Ottonello viene commissionata per la chiesa di San Petronio un'ancona in "*panno lineo*" con la Madonna in trono e Santi, che si specifica completata con "*aliis ornamentis circum circa de lignamine deauratis*"⁷.

Un particolare importante a conferma della paternità al pittore è la presenza, nel lato superiore, appena sotto la cornice di legno, di una striscia verde e rossa, che doveva in origine incorniciare l'intera raffigurazione, e che è travalicata dall'aureola della Vergine, così che l'immagine consegue un inusitato senso di tridimensionalità spaziale. Si tratta infatti di un espediente caro al pittore, come si evince dal dipinto di analogo soggetto della Pinacoteca, che presenta ancora i bordi decorati da fasce di motivi geometrici tipici della decorazione murale⁸, o ancora dalla tela ora della Banca Popolare dell'Emilia Romagna. In questo modo Lippo dimostra di aderire, sia pure in modo personale, alla sterzata neogiottesca che connota l'ala più avanguardistica della pittura bolognese a partire dagli anni sessanta del Trecento e che sarà messa in discussione soltanto nel primo decennio del secolo successivo con l'affermazione di Giovanni da Modena⁹.

Anche in questo dipinto si riconosce il segno di un pittore che si affaccia al nuovo secolo, dopo una carriera che lo aveva visto impegnato in importanti commissioni pubbliche e private. Tentante risulta dunque l'ipotesi di riconoscerlo nella tela di analogo soggetto datata 1400 che le fonti ricordano in casa Bolognetti¹⁰, a testimonianza del ruolo che Lippo seppe giocare a cavallo dei due secoli.

Fabio Massaccesi

⁷ L'anno successivo Lippo è chiamato ad eseguire sempre su tela un *San Giorgio* per la cappella dei Dieci di Balìa nella stessa San Petronio (F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1947, p. 156).

⁸ R. D'AMICO, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, I, Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota e D. Scaglietti Kelescian, Venezia, 2004, p. 164, n. 51.

⁹ F. MASSACCESI, *Per Lippo di Dalmasio*, in *Quadriera emiliana...* cit., pp. 11-13.

¹⁰ F. BOGGI, R. GIBBS, *Lippo di Dalmasio...* cit., p. 173.

LORENZO SABBATINI

Bologna, circa 1530 - Roma, 1576

*L*a formazione di “Lorenzino” è verosimilmente legata alla grande stagione manierista inaugurata a Bologna da Pellegrino Tibaldi e coltivata anche da Prospero Fontana. Nel 1562 egli è in rapporto epistolare con Vasari e nel 1565 si trova a Firenze in qualità di suo collaboratore negli affreschi di Palazzo Vecchio e nell'esecuzione degli apparati per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria (1566). Nel 1569 risulta documentato nuovamente a Bologna: a questo periodo risale la sua attività nella cappella Malvasia in San Giacomo (affreschi con i Dottori della Chiesa), condotta all'insegna del temperamento delle novità vasariane con la cultura locale, venata di accenti neoparmigianeschi. Significativi dipinti da altare caratterizzano la sua attività bolognese, prima di spostarsi a Roma (1573), dove è ingaggiato in importanti imprese decorative promosse dal bolognese Gregorio XIII Boncompagni: nella Sala Regia, ancora assieme a Vasari, partecipa all'affresco celebrativo della Battaglia di Lepanto e nella Cappella Paolina prosegue le Storie della vita di San Paolo, avviate da Michelangelo e terminate da Federico Zuccari. Questa ricca rete di rapporti, alimentata dalle frequentazioni degli artisti romani, segna profondamente il suo stile che media le antiche ascendenze bolognesi con la maniera toско-romana, raggiungendo una sintesi fra michelangiologismo e raffaellismo, sempre all'insegna di una colta e severa eleganza che rimarrà retaggio dei pittori di Controriforma.

LORENZO SABBATINI

2 *La Sacra Famiglia
con Santa Caterina*

Olio su tavola, cm 107,5 x 83

Bibliografia: P. GOLDENBERG, A. ROY, *Les peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle*, Strasburgo, 1996, p. 50.



Lorenzo Sabbatini: *La Madonna col Bambino in trono e santi*. Berlino, Staatliche Museen.

¹ Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca, scheda n. 37394. Sul retro della fotografia Zeri aveva annotato anche il passaggio del dipinto presso Guy de Aldecoa a Parigi e, dal 1982, in una collezione privata di Strasburgo.

² Parere orale del 2014 segnalato nel database "Agorha" dell'INHA di Parigi (numero d'inventario 2184).

³ G. SASSU, *Note sull'attività di Lorenzo Sabbatini per i gesuiti bolognesi*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin e M. Di Giampaolo, Napoli, 1999, pp. 309-319; J. WINKELMANN, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, II, Bologna, 1986, p. 624.

⁴ *Ibidem*, p. 620.

Seduta al centro della composizione, la Vergine regge sulle ginocchia un Gesù un po' cresciuto, mentre si volge verso Caterina con la quale intrattiene un profondo gioco di sguardi. Sulla sinistra Giuseppe protende il braccio sotto la coscia del Bambino e sembra volerlo sollevare per portarlo a sé e lasciare libera Maria di abbracciare la santa inginocchiata che le offre la palma del martirio.

Il dipinto era già noto a Federico Zeri che, con un appunto autografo del 25 novembre 1982 sul verso di una delle sue fotografie, ne riconosceva la paternità di Lorenzo Sabbatini¹. Allorché si trovava in collezione privata a Strasburgo, venne pubblicato come confronto per un *Matrimonio mistico di Santa Caterina* del locale Musée des Beaux-Arts ritenuto anch'esso di Sabbatini, ma giustamente ricondotto a Prospero Fontana da Daniele Benati². Sulla base di questo paragone, anche il dipinto qui presentato veniva cronologicamente collocato in un periodo anteriore al soggiorno di Sabbatini a Firenze come collaboratore di Vasari nel 1565. Alcune considerazioni stilistiche e la ricchezza di riferimenti culturali inducono tuttavia a circoscrivere la datazione tra l'intervento nei cantieri vasariani e la fine del settimo decennio.

La figura di Giuseppe si giustifica infatti a seguito dell'esperienza a fianco dell'aretino e trova notevoli affinità con la fisionomia del San Petronio della *Madonna col Bambino in trono e santi* degli Staatliche Museen di Berlino, in origine ubicata nella chiesa di Santa Lucia, e al contempo richiama il Giuseppe della pala Malvasia in San Giacomo Maggiore sempre a Bologna³. Anche il volto della Vergine sembra preludere alla purezza della Madonna della pala berlinese, tra gli esiti più alti dell'attività pittorica di Sabbatini. La forma della bocca, le sopracciglia sottili, il velo che incornicia l'ovale perfetto, sembrano dichiarare una comune meditazione formale, che si rivela qui leggermente più acerba. Come nella *Madonna del cedro* (collezione privata)⁴, il corpo muscoloso e plasticamente definito del Bambino mostra un'innegabile ascendenza tibaldesca, che, a dire il vero, permea tutta la composizione per la stesura pittorica corsiva, la pennellata libera e per le forme espanse delle figure che si ergono monumentali a riempire tutta la scena.

Caterina mostra invece un accento prossimo ai modi di Prospero Fontana e una definizione fisionomica più caratterizzata, che potrebbe celare il ritratto della committente di questa tavola, che le dimensioni e l'intimo rapporto instaurato tra gli sguardi



dei sacri protagonisti dichiarano destinata alla devozione privata. La sua veste si accende di una cromia gialla cara alle opere di Sabbatini quali la *Disputa di Santa Caterina* e l'*Assunta*, entrambe nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, e ancora la *Consegna delle chiavi a San Clemente da parte di San Pietro* ora nella Pinacoteca di Brera a Milano, eseguita per la chiesa di San Clemente nel Collegio di Spagna⁵. L'ornamento raffinato che incornicia la scollatura della veste si trova poi assai simile nella stampa che Agostino Carracci trasse dalla perduta *Giuditta con la testa di Oloferne* di Sabbatini e nel frammento sicuramente connesso a quella composizione conservato al Berea College (Kentucky)⁶. La posa della santa è infine analoga a quella in un disegno di medesimo soggetto conservato nel Musée des Beaux-Arts di Rennes, che documenta come nel corso della propria carriera il pittore bolognese avesse più volte elaborato questo tema in vista di composizioni diverse.

Il raffinato equilibrio che Sabbatini riesce a modulare tra il classicismo raffaellesco e la componente di michelangiologismo padano di derivazione tibaldesca rende la riscoperta di questa tavola una notevole acquisizione al *corpus* delle sue opere certe, oltre che un tassello importante per ricostruire la statura di questo artista che senza dubbio gioca il ruolo di primo piano nel terzo quarto del Cinquecento non solo a Bologna, ma anche nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni.

Valentina Balzarotti

⁵ *Ibidem*, pp. 626, 629; D. BENATI, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano, 1991, pp. 250-252, n. 129.

⁶ D. BENATI, *Lorenzo Sabbatini: "Quadri con donne nude"*, in *Scritti di storia dell'arte...* cit., pp. 51-63.

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 Christian 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

3 *Il matrimonio mistico
di Santa Caterina*

Olio su rame; cm 40 x 32,5

Bibliografia: inedito.

Inestricabilmente composta di vicende storiche e antiche tradizioni agiografiche, l'affascinante vicenda di Caterina d'Alessandria, colta e indipendente fanciulla egiziana di stirpe reale vissuta fra il terzo e il quarto secolo, ottenne una tarda diffusione soprattutto grazie alla duecentesca *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, dove della giovane si rimarcava la bellezza e la profondità filosofica con la quale aveva saputo predicare la nuova religione, dopo che una visione mistica, avuta in sogno, l'aveva consacrata come sposa di Cristo.

Prestandosi in particolar modo a celebrare l'ingresso in convento di novizie di buona famiglia, anche a Bologna l'episodio delle nozze godette di vasta diffusione nella pittura cinquecentesca di destinazione privata, come si evidenzia in questo raffinato dipinto su rame, da ricondurre senza dubbio ai modi sofisticati del fiammingo Denjs Calvaert, considerato l'iniziatore di una fortunata tradizione bolognese di pittura su lastra metallica¹.

Introdotta dai gesti accoglienti della Vergine al cospetto del Bambino, che le si presenta con un fare da piccolo *gentleman*, la giovane principessa si inchina nelle sue voluminose vesti tempestate di grosse perle e complicati gioielli di sfarzo orientale. Non fosse per le aureole, tracciate col pennello intinto nell'oro zecchino e per il frammento di ruota dentata, strumento di un primo martirio cui la giovane scampò per intervento divino, la scena sulla ribalta parrebbe più un lento passo di danza pavana che un momento di contemplazione spirituale. Eppure, la silenziosa meditazione di Giuseppe, la sollecitudine di Anna, che sorregge il nipote sulla culla come su un piccolo trono feriale, e poi ancora l'apparizione tra le nubi di un angelo con i simboli del martirio, nonché la presenza di Sant'Elena che emerge dalla penombra reggendo la vera croce², contribuiscono a intessere su più registri il tono della composizione, oscillante tra il fasto coreografico, la rivelazione ultraterrena e la poesia del quotidiano.

Anche in relazione a quest'ultimo aspetto, viene naturale collocare l'opera nella matura attività del pittore che, pur assestandosi sempre su un percorso orgogliosamente alternativo a quello dei Carracci, dal passaggio di secolo in poi non poté esimersi dal confronto con una nuova intonazione del sacro più veritiera e intimista, così come verrà ad accreditarsi soprattutto grazie all'autorevolezza pittorica di Ludovico, peraltro compagno di Calvaert in un viaggio a Roma nel 1602³.

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

² Oltre che per possibili ragioni onomastiche legate alla committenza, la figura di Elena, madre dell'imperatore Costantino, potrebbe spiegarsi con la tradizione secondo cui il corpo di Caterina sarebbe stato rinvenuto incorrotto sul monte Sinai e portato nel monastero fondato dall'imperatrice nel luogo dell'episodio biblico del rovetto ardente.

³ Posto che, come probabile, vada identificato con Calvaert il "Dionisio" citato da Carracci in una lettera da Roma dell'8 giugno 1602: G. GIORDANI, *Sei lettere pittoriche pubblicate per la fausta occasione delle applauditissime nozze Hercolani-Angelelli*, Bologna, 1836, p. 25.



Come sovente accade nell'ampio catalogo dell'anversese, diviso fra una serie di grandi pale d'altare e una folta produzione "in piccolo"⁴, questa stessa felice invenzione è stata elaborata e ricombinata in più di un dipinto. All'origine del gruppo dovrebbe stare una paletta di medie dimensioni conservata nei Musei Capitolini dal 1748, ma riconosciuta in un inventario secentesco della romana collezione Sacchetti⁵. La tela, firmata e datata 1590, organizza i protagonisti dell'episodio in controparte rispetto al nostro quadretto, calandoli in un'atmosfera smaltata che, a dispetto del supporto più tradizionale, pare evocare i bagliori del rame. Al dipinto, che mostra un'affinità con la pittura parmense mediata anche dal confronto con Barocci⁶, si lega un disegno del Louvre proveniente dalle collezioni estensi, considerato da sempre una prima idea per il quadro romano⁷. Per il carattere più ornato e folto della composizione, il foglio sembra piuttosto una bella derivazione autografa da quel dipinto⁸, tenuta poi in considerazione da Calvaert dapprima in un rame molto simile, databile all'ultimo decennio del secolo e conservato a Stourhead, residenza neopalladiana in mezzo alla campagna dello Wiltshire, quindi nel nostro dipinto, dove la componente di visione celeste, così tipica dei suoi tardi quadri di storia, sia sacra che profana, viene moderata a favore di un'espressività più franca e terrena.

Vi sopravvive, insomma, quella nordica attenzione al dettaglio che porta il pittore a toccare con infinitesimi colpi di pennello i bagliori promananti nell'oscurità dalla corona di Elena, o a far crescere muschi e agili felci sul tetto della capanna, in perfetto accordo cromatico con il tono brumoso del tendaggio lì vicino. Ma è proprio quel pastoso senso di bruma, che avvolge le ombre profonde, le intense cromie neovenete e la resa sprezzata del paesaggio distante, a farci chiedere se la possibile mediazione dello stesso Ludovico Carracci non abbia potuto orientare il maturo avversario di un tempo verso una pelle più vera, verso una fenomenicità più palpabile.

Tommaso Pasquali

⁴ T. MONTELLA, *Dionisio Calvaert*, in *Pittori bolognesi del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, 1986, II, pp. 683-708.

⁵ P. MASINI, in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano, 2006, p. 92.

⁶ T. MONTELLA, *Dionisio Calvaert...* cit., p. 685.

⁷ C. LEGRAND, in *Disegni da una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena*, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra (Sassuolo), Milano, 1998, n. 42.

⁸ Dal disegno, o da un perduto dipinto omologo, l'allievo di Calvaert Vincenzo Spisanelli trarrà poi una piccola tela oggi alla Auckland Art Gallery, in Nuova Zelanda.

LAVINIA FONTANA

Bologna, 1552 - Roma, 1614

*F*iglia di Prospero, fu educata nella pittura dal padre ed esordì verosimilmente assai presto, già nella prima metà degli anni settanta. L'apporto dell'insegnamento paterno, coltamente indirizzato verso la maniera toско-romana, è fondamentale per Lavinia che ad esso unirà un capzioso descrittivismo di ascendenza fiamminga. Queste prerogative la resero apprezzata da una vasta committenza soprattutto come ritrattista; i numerosissimi esempi giunti fino a noi la mostrano particolarmente attenta a restituire, attraverso l'attenta analisi delle vesti e dei gioielli, il grado sociale del ritrattato, secondo i dettami dello state-portrait (Ritratto della Famiglia Gozzadini, 1584, Bologna, Pinacoteca Nazionale). Si cimentò anche con eguale successo nella produzione sacra, adeguando il proprio linguaggio alle normative tridentine (L'assunzione della Vergine, Pieve di Cento, Santa Maria Maggiore; La natività della Vergine, Bologna, Trinità). Più rari e preziosi, databili soprattutto nel nono decennio del secolo, risultano invece i dipinti a soggetto profano, legati alle eleganze del manierismo cortese. L'avvento delle novità dei Carracci disorientò il suo linguaggio, saldamente impostato sulla cultura manierista, anche se talora ella seppe avvalersene, come dimostrano i ritratti che chiudono il XVI secolo. Nel 1604, col trasferimento a Roma, il suo stile ripiegò sulle formule di un decoro austero di marca pulzoniana (decorazione della cappella Rivaldi, Roma, Santa Maria della Pace), rifiutando ormai ogni innovazione. Nel 1577 aveva sposato Gian Paolo Zappi, dal quale fu aiutata nella gestione di una attività sempre più fiorente, mentre dei numerosi figli nati dal loro matrimonio pochi sopravvissero. Troverà la morte a Roma, dove verrà sepolta nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva.

LAVINIA FONTANA

4 *La Sacra Famiglia
con i Santi Caterina,
Elisabetta e Giovannino*

Olio su tela; cm 158,7 x 120,5

Iscrizioni: "LAVIN. FONTANA FACIE-
BAT / MDLXXXI", in lettere dorate
sul bordo del terzo gradino.

Bibliografia: N.N., *L. Fontana. A fur-
ther contribution*, in "The Burlington
Magazine", LXXXIV-LXXXV, 1944,
p. 258, tav. 256; V. FORTUNATI
PIETRANTONIO, *Lavinia Fontana*, in
Pittura bolognese del '500, a cura
della stessa, Bologna, 1986, II, pp.
729-730; M.T. CANTARO, *Lavinia
Fontana bolognese, "pittora singolare"*,
Milano, 1989, p. 100, n. 4a.28; V.
FORTUNATI, *Lavinia Fontana. Una
pittrice nell'autunno del Rinascimento*,
in *Lavinia Fontana 1552-1614*,
a cura della stessa, catalogo della
mostra (Bologna), Milano, 1994, p.
29, fig. 14.

Questo magnifico dipinto – a tutti gli effetti un capolavoro di Lavinia Fontana, che non esitò ad appoi la propria firma – inscena una complessa sacra conversazione, con la Madonna che si china a protendere il Bambino verso Caterina, inginocchiata ai piedi del suo trono. Alle sue spalle Giuseppe, visibile a mezza figura, si volge verso Elisabetta, cugina della Vergine, che, seduta a sua volta in secondo piano, trattiene tra le braccia il piccolo Giovanni. Oltre che per la vivacità dei due bambini, la tela si anima per la ricchezza dell'ordito cromatico, nel quale spiccano i rossi, i gialli e i verdi, talora mescolati fra loro in sontuosi cangiantismi. Grande importanza acquistano, in virtù della minuziosa descrizione, gli oggetti abbandonati in primo piano: il cestino da lavoro della Madonna, con il cuscino punta-



Prospero Fontana: *Il matrimonio mistico di Santa Caterina*. Melbourne, Gallery of Victoria.



agli e le forbici dall'impugnatura filettata in oro, e la corona di Caterina.

Come si evince dalla bibliografia riportata a fianco, si tratta di un dipinto ben noto agli studi, anche se finora mai presentato in pubblico, se non in occasione di un ormai remoto passaggio in asta (Sotheby's, Londra, 16 luglio 1980, n. 10). La circostanza ha determinato le difficoltà fin qui palesate dalla critica circa l'esatta lettura della data apposta da Lavinia accanto alla propria firma. Se nel 1944 l'anonimo estensore della *Short note* che ne accompagnava la riproduzione a piena pagina sul "Burlington Magazine" – una sede quanto mai prestigiosa, e in genere poco propensa a concedere spazio, se non in casi eccezionali, a dipinti di proprietà privata – l'aveva sciolta come 1591, Vera Fortunati (1986), seguita da Maria Teresa Cantaro (1989), aveva preferito infatti giudicare tale lettura "errata" e correggerla in 1581, salvo tornare a indicare la data corretta nel catalogo della mostra dedicata alla pittrice nel 1994.

Oltre che per l'oggettiva difficoltà di verificare l'iscrizione in presenza non dell'originale ma soltanto di una fotografia, la revoca in dubbio della data 1591 si giustifica anche per il carattere marcatamente manierista del quadro, che Lavinia sembra comporre sull'esempio ormai lontano di quelli licenziati dal padre Prospero nella sua fase maggiormente condizionata dall'ascendente di Giorgio Vasari. E, se di Prospero nel 1994 la Fortunati richiamava a confronto il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Melbourne, verrebbe da citare anche, per il modo con cui la Vergine si protende in avanti, la *Madonna col Bambino, santi e un donatore* del Liechtenstein Museum di Vaduz, pubblicata di recente come opera dello stesso Vasari¹, ma da restituire appunto al Fontana *senior* negli anni della sua collaborazione con l'aretino a Rimini (1547).

È del resto la stessa Fortunati a cogliere il senso dell'operazione condotta dalla pittrice nei confronti dei modelli paterni. "Lavinia entra nella produzione del padre con l'occhio' di una pittrice che si educa nell'età di Gregorio XIII. Si aggira curiosa attorno all'opera quasi *omnia* del padre, con regressioni e varianti a livello tematico o strutturale, operando estrapolazioni di sottile chirurgia critica. [...] Entro la sapiente scelta antologica dei lavori del padre – nota ancora la studiosa commentando il presente dipinto – si insinua lo scarto di Lavinia in una inedita immagine iconografica: incombe dolcemente verso lo spettatore

¹ P. ERVAS, *Un nuovo modello di Vasari per i pittori bolognesi*, in "Nuovi studi", XI, 2006, n. 12, pp. 117-119.



la giovane madre preoccupata che il Bambino non le scivoli dalle braccia. Una inedita istantanea di microstoria domestica, una attimale invenzione di vita affettiva”.

All’inizio degli anni novanta, che a Bologna vedono ormai il trionfo della pittura su base “tonale” e filo-veneta dei Carracci, Lavinia lavora nella convinzione che il mondo della Maniera non abbia ancora esaurito tutte le sue potenzialità espressive e, lungi dal metterne in discussione i fondamenti, preferisce fare forza sulla propria posizione di figlia – ma a queste date anche di moglie e di madre – per rinnovarlo per così dire “dall’interno”, a partire cioè delle sue stesse convenzioni. Ed ecco allora che, senza dismettere la fiducia in un disegno elaborato e in un colorito strenuamente “locale”, ci consegna un capo d’opera che è sì convintamente anacronistico, ma a suo modo anche “moderno”.

Daniele Benati

BARTOLOMEO CESI

Bologna, 1556-1629

È il protagonista indiscusso della Controriforma bolognese, di cui coglie l'invito a una pittura asservita al messaggio sacro e dunque spoglia di ogni compiacimento contingente, con risultati di convinto arcaismo e insieme di grande poesia. I suoi avvisi sono nel solco della pittura di Fontana e Samacchini (decorazione della cappella Vezza in Santo Stefano, 1576), ma la partecipazione alla decorazione del nuovo presbiterio di San Pietro (1580) lo mette in contatto con il cardinale Gabriele Paleotti, che a queste date va maturando le riflessioni di lì a poco espresse nel Discorso intorno alle immagini sacre et profane (1582). Se il crescere contiguo della "riforma" carraccesca lo sprona in un primo momento ad aprirsi nei confronti del naturale (Madonna e santi, Bologna, San Giacomo, 1590), le esigenze di una concentrazione intransigente sul tema sacro lo portano a una progressiva chiusura nei confronti del nuovo e al recupero di atteggiamenti pittorici neo-quattrocenteschi, in cui la gamma schiarita e la disposizione armonica delle figure mirano a una piana e immediata leggibilità. Rare sono le occasioni di misurarsi con argomenti profani (affreschi con Storie dell'Eneide in palazzo Fava, 1598) e il suo impegno si esplica soprattutto nelle pale da altare (L'adorazione dei magi, Bologna, San Domenico, 1595; Sant'Anna, Bologna, Pinacoteca Nazionale) e nei grandi cicli affrescati (Bologna, Santa Maria dei Bulgari, 1593-95). Grande spicco ha il suo rapporto con l'ordine certosino, per il quale opera a Maggiano presso Siena (1594, 1613), Bologna (1595, 1616), Firenze (1616) e Ferrara (1620). Nel nuovo secolo, mentre il confronto con la pittura carraccesca lo dichiara irrimediabilmente superato, lavora sempre più frequentemente per il contado, dando vita talora a capolavori di grande intensità (L'Immacolata Concezione, Cento, Collegiata, 1605; San Francesco in estasi, Bologna, Museo di San Giuseppe, 1607; Il Crocifisso tra i Santi Pietro e Matteo, Bologna, San Giovanni in Monte, 1624).

BARTOLOMEO CESI

5 *La Sacra Famiglia
con i Santi Francesco, Anna
e Caterina*

Olio su rame, cm 40 x 30,5

Iscrizioni: "Camillo Procaccini", sul
retro, in calligrafia settecentesca.

Bibliografia: inedito.



Bartolomeo Cesi: *L'adorazione dei magi*, particolare. Bologna, San Domenico.

¹ M. DI GIAMPAOLO, in *Bartolomeo Cesi di Alberto Graziani*, con saggi di F. Abbate e M. Di Giampaolo, Bussero (Milano), 1988, p. 167, fig. 3.

² Ripr. in A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, in "La critica d'arte", XX-XXII, 1939, pp. 65-66, fig. 19. L'affresco, situato nella sala "Weber" dell'attuale Cimitero Monumentale (corrispondente appunto all'antica foresteria) e delimitato da un'incorniciatura dipinta di epoca posteriore, è stato restaurato nel 2012 a cura dell'Istituzione Musei Civici e col contributo della Fondazione Carisbo.

Tutt'altro che frequenti, se non pressoché nulle, sono le prove a noi note di Bartolomeo Cesi nel campo della pittura destinata alla devozione privata, e a maggior ragione su rame. Non meno estraneo a tale tipo di cimenti egli dovette risultare all'anonimo collezionista che sul retro di questo smagliante dipinto, eseguito appunto su rame, ne indicò, errando, un più rassicurante rimando a Camillo Procaccini, assai prolifico anche come pittore da stanza.

La paternità di Cesi è viceversa palmare, così che le nostre conoscenze sull'artista potranno d'ora in poi contare su un preciso punto di riferimento per la ricostruzione della sua attività in questo settore. Che vi si fosse cimentato, era finora possibile desumerlo quantomeno da un disegno quadrettato raffigurante la *Sacra Famiglia con San Giovannino, Elisabetta e un monaco certosino* (già Londra, collezione privata), reso noto anni fa da Mario Di Giampaolo¹. Anche se il dipinto in vista del quale era stato predisposto non ci è pervenuto, si trattava evidentemente di una composizione destinata a un quadro da stanza, sul tipo dei molti prodotti a Bologna in un gusto che, avviato dai Francia e da Innocenzo da Imola, aveva poi trovato buon seguito per opera soprattutto di Lorenzo Sabbatini e di Orazio Samacchini. Nel pubblicarlo, lo studioso notava peraltro un rapporto anche con l'affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino, Giovannino e i Santi Girolamo e Bruno* eseguito da Cesi nella foresteria della Certosa di Bologna². Caso vuole che il rame qui commentato presenti a sua volta rapporti assai stringenti sia col disegno, nel quale la figura dell'anziana Elisabetta è pressoché identica a quella di Anna, sia con l'affresco, che sviluppa in grandi dimensioni una composizione assai prossima.

Nella difficoltà di giudicare nel suo stato attuale l'affresco, che Graziani datava comunque negli ultimi anni del XVI secolo, appare evidente che il dipinto in esame s'inserisce entro un ordine di pensieri sviluppati da Cesi *a latere* del grande "trittico" con *L'adorazione dei magi* e *Santi* eseguito nel 1595 per l'altar maggiore di San Domenico a Bologna, vertice indiscusso da lui toccato prima dei lavori nella chiesa di San Girolamo della Certosa. È infatti in quel dipinto maestoso, preparato attraverso un cospicuo numero di disegni, che troviamo lo stesso modo di sfruttare il profilo: là nella Vergine, qui nella Santa Caterina. Anche l'idea, tra raffaellesca e michelangiolesca, di Giuseppe appoggiato al muro, trova un precedente nello studio per la parte inferiore della



pala (Bologna, Pinacoteca Nazionale), in cui si esplicita ancora il carattere latamente “tibaldesco”, e dunque attento ai modelli della Maniera centro-italiana, della formazione del pittore³. È d'altra parte nella grandiosa pala di San Domenico che si afferma quella rasserenata e sorridente restituzione dei sentimenti in termini di “cristiana letizia” che anche questo rame esplicita assai bene e che Cesi proporrà d'ora in avanti nei suoi dipinti, facendosi in tal modo interprete dei suggerimenti dei teorici controriformatori.

Una datazione del dipinto entro l'ultimo decennio del Cinquecento è supportata poi dal fresco naturalismo che lo connota, non insensibile alle novità proposte dai coetanei Carracci (nato nel 1556, Cesi era più giovane di un anno rispetto a Ludovico). Si tratta di un dato al quale Cesi sembra volutamente rinunciare a partire dalle enormi tele che decorano l'abside della chiesa di San Girolamo, in cui la raffigurazione acquista improvvisamente un tono petroso, se non ghiacciato. Che qui il cuore di Cesi non sia ancora entrato “in inverno”, secondo una scelta che risulterà tanto intransigente quanto personale, è dimostrato dall'ancor viva attenzione per la resa oggettiva di taluni dettagli, come la spada appoggiata sul frammento della ruota spezzata di Caterina in primo piano, o per la qualità serica dei panneggi: un dato, quest'ultimo, di matrice ancora una volta la romana, tra Girolamo Mu-ziano e Marcello Venusti, destinato a venir meno nelle opere eseguite nel nuovo secolo. Così come a questo torno di anni rinvia l'interesse per lo scorcio di veduta boscosa oltre l'arco nel fondo, in cui si esplica una sorta di controparte “umile” e “feriale” dei sontuosi pensieri ormai svolti in chiave tizianesca dai Carracci, e per il quale si può richiamare a confronto la purtroppo perduta decorazione della cappella dei Bulgari all'Archiginnasio, condotta a termine nel 1594⁴.

³ D. BENATI, *Per il percorso iniziale di Bartolomeo Cesi*, in “Paragone”, XXXI, 1980, n. 369, p. 28, nota 59.

⁴ D. BENATI, *La decorazione pittorica di S. Maria dei Bulgari*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Fasoli, Bologna, 1987, pp. 177-200.

Daniele Benati

GUIDO RENI

Bologna, 1575-1642

*Al*lievo 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 di qui in avanti per una trasfigurazione dell'esperienza quotidiana in un ideale di incorrotta bellezza ideale (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 legamento 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

6 *Santa Cecilia* (da Raffaello)

Olio su tela; cm 128 x 88,2

Bibliografia: inedito.



Raffaello: *L'estasi di Santa Cecilia e santi*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Dopo l'*Orfeo ed Euridice* dipinto per i Lambertini, presentato da Fondantico nel 2015¹, un nuovo quadro del giovanissimo Guido Reni ci consente di gettare nuova luce sul “laboratorio dell'ideale” da questi attivato al momento del passaggio dalla bottega di Denjs Calvaert all'Accademia degli Incamminati. Si tratta di un aspetto sul quale, forte delle confidenze raccolte dalla viva voce del maestro e dei suoi allievi più stretti, oltre che di una sensibilità per i fatti artistici del tutto unica per la sua epoca, il canonico Carlo Cesare Malvasia ci ragguaglia in modo assai dettagliato nella sua *Felsina pittrice* (1678), ma per il quale le testimonianze visive a nostra disposizione non saranno mai numerose quanto vorremmo.

Già negli anni del discipulato presso Calvaert, Guido aveva manifestato insofferenza per il carattere costrittivo del suo insegnamento, che, come testimonia l'affresco staccato dal casino Aretusi a Zola Predosa (*La Madonna col Bambino e San Giovannino*, collezione privata)², si traduceva in uno sterile esercizio di copia dalle sue invenzioni. Nello stesso tempo egli aveva avvertito la forza del rinnovamento operato dai Carracci e, all'insaputa di Calvaert, aveva avviato una prima frequentazione di Ludovico, che lo aveva indirizzato alla “osservazione di un buon naturale” come antidoto (Malvasia parla di “purgante” e di “vomitorio”) alla “maniera troppo manierosa appunto, leccata, e oltremontana” inculcatagli dall'anversese³. Il quale, notando nei suoi dipinti un qualche accenno alla maniera “infingarda de' Carracci, che mancavano d'ogni pulizia, e finitezza”, se n'era alquanto adontato; “ma indarno, essendo già tratto il dado della disperazione, anzi della risoluzione di Guido”⁴ – col ché Malvasia sottolinea magistralmente quel senso di dolorosa necessità con cui il giovane Reni sarà costretto d'ora in avanti a vivere il peso della propria eccezionalità.

Il fatto che Malvasia narri alcuni episodi in cui è presente Annibale, partito per Roma alla fine del 1595, induce a ritenere che l'ingresso di Reni nella scuola dei Carracci sia sicuramente avvenuto entro tale data. Uno di questi episodi riguarda appunto l'*Orfeo ed Euridice* già Lambertini, da considerare tra i primi quadri eseguiti con la supervisione dei Carracci (a versargli il compenso, stando ancora al racconto del canonico, sarebbe stato Agostino, passato a sua volta a Roma sul finire del 1596).

Prima di conoscere il grande dipinto già sul camino dei Lambertini, in cui i ricordi di Calvaert si declinano entro un ordito

¹ D. BENATI, in *Itinerari d'arte. Dipinti e disegni dal XIV al XIX secolo*, a cura dello stesso, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2015, pp. 40-44, n. 8.

² S.D. PEPPER, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra, Bologna, 1988, pp. 12-13, n. 2.

³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678; ed. Bologna, 1841, II, p. 7.

⁴ *Ibidem*.



pienamente carraccesco, non avrei mai pensato di poter riferire a Guido anche questa copia parziale dell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello, allora in San Giovanni in Monte e ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Il dipinto, non citato da Malvasia ma nella cui paternità reniana credo fermamente, ci aiuta di fatto a capire le motivazioni che sono alla base della rapida evoluzione in senso “ideale” compiuta dal giovane artista, secondo i modi di cui parla il canonico. In proposito risulta illuminante un passo riferito ai primi dissapori con gli altri allievi dei Carracci: “ove gli altri seguivano una abbreviatura, e un certo facile Tentorettesco e risoluto insinuato loro da’ Maestri, egli al contrario, trovandosi già di questa pratica possessore, dilettavasi di una più esatta ricercata d’ogni minutissima parte, d’ogni muscolo, [...] ma raddolcendo poi tutto, e coprendolo d’una certa facilità e sprezzatura maravigliosa”⁵.

Ora, le fonti sono concordi nel ricordare l’ammirazione nutrita da Reni per la *Santa Cecilia* di Raffaello: una copia da quel dipinto sarà ad esempio il “biglietto da visita” con cui, su invito del cardinale Sfondrato, egli si presenterà a Roma nel 1601⁶. La copia in esame, limitata alla figura della sola protagonista contro un fondo scuro, propone una stesura pittorica assai simile a quella dell’*Orfeo ed Euridice* e insieme “una più esatta ricercata d’ogni minutissima parte”, ad esempio nella manica trapunta e nelle canne dell’organo, la cui lucentezza è restituita con sottigliezza mirabile. Nelle mani, un po’ grassocce, Reni si studia di imitare la florida sodezza degli incarnati di Raffaello: ed è appunto questo il modo di rilevare “ogni muscolo [...], ma raddolcendo poi tutto, e coprendolo d’una certa facilità e sprezzatura maravigliosa” di cui parla Malvasia. Raffaello dunque come antidoto (o “vomitorio” che dir si voglia) alla “abbreviatura” e al troppo “facile” tintorettesco degli stessi Carracci e dei loro allievi. Ma Raffaello anche – e chi se non lui? – come maestro di una pittura di matrice “ideale” (si veda la grazia ineffabile del piccolo squarcio di cielo) verso la quale il giovane Guido si va timidamente, ma già “risolutamente” orientando.

Daniele Benati

⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁶ H. ECONOMOPOULOS, *Copiare Raffaello. Il cardinale Sfondrato, Reni e le due versioni dell’“Estasi di santa Cecilia”*, in *Principi di Santa Romana Chiesa*, a cura di M. Gallo, Roma, 2013, pp. 43-56, che mette in dubbio l’identificazione della copia eseguita da Reni per Santa Cecilia in Trastevere con quella attualmente conservata nella cappella Polet in San Luigi dei Francesi (per la quale: M. BIETTI, in *L’Estasi di Santa Cecilia di Raffaello di Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di C. Bernardini, G. Zarri e A. Emiliani, catalogo della mostra, Bologna, 1983, p. 343, n. 20).

GIOVANNI GIACOMO SEMENTI

Bologna, 1583 - Roma, 1636

A detta di Malvasia (1678) avrebbe frequentato la scuola di Denys Calvaert prima di passare sotto la guida di Reni. Ciò dovrebbe essere accaduto a Roma quando Guido era al servizio dei Borghese o più probabilmente dopo il 1612, allorché si stabilì di nuovo a Bologna. Le opere più antiche non mostrano peraltro alcun riflesso della sua formazione manierista, bensì un aspro accento naturalistico entro il quale si fa progressivamente strada l'influsso reniano (Il martirio di Sant'Eugenia, Il martirio di Santa Caterina, Bologna, Pinacoteca Nazionale). Tra l'estate del 1615 e l'autunno del 1620 collabora con Guido alla decorazione della cappella del Sacramento nel duomo di Ravenna. Nel 1618 si reca a Mantova per prendere accordi circa lavori poi non condotti a termine nella villa gonzaghesca Favorita. Tra le opere di maggiore adesione a Reni, licenziate in questi anni, si annoverano l'Allegoria della Liberalità e della Modestia ora a Capodimonte e il Martirio di Santa Vittoria nei depositi di Brera. Nel 1624 è già a Roma, al servizio del cardinale Maurizio di Savoia, per il quale esegue numerosi dipinti (Cleopatra e l'Allegoria della Liberalità, ora nella Galleria Sabauda di Torino), e dal 1627 la sua permanenza in quella città, dove contrae matrimonio, sarà continua. Qui otterrà notevoli soddisfazioni, confortate dall'ingresso in numerose accademie (Umoristi, Desiosi), che certificano il raggiungimento di uno status sociale di tutto rispetto. All'attività romana, che si tinge di suggestioni lanfranchiane e neo-venete, spettano le due pale d'altare di Veroli: la Madonna con i Santi Pietro e Carlo Borromeo in Sant'Agostino, che è la sua unica opera firmata, e l'Assunzione in Santa Maria Salome. Da ricordare e ancora la Sacra conversazione nella collegiata di Frosinone. Muore a Roma l'8 settembre 1636.

GIOVANNI GIACOMO
SEMENTI

7 *Allegoria*

Olio su tela; cm 111,5 x 156,5

Bibliografia: inedito.

Oggetto della composizione sono tre bambine seminude intente a trastullarsi con differenti oggetti, volti a connotarle allegoricamente. La prima esibisce trionfante una lunga collana di perle, la seconda una cornucopia dalla quale fuoriescono fiori e frutti, e la terza tiene sollevato sul capo un mazzolino di erbe e fiori di campo.

Il dipinto dichiara esplicitamente di rispettare i principi classicisti che avevano avuto nella scuola bolognese la loro più compiuta formulazione artistica. Per la precisione esso è pianamente assegnabile, come ha indicato Benati, a Giovanni Giacomo Sementi, uno dei più dotati allievi di Guido Reni che lo incaricò spesso, assieme all'altro sodale Giovanni Francesco Gessi, di mettere in pratica in sua vece le invenzioni da lui concepite. In effetti, oltre che per precise consonanze di stile, le tre figure possono essere agevolmente confrontate anche dal punto di vista tipologico con i putti che animano l'*Allegoria delle arti* del Credito Emiliano a Reggio o la *Flora* del Banco di San Geminiano e San Prospero a Modena.

Il soggetto, assai particolare, ci indirizza inoltre verso il più importante committente del pittore, ovvero quel Maurizio di Savoia che, cadetto del duca Carlo Emanuele I, fu avviato per motivazioni politiche alla carriera ecclesiastica e nominato cardinale a soli tredici anni di età¹. Dai suoi registri di pagamento veniamo infatti a sapere della commissione di una serie di tele a soggetto allegorico (citate come ciascuna di "tre putti") affidate a quattro pittori diversi nel corso del 1625: il 30 maggio vennero

¹ Noto per la sua caratura intellettuale e per i suoi gusti raffinati, il cardinale Maurizio fu un importante animatore della vita culturale romana, in particolare grazie all'istituzione dell'Accademia dei Desiosi nel suo palazzo di Monte Giordano. La sua predilezione per la pittura bolognese d'impianto classicista trova giustificazione, tra l'altro, grazie alla presenza nel suo *entourage* di personalità, tra cui il letterato Luigi Manzini, provenienti da Bologna (M. FRANCUCCI, *Giovanni Giacomo Sementi tra Bologna e Roma*, in "Paragone", LXVI, 2015, nn. 123-124, pp. 25-26).



Domenichino: *Allegoria*. Torino, Galleria Sabauda.



assegnati trenta scudi al Padovanino, nel luglio quaranta a Gessi e cinquanta al Domenichino e infine il 30 settembre quaranta scudi furono corrisposti all'Orbetto². Di tali opere era stata fino a poco tempo fa con certezza identificata solo la bella *Allegoria* del Domenichino, conservata presso la Galleria Sabauda di Torino e interpretata come *L'Architettura, l'Astronomia e l'Agricoltura*³. Riconosciuto ad Alessandro Turchi detto l'Orbetto da Benati è poi un dipinto con le *Virtù teologali* già a Milano in collezione Koelliker, che Pierguidi ha proposto di identificare con il quadro realizzato per il cardinal Maurizio, sebbene sia di dimensioni leggermente maggiori rispetto alla tela del Domenichino⁴. Da ultimo Davide Dossi ha proposto di ricondurre alla stessa serie un'*Allegoria dell'amore virtuoso* (collezione privata), stilisticamente riconducibile a Gessi⁵.

Quanto emerso dalla precisa documentazione presente negli archivi del principe andrà poi confrontato con quanto affermato da Carlo Cesare Malvasia che, nella *Felsina pittrice* (1678), riferisce di una specie di gara indetta dal cardinale per stabilire quale fosse il migliore tra i due allievi di Reni: una gara vinta a pari merito giacché, se Sementi si era mostrato "più corretto ed erudito", Gessi si era invece rivelato "più ferace e risoluto [...], a questi dandosi anche il pregio sopra l'altro ne' puttini, che così carnosì, e teneri finge, che sembravano vivi"⁶.

Tutto lascia pensare che il dipinto di Sementi sia stato commissionato assieme agli altri sopra menzionati e che l'assenza del suo nome nel registro dei pagamenti dipenda dal suo ruolo di regolare stipendiato del cardinale. Fatto sta che il quadro qui presentato ha le stesse misure di quello del Domenichino; mentre a complicare le cose giungono altri due dipinti di Sementi con simili tematiche allegoriche, prossime nelle dimensioni all'*Allegoria* dipinta da Turchi⁷.

La situazione fin qui descritta depone comunque a favore dell'identificazione della tela in esame con quella commissionata a Sementi dal cardinale. Come per gli altri dipinti della serie, più difficile è invece sciogliere definitivamente il problema della sua iconografia, peraltro di chiaro significato beneaugurante. Pienamente apprezzabile è altresì la cifra elegante con cui Sementi ritaglia le grazie leggiadre delle tre infanti contro un limpido paese di chiaro rimando domenichiniano.

Massimo Francucci

² M. DI MACCO, "L'ornamento del Principe". *Cultura figurativa del cardinale Maurizio di Savoia (1619-1627)*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino, 1995, pp. 364-365, nota 74; S. PIERGUIDI, *Alessandro Turchi e il cardinale Maurizio di Savoia: la provenienza delle Tre virtù teologali*, in "Verona illustrata", 2009, pp. 37-39.

³ R.E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven, 1982, I, pp. 259-260.

⁴ La "schola" del Caravaggio: *dipinti della Collezione Koelliker*, catalogo della mostra, a cura di G. Papi, Milano, 2006, p. 184; S. PIERGUIDI, *Alessandro Turchi...* cit., p. 38.

⁵ D. DOSSI, *Considerazioni intorno alle cosiddette "Virtù Teologali" di Alessandro Turchi: il cardinale, il poeta e il pittore*, in "Arte Veneta", 67, 2010, pp. 157-162. Il dipinto aveva figurato in un'asta Semenzato (Venezia, 16 settembre 2001, n. 69). È di misure affini a quello del Domenichino e a quello in oggetto.

⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678, ed. 1841, II, p. 251.

⁷ *Spiritelli, amorini, genietti e cherubini. Allegorie e decorazione di putti dal Barocco al Neoclassico*, a cura di V. Natale, catalogo della mostra (Torino), Cinisello Balsamo (Milano), 2016, pp. 18-20; 60, nn. 36a 36b.

MATTEO LOVES

Colonia, documentato a Cento dal 1625

*L*e notizie su questo artista, tra i seguaci più affascinanti del Guercino, sono assai scarse. Se indimostrata rimane l'ipotesi di Mahon che egli avesse stretto amicizia col grande centese a Roma, dove quest'ultimo si trattenne tra il 1621 e il 1623, il fatto che il 10 febbraio 1625 a Cento sposi Violante Fabri e che nel novembre successivo lo stesso Guercino ne tenga a battesimo la primogenita, Francesca, dimostra che il suo arrivo nella cittadina centese doveva essere avvenuto da qualche tempo. Nel 1640 risulta essersi trasferito a Bologna e un atto centese del 23 novembre 1647, riguardante ancora la figlia Francesca, lo dice già defunto. La ricostruzione del suo catalogo, che conta ormai un ragguardevole numero di dipinti, si è avviato in base ad alcune opere riferitegli dalle fonti, come l'Angelo custode della chiesa dei Santi Rocco e Sebastiano di Cento (1630), il Ritratto di Alfonso III cappuccino (1635, Modena, Galleria Estense), la Resurrezione di Tabita già in San Pietro in Valle e ora nella Pinacoteca Civica di Fano, la pala con Madonna e santi della parrocchiale di San Pietro in Casale (1641-1642) e quella per la cappella Foresti nel duomo di Carpi (1645). La stessa personale adesione al naturalismo del Guercino, restituito attraverso una stesura smaltata di chiara origine nordica, connota numerosi altri dipinti, che gli sono stati pertanto restituiti dalla critica recente. Tra essi si segnalano alcuni autentici capolavori, segnati da un gusto imprevedibile e bizzarro, come la Morte di Adone (proposta nel 2013 dal Dorotheum di Vienna come opera giovanile dello stesso Guercino), la Giuditta con la testa di Oloferne, certificata da un'iscrizione nel retro (Parigi, Galérie Sarti), la Maddalena in meditazione sul Crocifisso e il San Rocco e l'angelo (Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini-Sgarbi), il Sogno di Giuseppe e la Susanna e i vecchi (collezione privata).

MATTEO LOVES

8 *La Madonna in adorazione del Bambino*

Olio su tela; cm 154,2 x 112

Provenienza: Vienna, collezione Liechtenstein.

Bibliografia: P. BAGNI, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, 1986, pp. 267, 275, n. 144; M. PIRONDINI, in *La scuola del Guercino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini e N. Roio, Modena, 2004, p. 293, fig. 437.

La tradizionale iconografia dell'adorazione del Bambino da parte della Vergine, in ordine al tema del "*quem genuit adoravit*" (adorò colui che aveva partorito), è svolta in questo caso con un intento dichiaratamente simbolico: anziché nella culla, Gesù è posto infatti su un altare, davanti al quale la Madonna s'inginocchia. In questo modo, e pur facendo salvo il carattere affettuoso consueto a questo tipo d'immagine, viene sottolineato il compito sacrificale a beneficio dell'umanità peccatrice assunto dal Figlio al momento dell'incarnazione. L'accentuato realismo con cui il pennello indugia sulla lustra pedana marmorea, sul cuscino di raso e sul candido lenzuolo del quale Gesù si è liberato – allusivo al sudario di cui si spoglierà risorgendo – contribuisce a creare un'atmosfera sospesa, alla quale aggiunge fascino il miracolo della luce, che fa vibrare le frange del lenzuolo e ne stampa l'ombra sul fianco dell'altare.



Guercino: *L'adorazione dei pastori*, particolare. Piacenza, Cattedrale.



Il dipinto è opera di Matteo Loves ed è noto agli studi dal 1986, quando venne pubblicato da Prisco Bagni dietro segnalazione di Denis Mahon, al quale si deve anche l'identificazione con un quadro già appartenuto alla collezione Liechtenstein a Vienna. Da allora è comunemente annoverato tra i capolavori di questo singolare artista di origine tedesca, anche se solito a sottoscrivere "fiammingo" e comunque naturalizzato emiliano, che, nel coro ben accordato tanto da riuscire un po' uggioso della bottega guerciniana, spicca come un solista di genio, che con i virtuosismi e gli abbellimenti non previsti in partitura si dimostra in possesso di caratteri originali e autonomi¹.

A testimoniare la radice non italiana della sua cultura d'origine è la levigatezza metallica delle superfici, anche se le tipologie dei divini protagonisti e le stesse ragioni del denso chiaroscuro che dà vita all'immagine si spiegano poi tutte in rapporto al Guercino, col quale Loves doveva essere entrato in rapporto già da qualche anno prima del 1625, allorché prende moglie a Cento. L'altezza dello stile del maestro al quale egli mostra di far costante riferimento è del resto quella degli inoltrati anni venti, successiva cioè alla fortunata parentesi costituita dal soggiorno romano che il Guercino ebbe modo di compiere negli anni del breve papato di Gregorio XV Ludovisi (1621-1623). Non si tarderà infatti a riconoscere che la tempra contadina della Madonna e del Bambino raffigurati in questa tela consuona ad esempio con quella degli stessi personaggi nell'*Adorazione dei pastori* affrescata dal Guercino nella cupola della cattedrale di Piacenza (1626-1627). Così come alla base del linguaggio di Loves, che forse in quell'occasione ebbe modo di collaborare col maestro, sono le *Sibille*, di costituzione robusta ma di cuore tenero, dipinte dal Guercino nel tamburo nella stessa cupola.

Si avvia così una vicenda ricca di episodi eclatanti, ai quali sarebbe il caso di dedicare prima o poi una mostra. Con le sue stesure smaltate e le sue idee sovente sopra le righe, Matteo Loves sarebbe in grado di reggerla autonomamente. E sarebbe bello vedere allora, accanto a questa smagliante *Madonna in adorazione del Bambino*, il *Cristo morto* della Pinacoteca Civica di Cento, degno di un pittore danubiano di primo Cinquecento, la *Susanna e i vecchi* e il *Sogno di Giuseppe* di collezione privata², la *Maddalena in meditazione sul Crocifisso* della Fondazione Cavallini-Sgarbi e il *Ritratto di Alfonso III cappuccino* dell'Estense di Modena (1635)³, la paletta con l'*Angelo custode* di Cento (1630) e – perché no – le

¹ Sull'artista: N. CLERICI BAGOZZI, *Benedetto Zalone e Matteo Loves*, in "Paragone", 241, 1970, pp. 36-51; P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., pp. 267-286; M. CENSI, *Matteo Loves. Un fiammingo accanto al Guercino*, in "Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria. Atti e memorie", 4a serie, XII, 1996, pp. 107-207; M. PIRONDINI, in *La scuola...* cit., pp. 285-308.

² Per la prima: U. NOBILI, *Natura, sentimento, espressione nella pittura reggiana dal '600 al '900*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, 1985, pp. 36-37. Per il secondo: P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., n. 145.

³ Per la prima: D. BENATI, *Dieci chiese della Bassa tra Bologna e Ferrara*, in *Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, a cura di M. Censi, catalogo della mostra di Cento, Milano, 1998, p. 47, fig. 8. Per il secondo: P. BAGNI, *Benedetto Gennari...* cit., n. 150.



grandi pale di Corporeno, di San Pietro in Casale (1641-1642) e di Carpi (1645)⁴, che personalmente amo moltissimo. Al fine di promuovere un decisivo confronto con il paesaggio alle spalle del *San Giorgio e il drago* della pala della parrocchiale di Corporeno⁵, potrebbe essere richiamata anche la bellissima *Morte di Adone* proposta di recente in vendita come opera dello stesso Guercino, ma da restituire invece a Loves, mai come in questo caso al corrente di soluzioni che rinviano a modelli nordici, alla van Poelenburgh⁶.

Emergerebbe bene il carattere “iper-realista” *avant-lettre* di un artista per il quale, come avviene nel dipinto in esame, il fare pittura consiste in un’avventura visiva in cui le persone e le cose, esplorate con indicibile sottigliezza, si caricano di un sottile mistero.

Daniele Benati

⁴ Rispettivamente in P. BAGNI, *Benedetto Genari...* cit., nn. 146, 142, 155, 154.

⁵ Da ritenere tuttavia, contrariamente a quanto indicava Bagni, successiva al dipinto di analogo tema eseguito dal Guercino nel 1639, noto attualmente attraverso una copia conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

⁶ Dorotheum, Vienna, 13 ottobre 2013, n. 556. Penso a Cornelis van Poelenburgh per il provocante scorcio della Venere nuda vista da tergo, che richiama il suo sconcertante rame raffigurante forse la *Ninfa Calipso che trae in salvo Ulisse dal mare* (Stoccolma, Hallwyl Museum).

MICHELE DESUBLEO
(MICHEL DESOUBLEAY)

Maubege, 1602 - Parma, 1676

*D*opo un apprendistato nella bottega di Abraham Janssens, Michel Desoubleay seguì il fratellastro Nicolas Renier a Roma, dove è documentato nel 1624. Intorno al 1630 passa a Bologna nella bottega di Guido Reni e l'incontro tra il lucido naturalismo conosciuto a Roma nella cerchia dei caravaggeschi nordici con l'idealismo di Guido connota la sua produzione pittorica, svolta all'insegna di una sorprendente sostenutezza inventiva e qualitativa, che gli studi moderni sono orientati a sottolineare col necessario risalto. Tra le opere spettanti al soggiorno bolognese vanno annoverate la bella Sacra Famiglia della parrocchiale di Borgo Panigale, eseguita nel 1640, e la tela raffigurante Cristo che scende tra i poveri assistiti da Sant'Agostino ora in San Giacomo a Bologna, databile al 1646. Ma è soprattutto nel campo della pittura "da stanza" che può esprimersi il suo gusto elegante e coltissimo, dalla Venere e Adone della Apsley House di Londra al San Giovanni Battista della Pinacoteca di Bologna, al Tancredi e Clorinda eseguito nel 1641 per il Granduca di Toscana (Firenze, Gallerie), all'Ercole e Onfale della Pinacoteca di Siena. Sul principio degli anni cinquanta è attivo per Modena, dove licenzia il bellissimo Sogno di San Giuseppe tuttora nella chiesa del Paradisino, il cui smaltato naturalismo sembra preludere a Cignani e al più maturo classicismo francese di fine secolo. Il successo ottenuto da questo dipinto gli procura probabilmente l'importante commissione da parte di Francesco I del San Francesco in estasi per la chiesa annessa al palazzo ducale di Sassuolo, spedito nel 1654 da Venezia dove si era stabilito raggiungendo il fratellastro. Tra i dipinti eseguiti per Venezia, la Madonna del Carmelo nella chiesa degli Scalzi e l'Orazione nell'orto in San Zaccaria si segnalano per l'intelligente e personale renismo che influirà non poco sulla cultura figurativa lagunare di quegli anni. La fine della sua carriera si svolge a Parma, dove è documentato dal 1666 e dove esegue tra l'altro la pala con la Madonna e santi per il duomo.

MICHELE DESUBLEO

9 *Sant'Orsola*

Olio su tela; cm 57,5 x 44,5

Bibliografia: inedito.

La santa è ritratta di tre quarti mentre sostiene sulla spalla il vessillo bianco con l'emblema della croce. L'innocenza, e allo stesso tempo la fierezza, che ne contraddistinguono l'immagine risultano altamente significative della sua vicenda e del martirio.

Principessa bretone, Orsola era stata concessa in sposa dal padre al principe pagano Ereo; dal momento che si era promessa segretamente a Dio, prima di contrarre il matrimonio la giovane dalla Francia intraprese un lungo viaggio a Roma per chiedere consiglio al papa. Di ritorno a nord, presso la città di Colonia, venne martirizzata insieme alle compagne dagli unni di re Attila, a sua volta invaghito di lei e rifiutato. Elemento canonico dell'iconografia di Orsola è proprio lo stendardo bianco con una croce rossa, simbolo della vittoria sulla morte e del candore della giovane martire.

Questa preziosa tela, mirabile testimonianza di un sincretismo tra la pittura nordica e la migliore tradizione felsinea, è opera del grande pittore franco-fiammingo Michel Desoubleay, il cui nome venne ben presto italianizzato in Michele Desubleo¹. Se l'uso di colori smaltati attesta l'origine nordica della sua maniera, e le ombre tradiscono il contatto soprattutto con le opere di Simon Vouet a Roma, dove è attestato nel 1624 accanto al fratellastro Nicolas Regnier, il segno di contorno delle sue figure, sicuro ma sempre improntato alla ricerca della forma tornita lo avvicina allo stile dei capolavori licenziati da Guido Reni nel corso degli anni trenta.

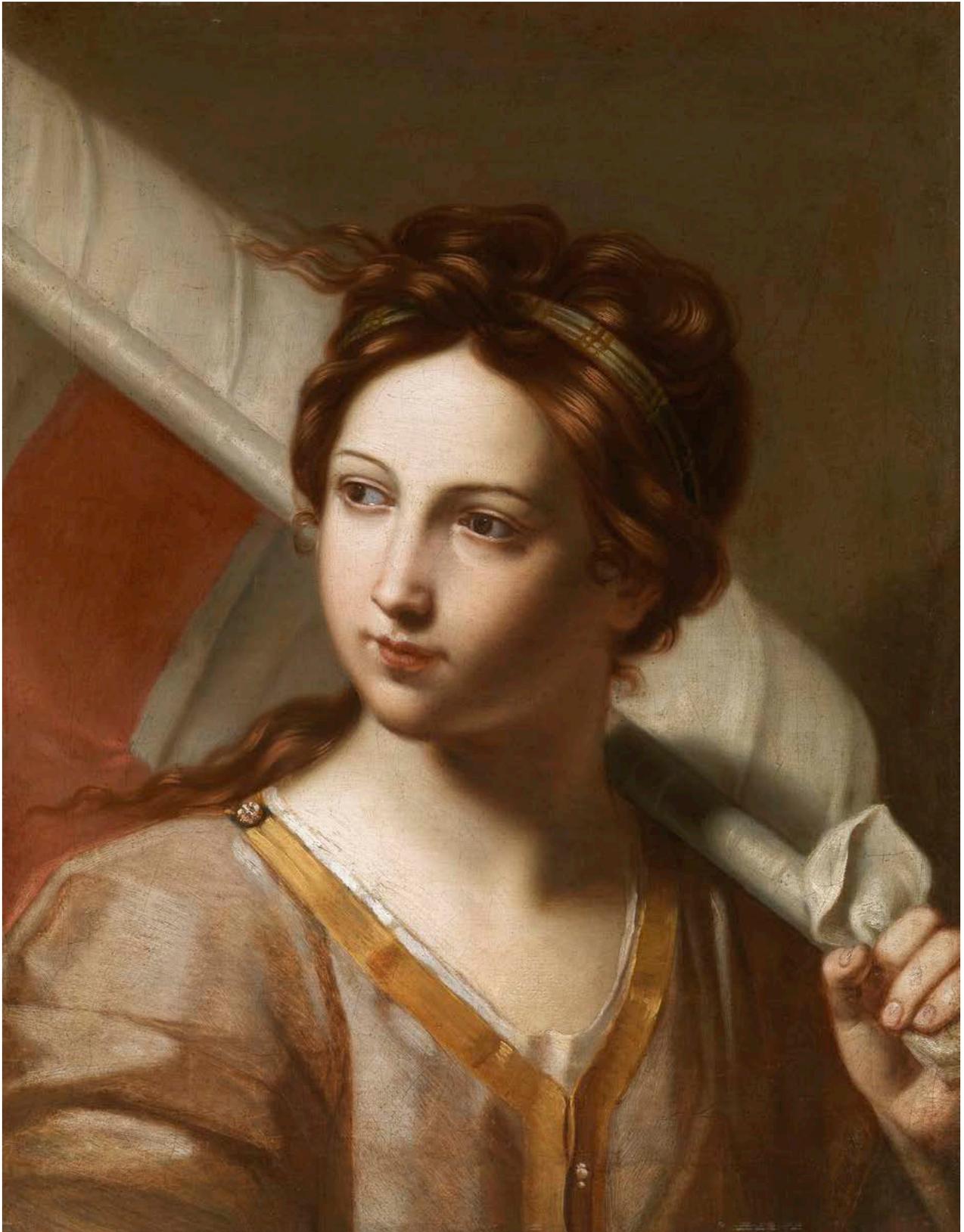
Ciò vale anche per la bellissima *Sant'Orsola* qui esposta, illustre aggiornamento dei modelli femminili svolti da Reni, dall'*Atalanta* del dipinto oggi al Museo di Capodimonte fino all'*Andromeda* della tela della Galleria Pallavicini a Roma. A sancire il superamento e l'emancipazione di Desubleo dal maestro è la ricerca quasi compendiarica del mezzo pittorico, che evita alla figura qualsiasi affettazione di maniera e la restituisce ai nostri occhi come un prodigio di spontanea bellezza.

Solito a replicare anche a distanza di anni le proprie composizioni, egli riproporrà in controparte la stessa immagine della santa in una tela pervenuta forse dalla romana collezione Colonna alla chiesa del Preziosissimo Sangue di Albano Laziale, connotata al confronto dalla stesura un po' indurita propria della sua fase estrema².

¹ L. PERUZZI, *Per Michele Desubleo, fiammingo*, in "Paragone", 431-433, 1986, pp. 85-92; A. COTTINO, *Michele Desubleo*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pirondini e E. Negro, Modena, 1992, pp. 207-234; M. PULINI, *La passiflora di Michele Desubleo*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina", XXXV-XXXVI, 1995-1996, pp. 107-115; A. COTTINO, *Michele Desubleo*, Soncino, 2001.

² A. COTTINO, *Michele Desubleo...* cit., p. 113, n. 39, fig. 20, che erroneamente la ritiene un frammento di una composizione più vasta.

Federico Giannini



MICHELE DESUBLEO

10 *La Madonna della rosa*

Olio su tela; cm 121,5 x 103,3

Bibliografia: inedito.

Stringendo nella sinistra una rosa e nella destra un libro, la Vergine guarda pensierosa il Bambino che, seduto sul suo grembo, sceglie sorridendo da un cestino posto al suo fianco una passiflora, il “fiore della Passione”, gli stami e il pistillo del quale ricordano rispettivamente la forma dei chiodi e del martello con cui, una volta adulto, sarà crocifisso. Il quadro si colora così di significati simbolici e dolorosi, che l’eleganza della composizione e la ricchezza della gamma cromatica riescono tuttavia a tenere in secondo piano.

Esso spetta con piana evidenza a Michele Desubleo, al quale un tale soggetto dovette riuscire particolarmente congeniale, visto che lo ripeté in più occasioni e in modi diversi.



Michele Desubleo: *La Madonna della rosa*. Modena, collezione BPER.



Assai nota è infatti la redazione di proprietà BPER - Banca Popolare dell'Emilia, pubblicata anni fa da Lucia Peruzzi¹. In quel caso il Bambino, intento a porgere la passiflora alla Vergine, è sostenuto affettuosamente in piedi da quest'ultima, che con la sinistra solleva la rosa, in modo che si stagli trionfalmente contro l'azzurro del cielo: un dettaglio scelto come immagine di copertina del catalogo della grande mostra dedicata nel 1986 all'*Arte degli Estensi* e da allora spesso utilizzato per cd e volumi, compreso quello di Giovanni Pozzi *Sull'orlo del visibile parlare*, pubblicato da Adelphi nel 1993, che proprio al quadro del pittore fiammingo e alla sua raffinata simbologia mariana dedica considerazioni importanti. In parte simile a quella BPER è la redazione pervenuta nel 1881 dalla chiesa di San Pietro Martire a Parma alla quadreria annessa a Santa Maria della Steccata, dove però il gruppo è raffigurato tra le nuvole e il Bambino, retto analogamente in piedi dalla Madre, esibisce anch'esso una rosa e non una passiflora. Del tutto assente vi è poi il cestino di fiori, che costituisce uno dei brani più strepitosi tanto nel quadro BPER quanto in quello qui esaminato².

Una redazione assai simile alla presente, venduta presso la casa d'aste l'Antonina di Roma nel 1972, è stata invece pubblicata da Massimo Pulini³. Pur nella difficoltà di giudicarla in base alla modesta riproduzione da lui ricuperata, non sembrerebbe però trattarsi dello stesso quadro. Differente è infatti l'ambientazione architettonica, così come diversi sono numerosi dettagli: dalla testa del Bambino alla legatura del libro, a talune pieghe nel manto della Vergine. Solo la sua ricomparsa potrà consentirci di decidere se si tratti di una replica autografa o non piuttosto, come preferirei pensare, di una buona variante di bottega del quadro qui presentato.

Il dipinto in esame manifesta al grado più alto i caratteri del Desubleo maturo, collocandosi in una data intermedia tra la *Madonna della rosa* BPER e quella ora nella Quadreria Costantiniana della Steccata a Parma. Mentre infatti per il primo va ribadita la datazione precoce già sostenuta dalla Peruzzi⁴, in virtù della straordinaria morbidezza della stesura che dà conto della frequentazione della bottega reniana e l'avvicina ancora al *Cristo che scende tra i poveri assistiti da Sant'Agostino* ora in San Giacomo a Bologna (1646), il secondo spetta chiaramente agli ultimi anni della carriera del pittore, trascorsi appunto, dal 1666 fino alla morte, a Parma e caratterizzati da una fattura più secca e insistitamente disegnativa⁵.

¹ L. PERUZZI, in *L'arte degli Estensi*, catalogo della mostra, Modena, 1986, p. 194, n. 110; EAD., in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, 1997, pp. 90-92, n. 38; A. COTTINO, *Michele Desubleo*, Soncino, 2001, pp. 115-116, n. 41.

² G. CIRILLO, in *La Quadreria Costantiniana. Dipinti, acquerelli, disegni dal XVI al XIX secolo*, a cura di G. Cirillo, A. Crispo, A. Mavilla, Parma, 2008, p. 19, n. 20. Sul problema delle repliche nella produzione del pittore fiammingo, impostato da Lucia Peruzzi nel suo articolo "di apertura" sul pittore (*Per Michele Desubleo, fiammingo*, in "Paragone", 431-443, 1985, pp. 85-92): A. COTTINO, *Le copie e le derivazioni come paradigma di fortuna storica: il caso di Michele Desubleo*, in "Valori tattili", 5/6, 2015, pp. 308-317, che vi tralascia però l'esame del quadro della Steccata, già segnalato su mia indicazione da L. PERUZZI, in *Banca Popolare...* cit., p. 91. In tema di "fortuna storica" va altresì ricordato il recente, brillante intervento di A. GRASSI, *Una canzone e qualche ipotesi per Michele Desubleo "pittore esquisitissimo"*, in "Studi secenteschi", LVI, 2015, pp. 211-223, che rende noto un componimento poetico dedicato ai dipinti eseguiti per la corte medicea, tra i quali un magnifico *Ganimede*, finora ignoto agli studi, dei depositi delle Gallerie di Firenze.

³ M. PULINI, *La passiflora di Michele Desubleo*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", n.s., 35/36, 1995-1996, p. 110, fig. 96. Inoltre: L. PERUZZI, in *Banca Popolare...* cit., p. 91, fig. 40; A. COTTINO, *Michele Desubleo...* cit., p. 116 n. 42.

⁴ Da rigettare è invece la posizione di Cottino (*Michele Desubleo...* cit., p. 116), che, non notando sostanziali differenze tra la versione BPER e quella venduta dall'Antonina nel 1972 (forse copia, come si è detto, della presente), data entrambe nel corso degli anni sessanta.

⁵ Potrebbe essere dunque questa, e non la redazione BPER, dipinta probabilmente a Bologna, la "Mad.a col Bambino di Michele Zobleos" valutata dodici doppie nell'inventario dei beni posseduti dal marchese Andrea Boscoli a Parma, redatto da Giacomo Maria Giovannini nel 1708 (G. CIRILLO, G. GODI, *Ancora per il Desubleo a Parma*, in "Parma per l'arte", n. s., I, 1995, 1, p. 26).



La versione che qui si presenta manifesta invece le prerogative proprie della fase centrale dell'attività del pittore, avvicinandosi in particolare alla pala con *San Francesco in estasi* per la chiesa annessa al palazzo ducale di Sassuolo, commissionata da Francesco I d'Este e spedita nel 1654 da Venezia.

In merito alla sottigliezza del pensiero iconografico, andrà notato come, fatta salva la lettura complessiva proposta da Pozzi nel volume più sopra citato, in questo caso la presenza del libro, assente negli altri esemplari noti, esalti ulteriormente il ruolo della Madonna come Regina della Chiesa, in quanto depositaria e custode della Verità rivelata. La ricercatezza dei gesti e la sontuosa gamma cromatica, esaltata da una stesura che ha la lucentezza di uno smalto, fanno peraltro di questo dipinto uno tra gli apici raggiunti dall'affascinante artista.

Daniele Benati

PIER FRANCESCO CITTADINI

Milano, circa 1615 - Bologna, 1681

Insieme al fratello Carlo, col quale si trovò costantemente a collaborare, si trasferisce assai giovane a Bologna, dopo essere stato per qualche tempo allievo a Milano di Daniele Crespi, morto di peste nel 1630. Entrato nella bottega di Guido Reni, manifesta doti spiccate e si cimenta nella copia dalle fortunate opere del maestro. Avvia ben presto un'attività in proprio e produce pale da altare dove l'elezione del dettato reniano si contamina con una cromia robusta e luministicamente contrastata, di chiara matrice lombarda (Lapidazione di Santo Stefano, Bologna, Santo Stefano; Caduta di San Paolo, Bologna, San Paolo Maggiore). Un viaggio a Roma, compiuto tra il 1645 e il 1650 in compagnia di un artista fiammingo di cui le fonti non ricordano purtroppo il nome, gli consente di specializzarsi in un genere pittorico per nulla frequentato dagli altri allievi di Guido Reni ed anzi considerato "minore": la natura morta, che egli praticherà secondo i modi dei pittori nordici di fiori e animali colà attivi. Di questa nuova attitudine dà prova nella decorazione della Galleria di Bacco entro il palazzo Ducale di Sassuolo, svolta sotto la direzione di Jean Boulanger tra il 1650 e il 1652, dove gli spettano le sontuose ghirlande di fiori, individuati nelle singole specie e indagati con un nitore fiammingo. La critica moderna ha ricostruito altresì la sua produzione di quadri autonomi di fiori e di frutta, così come gli ha riconosciuto una ragguardevole produzione di paesaggi con figure, a soggetto realistico o storico. Dopo la restituzione a Lorenzo Pasinelli del grande Ritratto della famiglia Malvezzi custodito nel castello di Dozza, la sua attività nel campo del ritratto appare invece meno abituale di quanto non si ritenesse un tempo.

PIER FRANCESCO
CITTADINI

11 *Santa Barbara*

Olio su tela; cm 33 x 23

Bibliografia: inedito.

Contro un cielo illuminato da una luce vespertina, ma che già si appresta all'oscurità, si staglia la figura di Santa Barbara, identificata dagli attributi della palma del martirio e della torre. Le proporzioni minute della giovane, coperta da un manto che si apre al soffiare del vento, sottolineano l'impressione di purezza, ma allo stesso tempo di alto contegno da parte della fanciulla, che solleva dolcemente la mano sinistra ad indicare il luogo della sua reclusione e del martirio.

La vicenda della nobile figlia di Dioscuoro, rinchiusa nella torre dal padre che intendeva proteggerla per la sua bellezza e quindi condotta davanti al prefetto e torturata affinché abiurasse la sua fede cristiana, si ricava da una *Passio* composta tra il IX e il X secolo. Il culto si diffuse quindi rapidamente dapprima in Germania – laddove Barbara comincia ad essere considerata nel gruppo delle “grandi vergini” al pari di Dorotea, Caterina d’Alessandria e Margherita d’Antiochia – e successivamente in Italia. Il Concilio di Trento, affermando la centralità della famiglia come nucleo sociale primigenio e conseguentemente sostenendo il valore dell’autorità paterna, ritenne di dover ridimensionare la portata storica del culto di Barbara, ribelle per antonomasia per essersi sottratta più volte alla volontà del padre. Ciò comportò nel Seicento una diminuzione delle attestazioni iconografiche, benché il culto resistesse naturalmente in forma privata¹.

La tela qui esposta è proprio un’opera destinata al collezionismo privato, realizzata negli anni giovanili da Pier Francesco Cittadini, uno dei più validi fra gli allievi di Guido Reni². Cittadini, originario di Milano, aveva appreso i primi rudimenti di disegno e pittura nella bottega di Daniele Crespi, prima che questi morisse nella peste del 1630. Ancora adolescente Cittadini si trasferì quindi a Bologna ed entrò nella bottega di Guido, esercitandosi di continuo nella pratica della copia, come ricordava con ammirazione Malvasia³. Il suo esordio pubblico si colloca nel 1637, con la pala del *Martirio di Santo Stefano*, realizzata per la cappella della famiglia Palazzi nell’antica chiesa dedicata al protomartire⁴. Da questo momento, e per circa un decennio, il pittore è impegnato principalmente in commissioni di dipinti religiosi, condotti seguendo i modelli di Reni, cui aggiungeva come riferimenti Giovanni Francesco Gessi e Simone Cantarini. Decisivi già in questa fase risultarono i soggiorni romani, uno verosimilmente consumato entro il 1640 e un secondo, più consapevole, dopo il 1645⁵: fu a Roma che Cittadini si specializzò come pittore di

¹ Per un resoconto sull'iconografia della santa in Europa: I. TOZZI, *Santa Barbara: l'acqua, il fuoco, la torre*, Rieti, 2002.

² Su Cittadini: E. RICCOMINI, *Pier Francesco Cittadini*, in “Arte antica e moderna”, 1961, pp. 362-373; A. CZÈRE, *Deux nouveaux paysages de Pier Francesco Cittadini*, in “Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts”, LXXXVI, 1997, pp. 59-70, 139-144; E. RICCOMINI, *Ricordi di scuola bolognese. Un paio di aggiunte al catalogo del Burrini e del Cittadini*, in “Arte a Bologna”, 5, 1999, pp. 131-135; D. BENATI, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura dello stesso e di L. Peruzzi, Milano, 2000, pp. 84-97; M. PULINI, *Pier Francesco Cittadini, Sant’Orsola*, Ariccia, 2008. Ma non va dimenticato l’apporto di conoscenze recato proprio da Fondantico attraverso i numerosi dipinti di Cittadini presentati nelle varie edizioni dei suoi “Incontri con la pittura”.

³ C.C. MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi. Appunti inediti*, a cura di A. Arfelli, Bologna, 1961, pp. 67-68.

⁴ E. RICCOMINI, *Pier Francesco...* cit., pp. 363-364, tav. 171a.

⁵ D. BENATI, in *La natura morta...* cit., pp. 86, 90.



natura morta, abbandonando progressivamente gli altri settori di attività e intraprendendo un percorso che lo avrebbe portato ad essere uno dei maestri più ricercati nella pittura di quel genere dell'intera penisola.

Il dipinto qui preso in esame si può dunque collocare poco dopo il 1640, in prossimità di un vero e proprio capolavoro come la pala d'altare con la *Caduta di San Paolo*, collocata nel gruppo di tele dell'abside della chiesa di San Paolo a Bologna⁶. In questa fase Cittadini è impegnato in grandi commissioni, ma anche in dipinti di più piccolo formato. Se nelle pale d'altare egli guarda come riferimenti privilegiati a Reni e a Cantarini, sottile è invece la preferenza accordata nelle tele di dimensioni più minute a Gessi e Sementi, quest'ultimo verosimilmente frequentato nel corso del primo soggiorno a Roma. Nella *silhouette* di Barbara non è difficile riconoscere la ragione formale proprio di Giovanni Giacomo Sementi e i suoi debiti verso l'ideale di eleganza di Francesco Albani. La natura preziosa della composizione, con i colori intrisi di una luce cristallina, presuppone come termini di confronto le poco più tarde *Allegorie delle Stagioni* delle Collezioni Comunali di Bologna o ancora la *Madonna col Bambino e due santi* della sagrestia di Santa Maria di Galliera, nella quale si può individuare un'identità tra la figura della Vergine e quella della nostra Barbara.

La raffinatezza calligrafica del profilo delle vesti, che generano linee autonome rispetto alla forma, già sottintende l'emergere dell'intelligenza decorativa dell'artista, ormai pronto alla svolta che ne avrebbe contrassegnato il seguito della carriera e ne avrebbe determinato la fortuna dal Seicento fino ai nostri giorni.

Federico Giannini

⁶ N. ROIO, *Pier Francesco Cittadini detto il Milanese*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pirondini e E. Negro, Modena, 1992, pp. 167, 187.

FLAMINIO TORRI
Bologna, 1620 - Modena, 1661

*F*u allievo dapprima di Giacomo Cavedoni e poi di Simone Cantarini, alla morte del quale (1648) ne ereditò la bottega assieme a Lorenzo Pasinelli. Nel San Giovanni Battista della Pinacoteca Nazionale di Bologna e nell'Adorazione dei magi del Museo di San Giuseppe, riferiti in passato al Pesarese, nonché nella sorprendente Deposizione a lume notturno della Pinacoteca di Bologna, i caratteri del giovane artista emergono con prepotenza: l'impianto formale desunto dal maestro è riproposto entro un'intelaiatura luministicamente contrastata che si avvale di una stesura "lustra e quasi stremata da riflessi rapidi e cupi, come d'antracite" (Volpe). Intorno al 1650 cade l'esecuzione della pala con Sant'Antonio e il Bambino Gesù nella chiesa dell'Osservanza di Imola e della distrutta pala Fontana Bombelli, già in Santa Maria della Carità a Bologna, di cui resta il forte bozzetto nella Galleria Estense di Modena, ricco di rimandi a Cantarini e ancora a Cavedoni, ma affondati fra le ombre bruciate che ne scandiscono la risaltatissima partitura luminosa. Se la stasi delle commissioni pubbliche lo induce a privilegiare la committenza privata, per la quale esegue numerose Sacre famiglie e mezze figure di soggetto sacro e profano, le sue propensioni troveranno ampio riscontro durante il suo servizio presso Alfonso IV d'Este a Modena, dove è segnalato già nel corso del 1658 con l'incarico di soprintendente alle collezioni ducali. Il confronto con la grande tradizione cinquecentesca e seicentesca, cui lo spronava il suo incarico di conservatore e copista, e la conoscenza dell'impetuoso naturalismo di Mattia Preti, attivo a Modena tra il 1653 e il 1656, giustificano lo spessore fortemente carnale delle sue opere estreme.

FLAMINIO TORRI

12 *San Francesco in estasi sorretto da un angelo*

Olio su tela; cm 126,3 x 96,3

Bibliografia: C. VOLPE, *Ancora sul Torre, per una importante aggiunta*, in "Paragone", XXVIII, 1977, n. 333, pp. 28-36 (ried. in C. VOLPE, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena, 1994, pp. 130-136, figg. 150, 151); A. COLOMBI FERRETTI, in *L'arte degli Estensi*, catalogo della mostra, Modena, 1986, pp. 205-206, n. 122; A.M. AMBROSINI MASSARI, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pirondini e E. Negro, Modena, 1992, p. 395, nota 32, fig. 379; A. MAZZA, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, 3, Guido Reni e il Seicento*, Venezia, 2008, p. 434.

¹ Nella stessa occasione, molto materiale inedito era discusso da A. COLOMBI FERRETTI, *Bilancio su Flaminio Torre*, in "Paragone", XXVIII, 1977, n. 333, pp. 7-28.

Con una soluzione messa in auge in epoca di Controriforma – Federico Zuccari, Caravaggio, Orazio Gentileschi... –, l'intenso dipinto unisce al tema dell'estasi di San Francesco, in deliquio dopo aver ricevuto le stimmate, quello della consolazione angelica. Appartenuto per qualche tempo alla collezione dello scrittore e senatore Paolo Volponi, i cui interessi collezionistici sono ben documentati dall'importante lascito pervenuto in più riprese nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, venne reso noto nel 1977 da Carlo Volpe, che ne trasse spunto per una completa riconsiderazione del ruolo giocato da Flaminio Torri nel panorama della pittura bolognese del secondo Seicento¹.

Fino a quel momento Torri era stato infatti ritenuto una sorta di epigono di Simone Cantarini, a sua volta considerato uno fra i tanti scolari di Guido Reni. Si trattava dunque di ricuperarne alla coscienza critica i caratteri di spiccata originalità, che Volpe giungeva a riconoscere a fianco del maestro fin nella pala con *l'Apparizione della Vergine a San Filippo Benizi* (già in San Giorgio in Poggiale; ora Bologna, Pinacoteca Nazionale), rimasta incompiuta alla morte del Pesarese (1648) e completata da Albani: soprattutto nella testa e nelle mani del santo, la stesura "lustra e quasi stremata da riflessi rapidi e cupi, come d'antracite", appare infatti già peculiare dell'allievo.

Il dipinto in esame, "di smagliante bellezza" e "tessuto con il filo d'oro di una pittura tutta di prima", dimostra l'ormai avve-



Flaminio Torri, copia da (?): *San Francesco in estasi*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.



nuta emancipazione di Torri rispetto ai modi di Cantarini e si può confrontare con altri suoi capolavori coevi, quali il grande *Compianto sul Cristo morto*, pervenuto anch'esso alla Pinacoteca dalla chiesa di San Giorgio, e soprattutto la "superba" *Adorazione dei magi* del Museo dei Cappuccini di Bologna. In tutti i quadri citati, Flaminio esperisce una sensibilità turbata, che lo porta a ritagliare nettamente i profili delle belle forme apprese da Simone e a tormentarle ulteriormente attraverso il repentino contrasto tra luce e ombra, talora accentuato dall'emergere del colore bruno della preparazione.

Nel nostro caso, tali caratteri informano il volto terreo del santo, solo in parte svelato dalla luce, e soprattutto la bellissima mano portata al petto, in atto di artigliare spasmodicamente il saio – un dettaglio giustamente scelto da Volpe tra le riproduzioni offerte nel suo contributo del 1977. Nel luore vespertino, il drammatico deliquio di Francesco, invano confortato dall'angelo che lo assiste sostenendolo da tergo, si carica così di accenti cupamente esistenziali e il tono complessivo dell'immagine è ben altro da quello gentile e rassicurante in genere conferito dai pittori bolognesi a questo episodio.

Ovviamente a Volpe era nota una seconda redazione del dipinto, priva però dell'angelo, pervenuta alla Pinacoteca di Bologna sotto il nome di Cantarini, mutato poi in favore di Giovan Gioseffo Dal Sole e infine di Torri. Se lo studioso riteneva autografe entrambe, la critica successiva ha preferito, a mio parere un po' troppo drasticamente, riferire la versione della Pinacoteca a un seguace di Torri, forse quel Giulio Cesare Milani che nel 1678 Malvasia indicava come il suo "più bravo allievo"². Operoso in anni in cui, venute meno le grandi commissioni ecclesiastiche, la committenza del quadro "da stanza" diviene predominante, lo stesso Flaminio Torri era solito riprendere, anche a distanza di tempo, le proprie composizioni. In ogni caso, il maggior grado di autografia riconosciuto dalla critica al presente esemplare ne rende verosimile l'identificazione con il "San Francesco isvenuto" acquistato "a rigoroso prezzo" da Angelo Michele Colonna, che "non si è mai creduto contento, sin che d'un qualche pezzo dello stesso [Torri] non ha fatto acquisto"³.

Daniele Benati

² Olio su tela; cm 111 x 97,5; inv. 603: A. COLOMBI FERRETTI, in *L'arte degli Estensi...* cit., p. 206; A. MAZZA, in *Pinacoteca Nazionale...* cit., pp. 433-434, n. 253.

³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678; ed. Bologna, 1841, II, p. 384.



FLAMINIO TORRI

13 *Sibilla*

Olio su tela; cm 87 x 72

Bibliografia: inedito.

È probabile che questa figura, connotata da una florida bellezza matronale, costituisca il ritratto di una dama che, come di consueto all'epoca, ha chiesto al pittore di posare nelle vesti di una Sibilla. Se delle mitiche veggenti dell'antichità essa non ha certo la grazia adolescenziale in genere riferita loro dalla pittura bolognese, essa possiede del resto la fierezza un po' aggressiva che ben si addice a chi, apprestandosi a rivelare i misteri del futuro, reclama su di sé l'attenzione, modulando i propri gesti con accorta teatralità.

L'intero quadro nasce così con un forte carattere di originalità, come se Flaminio Torri, al quale esso spetta per piana evidenza di stile, intendesse ripensare l'intero assetto iconografico di un soggetto pittorico che a Bologna si era venuto codificando sulla scorta dei celebrati modelli di Reni, fatti propri anche dal Guercino. Ciò vale infatti per l'abbigliamento insolitamente cupo, laddove le sibille di Guido o del Guercino vestivano abiti dai colori chiari e squillanti: accanto al bianco del velo che le copre la scollatura, il viola fosco del mantello, solcato da ombre nerastre, introduce una nota funerea, mentre il blu del rigido tessuto che le funge da copricapo (un'idea quasi alla Sluter, o alla Nicolò dell'Arca) trasforma in qualcosa di molto diverso il candido turbante di foggia orientale delle sue più giovani colleghe.

Già in passato Fondantico aveva presentato un'altra *Sibilla* di Torri, fedele quantomeno all'immagine adolescenziale propria della tradizione¹. Ma in questo caso anche il gesto con cui la donna indica con la sinistra la tavola sapienziale, del tutto priva di scrittura, assume un carattere imperioso e vagamente minaccioso, tale da conferirle un carattere inquietante.

Pensieri analogamente torvi e negromantici sono del resto ricorrenti nell'immaginario di Torri, nel quale la lezione di Reni, appresa attraverso l'alunnato presso Cantarini, si tramuta in qualcosa di assai diverso, tanto da richiamare pittori assai lontani rispetto all'idealismo bolognese, ma di indole altrettanto saturnina, come Ribera a Napoli o il milanese Cairo. Nei confronti della tradizione reniana, la polemica di Torri nasce peraltro "dall'interno", senza mostrare cioè alcun cedimento naturalistico e facendo anzi forza sugli strumenti pittorici appresi, che egli si limita a mutare drasticamente di segno, dal positivo al negativo. Come in una lastra fotografica sovresposta, il bruciante "bianco e nero" delle sue immagini, animato da una stesura "lustra e quasi stremata da riflessi rapidi e cupi, come d'antracite" (Volpe)², vive così ai

¹ D. BENATI, in *Aspetti dell'arte emiliana dal XVI al XVIII secolo*, a cura dello stesso, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 1998, pp. 62-64, n. 15.

² C. VOLPE, *Ancora sul Torre per un'importante aggiunta*, in "Paragone", 333, 1977, p. 30.



marginari del buio, in una dimensione in cui il reale perde vigore e i fantasmi acquistano realtà.

Come comprese benissimo anni fa Renato Roli ponendolo ad apertura della sua trattazione del Settecento bolognese³, l'esempio di Torri risulterà decisivo per gli esiti successivi della cultura figurativa locale, giungendo a interessare Elisabetta Sirani nella sua produzione più matura e a costituire la base di partenza per il linguaggio di Lorenzo Pasinelli.

Da considerare tra gli apici della sua produzione, il dipinto che qui per la prima volta si commenta si affianca dunque a risultati di pari impegno e prestigio già restituiti all'artista, a partire dalle due versioni dell'*Adorazione dei magi* del Museo dei Cappuccini di Bologna e della Cassa di Risparmio di Mirandola, fino alla *Visione di Sant'Antonio* della chiesa dell'Osservanza di Imola.

Si tratta di confronti utili a dimostrare una data di esecuzione della tela intorno al 1650, anteriormente cioè al passaggio dell'artista a Modena, dove è già attestato al servizio di Alfonso IV d'Este nel 1658. Il particolare carattere dell'opera di Torri, vissuto in anni in cui, dopo il fervore conosciuto da Bologna nella prima metà del secolo, le commissioni pubbliche diventano sempre più rare e dedito pertanto soprattutto alla produzione di quadri "da stanza", rende tuttavia problematica una migliore approssimazione cronologica: una constatazione che vale per tutti i capolavori licenziati dal pittore per la committenza privata, in cui si esplica una ricerca formale che, misurandosi sovente sui medesimi temi e persino sulle stesse composizioni, non perde mordente e volontà di sperimentazione.

Daniele Benati

³ R. ROLI, *Pittura bolognese 1650 - 1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 92-93. Inoltre, sull'artista: A. COLOMBI FERRETTI, *Bilancio su Flaminio Torre*, in "Paragone", 333, 1977, pp. 8-28; A.M. AMBROSINI MASSARI, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pirondini e E. Negro, Modena, 1992, pp. 391-408.

LORENZO PASINELLI

Bologna, 1629-1700

Secondo le notizie fornite nella biografia pubblicata dall'allievo Giovan Pietro Zanotti a tre anni di distanza dalla sua morte, la formazione di Pasinelli si svolse dapprima presso il pesarese Cantarini, il più ribelle e geniale fra i discepoli di Guido Reni, e poi, alla morte di questi (1648), presso Flaminio Torri, a sua volta già allievo del Pesarese, 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 biografici circa eventuali viaggi veneziani. Fatto sta che nelle 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

14 *La Maddalena
in meditazione*

Olio su tela; cm 75 x 63

Bibliografia: inedito.

Nell'antro di una grotta, aperta a sinistra su un paesaggio al tramonto, Maria Maddalena appare concentrata nella meditazione e nella preghiera verso l'immagine a rilievo di Cristo crocifisso. L'immagine a sua volta pare prendere vita, con il Cristo che si rivolge con intensità alla penitente, incontrandone il dolore ed esaudendo in questo modo le sue suppliche.

La vicenda di Maria di Magdala, prima testimone della resurrezione e poi eremita per trent'anni nel deserto, è narrata nel testo agiografico a lei dedicato da Rabano Mauro. La fortuna del suo culto si deve tuttavia piuttosto al capitolo della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, nel quale si fa pure riferimento alla migrazione sulle coste provenzali e all'evangelizzazione della Francia da parte della santa. A partire dal XIII secolo dunque Maddalena comincia ad essere considerata una delle fondatrici del cristianesimo in Occidente e, seguendo l'identificazione medievale, la sua figura viene sovrapposta a quella di Maria di Betania, sorella di Lazzaro, che in segno di penitenza aveva lavato i piedi di Cristo in casa di Simone il Fariseo. La figura della santa diviene quindi per antonomasia quella della peccatrice redenta, che in quanto tale ha il privilegio di poter vedere per prima Cristo risorto e dunque la missione di propagare il messaggio evangelico attraverso i continenti¹. La sua nota bellezza la renderà nondimeno, tra Cinquecento e Seicento, uno dei soggetti privilegiati della pittura da stanza: in questo genere di composizioni, destinate ai palazzi principeschi di tutta Europa, è spesso presentata nel momento della meditazione del deserto, ma tuttavia dall'aspetto ancora giovane e seducente, nonostante secondo i testi il romitaggio si collocasse in una fase avanzata della sua vita. Si trattava, da parte degli artisti, di una licenza nella rappresentazione del tema, funzionale certo ad assecondare sia i sentimenti di devozione sia soprattutto il gusto estetico dei committenti.

Il dipinto qui esposto è opera del pittore bolognese Lorenzo Pasinelli e fa parte di un cospicuo gruppo di tele, tutte databili agli anni ottanta del Seicento, in cui il tema della santa penitente viene trattato dall'artista in composizioni molto simili fra loro²: Maddalena è sempre presentata di profilo, seduta su uno scranno di pietra e col volto girato in basso verso sinistra. A mutare nelle diverse redazioni del soggetto è l'ambientazione – talvolta la santa è collocata su un fondale, più spesso, come nel dipinto qui preso in esame, sul limitare di una cavità rocciosa – nonché soprattutto la presenza o meno dei vari attributi iconografici. Nel

¹ V. VANNUCCI, *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel medioevo dal III al XIV secolo*, Roma, 2012.

² Sul pittore: C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli*, in "Arte antica e moderna", I, 1958, 2, pp. 180-190; D.C. MILLER, *Notes on Lorenzo Pasinelli*, in "The Burlington Magazine", CI, 1959, pp. 106-109; C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli pittore (1629-1700). Catalogo Generale*, Rimini, 1993; EAD., *Vita e opere di Lorenzo Pasinelli*, Faenza, 2010.



dipinto considerato giustamente il capostipite della serie, quello già nella collezione della casata del Liechtenstein e oggi conservato nel castello di Valtice Břeclav in Moravia, compare il libro, il teschio e il crocifisso; altrove, come nella tela acquistata da Lord John Cecil Exeter dallo stesso Pasinelli e oggi alla Burghley House di Stamford (Lincolnshire, UK), troviamo solo il crocifisso, ma Maddalena è accompagnata da un angelo e in cielo a sinistra vi sono teste di cherubini; infine nella grande tela realizzata per il conte Federico Cristiano di Lippe (oggi nella collezione del principe Philipp-Ernst di Schaumberg-Lippe a Bückeburg) fra gli attributi della santa vi è solo il teschio, a significare nel dipinto una profonda e silenziosa meditazione sulla morte³.

Come ebbe a dire Giovan Pietro Zanotti, Pasinelli “nel replicare i Quadri, mutavali però sempre, se non di molto nella disposizione delle attitudini, molto nelle parti”. Poco più avanti il biografo del resto precisava: “più di tutti replicò le Maddalene”⁴. Secondo Zanotti dunque, la peculiarità dell’arte di Pasinelli, e nella fattispecie delle sue *Maddalene*, era che non vi fossero repliche assolutamente identiche fra loro, ma piuttosto una serie di varianti che rendevano unica ciascuna redazione di un soggetto nondimeno reiterato con notevole assiduità. I prototipi del maestro casomai venivano poi copiati dagli allievi: non stupisce al riguardo verificare come la composizione del dipinto qui esposto – con Maddalena, vestita con un manto viola su una camicia bianca, che sostiene in grembo il crocifisso fra le mani giunte –, certamente opera del caposcuola data la qualità altissima della stesura pittorica sia nella figura in primo piano che nel paesaggio, fosse già nota attraverso due copie di bottega conservate rispettivamente presso i Musei Civici di Padova e la Galleria Estense di Modena⁵.

Il recupero dunque dell’archetipo di questa redazione offre un nuovo spunto importante nello studio dei preziosi dipinti di Pasinelli informati di questa iconografia.

Federico Giannini

³ C. BARONCINI, *Vita e opere...* cit., pp. 275-276, 279-280, 300-301, nn. 60, 62, 68.

⁴ G.P. ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna, 1703, p. 88.

⁵ C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli...* cit., pp. 307-308, tavv. LXVb, LXVe.

FRANCESCO STRINGA

Modena, 1635-1707

*A*nche se lo stesso artista si dichiara allievo di Ludovico Lan-
na, la notizia va meglio intesa, sulla scorta del Tiraboschi,
nel senso che egli si formò sulle opere di quel maestro, così
come sullo “studio dei celebri quadri della Galleria Estense”. Que-
sta indicazione resta altresì valida per comprendere i successivi
sviluppi del pittore, che nel 1661 succederà al bolognese Flaminio
Torri nella carica di Soprintendente delle raccolte estensi. L'appas-
sionata ammirazione per i grandi maestri della cultura emiliana,
dai Carracci a Guercino, a Lanfranco, a Reni è infatti alla base
delle sue migliori creazioni, senza che il rimando a quei modelli
assuma mai un carattere di vuota esercitazione accademica, in
virtù di un sentimento sempre umanamente partecipe. Nascono
così, dopo la collaborazione alla decorazione di Sant'Agostino, tra-
mutata in “Pantheon Atestinum” per volere della reggente Laura
Martinozzi (1663), capolavori come l'Assunzione della Vergine
(1669-1675) in San Carlo o i quadri che decorano l'abside del-
la chiesa del Voto, fino alla composta e dolente Crocifissione già
nella chiesa della Visitazione e ora a Baggiovara (1675). L'intenso
naturalismo di queste opere, debitore altresì, oltre che del Guerci-
no e di Torri, dell'esempio di Mattia Preti, che aveva lavorato a
Modena tra il 1653 e il 1655, piega col tempo verso un atteggiato
barocchetto, su cui sembra agire il lontano ricordo di Boulanger.
Il confronto col classicismo bolognese, ineludibile per le ambizioni
culturali della corte estense, detta le opere della sua tarda matu-
rità, come la pala ora nel Museo Civico di Carpi, il Miracolo di
Soriano di Finale Emilia e la decorazione di alcune sale del palaz-
zo Ducale di Modena (1695-1696).

FRANCESCO STRINGA

15 *Cristo e la Samaritana al pozzo*

16 *Susanna e i vecchi*

Olio su tela; cm 98 x 73 ciascuno (ovali)

Bibliografia: D. BENATI, in *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra (Modena), Milano, 1998, p. 54, figg. 18-19.

¹ D. Benati, *Tesori ritrovati...* cit., p. 54, figg. 18-19.

² F. ARCANGELI, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G.C. Cavalli, A. Emiliani e C. Volpe, catalogo della mostra, Bologna, 1959, pp. 261-264. E ancora: G. GUANDALINI, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e a Reggio*, catalogo della mostra, Modena, 1986, pp. 125-135; D. BENATI, *I pittori "estensi" del '600 e il collezionismo privato: un primo consuntivo*, in *Tesori ritrovati...* cit., pp. 49-55, e 195; A. MAZZA, *Ibidem*, pp. 126-131; A. ROSSI, I. FOGLIANI, *Per il ciclo di Santa Caterina al Collegio dei Nobili di Parma: documenti e note su*

Le due storie veterotestamentarie della bella e virtuosa Susanna spiata dai vecchi mentre prende un bagno nel giardino di casa e dell'incontro di Cristo al pozzo con la donna di Samaria costituiscono i soggetti di questi due ovali, con ogni evidenza nati in coppia, per l'identità di formato e misure. E non ultimo, appunto, per la coerenza tematica: due episodi, quelli, ricorrenti sin dal secondo Cinquecento ma soprattutto nella pittura di età barocca destinata al collezionismo privato, in quanto offrivano l'occasione, sotto il pretesto del soggetto morale, di inscenare piacevoli narrazioni di tono profano, quando non scopertamente erotico nel caso di Susanna, spesso ambientandole in ameni paesaggi.

La loro sicura restituzione alla mano di Francesco Stringa si deve a Daniele Benati che li rese noti anni fa, insieme ad altri pezzi consimili dell'artista modenese¹. La rivalutazione moderna di questo pregevole rappresentante della pittura seicentesca nei domini estensi conta ormai una lunga storia che risale agli anni Cinquanta del secolo scorso, con le fondamentali aperture di Francesco Arcangeli². Alla base della sua composita formazione stanno i grandi nomi della pittura emiliana moderna: Bononi, Guercino, Lanfranco, i Carracci, ma anche il 'foresto' Mattia Preti, che aveva lavorato nella chiesa modenese di San Biagio negli anni Cinquanta del Seicento, e infine Flaminio Torri, al quale,



Francesco Stringa: *Galatea*. Bologna, collezione privata.

almeno dal 1674, succedette nel ruolo di soprintendente delle gallerie ducali.

Tutto ciò si esprime per lo più nella ricca produzione chie-sastica, caratterizzata da un accalorato, intenso naturalismo, da un’“aura eccitata e calda [...] densa di gemiti repressi” individuata a suo tempo da Arcangeli, la quale talvolta, e sempre di più con l’inoltrarsi degli anni, vira però verso un “aggraziato barocchetto”³, in parte anche sotto l’influsso di Jean Boulanger, pittore di corte, cui si deve la decorazione a fresco della reggia estense di Sassuolo – decorazione, quella, cui dette anch’egli il suo contributo⁴. Questo aspetto affiora nelle imprese decorative, a partire da quella giovanile, databile ai primi anni Sessanta, della chiesa di Sant’Agostino a Modena, eletta da poco a Pantheon estense, ma anche in alcune pale d’altare, e non solo in quelle più avanzate nel tempo, quasi si trattasse di una sorta di doppio registro espressivo cui l’artista attinge a seconda delle circostanze: si possono ricordare in tal senso la *Visitazione* per la chiesa delle Salesiane a Modena (Museo Civico), circa 1672, o, più avanti, la pala oggi a Spilamberto, con i *Santi Mauro, Scolastica e Benedetto*.

Questa inclinazione diviene però dominante ed esclusiva nei numerosi dipinti da stanza come quelli qui presentati, che invece – spesso nascosti sotto altri nomi – sono stati recuperati all’artista in anni più recenti, grazie ai contributi di Daniele Benati e di Angelo Mazza.

In tali dipinti, quasi sempre di dimensioni mediane, la chiave barocchetta, col suo gustoso arricciarsi della forma, trionfa, qualunque sia il soggetto: da quello di genere, come per la coppia di ‘pastorellerie’ ovali già presso la Galleria d’Orlana a Castelmaggiore, a quello esplicitamente sacro, quasi privo di ogni intento devozionale, come in un paio di *Assunzioni della Vergine* (Modena, collezione privata e Modena, Museo Civico) o nella vezzosa rappresentazione di *Cristo che appare alle Virtù Teologali* (ancora Modena, collezione privata), in cui gli angioletti festosi che svolazzano attorno al protagonista si comportano al pari di amorini. Applicata al soggetto ‘antico’, essa conduce a divertite messe in scena del mito, a volte sostenute, comunque, da una tavolozza carica: si veda l’allegria parafrasi da Tiziano nel *Ratto d’Europa* di collezione privata modenese⁵.

Più spesso però, ed è il caso dei nostri ovali, la gamma si schiarisce un poco, mantenedo tuttavia la ricchezza di timbri tipica dell’artista, il comporre rallenta la corsa e la stesura si fa

Francesco Stringa, in “Nuovi studi”, 2011, 17, pp. 129-140; F. SALA, *Francesco Stringa pittore di Sua Altezza Serenissima*, in “Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi”, 11, 2012, pp. 75-102.

³ D. BENATI, in *Tesori ritrovati...* cit., p. 195.

⁴ L. SILINGARDI, *Inediti sulla “Delizia” dei duchi d’Este: gli studi di Francesco Stringa per la “Sala del Belvedere sul Secchia” nel Palazzo Ducale di Sassuolo*, in “QB - Quaderni della Biblioteca”, 6, 2004, pp. 81-90.

⁵ *Tesori ritrovati...* cit., p. 51, figg. 12-13; pp. 53, 54, figg. 16 e 17; pp. 128-129, n. 34; p. 131.





più levigata, in senso vagamente classicista, specie negli incarnati. Ne sono testimonianza a loro volta altre telette spettanti con certezza al pittore: una *Galatea* (Bologna, collezione privata), la cui posa ricorda molto da vicino, ma in controparte, quella della nostra Susanna; o il *Ratto di Proserpina* e il *Diana e Atteone* della collezione Paolo Ferrari a Modena, contesti di vaghe citazioni dalla tradizione 'alta', che sembrano risalire fino al Domenichino o a Badalocchio⁶. E non è escluso che tale innesto classicista sia da leggere come effetto forse dei lavori del bolognese Marcantonio Franceschini, attivo per la corte di Modena sul finire del secolo, cui infatti i due ovali erano in precedenza erroneamente attribuiti.

Nonostante ciò, il racconto dei due episodi biblici qui esposti non presenta nulla di paludato, animato com'è, negli atteggiamenti e nelle espressioni delle figure, da una grazia pungente e briosa, quasi da *divertissement*, e non priva di una certa ironia, che li rende deliziosi oggetti da collezione di piacevole impatto decorativo. Al loro spirito leggero e disimpegnato contribuisce anche la resa molto 'toccata' della frasca e del cielo nei bellissimi sfondi di paese, in effetti diversa, e dovuta forse, suggerisce Benati, all'intervento di uno specialista del genere, lo stesso magari presente nei due pendant sopra citati col *Ratto di Proserpina* e con *Diana e Atteone*, che esibiscono la stessa luminosa ariosità, la stessa gamma preziosa e lo stesso ductus, sfrangiato nei cieli e minuto nella verzura. Il che rientrerebbe in una consuetudine affermatasi già entro la fine del Seicento, che nel secolo successivo diverrà prassi comune, con la progressiva specializzazione per generi che caratterizza la produzione pittorica italiana ed europea del XVIII secolo.

⁶ *Ibidem*, p. 52, fig. 14; pp. 130-131, nn. 36, 37.

Alessandro Brogi

GIOVANNI GIOSEFFO DAL SOLE

Bologna, 1654-1719

Figura chiave del secondo Seicento bolognese, Dal Sole è tra quanti contribuiscono a determinare le basi per un nuovo gusto che il secolo successivo farà proprio. Figlio del paesista Antonio Maria, fu avviato alla pittura da Domenico Maria Canuti, ma preferì passare poi, insieme all'amico scultore Giuseppe Mazza, nell'accademia aperta nel proprio palazzo dal conte Alessandro Fava. Il suo perfezionamento avvenne nella bottega di Lorenzo Pasinelli, al quale lo raccomandò lo stesso Fava (1672). Perduto risulta, insieme ad altre opere giovanili, il quadro con il Martirio del beato Nicolò Pico eseguito nel 1682 per il duca della Mirandola. Nel 1686 lavora a Parma con il quadraturista Tommaso Aldrovandini e poco dopo viene chiamato a Lucca per affrescare palazzo Mansi, dove propone "una precoce assunzione di motivi delibatissimi di cerimoniale arcadico e, quasi, di poetica galante" (Volpe). Risalgono al 1692 gli affreschi nella cupola di Santa Maria dei Poveri a Bologna, dove gli è accanto Mazza. La riflessione su Ludovico Carracci e su Guido Reni si coglie nella filtrata eleganza della pala con la Trinità dipinta nel 1700 per la chiesa del Suffragio di Imola, "dove ancora pungono [...] certi moti di danza spiegata e il frusciar delle sete, secondo l'umore ormai costituito del barocchetto locale" (Volpe). La sua importanza risiede anche nella fortunata attività di didatta, che contribuì al formarsi di personalità diverse, da Donato Creti a Francesco Monti, dal fiorentino Sebastiano Galeotti al varesotto Pietro Antonio Magatti, dal modenese Antonio Consetti al parmense Giovanni Battista Tagliasacchi e al veronese Felice Torelli.

GIOVANNI GIOSEFFO DAL SOLE

17 *Aronne*

Olio su carta incollata su tavola;
cm 41,5 x 28

Iscrizioni: "Sebastiano Ricci 1700",
sul retro della tavola.

Bibliografia: C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti affreschi disegni*, Bologna, 1990, p. 156, Ch 3.



Giovanni Gioseffo Dal Sole: *Re Salomone*. Collezione privata.

¹ C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole...* cit., p. 156 Ch 3, e pp. 82, 192.

² Inchiostro bruno, con lumeggiature a biacca, su carta beige, mm 380 x 270, inv. III/1562: C. THIEM, in *Zeichnungen, Bozzetti und Aquarelle aus fünf Jahrhunderten in Verwahrung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stoccarda, 1978, n. 37c; EAD., *Giovan Gioseffo Dal Sole...* cit. p. 192, nn. D14, D15, D16, D17. Unica discrepanza, la mancanza, nel disegno, delle due bande del copricapo, sollevate dal vento alle spalle della figura.

³ Per i documenti: M. FANTI, *La Chiesa e la Compagnia dei Poveri in Bologna*, Bologna 1977, pp. 163-164, 166, 170-173, 176, 177. Per le

Aronne, primo sommo sacerdote del popolo eletto, ben riconoscibile dai consueti attributi iconografici (la lunga barba, il copricapo che ricorda una tiara, il pettorale guarnito di nappe), è il personaggio raffigurato in questo olio su carta, che una scritta moderna sul verso della tavoletta alla quale è applicato, risalente al secolo scorso, riferiva a un protagonista del Settecento pittorico europeo, il veneziano Sebastiano Ricci. Ciò a conferma dell'alta qualità del dipinto, caratterizzato da una mirabile freschezza di *ductus* che aveva fatto pensare, appunto, a un frutto del secolo dei Lumi.

In realtà si tratta, come ben seppe riconoscere Carlo Volpe che ne fu proprietario¹, di un'opera di Giovan Gioseffo Dal Sole, artista di punta della stagione tardobarocca a Bologna, prima allievo per breve tempo di Domenico Maria Canuti, poi di Lorenzo Pasinelli. L'invenzione corrisponde infatti, esattamente, a quella di un disegno acquerellato conservato a Stoccarda (*Graphische Sammlung*, collezione Fachsenfeld), di dimensioni analoghe, che a sua volta fa serie con altri tre, raffiguranti altrettanti personaggi dall'Antico Testamento, *Abramo*, *David* e *Salomone*, tipici dell'artista², ma soprattutto in evidente rapporto con gli affreschi che decorano i pennacchi della cappella maggiore della chiesa di Santa Maria dei Poveri a Bologna.

L'impresa decorativa, ben nota agli studi e ricordata da tutte le fonti settecentesche, finanziata dal generale delle poste del duca di Mantova Francesco Campolonghi, fu realizzata, come attestano i documenti, fra l'ottobre del 1691 e lo stesso mese dell'anno seguente e vide l'artista affiancato da Tommaso Aldrovandini per le quadrature e Giuseppe Maria Mazza per l'apparato scultoreo³. Come nel caso della precedente decorazione di palazzo Mansi a Lucca (1688), anche qui la breve educazione presso Canuti incide nella concezione generale degli affreschi: ne sono la prova lo sperticato sottinsù e l'impulso dinamico che anima soprattutto lo sfondato nella piccola cupola, la quale presenta allo spettatore una festosa visione di Paradiso. Ma tale ingombrante eredità appare nel ciclo citato già corretta da una grazia sofisticata, da una tavolozza schiarita e da un'ariosità leggera che preludono a un nuovo gusto, quello che trionferà sui soffitti di mezza Europa nel secolo successivo. Così come appare anche nel nostro bozzetto o in quello del tutto analogo, di collezione privata, relativo alla figura di *Re Salomone*.

La pratica del bozzetto a olio su carta è assai frequente nell'artista, che spesso dà prova delle sue migliori abilità pittoriche



proprio in questo genere di prodotti, a volte finiti come quadri. In questo caso però non siamo di fronte a uno dei suoi celebrati e raffinatissimi monocromi a olio, spesso realizzati su carta stampata di risulta, ma a un vero bozzetto per i colori, forse da proporre al committente; in cui rifulge una elegantissima gamma grigio-azzurra, tipica dell'autore, e una sveltezza di tocco che avevano suggerito appunto l'attribuzione a Ricci. Il che vale anche per quello col *Re Salomone*, non a caso anch'esso riferito in passato a un altro grande interprete del rococò pittorico, di statura europea, Corrado Giaquinto⁴.

Se, come già detto, la corrispondenza fra disegno e bozzetto è pressoché totale, l'invenzione, una volta trasposta sull'intonaco, subisce invece qualche modifica, ovvero una vistosa accelerazione in senso barocco: la figura appare infatti, come nel caso degli altri tre personaggi (i disegni di Stoccarda lo attestano), fortemente scorciata dal basso per esigenze illusionistiche, senza mutare però di posa, e poggiante su una aerea pedana di nuvole bianche, per meglio adattarsi alla sagoma del pennacchio. La scelta, nell'olio su carta, di una sorta di ripiano ligneo in luogo delle nubi, con la bella idea dell'ombra gettata dal piede sulla faccia del ripiano stesso, è forse dettata dall'esigenza di conferire al piccolo e prezioso dipinto una sua compiutezza compositiva e dunque una sua autonomia, giacché alle date simili bozzetti, su tela, su tavola o appunto su carta, potevano ormai contare su un florido mercato e su un destino collezionistico certo, costituendo a tutti gli effetti ricercati oggetti da *amateur*.

Alessandro Brogi

fonti, almeno: A.P. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1719, p. 245; G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739, I, pp. 299-300; A.J. D'ARGENVILLE, *Abbrégé de la vie des plus fameux peintres*, Parigi, 1762, p. 196.

⁴ Olio su tela, applicata su tavoletta, cm 42 x 28. La restituzione al pennello del bolognese spetta ad Angelo Mazza: C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole...* cit., p. 156, n. Ch4.

GIOVANNI ODAZZI

Roma, 1663-1731

Romano di nascita, si forma nella bottega di Ciro Ferri all'insegna del cortonismo che il maestro aveva già meditato e accomodato al sentire più composto proprio della seconda metà del secolo, tanto da avere il merito di trasmettere agli allievi gli elementi principali di quella stagione barocca, ma in termini già strutturalmente classicistici. Alla morte prematura del maestro (1689), Odazzi è attratto dal linguaggio apertamente berniniano e barocco del Baciccio, di cui diviene il più stretto collaboratore. Se l'artista genovese si stava lentamente adeguando a una pittura che non contraddicesse apertamente il sentire maratatesco, l'allievo lo precede su questa via, conseguendo in tal modo un linguaggio che riflette i modi del pittore marchigiano e riuscendo al contempo ad affrancarsi dall'appiattimento che connota invece molte delle personalità artistiche attive nella Roma di quegli anni. Il conseguimento del successo e, al contempo, della maturità artistica è segnato dai due capolavori realizzati per la chiesa di San Bernardo alle Terme su commissione del cardinale Giovanni Maria Gabrielli (La Sacra Famiglia e i Santi Giovannino, Benedetto e Roberto e San Bernardo abbracciato dal Crocifisso), in cui le forme accostate in pacata plasticità e i colori delicati immergono la raffigurazione in un'atmosfera estatica e mai drammaticamente connotata. Grazie probabilmente a questi capolavori il pittore, già Virtuoso del Pantheon dal 1692, viene accolto nel 1706 tra i membri dell'Accademia di San Luca, dove presenta un San Giovanni Battista e due discepoli. Ormai artista affermato, ammirato e conteso dai committenti, come dimostrano le molteplici pale d'altare e i numerosi interventi ad affresco, muore a Roma nel 1731.

GIOVANNI ODAZZI

18 *L'adorazione dei magi*

19 *La moltiplicazione dei pani
e dei pesci*

Olio su tela; ciascuno cm 124 x
174

Bibliografia: F. PETRUCCI, *Novità
per il cavalier Giovanni Odazzi, pit-
tore "facile nell'operare"*, in "Storia
dell'arte", in corso di pubblica-
zione.

Queste smaglianti tele trasformano due episodi evangelici in tumultuose scene di popolo. Nella prima il corteo dei magi è appena giunto alla capanna di Betlemme, che il pittore immagina ricavata tra le rovine di un tempio pagano fronteggiato da snelle colonne corinzie, e i tre saggi venuti dall'Oriente presentano i loro doni al piccolo Gesù che, fanciullescamente colpito, si volge verso la Madre per mostrarle compiaciuto una moneta d'oro tratta dalla coppa di Baldassarre. Attorno a loro si affaccendano i portatori, vestiti in abiti esotici dai colori squillanti. Facendo ghirlanda attorno alla stella che col suo splendore ha fatto da guida ai magi, un volo di cherubini si libra sopra la Sacra Famiglia.

Lo stesso espediente è adottato nel *péndant* per sottolineare la divinità di Cristo, che, ormai adulto e impegnato nella sua opera di predicazione, è colto nel momento di operare uno dei suoi miracoli più celebri. Per sfamare l'enorme folla che lo ha ascoltato fino a quel momento, ordina a Pietro, evidentemente perplesso, che i pochi pani e pesci portati con sé da un ragazzo previdente vengano distribuiti a tutti. Si tratta del primo ma chiaro preannuncio dell'Eucaristia. Anche in questo caso l'attenzione del pittore varia sui gesti della moltitudine, soffermandosi in particolare sull'avvenenza delle madri accomodate in primo piano sul prato con i loro bambini, che mostrano in maniera eloquente la loro insofferenza a quanto sta avvenendo. Il compiersi del miracolo è restituito altresì dal gesto del personaggio anziano che, in segno di gratitudine, già si prostra a baciare i piedi di Cristo.

Ad attirare l'attenzione, in entrambi i dipinti sono poi le spettacolari visioni paesaggistiche entro cui sono ambientati gli episodi, caratterizzate dal vivido controluce delle chiome degli alberi e dagli scoscendimenti del terreno, digradanti verso le chiostre azzurrine dei monti.

Lo sfavillante cromatismo barocco che connota le due tele, ligie peraltro a regole di pacata e idealizzata naturalezza, indirizza senza esitazioni verso Roma, negli anni che dal Seicento conducono ormai al secolo dei Lumi. Esse nascono infatti nel segno del temperamento classicheggiante di cui si fa protagonista Carlo Maratti nei confronti della pittura di gusto berniniano del Baciccio, ovvero il genovese Giovanni Battista Gaulli. Proprio a un allievo di quest'ultimo, il romano Giovanni Odazzi, esse sono state convincentemente assegnate da Francesco Petrucci, che ringrazio per avermi messo al corrente di uno studio di prossima pubbli-

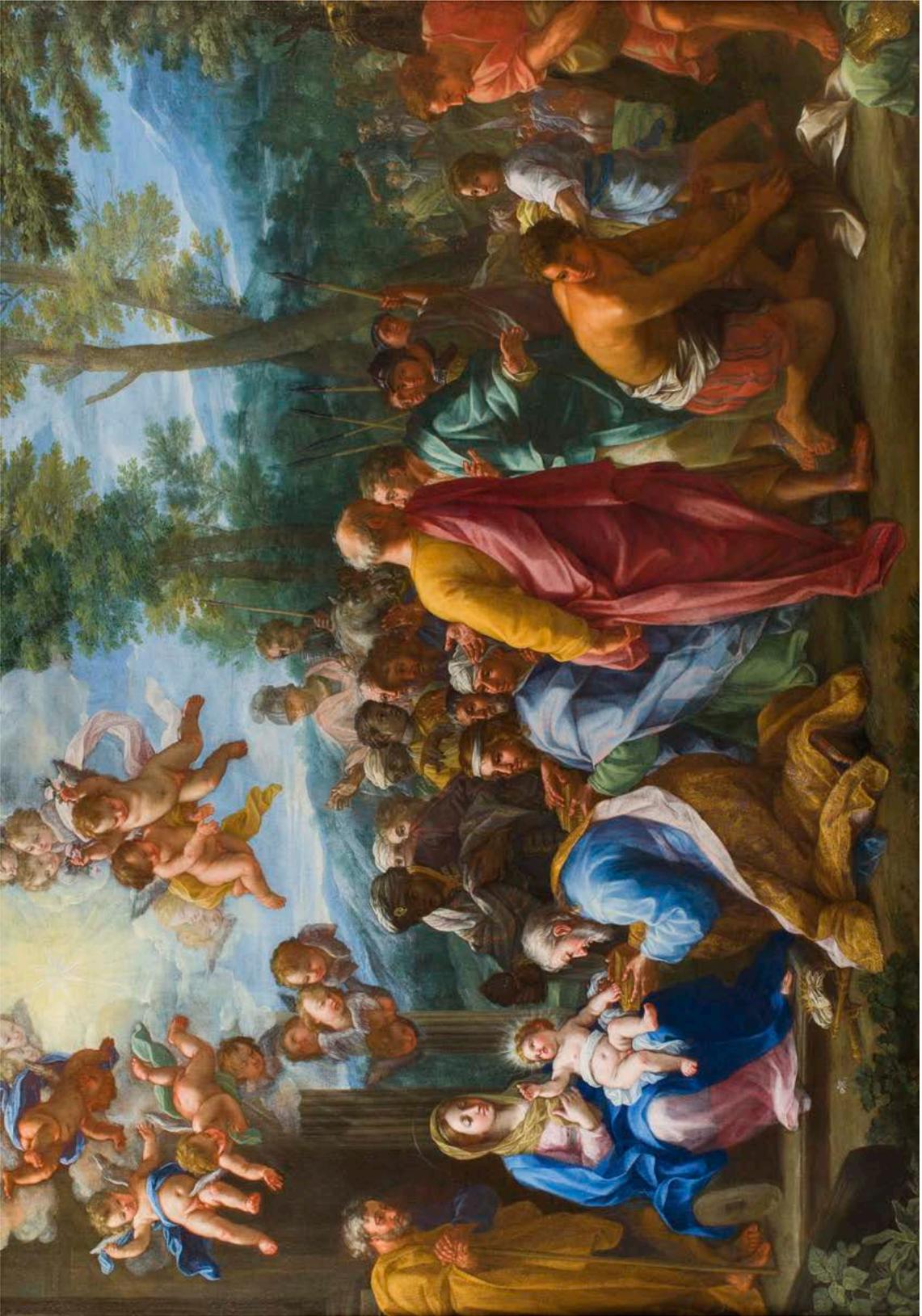


Giovanni Odazzi: *Autoritratto allegorico*, disegno. Stoccolma, Museo Nazionale.

cazione in cui verranno ampiamente discusse insieme ad altre, che renderanno più chiaro il percorso di questo pittore. Dopo una prima formazione a contatto con il cortonismo depurato di Ciro Ferri, Odazzi si era accostato appunto al Baciccio e con lui aveva a lungo collaborato, riuscendo a non tradire la sua innata propensione classicista ed anzi ad accrescerla grazie all'esempio fornito da Carlo Maratti, un modello imprescindibile per qualsiasi pittore della Roma del tempo, incluso lo stesso Gaulli.

Dato il soggetto insolito della seconda tela, è probabile che, come ipotizza Petrucci, la si possa identificare con la "Distributione de pani e pesci" con la quale nel 1703 il pittore figurò in una delle periodiche esposizioni pubbliche di dipinti, antesignane delle attuali mostre, che si tenevano presso la chiesa di San Salvatore in Lauro: un'occasione importante per gli artisti del tempo che volevano vedersi riconosciuti i propri meriti¹. Se davvero si tratta di quel quadro, la sua datazione ci condurrebbe verso anni per Odazzi particolarmente fortunati, prossimi a quelli che lo videro eseguire il suo capolavoro più celebrato, ossia l'affascinante e commovente *Abbraccio di Cristo a San Bernardo* licenziato per la chiesa romana di San Bernardo alle Terme, raffigurante il momento in cui il Cristo scende dalla croce per manifestare il proprio compiacimento nei confronti dell'operato del "doctor mellifluus", appartenente all'ordine cistercense e fondatore dell'abbazia di Clairvaux. Pur riconoscendosi nel contesto artistico di primo Settecento, la pala s'inserisce assai bene in un complesso che aveva avuto origine con la costruzione delle terme dedicate a Diocleziano (306 d.C.) e che nel rigore della cupola riecheggiava la perfezione classica del Pantheon. Se nei panneggi e nei tipi facciali è possibile riconoscervi il portato del Baciccio, la ricerca di forme plasticamente delineate, la pacata ma vivace tavolozza pittorica, nonché l'atmosfera rasserenata che la pervade sono sintomatiche dell'autonomia ormai raggiunta dall'artista rispetto ai propri modelli e ben esemplificative delle prerogative che informeranno d'ora in avanti la sua produzione sacra. Sarà con ogni probabilità in conseguenza di quel capolavoro, in cui il caldo cromatismo tipico del pittore si coniuga con un composto patetismo, che Odazzi potrà fare il suo meritato ingresso tra i membri dell'Accademia di San Luca, dove il suo nome è registrato per la prima volta nel 1706; un riconoscimento assai ambito che si aggiungeva alla nomina a Virtuoso del Pantheon, ottenuta nel 1692.

¹ A.G. DE MARCHI, *Mostra di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma, 1987, p. 173.





Anche nelle due tele qui presentate, destinate al collezionismo privato, il debito nei confronti del Baciccio appare palese, soprattutto nelle tipologie, nel gusto per il movimento dei panneggi e nella leggerezza con cui i gruppi di cherubini si librano in volo. Odazzi accentua tuttavia la componente classicista attraverso l'insistita paratassi che ordina le figure principali in primo piano, riducendone sensibilmente il senso di movimento, e il nitore dell'impianto paesistico, organizzato in piani perfettamente scalati in profondità in modo da accogliere le numerose figure che danno vita ai sacri episodi. Ne nasce un effetto di forme e di colori brulicante, ma nello stesso tempo perfettamente organizzato e dunque tale da rendere immediatamente chiaro il ruolo giocato da ciascun personaggio, dai protagonisti alle ultime comparse.

Se quanto detto non bastasse ancora a suffragare l'autografia del pittore romano, si segnala qui la presenza di quella che sembra una sua vera e propria firma, non a caso collocata nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, scelta come detto per l'importante esposizione pubblica di San Salvatore in Lauro: all'estrema sinistra rispetto all'osservatore vi compare infatti un personaggio che ne ricambia lo sguardo con un'aria un po' sussiegosa. La posizione defilata e il rapporto instaurato con l'osservatore sono tipici degli autoritratti e una rapida verifica induce infatti a constatarne la sua perfetta identità, parrucca a parte, con l'effigie di Giovanni Odazzi contenuta in un bel disegno del Museo Nazionale di Stoccolma, in cui lo stesso artista si autocelebra entro un monumento fiancheggiato da Apollo e dalla personificazione della Pittura².

A questo punto non si potrà che apprezzare ancor di più la bellezza di queste due tele, riconoscendone l'importanza sia all'interno del catalogo pittorico di Odazzi, sia nel contesto più generale del primo Settecento romano, come testimonianza sincera e godibile di quel lento processo che porterà all'abbandono delle metodiche barocche in favore di un gusto più composto, preparando il terreno per la grande stagione neoclassica.

Massimo Francucci

² A.M. CLARK, *The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio*, in "Master drawings", v, 1967, 1, p. 13, n. 33.

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 al 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 Comunalì) 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

20 *Giovane donna all'arcolaio*
(*Una Parca*)

Olio su tela; 76 x 63

Bibliografia: inedito.

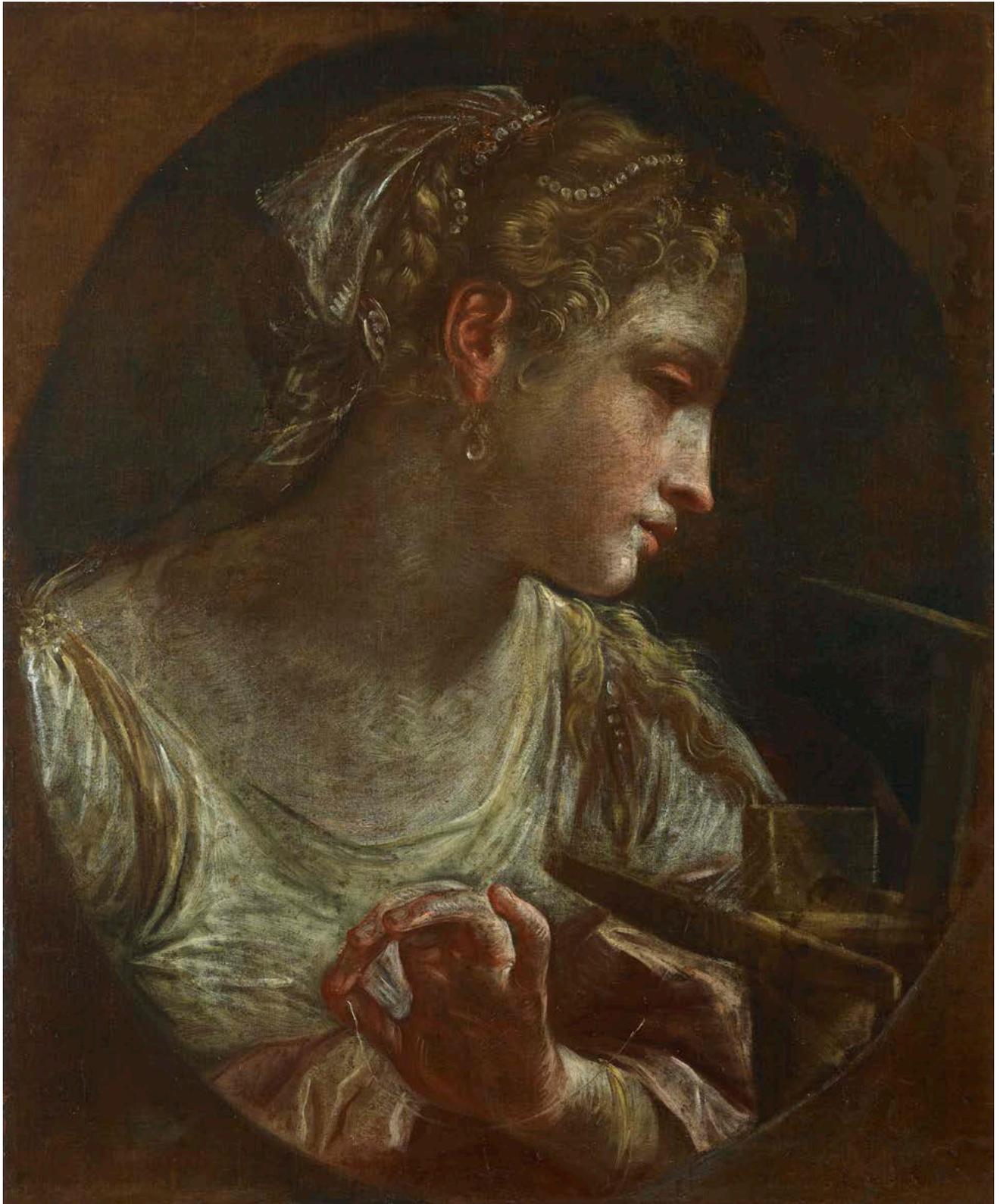
Entro la tela di formato rettangolare, il pittore ha ricavato un ovale in previsione della cornice che doveva in origine accompagnarlo. La giovane donna riccamente acconciata che vi è ritratta è intenta a svolgere il filo da un attrezzo di cui l'inquadratura mostra soltanto una parte: un arcolaio, composto di semplici assicelle di legno quale ancora si usava nelle nostre campagne all'inizio del secolo scorso. La sua attitudine modesta non deve ingannare: si tratta infatti di una delle Parche, le tre misteriose sorelle presenti tanto nella mitologia greca (che le chiama anche "Moire" e ce ne riferisce i singoli nomi: Cloto, Atropo e Lachesi) quanto in quella germanica (che le appella "Norne"), addette a tessere il filo che simboleggia la vita di ciascun uomo e a reciderlo improvvisamente, allorché il destino ne ha decretato la fine.

Di una tale identità non ci si era potuti accorgere quando, due anni fa, venne presentato da Fondantico un dipinto in tutto simile a questo per stile e composizione, facente ad evidenza parte di una stessa serie. Marco Riccòmini, che ne scrisse la scheda per il catalogo, ipotizzava con la dovuta cautela che l'oggetto tenuto davanti a sé dalla donna fosse la ruota di Santa Caterina¹. Il reperimento del quadro in esame, avvenuto successivamente, induce a rivedere tale ipotesi e a congetturare che ai due finora nota se ne potesse accompagnare in origine un terzo, così da ricomporre

¹ M. RICCÒMINI, in *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2015, pp. 86-88, n. 24.



Donato Creti: *Giovane donna all'arcolaio* (*Una Parca*). Fondantico, 2015.



il trio delle temibili filatrici, che la tradizione iconografica immagina spesso come vecchie decrepite ma che l'antichità classica raffigurava appunto come fanciulle splendide di bellezza. Facile dunque che la Parca qui ritratta nell'atto di stringere tra le dita il bandolo della matassa da filare sia Cloto, "la tessitrice", e che accanto a lei e a Atropo, "l'inesorabile", presentata da Fondantico nel 2015, intenta a contemplare con aria mesta e compunta l'arcolaio ormai vuoto, la serie si componesse con Lachesi, "il destino", nell'atto di tagliare con le sue forbici il filo della vita. Destinata a inframmezzare le due compagne di profilo, quest'ultima avrebbe potuto offrirsi allo spettatore in una visione frontale, così da giustificare anche, col bagliore che probabilmente ne promanava, il fatto che esse siano colpite da una fonte di luce proveniente rispettivamente da destra e da sinistra.

Ben riconoscibili anche in questo caso sono i caratteri di stile, che ne certificano la paternità del giovane Donato Creti, detto a lungo "il ragazzino" proprio per le sorprendenti doti pittoriche da lui precocemente manifestate, che gli procurarono *in primis* l'ammirazione del conte Alessandro Fava, che nella sua casa affrescata dai Carracci teneva una libera accademia frequentata dai migliori pittori del tempo. È probabile altresì che tra i numerosi quadri di Creti che ancora nella seconda metà del XVIII secolo Marcello Oretti vedeva nel palazzo dell'attuale via Manzoni trovassero posto anche questi, eseguiti con la stessa *verve* impetuosa, appresa grazie alla frequentazione di Burrini, che connota altri dipinti riconosciuti dalla critica moderna tra quelli da lui elencati². Poiché non possediamo un dettagliato inventario della collezione, non è infatti escluso che le nostre *Parche* si nascondano tra le "Sibille" e le "Giovani", o ancora tra le "Mezze figure diverse in più quadri" annotate frettolosamente dall'erudito settecentesco³.

È proprio il caso di dire che, nell'intrico di segni che caratterizza la sua produzione entro gli anni novanta del XVII secolo, l'artista "non perde il filo", riuscendo a farne anzi emergere con evidenza quasi fantasmatica le fattezze della giovane donna intenta nel suo lavoro e nello stesso tempo a restituirne il carattere dolcemente pensieroso: ché forse – avrà pensato il giovane artista – nemmeno alle *Parche* sarà sfuggita la responsabilità di un compito così gravoso come quello loro affidato e vi avranno atteso con qualche tenera e quasi materna sollecitudine.

Daniele Benati

² Per la ricostruzione della fase giovanile di Creti e i suoi rapporti con Alessandro Fava: A. MAZZA, *Ercole e Cerbero. Un affresco di Creti diciassettenne in Palazzo Fava ed altre opere giovanili*, in "Arte a Bologna", 2, 1992, pp. 97-123; ID., *Per gli inizi di Donato Creti in palazzo Fava*, *ibidem*, 5, 1999, pp. 183-199. Più in generale, sull'artista: R. ROLI, *Donato Creti*, Milano, 1967; M. RICCOMINI, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Torino, 2012.

³ E. CALBI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, Bologna, 1984, pp. 89-91.

CANDIDO VITALI

Bologna, 1680-1753

*F*u allievo di Pasinelli e poi di Cignani, che lo avrebbero convinto a specializzarsi nella natura morta, un campo nel quale Candido Vitali avrebbe ben presto acquisito una posizione di grande rilievo. La sua produzione è stata avvistata sulla base di alcuni dipinti firmati, tra i quali vanno citati quelli del Museo Civico di Udine. Le componenti del suo linguaggio, quale appare nei dipinti finora noti, non sono univoche. La frequentazione di Cignani lo aveva condotto a Forlì, dove poté conoscere la produzione di Arcangelo Resani, col quale la critica non ha mancato di fatto di notare spiccate affinità; e certo l'ascendente di Pasinelli, con cui inizialmente collabora (si veda la bella tela con il Ristoro dell'ortolano della Pinacoteca Nazionale di Bologna), emerge evidente dalla sua opera, nella predilezione per gamme cilestrine e per una pittura di velature. Dopo la parentesi barocca costituita da Mezzadri, la pittura di natura morta a Bologna sembra ricercare con Vitali una nuova, più tangibile oggettività e, procedendo negli anni, anche strutture compositive più razionali e calibrate. Secondo Luigi Crespi (1769), si avvale come figurista per le sue composizioni tanto di Ercole Graziani quanto di Antonio Beccadelli: un dato ampiamente confermato dai recenti reperimenti di opere in cui questa collaborazione è palese.

CANDIDO VITALI

21 *Natura morta con fiori, fichi e volatile*

22 *Natura morta con fiori, pesche e volatile*

Olio su tela; ciascuno cm 69 x 56 (ovali)

Bibliografia: inediti.

Immersi in un paesaggio campestre, avvolto da una luce fosca e serotina, due trionfi di frutti e fiori emergono dalla penombra lumeggiati solo da piccole stille di rugiada. In entrambi campeggiano in primo piano dei volatili morti, una cincia azzurra e un merlo albino, docilmente riversi in avanti, come fossero dormienti in un clima di raffinata impronta evocativa. Nel primo dipinto, sull'asse verticale della composizione, la selvaggina di penna è sovrastata da un cesto di fichi e da un rinfrescatoio di rame ricolmo di rose, giacinti e anemoni; nel secondo invece compare una sporta intrecciata traboccante di pesche, uva e prugne, talune finite a terra e inframmezzate da alcuni inserti floreali.

Questa mirabile coppia di ovali, in ottimo stato di conservazione, costituisce un'importante aggiunta al catalogo di Candido Vitali, forse il più apprezzato autore di natura morta bolognese del XVIII secolo. Già celebrato dai suoi contemporanei, in prima istanza per voce di Pellegrino Orlandi, che nel 1719 affermava come questi, dopo un apprendistato presso Pasinelli, grazie alle "direzioni di Carlo Cignani", andasse in quel mentre eseguendo "quadri, nei quali introduce fiori, frutti, ed animali, dei quali si provvedono sino li più accreditati pittori"¹, secondo un *topos* storiografico di fortunata frequentazione. A un analogo apprezzamento si univa pochi anni dopo la sua scomparsa Luigi Crespi, definendolo "così particolare ed eccellente, che ognuno fece [...] a gara, per avere de' suoi lavori"²; e ancora Luigi Lanzi, per il quale nessuno "in questo genere tanto piacque a' suoi giorni"³, quanto lui. Le fonti settecentesche sono ricche di informazioni circa la sua fortuna collezionistica, non solo presso le più importanti quadrerie cittadine ma anche all'estero, dove sempre a detta di Crespi "moltissime sono le opere sue, che passarono in Inghilterra, in Francia e in Alemagna".

Non sorprende dunque che la fisionomia pittorica di Vitali in epoca moderna sia stata oggetto di indagine sin dagli albori degli studi specialistici fino all'ampia disamina da parte di Daniele Benati, a cui peraltro spetta anche una prima seriazione cronologica dell'ormai nutrito *corpus* di opere radunate dalla critica o riemerse sul mercato sino a quel momento⁴. Più di recente, la conoscenza del suo catalogo si è ulteriormente ampliata grazie ai contributi offerti da Crispo, Giannini e dallo stesso Benati⁵, al quale si deve altresì l'individuazione della cifra caratteristica dell'artista, capace di coniugare con indicibile delicatezza diret-

¹ P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1719, p. 106.

² L. CRESPI, *Felsina Pittrice. Tomo terzo*, Roma, 1769, pp. 191-192.

³ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, V, p. 208.

⁴ D. BENATI, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura dello stesso e L. Peruzzi, Milano, 2000, pp. 122-134.

⁵ Rispettivamente: A. CRISPO, *Percorsi fiamminghi, romani e lombardi della natura morta emiliana e romagnola*, in "Parma per l'arte", n.s., XII, 1-2, 2006, pp. 49-65, figg. 19-23; ID., in *Dipinti di natura morta dalla collezione del maestro Francesco Molinari Pradelli*, a cura di A. Mazza, catalogo della mostra, Bologna, 2012, p. 82, n. 24; ID., in *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, a cura di A. Mazza, catalogo della mostra, Firenze, 2014, p. 146, n. 21; F. GIANNINI, in *Emozioni d'arte. Dipinti emiliani dal XV al XVIII secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2011, pp. 86-90, nn. 20-21; D. BENATI, *I "generi" alla mostra del 1935: la scena di vita quotidiana e la natura morta*, in *Bologna e le collezioni comunali d'arte. Dalla Mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935-1936)*, a cura di C. Bernardini, Cinisello Balsamo (Milano), 2011, pp. 132-133, 136, figg. 6, 7, 10.

trici culturali apparentemente eterogenee della natura morta, guardando ai modelli offerti dagli specialisti nordici attivi a Roma (da Jan Fyt a Franz Werner von Tam, presenti in buon numero nelle raccolte bolognesi) e alla pittura più aulica e decorativa praticata nella città felsinea da Pier Francesco Cittadini, senza tuttavia tradire la tradizione rustica emiliana inaugurata dal centese Paolo Antonio Barbieri e protrattasi tra XVII e XVIII secolo soprattutto grazie al cosiddetto Pittore di Rodolfo Lodi, altrimenti noto come “lo Sportarolo”, attivo tra Bologna, Modena e Mantova⁶. Un artista, quest’ultimo, dal quale Vitali sembra in effetti recuperare molti oggetti di uso quotidiano, quali la sporta appunto, da cui l’anonimo trae l’appellativo, nonché il bacile in rame. Suggestioni che si ritrovano anche nel *pendant* qui esaminato, contrassegnato da una resa analitica e da una stesura pittorica piuttosto asciutta, dove il fondale ombroso, connotato da un lume di ascendenza pasinelliana e l’impianto compositivo, con i volatili posti di prospetto, sono elementi che ricorrono in diversi suoi dipinti giovanili, dal *pendant* siglato del Museo Civico di Udine, alla coppia di collezione privata piacentina con *Cesta di fiori e sporta con uva e Paiolo di rame con bottiglie e fiori, bicchieri, salame e meloni*, collocata da Benati attorno al 1710⁷, ma la cui esecuzione andrà forse posticipata di qualche anno.

⁶ Sul pittore si vedano le aggiunte più recenti: 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; G. PALLONI, in *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2015, pp. 64-68, nn. 13-18; D. BENATI, *Novità per la natura morta emiliana del Seicento*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di A. Bacchi, F. Mambelli e E. Sambo, Bologna, 2015, pp. 101-115, in part. pp. 107-109.

⁷ D. BENATI, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, a cura di M. Gregori, catalogo della mostra (Firenze), Milano, 2003, pp. 346-347.



Candido Vitali: *Paiolo di rame con bottiglie e fiori, bicchieri, salame e meloni*. Piacenza, collezione privata.





Se infatti appare condivisibile la ricostruzione proposta dallo studioso, che legge la parabola di Vitali a partire dalle due opere della Pinacoteca Civica di Cento, verso soluzioni orientate a una crescente ariosità, attraverso l'adozione di una gamma cromatica via via più schiarita e di una materia pittorica sempre più sfaldata, occorre nondimeno tenere conto della testimonianza offerta da Crespi, che ebbe col pittore un accertato rapporto di collaborazione. Secondo il biografo, “non si azzardò [...] il nostro Vitali, di porre al pubblico cosa alcuna di suo, se non dopo essere ritornato in patria”, in seguito al suo decennale alunnato forlivese presso Carlo Cignani, “ed aveva allora 30 anni in circa”⁸.

D'altra parte l'artista, di nobili natali, non si trovò mai nella condizione di dover vivere della propria professione, sebbene non praticasse “la pittura da dilettante”, come pure si è creduto⁹. Ciò giova a spiegare sia l'altissima tenuta qualitativa della sua produzione sia la mancanza in essa di repliche o modelli, tanto diffusi tra gli specialisti. In ragione di tali considerazioni, tutta la cronologia del Vitali, nato nel 1680, andrà fatta scalare a partire dal secondo decennio del Settecento; una datazione che sembra appropriata anche per questa coppia di tele, il cui formato ovale – non inconsueto nella produzione dell'autore (si veda ad esempio il *péndant*, siglato nelle cornici, in collezione privata a Modena o l'*Allegoria dell'autunno* nella collezione dei marchesi di Linlithgow in Hopetoun House, a ovest di Edimburgo)¹⁰ – conferisce all'inquadratura un aspetto aristocratico già pienamente settecentesco, confermato anche dall'aggraziata leggerezza delle due cornici originali.

⁸ L. CRESPI, *Felsina...* cit., p. 191.

⁹ A. COLOMBI FERRETTI, *Candido Vitali*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Zeri e F. Porzio, Milano, 1989, I, p. 495.

¹⁰ Il dipinto, realizzato in ovale sull'asse orizzontale, è esposto con verosimiglianza come opera di collaborazione tra Vitali e il paesaggista di origini meridionali, ma naturalizzato bolognese, Nunzio Ferraioli (Nocera de Pagani, Napoli, 1661 - Bologna, 1735), in base forse a un'antica documentazione in possesso della famiglia, e fa coppia con un quadro interamente assegnato a quest'ultimo, di fattura del tutto analoga benché di qualità più modesta. Un connubio che si aggiungerebbe a quelli già noti con Minozzi, sempre in qualità di paesaggista, e con i pittori di figura Ercole Graziani, Luigi Crespi e Antonio Beccadelli. Al novero dei dipinti di Vitali presenti *ab antiquo* nel Regno Unito, finora limitato al citato *péndant* della Hopetoun House, va aggiunta, a quanto mi segnala Benati, la tela con *Cane, selvaggina e frutta* della Shugborough Hall, nei pressi di Stafford.

Giulia Palloni

FRANCESCO MONTI

Bologna, 1685 - Brescia, 1768

*E*bbe una prima educazione a Modena presso Sigismondo Caula, del quale dovettero essergli congeniali le propensioni per un vivace barocchetto di stampo veneteggianti, per poi passare a Bologna nella bottega di Giovan Gioseffo Dal Sole. La doppia matrice della sua cultura si rivela nell'aulica composizione della Pentecoste in San Prospero a Reggio Emilia (1713), ravvivata da una pennellata inquieta e filante. Su questa via egli sviluppa un gusto elegante e felicemente decorativo, di stampo neo-manierista, come testimoniano i dipinti con Tombe allegoriche eseguiti a partire dal 1726 insieme ad alcuni tra i più importanti pittori del tempo per il duca di Richmond. Nel 1732 gli viene affidata la grande pala raffigurante l'Uccisione di San Pietro Martire tuttora in San Domenico a Modena, nella quale si mostra in grado di risolvere con grande vigore formale la complessità della poderosa composizione. Nel 1736 si reca a Brescia per affrescare le perdute Storie di Roma in casa Martinengo e vi si stabilisce definitivamente a partire dall'anno successivo. Di qui condurrà una fervida attività per le chiese lombarde, imponendosi in breve tempo sul gusto locale in virtù dell'aulica lega della sua cultura, che gli consente di sostenere il confronto con i più celebrati pittori veneti.

FRANCESCO MONTI

23 *Santa Margherita
da Cortona trova il cadavere
dell'amante*

Olio su tela; cm 87,8 x 75,8

Bibliografia: inedito.



Francesco Monti: *Cristo e la Samaritana*. Modena, Galleria Estense.

Una giovane donna, elegantemente abbigliata, avanza verso di noi con passo leggero. Par che danzi, e invece sta ritraendosi dall'orrenda visione del corpo dell'amato ucciso nel bosco e nascosto fra le frasche, cui l'ha condotta, tirandola per le vesti, il minuscolo cagnolino di casa. È Santa Margherita da Cortona, raffigurata in una soluzione compositiva che richiama alla mente, sia pur in controparte, in formato minore e per l'alto, la tela bellissima del romano Marco Benefial eseguita fra il 1729 e il 1732, insieme a quella di fronte (*La morte della Santa*), per Santa Maria in Aracoeli a Roma, su commissione del cardinale Pietro Marcello Corradini, a seguito della canonizzazione, promossa dallo stesso cardinale e compiuta il 16 maggio 1728¹.

Vissuta nel XIII secolo, per sottrarsi ad una vita familiare difficile era divenuta l'amante di un nobile e ricco mercante, che sarebbe stato ucciso durante una battuta di caccia nel corso della faida fra guelfi e ghibellini. Il ritrovamento del corpo del compagno avrebbe dato il via alla conversione, qui rappresentata dal raggio che promana dalla colomba in mezzo al cielo (chiaramente lo Spirito Santo). Un cammino penitenziale (non a caso nell'atto di canonizzazione veniva indicata come una "nuova Maddalena") che l'avrebbe portata ad entrare nell'ordine francescano come terziaria, a fondare all'interno dell'ordine una nuova congregazione, detta delle Poverelle, dedita ad opere di carità, e ad impegnarsi per la pacificazione delle fazioni rivali a Cortona².

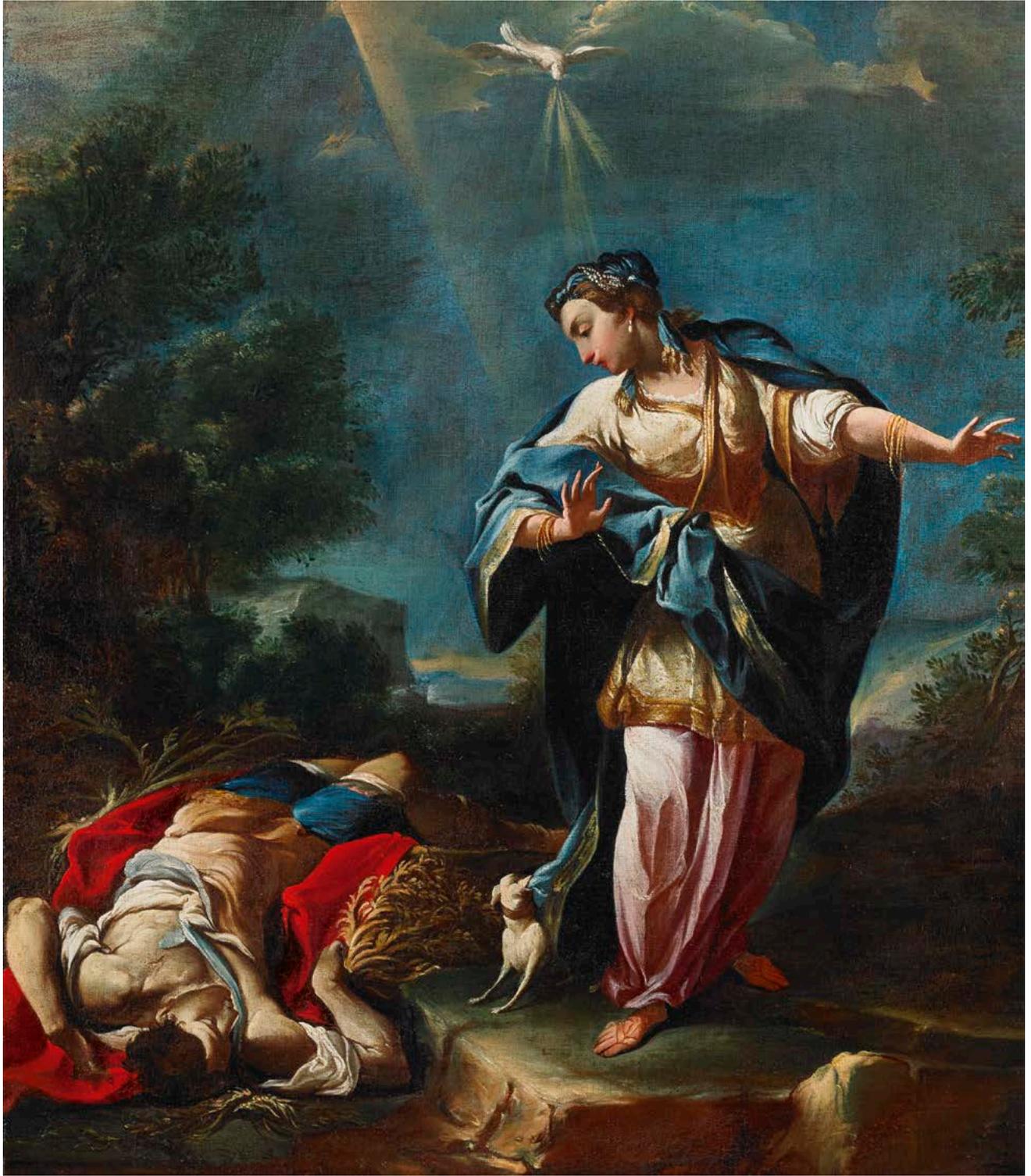
Il futuro percorso spirituale della santa passa però in secondo piano rispetto all'aggraziata inclinazione proposta da Monti in questa preziosa teletta, che esibisce con leggiadria la ricchezza delle vesti e del manto di Margherita, gonfio attorno ai fianchi. Anche il cane, che nel racconto agiografico è il compagno di caccia dell'ucciso, si trasforma in un piccolo animale da compagnia che si può tenere in braccio; scelta, peraltro, comune al Benefial.

Nato dalla costola di Dal Sole, come attesta la sua prima opera datata, la *Pentecoste* eseguita nel 1713 per la chiesa di Santo Spirito e oggi in San Prospero a Reggio Emilia³, Monti avrebbe maturato presto l'orientamento neomanierista adottato da molti pittori emiliani del Settecento, da Bologna a Parma, favorito in questo sia dai contatti con gli esponenti del barocchetto veneto, in particolare Giovan Battista Pittoni, sia dai rapporti con un altro allievo di Giovan Gioseffo, Vittorio Maria Bigari. La resa di profili sfilati e pungenti, pur se talora innaturali, andrà sempre più accentuandosi dopo il trasferimento a Brescia, avvenuto nel

¹ L. BARROERO, *Benefial*, Milano, 2005, tav. 6.

² Sulla biografia, il culto e l'iconografia della santa: A. BLASUCCI, M. LIVERANI, *Margherita da Cortona*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1966, VIII, coll. 761-774.

³ R. ROLI, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo della mostra, Modena, 1986, p. 311, n. 245 (con bibliografia precedente); D. BENATI, in *Disegni emiliani del Sei-Settecento. Come nascono i dipinti*, a cura dello stesso, Cinisello Balsamo (Milano), 1991, pp. 76, 77.



1737, portando ad un progressivo appiattimento delle forme. Che qui però ancora non si avverte, perché la materia, pur sottile, è ancora fragrante e consuona con quella adottata nell'ovato con *Cristo e la Samaritana* della Galleria Estense di Modena, che forse di un poco precede la teletta in esame, venendo datato agli anni trenta⁴, quando Monti era ancora bolognese.

Questa piccola *Santa Margherita*, che presenta forti somiglianze con un foglio di collezione privata pubblicato da Ugo Ruggeri nella sua monografia sull'artista⁵, andrà probabilmente datata fra la fine di quel decennio e l'inizio di quello successivo, vale a dire in corrispondenza del passaggio del pittore nella Lombardia veneta, ed è uno degli esempi più significativi del suo stile veloce, brioso e gradevole e della "falcata eleganza" che Renato Roli leggeva nelle sue opere migliori⁶.

Fiorella Frisoni

⁴ *Ibidem*, pp. 77, 78.

⁵ U. RUGGERI, *Francesco Monti bolognese (1685-1768). Studio dell'opera pittorica e grafica* ("Monumenta Bergomensia", XXIII), Bergamo, 1968, p. 75, n. 6 (MF 263), tav. 6. Lo studioso vi avvertiva forti riscontri pittoniani.

⁶ R. ROLI, in *L'arte...* cit., p. 72.

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 Purità 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 Crespì, 1769) ed entra in sintonia con i modi della più aulica cultura post-marattesca romana. Tale disposizione classicheggiante, 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

24 *La Madonna addolorata*

Olio su tela; cm 40,5 x 34 (ovale)

Bibliografia: inedito.

La Vergine, ritratta in età avanzata, solleva al cielo gli occhi gonfi di lacrime e medita sul destino doloroso toccato a lei e al Figlio nella loro vita mortale.

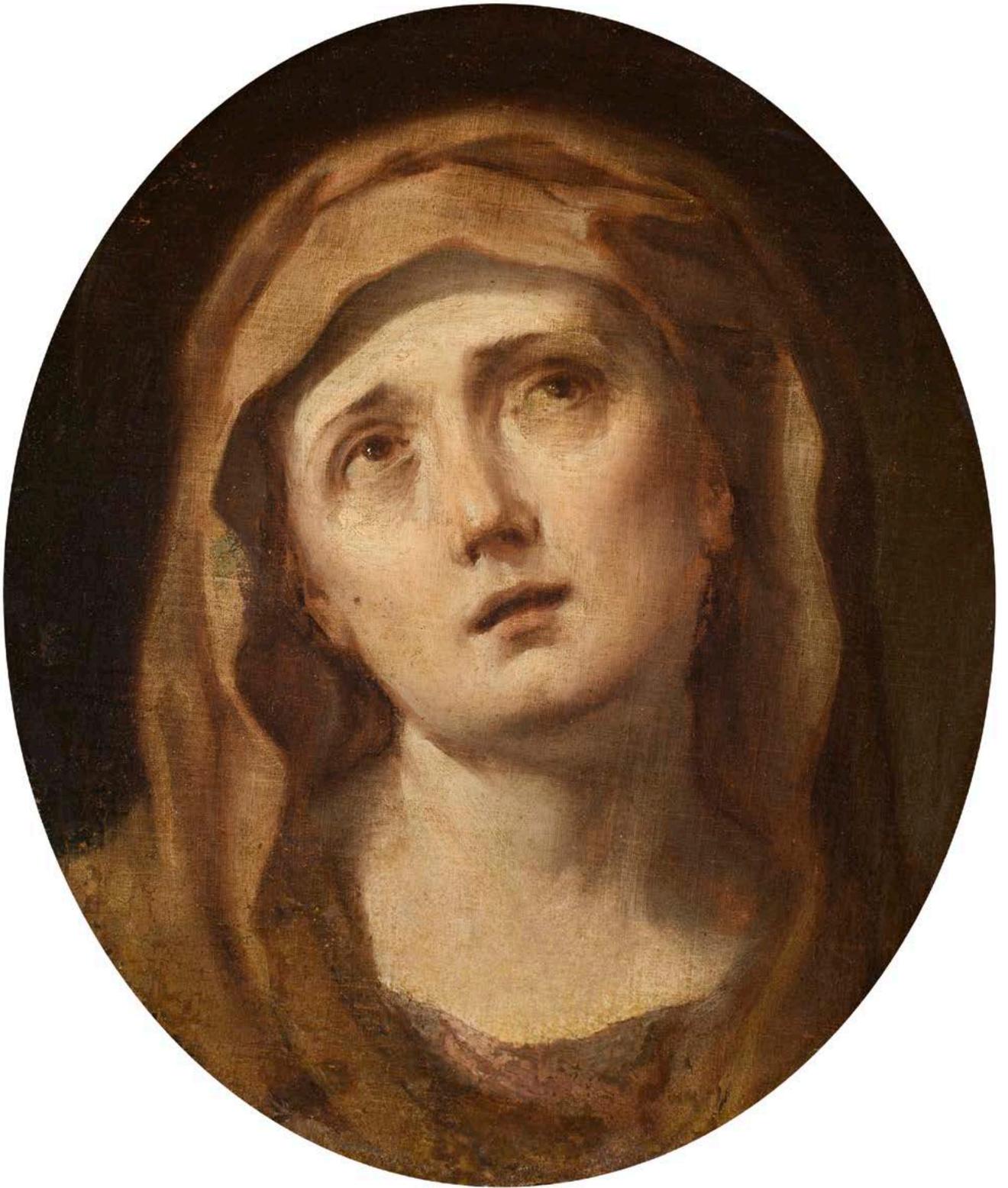
Questa bella tela di formato ovale è opera matura dell'artista bolognese Ercole Graziani, al quale già la riferiva Carlo Volpe che l'acquistò per la sua scelta collezione. Maestro fra i più operosi della prima metà del Settecento in Italia, Graziani si distingue in patria come l'interprete più valido del rinnovamento della pittura religiosa nella lunga stagione dell'episcopato di Prospero Lambertini (1731-1754)¹.

Formato nella bottega di Donato Creti, col quale intraprese per tutta la carriera un confronto serrato cercando di smussare in una retorica più discorsiva il temperamento aulico delle sue composizioni, fin dagli esordi Graziani si presenta quale ricercato maestro di grandi pale d'altare destinate sia alla sua città, investita a partire dagli anni venti del Settecento da un rinnovato fervore edilizio, che ad altre diocesi dell'Italia centrosettentrionale. Il successo dei suoi quadri – nei quali egli sembra consapevolmente allontanarsi dalla ridondanza sentimentale secentesca per delineare personaggi dalla religiosità più mite, in ossequio ai precetti della “regolata devozione dei cristiani” di cui negli stessi anni parla Lodovico Antonio Muratori – lo porta a essere a Bologna il pittore più richiesto per tele d'indole devozionale di qualsiasi misura, dalle grandi pale ai dipinti a destinazione privata e borghese, categoria nella quale va inserito l'ovale qui esposto.

Fin da giovane Graziani aveva difatti affiancato alle grandi commissioni un'intensa attività per la committenza privata, in cui prevalgono le tele dedicate alla memoria di singoli santi a mezza figura, come avviene nei quattro bellissimi ovali con i *Santi Pietro, Paolo, Petronio e Zama* oggi nella sagrestia della cattedrale di San Pietro². In questo modo egli si rende artefice a Bologna di un nuovo modello iconografico, in cui le figure dei santi sono presentati nella loro umanità, prive della gestualità e del carattere eroico che le distingueva nel secolo precedente. Secondo il magistero dell'arcivescovo Lambertini – dal 1740 papa col nome di Benedetto XIV – i santi dovevano essere modelli nella vita quotidiana di ciascun fedele. I loro atteggiamenti dovevano essere quindi accostanti e mai respingenti; la loro *pietas* illuminata – altro concetto della speculazione di Muratori fatto proprio da Benedetto XIV – doveva guidare il contegno

¹ Sul pittore: R. ROLI, *Ercole Graziani (1688-1765)*, in “Arte antica e moderna”, VI, 1963, pp. 166-174; D.C. MILLER, *Viani, Graziani and Monti: contributions to the Bolognese Settecento*, in “Arte antica e moderna”, VII, 1964, pp. 97-100; R. ROLI, *Nouvelles remarques sur Ercole Graziani*, in “Révue de l'art”, 13, 1971, pp. 80-86; ID., *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 119-120, 270-271; F. GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688-1765). La “regolata devozione” nella pittura bolognese del Settecento*, tesi di dottorato, rel. D. Benati, Università “G. d'Annunzio” di Chieti, 2006-2007; ID., *Gli Episodi della vita di santa Caterina da Bologna di Ercole Graziani in San Francesco della Scarpa a Chieti*, in *Abruzzo: il Barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e del Settecento*, a cura di R. Torlontano, atti del convegno (Chieti, 2007), Roma, 2010, pp. 217-225.

² 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 (Milano), 1997, pp. 118, 125 nota 38.



del sentimento religioso privato. Di qui il successo di uno stile calibrato che supera in chiave storica la fase dell'Arcadia in virtù della ricerca di un linguaggio chiaro e affabile.

La *Vergine addolorata* qui esposta, in cui il rapporto tra chiari e scuri sul volto viene risolto con una disinvoltura che nulla toglie all'indole di profonda sofferenza dell'espressione, s'inserisce dunque in un ampio novero di personaggi, tutti animati dallo stesso tipo di atteggiamento. In particolare sono i dipinti degli anni cinquanta ad illustrare caratteri simili: attinenti sono il *San Vincenzo Ferrer* dell'oratorio di San Bartolomeo a San Giovanni in Persiceto presso Bologna³, il *San Luigi Gonzaga* del santuario della Madonna della Pioggia in città⁴, e soprattutto la tela con *Sant'Anna* già nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo e oggi nel Museo Davia-Bargellini⁵. Giunto alla fase estrema della sua carriera, Graziani ritrae volti che occupano fisicamente la tela, con la rinuncia di ogni elemento ritenuto non necessario alla delucidazione del carattere. Uno stile compendiario, quello degli ultimi anni di attività del maestro, capace tuttavia di animare opere cariche d'emozione come nel caso del suggestivo dipinto qui commentato.

Federico Giannini

³ R. ROLI, *Pittura bolognese...* cit., 1977, p. 271.

⁴ F. GIANNINI, *Ercole Graziani...* cit., pp. 304-305, n. 138.

⁵ Inv. 240. F. GIANNINI, *Ercole Graziani...* cit., pp. 298-299, n. 125.

CIRO MARIA PARIS PORRONI

Bologna, 1704-1784

*L*e notizie relative a questo raro ma notevole pittore ci provengono in massima parte dal terzo volume aggiunto nel 1769 da Luigi Crespi alla Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia, comprendente le biografie degli artisti bolognesi in essa non contemplati. Allievo dapprima di Felice Torelli e poi di Francesco Monti, con il quale non sono mancati in passato scambi attributivi, Porroni, detto anche "il Muto" in quanto sordomuto dalla nascita, si produsse in dipinti da altare per alcune chiese bolognesi, come San Colombano, Sant'Ignazio, Santa Maria delle Muratelle e Santa Maria della Carità. A partire da una tela raffigurante Medoro che incide sull'albero il nome di Angelica (Bologna, Fondazione Carisbo), restituitagli da Angelo Mazza, la critica moderna ne ha altresì recuperato, almeno in parte, anche la considerevole attività di pittore "da stanza", che certo raggiunge il suo culmine nel bellissimo Rinaldo e Armida qui presentato, in cui l'esempio di Monti è riletto attraverso un fare più classicheggiante, che tiene conto anche degli esiti conseguiti da Marcantonio Franceschini.

CIRO MARIA PARIS
PORRONI

25 *Rinaldo e Armida*

Olio su tela; cm 310 x 210

Bibliografia: inedito.



Ciro Maria Paris Porroni: *Medoro incide sull'albero il nome di Angelica*. Bologna, Fondazione Carisbo.

¹ L. CRESPI, *Felsina pittrice. Tomo terzo*, Bologna, 1769, pp. 319, 320.

² Ma si vedano anche: G.P. CAMMAROTA, *Ciro Maria Paris Porroni*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 4, *Seicento e Settecento*, Venezia, 2011, pp. 262, 263, n. 149; A. MAZZA, *Ciro Maria Paris Porroni*, in *"Felsina sempre pittrice". Acquisizioni d'arte e donazioni per la storia di Bologna (2014-2016)*, Bologna, 2016, p. 124.

³ A. MAZZA, in *Storie barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, a cura di M. Cellini, catalogo della mostra, Cesena, 2004, p. 181; A. MAZZA, *Ciro Maria Paris...* cit., pp. 122-125.

⁴ *La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento*, a cura di C. Volpe, catalogo della mostra (Bologna), Firenze, 1984, p. 163, elencato fra le opere non esposte; A. CERA, *La pittura bolognese del '700*, Milano, 1994, *ad vocem* "Francesco Monti", n. 6.

La bella tela tratta un celebre soggetto tassesco, vale a dire il momento in cui la maga Armida, furiosa contro Rinaldo che aveva liberato dai suoi lacci i cavalieri attirati con l'inganno dall'affascinante incantatrice musulmana, condottolo su un'isoletta e fattolo addormentare con arti magiche, vorrebbe vendicarsi uccidendolo, ma, colpita dal suo aspetto, rinuncia e, imprigionatolo con catene di fiori, lo porta con sé sul suo carro volante sulle Isole fortunate. Qui i due amanti vivranno la loro passione, fino all'arrivo dei cavalieri Carlo e Ubaldo che richiameranno Rinaldo ai suoi doveri, liberandolo dal giogo amoroso di Armida.

Il dipinto è da assegnare ad un pittore quasi sconosciuto agli studi fino a qualche tempo fa, anche se presente nell'aggiunta alla *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (1678) redatta da Luigi Crespi nel 1769¹. Si tratta di Ciro Paris Maria Porroni, nato a Bologna (anche se il padre, sellaio, proveniva da Roma) e conosciuto con il soprannome de "il Muto" perché, al pari di suo fratello Giovanni Andrea Claudio (1705-1784), come lui pittore, ma dedito alla quadratura, era sordomuto dalla nascita.

Le fonti lo dichiarano allievo di Felice Torelli e in seguito di Francesco Monti, con il quale appare indubbiamente in sintonia, tanto che alcune sue opere sono state fino a qualche tempo fa assegnate a quel maestro.

Se l'attività di Porroni sul versante sacro è attestata dai dipinti, peraltro abbastanza numerosi, elencati da Crespi nelle chiese bolognesi di San Colombano, Sant'Ignazio, di Santa Maria delle Muratelle e, infine, nella chiesetta della Carità delle terziarie francescane², è merito di Angelo Mazza avere individuato anche un filone profano della sua produzione, con l'assegnazione di un'incantevole teletta (cm 70,2 x 52,6), già nella collezione del maestro Molinari Pradelli ed oggi di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, con la raffigurazione di un tenero episodio dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto: *Medoro incide sull'albero il nome di Angelica*³. Nella precedente bibliografia che lo aveva interessato⁴, il dipinto era stato assegnato a Francesco Monti, cui molto somiglia, ma dal quale pure si differenzia per una maggiore morbidezza del modellato e delle frasche, oltre che per la felice pienezza dei volumi dell'amorino, le cui carni cedevoli e luminose invitano ad essere toccate.

Il dipinto con *Rinaldo e Armida* che si esamina nella presente scheda, da considerarsi il suo capolavoro sul versante dei quadri da stanza, riprende, nonostante le dimensioni più ampie della te-



la, quel sentimento formale fatto di grazia e di atteggiamenti quasi di danza, che Porroni deriva probabilmente dallo stesso Monti.

Armida, che corre verso il bel giovane addormentato quasi volando, si ispira ai profili netti di quello, e lo stesso vale per il tono neo-parmigianinesco delle eleganti figure, comprese le ninfe che assistono alla scena nel secondo piano sulla destra. Più carnosi risultano gli amorini che compaiono nella scena, da quello che si aggrappa al braccio della maga per impedire il delitto, a quello con la faretra in primo piano, ai due che svolazzano cercando di tendere l'arco con le frecce d'amore in alto a destra. E sono proprio questi putti a confermare, a mio giudizio, la paternità di Porroni, perché dichiarano affinità con l'amorino della teletta già Molinari Pradelli: una consonanza in direzione di un interesse verso i modelli di Marcantonio Franceschini che Monti, allievo di Giovan Gioseffo Dal Sole, non dimostra mai, almeno così credo, nel corso della sua attività.

È comunque innegabile che la sapiente composizione e i garbati atteggiamenti dei personaggi si pongano nel solco della tradizione montiana, con il sospetto che il maestro abbia aiutato i suoi allievi, ma anche altri colleghi, come il cremonese Giovanni Angelo Borroni, fornendo loro suoi progetti ed invenzioni, come dimostra il caso di alcuni fogli sul tema di *Diana ed Endimione*, rispettivamente al Museo Ala Ponzone di Cremona, a Windsor Castle e in collezioni private, in seguito assegnati a Borroni⁵, ma per chi scrive, in accordo con Ugo Ruggeri⁶, ad evidenza di Francesco Monti, che sono serviti di modello a Borroni per alcune sue medaglie ad affresco⁷.

Fiorella Frisoni

⁵ S. TASSINI, in *Settecento lombardo*, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, catalogo della mostra, Milano, 1991, p. 263, n. I.268.

⁶ U. RUGGERI, *Francesco Monti bolognese, 1685-1768*, Bergamo, 1968, nn. 119, 121, 122, tavv. 103, 105, 106.

⁷ M. BONA CASTELLOTTI, *La pittura lombarda del Settecento*, Milano, 1986, p. 617, tavv. 79-102.

GIAMBETTINO CIGNAROLI

Verona, 1706-1770

*N*onostante fosse nato il 4 luglio del 1706 a Verona in una famiglia di artisti (molti tra i suoi zii e i fratellastri furono infatti attivi come pittori o scultori), Giambettino Cignaroli fu dapprima impegnato in studi di retorica e solo in seguito a una vocazione personale si dedicò alla pittura, entrando a far parte della bottega di Sante Prunati, dove rimase fino alla morte del maestro (1728). In questi anni strinse amicizia con Michel Dorigny e Antonio Balestra, prima di portarsi a Venezia per completare in maniera mirabile la propria formazione: le suggestioni di questo soggiorno lasceranno evidenti tracce indelebili nella sua successiva attività, dove all'interesse per il classicismo bolognese, trasmessogli da Prunati e Balestra, si aggiungeranno i portati dello studio della pittura veneziana sia cinquecentesca che contemporanea. Tornato a Verona nel 1738, vi rimase stabilmente, se si eccettuano fugaci spostamenti a Vicenza, ancora a Venezia e a Parma, dove fu aggregato alla locale Accademia, come pure avvenne alla Clementina a Bologna. A Verona divenne nel 1764 il direttore perpetuo dell'Accademia di disegno, che ancora porta il suo nome, essendo divenuto ormai l'artista di maggior fama in città. Le sue capacità ne favorirono la chiamata da parte delle corti di Spagna e Parma, che rifiutò decisamente. Assai tentato fu da una ancor più prestigiosa offerta proveniente da Vienna, cui non poté in ogni caso rispondere per la morte improvvisa, che lo colse nel 1770. Di passaggio per Verona, l'imperatore Giuseppe III d'Asburgo affermava del resto di avervi ammirato "due cose rarissime": l'Arena e Cignaroli, "primo pittore d'Europa".

GIAMBETTINO
CIGNAROLI

26 *La trasfigurazione*

Olio su tela; cm 303 x 149

Provenienza: Verona, San Salvatore
in Corte Regia, fino al 1806.

Bibliografia: inedito.

Il Cristo trasfigurato si libra sulle nuvole a certificare la propria natura divina. L'episodio, ricco di tradizione pittorica, si verificò allorché, appartatosi sul monte Tabor con Pietro, Giacomo e Giovanni, Gesù cambiò di aspetto emanando luce dal volto e dalle vesti e chiamando a testimonianza la Legge e i profeti. I discepoli, appena destatisi da una strana sonnolenza, lo videro così sfolgorante in vesti candide, intento a dialogare con Mosè ed Elia, prima che una voce divina lo dichiarasse il Figlio eletto.

È quanto viene appunto raffigurato in questa smagliante pala d'altare, i cui caratteri veneti sono ben evidenziati dalla tavolozza schiarita, basata su toni pastellati, e dalla limpida composizione giocata su diagonali. La vena di sobrio classicismo che la informa conduce poi a individuarne con facilità l'autore nel più importante pittore veronese del XVIII secolo, quel Giambettino Cignaroli che non fu a digiuno di cultura figurativa bolognese, sebbene la tradizione pittorica veneziana ne avesse segnato maggiormente lo stile. La sua prima formazione era infatti avvenuta nella bottega di Sante Prunati, allievo a sua volta di Carlo Cignani, e in direzione filo-emiliana doveva in seguito averlo spronato l'amicizia di Antonio Balestra, già interessato alla naturalezza del Correggio. Per tali vie Cignaroli era pervenuto a un "patetismo sentimentale, particolarmente funzionale alla pittura religiosa"¹, che si coglie assai bene anche nel caso di

¹ A. TOMIZZOLI, "Verona, madre e nutrice d'eccezionali Pittori", in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, a cura di F. Magani, P. Marini e A. Tomizzoli, catalogo della mostra (Verona), Milano, 2011, p. 39.



Giambettino Cignaroli: *La trasfigurazione*. Verona, Duomo.



questa piccola pala e al quale risulta funzionale lo stesso recupero dei modi di Paolo Veronese, assai ammirato nel corso di un soggiorno a Venezia. Il carattere aristocratico dei suoi modelli si rileva nella teatralità con cui il dipinto è impostato e nella stessa sceltatezza delle fisionomie, declinate secondo graduazioni espressive particolarmente felici. Il risultato è una pittura suadente, la cui presa, assai forte sui contemporanei, si mantiene inalterata al giorno d'oggi.

Conscio dell'ormai acquisito ruolo sociale e artistico e geloso delle sue invenzioni, Cignaroli usava serbare copie grafiche dei propri dipinti, che, raccolte in ben tre volumi, vennero donate nel 1836 da Gaetano Taverna alla Biblioteca Ambrosiana di Milano dove tuttora si conservano, così che Franco Renzo Pesenti ha potuto renderle note nel 1959². All'interno di questa raccolta è possibile rintracciare anche il foglio relativo alla *Trasfigurazione* in esame, che se ne differenzia unicamente per la posizione invertita del discepolo disteso in primo piano³. Oltre a permetterci di identificarla, grazie alla scritta "*Veronae in Corte in S. Regia*", con la pala già in San Salvatore in Corte Regia a Verona, citata dalle fonti locali ma ritenuta perduta in seguito alla soppressione della chiesa (1806)⁴, il disegno, sul quale il pittore ha coscienziosamente appuntato la data 1749, ci consente di ritenerla di qualche anno anteriore rispetto alla riedizione su scala maggiore dello stesso soggetto, ampiamente variato, eseguita nel 1753 per il duomo, di cui nel Museo di Castelvecchio si conserva anche il bozzetto preparatorio.

La datazione ricavabile dal disegno e le magistrali qualità esecutive rivelate dal dipinto finalmente ricomparso e qui reso noto ci portano verso anni particolarmente fecondi per l'artista, che vide infatti di lì a poco la sua fama giungere all'apice e le sue opere ricercate in tutta Europa. Le sue doti erano d'altra parte da tempo chiare in patria, se già nel 1733 Antonio Balestra poteva scrivere al fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri, che stava attendendo alle proprie *Vite di Pittori*, a tutt'oggi edite solo in minima parte, che "in Verona non vi sono di meglio del Signor Rotari e del Cignaroli, due grandi spiriti da far gran passata"⁵. A certificare l'ormai raggiunta eccellenza sarebbero poi giunti gli inviti a trasferirsi presso le corti di Spagna e di Parma, alle quali egli seppe peraltro resistere. Ancora più prestigiosa sarebbe stata l'offerta giuntagli dalla corte imperiale di Vienna, che la morte, sopraggiunta nel 1770, gli impedì tuttavia di accogliere.

Massimo Francucci

² F.R. PESENTI, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, in "Arte Lombarda", 1959, 1, pp. 126-130.

³ S.J. WARMA, *The paintings of Giambettino Cignaroli (1706-1700)*, Ph.D. diss., University of Georgia, 1988, p. 300, n. 222; R.R. COLEMAN, *The Ambrosiana albums of Giambettino Cignaroli (1706-1770) a critical catalogue*, Milano, 2011, p. 196 n. 255.

⁴ I. BEVILACQUA, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona, 1771, p. 82.

⁵ G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano, 1822-1825, II, p. 405, n. CXIII.

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 figurista 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 "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

27 *Rebecca al pozzo*

Olio su tela; cm 49,5 x 27,3 (ovale)

Bibliografia: inedito

Volendo ammogliare il figlio Isacco, l'anziano Abramo ordinò al servo Eliezer di raggiungere con una carovana di cammelli e doni preziosi la città di Harran, dove abitava suo fratello Nachor. Arrivato all'imbrunire, quando le donne si trovavano al pozzo, Eliezer pregò il Signore di indicargli la ragazza predestinata. Immediatamente si fece avanti Rebecca, figlia di Betuel, che servì con la sua brocca dell'acqua all'ospite straniero. Egli le offrì dunque i doni e le svelò il motivo della sua visita; il giorno seguente Rebecca raggiunse lo sposo nella città del prozio Abramo (*Genesi*, 24).

Nicola Bertuzzi, autore del dipinto qui esposto, sinora sconosciuto e probabilmente facente parte in origine di ciclo più ampio, affrontò il soggetto veterotestamentario in almeno altre due occasioni: nella tela, sempre ovale, che fa serie con *Agar e l'angelo* ed *Ester ed Assuero* (collezione privata), ed in quella di formato orizzontale, *pendant* del *Giuseppe venduto dai suoi fratelli*, nella Pinacoteca Civica di Ancona¹. L'impianto è il medesimo, con le figure di Eliezer, Rebecca e la fanciulla inginocchiata inscritte all'interno di un ideale triangolo. Quest'ultima, dal profilo "appuntito" e animata da movenze plateali, è la "comparsa" più frequente nei melodrammi in costume dell'Anconitano che dimostra, ancora una volta, l'abilità di rimontare, a seconda delle differenti esigenze, i numeri del suo inconfondibile repertorio.

Nella *Rebecca al pozzo* qui esposta – e pure nelle citate versioni – si colgono i riferimenti alla tradizione bolognese (nel carraccesco nudo di spalle in primo piano), le meditazioni sulle eleganze di Dal Sole, di Bigari e di Monti e, soprattutto, le suggestioni raccolte a Venezia² per la pittura di Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo e Gaspare Diziani, evidenti nel segno spigliato, nella tavolozza luminosa e nella struttura narrativa spiccatamente teatrale. Come nelle sue migliori opere "da stanza" di tema biblico, storico e letterario, Bertuzzi intavola una scena di forte intensità emotiva e carica drammatica approssimandosi ai registri espressivi degli interpreti del "rococò patetico" lagunare (Nogari, Pittoni, Kern...), con i quali è stato spesso confuso (da qui l'epiteto "falso veneziano" coniato da Ugo Ruggeri nel 1982). Splendidamente conservato, l'ovale con *Rebecca al pozzo* evidenzia la bontà dell'eloquio libero e spensierato del pittore originario di Ancona che, come conferma la costante crescita del suo già ricco catalogo³, fu uno dei protagonisti del Settecento bolognese.

¹ Illustrati rispettivamente in P. DI NATALE, *Nicola Bertuzzi. Nuovi dipinti e disegni*, 2015, consultabile on line in www.pietrodinatale.it; ID., *Nicola Bertuzzi e la Via crucis ritrovata*, Bologna, 2010, tav. 129.

² Il soggiorno a Venezia avvenne ogni probabilità tra il 1746 e il 1750, nel periodo di assenza dalla casa di Borgo delle Tovaglie a Bologna. Si concluse comunque entro il 1751, quando, rientrato in città, entrò a far parte del corpo docente dell'Accademia Clementina.

³ Di sua mano è ad esempio l'ovale con *San Pietro* (cm 133 x 95) transitato come "scuola bolognese, sec. XVIII" ad una recente asta fiorentina di Pandolfini (8 febbraio 2017, lotto 185).

Pietro Di Natale



NICOLA BERTUZZI,
DETTO L'ANCONITANO

28 *Il martirio di Santa Anastasia*

Olio su tela; cm 49 x 27

Bibliografia: inedito.



Nicola Bertuzzi: *Il martirio di Santa Anastasia*. Ancona, Museo Diocesano.

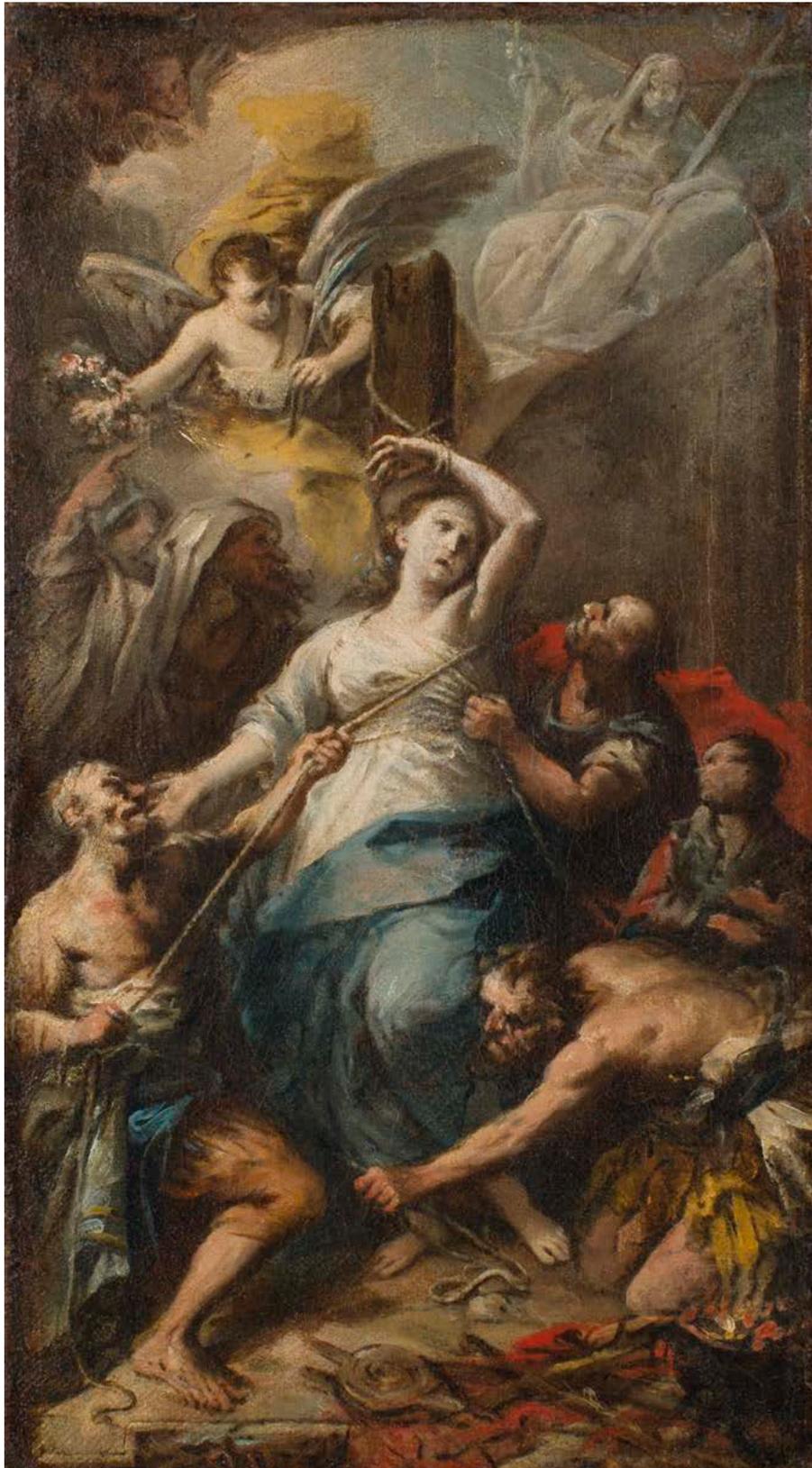
¹ Olio tu tela centinata, cm 360 x 190: N. FALASCHINI, *Martirio di santa Anastasia, di Nicola Bertuzzi (1710-1777)*, Ancona, 2000; P. DI NATALE, *Nicola Bertuzzi e la Via crucis ritrovata*, Bologna, 2010, p. 30, tav. 110; N. FALASCHINI, *Museo Diocesano di Ancona. Catalogo, 1, Pinacoteca*, Falconara Marittima, 2011, pp. 120-121.

² Offerto in asta da Pandolfini come "scuola emiliana, sec. XVIII" (Firenze, 31 marzo 2010, n. 376), P. DI NATALE, *Nicola Bertuzzi...* cit., p. 30, tav. 34.

³ La tela proviene con tutta probabilità dal lascito del cardinale Giovanni Ottavio Bufalini (1709-1782), nominato vescovo di Ancona nel 1766.

Il dipinto è uno dei bozzetti realizzati da Bertuzzi in previsione della grande pala d'altare col *Martirio di Santa Anastasia* originariamente collocata nella chiesa di San Gregorio degli Armeni ad Ancona (oggi nel Museo Diocesano)¹. Pur presentando un impianto del tutto simile all'opera finita, esso rivela rispetto ad essa non poche differenze: si vedano nelle pose della santa, dell'angelo con la corona di fiori e la palma del martirio, del manigoldo che tira la corda e del bambino che imbraccia la legna; e ancora, nella presenza di un secondo aguzzino sulla destra poi sostituito dalla figura del prefetto con il libro, qui collocato dalla parte opposta con l'indice alzato, e nella disposizione dei tronchi, del braciere, del soffiutto e del drappo rosso a terra. Queste prime intenzioni saranno in parte modificate nel corso del processo di elaborazione dell'opera come dimostrano sia un secondo bozzetto ad olio su carta (cm 58 x 39) in raccolta privata² sia il rifinito modello di presentazione da sottoporre alla committenza (olio su tela, cm 95 x 51) custodito nel Castello Bufalini a San Giustino di Perugia³.

Pur abitando e lavorando intensamente a Bologna, dove si era trasferito già nel 1732, Bertuzzi mantenne sempre vivi i rapporti con le Marche e con la sua città natale, Ancona. Qui risiedeva un suo nipote, Cristoforo Migliorati, sacerdote della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, che, assieme al cugino Filippo Ruccoli (secondo nipote, che invece viveva con lui a Bologna), ricevette in eredità i beni dello zio pittore. Tra essi, come documenta l'inventario *post mortem*, ricorrono con frequenza soprattutto "bozzi" e "pensieri": modelletti per dipinti più grandi, esercizi privati, come quello qui esposto, dove l'artista esprime al meglio la sua conclamata foga pittorica, esibita attraverso scattanti colpi di pennello carichi di bella materia. Proprio nei bozzetti – che, a partire dal Settecento, cominciarono ad essere considerati opere autonome, pienamente compiute, di alto valore artistico e anche economico – l'Anconitano conseguì prove di straordinaria freschezza, alla stregua dei migliori pittori veneziani del suo tempo, che ebbe modo di studiare *de visu* durante un soggiorno in laguna (1746-1750) e con i quali è stato ed ancora confuso soprattutto in sede antiquariale. Anche il nostro bozzetto, in ragione dello spigliato pittoricismo che lo connota, è stato sinora riferito a Giambattista Tiepolo, maestro che, al pari di altri del rococò veneziano, come Sebastiano Ricci e Gaspare Diziani, contribuì ad accendere di gioiose suggestioni il pennello bolognese di Bertuzzi, che si era educato sui modelli della gloriosa tradizione locale e su-



gli eleganti esempi neomanieristi del suo maestro Vittorio Bigari e di Francesco Monti.

Il *Martirio di Santa Anastasia* venne eseguito probabilmente attorno al 1770, quando iniziarono i lavori di rinnovamento della chiesa degli Armeni, riaperta al culto il 24 dicembre dell'anno successivo. Rispetto alle pale d'altare dipinte a Bologna negli anni cinquanta, l'Anconitano adotta qui una struttura più mossa e articolata, risolta attraverso caldi impasti cromatici: all'espressività caricata dei carnefici di gusto tiepolesco si contrappone la sobria eleganza bigaresca delle figure della martire, dell'angelo e della Fede, disposte secondo uno schema a zig zag e ravvivate dai toni chiari delle vesti. L'artista consegue una vivace sinfonia di forme e colori di gusto barocchetto, riaffermata nell'impegnativa pala coeva, con numerose figure scalate su registri sovrapposti, custodita nella chiesa di San Martino a Senigallia (*La Vergine con il Bambino, santi e beati*). Queste importanti commissioni pubbliche, assieme ad altre (come la pala con l'*Adorazione dei pastori* del 1759 nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Jesi), testimoniano la costante fortuna marchigiana del pittore che, proprio in quegli anni, stava perfezionando la sua *escalation* all'interno dell'Accademia Clementina di Bologna, della quale fu nominato Vice Principe nel 1765 e nel 1775 e Principe il 17 ottobre del 1774.

Pietro Di Natale



Nicola Bertuzzi: *Il martirio di Santa Anastasia*. Collezione privata.

VINCENZO MARTINELLI

Bologna, 1737-1807

Si 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 Sampiera, affidate a Lodi (ora Cassa di Risparmio di 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, consegue 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 e Nicola Bertuzzi.

VINCENZO MARTINELLI

29 *Paesaggio notturno con
pescatori di crostacei*

Tempera su tela; cm 70 x 56

Bibliografia: inedito.

Questo paesaggio, del tutto e come sempre immaginario, riecheggia tuttavia l'aspetto di qualche valle del nostro Appennino, rivisitata secondo i modi pittorici con cui una lunga tradizione che da Gaspard Duguet va a Claude Joseph Vernet aveva ritratto l'agro romano. Vi si rivela senza ombra di dubbio la mano felice di Vincenzo Martinelli, che imposta la veduta al plenilunio, con la luna seminasosta tra le nubi. In primo piano sono in azione alcuni pescatori di fiume: uno di essi illumina l'acqua con fascine, mentre l'altro tiene in mano un crostaceo, un gambero o un grosso granchio, e lo solleva un po' per osservarlo e un po' per esibirlo come un trofeo. Sul cocuzzolo che li sovrasta si arrocca un borgo con un grande edificio monastico, indagato con acutezza al fine di restituire gli aspetti più tipici dell'edilizia locale. La vista spazia in lontananza sul ponte che attraversa il fiume, mentre a destra, anticipando un boschetto più folto, si staglia con le sue frasche una poderosa quercia.

Il dipinto spetta alla fase di piena maturità del pittore, quando la sua cifra pittorica appare ormai ben definita. Pur ancorata alla tradizione classicheggiante del paesaggio "ideale" e partecipe di quella arcadia borghese propria del finire del secolo, la sua visione sa cogliere aspetti di innegabile realismo che la rendono del tutto personale e inconfondibile. Esiti assai simili a quelli qui proposti si colgono di fatto in una serie di quattro tele raffiguranti le *Stagioni* resa nota una quindicina di anni fa da Benati¹, in cui la *Veduta lacustre al plenilunio*, pur svolta in orizzontale, presenta una stessa atmosfera resa argentea dai riflessi della luna.

Se la riscoperta della pittura di Martinelli è merito delle pionistiche ricerche di Zucchini², per il dipinto in esame valgono ancora a commento le parole di Cavalli: "appena morto il Lodi, [Martinelli] non tarda a lasciare 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, dove non c'è più traccia di rovine, e al loro posto ci sono villaggi, cascinali, chiesette e, dominatrice, la campagna popolata di querce fronzute e di gente semplice, intenta in opere quotidiane"³.

La tempera, dalle usuali dimensioni da stanza, ci è giunta in prima tela entro la propria cornice originale, ed è in ottimo stato di conservazione.

¹ D. BENATI, in *Percorsi nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, a cura dello stesso, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2002, pp. 142-143, nn. 30-33.

² G. ZUCCHINI, *Paesaggi e rovine nella pittura bolognese del Settecento*, Bologna, 1947, pp. 48-52; O. BERGOMI, *Le tempera 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. Più in generale, sul pittore: O. BERGOMI, *Martinelli, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 71, Roma, 2008, pp. 136-139.

³ 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.

Milena Naldi



VINCENZO MARTINELLI
E NICOLA BERTUZZI,
DETTO L'ANCONITANO

30 *La fuga in Egitto*

31 *L'orazione nell'orto*

Olio su tela; ciascuno cm 38,2 x 51

Iscrizioni: "Martinelli, e Bertuzzi"
in caratteri settecenteschi, sui telai.

Bibliografia: inediti.

È stato il caso, o la fortuna, che ci ha condotto alla riscoperta di questa deliziosa coppia di dipinti, in ottimo stato conservativo, ancora in prima tela ed entro le cornici originali, che presentano (uno sul telaio, e l'altro sul telaio e sul retro della cornice) una scritta a china in caratteri settecenteschi "Martinelli, e Bertuzzi"; utile certo, ma quasi superflua, visto che l'attribuzione appare perfino ovvia.

Che il *tandem* Martinelli-Bertuzzi fosse estremamente consolidato e apprezzato dai committenti bolognesi lo testimoniano le numerose imprese, una fra tutte quella della villa Sampiera. Giusta perciò la "restituzione dovuta" alle mani di questa fruttuosa ed elegante coppia di artisti di una serie di tempere che Zucchini aveva erroneamente attribuito, per quanto riguarda il paesaggio, a Carlo Lodi, zio e maestro di Martinelli, e che una ricerca in Archivio di Stato ha consentito invece a Ombretta Bergomi di restituire a Martinelli e Bertuzzi in base al pagamento in data 6 giugno 1764¹. Tale data ci permette di collocare sulla metà degli anni sessanta anche queste telette, che il tema sacro non rende meno decorative.

Poco più che trentenne, Martinelli mostra, nell'organizzazione della veduta e nella stesura, i retaggi degli imprescindibili esempi, in chiave deliziosamente rococò, dello zio Carlo Lodi, con il quale, come si è visto, non è difficile a volte confonderlo nella fase giovanile.

Nella *Fuga in Egitto* il paesaggio si addolcisce sulla destra con la fantasiosa invenzione del precario ponticello di legno, grazie al quale un pastorello attraversa il torrente con il suo mulo riluttante; mentre a sinistra la Sacra Famiglia si riposa stringendosi a capanna con l'asino, quieto al loro fianco.

Nella tela con *L'orazione nell'orto*, Martinelli ci regala poi un affascinante notturno, con la luna che, uscendo dalle nubi, fa brillare l'apice del ramo spezzato dell'albero al centro della composizione. Il luore argenteo scorre poi sulle foglie, illumina le ali dell'angelo e si posa sul volto allungato, che rammenta i modi di Francesco Monti, del Cristo in preghiera.

¹ 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. 360-361.

Milena Naldi



VINCENZO MARTINELLI
E NICOLA BERTUZZI,
DETTO L'ANCONITANO

32 *Paesaggio lacustre con barche
e una pastorella*

33 *Paesaggio fluviale
con pescatori*

34 *Paesaggio campestre
con pastorella e armenti*

35 *Paesaggio campestre
con suonatori*

Olio su tela; ciascuno cm 79 x 101

Bibliografia: inediti.

Questa smagliante serie di quattro dipinti di paesaggio con pastorelli, suonatori, pescatori, viandanti e armenti appartiene a due celebrati protagonisti della pittura bolognese del Settecento: il paesaggista Vincenzo Martinelli e il figurista Nicola Bertuzzi. In tutti si coglie la stessa ripartizione tra il cielo, appena solcato da nuvole leggere, e il paesaggio, connotato dallo scorrere di tranquilli ruscelli che costeggiano a volte le mura di una città, a volte le rovine di una rocca, a volte le umili case dai tetti di paglia dei contadini o dei pescatori, lasciando intravedere in lontananza un villaggio addensato e protetto da mura. Gli alberi e i cespugli accompagnano il dolce pendio dei colli, articolando il ritmo delle vedute e lasciando al figurista la possibilità di allocare nella parte più vicina allo spettatore quiete scene di vita quotidiana.

Le figure, costruite a ritmo di danza, sono di un'eleganza che rinvia a modelli veneziani, riletti attraverso il gusto pungente del barocchetto bolognese che ha i suoi punti di riferimento in Francesco Monti, in Vittorio Maria Bigari e nel collega di finezze Giuseppe Varotti.

Per Bertuzzi, l'abitudine di collaborare in veste di figurista nelle tempere a soggetto paesistico destinate a decorare le ville e i palazzi bolognesi si avvia nel quinto decennio del Settecento. Entro il 1741, anno della morte del maestro d'architetture Pietro Paltronieri detto il Mirandolese, possiamo datare la coppia di tempere già in collezione Ranuzzi e le sei tele, assai belle, della Galleria di Palazzo Rosso a Genova, attribuite al Mirandolese e a Bertuzzi per primo da Roli¹. Le imprese a due mani coinvolgeranno anche altri artisti: Bertuzzi continua infatti lavorando tra il 1754 e il 1755 con il quadraturista Vincenzo da Buono nelle tempere con *Storie del beato Franco* per la sagrestia della chiesa del Carmine di Medicina, poi con Prospero Pesci e con Carlo Lodi, zio e maestro di Vincenzo Martinelli, che ne erediterà lo studio alla sua morte nel 1765².

La collaborazione con Martinelli inizia con la decorazione voluta da Valerio Boschi della villa Sampiera a San Lazzaro di Savena, alle porte di Bologna. Grazie ai recenti studi di Ombretta Bergomi sappiamo la data del pagamento finale, avvenuto nel 1764, e che in quell'impresa, svolta all'insegna di un grande prestigio, Martinelli collaborò per altre tempere con altri figuristi, tra i quali Antonio Beccadelli³. Nelle cinque tempere sagomate con le *Delizie della villeggiatura*, ora di proprietà della Fondazione Carisbo, Bertuzzi tocca il proprio apice: come ha notato Roli, si tratta del ciclo che meglio "esprime, nel Settecento bolognese, il piacere del vivere in villa, l'annegamento di ogni ideale nella *féerie* degli ozi campestri".

¹ R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800 dal Cignani al Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 201-202, 208, 229, 275-276.

² P. DI NATALE, *Nicola Bertuzzi e la Via Crucis ritrovata*, Bologna, 2010, pp. 26, 28.

³ 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. 360-361.

In questo stretto giro di anni trova collocazione anche la raffinatissima serie di paesaggi “da stanza” qui presentata, che ci aprono gli occhi su una natura domata e sempre felice e ci invitano a immaginare un’arcadia di sogno, un piacere inarrivabile di pace e armonia tra l’uomo e la natura.

Fino alla morte di Bertuzzi (1777), l’affiatato *tandem* di artisti continuerà a cimentarsi in dipinti a tempera e a olio destinati alla decorazione di interni, conseguendo risultati non meno suggestivi e raffinati di quelli conseguiti nelle tele qui presentate: ad esempio nei *Paesaggi in casa Zani* (purtroppo perduti) e nei tre dipinti ad olio già nel casino Marsigli agli Alemanni. Parlando di Martinelli, Luigi Crespi ne descrive il modo di dipingere e lo dice “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”⁴.

Assai importante sarà altresì l’apporto recato da Martinelli all’Accademia Clementina, nella quale tra il 1767 e il 1803 avrebbe ricoperto i più importanti incarichi, avendo modo di formare un gran numero di allievi e lasciando davvero un segno fondamentale per la scuola del paesaggio bolognese. Verso la fine della sua vita egli dovrà però subire le conseguenze delle traversie della città, che nel 1804 porteranno alla chiusura dell’Accademia Clementina e al passaggio di tutti i beni alla nuova Accademia Nazionale di Belle Arti. Molti

⁴ L. CRESPI, *Felsina pittrice. Tomo terzo*, Bologna, 1769, p. 198.



Vincenzo Martinelli e Nicola Bertuzzi, *Le delizie della villeggiatura*. Bologna, Fondazione Carisbo.





suoi colleghi ne rimarranno esclusi, per motivi non certo artistici bensì per loro scelte politiche. A tale proposito si conosce il suo pensiero, trascritto in alcuni appunti che manifestano una profonda delusione: “per quanto si è potuto penetrare nella nomina dei membri della nuova Accademia sono esclusi tredici dei nostri soci, tra i quali moltissimi meritevoli di tutti i riguardi pel loro valore nell’arte, per essersi molto prestati nella cultura della studiosa gioventù e per le loro opere tuttora esistenti. Ma che riguardi si possono sperare? Quale gratitudine ha dimostrato finora la presente provvidenza a chi ha dato addietro veri attestati di amor patrio?”.

Il prestigio di grande maestro gli sarà tuttavia riconosciuto alla morte, quando la municipalità di Bologna gli dedicherà una memoria dipinta nel cimitero della Certosa, assumendone le spese. L’Archivio Storico del Comune di Bologna conserva il foglio di seppellimento (n. 2822, 23 aprile 1807), nel quale l’architetto Mauro Reggiani annota la morte di “Vincenzo Martinelli, figlio del fu Giovanni Battista, di anni 70, nativo di Bologna, vedovo di Anna Toschi. Di condizione pittore paesista abitava al n. 2906 della Parrocchia di S. Maria Maddalena. Morto il giorno 22. Viene sepolto nel Chiostro III della Certosa nell’arco 28 dato gratuitamente da questa Municipalità a riguardo dei meriti dell’insigne defunto”.

Milena Naldi

FILIPPO PEDRINI

Bologna, 1763-1856

*E*ducato alla pittura dal padre Domenico e dai fratelli Gandolfi, già quindicenne si rivelò fra i migliori allievi dell'Accademia Clementina nella "classe di figura", della quale divenne direttore nel 1795. Dal 1821 fu poi membro effettivo e "professore emerito di pittura" della ormai Pontificia Accademia di Belle Arti. Una prima importante tappa della sua carriera di "figurista", esercitata di preferenza nella decorazione a fresco, si deve riconoscere, come certifica la storiografia contemporanea, nelle Figure allegoriche di alcune volte di casa Malvezzi (ora Rettorato dell'Università) risalenti ai primi anni ottanta del Settecento: affreschi nei quali il giovane artista già tempera con ingenua grazia l'impetuosa spazialità gandolfiana, in specie di Ubaldo. La ricerca di un linguaggio spiritoso, sempre più godibile, squisito e cromaticamente vivace, in accordo con gli accenti più mondani di Gaetano e con la cultura veneta contemporanea, caratterizza la sua produzione migliore e di maggior successo (affreschi nei palazzi Pallavicini, Tanari, nella villa Mazzacorati ora Faccioli) fino alla sua ultima importante impresa nelle sale di palazzo Hercolani: dove peraltro, dalla sciolta eleganza del grande affresco con Apollo e le Ore eseguito per primo (1797-1798), perviene all'ordinata cadenza di quello con le Grazie e putti, dipinto per ultimo (1801), primo segnale di una svolta in direzione neoclassica. Nella sua attività successiva avrà così buon gioco l'influsso di Felice Giani, come rivelano numerosi disegni risalenti ai primi decenni del nuovo secolo, più apprezzabili delle opere a fresco e in tela che ci rimangono di questo periodo, meno produttivo e fortunato per le mutate esigenze del clima culturale cui l'artista stenta ad adeguarsi (si veda, ad esempio, il disegno con la Religione trionfante della Fondazione Cini, preparatorio per l'affresco eseguito nel 1828 nel Pantheon della Certosa bolognese).

FILIPPO PEDRINI

36 *Venere e Cupido*

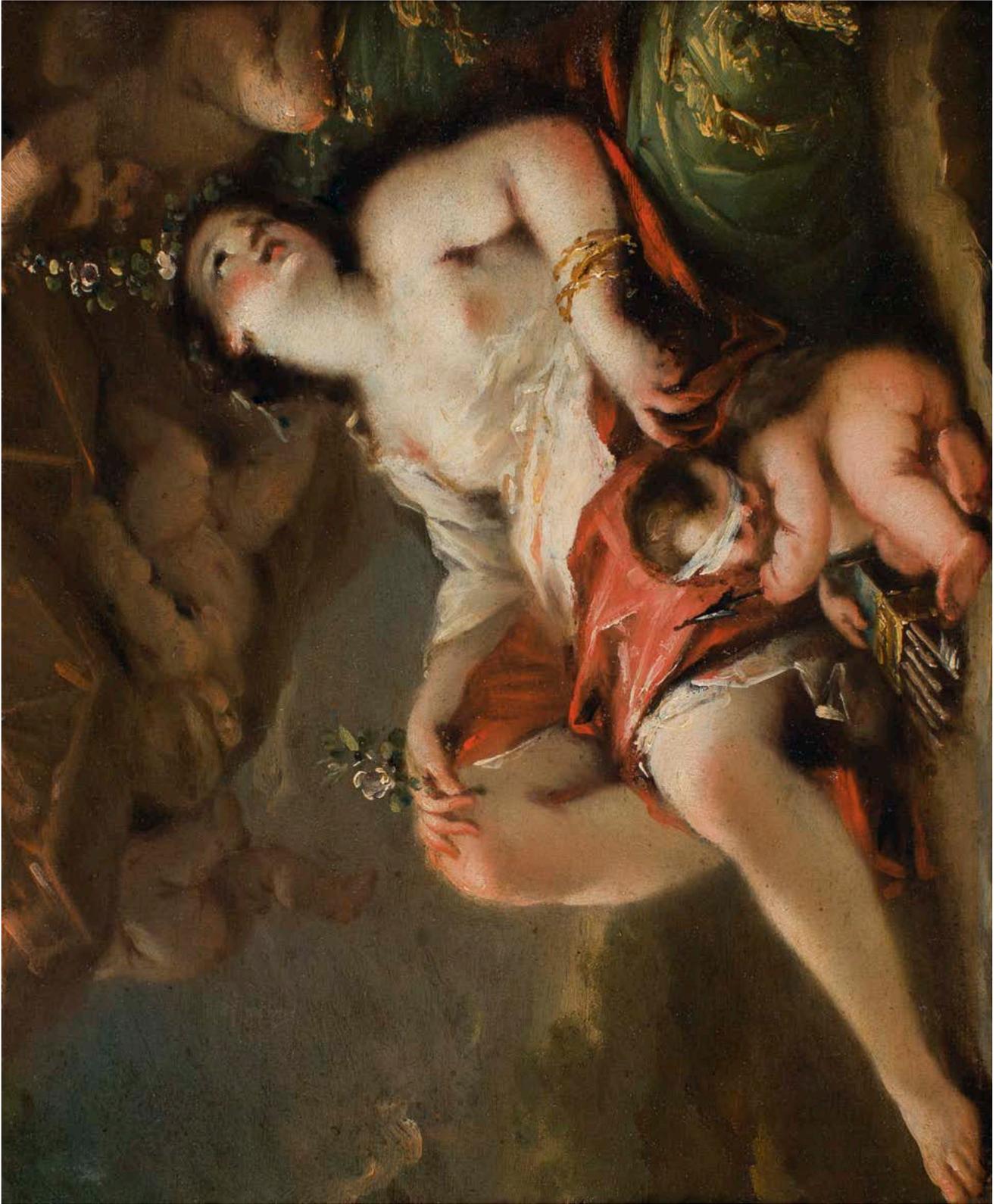
Olio su rame; cm 22,2 x 28,3

Bibliografia: inedito.

Gran bella pittura, tutta in punta di pennello, schizzante, briosa e armoniosa nelle forme quella che ci regala l'autore di questo splendido rame. Appoggiata a un cuscino di colore verde con nappe dorate, Venere si offre semisdraiata all'omaggio degli zefiri, che, per proteggerla dal sole, tengono sollevato un drappo e lasciano piovere sul suo capo dei fiori. La formosa nudità della dea è solo in parte velata da una leggera sottoveste trasparente e da un manto rosso che lascia scoperto l'accavallarsi delle gambe perfettamente tornite. Il figlio Cupido le si accoccola a fianco come un cucciolo, bendato e in atto di stringere con piglio risoluto una freccia, appena estratta dalla sua piccola ma pericolosa faretra. E che dire della naturalezza del braccio sinistro, ornato da un bracciale dorato più volte rigirato sul polso, che dona a Venere l'aspetto conturbante di una odalisca? Nella destra ella regge con grazia una candida rosa: forse un'allusione al fiore che sarà tinto di rosso dal sangue di Adone, il giovane di cui Cupido l'aveva fatta innamorare pungendola per errore con una delle sue frecce.



Filippo Pedrini: *Venere e gli Zefiri*. Fondantico, 2016.



Il dipinto spetta al raro e raffinatissimo Filippo Pedrini, che attraverso la lezione del padre Domenico aveva assorbito e fatta propria l'eleganza dei Gandolfi, portandone a sintesi la lezione. Il colore veneziano, declinato secondo armonie tutte bolognesi, è di fatto il segreto che Filippo strappa ai due fratelli, per servirsene con infaticabile ricchezza nelle molte decorazioni ad affresco di camere e saloni che la nobiltà bolognese gli affida assai per tempo. In questo modo Pedrini, nella sua piena maturità, si trova a condividere gli ultimi bagliori e i fuochi d'artificio del Settecento, prima che la sua lunga vita lo porti ad affiancare, con una condotta più accademica e di segno ormai neoclassico, la nuova stagione che ha in Felice Giani il suo nuovo astro.

Il ricorso al supporto metallico esclude che questo raffinato dipinto sia nato come bozzetto preparatorio per qualche soffitto, facendo pensare piuttosto a una destinazione collezionistica. Ma certo di figure femminili, raffigurate nella stessa languida posizione, se ne rintracciano parecchie sulle volte dei palazzi bolognesi decorati da Pedrini. Si ricordi ad esempio l'*Allegoria della Vittoria e della Fama e le Muse* del palazzo Comunale di Bologna, in rapporto al quale si colloca il bozzetto presentato lo scorso anno da Fondantico, tra i meglio riusciti del pittore¹. Ed è proprio nelle date dell'affresco del palazzo Comunale, tra il 1796 e il 1797, che si può collocare l'esecuzione di questo delicato rametto.

In quegli anni, segnati da stravolgimenti politici e da repentini cambiamenti del gusto, Pedrini lavora freneticamente nell'ultimo palazzo senatorio bolognese, edificato in Strada Maggiore per la famiglia Hercolani: avendo come compagno di quadratura il vecchio Flaminio Minozzi, decora dapprima la vasta volta della galleria attigua allo scalone, terminata entro il 1798, per poi affrontare insieme a David Zanotti l'*Apoteosi di Ercole* nel soffitto di quest'ultimo (1799), e infine i soffitti con *Flora e Zefiri* e *Allegorie celesti* (1801), con l'aiuto questa volta di Serafino Barozzi, appena rientrato dalle Russie².

Milena Naldi

¹ M. FRANCUCCI, in *Itinerari d'arte. Dipinti e disegni dal XIV al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, 2016, pp. 156-158, n. 42.

² E. RICCOMINI, *Qualche precisazione su palazzo Hercolani, e sul mutare dei tempi*, in *Cantieri di storia. I restauri di Palazzo Hercolani e la nuova torre libraria della biblioteca di Palazzo Poggi*, a cura di N.S. Onofri, V. Ottani e P. Zanotti, Bologna, 1993, pp. 35-45.

FELICE GIANI

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

Figura cruciale nel passaggio fra il vecchio e il nuovo secolo, Felice Giani era nato nel 1758 a San Sebastiano Curone, allora feudo imperiale del principe Andrea Doria Pamphili, che sarà a Roma il suo protettore. A vent'anni, nel 1778, è documentato a Bologna, discepolo di Ubaldo Gandolfi. Premiato all'Accademia Clementina nel 1779 con il Battesimo di Cristo (Bologna, Accademia di Belle Arti), passa a Roma nel 1780. Fra la data di arrivo nella capitale e la prima chiamata a Faenza nel 1786, stanno gli anni cruciali della sua formazione. Pompeo Batoni, Cristoforo Unterperger, l'architetto Giovanni Antonio Antolini sono a Roma i referenti dichiarati di Giani. Le sue opere tuttavia restituiscono un quadro assai più complesso delle sue gravitazioni culturali, dai pittori nordici della cerchia di Füssli, a Cades, Dell'Era, Angelica Kauffmann. A partire dagli anni novanta del Settecento, la decorazione d'interni diventerà il campo d'azione privilegiato dal pittore: un campo straordinariamente felice dove s'impone come un vero apripista, traghettando le residenze d'età napoleonica nell'ambito di una civiltà d'avanguardia. È allora che organizza una propria bottega. Composta da un pittore d'ornato, Gaetano Bertolani, da uno stuccatore che fu all'inizio il riminese Antonio Trentanove sostituito nel primo Ottocento dai fratelli Ballanti Graziani, la bottega operava su precise indicazioni di Giani. Lui solo progettava l'ornato, gli stucchi, l'ebanisteria, l'arredo oltre a eseguire in prima persona gran parte delle superfici dipinte. Nascono i grandi cicli dipinti a Faenza (palazzo Naldi, 1802; Milzetti, 1802-1805; Gessi, 1813; Cavina, 1816), a Bologna (palazzo Aldini, 1805; Marescalchi, 1810; Lambertini Ranzuzzi, 1822; Baciocchi, 1822), a Roma (palazzo di Spagna, 1806; palazzo del Quirinale, 1811). Palazzo Milzetti a Faenza è il suo capolavoro: una scatola magica in cui le moderne esigenze del vivere si realizzano nella cornice di una decorazione compendiarica e corsiva, ispirata alle case dipinte di Ercolano e Pompei. Fino alla fine, il suo ritmo di lavoro è vertiginoso: l'ultima commissione per il principe Felice Baciocchi a Bologna è realizzata in soli tre mesi (1822). Giani ha 64 anni. Muore a Roma il 10 gennaio 1823.

FELICE GIANI

37 *Il matrimonio mistico
di Santa Caterina,
e San Giuseppe*

Olio su tela; cm 34 x 25,2

Bibliografia: inedito.

Lo squisito dipinto qui presentato spetta senza ombra di dubbio al pennello guizzante di Felice Giani: i tratti di stile, affatto tipici, e la qualità superlativa non necessitano di ulteriori commenti¹. Ridottissima, come ben si sa, è la produzione di dipinti mobili di questo geniale rappresentante della civiltà neoclassica in Italia, forse il più grande. Una civiltà agita, nel suo caso, da un punto di vista del tutto originale, assolutamente eterodosso, che ne fa quasi un *unicum* nel panorama pittorico europeo. Sono in netta prevalenza, nella sua vasta produzione, le decorazioni d'interni: è quindi la pittura su muro a offrirgli il terreno più congeniale, quello nel quale poteva trovare libero sfogo l'estro bizzarro della sua "immaginativa sovrabbondante", come ebbe a dire Arcangelo Migliarini che lo frequentò a Roma in gioventù². Se, come si diceva, pochissime sono le opere da cavalletto, ancor meno sono quelle a olio su tela, che non superano la trentina, spesso realizzate, come questa, in piccolo o piccolissimo formato, prettamente da *cabinet*. Il soggetto rappresentato, le nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria col piccolo Gesù alla presenza di San Giuseppe (come qui) o di altri personaggi, è fra i più frequenti nella pittura dell'età moderna, quasi sempre in formato da stanza, atto alla devozione privata. L'"amore visionario e nevrotico" (Ottani Cavina) per la grande tradizione rinascimentale e barocca è testimonio, come si sa, da numerosi disegni tratti da dipinti antichi a soggetto 'alto', la cui invenzione subisce tuttavia, nella traduzione grafica di Giani, per lo più a penna e inchiostro bruno, animata da un impeto incontenibile e allucinato, un'accelerazione espressiva travolgente, una ridefinizione pressoché totale di spazio e forma che ne trasfigura l'aspetto originario.

Anche nel caso in oggetto, quell'amore traspare, se vogliamo, sul piano dell'invenzione (Correggio, i Carracci...), ma in senso lato, come vaga sedimentazione di cultura, tant'è che nessun preciso modello è ravvisabile. Palpabile e vistosa appare invece la suggestione esercitata da un'eredità più recente e molto vicina al giovane Giani, quella dei Gandolfi, protagonisti del tardobarocco bolognese: dalla pittura di Ubaldo ma ancor più da quella di Gaetano³. Se solitamente, nelle tempere su carta in specie, la resa pittorica appare fortemente segnata da una sorta di vis grafica del tutto caratteristica dell'autore, è evidente in questa teletta una maggiore e più cremosa fusione della materia da ricondurre appunto ai modelli gandolfiani, al pari della tavolozza, in genere brillante e netta, e qui invece più morbida, quasi pastellata,

¹ Sul pittore: A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, Milano, 1999.

² S. RUDOLPH, *Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in "Storia dell'Arte", 30-31, 1977, p. 175.

³ L'artista fu molto legato al più anziano pittore, per le cui esequie, celebrate a Bologna nel 1802, realizzò una *Allegoria della Modestia: Notizie delle operazioni [...] per li solenni funerali [...] di Gaetano Gandolfi*, Bologna, 1802.



di straordinaria raffinatezza, in particolare nei mezzi toni. Ma nonostante ciò, il pennelleggiare ricco e felice di Gaetano, alla veneta e ancora in parte rococò, si trasforma qui in qualcosa di completamente nuovo, in una scrittura sintetica e modernissima che costituisce la cifra del pittore; sempre un poco spiritato, anche se alle prese con un soggetto gentile. Un ‘qualcosa’ che d’altro canto farebbe venire alla mente pure la libertà sofisticata, odorosa di essenze preziose, di certo Fragonard, se non fosse che, appunto, anche in questo caso, l’artista italiano appare più audace, ‘più avanti’: tutta sua, ad esempio, la forte, torva testa all’antica di San Giuseppe.

Un simile amalgama culturale e stilistico lo troviamo molto simile in alcuni piccoli dipinti a olio di Giani che Anna Ottani Cavina data al nono o all’ultimo decennio del Settecento: nella *Natività* liberamente tratta dalla “Notte” di Correggio (Bologna, collezione Lucchese Salati), nel *Giove nutrito dalla capra Amaltea* (Bologna, collezione privata), nel magnifico *Compianto sul Cristo morto* (Venezia, collezione privata) ripreso con magistrale vivezza dal Ribera della certosa di San Martino a Napoli⁴. E in particolare in un piccolo ovale dal soggetto vago, “*Vezi d’amore*” (già Roma, collezione Pico Cellini), che ricorda l’iconografia seicentesca della ‘Carità’⁵. Pur nel debito, l’ovale è la prova di “un’emancipazione avvenuta”, quella nei confronti dell’eredità gandolfiana: “il pennello [...] di Giani rincorre [qui] un’immagine seducente di grazia con sottolineature e improvvisi [...] del tutto specifici alla sua scrittura”. E con un fine costante: “contrapporre al classicismo statuario un’apparente negligenza d’incompiuto”. Parole illuminanti, spese da Anna Ottani Cavina per i *Vezi d’amore*, che funzionano alla perfezione anche per il nostro stupendo *Sposalizio*.

Alessandro Brogi

⁴ A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani...* cit., II, rispettivamente pp. 638-639, n. D4, fig. 899; pp. 369-370, n. D7, fig. 902; p. 671, n. D67, fig. 954. Il riconoscimento della fonte figurativa del *Compianto* è operato in questa sede, e conferma una volta ancora la voracità onnivora degli interessi di Giani, che non escludono neppure un campione del più viscerale naturalismo seicentesco come lo spagnolo Jusepe de Ribera.

⁵ Olio su tela, cm. 46,6 x 33: A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani...* cit., II, p. 663, n. D55, fig. 942.

INDICE
in ordine alfabetico

NICOLA BERTUZZI, DETTO L'ANCONITANO (NN. 27, 28).....	p.	111
DENJS CALVAERT (N. 3).....	p.	17
BARTOLOMEO CESI (N. 5).....	p.	27
GIAMBETTINO CIGNAROLI (N. 26).....	p.	107
PIER FRANCESCO CITTADINI (N. 11).....	p.	53
DONATO CRETI (N. 20).....	p.	85
GIOVAN GIOSEFFO DAL SOLE (N. 17).....	p.	75
MICHELE DESUBLEO (NN. 9, 10).....	p.	45
LAVINIA FONTANA (N. 4).....	p.	21
FELICE GIANI (N. 37).....	p.	131
ERCOLE GRAZIANI (N. 24).....	p.	99
LIPPO DI DALMASIO (N. 1).....	p.	9
MATTEO LOVES (N. 8).....	p.	39
VINCENZO MARTINELLI (NN. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35).....	p.	117
FRANCESCO MONTI (N. 23).....	p.	95
GIOVANNI ODAZZI (NN. 18, 19).....	p.	79
LORENZO PASINELLI (N. 14).....	p.	65
FILIPPO PEDRINI (N. 36).....	p.	127
CIRO MARIA PARIS PORRONI (N. 25).....	p.	103
GUIDO RENI (N. 6).....	p.	31
LORENZO SABBATINI (N. 2).....	p.	13
GIOVANNI GIACOMO SEMENTI (N. 7).....	p.	35
FRANCESCO STRINGA (NN. 15, 16).....	p.	69
FLAMINIO TORRI (NN. 12, 13).....	p.	57
CANDIDO VITALI (NN. 21, 22).....	p.	89

Fotocomposizione testi,
impianti fotolitografici
e stampa eseguiti dalle
GRAFICHE ZANINI - BOLOGNA
nel novembre 2017

ISBN 978-88-943028-0-6



9 788894 302806