

INCONTRO CON LA PITTURA

24

Fondantico

di Tiziana Sassoli

Via de' Pepoli, 6/E - 40125 Bologna

Tel. e Fax 051.265.980

info@fondantico.it

www.fondantico.it

Restauro e revisione dei dipinti:

Liliana e Rodolfo Giangrossi, Milano;

Giovanni Pigoni e Davide Tirelli, Reggio Emilia;

Licia Tasini, Pieve di Cento (Bologna).

Segreteria e ufficio stampa: Maria Cristina Porpora

Coordinamento redazionale: Edoardo Battistini

© Fondantico - ottobre 2016

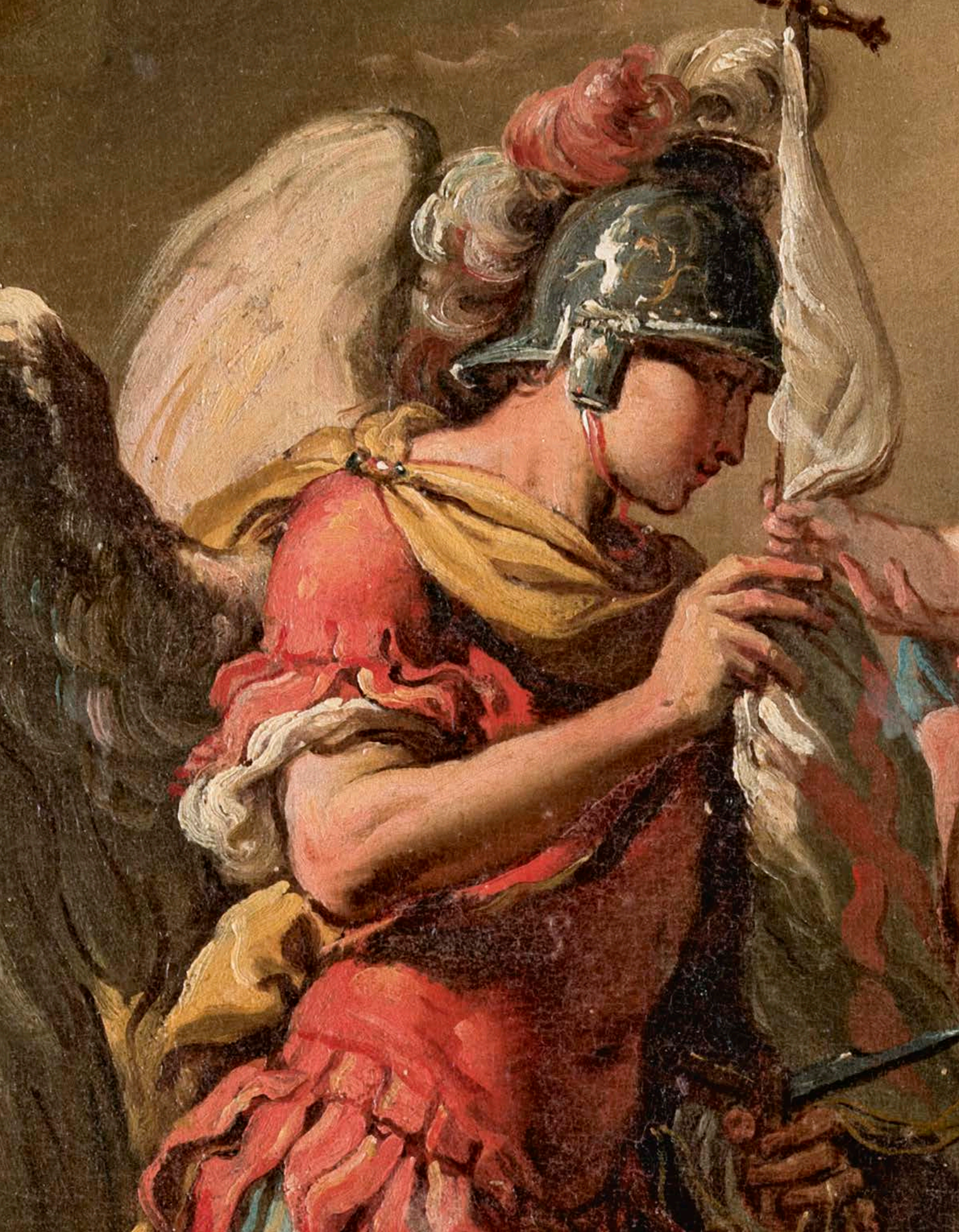
Fondantico
arte e antiquariato

ITINERARI D'ARTE
DIPINTI E DISEGNI
DAL XIV AL XIX SECOLO

Catalogo a cura di
Daniele Benati

Testi di
Daniele Benati
Alessandro Brogi
Giacomo A. Calogero
Gianluca Del Monaco
Massimo Francucci
Federico Giannini
Irene Graziani
Fabio Massaccesi
Milena Naldi
Anna Ottani Cavina
Tommaso Pasquali
Elisabetta Sambo
Matteo Solferini

4 NOVEMBRE - 23 DICEMBRE 2016



*P*er il ventiquattresimo “Incontro con la pittura” Fondantico ha raccolto una scelta insolitamente ampia di dipinti e disegni, il cui nucleo più corposo è costituito, secondo la tradizione ormai trentennale della galleria, dagli antichi maestri emiliani. La passione per l’arte e la ricerca, svolta tra importanti collezioni private e aste di tutto il mondo, ha reso possibile una mostra che conta ben trentatré autori e quarantatré opere che spaziano dal Trecento all’Ottocento: da qui il titolo scelto di “Itinerari d’arte”.

Il consueto appuntamento autunnale, atteso da collezionisti e appassionati d’arte, si apre con un prezioso trittico del bolognese Simone dei Crocifissi e una Madonna dell’umiltà di Antonio Orsini, protagonista del tardogotico a Ferrara. Ben rappresentati sono il Cinquecento e il Seicento felsinei: quest’ultimo anche grazie alla presenza di due capiscuola come Guido Reni, di cui si espone un’intensa Lucrezia, e il Guercino, al quale spetta un toccante San Giuseppe col Bambino. Alla seconda metà del Seicento appartengono importanti opere di Domenico Maria Canuti, Lorenzo Pasinelli e Carlo Cignani; e si prosegue con uno straordinario San Giovanni di Giuseppe Maria Crespi e con dipinti Felice Torelli, Giuseppe Varotti, Ercole Graziani e Giuseppe Marchesi. Non poteva certo mancare Gaetano Gandolfi, di cui si propone un fresco bozzetto, finora sconosciuto, con la Madonna col Bambino e l’arcangelo Michele. La natura morta è illustrata dal genovese Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto e dal pittore noto agli studiosi come “Pseudo-Vitali”; infine al genere del paesaggio appartiene una grande Veduta del veneziano Marco Ricci.

Vorrei inoltre dare risalto all’eccezionale reperimento di cinque splendidi disegni a penna di Felice Giani, protagonista del gusto neoclassico tra Sette e Ottocento. La mostra si chiude con un capolavoro del pittore lombardo Giuseppe Molteni, un maestoso Ritratto femminile accuratamente descritto nella ricchezza degli arredi e nell’abito col copricapo alla turchesca, senza che venga meno una sottile indagine psicologica sul personaggio raffigurato.

Come sempre il catalogo è frutto del rigoroso lavoro scientifico del prof. Daniele Benati, con il quale ho iniziato il mio percorso e che per l’occasione ha coordinato un nutrito gruppo di studiosi; a tutti loro va il mio più sentito ringraziamento.

Il prossimo appuntamento della galleria avrà luogo a gennaio in concomitanza con Arte Fiera: in quella occasione il compito di organizzare una mostra collettiva di giovani artisti, che dia spazio a quanti non senza difficoltà s’inseriscono nel mondo del lavoro in campo artistico, sarà affidato a mio figlio Edoardo. Visto il successo riscosso dalla partecipazione di Fondantico alla London Art Week, nei primi giorni di luglio 2017 presenteremo poi nello spazio della Gallery 8 a Londra una nuova mostra. Si tratta di un’esperienza che ci permette di far apprezzare al pubblico internazionale l’arte della nostra regione.

Un ringraziamento particolare va a istituzioni, musei e fondazioni che durante questi anni hanno scelto, acquistato o esposto le nostre opere d’arte; ai clienti affezionati e a quelli che più di recente si sono dedicati al collezionismo di arte antica, nonché ai giovani che con sempre maggiore interesse frequentano le mostre di Fondantico. Non dimentico infine i miei più stretti collaboratori, gli amici e i restauratori, che ogni anno contribuiscono al successo delle nostre iniziative.

Tiziana Sassoli

Elenco delle opere

Simone di Filippo, detto Simone dei Crocifissi (Bologna, notizie dal 1354 al 1399)

1. *Trittico*

Antonio Orsini (documentato a Ferrara dal 1431 al 1479)

2. *La Madonna dell'umiltà e due angeli*

Girolamo Marchesi, detto Girolamo da Cotignola

(Cotignola, circa 1490 - Bologna, post 1531)

3. *La Sacra Famiglia con i Santi Caterina, Girolamo e Giovannino*

Giovanni Battista Ramenghi, detto il Bagnacavallo junior (Bologna, 1521-1601)

4. *Il matrimonio mistico di Santa Caterina*

Bartolomeo Passerotti (Bologna, 1529-1592)

5. *La Maddalena penitente*

Francesco Cavazzoni (Bologna, circa 1545-post 1616)

6. *La Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta, Giovannino e due angeli*

Lucio Massari (Bologna, 1569-1633)

7. *Il trasporto del corpo di Cristo al sepolcro*

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

8. *La fuga in Egitto*

Guido Reni (Bologna, 1575-1642)

9. *Lucrezia*

Carlo Bononi (Ferrara, circa 1580-1632)

10. *Il Genio delle Arti*

Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino (Cento, 1591 - Bologna, 1666)

11. *San Giuseppe con Gesù Bambino*

Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto (Genova, 1609 - Mantova, 1665)

12. *L'uscita dall'arca*

“Pseudo-Vitali” (attivo a Bologna alla fine del XVIII secolo)

13. *Fiori, ortaggi, funghi e gallinacci*

Ginevra Cantofoli (Bologna, 1618-1672)

14. *Allegoria della Pittura*

Domenico Maria Canuti (Bologna, 1626-1684)

15. *Il matrimonio mistico di Santa Caterina*

16. *La Madonna col Bambino e San Giovannino*

Carlo Cignani (Bologna, 1628 - Forlì, 1719)

17. *La Madonna leggente col Bambino*

18. *La Madonna col Bambino*

Lorenzo Pasinelli (Bologna, 1629-1700)

19. *L'Astrologia*

Francesco Stringa (Modena, 1635-1707)

20. *Il trionfo di Flora* (o *La Primavera*)

Giovan Gioseffo Dal Sole (Bologna, 1654-1719)

21. *La Sacra Famiglia*

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

22. *San Giovanni a Patmos*

Felice Torelli (Verona, 1667 - Bologna, 1748)

23. *Erminia e il pastore*

Marco Ricci (Belluno, 1676 - Venezia, 1730)

24. *Paesaggio con contadini, viandanti e armenti*

Girolamo Donnini (Correggio, 1681 - Bologna, 1743)

25. *Erminia e il pastore*

Francesco Vellani (Modena, 1687-1768)

26. *San Filippo Neri con i Santi Girolamo, Gregorio Magno e Dionigi l'Areopagita in gloria*

Ercole Graziani (Bologna, 1688-1765)

27. *Erminia trova Tancredi ferito*

Stefano Ghirardini (Bologna, 1696-1756)

28. *La lezione di musica*

Giuseppe Marchesi, detto il Sansone (Bologna, 1699-1771)

29. *Cristo deposto sorretto dagli angeli*

30. *San Sebastiano curato dagli angeli*

31. *L'Immacolata Concezione con Sant'Agostino*

Giuseppe Varotti (Bologna, 1715-1780)

32. *Jefte incontra la figlia dopo la vittoria*

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

33. *La Madonna col Bambino e l'arcangelo Michele*

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

34. *Paesaggio con il tempio dedicato a Canova*

35. *Paesaggio con il tempio di Venere in Lesbo*

36. *Matelda, Dante, Virgilio*

37. *Paesaggio con Dante e Virgilio*

38. *Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia*

Giuseppe Santi (Bologna, 1761 - Ferrara, 1825)

39. *Paride*

40. *Venere*

41. *Giunone*

Filippo Pedrini (Bologna, 1763-1856)

42. *Venere e gli Zefiri*

Giuseppe Molteni (Affori, Milano, 1800 - Milano, 1867)

43. *Ritratto di gentildonna con turbante*

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

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

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

SIMONE DI FILIPPO,
DETTO SIMONE DEI CROCIFISSI
Bologna, notizie dal 1354 al 1399

*F*iglio del calzolaio Filippo di Benvenuto, sarà ribattezzato Simone “dei Crocifissi” in epoca di Controriforma per l’abilità nel dipingere “immagini grandi del Redentore per amor nostro confitto in croce” (Malvasia). Nato intorno al 1330, i suoi esordi sono rintracciabili alla metà degli anni cinquanta negli affreschi in parte firmati con le Storie di Cristo provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Mezzaratta, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove l’interesse per le soluzioni spaziali e plastiche di origine giottesca fiorentina è riletto con una pungente espressività tipica del gotico bolognese. Il modello della pittura di Vitale diventa più incisivo in opere come il polittico n. 474 della Pinacoteca. La Pietà di Giovanni Elthinl del Museo Davia-Bargellini (1368) e il Crocifisso di San Giacomo (1370) testimoniano un certo aggiornamento sui modi solenni di Jacopo Avanzi, anche se alla ripresa letterale di Giotto condotta da quest’ultimo Simone preferisce immagini efficaci dal punto di vista devozionale grazie all’essenzialità della composizione e all’espressività semplice e immediata, come nella Madonna di Giovanni da Piacenza (1382). Grazie a tali prerogative raggiunge ben presto una posizione di primo piano in ambito bolognese, come autore di tavole dipinte sia per le chiese cittadine sia per l’uso devoto di singoli committenti. Le tavole da altare pervenute fino a noi si concentrano nel corso dell’ultimo trentennio del secolo, a cui risalgono anche le sue poche opere datate. La sua attività prosegue quasi senza una vera e propria evoluzione fino alla morte avvenuta nel 1399, poco prima della quale riceve ancora una commissione di particolare prestigio quale il polittico purtroppo disperso voluto dalla famiglia Cospì per la chiesa di San Petronio, allora in costruzione. (g.d.m.)

SIMONE DI FILIPPO,
DETTO SIMONE
DEI CROCIFISSI

1 *Trittico*

Tempera e oro su tavola;
tavola centrale: cm 25 x 49,5;
tavole laterali: cm 13 x 49,5

Bibliografia: G. DEL MONACO, in *The Middle Ages and Early Renaissance. Paintings and Sculptures from the Carlo De Carlo Collection and other Provenance*, catalogo della mostra (New York), Florence, 2011, pp. 48-53; P. COVA, in *Simone e Jacopo: due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, a cura di D. Benati e M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Ferrara, 2012, p. 46; G. DEL MONACO, in *Simone e Jacopo...* cit., pp. 50-51; G. DEL MONACO, F. MASSACCESI, *Forme della devozione a Bologna tra XIV e XV secolo*, in *Simone e Jacopo...* cit., p. 17; G. DEL MONACO, in *Da Cimabue a Morandi. Felsina pittrice*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra, Bologna, 2015, p. 62; ID., *Simone di Filippo, detto "dei Crocifissi". Pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padova, 2016 (in corso di stampa).

Esposizioni: Bologna, Museo Civico Medievale, 2012; Bologna, Palazzo Fava, 2015.

¹ D. VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova, 2012, pp. 568-580.

² L. PAOLINI, *Un patrono condiviso. La figura di san Petronio: da "padre e pastore" a simbolo principale della religione civica bolognese (XII-XIV sec.)*, in *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, a cura di B. Buscaroli e R. Sernicola, catalogo della mostra (Bologna), Ferrara, 2001, pp. 77-83.

³ S. BATTISTINI, *ibidem*, p. 254.

⁴ G. KAFTAL, *Saints in Italian Art*, III, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence, 1978, coll. 321-322.

La decorazione dipinta di questo prezioso altare con la *Vergine col Bambino in trono tra i Santi Giovanni Battista e Bartolomeo* entro una cornice intagliata con un coronamento ogivale trilobato sormontato da due colonnine tortili nello scomparto centrale, l'*Annunciazione* negli angoli degli sportelli laterali e figure di *Santi* negli stessi è comune nei trittici trecenteschi per la devozione personale¹. Alcune scelte iconografiche sono però significative di una provenienza bolognese. In primo luogo, il busto di *San Petronio* nello sportello sinistro, raffigurato come di consueto in abiti vescovili e con la città tra le mani, evidenzia il suo ruolo di ricostruttore di Bologna in età tardoantica. Questa nuova iconografia si diffuse quando Petronio andò affermandosi quale primo patrono cittadino durante il governo del popolo e delle arti, sancito dagli statuti del 1376². Nel trittico, la torre degli Asinelli è rappresentata con il "corridore", una fortificazione che crollò in un incendio tra il 1398 e il 1399³. Nello sportello di destra compare inoltre San Floriano, riconoscibile dagli abiti aristocratici, dalla spada di nobile cavaliere e dal fiore che tiene in mano⁴. Anche Floriano cominciò a essere stabilmente ricordato tra i patroni di Bologna dal 1376 in poi. Il suo culto si legava a quello di Petronio, poiché la tradizione agiografica narrava che le sue reliquie erano state portate a Bologna dalla Terra Santa proprio dal vescovo Petronio⁵. La presenza dei due compatroni potrebbe lasciar pensare che il vescovo raffigurato a fianco di Floriano sia Sant'Ambrogio, anch'egli annoverato tra gli antichi protettori di Bologna. Completa lo sportello di destra il busto di *San Girolamo*, intento a cavare una spina dalla zampa di un leone, secondo il noto episodio agiografico. Anche la sua presenza può essere considerata in connessione con Bologna, in seguito alla diffusione del culto di questo santo promossa dal celebre canonista Giovanni d'Andrea (1271-1348)⁶. Nello sportello di sinistra, al di sotto di *San Petronio* sono infine raffigurati i *Santi Cristoforo e Antonio Abate*, entrambi legati alla pratica del pellegrinaggio, di cui Bologna era importante centro di passaggio sulla via di Roma.

Lo stato di conservazione del supporto e della superficie dipinta è ammirevole. Si è mantenuta la decorazione rossa della cornice e sono visibili persino le stelle dorate sulla veste blu della Vergine e i fiori dorati sul drappo rosso alle sue spalle, che il più delle volte sono andati perduti a causa dell'usura di tavole tanto antiche. È possibile poi apprezzare la decorazione a racemi, realizzati con l'iterazione di piccoli punti nei nimbi delle figure sacre.



Lo stesso motivo è presente in altre tavole dipinte da Simone di Filippo⁷. Il contorno dei nimbi è reso tramite un giro di punzoni, due nella tavola centrale, con l'utilizzo di un punzone detto "a palmetta" entro un ovale nel repertorio di Letizia Lodi, dove è segnalato solamente a proposito dei dipinti di Simone⁸.

Il trittico è pregevole opera del pittore bolognese Simone di Filippo, detto "dei Crocifissi" a partire dal XVII secolo. In particolare, le forme ampie e massicce e l'espressività semplice e diretta, cui contribuiscono i bruschi passaggi chiaroscurali realizzati con pennellate spesse, sono indice di una datazione alla fase tarda dell'artista, nell'ultimo decennio del Trecento. Il dipinto è stilisticamente prossimo al trittico conservato nella Galleria Nazionale di Parma⁹; ma, grazie al migliore stato di conservazione, rende ragione di come ancora in tarda età Simone fosse in grado di raggiungere risultati di accostante e garbata espressività, una prerogativa che dovette ottenergli una commissione importante nel nuovo prestigioso cantiere petroniano come il polittico per l'altare Cospi in San Petronio, da cui sicuramente proviene la predella con le *Storie della Vergine* della Pinacoteca Nazionale di Bologna¹⁰. Infatti, pur nella ripetitività costante dei motivi e nella qualità non sempre sostenuta, nelle sue opere tarde Simone si lascia apprezzare per la facilità comunicativa e l'efficacia di coinvolgimento con cui restituisce i soggetti di natura devozionale e narrativa.

Proprio questi ultimi aspetti dovettero conquistare a Simone, negli ultimi due decenni del secolo, il vivo favore dei committenti privati bolognesi, come attesta il cospicuo gruppo di trittici a sportelli pieghevoli che contraddistingue la sua fase tarda e di cui il trittico che qui si espone costituisce un ulteriore importante esempio.

Gianluca del Monaco

⁵ R. PINI, *Ascesa, trionfo e oblio di un patrono cittadino. San Floriano di Bologna nella storia e nell'iconografia*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna", 58, 2007, pp. 222, 224.

⁶ D. RUSSO, *Saint Jérôme en Italie: étude d'iconographie et de spiritualité: 13.-15. siècle*, Paris, 1987, pp. 60-65.

⁷ L. LODI, *Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana dalla metà alla fine del Trecento*, in "Musei Ferraresi. Bollettino annuale", 11, 1981, pp. 93-94, 99, 101.

⁸ *Ibidem*, p. 203.

⁹ R. D'AMICO, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, 1997, p. 48.

¹⁰ F. LOLLINI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, I, Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelesian, Venezia, 2004, pp. 144-146.

ANTONIO ORSINI

Documentato a Ferrara dal 1431 al 1479

*F*iglio del muratore Cristoforo da Milano, è documentato a Ferrara a partire dal 1431, quando affitta per sette anni una bottega sotto la loggia dei Callegari. A distanza di poco tempo, risulta già impegnato in diversi lavori per conto degli Este: nel 1435 decora alcune insegne in argento in vista delle nozze di Lionello e Margherita Gonzaga, mentre l'anno seguente disegna, per lo stesso Lionello, tre mappe su pergamena della città e del territorio di Cremona. Ancora documentato in città nel 1441, Orsini sembra sparire dalle carte d'archivio ferraresi fino al 1451, allorché è incaricato di stimare i dipinti eseguiti da Galasso nella delizia di Belriguardo. Per la prima volta, il nome del maestro è accompagnato dalla dicitura "da Venezia", il che potrebbe indicare una sua possibile origine lagunare o quantomeno una sua lunga frequentazione della città dogale. D'altra parte, è noto che Antonio procurasse sul mercato veneziano lamine d'oro e altri materiali per conto del miniatore Taddeo Crivelli. Nel 1451 riceve un nuovo pagamento per la doratura di "capsete e quadri de legname" direttamente destinati a Borso, e l'anno successivo si occupa della decorazione di una pianeta indossata dal vescovo di Ferrara in occasione della visita dell'Imperatore Federico III. La reputazione goduta negli ambienti di corte fa sì che venga spesso chiamato a valutare i lavori messi in opera dai colleghi nei vari cantieri ducali, perfino quelli eseguiti nel 1472 da Cosmé Tura nella cappella di Belriguardo. È tuttavia probabile che la sua attività pittorica andasse via via diradandosi, visto che l'ultima commissione documentata risale al 1461, nonostante egli risulti in vita almeno fino al 1479. La sua fisionomia artistica è stata ricostruita sulla base di una sola opera certa, la Madonna dell'umiltà firmata "Antonius de Orsinis", pubblicata nel 1951 da Coletti. (g.a.c.)

ANTONIO ORSINI

2 *La Madonna dell'umiltà e due angeli*

Tempera grassa su tavola;
cm 44,5 x 34,5

Bibliografia: inedito.

¹ S. PADOVANI, *Nuove personalità della pittura emiliana del primo Quattrocento*, in "Paragone", 317/319, 1976, pp. 40-59; EAD., *Qualche nuovo appunto sulla pittura emiliana del primo Quattrocento*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Bargellesi*, Ferrara, 1981, pp. 37-49.

² Il catalogo completo del "Maestro del Trittico di Imola", fuso con quello di Antonio Orsini, è schedato in maniera analitica nella tesi di dottorato di C. GUERZI, *Pittori e cantieri nella Ferrara tardogotica, da Alberto (1388-1393) a Nicolò III d'Este (1393-1441)*, Università di Udine, rel. A. De Marchi, a. a. 2007-2008, pp. 183-230.

³ Si tratta della *Madonna dell'umiltà e santi* (cm 213 x 192), pubblicata da F. ZERI, *Il Maestro del Trittico di Imola e la sua presenza a Ferrara*, in *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra (Vignola), Modena, 1988, pp. 88-89, fig. 66.

⁴ Anche questi lacerti, ora appartenenti ad una collezione privata torinese, furono resi noti da Zeri (*Il Maestro...* cit., pp. 89-91, figg. 68-69); la precisa provenienza ferrarese di tali frammenti è stata individuata da C. Guerzi, *L'attività del Maestro del Trittico di Imola (Antonio Orsini?) nella commenda della Santissima Trinità o di San Giovanni Gerosolimitano di Ferrara*, in "Analecta Pomposiana", XXXIV, 2009 (2010), pp. 295-321.

⁵ A. GALLI, *Miniatura tardogotica emiliana: uno sguardo su Parma*, in "Prospettiva", 83-84, 1996, pp. 137, 142 nota 19, fig. 20; D. BENATI, *Pittori-miniatori a Ferrara: un caso*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat et alii, Firenze, 1997, pp. 133-138; C. GUERZI, *L'attività...* cit., p. 305, figg. 10-11.

Siede la Vergine, "umile e alta più che creatura", su un ampio cuscino damascato, docile schermo al rovo spinoso che limita l'*hortus conclusus*, selvatica immagine del paradiso promesso e della stessa illibatezza di Maria. La fanciulla del popolo, assurta al rango di regina del cielo, stringe con gesto lezioso la pallida rosa di campo, simbolo aromatico delle mistiche virtù della Madre-Sposa. L'ancella del Signore è a sua volta giardino e tempio che accoglie nel grembo il pargolo divino, fiore di scienza e mistero incarnato, già conscio del suo mortale destino rivelato dalle Scritture. A raccogliere la placida benedizione del Salvatore convengono due angeli in preghiera, sospesi su un cielo dorato che doveva essere tutt'altro che piatto, laddove la magia delle lacche interveniva a creare gli screziati spessori dei nimbi, dell'ingombrante corona o delle stesse ali più arcuate di falci. Del resto, si legge assai bene il tracciato delle incisioni sull'oro, sia nella vistosa raggiera che s'irradia dal gruppo sacro, che nelle eleganti aureole, parzialmente impreziosite da rilucenti paste vitree. L'aulica fastosità del dipinto, certamente destinata alla devozione di un facoltoso committente, trova sfogo nella lamina raffinatissima del guanciale e nel sontuoso mantello della Vergine, arricchito sull'orlo da un'interminabile iscrizione pseudocufica e da decorazioni a missione ormai sbiadite. Nonostante la lunga fenditura verticale che attraversa proprio il centro della tavola, peraltro saggiamente ricucita, la pellicola pittorica gode tutto sommato di uno stato di conservazione soddisfacente.

Questa *Madonna dell'umiltà*, finora inedita, si inserisce senza sforzo nel catalogo del cosiddetto "Maestro del trittico di Imola", delizioso comprimario della stagione tardogotica a Ferrara. La prima definizione di questa personalità, a lungo misconosciuta dalla critica, si deve ai contributi pionieristici di Serena Padovani¹, che ebbe il merito di riunire attorno al trittico con la *Madonna tra i Santi Cristina e Pietro Martire* della Pinacoteca Comunale di Imola un buon numero di tavole, quasi tutte di formato ridotto e fin lì gravitanti attorno al nome di Antonio Alberti. Tale *corpus* di partenza si è via via ampliato in maniera cospicua, con l'aggiunta di altre tavole di piccole dimensioni², una probabile pala d'altare³, vari lacerti murali provenienti dalla Chiesa della Carità di Ferrara⁴ e addirittura alcune pagine miniate⁵.

Questo insieme tanto articolato si contraddistingue per un'assoluta omogeneità stilistica, i cui tratti si riconoscono agilmente



⁶ Il dipinto, già presso Zabert a Torino, è stato reso noto da S. PADOVANI, *Nuove personalità...* cit., p. 44, fig. 36b.

⁷ A. TAMBINI, *Spigolature sulla pittura di Imola tra Quattro e Cinquecento*, in "Studi Romagnoli", LIII, 2002 (2005), p. 43, fig. 2.

⁸ *Notable Works of Art on the Market. Supplement*, in "The Burlington Magazine", CX, 1978, tav. II.

⁹ Sulla *Madonna* Massari: D. BENATI, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, a cura di J. Bentini, Bologna, 1992, pp. 360-365, n. 394.

¹⁰ Per un resoconto documentario su Antonio Orsini: M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara, 2010, pp. 186-188.

¹¹ M. FERRETTI, *Una scultura veneziana nella Romagna Estense, in Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro, 1995, p. 73. La proposta è stata accolta da A. DE MARCHI, in *Fonds d'or et Fonds Peints Italiens (1300-1560)*, Paris, 2002, pp. 116-118, ma ha suscitato qualche perplessità da parte di M. MINARDI, *Gotico padano e gotico internazionale. Ferrara attorno al 1450, in Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, a cura di M. Natale, catalogo della mostra, Ferrara, 2007, pp. 185-187, e soprattutto di A. TAMBINI, *Spigolature...* cit., pp. 44-45.

¹² V. GHEROLDI (*Dalle ricette alle preferenze. Esibizioni della lacca in Emilia nella prima metà del Quattrocento*, in "Arte a Bologna", 4, 1997, pp. 19, 25 nota 54) ha notato le strettissime affinità tecniche, specie nelle finiture di lacca applicate sulle superfici dorate, tra l'*Incoronazione della Vergine* della collezione Carminati e la *Madonna dell'umiltà* della Pinacoteca di Ferrara.

¹³ "Master of the Carminati Coronation" era il nome provvisorio del gruppo formato intorno all'*Incoronazione della Vergine* conservata nella collezione Carminati a Gallarate (ma proveniente dalla raccolta Costabili a Ferrara) da F. ZERI, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, I, Baltimore, 1976, pp. 195-196. Fu S. PADOVANI (*Nuove personalità...* cit., pp. 48-50) a ipotizzare cautamente che tale corpus potesse confluire in quello del pittore Antonio Orsini, la cui firma si legge sulla tavola di ubicazione ignota con la *Madonna dell'umiltà tra i Santi Giovanni Battista e Nicola* (*ibidem*, fig. 41). L'identificazione è stata poi accolta da D. Benati, *Pittura tardogotica nei domini estensi*, in *Il tempo...* cit., p. 51 e da K. B. STREHLKE, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, 2004, pp. 349-351.

¹⁴ D. BENATI, in *La Pinacoteca...* cit., p. 365.

anche nel nostro dipinto. Basti dire che lo schema del gruppo centrale appare ricalcato, con poche variazioni, in almeno altre due tavole di ubicazione ignota, una *Madonna col Bambino, San Sebastiano e angeli*⁶ e una *Madonna dell'umiltà* già segnalata ad Allington Castle⁷. D'altra parte, anche i due angioletti agghindati da chierichetti di campagna, con le loro vesti blusanti e la gestualità un po' troppo impacciata, ritornano identici in molte tavole analoghe, tutte databili intorno alla metà del secolo. Non a caso, l'opera che meglio si confronta col nostro dipinto è forse la *Madonna tra i Santi Francesco e Bernardino*, in cui la presenza del predicatore senese assicura una cronologia non anteriore al 1444⁸. Al di là dei volti floridi e ben torniti, le dita affusolate come chele, le sagome ritte e corpose, c'è però qualcosa, specie nell'insistenza lineare dei panneggi, che rimonta verso prodotti più antichi – anche se non di molto – come la *Madonna* già Massari (Ferrara, Pinacoteca Nazionale)⁹.

Questa persistenza di un gusto goticissimo, seppur normale in Emilia anche a date così inoltrate, si intende meglio qualora si accetti di interpretare il gruppo raccolto sotto l'etichetta del "Maestro del trittico di Imola", come la fase estrema e un po' decadente di Antonio Orsini, un pittore attivo a Ferrara a partire dal 1431, ma documentato in città almeno fino al 1479¹⁰. Tale ipotesi – non del tutto scontata – è stata avanzata da Massimo Ferretti¹¹, anche in virtù delle innegabili tangenze di natura tipologica, compositiva e perfino tecnica¹² che sussistono tra il corpus sicuro di Orsini (che ha da tempo inglobato anche quello del cosiddetto "Maestro dell'Incoronazione Carminati")¹³ e i lavori già riferiti al "Maestro del trittico di Imola". La figura dell'Orsini assumerebbe così ulteriore consistenza, ovvero un pittore sgorgato dalla nobile *koinè* gentiliana, capace di confrontarsi lungo il suo percorso col grande "Maestro G.Z." (il ferrarese Michele dai Carri) e Pisanello, e infine dedito a una produzione più seriale ma mai scandente, destinata a una "committenza di gusto conservatore ma di auliche pretese"¹⁴.

Giacomo A. Calogero

GIROLAMO MARCHESI,
DETTO GIROLAMO DA COTIGNOLA
Cotignola, circa 1490 - Bologna, post 1531

Personalità rilevante nel panorama della cultura emiliana entro il terzo e il quarto decennio del Cinquecento, si connota per la progressiva adesione alle novità raffaellesche. La sua formazione si era svolta su premesse diverse tanto che Roberto Longhi aveva proposto di ripartire le opere che spettano a fasi successive della sua carriera tra due artisti omonimi, uno legato alla tradizione romagnola e l'altro "di una generazione più tarda che abbia visto Roma in tempo debito, cioè ancor giovane intorno al 1520". In realtà la complessa congiuntura culturale entro la quale egli, come altri artisti della sua generazione, si trovò ad operare determina la rapida evoluzione della sua fisionomia che, da una prima adesione alla tradizione romagnola, nel solco di Palmezzano e degli Zaganelli (L'Immacolata Concezione e santi, 1513, Milano, Pinacoteca di Brera), si aggiorna ben presto sulla cultura raffaellesca, anche attraverso l'esempio di Girolamo Genga, con il quale è in rapporto nel 1516. Il passaggio a Bologna lo conduce ad approfondire le ragioni del suo classicismo nel confronto con i raffaelleschi locali (Lo sposalizio della Vergine, 1521-1522, Bologna, Pinacoteca Nazionale; L'istituzione della regola olivetana, 1526, Berlino, Staatliche Museen). A una più intensa e diretta elaborazione raffaellesca giungerà però solo in seguito, nella pala di San Mercuriale della Pinacoteca di Forlì e nell'affollata Adorazione dei magi ora nella collezione della Cassa di Risparmio di Cesena, dove si esprime con accenti protomanieristi. A quest'ultimo aspetto si rifà evidentemente anche la bella pala, turbata di densi vapori atmosferici già nella chiesa dei Santi Severino e Sossio e ora nel Museo di Capodimonte a Napoli, nella quale si legge il rapporto con Girolamo da Carpi. Nel 1531 detta il suo testamento e muore forse poco dopo.

GIROLAMO MARCHESI,
DETTO GIROLAMO
DA COTIGNOLA

3 *La Sacra Famiglia
con i Santi Caterina,
Girolamo e Giovannino*

Olio su tavola; cm 85 x 66,5

Bibliografia: D. BENATI, in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena, 1997, p. 38; A. M. AMBROSINI MASSARI, in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezione d'arte*, a cura di A. M. Ambrosini Massari, Villa Verucchio, 2003, p. 12; R. ZAMA, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 2, Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini et alii, Venezia, 2006, p. 40; A. DONATI, *Girolamo Marchesi da Cotignola*, San Marino, 2007, p. 165; R. ZAMA, *Girolamo Marchesi da Cotignola. Pittore. Catalogo generale*, Rimini, 2007, p. 190.

La tavola raffigura, radunati all'aperto, la Sacra Famiglia e i Santi Caterina, Girolamo e Giovannino, una variante del frequentissimo Sposalizio mistico in cui al dono dell'anello si sostituisce un affettuoso abbraccio fra il Bambino e la santa.

Questo squisito dipinto è noto da tempo agli studi, da quando nel 1997 Daniele Benati lo restituiva al Cotignola – nome sul quale non possono sorgere dubbi – portandolo ad esempio della crescita dell'artista in chiave classicista. All'interno di un discorso generale, lo studioso ne sembrava suggerire fra le righe una datazione abbastanza alta, accolta in seguito da Anna Maria Ambrosini che la esplicitava sul 1520-1521 circa. Studi più recenti, in particolare di Raffaella Zama e Andrea Donati, si sono soffermati più approfonditamente sulla questione cronologica e in modo convincente posticipano l'esecuzione di questa *Sacra Famiglia* all'epoca della piena maturità del pittore, verso il 1528. Ora, la conoscenza diretta del dipinto, fino ad oggi mai esposto in pubblico, permette non solo di apprezzarne la sostenutissima qualità, ma anche di confermarne con maggior cognizione di causa la datazione. Proprio 1528 è la data scritta, assieme alla firma, sulla grandiosa pala di Lugo con la *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Pietro e Gregorio Magno* (passata più volte sul mercato antiquario londinese, ora è di ubicazione sconosciuta), l'ultima



Girolamo da Cotignola: *La Sacra Famiglia con Santa Caterina*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.



opera a noi giunta provvista di un riferimento cronologico certo. Pur nella diversa ufficialità delle occasioni e nel diverso formato, il rapporto fra le due tavole mi sembra evidente: le tipologie della Madonna e del Bambino sono le stesse, e del tutto simile è il loro allontanarsi reciproco, seppure invertendosi di posizione. Per non dire di Giovannino, il cui tre quarti ha riscontri puntuali negli angeli. Ma sono soprattutto la resa naturalistica che intride certi personaggi delineati con forza ritrattistica¹ – là il San Gregorio Magno, qui il San Girolamo – e la strana e violacea luminosità che pervade la scena, tanto da rendere incomprensibile in quale ora del giorno si svolge, a rendere così affini le due tavole.

Tale componente naturalistica germina da un aspetto del classicismo raffaellesco praticato a queste date a Bologna in particolare da Girolamo da Carpi, artista i cui rapporti col Cotignola sono già stati bene evidenziati². Più difficile è spiegare invece lo spaccato paesistico dominato da un cielo, soprattutto nel caso della nostra tavola, di un lilla un po' temporalesco che screzia nel giallo chiaro, perché Ferrara e Dosso non sembrano bastare per questa strana e certo non naturalistica, anzi proprio irreale, resa atmosferica. È piuttosto una sottile valenza parmigianinesca, evidente soprattutto nel profilo aguzzo della Santa Caterina e in certe flessuosità lineari, a differenziare questa tavola dalla grande pala per Lugo, in cui tale dato stilistico appare viceversa irrilevante. Questo elemento, più che prestarsi per ulteriori considerazioni cronologiche in merito a una precedenza dell'una o dell'altra, potrebbe essere interpretato semmai in funzione della destinazione privata del dipinto, pensato per rispondere ad attese di maggiore grazia e godibilità. Il riferimento al Parmigianino contraddistingue tante altre opere di piccolo formato del pittore romagnolo da scalarsi a partire all'incirca dalla metà del terzo decennio: si vedano ad esempio, la *Madonna con Bambino e santi* della Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì³, o ancora la *Sacra Famiglia con Santa Caterina* della Pinacoteca di Bologna⁴, che ripete, ridotta nel numero delle figure ma soprattutto di minore tensione emotiva per la normalità della luce, la stessa idea compositiva della tavola in esame. Confronto utile, quest'ultimo, perché lo scarto qualitativo fra i due dipinti è a tutto vantaggio del nostro, rendendo ancora più palpabile e misurabile la sua eccellenza entro il pur ricco catalogo dell'artista.

Elisabetta Sambo

¹ Non si dimentichi la fama di ritrattista che accompagnava il Cotignola, purtroppo ora documentabile solo attraverso poche opere certe, ma di grande intensità, già testimoniata da VASARI nelle *Vite* (ed. cons. con annotazioni di G. Milanesi, Firenze, 1906, V, pp. 182-183, 184), secondo il quale l'artista "fece in Bologna molti quadri e ritratti di naturale", citandone in particolare alcuni "che sono molto belli", e, ancora, fece a Napoli "a molti signori, ritratti di naturale".

² A partire dal fondamentale articolo di F. BOLOGNA, *Il soggiorno napoletano di Girolamo da Cotignola con altre considerazioni sulla pittura emiliana del Cinquecento*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli, 1972, pp. 147-159. Un'occasione di collaborazione fra i due artisti è rappresentata dalla comune attività nella sacrestia di San Michele in Bosco a Bologna, risalente al 1525 (il Cotignola in questo stesso anno ricevette i primi pagamenti per l'esecuzione della pala per la cappella di San Benedetto, ora a Berlino, oltretutto per la decorazione della cappella stessa, dove collaborò con Sebastiano Serlio). La mano del Cotignola è stata identificata per via stilistica negli *Evangelisti* della volta, mentre quella di Girolamo da Carpi – la cui presenza in questo luogo è invece testimoniata nelle fonti – nelle figure di santi affrescate sulle pareti.

³ Pubblicata da P. ERVAS, *Girolamo da Treviso*, Saronara (Treviso), 2014, p. 46, fig. 17, e letta come "ulteriore testimonianza della fase di suggestione per l'opera del grande parmense". Sull'attività matura del Cotignola ricordo anche, dello stesso P. ERVAS, *Per Girolamo Marchesi. Da Bologna alla pala di Sant'Aniello*, in "Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi", n.s., VI, 2005, pp. 69-79.

⁴ R. ZAMA in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, 2, Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini et alii, Venezia, 2006, p. 40. La stessa Zama, a proposito di questo dipinto, nota varie affinità con la pala di Lugo nella posizione dei personaggi. Inoltre la studiosa ritiene che la diversa intensità della tavoletta bolognese rispetto al dipinto qui presentato sia da imputare anche ad alcuni indebolimenti della superficie pittorica. Ribadisco come le differenze di intensità stilistica e, soprattutto, emotiva fra le due opere non mi sembrano solo un problema di conservazione o di diversa grandezza, dove la tavoletta bolognese semplifica e riduce, e non solo nel senso dei centimetri, la stupenda idea che sostiene questa *Sacra Famiglia e santi*.

GIOVANNI BATTISTA RAMENGI,
DETTO IL BAGNACAVALLO JUNIOR
Bologna, 1521-1601

*F*iglio del pittore Bartolomeo Ramenghi, dovette educarsi alla pittura nella bottega del padre. Già nel 1535 il suo nome figura fra le matricole degli artisti bolognesi. Esperienza fondamentale per la sua formazione fu il trasferimento a Fontainebleau, su chiamata di Francesco Primaticcio. La sua presenza è qui documentata da una serie di pagamenti, scalati fra il 1537 e il 1540, per lavori eseguiti in diversi luoghi del castello. Dopo una probabile sosta a Bologna, il Bagnacavallo raggiunse nel 1546 Vasari a Roma che, nelle Vite, lo ricorda fra i suoi aiuti nella decorazione della sala dei Cento Giorni alla Cancelleria. Il soggiorno romano non dovette verosimilmente protrarsi a lungo, anche se l'artista è documentato in modo continuativo a Bologna solo a partire dal 1555. L'insieme di queste prime esperienze dovette influire sul suo stile che, dal raffaellismo iniziale, puntò verso forme più monumentali. Il dipinto chiave per la ricostruzione della sua carriera è la Sacra conversazione della Pinacoteca di Bologna, su cui venne letta la firma in seguito a un restauro di cui dette notizia Andrea Emiliani nel 1967. Grazie a quella scoperta la critica è stata in grado di ampliare il suo catalogo in modo consistente, delineando un percorso stilistico che, a partire dalla Discesa dello Spirito Santo della Pinacoteca di Faenza, del 1567, si svolge sempre più in sintonia con le attese della chiesa post-conciliare. In tal senso assume un valore paradigmatico la grande ancona con l'Immacolata Concezione e i quattro Dottori della Chiesa datata 1575, eseguita per le monache del Corpus Domini di Bologna: una composizione marcatamente simmetrica, basata su un chiaro impianto gerarchico e assolutamente efficace da un punto di vista didattico, per la capacità di spiegare, grazie al credibile concatenarsi delle figure, una difficile verità di fede. Nei lunghi anni trascorsi a Bologna l'artista ricoprì varie cariche all'interno della Compagnia dei Pittori, di cui fu eletto massaro nel 1575 e, ancora, nel 1593. (e.s.)

GIOVANNI BATTISTA
RAMENGGHI,
DETTO IL
BAGNACAVALLO JUNIOR

4 *Il matrimonio mistico
di Santa Caterina*

Olio su tavola; cm 69,5 x 52

Bibliografia: F. WINKLER, O. VON FALKE, *Aus der Sammlung Curt Bohneward*, Monaco di Baviera, 1942, pp. 10, 48 n. 19.

Non è nota la più antica provenienza di questa tavola, bellissima e in eccellente stato di conservazione, raffigurante il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, con Giuseppe e Giovannino che si aprono un varco, un po' stringendosi, a destra dei tre personaggi principali, a bilanciare la perfetta simmetria della composizione. Le sue tracce si seguono solo a partire dai primi anni quaranta del secolo scorso, quando venne pubblicata come opera di scuola bolognese del XVI secolo nel catalogo della ricca collezione del mercante, mecenate e collezionista Curt Bohneward. Venduta il 29 marzo 1969, in una delle aste che liquidarono quell'importante raccolta, la tavola entrò in seguito in una collezione privata tedesca, per ricomparire in tempi recenti sul mercato internazionale, questa volta accompagnata dal nome di Innocenzo da Imola, proposto da Fritz Heinemann in una data imprecisata.

È vero che questo dipinto presenta gli inequivocabili caratteri di stile di un artista bolognese, ma non di Innocenzo da Imola, cresciuto nel solco della più fedele, esclusiva e ortodossa adesione ai modi di Raffaello. Anche se il modello iconografico e la classica pienezza dei volumi possono in parte giustificare tale nome, qui si manifesta un linguaggio più moderno che, pur partendo da quelle premesse, le trasforma in virtù di un disegno astrante e raffinato e di una struttura formale sgusciante e giocata su studiate torsioni. Si tratta cioè di quella particolare versione della "maniera" messa a punto a Bologna a partire dagli anni della deflagrante conoscenza diretta delle opere del Parmigianino, qui dal 1527 al 1530, e che ebbe gran seguito, pur declinata in molteplici accezioni, fra gli artisti locali ben oltre la permanenza in città del grande artista parmense.

Fra coloro che offrirono una loro particolare versione di tale congiuntura culturale vi fu anche Giovan Battista Ramenghi, meglio noto come il Bagnacavallo *junior*, al quale, in un preciso momento della sua carriera, deve spettare la tavola in esame. A conferma di tale paternità, dei tanti confronti possibili i più immediati e calzanti risultano essere quelli con alcuni dipinti da ritenersi per via stilistica del periodo giovanile, quali lo *Sposalizio mistico* della Pinacoteca di Bologna¹ o la bella *Sacra Famiglia con Santa Caterina* della Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena². Vi ricorrono infatti identiche l'incisività del disegno e la ferma definizione dei volumi, nonché, per scendere nei dettagli, gli stessi bambini paffuti, la medesima aggraziata flessuosità delle mani

¹ E. SAMBO, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 2, *Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini *et alii*, Venezia, 2006, pp. 129-131, dove è anche argomentata la datazione giovanile di questa bella tavola.

² La tavola è stata pubblicata da E. SAMBO, *In margine al Bagnacavallo Junior*, in "Paragone", 431-433, 1986, pp. 61-61, fig. 41. Per una disamina più approfondita: A. MAZZA, *La galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Milano, 2001, pp. 91-95.



e perfino gli stessi chiodi sulla ruota, attribuito di Caterina, parimenti enfatizzati da un risaltato aggetto.

Tali numerose affinità con i dipinti segnalati consentono di proporre una datazione del nostro *Matrimonio* nello stesso momento giovanile. Benché sia difficile fornire una data *ad annum* all'interno di un percorso artistico molto complesso, soprattutto nelle sue battute iniziali, e pressoché privo di ancoraggi cronologici, si può ancora sostenere una datazione verso il 1545 per lo *Sposalizio* bolognese, come altrove argomentato, in virtù di rimandi a mio giudizio evidenti all'esperienza condotta dal Bagnacavallo a Fontainebleau presso il Primaticcio, documentata negli anni 1537 e 1540³. Quanto alla tavola cesenate, il suo sostenuto e austero classicismo, o meglio *revival* classico, rappresenta un'ulteriore svolta, nella sodezza delle forme e nel modulo statuario delle figure, generata dall'arrivo a Bologna della monumentale ancona richiesta da Matteo Malvezzi a Girolamo Siciolante da Sermoneta per la chiesa di San Martino nel 1548.

A ben vedere, però, in questi dipinti il legame col Parmigianino, pur evidente, è meno immediato e coinvolgente rispetto alla deliziosa tavola qui presentata. Né si ripresenterà nelle opere certe della maturità con questa stessa cangiante e smaltata brillantezza di colori e preziosa fluidità di disegno. Credo che il Bagnacavallo potesse aderire solo ai suoi esordi in modo così incondizionato alle cadenze ricercate e al siglato grafismo che le opere del Parmigianino gli suggerivano, ovvero addirittura negli anni a cavallo dell'esperienza francese. Se questa ricostruzione cronologica ha una qualche attendibilità, il nostro dipinto sembra allora essere, fra tutti, il numero più antico, addirittura in leggero anticipo rispetto al più monumentale *Sposalizio* della Pinacoteca di Bologna, pur prossimo.

Elisabetta Sambo

³ I pagamenti al Bagnacavallo sono stati pubblicati da L. DELABORDE, *Les Comptes des Batiments du Roi (1528-1571)*, Parigi, 1877, pp. 135, 195, 204. In seguito: C. BERNARDINI, *Note sul Bagnacavallo junior*, in "Prospettiva", 18, 1979, pp. 20-21, 37 nota 10 (un articolo che costituisce il punto di svolta negli studi moderni sull'artista e a cui è sempre opportuno fare riferimento) e, per una voce bibliografica più recente, *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra (Bologna), Milano, 2005, pp. 157, 162, 184-185. La messa a fuoco della prima attività del nostro artista resta peraltro assai problematica e vede i numerosi studi ad essa dedicati allineati su posizioni critiche anche molto distanti. Fra i più discussi dipinti attorno al quale ruota la ricostruzione del primo tempo bolognese dell'artista c'è ad esempio la famosa *Adorazione dei pastori* della Pinacoteca di Cento. Per un breve punto sullo stato attuale della questione: E. SAMBO, *Considerazioni sul Bagnacavallo junior e la pittura di Controriforma a Bologna. Qualche aggiunta*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi e L. M. Barbero, Venezia-Bologna, 2016, p. 172, nota 4.

BARTOLOMEO PASSEROTTI

Bologna, 1529-1592

Artista multiforme, sfugge per certi versi alle categorie correnti per le capacità di elaborare, pur operando entro la tradizione manierista, spunti che saranno sviluppati dalla successiva pittura carraccesca. I suoi inizi non sono chiari: sappiamo che fu attivo a Roma prima con il Vignola e poi con Taddeo Zuccari; ma dovette trarre spunti in quella occasione anche dall'espressivo naturalismo di Muziano. Tornato a Bologna, si impose come artista colto: già nel 1560 Pietro Lamo cita il suo atelier accanto alle due Torri, ricco di calchi dall'antico e di reperti naturali, motivo di richiamo per gli intellettuali bolognesi. Le sue prime prove sacre (Madonna e santi in San Giacomo, 1567) mostrano una nuova attenzione per il Correggio e per il Parmigianino. Oltre che alle pale d'altare si dedicò con straordinario successo al ritratto e poi alla scena di genere, seguendo la tradizione fiamminga ma aggiornandola con richiami alla commedia dell'arte ed evidenziando una tendenza comico-grottesca. Al volgere degli anni ottanta si riscontra una maggiore semplicità negli schemi compositivi ed una ricerca naturalistica che anticipa e poi accompagna la "riforma" carraccesca. Nella tarda produzione si mostra altresì sensibile alle nuove esigenze della devozionalità post-tridentina. Figura bifronte, che da un lato pesca le sue idee nel grande serbatoio della cultura figurativa tosco-romana cinquecentesca e dall'altro le proietta verso inedite sperimentazioni, Passerotti è noto soprattutto come grande ritrattista e come precursore della pittura di genere secentesca in virtù di alcuni formidabili dipinti in cui acquistano inusitata importanza i temi che saranno propri della natura morta; ma non può essere sottovalutato l'apporto da lui recato all'iconografia religiosa, sempre svolta con grande coinvolgimento emotivo al di fuori degli schemi tradizionali.

BARTOLOMEO PASSEROTTI

5 *La Maddalena penitente*

Olio su tavola; cm 65 x 49

Bibliografia: F. MORO, *Emilia pittrice. Tableaux et dessin bolonais du XVII^{ème} siècle*, catalogo della mostra, Paris, 2007, pp. 9-11, fig. 2.



Bartolomeo Passerotti: *Lucrezia*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

¹ Il dipinto, acquisito dall'Estense nel 1976 (inv. 8414; olio su tela, cm 62 x 46), era stato reso noto come opera di scuola emiliana del XVII secolo in G. GHIRALDI, *La Galleria Estense. Doni lasciati acquisiti 1884-1990*, Modena, 1990, p. 44, n. 151.

² P. LAMO, *Graticola di Bologna*, circa 1560, BCABO, ms. B. 3174; ed. a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1996, p. 85.

³ F. CAVAZZONI, *Pitture e sculture ed altre cose notabili che sono a Bologna e dove si trovano*, 1603, BCABO, ms. B. 1343, c. 21 (ed. in F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999, p. 58). Per una sua possibile identificazione: D. BENATI, *Un "quadro grande con donne nude" da Joachim Wtewael a Lorenzo Sabbatini, in Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig et alii, pp. 115-121. In precedenza: D. BENATI, *Lorenzo Sabbatini: quadri "con donne nude"*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, Napoli, 1999, pp. 51-63.

Celata entro un anfratto roccioso, la Maddalena conduce la propria vita di espiatione nel folto di una foresta popolata di inquietanti presenze: in primo piano una serpe striscia avvolgendo le sue spire tra i fiori e sulla sinistra il tronco di un albero assume sembianze antropomorfe, quasi celasse al suo interno una presenza diabolica. Con le sue sporgenze, la roccia su cui sta seduta funge da leggio per il libro che tiene spalancato davanti e da ripostiglio per l'ampolla di unguenti profumati, l'unica traccia della sua vita dissoluta che la santa ha voluto con sé perché di essi si era servita durante la cena in casa di Levi per ungere i piedi di Cristo, che aveva poi asciugato con i propri capelli: quegli stessi capelli biondi che ora, in segno di castigatezza, porta acconciati dietro la nuca. Il manto blu soppannato di giallo le è scivolato in grembo, così da mostrare il petto del tutto ignudo. Interrompendo la lettura per un improvviso trasalimento, volge il viso verso la luce, che, nell'economia del quadro, rappresenta la grazia del perdono.

Il bel dipinto su tavola, riemerso sul mercato nel 1995 con un riferimento alla scuola parmense del XVI secolo, è stato giustamente restituito a Bartolomeo Passerotti da Franco Moro, al quale era nota l'altra versione su tela dello stesso soggetto (Modena, Galleria Estense), da ritenere senza dubbio copia dalla presente¹. Oltre che per i confronti già istituiti dallo studioso con la pala Brigola in San Giacomo Maggiore (1565) o con la Sant'Orsola in Santa Maria della Pietà, la paternità di Passerotti si può argomentare sulla base di altre considerazioni che vale la pena ripercorrere, stante la ricchezza di motivi che rendono questo dipinto, databile a mio avviso nel corso degli anni sessanta, per più versi importante entro il percorso del pittore bolognese.

Un aspetto da rimarcare è ad esempio quello del nudo femminile, esibito con tanta sfrontatezza. In anni in cui la nudità comincia ad essere percepita come peccaminosa e dunque severamente censurata, la santa non teme di mostrare le proprie floride grazie; e ciò in ordine a un principio di tolleranza nei riguardi di quanto avveniva entro le mura domestiche di cui le collezioni private di Bologna – una città ben altrimenti ligia in ambito pubblico – fornivano significativi esempi. È Pietro Lamo (1560) a informarci per esempio dell'esistenza di "un quadro de una donna nuda" di Girolamo Siciolante da Sermoneta² (forse il dipinto poi pervenuto alla Galleria Capitolina di Roma), mentre dobbiamo a Francesco Cavazzoni (1603) la citazione di "un quadro grande con donne nude" di Lorenzo Sabbatini in casa Fantuzzi³. In



tempi segnati da una *prudérie* ancora più intransigente, il nudo femminile è poi praticato da una pittrice, Lavinia Fontana, insospettabile dal punto di vista della liceità⁴. Quanto a Passerotti, il suo cimento in questo campo era finora ben attestato dalla *Lucrezia* della Pinacoteca Nazionale di Bologna e dall'*Andromeda liberata da Perseo* della Galleria Sabauda di Torino, un tempo riferite rispettivamente a Pellegrino Tibaldi e a Francesco Salviati⁵, nonché da un dipinto dall'intento erotico fin troppo esibito come la *Diana cacciatrice* del Louvre⁶.

Nel caso in esame, il rimando alla *Lucrezia* di Bologna appare particolarmente appropriato, giacché la posa della nostra *Maddalena* la richiama in modo esplicito. In proposito, oltre all'ovvia matrice tibaldesca, già nel 1981, nel restituire il quadro al suo vero autore, ricordavo la notizia, fornitaci ancora da Lamo, circa la presenza nello studio aperto da Passerotti sotto le Torri, ricco "di varie cose di pittura e di scultura" e in quanto tale assai frequentato dagli intellettuali bolognesi, di "una Madalena in deserto de man del Parmesanino, cosa rara"⁷.

Della *Maddalena* del Parmigianino posseduta da Passerotti non possediamo ulteriori notizie; ma è da pensare che il pittore la tenesse ben presente nel formulare il dipinto qui esaminato, il cui carattere "parmense" è stato più volte sottolineato⁸. Al Parmigianino rimandano infatti non soltanto il volto e la complessa torsione della santa, col capo rivolto a sinistra, il busto ruotato verso destra e le gambe protese in avanti, ma anche l'andamento ovoidale del panneggio e la resa della vegetazione. Che tuttavia Passerotti, come farà nella più tarda *Arianna* di Torino, arricchisce fin d'ora di annotazioni "da sceltissimo orto botanico"⁹, in ordine ai nuovi interessi "scientifici" di cui egli, amico di Ulisse Aldrovandi, saprà farsi promotore in campo pittorico.

Daniele Benati

⁴ D. BENATI, *Amor è vivo. Due dipinti erotici di Lavinia Fontana*, catalogo della mostra, Galleria Marco Riccòmini, Milano, 2002; ID., in *Percorsi nell'arte dal XV al XVIII secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2002, pp. 46-48, n. 5.

⁵ D. BENATI, *Una "Lucrezia" e qualche aggiunta per Bartolomeo Passerotti*, in "Paragone", 379, 1981, pp. 26-35, figg. 31, 33; A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti*, Rimini, 1990, nn. 11-22.

⁶ *Ibidem*, p. 269, n. 87.

⁷ P. LAMO, *Graticola di Bologna...* cit., p. 59.

⁸ Dopo che il dipinto era stato venduto a New York nel 1995 come "School of Parma", il carattere "parmigianinesco" del volto della santa è stato notato anche da F. MORO, *Emilia pittrice...* cit., p. 10.

⁹ D. BENATI, *Una "Lucrezia"...* cit., p. 27.

FRANCESCO CAVAZZONI

Bologna, circa 1545 - post 1616

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

FRANCESCO CAVAZZONI

6 *La Sacra Famiglia
con i Santi Elisabetta,
Giovannino e due angeli*

Olio su rame; cm 29,7 x 21,7

Bibliografia: M. DANIELI, *Proposte per Francesco Cavazzoni*, in "Arte Cristiana", 887, 2015, pp. 136-137, nota 8.

¹ A. D. MOLDOVAN, *L'incontro nel deserto tra Gesù e San Giovannino: fonti iconografiche*, in "Arte Cristiana", 887, 2015, pp. 113-122.

² M. FERRETTI, *Due dipinti "fuori contesto" all'Osservanza di Bologna*, in "Prospettiva", 57-60, 1989-1990, pp. 56, 64 (nota 9).

³ Su Cavazzoni letterato e pittore: R. VARESE, *Una guida inedita del Seicento bolognese*, in "Critica d'arte", n.s. XVI, 103, 1969, pp. 25-38; Id., *Francesco Cavazzoni, critico e pittore*, Firenze, 1969; A. GHIRARDI, *Francesco Cavazzoni*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna, 1986, II, pp. 853-860; F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1999; M. PIGOZZI, *Gossip a Bologna negli anni Settanta del Cinquecento: Francesco Cavazzoni, una proposta attributiva*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, 2004, pp. 157-163. Sulla serie dei rami: I. DI MAJO, *Per Francesco Cavazzoni pittore*, in "Prospettiva", 110/111, 2003 (ma 2004), pp. 140-148; M. DANIELI, *Proposte... cit.*, pp. 135-152; S. FERRARI, *Un profilo di Francesco Cavazzoni pittore e alcune proposte per il catalogo*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (ma 2012), pp. 58-80.

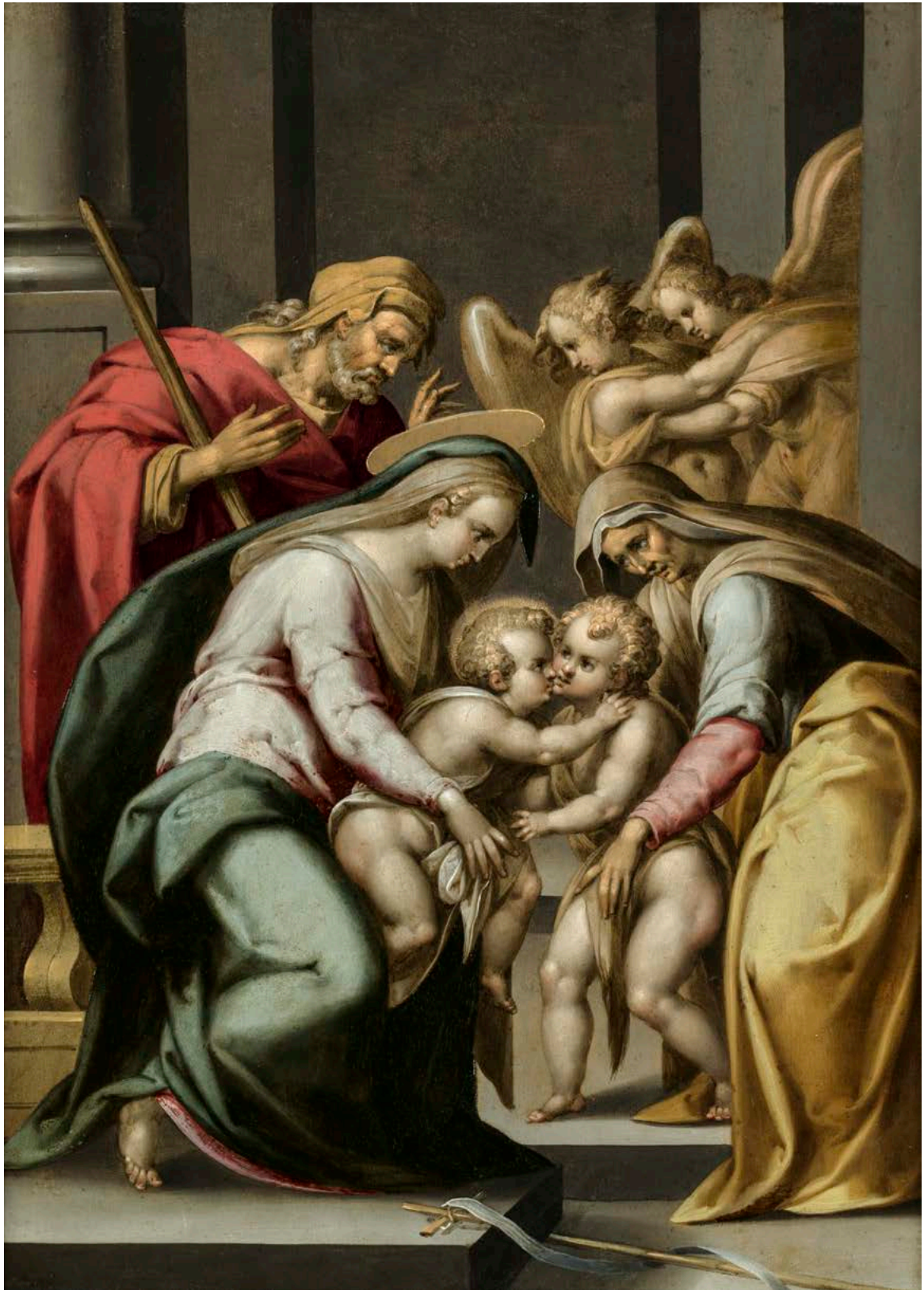
⁴ Svartati dipinti sono stati segnalati nei cataloghi di Fondantico: D. BENATI, in *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XIV al XIX secolo*, 2013, pp. 31-34; T. PASQUALI, in *Quadri da stanza. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, 2014, pp. 21-24; Id., in *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, 2015, pp. 32-34. Alla stessa mano si devono anche un *San Girolamo penitente*, passato sul mercato come opera di scuola bolognese (Sotheby's, London, 1 novembre 2007, n. 23), e, probabilmente, un *Cristo morto sorretto dalla Vergine con due angeli* creduto di scuola fiamminga (Rossini, Paris, 18 giugno 2008, n. 34).

⁵ A. HENNING, *The new technique of painting on copper*, in *Captured Emotions. Baroque Painting in Bologna, 1575-1725*, a cura di A. Henning, S. Schaeffer, catalogo della mostra, Los Angeles, 2008, pp. 25-35.

Sicuramente destinato alla devozione privata, questo smagliante dipinto su rame mette in scena, davanti a un fondale architettonico di nettezza quasi astratta, un tenero dialogo di affetti, che ha il suo centro nell'incontro fra il Bambino, ormai grandicello ed energico nel protendersi dal grembo della Vergine, e il piccolo Giovanni Battista, cui infonde coraggio la madre Elisabetta, parente di Maria secondo il Vangelo di Luca. Al saluto affettuoso dei due cuginetti, fanno ala Giuseppe e una coppia di angeli, diafani nel loro agile trattamento a *grisaille*, che, sbucando da dietro una colonna, innalzano su un piano trascendente questo episodio familiare.

Il tema attinge a una tradizione apocrifa pressoché sconosciuta all'arte occidentale prima del Quattrocento. Se infatti dal testo biblico non risulta che Cristo e Giovanni si fossero mai visti prima del battesimo, è orientale la fonte più antica che narra di un loro incontro infantile, da individuarsi nella *Vita di Giovanni* attribuita al vescovo egiziano Serapione (IV secolo). In Oriente come in Occidente, le rappresentazioni dell'evento tengono però conto di versioni posteriori e, in particolare, va rilevato che nella maggioranza dei casi l'incontro avviene durante il ritorno dalla fuga in Egitto, nel deserto dove Giovanni era vissuto da anacoreta anche dopo la morte della madre. Nel nostro rametto, la presenza di quest'ultima e l'ambientazione in interno dipendono da una variante della leggenda attestata a partire dal IX secolo, secondo la quale l'incontro sarebbe avvenuto a Nazareth, dopo la morte di Erode¹.

Ammonta oramai a una trentina di pezzi l'intrigante *corpus* di opere su lastra metallica cui, con ogni evidenza, appartiene anche questo esemplare. A partire dall'attribuzione del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* conservato nella chiesa di San Giovanni in Monte², gli studi recenti tendono a inserire il gruppo nel catalogo del bolognese Francesco Cavazzoni, la cui produzione verrebbe così a organizzarsi su un doppio binario: al solido manierismo devoto delle sue pale, esemplate sulle lezioni di Passerotti e Samacchini, farebbe da contraltare una *verve* ben più spregiudicata e capziosa nelle opere in piccolo³. Tuttavia, sulla scorta dei suggerimenti di Zerri e Benati, e considerando la coerenza interna della serie di rametti anche alla luce delle ultime aggiunte⁴, sembra opportuno mantenere aperta l'ipotesi alternativa che vedrebbe all'opera un professionista specializzato in questa tecnica, diffusa a Bologna e Roma dagli ultimi decenni del Cinquecento e, in origine, appannaggio dei pittori d'oltralpe⁵.



A rinforzare questa congettura, contribuisce il fatto che i quadretti della serie sono per lo più derivazioni da opere cinquecentesche di scuola tosco-romana (Raffaello, Muziano, Zuccari), puntualmente riprodotte a partire dalle incisioni di italiani come Giulio Bonasone e, soprattutto, di fiamminghi come Cornelis Cort e Philip Galle. In particolare, la serie sulla *Vita di Cristo*, incisa da Cort fra il 1567 e il 1570, le cui invenzioni furono più volte tradotte in pittura dal nostro, fornisce una datazione *post quem* utile sia che si voglia individuare nell'autore Cavazzoni, sia che gli si preferisca una figura ancora ignota, un fiammingo la cui bottega doveva essere colma di stampe, dalle quali di volta in volta i clienti potevano scegliere i soggetti. In effetti, del nostro rametto, derivato da una composizione la cui origine non mi è nota, esiste un'altra versione autografa, transitata più volte sul mercato⁶.

A confronto con gli altri esemplari del gruppo, il dipinto che qui si presenta testimonia l'evoluzione da un linguaggio rigonfiante e carico di accensioni cromatiche, una sorta di tibaldismo furibondo e grottesco, verso un maggiore bilanciamento fra ritmi addolciti, toni perlacei e una bellezza normalizzata, curiosamente affine agli esiti di Lorenzo Sabbatini. Allo stato attuale delle conoscenze, è senz'altro prematuro azzardare una seriazione cronologica, o tracciare traiettorie geografiche troppo puntuali; ma un nuovo tassello inaspettatamente derivato da Luca Cambiaso⁷, e il riferimento ad Agostino Carracci, ricorrente sul verso di un paio di lastre e accompagnato in un caso dalla data 1578⁸, contribuiscono a rendere il nucleo cui appartiene questo prezioso rame un problema aperto, e tra i più affascinanti, dell'ultima stagione della Maniera.

Tommaso Pasquali

⁶ Il dipinto (29,2 x 21,6 cm) è comparso sul mercato dapprima come anonimo (Sotheby's, New York, 21 maggio 1988, lotto 222), quindi sotto il nome di Bartolomeo Passerotti (Sotheby's, New York, 27 maggio 2004, lotto 6).

⁷ Si tratta di una piccola *Sacra Famiglia coi santi Elisabetta e Giovannino* (12 x 17 cm) passata in asta come "Flemish School late 16th Century" (Doyle, New York, 14 ottobre 2015, lotto 12) derivata da una tela di Luca Cambiaso di ambientazione notturna, databile al 1580-82 (già Parigi, Galerie Mendès).

⁸ Il nome e la data compaiono sul retro di un *Amore e Psiche* di collezione privata milanese influenzato da Perin del Vaga: D. BENATI, in *Quadri da collezione...* cit., p. 32. La scritta "caraccio" pareva leggersi anche sul verso di un *Crocefisso coi dolenti*: T. PASQUALI, in *Quadri da stanza...* cit., p. 24. Significativamente, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* in San Giovanni in Monte portava tradizionalmente un'attribuzione ad Agostino Carracci.

LUCIO MASSARI

Bologna, 1569-1633

Alla morte di Passerotti, suo primo maestro (1592), entra nell'Accademia degli Incamminati, fondata dai Carracci. La sua prima attività risente anche delle arcaiche partiture di Cesi, alla luce delle quali rilegge il classicismo di Annibale e di Agostino (La crocifissione, Bologna, Oratorio di San Colombano, 1600; La Madonna col Bambino tra i due San Giovanni, Bologna, Santa Maria dei Poveri, 1603). Tra il 1604 e il 1605 partecipa, sotto la direzione di Ludovico, alla decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco, distinguendosi per il carattere quasi neo-quattrocentesco della composizione, e sperimenta una fortunata collaborazione con Leonello Spada e Francesco Brizio nei fregi con Storie romane in palazzo Bonfioli a Bologna e negli affreschi dell'oratorio della Trinità a Pieve di Cento. Intorno al 1610 si risolve a un viaggio a Roma, dove lascia nella chiesa dei Cappuccini due intense tele con San Matteo e San Luca. Un nobile rigore formale e un nitore cromatico primaverile improntano, poco dopo, la decorazione ad affresco della cappella delle Reliquie nella Certosa del Galluzzo, presso Firenze. Rientrato in patria, si dedica in prevalenza alla pittura da chiesa (il Ritorno del figliol prodigo, del 1614, ora in Pinacoteca; il Noli me tangere dei Celestini; la Madonna e santi in San Benedetto), raggiungendo vertici di severa e insieme accostante narrativa nelle due monumentali tele con Miracoli di Sant'Ugo e di Sant'Antelmo per San Cristoforo alla Certosa a Ferrara (1620-1625) e nei dipinti per la cappella Ariosti in San Paolo a Bologna (1625), per i quali è stato evocato il nome di Zurbaràn (Volpe). Mirabile è altresì la sua produzione di quadri "da stanza" (La cena in Emmaus, Modena, Collegio San Carlo; Lot e le figlie e Rinaldo e Armida, Roma, Galleria Pallavicini; La Maddalena, Modena, BPER). La sua fedeltà a partiture compositive arcaiche, che ne fa una sorta di Domenichino più umile ma più sincero, si coglie ancora nel San Gaetano in San Bartolomeo (1630).

LUCIO MASSARI

7 *Il trasporto del corpo di Cristo al sepolcro*

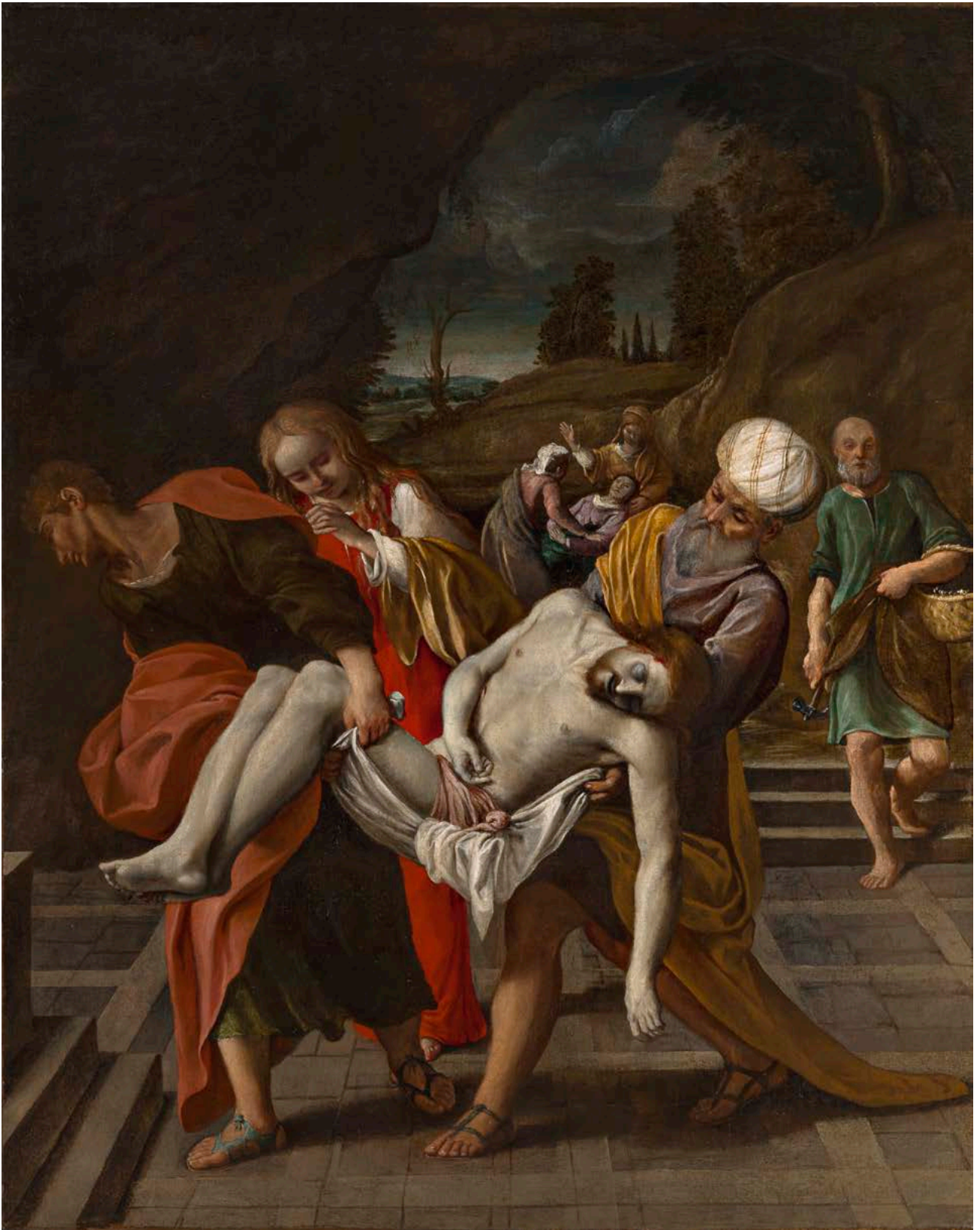
Olio su tela; cm 95 x 75

Bibliografia: inedito.

Il soggetto raffigurato in questo toccante dipinto è quello ben noto e dalla lunga tradizione iconografica del trasporto del corpo di Cristo al sepolcro, portato a braccia da San Giovanni, il giovane a sinistra, e da Giuseppe d'Arimatea, l'uomo inturbantato sulla destra, seguiti dalla Maddalena in lacrime. In ossequio alla narrazione evangelica, l'azione si svolge al crepuscolo, sullo sfondo il gruppo delle Marie che sostengono la Vergine svenuta.

Lampante appare l'estrazione bolognese di questa tela, che partecipa del radicale rinnovamento pittorico in chiave antimanierista operato dai Carracci negli ultimi vent'anni del Cinquecento. Il clima di accorato patetismo che presiede alla resa del soggetto, in cui gli affetti giocano un ruolo fondamentale, e il respiro stupendamente "meteorologico" del paese che sprofonda alle spalle del gruppo principale ne sono la prova. Altrettanto lampante la sua collocazione cronologica attorno al discrimine dell'anno 1600. Il che induce a cercarne l'autore fra i numerosi allievi di Ludovico Carracci, rimasto solo a quelle date a reggere la bottega di famiglia e con essa le sorti della nuova pittura in patria: a lui infatti si rifà il sentimento turbato e dolente che anima il racconto e dilaga nel paesaggio, rischiarato all'orizzonte dagli ultimi bagliori del tramonto. Ma vi è un'altra, vistosa componente espressiva e linguistica fondamentale alla comprensione del nostro bel dipinto, la quale funge da correttivo al sostrato ludovichiano dell'ispirazione. Ovvero una netta propensione classicista, che trova negli esempi dell'ultimo Annibale bolognese, entro il 1595, i suoi punti di riferimento privilegiati. La luce che investe il primo piano non è, infatti, fosca e vagante come quella ludovichiana degli anni novanta, non annega la forma ma al contrario la definisce con chiarezza, ne leviga i volumi, e un diverso principio d'ordine governa la composizione e lo spazio, conferendo nobiltà d'eloquio a gesti e pose, di una composta monumentalità: splendido il San Giovanni, il cui mantello color corallo si gonfia e ricade con calibrata, sapiente maestria. Apparirà allora esplicito il rimando ai ritmi danzanti e pausati della celebre *Samaritana* Sampieri oggi a Brera, alla solenne *Elemosina di San Rocco* già a Reggio Emilia e ora a Dresda (al busto del personaggio col turbante sulla sinistra sembrano rifarsi direttamente il profilo e la torsione del citato San Giovanni), e infine al piccolo *Trasporto* approdato anni fa al Metropolitan Museum di New York, nel quale è stato riconosciuto quello famosissimo eseguito da Annibale per l'abate Sampieri a Bologna¹. In comune, il lume di notte, il passo ampio e lento

¹ Per quest'ultimo (olio su rame; cm 43,8 x 34,9), dalla lunga e prestigiosa vicenda collezionistica, la cui invenzione era nota da tempo attraverso copie e derivazioni: K. CHRISTIANSEN, *Annibale Carracci's 'Burial of Christ' Rediscovered*, in "The Burlington Magazine", 1999, 141, pp. 414-18, fig. 31, che lo data giustamente al 1594-1595.



dell'azione, lo sprofondare a cannocchiale del paesaggio velato dal crepuscolo e la scelta di calare nel piano di mezzo il brano a figure piccole con la Vergine in deliquio.

A questo punto, solo uno fra i giovani della turba ludovichiana presenta una simile combinazione di ingredienti: Lucio Massari², che appare il candidato più plausibile a cui assegnare la paternità del quadretto, ma ai suoi esordi, in prossimità del grande affresco con la *Crocifissione* nell'oratorio di San Colombano a Bologna, del 1600, e senz'altro prima della pala in Santa Maria dei Poveri, sempre a Bologna, probabilmente del 1603, la quale decreta la definitiva conversione del pittore a un classicismo severo, benché qui ancora ombroso, d'ora in avanti sempre ben riconoscibile per morfologia e sintassi. Molti gli aspetti che puntano nella direzione di questo ludovichiano "di fronda": la scelta di quella ribalta pavimentata a riquadri che regolarizza lo spazio e lo misura, il disegno affilato che chiude la forma, il modulo elegante e allungato delle figure. E ancora la concezione "locale" ed eletta del colore, dai timbri preziosi, e infine il malinconico sfondo di paese, in cui aleggia l'ultimo alito della sera. Tanto la *Crocifissione* quanto la pala dei Poveri possono offrire i necessari termini di confronto, cui si può aggiungere, per la logica dello spazio e dell'azione chiara e scandita, lo scomparto col *Miracolo dei sacchi di grano* nel chiostro ottagonale di San Michele in Bosco, ancora a Bologna, 1604 circa, nel quale quelle premesse paiono ormai giunte a maturazione³.

Se si accetta un'interpretazione estesa del soggetto, peraltro comune, potrebbe far pensare al nostro quadretto un'opera elencata fra quelle dell'artista da Antonio di Paolo Masini nella sua *Bologna perlustrata*, edizione del 1650: "nella residenza dell'Oratorio di S. Maria della Vita, molto bene dipinse in 4. piccole figure una diposizione di Cristo dalla Croce"⁴.

Alessandro Brogi

² Sull'artista: C. VOLPE, *Lucio Massari*, in "Paragone", 71, 1955, pp. 3-18; ID., in *Maestri della pittura del Seicento in Emilia*, catalogo della mostra, Bologna, 1959, pp. 84-90; M. CELLINI, in *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena, 1995, pp. 217-250; A. BROGI, *Bolognesi di primo Seicento*, in "Nuovi studi", 5, 1998, pp. 127-137.

³ Anche i quattro *Episodi di storia romana* affrescati dal pittore, probabilmente entro la metà del primo decennio del Seicento, in palazzo Dall'Armi-Marescalchi a Bologna possono fornire ulteriori utili confronti: M. CELLINI, in *La scuola...* cit., p. 218, fig. 277.

⁴ A. MASINI, *Bologna Perlustrata*, Bologna, 1650, p. 731. La menzione compare nell'indice delle "cose notabili", alla voce "Massari, Lucio"; nell'edizione del 1666 (I, p. 138) essa ritorna, un poco variata, nell'elenco delle opere d'arte conservate nella "Chiesa e Ospitale dell'Arciconfraternità di S. Maria della Vita": "sopra la Residenza, in 4. piccole figure, dipinse la depositione di Christo dalla Croce". Il numero delle figure parrebbe corrispondere ai quattro protagonisti in primo piano e così la loro dimensione "picciola", stante il piccolo formato della tela.

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

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

GIOVANNI ANDREA
DONDUCCI,
DETTO IL MASTELLETTA

8 *La fuga in Egitto*

Olio su tela, cm 59 x 48,8

Bibliografia: D. BENATI, in *Arte a Mirandola al tempo dei Pico*, a cura di V. Erlindo, catalogo della mostra, Mirandola, 1994, p. 46, nota 36; ID., *Il Mastelletta "... un genio bizzarro"*, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2007, p. 13, fig. 5.

¹ D. BENATI, in *Arte a Mirandola...* cit., p. 38.

² J. WINKELMANN, recensione a *Il Mastelletta* di A. Coliva, in "Prospettiva", 25, 1981, p. 83.

Col capo aureolato da nimbi simili a grandi cappelli di paglia, Giuseppe e la sua sposa, seduta col Bimbo in collo in groppa all'asinello, si affrettano sulla via dell'Egitto al fine di sottrarre il neonato all'ira di Erode. Sopraggiungendo trafelato, un angelo suggerisce a Giuseppe una sosta e gli indica le chiome degli alberi, dai quali egli stesso raccoglierà i frutti che consentiranno alla coppia di rifocillarsi.

La garbata teletta propone una singolare commistione stilistica che connota anche un piccolo gruppo di dipinti isolato anni fa da chi scrive. Il numero più alto della serie è costituito dalla pala con la *Madonna in gloria e santi* già sull'altare Quistelli in San Francesco a Mirandola (ora nel Museo Comunale) che, senza indicarne l'autore, i documenti dicono in lavorazione nel 1603¹. A quel dipinto ricollegavo poi una *Sacra Famiglia* (Digione, Musée Magnin), già riferita al giovane Mastelletta da Winkelmann², un *Ritrovamento di Mosè* di collezione privata e appunto la *Fuga in Egitto* che qui si presenta. Il quesito attributivo posto dalla serie, per la quale è stato fatto anche il nome di



Mastelletta: *La Madonna col Bambino in gloria e quattro santi*. Mirandola, Museo Civico.



Annibale Castelli³, potrebbe condurre alla creazione di un anonimo “Maestro della pala Quistelli di Mirandola”, se non fosse che la data molto alta di quest’ultima impone una soluzione non di comodo, ma basata su un’analisi dei pittori operanti a Bologna in quegli anni. È chiaro infatti che il suo responsabile deve essere bolognese, visto che nell’accattivante eloquio dei dipinti citati si mescolano ricordi manieristi, alla Parmigianino – qui evidenti nell’innaturale allungamento dei visi e nell’andamento ovoidale dei panneggi –, con altri carracceschi, nella grana grossa della pittura.

Il nome del Mastelletta, da estendere dunque all’intero gruppo, consente di sciogliere l’enigma, tenendo conto che di questo irrequieto artista non si conoscono opere anteriori alla fine del primo decennio del nuovo secolo, quando ha già superato abbondantemente la trentina. Il problema della sua giovinezza è già stato oggetto d’indagine da parte della critica; ma, se Anna Coliva propendeva a riferirgli un *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (Roma, Galleria Spada) che sembra in realtà appartenere al seguito romano di Annibale Carracci⁴, non più fortunato è stato il tentativo di riconoscergli due quadri di soggetto biblico che si sono poi rivelati di Giovanni Maria Tamburini⁵. Sappiamo d’altro canto da Malvasia che il Mastelletta ebbe avvio da autodidatta grazie allo studio delle opere del Parmigianino, per accostarsi solo in un secondo momento ai Carracci⁶. Per vero, negli appunti preparatori della *Felsina*, il canonico riferiva la testimonianza di Tiarini, secondo il quale il collega “non conobbe mai i Carracci”; ma si tratta di un parere un po’ troppo *tranchant*, che non dà conto dell’importanza rivestita per il Mastelletta dall’attività tarda di Ludovico: senza il precedente, ad esempio, del *Cristo nutrito dagli angeli* (1605-1607) da questi eseguito per i Pepoli e ora a Berlino⁷, la cifra paesaggistica adottata nei suoi quadri più riconoscibili apparirebbe del tutto incomprensibile. In seguito a un viaggio a Roma, che Malvasia fissa sul 1609, alla componente ludovichiana si sarebbe aggiunto quel gusto per dipinti “a figure piccole” che Donducci sembra desumere da Agostino Tassi e da altri pittori di paesaggio colà attivi⁸. Ma, se si vuole ricostruire la fisionomia del pittore tra il 1600 e il 1605, la teletta in esame, connotata da un linguaggio acerbo ma in qualche tratto già inconfondibile, sembra fornire al momento la pista meglio praticabile.

Daniele Benati

³ E. NEGRO, N. ROIO, *Pietro Faccini 1575/176-1602*, Modena, 1997, p. 67.

⁴ A. COLIVA, *Il Mastelletta. Giovanni Andrea Donducci 1575-1655*, Roma, 1979, pp. 89-90, n. 1.

⁵ G. MILANTONI, in *La scuola dei Carracci. Dall’Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena, 1994, p. 135; per la restituzione dei due dipinti a Tamburini: D. BENATI, *Pittura di genere basso e di mestieri a Bologna nel XVII secolo*, in “Nuovi studi”, III, 6, 1998, p. 149, figg. 118-119.

⁶ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vita de’ pittori bolognesi*, Bologna, 1678; ried. 1841, II, p. 67.

⁷ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Bologna, 2001, I, pp. 191-192, n. 78.

⁸ M. CALVESI, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna, 1959, p. 65.

GUIDO RENI

Bologna, 1575-1642

Allievo dapprima di 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 gli altri allievi (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 aveva consumato una breve parentesi di infatuazione caravaggesca, evidente nella pala col Martirio di San Pietro ora nella Pinacoteca Vaticana, che lo aiuta a meglio precisare, per contrasto, il senso delle proprie intenzioni, che saranno d'ora in avanti per una trasfigurazione dell'esperienza quotidiana in un ideale di intatta bellezza (La strage degli innocenti, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1611; Gloria di San Domenico, San Domenico, cappella dell'Arca, 1613-1615). 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 segnati 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

9 *Lucrezia*

Olio su tela; cm 69 x 56,5 (ovale)

Bibliografia: D. S. PEPPER, *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works*, Oxford, 1984, p. 252, n. 103/3; Id., *Guido Reni. L'opera completa*, Torino, 1988, p. 339, App. n. 39, fig. 28; S. EBERT-SCHIFFERER, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, catalogo della mostra (Stuttgart), Bologna 1988, p. 195, n. A 26; R. SPEAR, *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-London, 1997, p. 345, nota 54.

Esposizioni: Stuttgart, Schirn Kunsthalle, 1988-1989.

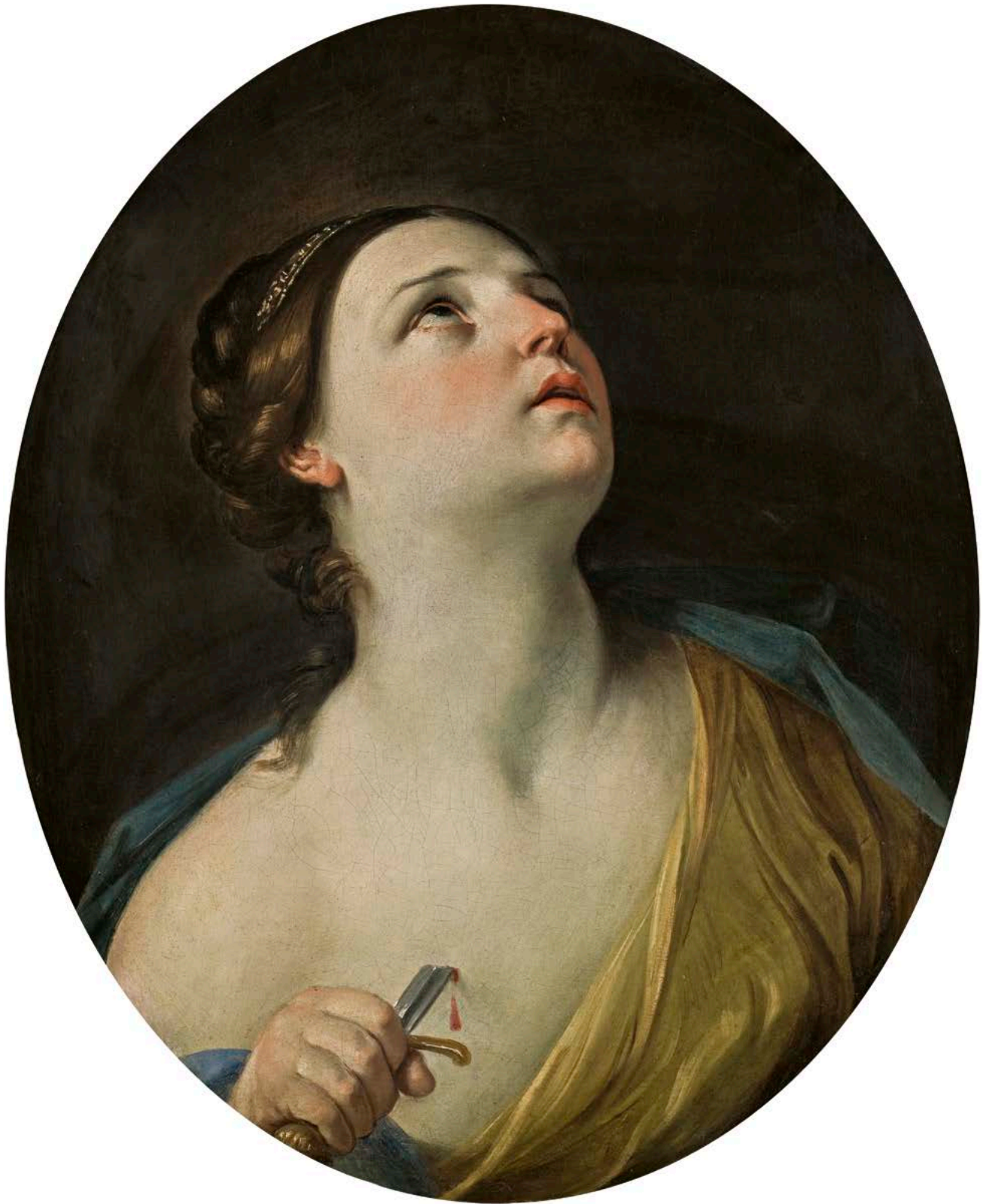
¹ Per una buona riproduzione: G.-J. SALVY, *Reni*, Milano, 2001, pp. 111-112.

Secondo quanto ha ricostruito Stephen Pepper nel 1988, questo stupendo dipinto fece parte delle raccolte del conte di Jersey a Osterley Park e, dopo essere poi passato a Roma in collezione Busiri Vici, venne infine posto in vendita ad un'asta Sotheby's (Firenze, 11 ottobre 1970, n. 583).

La posa e il gesto dell'eroina tornano in una composizione assai più monumentale, dove la donna compare in piedi contro la propria alcova violata, nell'atto di stendere il braccio destro per ferirsi con un pugnale, mentre la sinistra è impegnata a reggere sul fianco l'abbondante pannello. Della versione a figura intera esistono numerose redazioni, la più alta e famosa delle quali si conserva nel Neues Palais di Potsdam-Sanssouci¹. Il dipinto in esame (del quale pure sono note copie antiche, ma di qualità assai scadente) è eseguito entro una tela di formato ovale e presenta solo il busto della donna, che si è già immersa il pugnale nel seno. Come sempre in Guido, il gesto non si traduce in azione ma mira a dar vita a un'immagine destinata alla pura contemplazione, in quanto compendio di un preciso atteggiamento morale: la virtù che, messa alla prova, reagisce all'offesa subita mediante il sacri-



Guido Reni: *Lucrezia*. Potsdam, Neues Palais.



ficio di sé. In quest'ottica, lo stesso ricorso al nudo non dà adito ad alcuna suggestione di tipo erotico, ma concorre a sottolineare, con il suo algido nitore, l'irrevocabilità della decisione presa.

A proposito di questi dipinti Sybille Ebert-Schifferer ha richiamato l'uso, consueto a Reni, di ripetere, su richiesta di committenti privati, le teste dei personaggi da lui raffigurati in dipinti di grandi dimensioni e ha opportunamente rinvio ai passi dedicati a questa pratica da Giovan Pietro Bellori (1672) e Carlo Cesare Malvasia (1678), concordi nell'apprezzare la capacità manifestata dal pittore di ritrarre teste con lo sguardo rivolto verso l'alto. Per entrambi valga ora il brano malvasiano: "più d'ogni altro [Guido] similmente intese le teste guardanti all'insù, onde ottimamente seppe girarle facendo camminare tutte le parti per l'istessa linea rotonda"²; dove il canonico bolognese giustamente coglie la capacità propria di Guido di restituire la postura e insieme l'afflato patetico di una testa attraverso il *continuum* della linea di contorno. Si veda qui, in particolare, l'empito melodico, supremamente "legato", determinato dal candido petto ignudo e dal viso dell'eroina teso verso l'alto, cui fa da commento, in termini quasi musicali, il fraseggio più mosso (come in un cullante accompagnamento di terzine) del ricasco delle pieghe nella veste sulla spalla.

Non è però escluso che il rapporto di dipendenza tra la monumentale realizzazione di Potsdam e la tela in esame possa essere risolto a vantaggio di quest'ultima. È ancora il canonico Malvasia a informarci che Guido "osservò anche e ritrasse la sig. Contessa de' Bianchi, e la sig. Contessa Barbazzi che furono due delle più belle dame di que' tempi, e se ne valse in Lucrezie, Cleopatre e simil per la nobiltà e la grandezza dell'aria loro"³. Il dipinto qui presentato potrebbe dunque aver svolto un ruolo intermedio tra lo studio dal modello e la tela finale.

Proprio in base al carattere affilato del contorno, che nei quadri successivi al *Pallione della peste* (1630, Bologna, Pinacoteca Nazionale), cederà a un fare più morbidamente sfumato, la datazione al 1635 circa, proposta da Pepper, deve in ogni caso essere anticipata di almeno un lustro.

² C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678; ried. Bologna, 1841, II, p. 56.

³ *Ibidem*, II, p. 57.

Daniele Benati

CARLO BONONI

Ferrara, circa 1580-1632

*E*ducatosi nel solco della tradizione locale che fa capo al Bastarolo, già nei primi anni del Seicento, come attesta la Madonna col Bambino della Banca Popolare dell'Emilia Romagna datata 1604, è in grado di esprimersi con un accento personale, alla definizione del quale concorrono in pari misura i ritagli immaginosi dell'ultimo manierismo estense e una sentita adesione all'inquieto naturalismo di Ludovico Carracci, certo a lungo studiato attraverso le sue opere bolognesi. L'Annunciazione, già in San Bartolomeo a Modena ed ora a Gualtieri (1611) e lo spettacolare Festino di Assuero nella controfacciata di San Giovanni Evangelista a Ravenna (1612-1615) si connotano per un eloquio colorato e turgido, talora giocoso ma sempre emotivamente coinvolto. Secondo Baruffaldi si sarebbe per tempo recato a Roma: in conseguenza di questo fatto, che parrebbe situabile tra il 1616 e il 1617, nelle opere eseguite verso la fine del secondo decennio le ombre si fanno più scure e il cromatismo si accorda su base tonale sull'esempio di Carlo Saraceni. Gli anni venti lo vedono protagonista di importanti imprese decorative, condotte all'insegna di un luminismo di ascendenza lanfranchiana: a Reggio, nel santuario della Madonna della Ghiara (1621-1622), e a Ferrara, in Santa Maria in Vado (1617-post 1622), dove affresca l'abside e decora la navata con tele riportate all'uso veneto. Le sue propensioni, saldamente indirizzate verso una pittura dal "naturale" che dapprima anticipa e poi accompagna le scelte del Guercino, non cedono, negli anni maturi, ad alcuna concessione nei confronti dell'ormai imperante gusto classicista. Nelle opere tarde è da lamentare semmai un certo fare "di pratica", sempre riscattato però da un accento accalorato e talora visionario.

CARLO BONONI

10 *Il Genio delle Arti*

Olio su tela; cm 122 x 102

Bibliografia: H. VOSS, *Il "Genio delle Arti" di Carlo Bonone*, in "Antichità viva", I, 1962, 4, pp. 32-35; A. EMILIANI, *Carlo Bononi*, Ferrara, 1962, pp. 20, 54 n. 39, fig. 18; ID., *La collezione Zambecari nella Pinacoteca di Bologna*, Bologna, 1973, p. 259; L. SPEZZAFERRO, *Ferrara-Roma, 1598-1621: un rapporto di indirette incidenze*, in *Frescobaldi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Ferrara, 1983, p. 121; *L'arte in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra, Ibaraki 1990, n. 33; M. SCOLARO, in *Da Correggio a Crespi*, catalogo della mostra (Praga), Bologna, 1991, n. 27; B. GHELFI, in *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, a cura di G. Agostini e J. Bentini, catalogo della mostra (Ferrara), Milano, 2003, p. 276; M. A. NOVELLI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, II, Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini et alii, Venezia, 2006, p. 345; B. GHELFI, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento. Arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, 2011, p. 182.

Esposizioni: Ibaraki, Museo d'arte moderna della Prefettura, 1990; Praga, Galleria Nazionale, Palazzo Sternberk, 1991.

Il giovane alato e incoronato di alloro è colto nell'atto di sfogliare un volume e di deporre una seconda corona di alloro su alcuni oggetti ai suoi piedi, simboleggianti le Arti. Alle sue spalle è abbandonata un'armatura: l'immagine allude dunque alla supremazia delle arti della pace su quelle della guerra. Il tema è svolto in modo assai simile a quello di un altro dipinto di estrazione "estense" che si conserva nella City Art Gallery di Manchester come opera del genovese Giovanni Andrea Ansaldo, mentre sembra piuttosto da riferire allo Scarsellino¹.

Il titolo cui anche qui si ricorre è quello adottato da Hermann Voss, che rese noto il dipinto e ne restituì la paternità a Carlo Bononi quando si trovava sul mercato antiquario di Monaco (1962). Tale dicitura è del resto già attestata da testimonianze inventariali settecentesche. Del dipinto era infatti nota un'altra redazione conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, già ritenuta copia dalla presente da Voss ma indicata talora anche come replica autografa², che, nell'inventario del 1795 della collezione Zambecari alla quale appartenne, veniva appunto descritta come "un Genio delle belle Arti del Bonone".

Nessuna notizia circa la più antica provenienza della versione qui esaminata si ricava invece dalle fonti, che registrano un solo dipinto di soggetto vagamente affine: il "Cupido che lavora un arco di legno con armature et altri strumenti acanto", ricordato in un inventario della collezione Pio del 1869³. Quanto alla datazione, appare sostanzialmente accettabile quella al 1615-1620 proposta a suo tempo da Emiliani, da sospingere tuttavia verso il secondo termine e da argomentare non in relazione alle esperienze maturate dall'artista entro l'ambiente bolognese, a queste date ancora di là da venire⁴, bensì sulla base della fresca impressione destata da un soggiorno romano. Come ha indicato Spezzaferro tale soggiorno dovette avvenire sul finire degli anni dieci, in un momento in cui "stava dilagando a Roma la moda per una sorta di accademia caravaggesca". Nei quadri con i *Miracoli di San Paterniano* licenziati dall'artista ferrarese per l'omonima chiesa di Fano subito dopo tale soggiorno, il suo "caravaggismo" sembra di fatto esemplificato soprattutto sui dipinti eseguiti da Carlo Saraceni poco dopo il 1616 per Santa Maria dell'Anima, al punto che, in assenza di documenti certi⁵, la data di questi ultimi può essere assunta come termine *post quem* per il viaggio di Bononi a Roma. Rispetto alle opere anteriori a tale soggiorno, come il *San Carlo in estasi* della chiesa della Madonnina di Ferrara (1611) o il



Festino di Assuero nella controfacciata di San Giovanni Evangelista a Ravenna (1612-1615)⁶, l'effetto delle frequentazioni romane si ravvisa in una sorta di prosciugamento del turgore formale e in un illividimento del colore, sul quale il gioco delle ombre sembra ora bloccarsi in lame taglienti.

Quanto al *Genio delle Arti*, già Voss notava le somiglianze che, per quanto riguarda la trattazione del soggetto, legano questo quadro a dipinti di estrazione caravaggesca che fanno capo all'*Amore vittorioso* dello stesso Caravaggio già in collezione Giustiniani a Roma (ora Berlino, Staatliche Museen). Esso manifesta inoltre legami molto stretti, oltre che con i quadri di Fano, con la pala di Bononi con *Cristo morto e i Santi Sebastiano e Bernardino da Siena* ora al Louvre, per la quale, sulla base di una fonte reggiana di lettura peraltro problematica, è stata proposta una data intorno al 1618⁷. Con quest'ultima il nostro dipinto condivide il ricorso a identiche morfologie nei volti, nelle membra e persino in particolari secondari come la resa dell'armatura in ombra. A ulteriore conferma di una datazione intorno al 1620, si vedranno gli angeli che reggono i simboli della Vergine nella volta della cappella Gabbi entro la basilica della Ghiara a Reggio Emilia (1622), dove sono assai simili l'ordito luminoso, nitidamente bipartito dal gioco dei chiari e degli scuri, e il compiaciuto studio anatomico, come qui accentuato dalla ricercatezza degli scorci.

Capolavoro della prima maturità di Bononi, il *Genio delle Arti* si attesta dunque in un momento di particolare fervore creativo, entro cui convivono, accanto alle recenti desunzioni romane, ben assimilate memorie carracesche, e in particolare, per l'intonazione patetica che pervade la scena, ludovichiane.

Daniele Benati

¹ M. NEWCOME SCHLEIER, *Ansaldo revisited*, in "Paragone", 449, 1987, p. 66, fig. 53.

² A. EMILIANI, *Carlo Bononi...* cit., p. 47 n. 3; L. SPEZZAFERRO, *Ferrara-Roma...* cit., ripr. a p. 123. Più di recente, sulla copia bolognese (inv. 108; cm 74 x 56): A. EMILIANI, *La collezione...* cit., pp. 259-260; B. GHELFI, in *Un Rinascimento...* cit., p. 276 n. 203; M. A. NOVELLI, in *Pinacoteca Nazionale...* cit., p. 345 n. 225.

³ L. SPEZZAFERRO, *Ferrara-Roma...* cit., p. 124, nota 37.

⁴ Una data assai più tarda rispetto a quella a ridosso del 1613 ipotizzata da A. Emiliani (*Carlo Bononi...* cit., pp. 19-20) spetta ad esempio all'*Ascensione* in San Salvatore a Bologna, nonché al bel *San Sebastiano* di San Michele dei Leprosetti.

⁵ Il nome di Bononi non emerge nemmeno dalla benemerita ricerca sugli "stati d'anime" promossa di recente da R. VODRET, *Alla ricerca di "Gbiograt". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma, 2011.

⁶ Va ribadita la datazione precoce di quest'ultimo capitale dipinto, che la critica inclina spesso a spingere "qualche anno più avanti" rispetto a quanto si evince dai documenti (G. VIROLI, *I dipinti d'altare della diocesi di Ravenna*, Bologna, 1991, p. 216). Per il *San Carlo in estasi* della Madonna: B. GHELFI, *Persistenze e innovazioni nella pittura ferrarese del Seicento (1600-1650)*, in *Immagine e persuasione. Capolavori del Seicento dalle chiese di Ferrara*, a cura di G. Sassu, catalogo della mostra, Ferrara, 2013, p. 32.

⁷ N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *I dipinti 'reggiani' del Bonone e del Guercino*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, 1982, pp. 29-30.

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, DETTO IL GUERCINO

Cento, 1591 - Bologna, 1666

A detta dei biografi seicenteschi si sarebbe formato quasi da autodidatta studiando i pochi dipinti dei Carracci reperibili in zona, ma notevole importanza ebbe anche l'esempio di Carlo Bononi, come si evince dai giovanili fregi in alcune case centesi e dai dipinti licenziati per le chiese di Cento e dei paesi vicini, nei quali l'appassionato sentire di Ludovico è restituito attraverso una tavolozza dai toni accesi e roridi. La consentaneità con Ludovico, rimasto solo a Bologna a reggere l'Accademia degli Incamminati, si rivela del resto attraverso le parole di aperto apprezzamento che quest'ultimo pronuncia in una lettera del 25 ottobre 1617 e che suonano quasi come un passaggio delle consegne: "qua vi è un giovane di patria di Cento, che dipinge con somma felicità d'invenzione. È gran disegnatore, e felicissimo coloritore. [...] Non dico nulla: ei fa rimaner stupidi li primi pittori". Se i suoi modi più peculiari, e soprattutto la "macchia" che tanto stupirà i contemporanei, sono già del tutto maturati nelle opere licenziate a Bologna entro la fine del secondo decennio, si rivela poi importante per la sua carriera il soggiorno romano, protrattosi dal 1621 al 1623 (Seppellimento di Santa Petronilla, Roma, Pinacoteca Capitolina). L'affocato naturalismo delle opere licenziate al ritorno da Roma (San Lorenzo, chiesa del Seminario, Finale Emilia, e Crocifissione, santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia) si stempera via via in un fare più aulico e composto dove si rivelano preoccupazioni classicheggianti, certo indotte dal confronto con la parallela attività di Guido Reni. Nascono così i capolavori "in chiaro" del periodo maturo, destinati ad esaudire le esigenze di una committenza raffinata e internazionale, che guadagnano in sceltrezza di invenzione letteraria e calcolata retorica quanto viceversa perdono, rispetto alle opere giovanili, in sincerità e commozione.

GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI,
DETTO IL GUERCINO

11 *San Giuseppe
con Gesù Bambino*

Olio su tela; cm 56,5 x 49,5

Bibliografia: J. A. CALVI, *Notizia della vita e delle opere del Cavalier Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Bologna, 1808, p. 69 (ried. in C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, ed. Bologna, 1841, II, p. 312); L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, con la consulenza scientifica di D. Mahon, Roma 1988, p. 238, n. 146; *L'arte in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra, Ibaraki, 1990, n. 54; M. SCOLARO, in *Da Correggio e Crespi*, catalogo della mostra (Praga), Bologna, 1991, p. 68, n. 34; D. MAHON, *Il Guercino*, catalogo della mostra (Bologna-Frankfurt-Washington), Bologna, 1991, p. 210, n. 76; D. M. STONE, *Guercino. Catalogo completo*, Firenze, 1991, p. 157, n. 138; *Il libro dei conti del Guercino (1629-1666)*, a cura di B. Ghelfi, con la consulenza scientifica di D. Mahon, Bologna, 1997, pp. 71-72, n. 78; F. GOZZI, in *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, a cura di D. Mahon, M. Pulini e V. Sgarbi, catalogo della mostra, Milano, 2003, p. 128-129, n. 14.

Esposizioni: Ibaraki, Museo d'arte moderna della Prefettura, 1990; Praga, Galleria Nazionale, Palazzo Sternberk, 1991; Bologna, Museo Civico Archeologico, 1991; Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1991; Washington, National Gallery of Art, 1991; Milano, Palazzo Reale, 2003.

Emergendo da un fondo scuro, Giuseppe, effigiato in età matura e non senile, appare intento a contemplare il piccolo Gesù reggendolo tra le braccia. Quest'ultimo ricambia lo sguardo con quieta fiducia, mentre stringe a sua volta tra le braccia conserte un doppio ramoscello di rose, una in boccio e l'altra già fiorita: un evidente rimando alla Passione cui dovrà sottomettersi una volta diventato grande. Su una giacchetta color malva dalla quale spunta il colletto della camicia, Giuseppe porta gettato sulle spalle un manto rosso. Il Bambino, di cui colpisce la morbida capigliatura bionda, è invece seminudo, avvolto soltanto in un candido lenzuolo, che allude ancora una volta al sudario. Al di là dell'impeccabile messaggio teologico, il quadro vive tutto nella traiettoria degli sguardi consapevoli e nello stesso tempo affettuosi che i due sacri protagonisti si rivolgono l'un l'altro.

Il riconoscimento dell'autografia guerciniana del dipinto si deve a Mina Gregori. Nel pubblicarlo, Luigi Salerno (1988) ha proposto di identificarlo con un quadro del Guercino di cui il *Libro di conti* tenuto all'epoca da suo fratello Paolo Antonio Barbieri registra il pagamento in data 20 agosto 1633: "Dal Sig.r Cristofalo Cenci Romano, si è riceuto Ducatoni 30. per una Testa di un San Giuseppe col Putino, fatto a detto Sig.r Cenci. Schudi 39. ½"¹. A quanto si apprende da una nota risalente al 20 giugno dello stesso anno, allo stesso Cristoforo Cenci il Guercino aveva venduto per la stessa cifra "un Quadretto da letto di una Madona col Putino"², che rimane al momento da rintracciare. Secondo lo stesso Salerno, il quadro qui considerato va poi riconosciuto in un "S. Giuseppe col bambino con rosa in mano in Tela da mezza testa" che nel 1692 è registrato in un inventario della collezione del cardinale Carlo Barberini a Roma³, un quadro che in precedenza era stato ipotizzato essere, in modo assai meno convincente, una replica dell'ovale eseguito da Guercino nel 1637 per Giovanni Battista Ferri, ora nella National Gallery of Ireland a Dublino⁴.

L'identificazione proposta da Salerno (e accolta, oltre che da Mahon, da David M. Stone), trova conferma nello stile espresso dal dipinto, proprio di quella fase del percorso del centese in cui l'artista, trascorso ormai un decennio dal soggiorno romano (1621-1623), cerca soluzioni più eleganti e rarefatte, pur mantenendo fede alle premesse naturalistiche che avevano guidato la sua prima formazione. Ciò che preme sottolineare all'artista è ancora il rapporto molto intenso e diretto tra il padre putativo e il figlio: la smarrita tenerezza dell'uno trova risposta nel fidente



abbandono dell'altro. A tale scopo concorre la sagace ricerca luminosa, con il riverbero che il chiarore delle carni del Bambino produce sul volto in ombra del vecchio. Per questi aspetti, il dipinto si confronta bene con altri quadri licenziati dal Guercino entro i primi anni trenta del Seicento, a partire dalla *Maddalena che contempla i chiodi della Passione* eseguita per l'avvocato centese Francesco Righetti nel 1632 (New York, collezione Croce)⁵, il cui afflato sentimentale appare del tutto simile. Fatta salva la diversità dei soggetti, il nostro *San Giuseppe* si affianca dal punto di vista stilistico anche a dipinti più ambiziosi, come il *Venere, Marte e Cupido* eseguito nel 1633 per il duca Francesco I ed ora nella Galleria Estense di Modena⁶, dove il biondo figlio di Venere, intento a scherzare con l'arco, è connotato in modo assai simile al nostro Bambino Gesù, così come assai prossimo è il calcolo luminoso che fa emergere contro il fondo scuro la figura di Marte. Solo alcuni anni più tardi, nel citato ovale ora a Dublino⁷, l'intensità emotiva qui raggiunta cederà ad una raffreddata ricerca formale di stampo classicista.

Per i motivi fin qui esposti, il dipinto in esame costituisce uno dei più grati esempi delle doti raggiunte dal pittore centese nel campo della pittura di soggetto devoto, e come tale ha figurato in numerose occasioni espositive in Italia e all'estero.

Daniele Benati

¹ Già reso noto in J. A. CALVI, *Notizia della vita...* cit., il *Libro dei conti* del Guercino è stato fatto oggetto di un'accurata edizione critica da parte di B. Ghelfi (*Il libro dei conti...* cit.), dalla quale è tratta la citazione riportata.

² *Ibidem*, p. 71 n. 74.

³ M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, p. 436, n. 200.

⁴ F. VIVIAN, *Guercino seen from the Archivio Barberini*, in "The Burlington Magazine", CXIII, 1971, p. 26.

⁵ Ripr. in L. SALERNO, *I dipinti del Guercino...* cit., n. 137.

⁶ *Ibidem*, n. 151.

⁷ *Ibidem*, n. 171.

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, DETTO IL GRECHETTO

Genova, 1609 - Mantova, circa 1665

Specialista in quadri con animali ma versato anche nell'incisione all'acquaforte, il Grechetto ricopre per la pittura non soltanto genovese del Seicento un'importanza che travalica gli stessi generi da lui praticati. Era stato allievo di Paggi e di Scorza, ma le sue propensioni si mettono a punto grazie ai rapporti con la colonia dei pittori nordici attivi a Genova (dai fratelli de Wael a van Dick) e poi a un soggiorno a Roma, dove è attestato tra il 1632 al 1634 ed entra in contatto con la cerchia di Poussin, Mola e Testa, esponenti di un gusto neo-veneto dal quale egli rimarrà profondamente influenzato. Già nel 1634, allorché viene ammesso all'Accademia di San Luca, è famoso per i suoi "viaggi di Giacobbe", un tema che gli consente di dispiegare parate di animali. Abbandonata Roma, pare per uno scherzo poetico che prendeva a bersaglio proprio questa sua specialità, si reca a Napoli, dove avvia un rapporto con Andrea de Lione protratto fino al 1650. Di nuovo a Genova, vi dipinge tre pale da altare (l'Adorazione dei pastori in San Luca, 1645; San Giacomo vince i mori in San Giacomo della Marina; Cristo appare a San Bernardo in Santa Maria della Cella a Sampierdarena). Il loro stile ricco di animazione e attento ai valori luminosi si rivela determinante anche per artisti che, come Domenico Piola, praticarono la pittura sacra e la grande decorazione con maggior impegno. Parallelamente, stimolato dalla circolazione delle stampe di Rembrandt, si dedica all'acquaforte. Artista inquieto e quasi "senza fissa dimora", soggiorna ancora a Roma (1647-1651), dove frequenta tra gli altri Bernini, a Venezia (1660), a Parma (1661) e soprattutto a Mantova, dove già nel 1653 lavora per il duca Carlo II di Gonzaga-Nevers e dove muore.

GIOVANNI BENEDETTO
CASTIGLIONE,
DETTO IL GRECHETTO

12 *L'uscita dall'arca*

Olio su tela; cm 93,5 x 125
(*Pendant* del successivo)

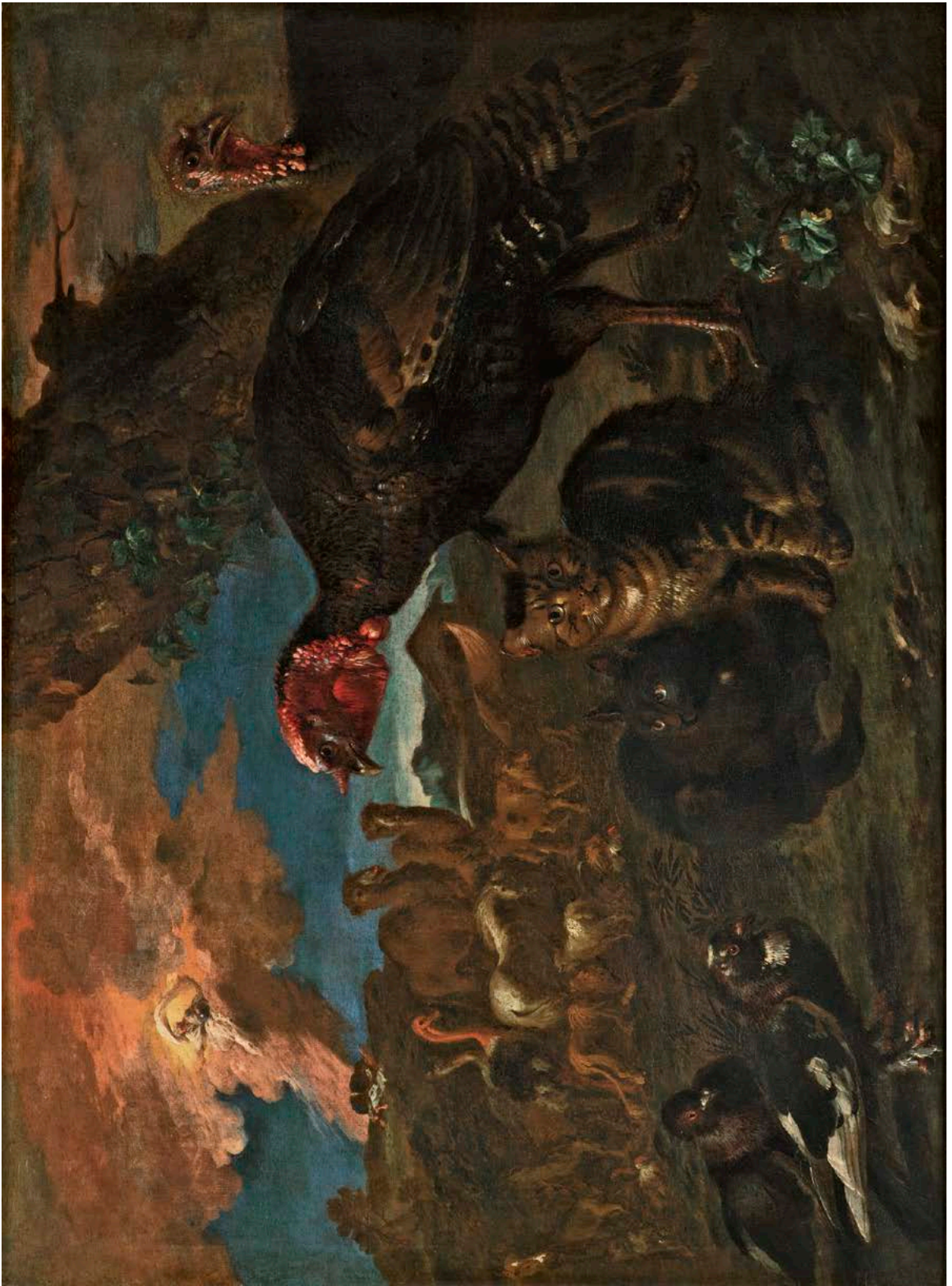
Bibliografia: D. BENATI, *I "generi" alla mostra del 1935: la scena di vita quotidiana e la natura morta*, in *Bologna e le Collezioni comunali d'arte. Dalla Mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935-1936)*, a cura di C. Bernardini, Milano, 2011, p. 140, fig. 12.

L'episodio biblico dell'uscita dall'arca delle coppie di animali che Noè vi aveva ricoverato affinché scampassero al diluvio universale scatenato da Dio per punire l'umanità peccatrice e, una volta salve, potessero riprodursi e ripopolare la terra, dà luogo in questo dipinto a una singolare raffigurazione il cui momento culminante è effigiato in fondo, dove trovano posto il fuoco del sacrificio accolto dal Padre Eterno in segno di nuova alleanza e appunto l'arca, arenata tra le colline di un mondo ormai prosciugato dalle acque. Verso il primo piano avanzano, felici della ritrovata libertà, animali esotici, come i dromedari e gli struzzi, insieme ad altri domestici, come i cavalli, i bovini, i polli; mentre l'intera ribalta, colpita da una luce più forte, è occupata da tre coppie di piccioni, di gatti e di tacchini.

Della pertinenza al Grechetto di questo superbo dipinto di "animali", ritenuto opera di Candido Vitali al momento di una vendita all'asta (*Arredi appartenenti ai conti Golfarelli Ferrante della Massa*, Semenzato, Bologna, 11 novembre 1979), si accorse Carlo Volpe, che la comunicò all'allora proprietario. Si tratta di un riconoscimento importante anche perché il fatto che fosse in *pendant* con un dipinto appartenente, per vero, non a Candido Vitali ma a un altro specialista bolognese che si conviene denominare "Pseudo-Vitali", testimonia della sua presenza *ab antiquo* a Bologna, dove risulta in effetti che le nature morte del pittore genovese fossero collezionate con particolare interesse. Sul finire del XVIII secolo svariati suoi dipinti erano infatti elencati da Marcello Oretti nelle quadrerie delle famiglie bolognesi Bargellini (due quadri "mezzani per diritto" con *Figure e rovine*), Hercolani ("Pastore con alcune pecore"), Orsi (Pastore con due capre") e Paleotti (due "Paesi con figure, e animali" e due "piccoli quadretti" con "Animali")¹. Anche se nessuno di essi risulta al momento identificabile con esemplari giunti fino a noi, i loro soggetti ricorrono con frequenza nel catalogo accertato dell'artista, così che la testimonianza dell'erudito bolognese risulta del tutto fededegna.

In virtù della sua frequentazione dell'ambiente romano, dove poté conoscere le opere di Nicolas Poussin, Castiglione fu uno dei pittori più importanti e ricercati del suo tempo, assai apprezzato soprattutto per i quadri in cui, come già avveniva nei Bassano, il soggetto biblico o mitologico, confinato ad un angolo della tela, diventa pretesto per straordinarie parate di animali, nelle quali egli eccelleva. Anche in questo caso le coppie che escono dall'arca sono realizzate con un sorprendente virtuosismo, che raggiunge il

¹ Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese, a cura di E. Calbi e D. Scaglietti Kelesian, Bologna, 1984, p. 70.



culmine nella resa illusionistica dei bargigli dei tacchini, del pelame e degli occhi fosforescenti dei gatti, o ancora della vegetazione che, in seguito al prosciugamento della terra, cresce tra i ciottoli in primo piano. Della capacità di sintesi formale acquisita dal Grechetto attraverso la pratica dell'incisione attesta invece la resa rapida ma efficace dell'episodio che funge da pretesto per l'intera raffigurazione, con Dio Padre che, apparendo tra le nuvole, accoglie il sacrificio che Noè gli ha offerto dopo la fine del diluvio.

Anche il tema dell'*Uscita dall'arca* ricorre spesso nella produzione di Castiglione, insieme a quello simmetrico dell'*Entrata degli animali nell'arca* (segnalo la versione di collezione privata genovese firmata e datata 1654, dove, all'interno di una composizione dal taglio assai più dilatato, tornano i tacchini, i gatti e la stessa nuvolaglia arancio-rosata che compaiono nel quadro in esame)² e a quelli del *Viaggio di Giacobbe* o del *Viaggio della famiglia di Abramo*, tutti pretesti per ricche parate di animali.

Pur presentando caratteri stilistici che ne confermano l'appartenenza al pittore a una data che mi sembra possibile precisare nel corso degli inoltrati anni cinquanta, nel dipinto in esame sorprendono l'inquadratura fortemente ravvicinata e la scelta di animali da cortile, un soggetto che diventerà canonico nella successiva pittura genovese di questo tipo: si pensi ad esempio ai vari esponenti della famiglia Cassana, e in particolare a Giovanni Agostino (1658-1720), nella produzione del quale il pretesto narrativo, al quale ricorre ancora il Grechetto per giustificare i propri dipinti di "animali", è però ormai del tutto abbandonato.

Daniele Benati

² Per il dipinto (cm 91 x 127): *Il genio di G. B. Castiglione il Grechetto*, catalogo della mostra, Genova, 1990, pp. 133-134, n. 21, fig. 107.

“PSEUDO-VITALI”

Attivo a Bologna alla fine del XVIII secolo

*L*a difficoltà che s'incontra nello studio della natura morta, un "genere" che nel XVII e nel XVIII secolo conobbe varie declinazioni, in relazione ai numerosi soggetti "di ferma" affrontati (frutti, fiori, animali, cucine, cacce, strumenti musicali, ecc.), ed incontrò straordinaria fortuna, è dimostrata dalle tante personalità "senza nome" che la critica ha nel tempo individuato, in assenza di opere firmate o documentate con sicurezza: un fenomeno al quale corrisponde quello inverso, e altrettanto lampante, dei "nomi senza opere", ovvero degli artisti specializzati in questo campo di cui ci resta documentazione, ma di cui non siamo in grado di individuare opere certe. Al primo caso appartiene l'autore di numerosi quadri con fiori, frutta e animali da cortile, sovente ambientati entro ariosi paesaggi, che pare aver operato in congruo anticipo rispetto a Candido Vitali (Bologna, 1680-1753), un artista dal corpus ormai criticamente assestato e dunque bel riconoscibile, distinguendosi per un fare più minuto e pazientemente descritto. La quantità di quadri riconducibili alla sua mano, in genere di piccole dimensioni ma talora anche assai grandi (è il caso di alcune Piccionaie in collezione privata), prospetta un'attività di successo, e dunque una personalità che non può non aver lasciato traccia nella storiografia coeva, peraltro poco propensa ad occuparsi degli esponenti di un genere allora considerato minore, e negli inventari delle quadrerie gentilizie. In attesa di scoprirne la vera identità (è possibile che si tratti di un esponente della famiglia dei Monticelli, specialisti in paesaggi e nature morte), dobbiamo al momento limitarci ad apprezzarne le indubbie qualità di piacevolezza e capacità di restituire il reale, accontentandoci di chiamarlo lo "Pseudo-Vitali".

“PSEUDO-VITALI”

13 Fiori, ortaggi, funghi e gallinacci

Olio su tela; cm 93 x 124,5
(*Pendant* del precedente)

Bibliografia: 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, Milano, 2011, p. 140, fig. 11.

Oltre alla stessa provenienza e alla medesima attribuzione tradizionale a Candido Vitali, il dipinto ha le stesse dimensioni e la stessa cornice di quello trattato alla scheda precedente, col quale costituisce un *péndant*; ma si dimostra eseguito da un'altra mano e venne dunque eseguito in un secondo momento proprio per accompagnarlo, probabilmente come “sovrapporta”, all'interno di una quadreria nobiliare. Se nell'altra tela è ora evidente la paternità del genovese Grechetto, in questo caso siamo davanti ad un pittore sicuramente bolognese, prossimo per molti versi a Vitali (Bologna, 1680-1753), ma non identificabile con lui.

Tra i risultati conseguiti nel volume sulla natura morta in Emilia e in Romagna, coordinato da chi scrive nel 2000, si segnala l'avvistamento di nuove personalità di artisti, alcuni documentati e altri anonimi, ma pure connotati da una cifra personale e riconoscibile. In particolare, lavorando su Candido Vitali, di cui già le fonti ci parlavano con risalto e al quale è ora riferito un discreto numero di opere sicure, è stato possibile isolare un gruppo di dipinti che, in passato ritenuti suoi, vanno invece restituiti a un diverso pittore, per il quale, in attesa di appurarne le vere generalità, mi è parso inevitabile coniare il nomignolo di “Pseudo-Vitali”¹.

L'avvistamento del gruppo stilistico era stato in realtà preparato dalle osservazioni di Amelia Ciatelli a proposito di una tela con *Gallinacci e sporta con fiori* conservata presso l'Opera Pia dei Poveri Vergognosi a Bologna. Notando che “le cose qui si stagliano con troppa violenza e sono di una sostanza dura che non gli è abituale”, la studiosa ne respingeva il riferimento tradizionale a Vitali e chiamava in causa un altro quadro di analogo soggetto del Museo Davia Bargellini (inv. 133)². A quel primo nucleo è stato possibile aggiungere altre opere connotate dagli stessi caratteri, così da individuare un pittore attivo forse in anticipo rispetto allo stesso Vitali. Alle aperture di quest'ultimo nei confronti dei modelli fiamminghi, già sottolineate da Luigi Crespi allorché ne lodava il “finissimo gusto Oltremontano”³, lo “pseudo-Vitali” contrappone infatti una maggiore fedeltà alla tradizione, tanto nel repertorio quanto nella definizione formale e nella pennellata assai più ruvida e diretta, in ordine alle premesse della natura morta rustica emiliana⁴.

Tali caratteri, che rendono ormai facilmente individuabile la sigla stilistica dell'anonimo, sono presenti anche nella tela in esame: evidente è ad esempio l'identità di soluzioni con la citata tela dei Poveri Vergognosi, ma anche con le due telette raffiguranti un

¹ D. BENATI, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano, 2000, pp. 130-134.

² A. CIATELLI, in *Arte e pietà*, catalogo della mostra, Bologna, 1979, p. 208; D. BENATI, in *La natura morta...* cit., p. 130, figg. 130, 131.

³ L. CRESPI, *Felsina pittrice. Tomo terzo*, Bologna, 1679, p. 192.

⁴ La distinzione tra Candido Vitali e lo “Pseudo-Vitali” è accolta da A. CRISPO, *Percorsi fiamminghi, romani e lombardi della natura morta emiliana e romagnola*, in “Parma per l'arte”, n.s., XII, 1-2, 2006, p. 62, nota 70, che propone ulteriori incrementi all'ormai cospicuo catalogo dell'anonimo.



Paesaggio con pollame e altri volatili e un altro con *Cane, pollame e selvaggina* presentate da Fondantico nel 2010⁵. L'importanza conferita in queste ultime al paesaggio, rapidamente definito da una pennellata ariosa e leggera, secondo modi che rinviano a Antonio Francesco Peruzzini (Ancona, 1643 - Milano, 1724), presente tra il 1682 e il 1689 anche a Bologna, m'incoraggiava a rafforzare l'ipotesi che lo "Pseudo-Vitali" fosse da identificare con uno dei due fratelli Andrea e Giacomo Monticelli, il cui nome ricorre di frequente negli inventari delle quadre bolognesi tra XVII e XVIII secolo per quadri di paesaggio e di animali⁶. Anche se le indicazioni in nostro possesso non sono univoche, sembra che tra i due ci fosse anche una qualche divisione di competenze, e cioè che Andrea fosse in genere responsabile di quadri con "prospettive" e paesaggi, e che a Giacomo si dovessero quelli di frutta e animali. Nell'inventario dei beni di Annibale Ranuzzi, redatto nel 1698⁷, il nome di Andrea è ad esempio specificato per "due prospettive tonde", mentre Giacomo è detto autore di "due quadri sopra usci, fiori e frutta" che piacerebbe immaginare non troppo diversi da quello qui presentato. Al di là di questo aspetto, va comunque sottolineata la data (1698) della fonte citata: ove lo "Pseudo-Vitali" si dimostrasse davvero identificabile con uno dei Monticelli, ne verrebbe confermato l'anticipo con cui egli sembra operare nei confronti di Candido Vitali.

Nel testimoniare l'adattabilità dei pittori bolognesi alle richieste del collezionismo privato, il dipinto in esame dimostra altresì il margine di libertà che essi potevano ritagliarsi: incaricato di accompagnare un quadro del Grechetto il cui soggetto, anche se relegato sul fondo, era pur sempre di argomento biblico, lo "Pseudo-Vitali" esclude nel proprio qualunque elemento che non sia riconducibile alla sua già conclamata specializzazione come pittore di fiori, frutta e animali: in questo caso un tacchino, due galli e due placide galline.

Daniele Benati

⁵ D. BENATI, in *L'anima della pittura. Dipinti emiliani dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2010, pp. 85-90, nn. 17-18.

⁶ Per le notizie sui Monticelli: D. BENATI, in *La natura morta...* cit., p. 308.

⁷ Reso noto da G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena, 1870, pp. 410, 416, 418. Dispiace però che, nello stesso inventario, una simile precisione onomastica non sia utilizzata per indicare l'autore dei "cinque sopra usci, frutti, fiori, ed animali, di mano del Monticelli" (Giacomo o Andrea?).

GINEVRA CANTOFOLI

Bologna, 1618-1672

Estremamente scarse sono le notizie in nostro possesso circa questa pittrice, menzionata come allieva di Elisabetta Sirani nella Felsina Pittrice di Malvasia (1678) e rappresentata finora da un unico dipinto, l'Allegoria della Pittura conservata a Brera, attorno al quale è stato possibile ricostruire solo di recente un catalogo coerente della sua opera. In seguito al reperimento dell'atto di morte risalente all'11 maggio 1672, nel quale le viene attribuita un'età di 54 anni, è stato poi possibile fissare la sua nascita al 1618, fin qui posta nel 1608. Nel 1658, quando Elisabetta Sirani la ritrasse in uno dei suoi primi dipinti, era già sposata col mantovano Francesco Facchini, aveva due figli ed era già pittrice riconosciuta. I documenti notarili recuperati ne confermano l'autonomia economica e una certa agiatezza. Nel 1668, in seguito alla morte del figlio Michelangelo e del marito, stilò un inventario tutelare in favore della figlia Orsola Caterina, nel quale si elencano cinquantun dipinti di proprietà, ma in gran parte eseguiti dalla stessa pittrice. Malvasia la descrive come pittrice appartata, intenta a eseguire opere di piccolo formato, affermando che solo su sollecitazione di Elisabetta si sarebbe decisa a compiere imprese di maggior rilievo. Di fatto le antiche guide di Bologna ricordano ben sei pale d'altare da lei eseguite, due delle quali sono state recentemente identificate: il San Tommaso da Villanova della chiesa di San Giacomo Apostolo (1658) e la splendida Immacolata col Bambino già in San Lorenzo ed ora presso le Francescane dell'Immacolata. Sulla base di queste e del citato dipinto di Brera è stato possibile ristabilire la sua fisionomia artistica, che si esplica per lo più in figure di donne in veste di Sibilla, di allegorie morali o di figure mitologiche: ad una di esse, la cosiddetta Beatrice Cenci di Palazzo Barberini di Roma, toccò addirittura l'onore di essere a lungo attribuita a Guido Reni.

GINEVRA CANTOFOLI

14 *Allegoria della Pittura*

Olio su tela; cm 98,5 x 74

Bibliografia: inedito.



Ginevra Cantofoli: *Allegoria della Pittura*, Milano, Pinacoteca di Brera.

La figura di Ginevra Cantofoli, della quale fino a un decennio fa era noto solo il nome apparso nei documenti, è stata rilanciata da Massimo Pulini, che le ha dedicato una piccola, ma poetica monografia dal sottotitolo significativo di *La nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*¹. E proprio di una nuova nascita bisogna parlare o di riscoperta, o di fine indagine di un “cold case” lasciato per secoli sugli scaffali degli archivi. Le tracce, poche righe, ma indiziali, sono da leggersi nelle pagine del canonico Malvasia; e non a caso sono inserite in appendice alla vita di Elisabetta Sirani: “Ginevra Cantofoli, che prima, è vero, pingeva, ma che poi dalla Sirani sostenuta ed aiutata, avea fatto maggior progresso, se non altro, in arrischiarsi a passare da piccioli quadretti ad opre grandiose...”². La nostra Ginevra viene quindi ricordata da Malvasia come allieva della Sirani, anche se l’età anagrafica, di vent’anni maggiore di Elisabetta, la porrebbe come “pari”, o amica, nel cenacolo di sole donne che la Sirani avea saputo inventarsi, per aggirare le ristrettezze di libertà imposte dal padre, il pittore Giovanni Andrea.

La ricostruzione del *corpus* pittorico di Ginevra è partita da un unico punto saldo, l’*Allegoria della Pittura* di Brera, e si è ricomposta via via solo attraverso un processo comparativo e attributivo. Pulini comincia la sua indagine dichiarando: “ho messo uno di fianco all’altro trenta quadri che ritraggono un’unica giovane donna e ne dipingono la figura solo per metà, ma è come se volessero ripeterla all’infinito”³.

Quell’immagine femminile che diventa per la Cantofoli il tema della sua costante ricerca, che si ripete ma sempre differente, si conferma in questo bel dipinto che qui presentiamo, inedito, e che si aggiunge coerentemente al *corpus* delle opere di mano di Ginevra.

La dimensione è quella armonica di un quadro “da stanza”, perfetto, grande abbastanza da imporsi allo spettatore, con dignità e determinazione. E il soggetto è quello di un’*Allegoria della Pittura*, che in quel cenacolo di pittrici era un tema ripetuto molte volte, o per autoritratti, o per ritratti o per Allegorie, Sibille, Vanitas, o giovani donne senza nome. Cosa stia guardando il volto della figura femminile, con quelli occhi sorpresi e malinconicamente fermi, anche se con il brillio tipico nell’iride, non è dato sapere; perché non dialogano con noi, ma ci attraversano senza vederci, intenti a concentrarsi su un pensiero, piuttosto che osservare qualcosa.

¹ M. PULINI, 1656. *Ritratto di Ginevra Cantofoli pittrice*, in *Elisabetta Sirani, “pittrice eroina” 1638-1665*, a cura di J. Bentini e V. Fortunati, catalogo della mostra, Bologna, 2004, pp. 135-141; ID., *Ginevra Cantofoli. La nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*, Bologna, 2006.

² C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678; ried. Bologna, 1841, II, p. 407.

³ M. PULINI, *Ginevra Cantofoli...* cit., p. 14.



Il modello del volto ricorda il cosiddetto *Ritratto di Beatrice Cenci* di Palazzo Barberini a Roma, onorato un tempo da un riferimento a Guido Reni; mentre la posizione del cavalletto è simile al ritratto che la Cantofoli esegue, forse *post mortem*, della sua maestra e amica Elisabetta, scomparsa precocemente nel 1665. Ma il nostro dipinto probabilmente precede il ritratto della Sirani, uno degli ultimi dipinti noti della Cantofoli, collocandosi nella piena maturità attorno agli anni sessanta del Seicento e il confronto, oltre che con la Sirani, avviene piuttosto con altri maestri del Seicento bolognese, quali Simone Cantarini e Michele Desubleo.

Questa *Allegoria della Pittura* è forse anche un simbolo al quale quelle donne, compresa la nostra Ginevra, si erano aggrappate nel riconoscersi un ruolo e un lavoro, un'indipendenza, anche se solo dentro quelle quattro mura; una rarità nella società di allora e un *unicum* quasi nel panorama artistico europeo. Che il destino delle pittrici, infatti, fosse sempre quello di avere un padre pittore, come nel caso di Elisabetta, sta nelle corde della società; ma che Elisabetta aiutasse e formasse altre donne pittrici, qui la sta la novità e l'eccezionalità del suo cenacolo, che sopravvive alla morte stessa di Elisabetta nelle mani delle sue sorelle, Barbara e Anna Maria, e delle altre pittrici che stanno lentamente emergendo dall'anonimato alla storia dell'arte⁴.

Il dipinto si presenta in uno stato di conservazione molto buono, e le tonalità fredde, cerulee sia del copricapo che del fiocco sulla spalla spiccano nella sinfonia delle vesti e del volto, bianco e appena sfumato dal lieve rossore sulle labbra. La pennellata è veloce, benché controllata, non forte e materica come quella della Sirani, ma più lieve e distesa, come nel bozzetto che affiora nella teletta che la "Pittura" sta dipingendo; ma cosa ci raffigura? Si intravedono due figure femminili, di cui una, in primo piano, è distesa nuda su di un talamo disfatto. Un tema femminile, quindi, significativo di certo per le pittrici che, insieme in quella "stanza", sognavano e rivendicavano i loro sogni di libertà.

⁴ I. GRAZIANI, *Il cenacolo di Elisabetta Sirani*, in *Elisabetta Sirani...* cit., pp. 125-126.

Milena Naldi

DOMENICO MARIA CANUTI

Bologna, 1626-1684

*D*opo aver frequentato la scuola di grammatica e poi la bottega di un orafo, rimase per circa due anni nella bottega di Giovanni Battista Bertusi prima di passare in quella, più prestigiosa, dell'Albani; e di qui, essendo stato vittima di una burla, in quella di Guido Reni, alla quale fu introdotto da Saulo Guidotti. Morto Guido e trascorso qualche tempo nella bottega del Guercino, passò a quella del Sirani e quindi, per usare le parole di Malvasia, "stette molto tempo da sé, e finalmente, protetto dal Padre Abate Pepoli, si portò a Roma sotto la scorta del Lanfranchi, ma più dell'Algaridi, che gli riuscì più cortese, maneggiabile e amoroso". Da una formazione così variegata e complessa sortisce una personalità assai individuata, in cui, come dimostra il "quadron" con il Giudizio Universale per la chiesa di San Girolamo della Certosa (1658), emerge la componente barocca studiata a Roma, ma riletta nel solco della tradizione carraccesca bolognese. Seguono gli affreschi nella chiesa di San Michele in Bosco, di cui era abate Taddeo Pepoli (1659), e alcuni lavori per Padova. A partire dal 1662 è al servizio del duca Carlo II Gonzaga Nevers, che lo coinvolge nella decorazione della perduta villa di Marmirolo; ma i suoi rapporti con Mantova sono destinati a protrarsi fino al 1677 grazie alla commissione di importanti dipinti sacri. Nel 1668 gli viene affidata la grandiosa Apoteosi di Ercole in palazzo Pepoli a Bologna. Nel corso di un secondo soggiorno a Roma dal 1672 al 1676 viene eletto accademico di San Luca ed esegue i grandiosi affreschi in palazzo Altieri e nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto. Stabilitosi a Bologna, attende soprattutto ai bellissimi affreschi della biblioteca di San Michele in Bosco e di palazzo Marescotti. Se la sua fama è legata soprattutto alla grande decorazione, gli studi moderni ne hanno riabilitato anche l'attività nella pittura da cavalletto.

DOMENICO MARIA
CANUTI

15 *Il matrimonio mistico
di Santa Caterina*

Olio su tela; cm 111 x 145

Bibliografia: inedito.

Protendendosi all'indietro tra le braccia della madre, il Bambino, coperto soltanto dal lembo del lenzuolo, tende la sinistra a Caterina, che, vestita di un manto damascato e foderato di vaio, vi poggia appassionatamente la guancia. Nella destra Gesù stringe invece l'anello col quale sigillerà le mistiche nozze con la principessa di Alessandria. Alle spalle della Vergine, che assiste benevola, si chinano a guardare due angeli, con le braccia incrociate sul petto.

La ricomparsa sul mercato antiquario, e sotto falso nome, di questo sorprendente dipinto consente di sciogliere le perplessità che da tempo nutro nei confronti di un quadro in tutto simile, restituito a Domenico Maria Canuti da Simonetta Stagni, che ne aveva conoscenza soltanto da una fotografia¹. Per conto mio, accanto all'immagine riprodotta nella sua monografia, avevo annotato: "no, copia", non bastando a mio avviso l'imperfetto stato di conservazione, ipotizzato dalla studiosa, a spiegare la fattura metallica e la durezza di taluni passaggi, soprattutto nei volti dei sacri protagonisti. La qualità in ogni parte fragrante della pennellata esibita dal presente esemplare, bisognoso soltanto, dopo l'acquisto da parte di Fondantico, di un'attenta rimozione delle antiche vernici ingiallite, è di fatto tale da scacciare ogni dubbio circa il fatto che esso costituisce l'originale di Canuti, dal quale dipende la copia finora nota.

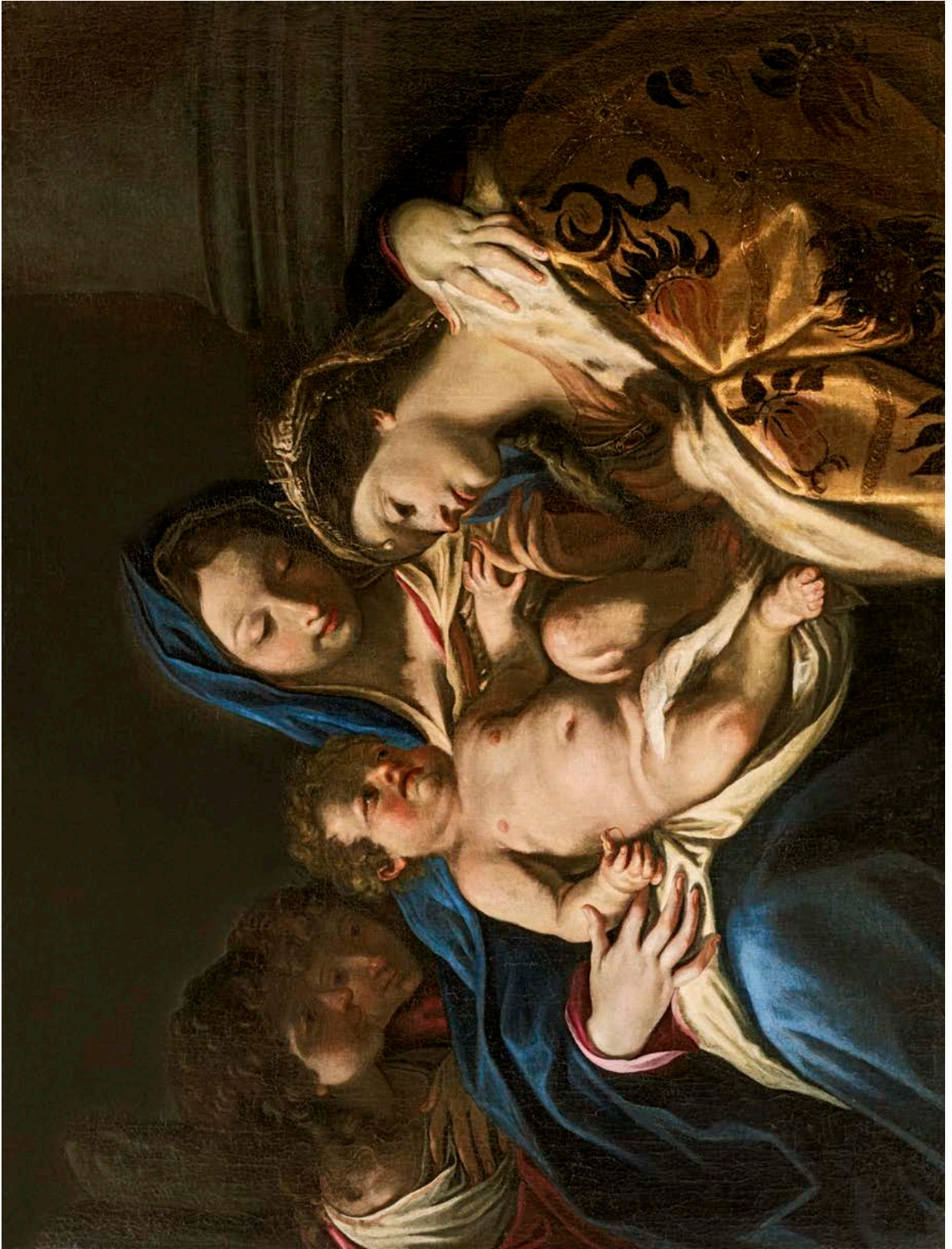
E davvero siamo ora in grado di apprezzare le abilità spericolate con cui, a una data che si attesta intorno al 1670, il pittore bolognese si dispone a gareggiare, per sontuosità di impasti e integrità di riporto naturalistico, con il grande Annibale Carracci, fino a rasentare la contraffazione. La strada verso il "barocco" che Canuti coerentemente percorre, scansando ogni retaggio idealizzante di matrice reniana, è di fatto ancorata saldamente ai modelli della tradizione bolognese, e si basa in particolare su una personale rilettura dell'Annibale più intensamente filo-veneto e insieme filo-correggesco degli anni novanta del secolo precedente, di cui la tela in esame ripropone, aggiornandoli, i tesori pittorici.

L'articolazione in orizzontale della composizione non è infrequente nella produzione di quadri "da stanza" di Canuti, come dimostrano l'*Educazione di Gesù Bambino* del Museo Diocesano di Imola² e la bellissima *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta, Giovannino e un angelo* che nella Galleria "Giovanni Paolo II di Varsavia" reca un'incongrua attribuzione a Alessandro Tiarini³. Anche nel quadro in esame la sensuosità degli impasti che il pit-

¹ S. STAGNI, *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684)*, Rimini, 1988, pp. 163-164, n. 26.

² *Ibidem*, pp. 145-145, n. 13.

³ Per la tela (cm 97 x 128), comparsa sotto il nome di Tiarini a una vendita Sotheby's (Londra, 17 novembre 1982, n. 46) e destinata dai coniugi Porczynski al museo da loro intitolato al papa polacco: *Europäische Malerei. Galerie 'Johannes Paul II.' Sammlung Janina und Zbigniew Carroll-Porczynski*, Warschau, 1991, p. 191, n. 43. Per la sua restituzione a Canuti: D. BENATI, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, Milano, 2001, II, p. 205, n. Oe.57.



tore si compiace di lavorare con destrezza, lasciando emergere i percorsi capricciosi del pennello (un gusto che passerà, ma con una stilizzazione diversa, al suo allievo Giovanni Antonio Burri- ni), mira a lasciar emergere dal fondo scuro le belle forme, sapientemente tornite dalla luce, desunte da Annibale Carracci.

È da credere che, tra le tante esperienze condotte da Canuti (si ricordi che già da giovane egli era stato a Roma, dove aveva potuto studiare i capolavori colà eseguiti da Annibale), un ruolo importante per l'accelerazione pittorica che si ravvisa nelle opere da lui eseguite intorno al 1670 sia stato ricoperto dal soggiorno a Mantova, dove fin dal 1662 il duca Carlo II Gonzaga Nevers lo aveva coinvolto nella decorazione della perduta villa di Mar- mirolo e dove aveva potuto studiare le opere di Pietro Paolo Ru- bens presenti a corte. I quadri a più riprese inviati in quella città, dall'*Estasi di Santa Teresa* eseguita nel 1670 per l'omonima chiesa al più tardo (1677) *Angelo custode* tuttora in duomo, tra i quali inframmezzerei senz'altro la bellissima *Comunione di San Giro- lamo* pervenuta al Museo di Palazzo Ducale dalla chiesa di San Girolamo di fuori Porto⁴, segnalano di fatto il crescere di propen- sioni che Canuti avrebbe poi avuto modo di mettere al servizio della sua celebrata attività di frescante.

Daniele Benati

⁴ Per il dipinto, che si propone come una perso- nale "riscrittura" del celebre quadro di Agostino Carracci già in San Girolamo della Certosa ed ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna: S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale*, Mantova, 2011, p. 364, n. 444. Tra i quadri situati entro questi anni da S. Stagni va espunta la bella tela raffigurante *La regina Tomiri con la testa di Ciro* (Domenico Maria... cit., p. 149, n. 15), opera a mio avviso di Giovanni Girolamo Bonesi (Bologna, 1653-1725). Da recuperare al catalogo di Canuti è invece la *Morte di Mitridate* della Pinacoteca Civica di Ascoli (*ibidem*, p. 254, n. 86, tra le opere rifiutate). Ancora, tra le opere restituite al pittore dopo la monografia del 1988, va menzionato l'ovale con *Cerere* eseguito nel 1677 per un soffitto di palazzo Albicini a Forlì (pubblicato su mia segnalazione da G. VIROLI, *Pittura del Seicento e del Settecento a Forlì*, Bologna, 1996, pp. 85-86, n. 44).



Domenico Maria Canuti: *La Sacra Famiglia con Santa Elisabetta, Giovannino e un angelo*. Varsavia, Galleria "Giovanni Paolo II".



DOMENICO MARIA
CANUTI

16 *La Madonna col Bambino
e San Giovannino*

Olio su tela; cm 126 x 94

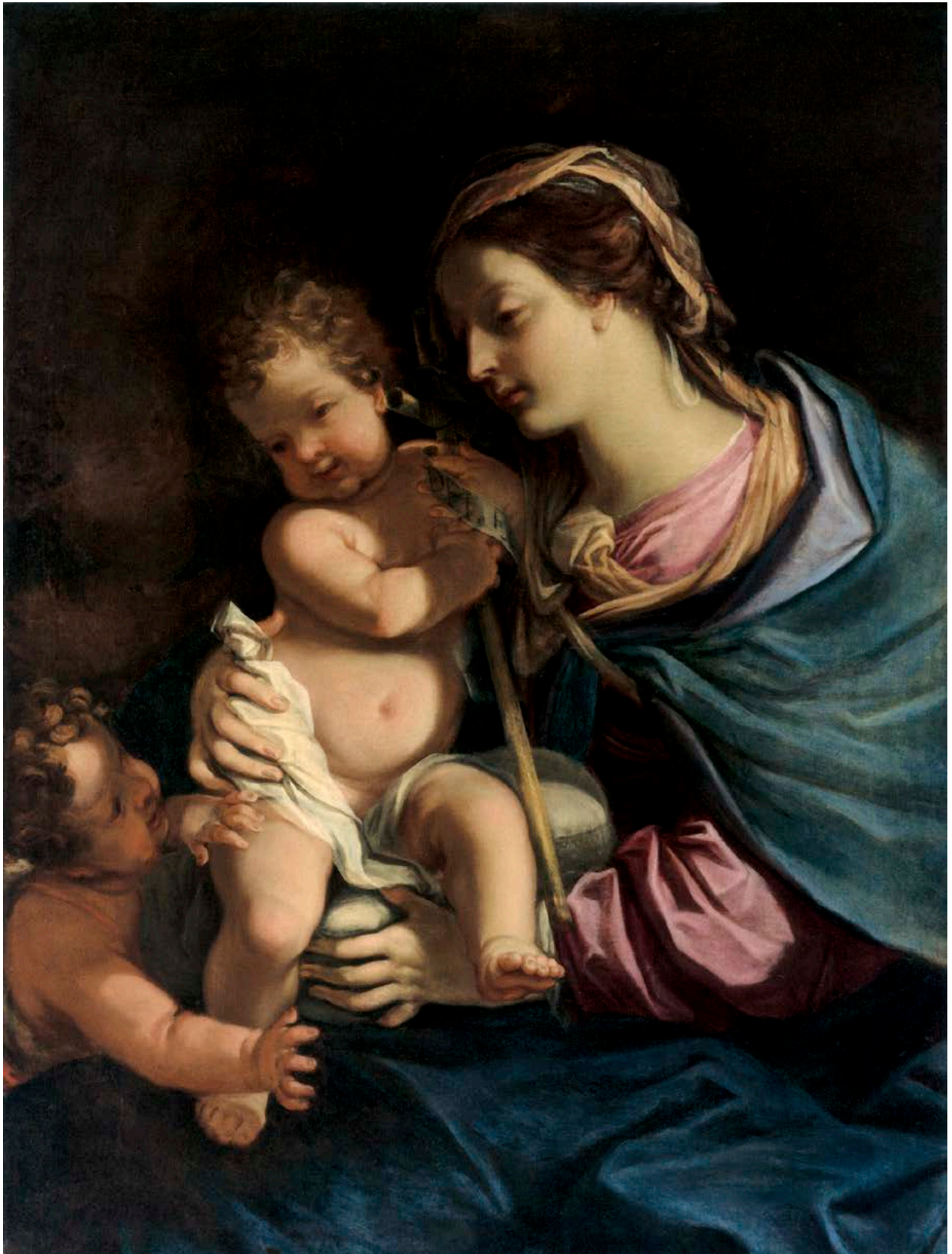
Bibliografia: S. STAGNI, *Argomenti per lo studio del Canuti*, in "Paragone", 369, 1980, pp. 59-60; EAD., *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684)*, Rimini, 1988, p. 198, n. 46.

Tenendolo fra le braccia, la Vergine inclina verso San Giovannino, che sembra invitarlo a giocare con lui, il Bambino. Questi, seduto su un cuscino elegantemente decorato, appare viceversa pago di stringere a sé la crocetta di canna col cartiglio recante la scritta, leggibile solo in parte, "Ecce agnus Dei. Ecce qui tollit peccata mundi", che il cuginetto gli ha recato in dono e che allude al suo compito sacrificale.

Come ha osservato Simonetta Stagni, rendendo per la prima volta noto il bel dipinto, accanto alla testa di Gesù affiora un "pentimento" con il volto di Giovannino pensato in un primo momento in posizione assai più elevata di quella che il pittore ha poi deciso di conferirgli. Vale la pena di condurre il nostro esame da questo dettaglio, per osservare come Domenico Maria Canuti, al quale il dipinto spetta per evidenti ragioni di stile, sia solito costruire le proprie immagini per via di continui ripensamenti. Pur dopo aver averle progettate attraverso opportuni disegni preparatori, che in questo caso non ci sono però pervenuti, anche sulla tela egli continua a modificarle, così che, pur nell'apparente immediatezza, il risultato finale è in realtà frutto di una paziente rielaborazione.

La qualità della raffigurazione, in grado di fermare il "pensiero" così trovato in forme di aulica ma non scostante monumentalità, consente peraltro di datare il dipinto, giusta la proposta avanzata dalla Stagni, agli ultimi anni della sua attività, quando appare più stringente il rapporto con un altro grande protagonista della scuola felsinea di quegli anni, ovvero Carlo Cignani. Insieme a quest'ultimo, Canuti rimane di fatto il rappresentante più valido ed esemplare di quei pittori che, entro il folto tessuto della sua *Felsina pittrice* (1678), il canonico Carlo Cesare Malvasia aveva qualificato come "albanisti", contrapponendoli ai "guidisti"¹. Ai suoi occhi Francesco Albani e Guido Reni erano di fatto i capifila di due diversi modi di perpetuare la tradizione pittorica bolognese: da un lato appunto i seguaci di Albani e del suo morbido naturalismo, e dall'altro i continuatori di Reni e del suo severo idealismo. In questo modo, già entro il terzo quarto del XVII secolo, era chiara la biforcazione che, partendo dalla comune radice carraccesca, aveva portato la linea che da Albani va appunto a Canuti e a Cignani (e di qui, nel secolo successivo, a Burrini e a Crespi) a contrapporsi a quella che da Reni porta a Cantarini e a Pasinelli (e poi a Dal Sole e a Creti). Ne rimaneva estranea la linea, in qualche modo indipendente da entrambe, che si rifà

¹ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678; ried. Bologna, 1841, II, p. 178.



invece al Guercino e che prosegue con i soli Gennari; così come Malvasia non poteva prevedere la sintesi che, tra le due linee per così dire “principali” da lui individuate, sarebbe stata operata da Marcantonio Franceschini.

Se tutto questo è vero, non va sottaciuta l’indipendenza che Canuti, unico esponente a Bologna di una pittura che possiamo definire a tutti gli effetti “barocca”, mantiene nei confronti di Cignani. Anche in questo caso l’avvicinamento si mantiene infatti su un piano di autonomo e personale sviluppo di soluzioni che possiamo leggere in parallelo, senza che vi sia una vera e propria convergenza dell’uno sull’altro: e se talora gli esiti di Canuti sono stati confusi con quelli di Cignani², questo è dovuto semmai alla nostra difficoltà di decifrare taluni atteggiamenti che li accomunano, ma che trovano nei due artisti risposte ben diverse.

La solenne albagia con cui, in questo dipinto, la Madonna sogguarda benevola i moti dei due bambini nasce da una maturazione stilistica ed espressiva che Canuti porta avanti lungo gli anni settanta, giungendo a risultati di colma e tranquilla integrità plastica, deferente ancora una volta ad Annibale Carracci (maestro di Albani, come del resto, ma secondo percorsi mentali diversi, di Reni), che costituiscono una sua personale risposta a quel processo di “classicizzazione del barocco” di cui già per tempo si colgono a Roma significativi anticipi attraverso l’opera di Carlo Maratti.

Pur nell’impossibilità di verificarne l’identità col presente dipinto, si segnala che sul finire del XVIII secolo un quadro di Canuti raffigurante “Beata Vergine Bambino, e San Giovanni Battista” era annotato da Marcello Oretti in palazzo Orsi a Bologna³.

Daniele Benati

² È il caso del disguido attributivo occorso alla tela con *Bacco ed Erigone fanciulli*, pervenuta col lascito Rossini alla Pinacoteca Civica di Pesaro sotto il nome di Carlo Cignani, di cui sono ben noti analoghi dipinti con floridi putti, ma da restituire invece a Canuti (il riferimento a Cignani è accolto ancora da B. BUSCAROLI FABBRI, in *La quadreria di Gioachino Rossini. Il ritorno della Collezione Herculani a Bologna*, a cura di D. Benati e M. Medica, catalogo della mostra (Bologna), Milano, 2002, pp. 100-101, n. 28, mentre la restituzione a Canuti si deve a chi scrive: D. BENATI, *Da Reni a Turchi, da Romanelli a Viani: “difficoltà” del Seicento*, in *La pittura italiana del Seicento all’Ermitage. Ricerche e riflessioni*, a cura di F. Cappelletti e I. Artimieva, Firenze, 2012, p. 70, nota 8).

³ M. ORETTI, *Le Pitture che si vedono nelle Case e Palazzi de Nobili della Città di Bologna*, fine XVIII secolo, BCABo, ms. B 104[b], c. 24; *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, a cura di E. Calbi e D. Scaglietti Kelescian, Bologna, 1984, p. 57.

CARLO CIGNANI
Bologna, 1628 - Forlì, 1719

Allievo di Francesco Albani, e dunque in grado di attingere attraverso il magistero di questi alla lezione carraccesca, è l'artista col quale giungono a matura sintesi, sul finire del XVII secolo, le ambizioni di dotto revival classicista promosse dai Carracci e dalla loro scuola. Si specializza ben presto come frescante e in tale veste prende parte alla decorazione della Sala Farnese in palazzo Pubblico (1658-1660) e di San Michele in Bosco (1665). Tra il 1662 e il 1665 il cardinal Farnese lo aveva condotto con sé a Roma: un'esperienza che gli permette di studiare de visu gli esiti romani di Annibale Carracci e della sua scuola e quelli del barocco locale. Rientrato a Bologna si pone a capo di un'ampia e ben strutturata bottega, della quale fanno parte personalità di rilievo come il figlio Felice, Luigi Quaini, specializzato nei paesaggi, e soprattutto Marcantonio Franceschini: tutti all'opera con lui, su invito del duca Ranuccio II Farnese, nel completamento della decorazione del palazzo del Giardino di Parma, alla quale avevano già lavorato Agostino Carracci e Tiarini. A questa impresa, ultimata nel 1681, segue, a partire dal 1683, quella della cupola della Madonna del Fuoco nel duomo di Forlì, un incarico al quale aveva in precedenza dovuto rinunciare Guido Cagnacci e che convince il pittore a stabilirsi a Forlì, dove opera anche per importanti famiglie nobiliari (L'Aurora in palazzo Albicini). Negli affreschi della Madonna del Fuoco, "l'ultima cupola che tenga" (Longhi), l'accorto dosaggio tra spunti classicisti e barocchi conduce a una moderna rilettura del Correggio e si offre al confronto con gli esiti romani di Maratti. Accanto ai lavori ad affresco, una ricca produzione di pale da altare, destinate alle principali capitali d'Europa, e di sontuosi quadri "da stanza" di soggetto profano gli assicura in vita un enorme prestigio, suggellato dalla nomina a Principe perpetuo della neonata Accademia Clementina di Bologna (1710).

CARLO CIGNANI

17 *La Madonna leggente
col Bambino*

Olio su rame; cm 56 x 43

Bibliografia: inedito.

Pregevole esempio di una produzione da stanza destinata alla devozione privata, che tanta importanza ebbe per la fortuna di Carlo Cignani presso il collezionismo, il bel rame, restituito al pittore da Benati, si segnala, oltre che per l'alta qualità esecutiva, per una certa originalità di invenzione, esercitata su un tema apparentemente tra i più convenzionali.

Il carattere ancora vivacemente sperimentale della composizione – improntata su una naturalezza espressiva lontana da forme di assuefatto accademismo – sembra ricondurre il dipinto al periodo della prima maturità dell'artista, in anni prossimi al rientro dallo sfortunato soggiorno romano, nel 1665, quando, dapprima con i celebratissimi *Putti* di San Michele in Bosco quindi con la pala di Massalombarda, egli mise a punto una personale cifra stilistica ed una poetica degli affetti fondate su valori cromatici e tenero sentimentalismo di ascendenza correggesca.

Suggerisce questa collocazione cronologica la stessa posa del Bambino che richiama il fanciullo, personificazione dell'udito, nell'*Allegoria dei cinque sensi*, riproposta dal pittore in più versioni autografe, il cui prototipo è datato da Beatrice Buscaroli Fabbri tra la fine del settimo e l'ottavo decennio del XVII secolo¹.

L'opera in esame si aggiunge ai pochi altri esemplari su rame sopravvissuti, rare testimonianze di una pratica cui il nostro, a detta delle fonti, dovette impiegarsi con continuità, raggiungendo sovente cospicui risultati², e si caratterizza come sapiente rilettura di taluni capisaldi della tradizione pittorica felsinea protosecentesca, attivando un dialogo serrato con le *Sibille* di Guido e Domenichino e con le domestiche *Maternità* del primo Guercino.

Se la convenzionalità del soggetto osta una precisa identificazione nel folto campionario di *Madonne* citate dalle fonti antiche, la natura stessa del supporto consente quantomeno di circoscrivere sensibilmente il campo delle ipotesi, rintracciandosi dal resoconto del Muto Accademico in poi, il suggestivo riferimento ad un "Rame d'una Vergine col Bambino", dipinto per lo speciale Fortuzzi³, poi passato a palazzo Caprara, unico caso, tra i molti riportati, perfettamente corrispondente per tecnica e soggetto con il presente.

¹ B. BUSCAROLI FABBRI, *Carlo Cignani. Affreschi dipinti disegni*, Bologna, 1991, p. 145-147. Tale brano, di poetica spontaneità, sembra peraltro ispirato dalla figura del Cristo Infante nella *Madonna della scodella* del Correggio, come segnalato da Dwight Miller.

² Un ramino con la *Deposizione*, portato in Francia dal cugino Luigi Quaini, fu dapprima ritenuto opera di Annibale Carracci per poi, una volta accertatone l'autore, essere acquistato da Charles Le Brun per il gabinetto di Luigi XIV, con l'esplicita richiesta al pittore che fosse accompagnato da un altro analogo col *Noli me tangere*.

³ *Breve racconto della vita di Carlo Cignani descritta dal Muto Accademico Concorde di Ravenna e Accesso di Bologna*, 1702, BCABo, ms. B. 36, n. 66, c. 244.

Matteo Solferini



CARLO CIGNANI

18 *La Madonna col Bambino*

Olio su tela; cm 77,5 x 70

Bibliografia: inedito.

Allacciati in un gesto di intima, reciproca effusione, Madre e Figlio danno vita a un gruppo di palpitante temperie emotiva, giocato su una tavolozza dai toni caldi, e su un fare rotondo e pieno. L'idillio affettivo messo in scena è appena adombrato dalla presenza della piccola croce, che il Bambino stringe con la sinistra, premonitrice della Passione cui è destinato, mentre in secondo piano un vaso di gigli in fiore allude alla purezza della Vergine.

La gamma cromatica, modulata su dolci trapassi, si accende di tiepidi richiami sentimentali, laddove al contatto tra i due volti corrisponde un lieve imporporarsi delle gote o il manto blu lapislazzuli della Madonna agisce da morbida coltre nel raccogliere il nucleo caldo dell'abbraccio.

In forza di questi caratteri, l'antica assegnazione a Francesco Trevisani, con cui l'opera era precedentemente nota sul mercato antiquario, deve essere ripensata in direzione di quello che fu il caposcuola della pittura bolognese a partire dalla seconda metà del XVII secolo. Al pennello di Carlo Cignani rimandano infatti la morbida resa degli incarnati e la tenera affettuosità dell'immagine: retaggi derivatigli dallo studio del Correggio, che egli aveva saputo magistralmente interpretare alla luce della grande tradizione del classicismo bolognese di cui, allievo di Francesco Albani, fu degno erede e ultimo significativo portavoce.

La fortuna dell'invenzione è testimoniata dall'esistenza di una replica, oggi al Museum of Art di Honolulu, attribuita, per vero alquanto ottimisticamente, a Marcantonio Franceschini, allievo tra più dotati del nostro, secondo una prassi consueta che prevedeva la riproposizione, da parte del Cignani stesso o, più spesso, della bottega, di alcune composizioni da destinarsi al mercato.

Il colto recupero della matrice correggesca, che va progressivamente asciugandosi in ordine al dettame classicista – e che vede il bolognese quanto mai vicino, per sensibilità e resa, agli esiti raggiunti, sul versante romano, dall'omologo Carlo Maratti –, induce peraltro a riferire il quadro all'attività matura del pittore, forte dell'esperienza acquisita nelle trasferte romana e parmense, con una datazione sugli anni ottanta, in un periodo precedente all'insorgere dell'ultimo stile, più lucido e cromaticamente contrastato.

Sono gli anni in cui Cignani, impegnato nella decorazione della cupola della cappella della Madonna del Fuoco nella cattedrale di Forlì, abbandonato l'iniziale progetto di periodiche trasferte per seguire i lavori e risoltosi a trasferire casa e bottega nel capoluogo romagnolo, porta avanti anche un'intensissima produzione



di dipinti da cavalletto per sopperire alle molte richieste che gli giungono da tutta Europa. Se principi e alti prelati facevano a gara per assicurarsi qualche suo esemplare¹, il pittore non mancò di rimpinguare le collezioni dell'aristocrazia locale.

Repertori alla mano, si tratta per lo più proprio di incursioni nell'iconografia devozionale, legate all'agiografia dei santi onomastici o alle sempre fortunatissime *Maternità*, occasioni per esibire con ineguagliabile virtuosismo, certo desuntogli dal maestro Albani, la proverbiale abilità nel rendere il vellutato turgore delle forme infantili, siano essi il Bambino Gesù, il paffuto San Giovannino o capricciosi putti a corredo di scene sacre e, talvolta, mitologiche.

Considerata la povertà dei dati a disposizione, risulta piuttosto arduo, se non ozioso, tentare di stabilire una relazione certa con una delle tante *Madonne* di Cignani citate nelle biografie che, a partire dal prezioso resoconto del Muto Accademico², forniscono invero un esaustivo elenco di dipinti forse non esente da un certo personale compiacimento per il prestigio di committenti e destinatari³.

Matteo Solferini

¹ Esemplare, tra gli altri, il caso dell'*Adamo ed Eva* di Budapest, oggetto di desiderio prima del cardinale Cesare Spinola quindi del principe di Kaunitz (B. BUSCAROLI FABBRI, *Carlo Cignani. Affreschi dipinti disegni*, 1991, p. 189).

² *Breve racconto della vita di Carlo Cignani descritta dal Muto Accademico Concorde di Ravenna e Acceso di Bologna*, 1702, BCABo, ms. B. 36, n. 66, cc. 238-250; ed. in S. VITELLI BUSCAROLI, *Carlo Cignani (1628-1719)*, Bologna, 1953, pp. 10-23.

³ Tra le altre, giova ricordare a questo proposito una *Beata Vergine col Bambino* per il conte Michelangelo Maffei, "da lui donata al Pontefice", o quella, mezza figura al naturale, presso il "famosissimo Corelli", ovvero il celebre musicista Arcangelo (Fusignano, 1653 - Roma, 1713).

LORENZO PASINELLI

Bologna, 1629-1700

Secondo le notizie fornite dalla biografia pubblicata dall'allievo Giovan Pietro Zanotti a tre anni di distanza dalla morte del pittore, la formazione di Pasinelli si svolse dapprima presso il pesarese Cantarini, il più ribelle e geniale fra i discepoli di Guido Reni, e, dopo il 1648, presso un allievo di quello, Flaminio Torri, col quale si manifestarono presto contrasti. Le sue prime opere documentate, come l'Apparizione di Cristo alla madre in San Girolamo della Certosa, del 1657, sembrano inoltre risentire della robusta foga pittorica presente nelle opere coeve di Domenico Maria Canuti. Negli anni successivi sono attestati soggiorni di Pasinelli in territorio mantovano, a Torino e a Roma, dove, lavorando per l'ambasciatore Campeggi, si trattenne "molti mesi". Alquanto generiche sono le indicazioni dei biografisti circa eventuali viaggi veneziani. Fatto sta che 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

19 *L'Astrologia*

Olio su tela; cm 76 x 63

Bibliografia: R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 94, 133, fig. 97a; C. THIEM, *Disegni di artisti bolognesi dal Seicento all'Ottocento dalla collezione Schloss Fachsenfeld*, catalogo della mostra, Bologna 1983, pp. 100-101, ripr.; C. BARONCINI, *Ritrovate due opere di Lorenzo Pasinelli per il conte di Lippe: la Maddalena e il San Giovanni Battista predicante alle turbe*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 23, 1988, p. 52; C. THIEM, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, catalogo della mostra (Stuttgart), Bologna, 1988, p. 493; C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli*, Rimini, 1993, pp. 212-213, n. 24; EAD., in *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra (Dozza), Milano, 2001, pp. 106-107, n. 41; EAD., *Vita e opere di Lorenzo Pasinelli (1629-1700)*, Faenza, 2010, pp. 210-212, n. 28.

Esposizioni: Dozza, Castello Malvezzi-Campeggi, 2001.

La giovinetta inturbantata appoggia il mento sul dorso della mano sinistra e regge nella destra, abbandonata su una mappa, un compasso. Lo strumento effigiato alle sue spalle sembrerebbe un globo celeste, e non terrestre come si è spesso ripetuto, e dunque il dipinto è da leggere come un'allegoria dell'Astrologia. Nel rendere noto per la prima volta il dipinto, Renato Roli (1977) ha optato per tale ipotesi, che trova un suggestivo avvallo in un passo contenuto nella biografia del Pasinelli stesa da Giovan Pietro Zannotti, relativo all'esecuzione in età tarda di "due Astrologie, una per un Nobile veneziano, l'altra per suo Cognato"¹. In seguito, Carmela Baroncini (1993, 2001, 2010) ha invece preferito intenderlo, ma direi con minore plausibilità, come una *Geometria*, così da ricollegarlo a un altro quadro di cui parla lo stesso biografo, riportando il madrigale (per vero piuttosto sconclusionato) dedicatogli da Giacomo Martelli².

Al di là dal problema posto dall'esatta individuazione del soggetto, in questo dipinto, come spesso avviene in Pasinelli e nei pittori della sua generazione, il tema non è che il pretesto per una poetica indagine di carattere, che qui sembra restituire il momento di dolce introversione di una adolescente dai grandi occhi neri che si sia mascherata per una festa con un manto azzurro e un fazzolettone attorcigliato alla testa. Nello stesso tempo il dipinto diviene palestra per l'esercitazione di scaltrite doti pittoriche, ben conscie, ad esempio, di quanto un nastro blu oltremare lasciato



Lorenzo Pasinelli: *L'Astrologia* (disegno). Stoccarda, Staatsgalerie, collezione Fachsenfeld.



pendere negligenzemente sul collo possa contribuire a far risaltare l'integrità alabastrina di un incarnato giovanile, o del segreto che consente a poche pennellate filanti di restituire lo strisciare della luce sul dorso di cuoio e sulle pagine di un libro chiuso.

Il dipinto vive così dell'ambiguità propria di un genere, quello della "testa di carattere", che i pittori bolognesi di fine Seicento coltivano con crescente interesse, anche in rispondenza al colto *revival* di atteggiamenti carracceschi patrocinato da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice*. Esso non è infatti un vero e proprio "ritratto", anche se ne presenta l'immediatezza. È significativo in quest'ottica che anche l'unico ritratto fino a poco tempo fa assegnato a Pasinelli, la *Giovane di casa Bentivoglio* (Firenze, Uffizi)³, non presenti tratti molto diversi da quelli di questa giovinetta, concedendo solo una maggiore attenzione alla descrizione dell'acconciatura alla moda.

Risultati analoghi proponevano forse quelle "molte figure" viste da Marcello Oretti in casa Ranuzzi, per le quali "molte delle più belle Dame della Città si degnarono di servirli di modello"⁴: restando poi paghe, si presume, di figurare tutte come varianti di uno stesso ideale femminile che Lorenzo si era ormai costituito, mutuando dal suo maestro Simone Cantarini una tipologia già cara a Guido Reni. Quanto alla datazione, è ben noto come la scarsità di punti fermi e la lungaggine con cui l'artista portava a termine le opere commissionategli rendano difficile la ricostruzione di un convincente percorso cronologico di Pasinelli. Certo deve dirsi ormai compiuto quel soggiorno veneziano (post 1663) che costituì per lui un'esperienza decisiva; e ad una data inoltrata allude ormai, oltre al referto sopra ricordato di Zanotti, la stilizzazione elegante della figura, che lascia presagire gli esiti del suo allievo Donato Creti.

Per il presente dipinto sussistono due disegni preparatori: uno a matita rossa (mm 154 x 118; inv. 11/1331) nella raccolta Fachsenfeld di Stoccarda, alla quale pervenne nel corso del XVIII secolo dalla collezione Giusti di Bologna, in cui l'immagine si presenta già nello stadio definitivo ad eccezione della capigliatura, sciolta al vento anziché racchiusa in un turbante; e un secondo, tracciato nel *verso* di un foglio con studi di Madonne col Bambino di Simone Cantarini, suo maestro, nel Musée des Beaux-Arts di Besançon (inv. D 2238; mm 206 x 198)⁵.

Daniele Benati

¹ G. P. ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di L. Pasinelli*, Bologna, 1703, p. 68.

² C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli...* cit., p. 92. A parere della studiosa, il dipinto verrebbe a coincidere con quello che, forse tra il 1770 e il 1776, Marcello Oretti (*Indice delli ritratti fatti da eccellenti Pittori che sono nelle Case Nobili e de' Cittadini nella città di Bologna*, BCABO, ms. B 109, c. 64) aveva annotato in casa Buratti a Bologna, parte di un gruppo di quattro "uniformi di grandezza, con una mezza figura di femmina per ciascheduno grandi come il vero".

³ C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli...* cit., pp. 68, 255, n. 46. A seguito del riconoscimento operato dalla stessa studiosa del *Ritratto della famiglia di Tommaso Campeggi* conservato nel castello di Dozza (C. BARONCINI, in *Figure come il naturale...* cit., pp. 100-102, n. 37), l'attività ritrattistica di Pasinelli si è ora meglio chiarita; mentre, per quanto riguarda il suo cimento nel genere della "testa di carattere", giova la miglior chiarezza che, grazie in particolare alle mostre di Fondantico, si è venuta facendo sulla figura di Girolamo Negri detto il Boccia (al quale va ancora restituito il *Giovane con berretto* della Cassa di Risparmio di Bologna, esposto a Dozza – e me ne duole – con una mia ascrizione allo stesso Pasinelli: G. TARONI LIPPI BRUNI, *ibidem*, p. 63, n. 4).

⁴ M. ORETTI, *Le Pitture che si ammirano nell' Palazzo, e Case de' Nobili della Città di Bologna*, fine XVIII secolo, Bologna, Biblioteca Comunale, ms. B. 104, c. 150

⁵ C. BARONCINI, *Vita e opere...* cit., pp. 340-342, nn. 88, 88a.

FRANCESCO STRINGA

Modena, 1635-1707

*A*nche se lo stesso artista si dichiara allievo di Ludovico Lana, 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”. Questa 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'appassionata 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, tramutata in “Pantheon Atestinum” per volere di Laura Martinuzzi (1663), capolavori come l'Assunzione della Vergine (1669-1675) in San Carlo o i quadri che decorano l'abside della 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 Guercino e del 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 maturità, come la pala ora nel Museo Civico di Carpi, il Miracolo di Soriano di Finale Emilia e la decorazione di alcune sale del Palazzo Ducale di Modena (1695-1696).

FRANCESCO STRINGA

20 *Il trionfo di Flora*
(o *La Primavera*)

Olio su tela; cm 205 x 155 (ovale)

Bibliografia: inedito.

Questo ovale di notevoli dimensioni recava sin qui un generico riferimento alla bottega di un grande maestro bolognese del secondo Seicento, Carlo Cignani, indotto forse dalle forme tonde e morbide dei putti che circondano la protagonista, nonché dalla sua evidente estrazione emiliana. Il grande formato e l'impostazione in leggero sottinsù su un fondo di cielo suggeriscono che la tela dovesse ornare in origine, forse entro una cornice a stucco, il soffitto di un grande ambiente, signorile e non ecclesiastico, visto il tema senz'altro profano, sebbene di non univoca interpretazione. La figura femminile, infatti, adagiata su una nube, un fiore in una mano, una ghirlanda nell'altra, e circondata da putti, può rappresentare sia una Flora in trionfo che un'allegoria della Primavera o anche dell'Aurora, cui potrebbe alludere il chiarore che inonda la parte superiore della tela, in contrasto con l'oscurità in cui sembra invece immersa quella inferiore, dove uno dei putti, la testolina rovesciata all'indietro, appare inequivocabilmente assopito¹.

Al di là del problema iconografico, subito certa mi è apparsa invece l'appartenenza del dipinto, di grande impatto decorativo, alla mano del modenese Francesco Stringa, protagonista della pittura nella capitale estense durante la seconda metà del Seicento, artista cui gli studi, a partire da Francesco Arcangeli, hanno restituito l'attenzione dovuta. Le basi della sua composita formazione sono costituite dai grandi testi della pittura emiliana moderna: Bononi, Guercino, Lanfranco, i Carracci, come già intuito nel Settecento dell'abate Lanzi², cui si aggiunsero sicure suggestioni dal "foresto" Mattia Preti, attivo in San Biagio a Modena negli anni Cinquanta del secolo, e dal bolognese Flaminio Torri, al quale Stringa subentrò, almeno dal 1674, nel ruolo di soprintendente (oggi si direbbe curatore) delle gallerie ducali; il che gli avrà favorito uno stretto contatto coi nomi illustri del recente passato più sopra elencati. Come è stato scritto, "l'affocato naturalismo" dalle ombre bruciate e dalle forme corpose che caratterizza la produzione chiesastica soprattutto giovanile del pittore "si cala via via entro modi di aggraziato barocchetto, non senza un ricordo del Boulanger"³, il brioso decoratore della residenza estense di Sassuolo. Ne sono prova, sul fronte chiesastico, la *Visitazione* per la chiesa delle Salesiane a Modena (Museo Civico), circa 1672, o, più avanti, la pala oggi a Spilamberto, coi *Santi Mauro, Scolastica e Benedetto*⁴ e soprattutto i numerosi piccoli quadri da stanza a soggetto sacro o profano che la critica è andata restituendo al

¹ Non vi è traccia però di alcun attributo "luminoso" che di solito accompagna la figura di Aurora, mentre il putto addormentato potrebbe viceversa alludere al risveglio della Natura che la Primavera comporta, avvalorando come più probabile la prima opzione.

² L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1789, ed. 1823, IV, p. 59.

³ D. BENATI, in *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra, Modena, 1998, p. 195.

⁴ Correntemente datata sulla metà degli anni settanta, potrebbe invece collocarsi più tardi, al 1693-1694, sulla scorta di nuovi documenti: L. SALA, *Francesco Stringa e la pala di San Mauro. Una storia tra arte e devozione nella Modena del Seicento*, Modena, 2011.



pittore negli ultimi decenni⁵. Vero è che inflessioni di tal fatta si misurano già, prestissimo, nelle parti che gli spettano all'interno del soffitto fastosamente decorato di Sant'Agostino a Modena, anno 1663, da poco eletta a Pantheon estense, quasi che le esigenze imposte dalla chiave illusionistica e dal sottinsù inducessero l'artista a una sorta di doppio registro espressivo e linguistico, in questo caso più luminoso e sciolto, diverso da quello praticato nelle pale d'altare (si vedano anche le volte da lui affrescate in Palazzo Ducale a Modena nel 1674 e nel 1695)⁶. Se pertanto la nostra *Allegoria* mostra qualche tangenza anche con quegli ariosi scomparsi, e in particolare con la *Gloria dell'imperatore Enrico II il Santo*, attorno al quale volteggiano putti assai simili a quelli che compaiono nella tela qui esposta, è più che altro con opere più inoltrate nel tempo che essa pare maggiormente in sintonia: la citata *Visitazione* e soprattutto la pala a Spilamberto, forse degli anni novanta, analogamente costruita per diagonali, con un atteggiato e quasi galante San Mauro, o, fra i piccoli formati, l'*Assunzione* presso privati a Modena⁷, la cui protagonista si libra sinuosa con la stessa grazia della nostra presunta Flora – quasi identico lo svolazzo capriccioso del manto azzurro da cui entrambe sono avvolte. E a ben vedere, anche in un'occasione disimpegnata come quella offerta dal nostro grande ovale, le tracce dell'originario naturalismo, "l'aura eccitata e calda [...] densa di gemiti repressi" individuata a suo tempo da Arcangeli⁸, restano leggibili nella fisica compattezza delle forme e nel contrasto di luce e ombra che drammatizza, ad onta del tema lieve, la composizione, conferendole una sorta di patetismo leggiadro.

Purtroppo, nonostante le notevoli dimensioni, non sembra possibile trovare traccia del dipinto nelle fonti disponibili che annotano per lo più la produzione d'altare.

Alessandro Brogi

⁵ D. BENATI, in *Tesori ritrovati...* cit., p. 49-55, e 195; A. MAZZA, *ibidem*, pp. 126-131.

⁶ A conferma che di un vero doppio registro debba trattarsi, lo splendido ciclo con *Storie di Santa Caterina d'Alessandria*, di un naturalismo quasi napoletano, risulta databile su base documentaria al 1690: A. ROSSI, I. FOGLIANI, *Per il ciclo di Santa Caterina al Collegio dei Nobili di Parma: documenti e note su Francesco Stringa*, in "Nuovi studi", 17, 2011, pp. 129-140. Poliedrica del resto la natura stessa dei suoi incarichi a corte: 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, con ricca bibliografia.

⁷ D. BENATI, in *Tesori ritrovati...* cit., p. 53, fig. 16.

⁸ F. ARCANGELI, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna, 1959, p. 263.

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.

GIOVAN GIOSEFFO DAL SOLE

21 *La Sacra Famiglia*

Olio su tela; cm 39 x 29 (ovale)

Bibliografia: inedito.

L'attribuzione a Giovan Gioseffo Dal Sole di questo delizioso ovale, la cui fattura è talmente fine e preziosa da sembrare dipinto su rame anziché su tela, si deve a Daniele Benati. I tratti più caratteristici dello stile di questo importante interprete della pittura a Bologna nei decenni a cavallo fra Sei e Settecento, tratti ormai familiari agli studi, vi compaiono infatti in termini indubitabili. A conferma basterebbe, da sola, la tipologia della Vergine, dal volto tondo e levigato, che ricorre identica nelle opere più note del pittore, a partire da quelle di soggetto affine, che condividono col nostro ovale l'idea di fondo, amabilmente variata anche nell'ambientazione. Penso *in primis* alla splendida *Sacra Famiglia con San Giovannino* di collezione privata milanese, per la quale esiste a Chatsworth, presso il duca di Devonshire, uno studio monocromo a olio su carta; consuetudine, questa, frequente nell'artista, che spesso dà prova delle sue più sofisticate doti pittoriche proprio nei bozzetti monocromi, a volte finiti come quadri. Sempre a olio su carta è appunto una *Sacra Famiglia* passata presso questa stessa galleria anni fa, ugualmente confrontabile col quadretto in esame¹, che le misure ridotte suggeriscono di destinazione privata.

Dal Sole era stato allievo per breve tempo di Canuti, poi di Lorenzo Pasinelli, nonché frequentatore della liberale "accademia" che il conte Alessandro Fava aveva allestito nel celebre palazzo bolognese, esperienze che avevano lasciato ciascuna un segno. Ma furono l'alto magistero dell'ultimo Reni e la sua diafana grazia a costituire col tempo il richiamo più forte per l'artista, sensibile nondimeno anche a quello dei patriarchi di "Felsina pittrice", ovvero dei Carracci, e di Ludovico in particolare, il Ludovico più teneramente affettuoso e domestico, al quale non a caso è stato per lungo tempo attribuito il *Riposo dalla fuga in Egitto* dell'Accademia Carrara di Bergamo, un vero e proprio omaggio, insieme al suo gemello oggi al Museo Puskin di Mosca². Un'eredità ingombrante, dunque, che Dal Sole, lungi dal sortire esiti rétro, fu capace viceversa di declinare in termini affatto nuovi e in una direzione che, com'è stato detto, odora già di rococò. La grazia a tratti pungente della forma, unita ai garbati languori del sentimento, quasi di porcellana, lo dimostrano³.

Di tale raffinato amalgama è un esempio assai godibile anche il piccolo ovale in esame, dalla tavolozza gemmata (splendido il blu di Cina del cielo) e di una tenuta perfetta, esaltata dal non meno perfetto stato di conservazione che permette di apprezzare, ad

¹ Per la prima e il suo bozzetto: C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti affreschi disegni*, Bologna, 1990, Q11, p. 95, e Ch 11, p. 164. Per l'altro olio su carta: D. BENATI, in *Il bel dipingere*, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2012, pp. 89-90, n. 19. Un'ulteriore, bellissima variazione sul tema, di smagliante qualità cromatica, con la *Sacra Famiglia in gloria*, sempre in ovale e di misure analoghe (cm. 34 x 26), è apparsa successivamente ancora presso Fondantico, con una datazione ai primi del Settecento: D. BENATI, *Quadri da stanza. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2014, pp. 86-88, n. 19. Più in generale, sull'artista: G. LIPPI BRUNI, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, in "Arte antica e moderna", II, 5, 1959, pp. 109-114; C. VOLPE, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna, 1959, pp. 17-178; D. BENATI, *Giovan Gioseffo Dal Sole: un maestro a Bologna*, in *Pietro Antonio Magatti*, catalogo della mostra (Varese), Milano, 2001, pp. 15-27.

² C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole...* cit., Q36 e Q37, pp. 119-120.

³ Le stesse doti, tradotte in un più ampio e dinamico respiro spaziale di ascendenza barocca, si misurano nel campo della grande decorazione a fresco. Vedi i cicli di Lucca, palazzo Mansi (1688), e di Bologna, Santa Maria della Carità (1691-1692).



esempio, i sottilissimi passaggi d'ombra che animano la composizione; un'ombra lieve che accarezza il nudo del bimbo con straordinaria delicatezza, trascorre come una nube leggera sul volto attempato di Giuseppe e scrazia di riflessi iridescenti le testine e le alucce candide in trasparenza dei due cherubini in alto, come di caolino. Il tutto governato da una gentilezza ideale, da una semplicità coltivata che sanno quasi di Arcadia romana.

Se il percorso dell'artista non può giovare di molti punti fermi utili a fissare con esattezza la cronologia del nostro ovale, la sua politezza formale e il predominare della componente neoreniiana e classicista inducono tuttavia a collocarlo verosimilmente dopo il 1700, in linea con "l'ideale di [...] quasi severa raffinatezza in cui si costringe l'arte del maestro negli ultimi due decenni di vita". Risultano infatti più che mai funzionali al caso i confronti con alcune delle opere collocabili più o meno dopo il giro di secolo, quali la *Samaritana* oggi a Brest, lo *Sposalizio di Santa Caterina* a Vienna, la *Santa Teresa* delle gallerie bavaresi e, infine, il bellissimo *Riposo dalla fuga in Egitto* del Museo di Palazzo Venezia a Roma, già riferito a Francesco Albani, ancora un maestro di primo Seicento, ma restituito all'artista da Federico Zeri, dove ritroviamo, al di là della diversa e più affollata invenzione, la stessa costumata compostezza, lo stesso splendore smaltato della materia e fin lo stesso modo filante di rendere le foglie della palma ai cui piedi la nostra sacra famiglia si raccoglie⁴.

A questo proposito, mette conto segnalare che fra le molte opere dell'artista ancora disperse ve n'è una, ricordata nel secondo Settecento da Marcello Oretti in casa Aldrovandi a Bologna, la cui concisa descrizione, "La B.V. col Bambino Gesù, San Giuseppe, sotto a un albero", sembra ben adattarsi al quadretto qui presentato⁵.

Alessandro Brogi

⁴ Nell'ordine: C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole...* cit., Q39, p. 122, Q41, p. 124, Q26, p. 109, Q42, p. 125. Per la citazione: C. VOLPE, in *Maestri della pittura...* cit., p. 178.

⁵ M. ORETTI, *Notizie de' Professori del Disegno*, Ms. B 131, c. 10, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Manca, è vero, la specifica "ovale", che l'erudito appone ricordando, nella stessa pagina, altre opere dell'artista presso gli Aldrovandi. Che non si tratti quantomeno di un *Riposo dalla fuga in Egitto* è provato dal fatto che un *Riposo* è ricordato esplicitamente subito di seguito. Del resto molto preciso appare il particolare dell'albero, che ricorre anche nel caso di un dipinto presso il cardinale D'Adda a Roma (*ibidem*, c. 14), anch'esso però esplicitamente descritto come un *Riposo*. Va detto infine che proprio l'ambientazione campestre caratterizza la nostra *Sacra Famiglia* rispetto alle altre più sopra menzionate, dove essa appare ora contro un'architettura schermata da un tenda rigonfia (il monocromo passato presso Fondantico), ora fra le nubi (nel dipinto milanese e nell'altro), quindi in uno spazio mistico che del soggetto accentua il significato simbolico e dottrinale.

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

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

GIUSEPPE MARIA CRESPI,
DETTO LO SPAGNOLO

22 *San Giovanni a Patmos*

Olio su tela; cm 76 x 95,5

Iscrizioni: "APOC. CAP. XII V.II", sul dorso del libro; "[P]ROELIABANTUR", sulla pagina aperta.

Bibliografia: F. ARCANGELI, C. GNUDI, in *Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi*, prefazione di R. Longhi, catalogo della mostra, Bologna, 1948, p. 39, n. 40, tav. XXV; J. BEAN, *Drawings by Giuseppe Maria Crespi*, in "Master Drawings", IV, 4, 1966, p. 419, fig. I; M. P. MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, 1980, p. 259, n. 90; M. RICCÒMINI, *Giuseppe Maria Crespi. I disegni e le stampe. Catalogo ragionato*, Torino, 2014, pp. 30-32, fig. 43.

Esposizioni: Bologna, Salone del Podestà, 1948.

Affiancato dall'aquila, "capace di fissare il sole, come Giovanni la divinità" (Riccòmini), e dunque suo simbolo ricorrente fin dal *Tetramorfo* medievale, l'Evangelista figge lo sguardo verso l'alto, disponendosi a registrare le visioni che gli sarebbero state rivelate durante un soggiorno nell'isola greca di Patmos. Rivelazioni (ché tale è il significato della parola greca "apokalypsis" che dà il titolo al libro da lui composto) di chiaro contenuto escatologico, che la scritta segnata sul dorso del libro aperto davanti a lui consente di precisare con esattezza: il dodicesimo capitolo dell'*Apocalisse* riguarda l'apparizione della "donna rivestita del sole, con la luna sotto i piedi e una corona di dodici stelle sul capo", che "era incinta, e gridava per le doglie e il travaglio del parto". Ma ecco comparire "un altro segno nel cielo: un gran drago rosso, che aveva sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi". Al settimo versetto si descrive la lotta ingaggiata tra l'arcangelo Michele e il drago: "E ci fu una battaglia nel cielo: Michele e i suoi angeli combatterono contro il drago. Il drago e i suoi angeli combat-



Giuseppe Maria Crespi: *San Giovanni a Patmos* (disegno). Parigi, Musée du Louvre.



terono” (“*et factum est proelium in caelo: Michabel et angeli eius proeliabantur cum dracone et draco pugnabat et angeli eius*”); ma, prosegue il successivo versetto, “non vinsero, e per loro non ci fu più posto nel cielo”. Sia pure in modo lacunoso, il verbo *proeliabantur* (combatterono) sembra annotato in caratteri maiuscoli sulla pagina aperta del libro retto da Giovanni, così che questi sembra intento a descrivere lo scatenamento delle forze divine contro Satana, al fine di porre in salvo la Donna e il Figlio che ha in grembo.

Il contenuto mariano del testo – ché Maria è appunto la Donna di cui Giovanni sta scrivendo – rafforza l’ipotesi, già avanzata da Francesco Arcangeli e Cesare Gnudi nel catalogo della *Mostra di Giuseppe Maria Crespi* del 1948, che il dipinto, solo di recente riemerso sul mercato, possa identificarsi con quello che lo Spagnolo aveva eseguito per l’altare privato del padre servita Cavalli nel convento di Santa Maria dei Servi a Bologna: un’informazione che si ricava tanto da Giovan Pietro Zanotti (“Il padre maestro Cavalli servita tiene nella sua dimastica cappelletta un piccolo quadro di un san Giovanni evangelista, che nell’isola di Patmos sta scrivendo l’Apocalisse, ed è quadro aggiustato al sommo, ed elegante”) quanto da Luigi Crespi (“nell’oratorio di un appartamento de’ frati Serviti dipinse un s. Giovanni Evangelista nell’isola di Patmos”), fonti “ufficiali” per la biografia dell’artista¹. Il tema dell’Immacolata Concezione era assai caro ai Servi di Maria e a un altare privato ben si addicono il formato orizzontale, all’apparenza meglio confacente a un quadro “da stanza”, e le dimensioni ridotte (Zanotti parlava appunto di “piccolo quadro”) del dipinto in esame.

La figura dell’Evangelista è annotata da Crespi in un foglio, rifilato sui due lati, già appartenuto a Pierre-Jean Mariette (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins), messo in relazione col presente dipinto per primo da Jacob Bean e da allora molto studiato². Pur risultando del tutto coincidente per quanto riguarda la posa e il movimento dei panneggi, il disegno presenta Giovanni in età decisamente più senile, con una lunga capigliatura e una folta barba. Come in molti dei disegni di Crespi pervenuti fino a noi, la conduzione appare poi estremamente dettagliata e del tutto priva di “pentimenti”³. Anche laddove il quadro, connotato viceversa da una fattura molto libera, lascia trasparire dei cambiamenti effettuati in

¹ G. P. ZANOTTI, *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739, II, p. 59; L. CRESPI, *Felsina pittrice. Tomo III*, Bologna, 1769, p. 216.

² Sul disegno del Louvre (inv. 8216; matita rossa su carta avorio, mm 326 x 246): J. BEAN, 1966, pp. 419, 421, nota 1, tav. 32; M. P. MERRIMAN, 1980, pp. 191-192, 259, fig. 141; J. SPIKE, *Elenco sommario dei disegni di Giuseppe Maria Crespi*, in “Accademia Clementina. Atti e memorie”, XXVI, 1990, p. 403, n. 24; P. ROSENBERG, C. B. BAILEY, S. WELSH REED, *La vente Mariette. Le catalogue illustré de Saint-Aubin*, Milano, 2011, p. 61, n. 383; M. RICCÒMINI, *Giuseppe Maria Crespi... cit.*, pp. 14, 86-88, n. 30 (con ulteriore bibliografia). Un’altra redazione, di ottima qualità, dello stesso disegno si trova in collezione privata a Bologna.

³ Importanti considerazioni su questo aspetto sono svolte da M. RICCÒMINI, *Giuseppe Maria... cit.*, p. 13.

corso d'opera, il disegno si limita a registrare il risultato finale: è il caso ad esempio dello splendido manto rosso dell'Evangelista che, come evidenzia anche il dettaglio qui riprodotto a pagina 165, Crespi aveva in un primo momento impostato con pieghe assai più voluminose, salvo poi ridurle in modo da rendere leggibile la scritta sul dorso del libro.

⁴ Dopo i fugaci accenni di Zanotti (*Storia dell'Accademia...* cit., II, pp. 23-24, 55-56), il catalogo delle stampe di (o da) Crespi è impostato dal figlio Luigi in una lettera inviata nel 1759 a Giovanni Gaetano Bottari – che la pubblicherà nel 1778 (in proposito: S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Le lettere di Luigi Crespi a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, in “Paragone”, XXXV, 407, 1984, pp. 22-50) – e poi da lui precisato nel terzo tomo aggiunto alla *Felsina pittrice* (cit., pp. 223-224). Sull'argomento: M. RICCÒMINI, *Giuseppe Maria...* cit., pp. 190-267 (che alle pp. 190-192 riporta integralmente il testo della lettera di Luigi sopra citata).

Poiché, dalle fonti a nostra disposizione, non pare che l'artista abbia eseguito un altro dipinto di questo soggetto né che lui o il fido Ludovico Mattioli ne abbiano tratto una stampa⁴, il disegno del Louvre sembrerebbe dunque essere, più che un vero e proprio studio preparatorio, una “memoria”, che lo stesso Crespi dovette eseguire una volta finito il quadro, in modo da poterne riutilizzare la composizione in successive occasioni. L'ipotesi, che consente di considerare in una nuova prospettiva anche altri



Luigi Crespi: *L'Immacolata Concezione e San Giovanni Evangelista*. Ravenna, San Giovanni Evangelista.

disegni dello Spagnolo giunti fino a noi, può dar ragione del cambiamento impresso ai tratti dell'Evangelista, che probabilmente lo stesso padre Cavalli aveva richiesto di aspetto giovanile, mentre la tradizione – per vero non univoca – voleva che, al momento di scrivere l'*Apocalisse*, egli fosse in età assai avanzata.

Di fatto, fino a quando intorno al 1760 suo figlio Luigi non lo vendette a Mariette “tramite i buoni uffici di Giovanni Bottari” (Merriman), il foglio dovette rimanere a disposizione della bottega del pittore, tant'è vero che su di esso o su sue ulteriori elaborazioni – ma non certo sul dipinto in esame – si basano tanto una grande pala dello stesso Luigi Crespi con l'*Immacolata Concezione e San Giovanni Evangelista* (Ravenna, San Giovanni Evangelista), già nota alla Merriman⁵, quanto una redazione più piccola dell'identico soggetto, variata nella sola figura della Vergine tra le nubi, di cui Marco Riccòmini ha reperito l'immagine nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze⁶. Anche questo secondo dipinto, che lo studioso ha giustamente riferito ancora a Luigi, esplicita dunque con ricchezza di dettagli la visione alla quale nel nostro quadro, eseguito per la meditazione di un dotto servita, si allude soltanto mediante il rinvio al versetto dell'*Apocalisse* che ne tratta.

Resta da dire della datazione della tela in esame, che Arcangeli e Gnudi (1948) ponevano nel “decennio 1720-30, forse non distante dal grande quadro coi sette fondatori dell'Ordine nella Chiesa dei Servi in Bologna”. Posto che il quadro ora ai Servi venne dipinto invece per la chiesa di San Giorgio in Poggiale, dove è citato nelle *Pitture di Bologna* solo a partire dall'edizione del 1732⁷, il decennio individuato parrebbe comunque giusto: notevoli affinità vi si colgono infatti con la pala raffigurante l'*Estasi di San Stanislao Kostka*, eseguita dallo Spagnolo per la chiesa del Gesù a Ferrara nel 1727⁸. Significativo esempio della sua capacità di rinnovare il tema sacro, il dipinto, la cui fosca cromia è audacemente riscattata dalla fiammeggiante evidenza conferita al manto rosso dell'Evangelista, s'impone per taluni dettagli di straordinario realismo, come la “natura morta” di volumi sdruciti e dalle pagine stropicciate, degna di figurare in un quadro di Ribera, di Rembrandt o di Goya.

Daniele Benati

⁵ M. MERRIMAN, *Giuseppe Maria...* cit., 1980, p. 191, fig. 140. Per la possibile datazione del quadro intorno al 1645-1650 e le notizie in merito ai suoi spostamenti: G. VIROLI, *I dipinti d'altare della diocesi di Ravenna*, Bologna, 1991, p. 220, n. 91.

⁶ M. RICCÒMINI, *Giuseppe Maria...* cit., p. 88, fig. 44.

⁷ M. MERRIMAN, *Giuseppe Maria...* cit., 1980, p. 274, n. 147.

⁸ *Ibidem*, pp. 268-269, n. 129.

FELICE TORELLI

Verona, 1667 - Bologna, 1748

*O*riginario di Verona, Felice Torelli svolge un primo alunato presso Santo Prunato. Il trasferimento a Bologna avviene probabilmente verso la fine degli anni ottanta del Seicento al seguito del fratello musicista Giuseppe. La sua formazione prosegue quindi nello studio assiduo della pittura carraccesca, per completarsi accanto a Giovan Gioseffo Dal Sole, presso cui resta fino alle nozze con la pittrice Lucia Casalini (1701), insieme alla quale apre una propria scuola. Nel 1706 il suo nome si legge fra i firmatari del Memoriale preliminare alla fondazione dell'Accademia Clementina, entro la quale Felice ricoprirà più incarichi, a dimostrazione dell'impegno volto sia al rinnovamento della cultura artistica cittadina nel solco della miglior tradizione felsinea, sia al riconoscimento del carattere liberale dell'arte e del conseguente prestigio sociale attribuito al ruolo dell'artista. La commissione dei ritratti Malvezzi (Dozza, Castello Malvezzi-Campeggi) e dei palioni per la canonizzazione di papa Pio V (1712) da parte dei domenicani bolognesi attesta il raggiungimento della piena affermazione di carriera del pittore, attivo per il medesimo ordine anche per sedi fuori città (Cesena, Reggio Emilia, Fano, Verona, Imola, Faenza). Un soggiorno a Verona, collocabile nel 1710, ne rilancia gli interessi per la pittura veneta, i cui frutti si colgono nella produzione successiva, quando in grado progressivo si evidenzia l'adozione di una gamma sempre più fulgida e luminosa che, associata agli insegnamenti dalsoliani di un sofisticato impasto cromatico filamentoso e luminescente, ha modo di esplicarsi in pale e dipinti di soggetto mitologico, prestigiosi anche per commissione (i padri gesuiti, il cardinale e vescovo di Ferrara Tommaso Ruffo), dove Torelli dimostra una compiuta padronanza dei grandi formati, orchestrati con sapienza teatrale a tratti impetuosa. (i.g.)

FELICE TORELLI

23 *Erminia e il pastore*

Olio su tela; cm 199 x 158

Bibliografia: D. C. MILLER, *Felice Torelli, pittore bolognese*, in "Bollettino d'arte", XLIX, 1964, pp. 62, 66 nota 33; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 113; I. GRAZIANI, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, 2005, pp. 212-213, n. 60.

Il consistente successo della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso nella pittura del Settecento trova un'ulteriore attestazione in questo dipinto con *Erminia e il pastore*, un tempo nella collezione del regista Mario Lanfranchi e del soprano Arna Moffo e da tempo assegnato a Felice Torelli con il pieno accordo della critica.

Mentre tutt'attorno brilla nell'aria una perpetua primavera, in cui riecheggia la mitica età d'Arcadia, un'ombra, in realtà proiettata dalla visiera dell'elmo, scende a velare lo sguardo di Erminia. La giovane, turbata da tormenti d'amore e affaticata da peregrinazioni, è giunta presso il saggio pastore, che le parla delle delizie accessibili a chi, compiendo una scelta lontana dalla mondanità e preferendo uno spontaneo rapporto con la natura, può godere della vera felicità (*Gerusalemme*, VII, 1-22); una meta, quest'ultima, fra le aspirazioni maggiormente ambite dalla civiltà dell'Europa cosmopolita, al centro dell'elaborazione ed anche dell'invenzione di soggetti pittorici, e oggetto delle discussioni di intellettuali e *philosophes*, incerti se crederla perduta per sempre, o forse ancora raggiungibile attraverso il recupero di una primigenia innocenza, possibile soltanto nello Stato di natura.

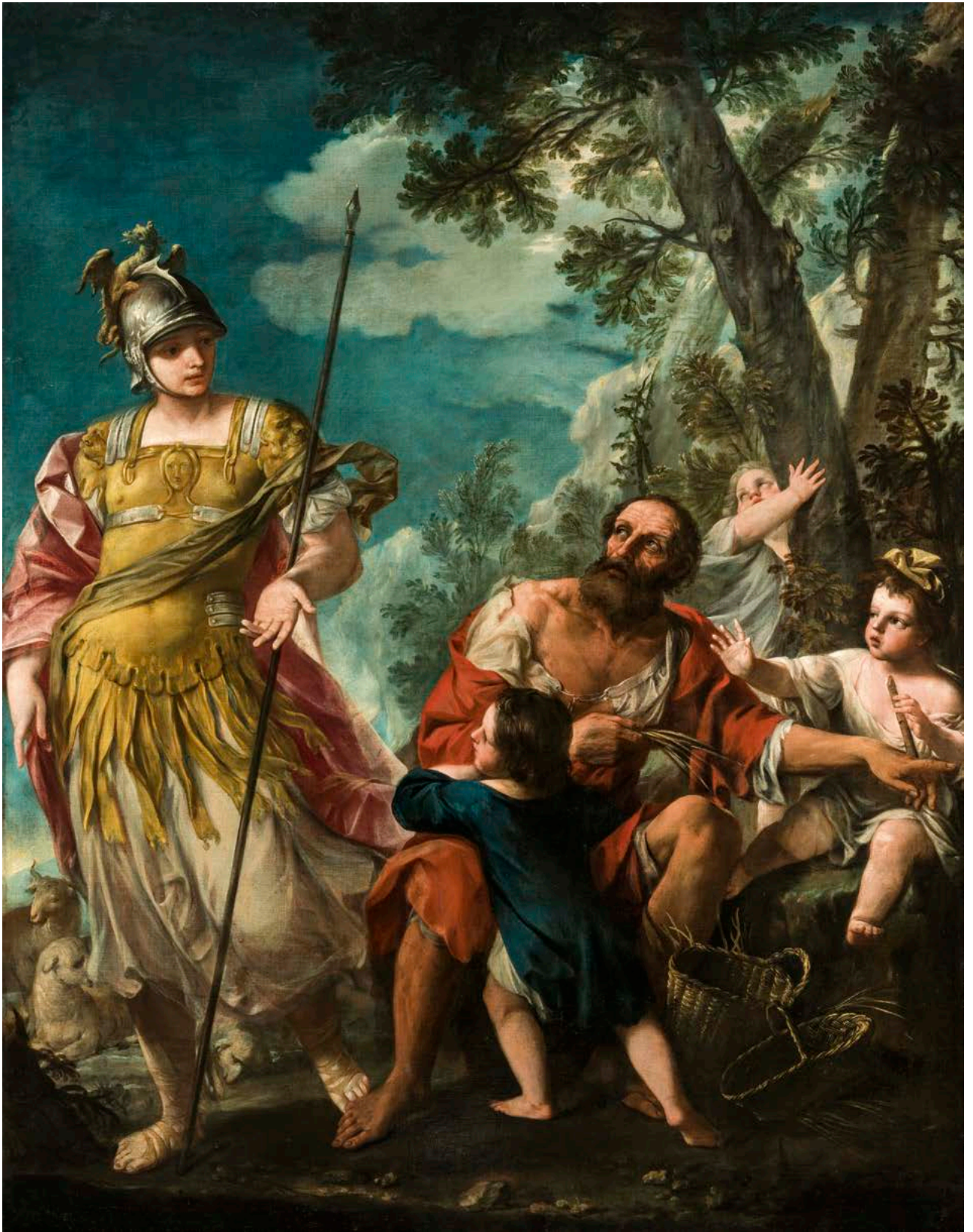
In questo contesto culturale, condiviso dai letterati della Colonia bolognese dell'Accademia d'Arcadia, si cala facilmente la favola pastorale di Tasso¹: come già nelle intenzioni del poeta, il colloquio fra Erminia e il pastore serve a immergere il racconto in una dimensione narrativa che, attraverso la rasserenante amenità dei luoghi, intende placare, anche solo temporaneamente, il "senso del piacere insidiato dalla labilità, della durata effimera della vita, di una fortuna spesso crudele, che minaccia l'esistenza"².

Confrontandosi con il soggetto, frequente anche nella pittura bolognese coeva, Torelli sfrutta abilmente le potenzialità seduttive insite nel contrasto fra la bellezza vitale del luogo e la diafana malinconia del volto della giovane, riuscendo a tradurre visivamente il senso commosso e il tono ansioso della poesia tassese.

Si rivela inoltre interessato ad un coinvolgimento emotivo nel fare uso di strategie teatrali, attingendo ancora all'eredità del maestro Giovan Gioseffo Dal Sole, oltre che nella stesura a tratti filante della pennellata, in certe eleganze del repertorio scenico, di cui sono esempio le impalpabili stoffe sotto l'armatura finemente lavorata di Erminia. Quasi nell'intento di allestire un melodramma, Torelli dispone dunque le figure in primo piano, alla ribalta del palcoscenico, e fa ricorso ad una mimica recitativa utile a rappresentare le sequenze narrative della trama. Ancora "sbigottiti"

¹ Si vedano i numerosi saggi in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, catalogo della mostra (Ferrara), Bologna, 1985.

² L. CARETTI, *Prefazione*, in Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Torino, 1971, pp. VII-XL, in part. p. XXVII.



(*Gerusalemme*, VII, 7), i tre fanciulli sussultano infatti alla vista della donna armata, ma il palmo aperto della sua mano esprime la volontà di pace; al celebre dialogo sul valore di una vita semplice intendono poi alludere gli sguardi incrociati fra la giovane e il pastore; e subito si perviene all'epilogo dell'episodio, seguendo il dito della mano sinistra del pastore, che indica fuori campo la dimora in cui vive l'"antica moglie" (*Gerusalemme*, VII, 17), dove Erminia, dismesso l'abito militare, troverà generosa ospitalità e conforto.

La capacità di agire come solvente delle emozioni e di restituire il senso dell'animazione della vita, affidata nel melodramma alla musica, pare trovare ora una sua dimensione pittorica, nella sonorità del paesaggio arioso, nella qualità timbrica e neoveronesiana dei colori, nella contrapposizione delle "voci" dei due protagonisti, rese percepibili attraverso l'eloquenza dei gesti. Emerge così la familiarità di Torelli con i mezzi espressivi del linguaggio musicale: fratello del famoso violinista e compositore Giuseppe, lo stesso Felice, "da giovanetto portato dal capriccio al suono", avrebbe poi optato, come scrive Pellegrino Antonio Orlandi³, per la più congeniale carriera di pittore.

In un ritmo accelerato ha compimento dunque la storia, animata di accenti drammatici e dinamici, analogamente a quanto è dato cogliere nella produzione sacra di Torelli: affinità stilistiche si possono riscontrare con la pala di *San Vincenzo Ferrer che esorcizza gli indemoniati* (Faenza, chiesa di San Domenico), commissionata nel 1740 e consegnata un anno dopo, ritenuta dagli studi cronologicamente prossima al nostro dipinto.

³ P. A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico*, Bologna, 1704, p. 149.

Irene Graziani

MARCO RICCI

Belluno, 1676 - Venezia, 1730

Si avvia alla pittura di paesaggio forse sotto la guida di Antonio Francesco Peruzzini, già sul finire del secolo collaboratore dello zio Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 - Venezia, 1734); ma la sua cifra stilistica si alimenta poi sul confronto con gli esiti raggiunti in questo campo a Venezia da Peter Mulier detto il Tempesta, riletti alla luce della lezione cinquecentesca locale: a parere dell'abate Girardi (1749), "dopo Tiziano sino ad ora non si vede chi l'uguagli, o nella varietà delle belle idee, o nella particolarità delle invenzioni". Già nel 1706 Sebastiano Ricci inviava i quadri del nipote al Gran Principe Ferdinando a Firenze, dove entrambi lavorano nella sala di Ercole in palazzo Marucelli. Un probabile passaggio a Roma lo mette in contatto con Filippo Juvarra, che lo indirizza alla scenografia. Nel 1708 Charles Montagu, quarto conte di Manchester, lo invita con Antonio Pellegrini a Londra per decorare la propria dimora in Arlington Street. Grande successo ottengono altresì le sue scene per il Pirro e Demetrio di Alessandro Scarlatti, rappresentato in quell'anno al Queen's Theatre di Haymarket. Tra il 1709 e il 1710 esegue oltre quaranta dipinti di paesaggio per la villa di campagna di Charles Howard, terzo conte di Carlisle. Il sodalizio con Pellegrini dà ben presto luogo a dissapori e Marco, rientrato brevemente a Venezia, ottiene che lo zio lo raggiunga, così da contrastarne il successo. Oltre a collaborare con lui, nel 1713 esegue due paesaggi per lord Burlington. Rientrato nel 1716 a Venezia, avvia una feconda produzione di dipinti a tempera su pelle di capretto e partecipa con lo zio, nella casa del quale in piazza San Marco si è stabilito, alla serie delle Tombe allegoriche commissionate da Owen McSwiny per la residenza del duca di Richmond.

MARCO RICCI

24 *Paesaggio con contadini,
viandanti e armenti*

Olio su tela, cm 131,5 x 273,5

Bibliografia: inedito.

La grande tela ritrae l'ansa di un fiume, oltre la quale, profilandosi contro le montagne, sorgono borghi turrati. Il primo piano è occupato da un breve scoscendimento roccioso, al cui riparo alcune contadine, accompagnate da un cane, pascolano mucche e capre. Una di esse si distrae ascoltando un pastorello che suona lo zufolo seduto a terra, mentre lungo la china che conduce al fiume si attardano dei viandanti.

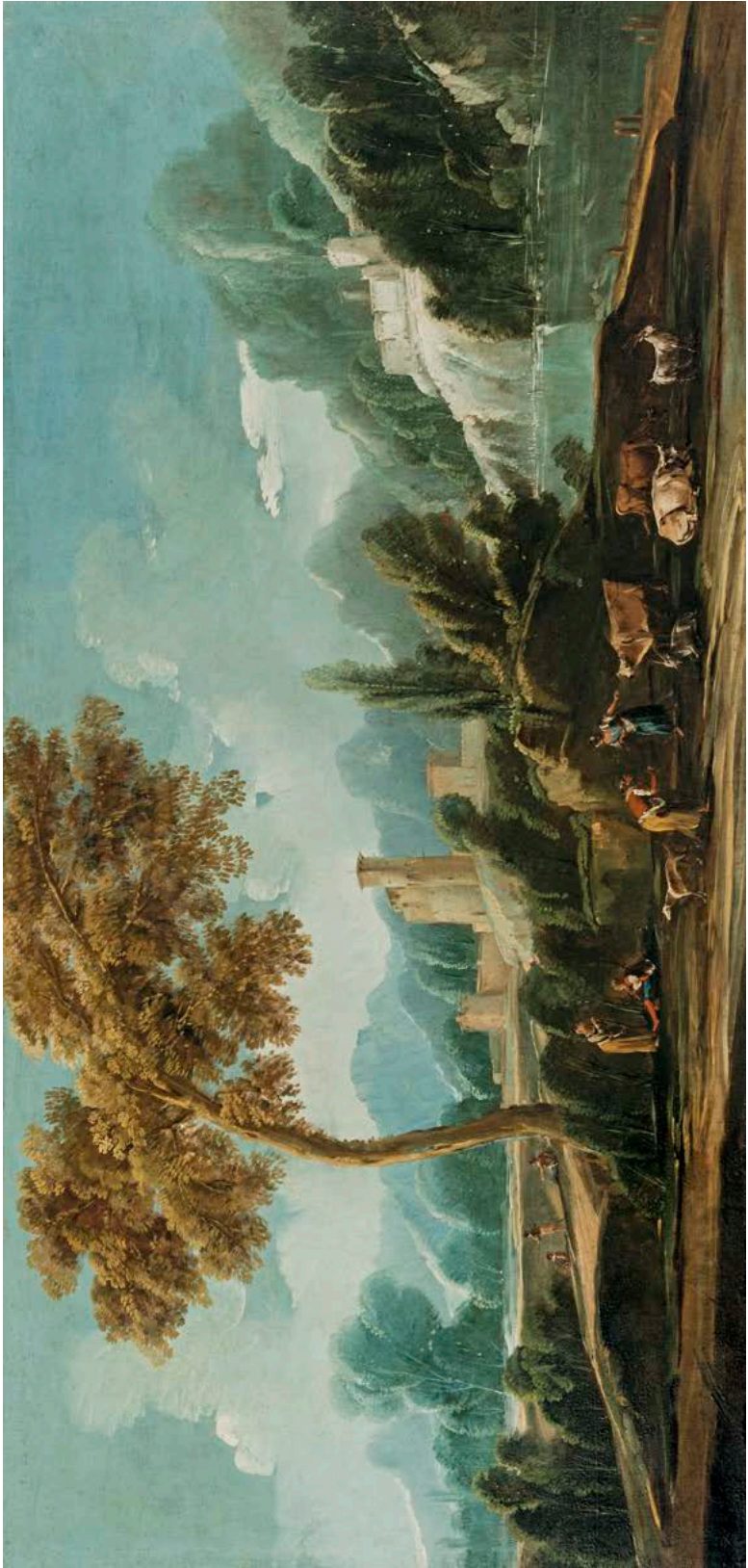
Pur nelle inusitate dimensioni, non è difficile riconoscere nel dipinto la mano di Marco Ricci; così come, nelle figurette che lo popolano, risulta evidente l'intervento di Sebastiano, fratello di suo padre Girolamo. La collaborazione tra zio e nipote, le cui vicende biografiche s'intersecano inestricabilmente, si registra a più riprese nella produzione paesaggistica di casa Ricci. Già nel 1706 Sebastiano inviava al Granduca di Toscana Ferdinando de' Medici due telette, una delle quali è stata riconosciuta in un *Paesaggio con figure* tuttora conservato agli Uffizi (inv. 3796): come si è chiarito di recente, in questo caso le "figurette, fra che due donne in atto di camminare, una con involto di panni in testa", spettano infatti al già celebre zio¹.

La situazione stilistica rivelata dalla tela in esame presuppone però una datazione assai più inoltrata. Anche se la composizione può richiamare esempi precedenti, la luminosità che la pervade, esaltata dal ricorso a una preparazione di colore chiaro, non trova di fatto riscontro prima del definitivo rientro di Marco dall'Inghilterra. Già nel corso del secondo dei due soggiorni londinesi (1712-1716), egli aveva avuto modo di collaborare con lo zio; ma è a partire appunto dal 1716 che Marco, stabilitosi nella casa acquistata da quest'ultimo al secondo piano delle Procuratie Vecchie, conduce una vertiginosa attività all'insegna di un progressivo schiarimento della tavolozza. Ancora nel grande *Paesaggio con lavandaie* dei Civici Musei di Trieste (inv. 697)², eseguito in collaborazione con Sebastiano, la gamma cromatica scura risente dell'influsso di Alessandro Magnasco, presente a Venezia alla fine del secondo decennio. In seguito, la consuetudine di dipingere a tempera su pelle di capretto – un supporto chiaro e morbido – gli consente invece di sperimentare effetti di inusitata profondità e luminosità.

I confronti utili a dimostrare l'autografia della presente tela possono essere indicati con i dipinti eseguiti appunto su pelle di capretto, il cui risultato pare qui "pantografato" nella grande dimensione. Sceglirei ad esempio qualcuno dei meravigliosi qua-

¹ Per la restituzione a Marco Ricci del quadretto, in precedenza ritenuto di Zuccarelli: M. CHIARINI, *Nuove proposte per Marco Ricci*, in "Arte veneta", XXXII, 1978, pp. 73, 75. Per il suo riconoscimento nell'inventario del 1713, da cui è tratto il virgolettato: A. SCARPA SONINO, *Marco Ricci. Opera completa*, Milano, 1991, pp. 122-132. L'identificazione col "Paese picciolo" di Marco con "le figurine fatte da me", citato in una lettera di Sebastiano Ricci del primo maggio 1706, è invece merito di A. DELNERI, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, a cura di D. Succi e A. Delneri, catalogo della mostra (Belluno), Milano, 1993, p. 186, n. 6.

² A. DELNERI, in *Marco Ricci...* cit., pp. 217-219, n. 32.

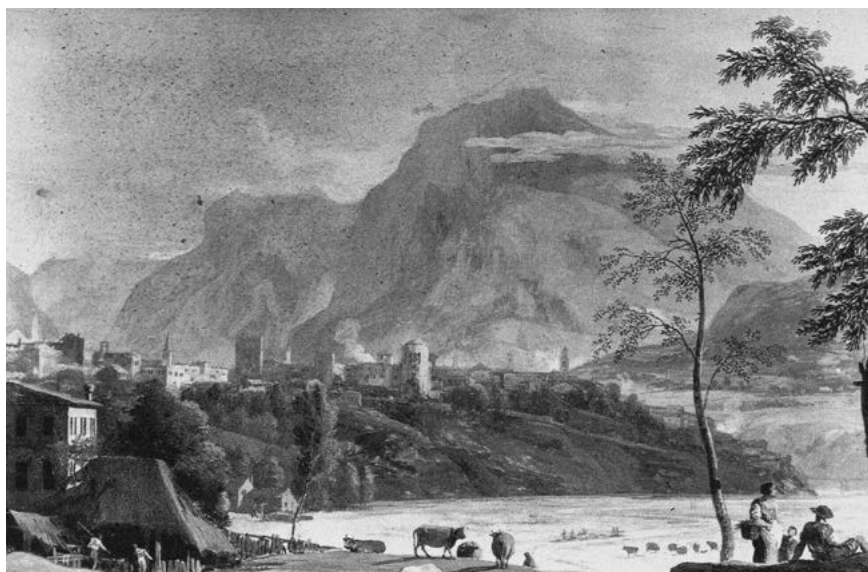


dretti eseguiti da Marco Ricci al termine della sua carriera per il console Joseph Smith e ora a Windsor Castle, come la bellissima *Veduta di Belluno* (inv. 3089)³, di cui la tela in esame sembra ripetere la conformazione geografica, con i borghi issati sulle propaggini delle Alpi e l'Adige che scorre pigramente ai loro piedi: una situazione dunque "vista" e profondamente amata, anche se qui viene proposta in termini di veduta "di fantasia". Intorno al 1718 Marco e Sebastiano Ricci avevano del resto fatto un breve ritorno a Belluno, per porre mano ai perduti affreschi nella villa del Belvedere, di proprietà del vescovo Bembo.

Che anche nella sua fase inoltrata Marco avesse dipinto quadri di grandi dimensioni è peraltro testimoniato dal fatto che nel 1733 il maresciallo von Schulenburg, grande collezionista, aveva acquistato tramite Giovanni Battista Pittoni "due quadri di Marchetto Rizzi", che l'alto prezzo consente di riconoscere nei "Due Grandi [quadri] compagni con cornici dorate uno Rappresenta Marina con Barche, [...] l'altro Rappresenta Paese, Alberi, Boschi, Fiume, Figure, et Animali – alti 10 / lar. 14", citati nell'inventario del 1738⁴. Se non convince, contrariamente a quanto proposto nel catalogo della mostra bellunese del 1993, l'identificazione del secondo con un quadro di proprietà Salamon a Milano, a mio avviso nemmeno di Marco Ricci, le misure riportate dall'inventario non convengono nemmeno con quelle del presente esemplare; ma pure risulta significativa la perfetta corrispondenza del soggetto descritto.

³ M. LEVEY, *The pictures in the collection of Her Majesty the Queen. The later Italian pictures*, Cambridge, 1991, pp. 133-134, n. 605.

⁴ A. DELNERI, in *Marco Ricci...* cit., p. 219.



Marco Ricci: *Veduta di Belluno*. Windsor Castle, Royal Collection.



Anche per quanto riguarda la parte di Sebastiano, la fattura “stracciata” delle figurette – queste sì in certa misura debitorici di Magnasco – consuona assai bene con i suoi modi sul finire degli anni venti. Mentre i dipinti su pelle di capretto, ai quali viene in genere affidato il compito di chiudere il catalogo di Marco, non mostrano interventi d’altra mano, la nostra tela sembra dunque aver offerto un’ultima occasione di collaborazione tra zio e nipote. Pur se costretto, da motivi anche professionali, a una convivenza forzata, il già vecchio Sebastiano doveva essere ormai urtato dal brutto carattere di Marco, sul quale le fonti ci ragguagliano con abbondanza di dettagli gustosi, veri o falsi che siano; tanto che la morte di questi, avvenuta improvvisamente e in circostanze controverse il 21 gennaio 1730, lo avrebbe indotto a scrivere parole raggelanti: “quello che aspetava con impazienza la mia morte à convenudo passar avanti”⁵.

Comunque andassero i rapporti tra zio e nipote – che è cosa che non ci riguarda –, il risultato offerto in questo dipinto da ciascuno dei due per la propria parte è dei più coerenti e solidali: bisognerà attendere Francesco Guardi perché la pittura di paesaggio veneziana attinga a esiti così liberi e ariosi, in cui, tanto nel paese quanto nelle figure, il colore diviene un tutt’uno con la luce che li impregna e la pennellata sembra in grado di restituire persino il soffio del vento che, in una tranquilla serata di ottobre, agita appena le fronde ormai gialle dell’albero e trascina sull’acqua placida del grande fiume sottili strisce di candida spuma.

⁵ *Ibidem*, p. 84.

Daniele Benati

GIROLAMO DONNINI

Correggio, 1681 - Bologna, 1743

*D*opo un primo apprendistato a Modena presso Francesco Stringa, si sposta a Bologna dove, ospitato dal conte Locatelli, frequenta la scuola di Giovan Gioseffò Dal Sole per poi, alla morte del suo protettore (1709), trasferirsi a Forlì accanto a Carlo Cignani. Nel 1712 rientra a Bologna ed è attivo con una serie di tele di soggetto sacro per il conte de' Vincenzi, alcune delle quali riapparse di recente (Reggio Emilia, Fondazione "Pietro Manodori"). La sua attività si esplica in seguito in importanti pale da altare, come quelle inviate a Torino per l'altare delle Grazie nella chiesa del Corpus Domini, edificato da Filippo Juvarra nel 1721, il Sant'Omobono collocato in Sant'Antonio a Faenza nel 1727, la Madonna con i Santi Giuseppe e Francesco di Paola eseguita per la parrocchiale di Fabbrico nel 1735, e ancora la Madonna con Sant'Antonio da Padova posta nel 1742 su un altare della chiesa della Madonna di Galliera a Bologna. Attraverso questi e altri simili dipinti sacri, si precisa la sua sigla pittorica, in cui la deferenza nei confronti della tradizione bolognese, e soprattutto di Guido Reni, dà luogo a soluzioni di grande elezione formale, secondo un gusto che si potrebbe definire purista e che si rende poi riconoscibile grazie al caratteristico modo di piegare i panneggi secondo andamenti quasi cartacei. Rimarchevole appare altresì la sua produzione profana, esplicita in alcune tele di grande formato e di solenne misura interna, che lo indicano come uno dei campioni del classicismo settecentesco bolognese (Achille affidato al centauro Chirone, Reggio Emilia, Pinacoteca Fontanesi; ovali con Storie bibliche, *ivi*, raccolte Credito Emiliano).

GIROLAMO DONNINI

25 *Erminia e il pastore*

Olio su tela; cm 142,5 x 101,5

Bibliografia: inedito.

Il soggetto del dipinto del correggese Girolamo Donnini, in cui è raffigurato l'episodio di *Erminia e il pastore*, è tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (VII, 1-22). La storia è fermata nel momento in cui, durante la sua fuga smarrita fuori dalle mura della città, tormentata dall'infelice amore per Tancredi, la bella principessa, figlia dell'emiro d'Antiochia, incontra un "canuto" pastore, intento a fabbricare canestri al suono della musica e al canto di tre fanciulli. Nel rispetto della formula oraziana "*Ut pictura, poësis*", sono puntualizzate le intenzioni non bellicose dell'eroina, che si toglie l'elmo e scopre così "i bei crin d'oro" (*Gerusalemme*, VII, 7) per rassicurare i pastori, "sbigottiti" dalla sua improvvisa comparsa in armi. Nel dipinto il vecchio leva infatti la mano sinistra in atto di sorpresa e spavento, mentre stringe con la destra il coltello, utilizzato per tagliare i giunchi e i rami di vimini da intrecciare per "tesser fiscelle" (*Gerusalemme*, VII, 6), che giacciono a terra.

Nel poema tassesco fa poi seguito il celebre passo in cui il pastore racconta alla giovane il proprio volontario allontanamento dalle "iniquità" delle corti e loda a contrasto il valore di una vita semplice, a contatto con la natura. A questo tema fa certamente allusione il fondale del quadro, in cui il dilatarsi dello scenario a includere un'ampia porzione di paesaggio permette di illustrare la rustica dimora dei pastori, posata a metà fra la lussureggiante vegetazione della terra e gli azzurri intensi del cielo: un evidente rimando alle indicazioni fornite molto tempo prima da monsignor Giovan Battista Agucchi a Ludovico Carracci nell'*Impresa per dipingere l'istoria di Erminia* (1602), ed ormai assunte a canone già dalla pittura seicentesca¹, dove si raccomandava di "appresentare insomma tutto il paese, come un luogo riposto della quietà, e felice Arcadia, et un giorno tranquillo della più bella stagione"².

Pur essendo presenti elementi di confronto con le versioni del medesimo soggetto dipinte da Marcantonio Franceschini, anch'egli allievo di Carlo Cignani – si vedano la posa molto simile del pastore e l'idea dell'albero posto a quinta scenica nella tela della Collezione Ferdinando Gaschi di Como (1695) e in quella, quasi speculare, dell'Accademia Albertina di Torino (1707-1709) –, nella trasposizione pittorica dei versi tasseschi condotta da Donnini si ravvisa un fare sempre garbato, ma di maggior gravità, che rende manifeste le "propensioni neo-seicentesche"³, tratto caratteristico della sua produzione. Sensibile interprete della cultura bolognese coeva, che attraverso l'attività letteraria della Colonia

¹ S. LOIRE, *École Italienne, XVIII siècle*, 1, Bologna, Parigi, 1996, pp. 2016-210; M.L. PAOLETTI, *Un'inedita "Erminia tra i pastori" del Domenichino*, in "Paragone", LIV, n.s., 50, 2003, pp. 3-14.

² C. WHITEFIELD, *A programme for "Erminia and the Shepherds" by G. B. Agucchi*, in "Storia dell'arte", 19, 1973, p. 220.

³ D. BENATI, in *Omaggio alla pittura emiliana. Dipinti dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2003, p. 70.



Renia, fondata nel 1698, e quella artistica dell'Accademia Clementina, sorta nel 1710, si era aggiornata alle novità dell'epoca, confermando il valore della grande tradizione del classicismo felsineo, il pittore sa in effetti proporre una personale elaborazione.

Un linguaggio raziocinante, ispirato al “buon gusto” teorizzato in poesia da Ludovico Antonio Muratori (1708), appartiene anche nel nostro caso a Donnini, che perviene ad effetti di “astrazione formale”⁴, visibili nella resa dei panneggi, e si mantiene aderente alla successione cronologica degli eventi. Il colloquio ambientato nella scena pastorale dà così agio al pittore di manifestare la propria congenialità rispetto alle situazioni predilette dalla letteratura d'Arcadia, analogamente a quanto accade anche altrove in Donnini, la cui frequentazione di temi tasseschi è provata dal *Rinaldo e Armida* della Fondazione Ca' La Ghironda di Ponte Ronca (Zola Predosa) e dal relativo modelletto delle Collezioni reali di Windsor (R.L. 3649)⁵.

Un'esecuzione situabile nell'attività inoltrata del pittore sembra confacente alla nostra tela, riferibile agli anni trenta del secolo per le affinità con opere come la cosiddetta *Allegoria dell'Estate* (Bologna, collezione Venturi Collina)⁶, di cui ripete la disposizione della donna in atto di incedere da destra e dei due personaggi a sinistra, e la pala con *San Vincenzo Ferrer che risana un infermo* di Minerbio (Parrocchiale di San Giovanni; 1733-1737)⁷, da cui deriva la resa del corpo del pastore, e il modo di distribuire la luce, facendola scorrere placidamente sulle superfici e limitando l'uso dei bagliori, che nel nostro quadro accendono solo qualche lume sulla chioma dorata di Erminia e sulle finiture dei suoi calzari e della sua corazza.

Irene Graziani

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. RICCÒMINI, *Dipinti bolognesi dal 1686 al 1796*, Milano, 1997, n. 2; M. PULINI, *Il delicato classicismo di Girolamo Donnini*, in “Correggio produce 98”, 1998, pp. 31, 32, 34.

⁶ Riprodotto con tale titolo in R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, fig. 214a, e in *Girolamo Donnini 1681-1743*, a cura di F. Rinaldi, catalogo della mostra, Reggio Emilia, 1979, fig. 19, il bel dipinto raffigura invece, come mi segnala Benati, l'episodio biblico di Rebecca che pretende da Lia le mandragore raccolte da suo figlio Ruben (*Genesi* 30, 14-15).

⁷ *Girolamo Donnini...* cit., fig. 14.

FRANCESCO VELLANI

Modena, 1687-1768

*F*u allievo a Bologna della ferace scuola di Giovan Gioseffo Dal Sole, nella linea del quale si esprime la sua prima opera datata, la pala con Madonna e santi tuttora nella chiesa modenese della Madonna delle Grazie (1724). Su questa base perviene ad un reale rinnovamento della cultura figurativa modenese: gli esiti di colto barocchetto da lui perseguiti – che ne fanno un parallelo del giovane Francesco Monti – gli guadagnano il favore della committenza privata, anche se la corte estense gli preferirà il più accademizzante Antonio Consetti. Il gusto per una forma arditamente ritagliata, alla quale non è estraneo talora il divertito neo-carraccismo di Aureliano Milani, e per una stesura filante e smaterializzata, di lontana ascendenza reniana, restano le costanti della sua ricca produzione, che si esplica sia in pale da altare (in San Domenico, in San Biagio, in San Barnaba, in San Carlo e in altre chiese di Modena; in San Giorgio, in San Filippo e nel Duomo di Reggio e ancora a Carpi, Finale, Formigine e in altri centri del Ducato), sia in dipinti di soggetto profano: su tela e ad affresco (in palazzo Frosini e in palazzo Sabbatini, oltre che nel Palazzo Comunale di Modena). In quest'ultimo campo il suo capolavoro resta la decorazione con tele riportate su temi tratti dall'Iliade e dalla Gerusalemme liberata per il palazzo già Gabbi e ora Tirelli a Reggio (1739). Della fama goduta fuori del ducato testimonia la bella pala custodita nella chiesa di Santa Felicità a Firenze.

FRANCESCO VELLANI

26 *San Filippo Neri
con i Santi Girolamo,
Gregorio Magno e Dionigi
l'Areopagita in gloria*

Olio su tela; cm 57 x 31,5

Bibliografia: inedito.



Francesco Vellani: *San Filippo Neri con i Santi Girolamo, Gregorio Magno e Dionigi l'Areopagita in gloria*. Modena, San Carlo.

Saliti i pochi gradini di nuda pietra sui quali ha abbandonato un mazzetto di gigli e il cappello, San Filippo Neri s'inginocchia in estasi di fronte all'altare ed è soccorso nel deliquio da due angeli che lo sorreggono e gli porgono le Sacre Scritture. In alto, su nuvole paradisiache, si scorgono tre santi a lui cari: in posizione precipua San Gregorio Magno con la colomba dello Spirito Santo testimone della sua ispirazione divina, a sinistra San Girolamo col leone e a destra San Dionigi l'Areopagita con la palma del martirio e la spada.

Le ridotte dimensioni della tela e la freschezza della pennellata con la quale le figure prendono forma dichiarano l'opera quale bozzetto per la pala d'altare che, seppure impoverita da maldestre puliture, può essere ancora oggi ammirata sull'altare di San Filippo Neri della chiesa di San Carlo a Modena. Modenese ne è anche l'autore, ossia quel Francesco Vellani a cui l'incarico di decorare la cappella fu affidato direttamente dalla Congregazione di San Carlo e che il 5 marzo 1765 avrebbe consegnato la tela ricavandone "50 zecchini di Venezia più altre regalie"¹.

Se la composizione, semplificata e quasi neocinquecentesca nelle sue reminiscenze da Tiziano, fu appannaggio del pittore, i soggetti furono chiaramente indicati dai committenti per celebrare, assieme al titolare della cappella, San Girolamo, cui San Filippo era molto devoto avendo trascorso molti dei suoi anni romani a San Girolamo della Carità, e San Gregorio Magno, festeggiato nello stesso giorno (12 marzo) in cui era stato canonizzato il "santo della gioia". A queste figure pie si riconduceva inoltre la concessione di una speciale indulgenza ottenuta dal cardinale Fantuzzi, da lucrarsi nei giorni loro dedicati². Più interessante è la presenza dell'altro beato, cui in origine era dedicato il "Collegio dei Nobili della Madre di Dio e di San Dionigi Areopagita", poi soppiantato da San Carlo Borromeo, la cui azione era molto più vicina nel tempo e nella memoria. Ricordato negli *Atti degli Apostoli* tra i pochi membri dell'élite culturale ateniese pronti ad accogliere il messaggio divino di San Paolo – pare che l'idea della Resurrezione non fosse molto compatibile con la filosofia greca – e a seguirlo, Dionigi avrebbe poi predicato il Vangelo a Modena nell'anno 93, secondo una tradizione ancora viva nel primo Seicento. La sua fama di protettore degli studi, da cui derivava la dedizione del Collegio, si deve tuttavia ad una serie di testi apocrifi, probabilmente dell'inizio del

¹ M. DUGONI, *Francesco Vellani pictor elegantissimus*, Modena, 2001, pp. 49 n. A31, 144 doc. XXVIII.

² *Ibidem*, p. 49.



VI secolo, la cui autenticità più volte messa in dubbio sarebbe stata definitivamente smentita solo nel XIX secolo.

Il bozzetto in esame, la cui esistenza era già stata segnalata da Daniele Benati a Marco Dugoni, autore dell'unica monografia sul pittore³, palesa rispetto all'opera finita, oltre a un invidiabile stato di conservazione, una freschezza di disegno, di stesura e di tocco davvero sorprendente. Se infatti gli anni tardi della sua vasta produzione artistica non sono comunemente ritenuti i più felici per Vellani, è proprio nel piccolo formato che egli riesce a dare ancora il meglio di sé, tanto da richiamare alla mente il giudizio di una delle prime studiose ad essersi occupata del pittore modenese in tempi recenti: "vivace e libero nel gusto compositivo, sia nelle grandi pale d'altare, sia nei bozzetti di piccolo formato"⁴.

Dopo aver condotto la propria formazione a Bologna nell'acclare fucina di Giovan Gioseffo Dal Sole, centro di attrazione per un numero importante di talenti artistici, Vellani si sarebbe poi trovato, alla metà del Settecento, isolato in quel che era diventata la Modena estense. L'ombra delle due Torri era stata utile a fornire spunti consoni alla definizione di una via personale al barocchetto, che avrebbe condotto Vellani, attraverso gli insegnamenti del maestro, a esprimersi sulla stessa lunghezza d'onda di Francesco Monti. Tornato in patria, Vellani si presentava come la personalità artistica più aggiornata nel panorama cittadino, sebbene a corte, il cui gusto si stava comunque impoverendo, gli sarebbe stato spesso preferito per le sempre più rare committenze ducali il più accademico Consetti. La mancanza di figure di rilievo e di stimoli avrebbero infine spinto il pittore a ripetere i propri modelli senza osare oltre: se questo non è mai un bene, come si evince dalla fiacca maniera della pala d'altare, ciò fortunatamente non traspare nel bozzetto che, grazie alla ricchezza cromatica e alla felicità esecutiva, costituisce un'importante aggiunta al già ricco catalogo del più importante artista modenese del Settecento.

Massimo Francucci

³ Sull'inserimento della pala nel contesto artistico modenese e sulle sue relazioni con il resto della decorazione della chiesa di San Carlo: D. BENATI, L. PERUZZI, *I dipinti e la decorazione plastica della chiesa*, in *Il collegio e la Chiesa di San Carlo a Modena*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, V. Vandelli, Modena, 1991, pp. 151-152.

⁴ G. GUANDALINI, *Note di pittura modenese. Cenni per una storia della pittura a Modena dal Romanico al Novecento*, in *Modena. Vicende e protagonisti*, a cura di G. Bertuzzi, III, Bologna, 1971, p. 100.

ERCOLE GRAZIANI

Bologna, 1688-1765

*P*ittore fra i più prolifici della sua generazione, si era educato nella bottega di Donato Creti, che lo aveva avviato a una pittura stilizzata ed elegante di stampo nettamente classicista e col quale non sono mancati in passato equivoci attributivi. Ben presto tuttavia, a partire dall'Ascensione (1728) già nell'oratorio della Purity a Bologna (oggi nella Pinacoteca Civica di Cento), prende le distanze dal maestro "con la franchezza del pennello, col carattere del dintorno, con la macchia, e con altre parti" (Luigi Crespi, 1769) ed entra in sintonia con i modi della più aulica 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

27 *Erminia trova Tancredi ferito*

Olio su tela; cm 119 x 173

Bibliografia: inedito.

Il bellissimo dipinto illustra in modo assai puntuale il noto passo della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso in cui la pagana Erminia, figlia di Cassano re di Antiochia e innamoratasi del condottiero cristiano Tancredi dopo che questi le aveva ridonato la libertà, segue lo scudiero Vafrino, mandato da Goffredo di Buglione nel campo avverso. Lungo la strada essi incontrano dapprima un guerriero pagano morto col capo rivolto contro il cielo, che Vafrino disdegna, e poi un secondo armato agonizzante in cui lo scudiero riconosce lo stesso Tancredi, ferito da Argante. Atterrito, Vafrino ne grida il nome: “Al nome di Tancredi ella veloce / accorse in guisa d’ebra e forsennata. / Vista la faccia scolorita e bella, / non scese no, precipitò di sella” (*Gerusalemme*, XIX, 104).

Obbedendo all’invito di Vafrino, la fanciulla interromperà il pianto e, grazie alle arti apprese dalla madre, medicherà l’eroe nemico, tosto però sottrattolo da un drappello cristiano che lo riporta nel suo accampamento. Della sorte dell’innamorata Erminia, protagonista fino a quel momento di alcuni fra i più toccanti episodi dell’intero poema, Tasso non dirà più nulla ed ella scomparirà del tutto; ma le vicende fino a quel punto narrate bastano a farne uno dei personaggi più alti della letteratura di tutti i tempi.

L’autore del dipinto, certo destinato a figurare sulle pareti di una ricca dimora nobiliare, si lascia facilmente riconoscere in Ercole Graziani. La sapiente eloquenza del tono narrativo e la liquidità della pennellata, capace di alleggerirsi in tocchi di gusto quasi crespiano, consentono infatti un confronto con il *Battesimo*



Ercole Graziani: *Erminia trova Tancredi ferito*. Ubicazione ignota.



di Cristo collocato nel 1751 in San Pietro, l'ultima grande pala eseguita da Graziani per la cattedrale di Bologna¹. Anche a una data così inoltrata egli non viene meno alle sue consuete prerogative, arricchendole semmai di una nuova facilità esecutiva.

Stupisce peraltro che le fonti in nostro possesso non menzionino il dipinto, che pure dovrà d'ora in poi ricoprire una notevole importanza nella ricostruzione della sua attività.

La stessa elegante conduzione del racconto torna altresì in altri quadri "da stanza" licenziati dal pittore nel corso della sua lunga operosità. A confronto citerei in particolare una coppia di dipinti già in collezione Pepoli e nota solo attraverso le fotografie appartenute a Carlo Volpe (Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, Fototeca "I. B. Supino"), che, a conferma della voga che il poema di Tasso mantiene lungo tutto il Settecento, narra ancora la vicenda di Erminia (*Erminia e il pastore, Erminia trova Tancredi ferito*)²: si tratta evidentemente di opere giovanili, giacché, nella seconda delle due tele, Graziani si appoggia letteralmente a un bellissimo quadro, svolto in verticale, di Donato Creti (collezione privata)³.

Si noterà come, tornando a distanza di anni sullo stesso episodio, l'artista aggiunga annotazioni che rendono il dipinto in esame più aderente al racconto: si veda ad esempio il turbante indossato dall'eroina, utile a qualificarla come pagana. D'altro canto, l'aspetto più matronale conferito alla donna e la migliore disposizione in profondità delle figure, con Vafrino inginocchiato in primo piano (un artificio che si rinviene anche nel coevo *David e Abigail* dell'Arcivescovado di Ferrara), servono ad accrescere il tono patetico e fortemente melodrammatico della scena.

Daniele Benati

¹ A. MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia*, in *La Cattedrale di San Pietro in Bologna*, a cura di R. Terra, Cinisello Balsamo, 1997, p. 119, fig. 17.

² Olio su tela; cm 93,5 x 113. Sulla produzione dell'artista fa il punto 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, a. a. 2006-2007.

³ M. N. RICCÒMINI, *Aggiunte al Creti*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", n. s., 21, 1989, p. 63, tav. 44. Meno convincentemente quest'ultimo dipinto è stato assegnato allo stesso Graziani da A. MAZZA (in *Gli splendori della vergogna. La collezione dei dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, a cura di C. Masini, catalogo della mostra, Bologna, 1995, pp. 37-38). A Graziani spetta invece un altro quadro con *Erminia e il pastore* che, dopo aver figurato come opera di Creti alla *Mostra del Settecento bolognese* (Bologna, 1935, p. 33, n. 15), è pervenuto alle collezioni del Credito Emiliano di Reggio Emilia (D. BENATI, *La collezione dei dipinti antichi*, in *Le collezioni artistiche del Credito Emiliano*, a cura di F. Bonvicini, Cinisello Balsamo, 2010, p. 220).

STEFANO GHIRARDINI

Bologna, 1696-1756

*P*oco si sa della sua vita, in quanto estraneo all'Accademia Clementina e dunque assente nelle trattazioni dedicate alla pittura bolognese. È certo che fu allievo di Gambarini, dal quale ereditò un repertorio di immagini che sono alla base della sua produzione, a quanto sappiamo tutta incentrata sulla scena di genere quotidiano. Proprio l'abitudine di utilizzare invenzioni del maestro in una sorta di rimontaggio di brani diversi ricorrenti nei dipinti di quest'ultimo ha reso difficoltosa la distinzione tra i due, tanto che alla mostra del Settecento bolognese del 1935 numerose opere di Ghirardini passavano sotto il nome di Gambarini. Solo il reperimento di dipinti firmati, come il Convegno di monaci e i Monaci che scherzano già presso la galleria Sangiorgi di Roma, datati 1727, o la Maestra di scuola di collezione Bargellesi a Ferrara, datata 1729, ha consentito di individuarne la sigla pittorica, che si caratterizza per una riduzione in chiave feriale e decorativa operata nei confronti dei modi di Gambarini, in ottemperanza alle richieste di un mercato di facile contentatura. Su questa base è stato possibile altresì rintracciare opere di collaborazione tra maestro e allievo, come le Ricamatrici già nella galleria Gurlitt di Berlino, da datarsi pertanto prima del 1725, anno della morte del maestro. Più personali sono le cinque tele di collezione privata romana raffiguranti Scene campestri, che recano la data 1735. In questi anni il suo stile sembra avvicinarsi a quello di Antonio Beccadelli, come dimostra la Villanella con cesto d'uva, già presso la galleria "il Caminetto" di Bologna. La data della sua morte è riferita da Marcello Oretti.

STEFANO GHIRARDINI

28 *La lezione di musica*

Olio su tela; cm 66,5 x 90

Iscrizioni: “Ghirardini 1746”, sulla spinetta.

Bibliografia: J. SPIKE, *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, catalogo della mostra (Fort Worth), Firenze, 1986, p. 22, fig. 13; D. RAVAIOLI, in *Le stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, 2002, pp. 93-95, n. 75.

Esposizioni: Bologna, Palazzo di Re Enzo, 2002.

Garbata restituzione di una scena di vita domestica, il dipinto si anima di divertiti sottintesi narrativi, che dimostrano bene la dimensione galante in cui la musica veniva vissuta in epoca settecentesca. All'interno di un ambiente decisamente spoglio (in primo piano è abbandonato uno scaldino in terracotta e dalla porta socchiusa si scorge un grande camino con povere suppellettili), un “giovin signore” dalla parrucca incipriata, ma in veste da camera e pantofole, assiste impaziente alla lezione impartita a una fanciulla, in abiti dimessi e seduta alla spinetta, da un burbero maestro di musica con *pince-nez* e manto rosso. In piedi dietro il tavolo su cui è posato lo strumento, un suonatore, con turbante e pennacchio, attende di riprendere l'esecuzione tenendo tra le dita un piffero. Di fianco a lui sta una piccola fante con dei fiori appuntati tra i capelli, mentre un bambino irrompe da destra con una banderuola e un canino al guinzaglio. Siamo in presenza di una variante della storia della “Canterina” narrata in pittura da Giuseppe Maria Crespi e precisamente del momento in cui una ragazza povera ma di aspetto seducente tenta faticosamente di emanciparsi dalla propria condizione sociale con l'aiuto di un nobile sfaccendato che, preso dalle sue grazie, le paga le lezioni di musica. Lo sguardo d'intesa del losco musicante di strada sembra ammonire circa lo scontato esito dell'avventura: lo scapestrato aristocratico dilapiderà i soldi di famiglia e, una volta stancatosi della ragazza, l'abbandonerà al suo destino.

Il dipinto, pubblicato da John Spike dopo un suo passaggio in asta (Semenzato, Venezia, 30 ottobre 1988), reca la firma di Stefano Ghirardini e una data, per vero non perfettamente leggibile ma finora intesa come 1746, che costituirebbe, come ha notato anche Davide Ravaioli, l'ultimo punto di riferimento certo per la ricostruzione della sua carriera. Una carriera che non sembra peraltro connotata da particolari evoluzioni, stante il gradimento che il collezionismo privato attribuiva alla scena di genere quotidiano, alla quale Ghirardini era stato avviato da Giuseppe Gambarini (Bologna, 1680-1725). Anche in questo caso il pittore si mantiene dunque fedele a un repertorio figurativo al quale è solito ricorrere lungo tutta la sua attività e che combina, come in un abile “copia e incolla”, vocaboli desunti sia dal suo maestro sia da Giuseppe Maria Crespi, colui che può considerarsi a tutti gli effetti il fondatore di questo genere pittorico a Bologna.

È già stato notato ad esempio che la fanciulla di spalle, effigiata in questo dipinto alla spinetta, riprende in modo letterale una



figura femminile studiata dallo Spagnolo in un piccolo quadro di collezione privata, in cui essa emerge isolata dal fondo scuro¹. Anche Gambarini si era servito a più riprese della stessa immagine, che certo colpisce per la sua eleganza e insieme per la sua naturalezza. La si ritrova, tra l'altro, nella *Questua di frati* della Staatliche Galerie di Stoccarda e in un dipinto di piccole dimensioni con alcune *Contadine con bambini*, che la stessa galleria Fondantico ha presentato nel 2010 insieme al *péndant* raffigurante *Contadini con un asino e un cane*². Familiare ai personaggi di Gambarini è poi il giovinastro inturbantato, che Ghirardini trasforma, qui e in un altro dipinto raffigurante alcuni *Villani intenti a guardare dentro la lanterna magica*³, in un equivoco pifferaio.

Rispetto a Gambarini, Stefano si connota però per una peculiare e piacevole *verve* narrativa, in virtù della quale le composte e severe *tranche de vie* del maestro cedono il passo a un arguto gusto aneddotico. Non per nulla la sua attività coincide con quella veneziana di Pietro Longhi (1701-1785), campione di un modo di guardare alla realtà come attraverso un cannocchiale rovesciato, per cui l'affannoso affacciarsi dei suoi personaggi dà luogo a un irresistibile teatrino delle miserie umane. Forte della sua educazione, Ghirardini si mantiene su un piano bonario, così che la sua critica sociale è assai più indulgente di quella del collega veneziano. Ma pure, in un dipinto come questo, sorprende la ricchezza di annotazioni divertite che egli è in grado di fissare sulla tela: il sussiego pedante del maestro di musica, l'annoiata rilassatezza del rampollo di buona famiglia e la ribalderia compiacente del pifferaio – nello spirito dell'eterno “servitore di due padroni” italiano – sono precisi “caratteri” attraverso i quali il pittore dà vita a una commedia umana in miniatura, ma spiritosamente recitata.

Daniele Benati

¹ G. VIROLI, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, a cura di A. Emiliani e A. B. Rave, catalogo della mostra (Bologna, Stoccarda, Mosca), Bologna, 1990, pp. 78-79, n. 41.

² D. BENATI, in *L'anima della pittura. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Fondantico, Bologna, 2010, pp. 92-96, n. 19 (ivi, a p. 96, anche per la riproduzione del quadretto di Crespi).

³ R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, fig. 352e.

GIUSEPPE MARCHESI, DETTO IL SANSONE

Bologna, 1699-1771

Allievo dapprima di Aureliano Milani, alla partenza di questi per Roma passò nella bottega di Marcantonio Franceschini, dalla quale, secondo Oretti, venne allontanato a causa del suo carattere. La lezione di Franceschini appare tuttavia evidente nello smaltato purismo delle sue opere più antiche (le Quattro stagioni, Bologna, Pinacoteca Nazionale; Salomone incensa gli idoli, Bologna, collezione privata) accanto ad un sentito riecheggiamento dei modi potentemente neocarracceschi di Milani. Già il contemporaneo Giampietro Zanotti (1739) gli riconosceva “un modo di dipingere così bello e così forte, che tutti diletta, e buona, e gran fama gliene viene”. Il seguito della sua produzione lo vede allinearsi di fatto su esiti di colta retorica classicheggiante in ossequio alle tendenze della più aggiornata pittura europea: la vicinanza ai modi del Conca e del Luti, attivi a Roma in quegli stessi anni, così come a quelli di taluni pittori francesi, si coglie nella pala con l’Incontro di Sant’Ambrogio e Teodosio eseguita intorno al 1738 per la cattedrale metropolitana di San Pietro a Bologna e in altri dipinti tuttora sugli altari delle chiese cittadine. Accanto alla pittura da altare, che resta il suo campo d’azione privilegiato, egli si cimentò con profitto in quella “da stanza”, seguendo il modello del Franceschini: molti dipinti di destinazione privata sono ricordati dalle fonti e molti ne rimangono, dalle Storie di Achille e Chirone divise ora tra varie collezioni private alle grandi tele, parti forse di un unico progetto decorativo, con la Natività (già Londra, Colnaghi) e la Presentazione al tempio (Cassa di Risparmio di Mirandola). Del successo raggiunto testimonia, oltre alle importanti commissioni portate a termine, non soltanto a Bologna, la nomina a Principe dell’Accademia Clementina, ottenuta nel 1752.

GIUSEPPE MARCHESI,
DETTO IL SANSONE

29 *Cristo deposto sorretto
dagli angeli*

Olio su tela; cm 22,5 x 27,5

Bibliografia: inedito.

Adagiato su un lenzuolo bianco e con la testa appoggiata al bordo del sarcofago, Cristo è esanime nel sepolcro mentre due angeli si prendono cura del suo corpo ancora sanguinante. A terra la corona di spine conserva la memoria del martirio appena concluso.

Questo piccolo dipinto su tela è riferibile per via stilistica all'opera dell'artista bolognese Giuseppe Marchesi detto il Sansone¹. Fervido interprete della pittura del rococò felsineo, Sansone è noto soprattutto per la decorazione ad affresco della navata e della cappella di San Filippo nella chiesa di Santa Maria di Galliera a Bologna², nonché per una serie di notevoli pale d'altare destinate sia alle chiese della città e della diocesi di Bologna che ad altre regioni italiane, dal Piemonte fino alle Marche³. Non meno cospicua è la realizzazione di opere destinate alla devozione privata, come nel caso di questa fine teletta. Se nelle grandi composizioni la *verve* di Marchesi si esprime in un linguaggio discorsivo ed ammiccante, orientato per sua stessa natura alla narrazione e quindi ricco di dettagli, nelle opere di piccolo formato egli ricerca una sintesi molto più vicina ai maestri della tradizione. Questa diversa indole si esprime anche in una differente tenuta luministica: la necessità del racconto, spesso edificante, nelle pale d'altare – ma il discorso vale anche per le favole mitologiche – gli fa prediligere una luminosità piana, senza forti chiaroscuri, prossima a quella di Ercole Graziani, il suo rivale più longevo nella distribuzione delle committenze a Bologna nel Settecento. Nei dipinti allegorici, o in quelli devozionali, in cui il racconto è sospeso e condensato in un attimo di riflessione, il chiaroscuro è preponderante e fa emergere le figure dal fondo con un vigore ben più marcato: è il caso questo delle giovanili *Allegorie delle stagioni* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), realizzate verosimilmente attorno il 1730⁴; ed è il caso della tela qui presentata, databile un decennio più avanti, in prossimità della pala con la *Resurrezione* della chiesa di Santa Croce e San Giuseppe⁵, ma animata dalla stessa poetica introspettiva delle *Allegorie* sopra citate. In queste opere Marchesi sembra volersi confrontare con l'eredità di Marcantonio Franceschini, nella cui bottega il pittore era entrato ventenne e che sarebbe rimasto il riferimento più importante per tutta la sua carriera. Mentre tuttavia il meticoloso studio della forma conduce lo stile di Franceschini ad un *hortus conclusus* dal sapore ancora secentesco, Marchesi pare sempre voler stemperare la sintassi in un tono più facile ed accostante, in ossequio al nuovo modello di devozione orientata assai meno alla persuasione e più al dialogo.

¹ Sul pittore: R. ROLI, *Per la pittura del Settecento a Bologna: Giuseppe Marchesi*, in "Paragone", 261, 1971, pp. 15-30; ID., *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 103-104, 274-275; ID., *Aggiunte a Giuseppe Marchesi*, in "Musei ferraresi", 17, 1990-1991, pp. 82-86.

² A. MAMPIERI, *Genesi di un ciclo di affreschi: S. Maria di Galliera a Bologna*, in "Il carrobbio", 14, 1988, pp. 223-233.

³ M. ORETTI, *Notizie de' professori del disegno, fine sec. XVIII*, BCABO, ms. B. 134, cc. 1-14; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 274-275.

⁴ R. ROLI, *Per la pittura del Settecento...* cit., pp. 20-21, figg. 25 a, b.

⁵ A. CERA, *La pittura bolognese del Settecento*, Milano, 1994, ad vocem "Giuseppe Marchesi", n. 13.

Federico Giannini



GIUSEPPE MARCHESI,
DETTO IL SANSONE

30 *San Sebastiano curato
dagli angeli*

Olio su tela; cm 168 x 138

Bibliografia: inedito.

In un paesaggio svelato all'orizzonte da una luce vespertina, Sebastiano è presentato in primo piano subito dopo il martirio: è legato ad un albero e ha il costato ancora trafitto da una freccia. Le altre gli sono state già tolte dagli angeli, uno dei quali sulla sinistra gli medica le ferite con un unguento miracoloso. Il tema di San Sebastiano e della sua prodigiosa guarigione è legato principalmente alla devozione popolare: è noto come egli fosse ritenuto, insieme a Rocco, il protettore contro la peste e il patrono delle confraternite della Misericordia. Tuttavia l'indole della sua figura – viene ritratto sempre seminudo nella sua giovanile bellezza – lo portava ad essere un soggetto privilegiato anche nei dipinti “da stanza” non necessariamente legati al culto, ma piuttosto al piacere estetico del committente.

Il dipinto è agevolmente assegnabile per via stilistica al pittore bolognese Giuseppe Marchesi. Allievo di Aureliano Milani e poi di Marcantonio Franceschini, elogiato in vita per il carattere della sua maniera da Zanotti¹, a lui viene riferito oggi un catalogo piuttosto cospicuo di opere, realizzate lungo quasi mezzo secolo di attività². Avvezzo soprattutto alle grandi pale d'altare e in generale alle commissioni chiesastiche (è autore delle ricche decorazioni della navata e della cappella di San Filippo in Santa Maria di Galliera), si segnala anche per una serie importante di dipinti, spesso di dimensioni considerevoli, a destinazione privata. Ricorrente nelle sue tele è la rappresentazione di una gestualità ampia ma mai ridondante, con pose e atteggiamenti che talvolta si ripetono (si veda la figura di Sebastiano a confronto con quella di san Vincenzo nella pala del *Martirio* in Santa Maria Maggiore a Bologna³) e che tendono a donare alle composizioni un carattere di melodia temperata, lontana dal vigore espressivo dei maestri della generazione precedente.

Per il dipinto in esame si può postulare una datazione poco oltre la metà del secolo, vicina a quella delle due tele con *Storie di san Giovanni Battista* realizzate per la chiesa di Santa Maria dei Servi⁴.

Federico Giannini

¹ G. P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739, II, p. 167.

² Ultimamente Renato Roli ha contato circa ottanta opere nel catalogo di Marchesi: R. ROLI, *Quasi un “revival” per il pittore Giuseppe Marchesi (1699 – 1771) detto “Sansone”*, in “Strenna storica bolognese”, 62, 2012, pp. 313-321.

³ A. CERA, *La pittura bolognese del Settecento*, Milano, 1994, ad vocem “Giuseppe Marchesi”, n. 14.

⁴ R. ROLI, *Quasi un “revival”...* cit., pp. 318-319.



GIUSEPPE MARCHESI,
DETTO IL SANSONE

31 *L'Immacolata Concezione
con Sant'Agostino*

Olio su tela; cm 177 x 126

Bibliografia: inedito.

La Vergine, accompagnata sulle nuvole da angeli e cherubini, viene accolta in cielo da Dio Padre, che poggia il suo scettro sulla sfera del mondo; con il piede Maria calpesta il serpente del peccato, avvolto con le sue spire attorno alla falce della luna e con in bocca la mela dell'albero della conoscenza del bene e del male. In primo piano a sinistra due putti portano un galero cardinalizio e il pastorale, attributi di Sant'Agostino, che dalla parte opposta si rivolge con atteggiamento confidenziale all'osservatore introducendolo alla visione miracolosa.

Il dogma dell'Immacolata Concezione – ovvero dell'immunità di Maria fin dalla nascita dal peccato originale – fu proclamato dalla chiesa cattolica solo nel 1854, con la bolla *Ineffabilis Deus* emanata da papa Pio IX; ma la tesi del suo concepimento senza peccato da parte di Gioacchino ed Anna era già stata introdotta dal teologo scozzese Duns Scoto dalla fine del XIII secolo e a partire dal Quattrocento a Roma, per affermare la validità dell'assunto, veniva celebrata una specifica festa liturgica. Per volere di Clemente XI nel 1708 la festa romana divenne universale: di qui la fortuna del soggetto, certo già praticato dagli artisti, ma che nel Settecento si propone come uno dei più consueti in Europa¹. L'immagine di Maria incoronata di stelle sulla falce di luna trae origine dall'*Apocalisse* di San Giovanni (12, 1); la frequente presenza, in funzione chiarificatrice del miracolo, della figura di Agostino (si pensi all'importante pala di Carlo Maratta nella cappella Cybo in Santa Maria del Popolo a Roma) deriva dall'intransigenza del vescovo di Ippona nel difendere il principio della natura incontaminata di Maria e, d'altro canto, il valore imprescindibile del peccato originale nella storia dell'umanità.

Il dipinto qui esposto proviene dalla cappella privata della villa Dolfi Ratta poi De Bosdari a San Lazzaro di Savena (Bologna). Pur in assenza di menzioni documentarie, si può supporre che la piccola pala appartenesse ai De Bosdari dall'epoca in cui vivevano in Ancona, prima dunque del trasferimento a Bologna e dell'acquisizione nel 1891 della villa di San Lazzaro. La tela è facilmente attribuibile al bolognese Giuseppe Marchesi, un artista attivo anche in Romagna e nelle Marche, come attestano le numerose opere realizzate lungo tutta la sua carriera per i centri della costa adriatica. Era del resto consuetudine per i pittori felsinei del Settecento mantenere una fervida operosità che li portava ad essere ricercati in tutte le diocesi dell'Italia centro-settentrionale. Con il poco più anziano Ercole Graziani, il Sansone condivideva la

¹ Sul tema dell'Immacolata e sull'evoluzione dell'iconografia dal XV al XVIII secolo: *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Roma), Milano, 2005.



disposizione verso una retorica degli affetti piana e discorsiva, lontana dall'enfasi del barocco e affine ai precetti della "regolata devozione" promossi negli anni trenta del XVIII secolo dall'arcivescovo di Bologna Prospero Lambertini. Ciò lo rendeva uno dei migliori interpreti del nuovo modello di religiosità, che dalla pittura sacra esigeva una qualità narrativa e discorsiva più che non la capacità di muovere i sentimenti. Non è un caso che proprio a Marchesi, insieme a Graziani, fosse spettata la commissione più importante riconducibile direttamente all'arcivescovo nel periodo della cura della diocesi bolognese: la pala con *Sant'Ambrogio che impedisce a Teodosio di entrare in chiesa*, eseguita nel 1738 – all'unisono con la pala di Graziani con la *Consacrazione di Sant'Apollinare* – per la Cattedrale di San Pietro e scoperta, con cerimonia solenne da parte dello stesso Lambertini, per la messa del Natale di quell'anno².

Nelle grandi tele d'altare come nei più piccoli dipinti di devozione privata lo stile di Marchesi tende ad un contrappunto melodioso che usa il chiaroscuro e la gestualità delle figure in luogo delle note: nella ricerca di una via bolognese all'interpretazione del rococò internazionale il pittore si mostra certo dipendente dalla tradizione – nel dipinto qui esposto appaiono evidenti i richiami ad Aureliano Milani e a Franceschini, suoi maestri diretti – eppure perfettamente consapevole del mutamento della condizione storica, che dava alla pittura del nuovo secolo, intesa ancora una volta come *Biblia pauperum*, l'antica funzione didattica ed esplicativa del contenuto, talvolta sibillino, delle Scritture.

Federico Giannini

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 (Mi) 1997, pp. 115, 120.

GIUSEPPE VAROTTI

Bologna, 1715-1780

Artista fino a pochi decenni fa del tutto sconosciuto, si è imposto solo di recente. e grazie a un intervento chiarificatore di Renato Roli (1985-1987), come interprete estremo del barocchetto bolognese. La sua biografia è ancora in gran parte da ricostruire: allievo dello zio Pier Paolo, dovette poi accostarsi a Monti e a Bertuzzi con i quali è stato in passato confuso, distinguendosi per il tono brillante e internazionale della sua produzione "in piccolo": disegni, bozzetti, dipinti da stanza. Dal 1751 è Accademico Clementino e nel 1758 è associato all'Accademia di Parma. Poche sono le pale affidategli in edifici religiosi importanti, mentre è più facile riconoscerne la mano in dipinti posti sugli altari delle chiese del contado: nell'Annunciazione in Santa Maria di Fossolo alle porte di Bologna, ad esempio, o nell'Addolorata e sante in Santa Croce a Crevalcore, nella Madonna col Bambino e San Giuseppe Calasanzio della collegiata di Pieve di Cento (1749), nel San Rocco in carcere dell'omonima chiesa di Carpi e ancora nella Madonna e santi dipinta nel 1776 per i cappuccini di Castelbolognese. Si tratta talora di quadri svogliati e deludenti rispetto alla verve denunciata dai modelli preparatori: nei quali egli dunque si specializzò, assecondando un ormai diffuso indirizzo collezionistico che della rapidità bozzettistica e della pulsante animazione del segno appunto si compiaceva.

GIUSEPPE VAROTTI

32 *Jefte incontra la figlia dopo la vittoria*

Olio su tela; cm 120 x 101,5

Bibliografia: inedito.

¹ Dal *Disegno all'Opera compiuta. Trentacinque disegni per trentacinque dipinti*, a cura di M. Di Giampaolo, catalogo della mostra (Torgiano), Milano, 1987, pp. 76-77, n. 29.

² *Exhibition of Old Master Drawings*, catalogo della mostra, M. N. Weiner, New York, 1985, n. 39.

³ A. MAZZA, *Imitazione, emulazione, inganni. Alcuni esempi nella quadreria dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, in *Gli splendori della Vergogna. La collezione dei dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, a cura di C. Masini, catalogo della mostra, 1995, Bologna, p. 46; M. NALDI, *Giuseppe Varotti: un comprimario del barocchetto bolognese*, tesi di specialità, Università di Milano, a. a. 1995-1996, p. 64, n. 26 e p. 126, n. Dis. 7; G. DAMEN, *Giuseppe Varotti (1715-1780)*, tesi di laurea, Università di Udine, a. a. 1996-1997, p. 193, n. 69, e p. 225, n. D3; EAD., *Per Giuseppe Varotti, accademico clementino*, in "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", IV, 7, 1999, p. 131, nota 95.

Prima o poi lo avremmo saputo, o lo speravamo, che, se non fosse stato distrutto per qualche calamità, sarebbe ricomparso il dipinto che qui presentiamo, tuttora inedito. Si conoscevano infatti, di questo soggetto drammatico e complesso, un disegno e una grisaglia. Il disegno era stato portato alla luce da Mario di Giampaolo, che nel 1987 lo pubblicava, pur come *Scena di trionfo* e attribuendolo a Francesco Monti¹; e lo metteva in relazione con una grisaglia, resa nota nel 1985 nel catalogo di una mostra di New York². Gli studi successivi, sia di Angelo Mazza, che di Giada Damen e miei, hanno, con la facilità derivata dagli approfondimenti degli studi su Giuseppe Varotti, corretto l'attribuzione tanto del disegno che della grisaglia³.

Quindi è facile, liberatorio e di grande soddisfazione, rendere con certezza alla mano del pittore questo dipinto, che ci conferma un'abitudine di lavoro meticolosa e accademicamente perfetta; quella che Varotti metteva in campo molto spesso. Ovvero disegnare con libertà di tocco, quasi a macchia e a schizzo, la prima idea di un soggetto; confermarla poi con una stesura monocroma di colore bruno, grigio o verde, in una prova a grisaglia di piccola dimensione, per poi approdare al dipinto a colori, più fermo e trattenuto, anche se ancora croccante e libero di pennellata come in questo caso, aiutato dalla



Giuseppe Varotti: *Jefte incontra la figlia dopo la vittoria* (disegno). Calenzano (Firenze), collezione Bertini.





Giuseppe Varotti: *Jefte incontra la figlia dopo la vittoria* (grisaglia). Collezione privata.

buona conservazione della materia pittorica consentita dal suo essere ancora “in prima tela”.

Il disegno e la grisaglia sviluppano entrambi in orizzontale la scena, con pochissime varianti, mentre nel dipinto finale Varotti sceglie di svolgere la narrazione in verticale, dando spazio all’architettura con l’arco e le colonne, raffinatamente istoriate a monocromo, e alla campitura del cielo, centrando però l’asse della scena sulla figura di Jefte e della figlia che si getta a braccia aperte verso il padre.

Il tema trattato è infatti quello di Jefte, la cui storia ci viene narrata nel libro dei Giudici dell’Antico Testamento. Jefte, personaggio biblico della tribù di Manasse e Giudice d’Israele della regione di Galaad, prima di intraprendere la guerra contro i pagani, pronunciò a Geova questo voto: “Se darai nelle mie mani i figli di Ammon, quando io ritornerò vincitore, chiunque per primo uscirà da casa mia per venirmi incontro, sarà del Signore e lo offrirò in olocausto”. Jefte combatté e vinse, ma al suo ritorno a Mizpa la prima persona della sua casa che gli si fece incontro fu proprio la sua unica figlia. Appena Jefte la vide, fu preso da un profondo sconforto (*Giudici* 11, 30-31).

Proprio questo il momento della storia raffigurato dal pittore; lo strazio disperato del padre, che volge lo sguardo a Dio mentre cerca di allontanare da sé la figlia, è al centro della scena. Il dramma, occorre però dire, nella pittura di Varotti difficilmente si riscontra, prevale sempre la narrazione che, nel gusto del barocchetto, di drammatico non ha mai nulla, e piuttosto si vena di un gusto teatrale. La raffigurazione si presenta, quindi, come un festeggiamento, con le danzatrici con il tamburello e le trombe e gli stendardi che sventolano vittoriosi portati dai soldati, felici di tornare a casa. Tutta da godere è quindi la *verve* delle liquide pennellate nelle ricchissime vesti della figlia – una sinfonia di tonalità argentee –, nel suo mantello al vento e nella massa ritmata delle teste dei soldati che, con gli elmi luccicanti, fanno da quinta alla figura di Jefte.

La bellezza del dipinto ci conferma, se ce ne fosse ancora bisogno, il ruolo di protagonista di Giuseppe Varotti nella Bologna settecentesca, al pari di Nicola Bertuzzi e del sempre citato (e per molto tempo confuso con lui) Francesco Monti. Un valido confronto è fornito dal quadro raffigurante il *Trionfo di Davide* di collezione privata, dove compare la stessa figura femminile danzante, ma con in mano una lunga tromba invece del tamburello. Entrambi dipinti sono databili negli anni della piena maturità dell’artista, attorno alla metà del secolo.

Milena Naldi

GAETANO GANDOLFI

San Matteo della Decima, 1734 - Bologna, 1802

*T*alento più precoce rispetto al fratello Ubaldo, dell'esperienza del quale poté indubbiamente avvantaggiarsi, ne ricalca la formazione accademica seguendo i corsi di Torelli, Graziani e Lelli. Esordisce ventenne con il San Girolamo di Bazzano (1756) e già nella Vocazione di San Giacomo della stessa chiesa mostra di affrancarsi, in virtù di un classicismo più filtrato, dai retaggi locali in cui è ancora involuppato Ubaldo. Alla ricerca di inedite eleganze che connota queste sue prime opere non è estraneo il cimento nell'arte plastica, nella quale aveva ottenuto le prime affermazioni (premio Marsili, 1751) e che è tuttora documentata dalle terrecotte condotte per il suo patrono Antonio Buratti. È ancora Buratti, per il quale esegue una serie di copie grafiche dai capisaldi della tradizione locale (Bologna, Fondazione Carisbo), a inviarlo per un soggiorno di studio a Venezia (1760), dove si trattiene un anno. Nota tuttavia Volpe (1979) che, se il frontale per la chiesa della Carità (1764) non si rivela in realtà "più veneto di quanto non sia, insieme, di tradizione bolognese", è piuttosto il controllo "sull'eleganza delle forme, magari sciolte in geroglifici vaganti nella purezza di un'atmosfera dorata, e assai più artificiosa che naturale", a costituire la reale novità della poetica di Gaetano, tale da guadagnargli un maggiore prestigio rispetto al fratello, al confronto più frenato dalla tradizione locale. Le commissioni si succedono importanti, in campo sia ecclesiastico sia profano, all'insegna di un "neo-barocco" efficace quanto elegantemente siglato (Le nozze di Cana e affreschi per il convento di San Salvatore, 1775; cupola di Santa Maria della Vita, 1779; La morte di Socrate per monsignor Trenta, vescovo di Foligno, 1782, e pala per il duomo della stessa città, 1789; La fondazione dell'Ospedale dei Trovatelli, Pisa, Duomo, 1788). I nuovi tempi lo vedono mutare registro (ma non qualità di pittura) nell'Istituzione dell'Eucarestia di Budrio (1795), che, nell'accentuazione delle verticali e nel gusto decorativo archeologizzante, è quasi un manifesto dei nuovi indirizzi neoclassici. La sua ultima maniera è proseguita dal figlio Mauro (1764-1834).

GAETANO GANDOLFI

33 *La Madonna col Bambino
e l'arcangelo Michele*

Olio su tela; cm 31 x 25,5

Bibliografia: inedito.

Assisa su un confortevole sedile di nuvole, la Madonna scende a porgere all'arcangelo Michele il Bambino, che trattiene affettuosamente tra le ginocchia. Michele, munito di grandi ali candide, veste l'elmo, la lorica e i calzari da guerriero e regge nella sinistra la bilancia con cui, nella sua funzione di "psicopompo", ovvero di accompagnatore delle anime nell'Aldilà, dovrà pesare i meriti e i peccati di quanti saranno sottoposti al Giudizio finale. Nel ricevere l'omaggio della bandiera cruciata, il Bambino sembra incoraggiare l'arcangelo al suo compito, mentre la Madre rivolge benevolmente lo sguardo allo spettatore.

È possibile che il piccolo dipinto, condotto con una fattura mirabilmente sprezzata, costituisca il modelletto per un quadro più grande, forse una pala da altare di cui però le fonti relative al suo autore, da riconoscere ovviamente in Gaetano Gandolfi, non ci danno notizia. Di simili quadretti, finalizzati o meno a imprese di maggiore impegno, si faceva del resto ampia richiesta da parte di un collezionismo avido di bella pittura e ormai del tutto affrancato dall'ossequio allo stesso soggetto: giacché, in fondo, una Venere o una Madonna in gloria sortivano, nelle mani sapienti dei Gandolfi, lo stesso piacevole effetto e ciò che trionfava era, alla fine, il gusto di un dipingere sbrigliato e cromaticamente brillante. Ad arricchirsi di prove di questo tipo è in particolare il catalogo di Gaetano; e ben ne andavano fieri i collezionisti del tempo, paghi di possedere appunto uno o più esemplari di un pittore che si era ormai guadagnato, e non soltanto a Bologna, una meritatissima fama.

Dal punto di vista stilistico, il dipinto dimostra di appartenere al momento più alto della carriera di Gaetano. Appresi i segreti pittorici di Giovanni Battista Tiepolo, grazie a un soggiorno a Venezia che, consentitogli nel 1760 dal suo protettore Antonio Buratti, gli aveva dato accesso alle più scelte quadrerie che ne custodivano i tesori, egli è ormai pervenuto a uno stile del tutto personale, alla cui definizione concorrono i modelli del *grand-gôût* internazionale non meno di quelli della gloriosa tradizione bolognese. I primi anni settanta del XVIII secolo, ricchi di punti di riferimento sicuri – dall'*Assunzione della Vergine* già in Santa Maria di Campagna a Ponte della Valtellina (1773-1774) all'altra di Limisano di Riolo (1774), dalla pala di Porto San Giorgio (1775) alle *Nozze di Cana* dello stesso anno (Bologna, Pinacoteca Nazionale)¹ –, sembrano i più adatti

¹ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995, nn. 73, 74, 94, 101.



ad accogliere un simile risultato, in cui si esplicano una grazia gentilmente tornita e un leggero scioglimento di panni da far invidia agli stessi veneziani.

Ben diverso sarà l'effetto conseguito dalla Minerva guerriera, collocata nella stessa posa del nostro arcangelo Michele, nel *Giudizio di Paride* di collezione Molinari-Pradelli a Marano di Castenaso², un dipinto “di affaticata maniera” (Biagi Maino) già in essere forse nel 1786, in cui preme un ideale ormai ben altrimenti classicizzante e dunque intimamente algido e frenato. Tutto per contro ci parla, nel dipinto in esame, di un gusto neobarocco supremamente libero e orgoglioso dei propri mezzi, in virtù del quale Gaetano si colloca tra i protagonisti del secolo a livello europeo.

² *Ibidem*, n. 181.

Daniele Benati

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 di Giani a Faenza nel 1786 (Faenza è la città dove Giani realizzerà alcuni capolavori nell'ambito della decorazione d'interni), 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 Giani s'impone come un vero apripista, traghettando le residenze d'età napoleonica nell'ambito di una civiltà d'avanguardia. È allora che Giani 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 Ranuzzi, 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 nuove moderne esigenze del vivere si realizzano nella cornice di una decorazione compendiaria 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.

Per la cortesia di Anna Ottani Cavina sono qui pubblicate la biografia e le schede da lei redatte in occasione della presentazione dei cinque disegni di Felice Giani alla *Art Week London* 2016.

FELICE GIANI

34 *Paesaggio con il tempio dedicato a Canova*

Matita, penna, inchiostro bruno acquerellato; mm 325 x 463

Iscrizioni: "VENEZIA AL DIVINO CANOVA ROMA".

35 *Paesaggio con il tempio di Venere in Lesbo*

Matita, penna, inchiostro bruno acquerellato; mm 325 x 463

Iscrizioni: "SACRA A VENERE IN LESBO".

Bibliografia: inediti.

Questi due grandi paesaggi con l'inserito del piccolo tempio neoclassico sono molto vicini, dal punto di vista stilistico, alla serie bellissima dei disegni a penna e inchiostro bruno che Giani realizzò nel parco di Montmorency, in Francia, mentre lavorava alla decorazione della nuova residenza acquistata dal conte Antonio Aldini (1812-1813).

Gli affreschi della villa andarono presto distrutti durante l'occupazione delle truppe prussiane, nel crollo dell'impero napoleonico. I disegni del parco sono invece conservati al Museo Napoleonico di Roma¹.

Per analogie innanzi tutto stilistiche questi due fogli sono quindi databili al primo Ottocento, intorno al 1810.

Nella sproporzione fortemente accentuata fra gli uomini e la foresta, nei forti contrasti chiaroscurali emerge l'inclinazione romantica di Felice Giani e un senso panico della natura, divenuta misteriosa e soverchiante.

È il nuovo gusto del giardino all'inglese, entro il quale risaltano le statue e le architetture dell'antichità classica. Non mancano tuttavia richiami al tempo presente: il *Tempio di Venere in Lesbo* è un'eco abbastanza esplicita del romanzo del conte Alessandro Verri pubblicato a Roma nel 1782 (*Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*), mentre nel *Tempio dedicato a Canova* il primo piano è occupato da un modernissimo *déjeuner sur l'herbe* che riflette la vita *bohémienne* degli artisti di allora. Era una vita vagabonda e randagia che tuttavia non impedì a Felice Giani di

¹ A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano, 1999, II, p. 531, figg. 755, 757-759.

Felice Giani: *Veduta di Villa Aldini a Montmorency*. Roma, Museo Napoleonico.





essere nel giro della cultura che contava, da Roma a Milano a Parigi a Venezia.

Basta stralciare dall'epistolario² per incontrare i nomi significativi di quegli anni: Appiani, Canova, Antonio d'Este, Quarenghi, Giacomo Bianconi, Giovan Battista Borsato, Ennio Quirino Visconti che Giani andò ad incontrare a Parigi.

Versatile come nessuno, Giani ha disegnato dall'antico, dal vero, come progettista per cicli dipinti e pitture d'ornato, come designer per stuccatori e mobiliari. Ha prodotto migliaia e migliaia di fogli che ho cercato di ordinare e catalogare.

Nei suoi disegni l'artista non si stanca di rivisitare il passato, da Giotto a Raffaello ai manieristi più intemperanti, da lui molto amati.

Seguendo un percorso in qualche modo parallelo a quello di Giuseppe Cades, attinge con frequenza a modelli figurativi del Cinque e Seicento, ai suoi contemporanei Pompeo Batoni e Cristoforo Unterperger per approdare infine a un neoclassicismo fantasioso e teatrale che lo avvicina ai contemporanei francesi, da Vien a Peyron a Perrin.

C'è infatti una certa aria di Francia in alcune composizioni fiammanti di Felice Giani. E c'è naturalmente la grande tradizione italiana, la sua vocazione scenografica e narrativa, quella felicità e quella foga inventiva, che gli riconosceva il pittore contemporaneo Tommaso Minardi: "Giani era un sorprendente poeta improvvisatore".

Il suo talento era variegato e complesso. Nel disegno Giani esplora anche il versante della terribilità romanzesca, dando risalto alle polarizzazioni espressive del sublime e del pittoresco. Da un lato il titanismo di Füssli, la sua gestualità caricata, l'artificio neomanierista, dall'altro l'eleganza, la grazia, la scrittura fluente e decorativa che si colgono anche in questi disegni bellissimi di paesaggio.

L'attrazione esercitata sugli artisti di un'intera generazione – quella degli anni novanta del Settecento – "plagiati" dall'estro visionario di Giani, dà la misura del ruolo storico che, anche nell'ambito del disegno, deve essere riconosciuto a questo grande artista.

² Le lettere sono state pubblicate da S. ACQUAVIVA, M. VITALI, *Felice Giani. Un maestro nella civiltà figurativa faentina*, Faenza, 1979.

Anna Ottani Cavina



FELICE GIANI

36 *Matelda, Dante, Virgilio*

Matita, penna, inchiostro bruno
acquerellato; mm 356 x 530

Bibliografia: inedito.

Il tema è tratto dal canto XXVIII del *Purgatorio* di Dante (22-84).

È l'incontro del poeta con Matelda, creatura di straordinaria dolcezza, che appare sulla sponda opposta di un piccolo fiume nel Paradiso terrestre.

Matelda è protagonista degli ultimi cinque canti del *Purgatorio*. È una figura simbolica che rappresenta la condizione umana prima del peccato originale. Sarà lei a immergere Dante nelle acque dei fiumi Lete ed Eunoè, rito indispensabile prima dell'ascesa al Paradiso Celeste.

La bellezza armoniosa e danzante di Matelda ha ispirato ripetutamente gli artisti, in modo particolare i pittori romantici e preraffaelliti.

Molti sono i disegni di Felice Giani scaturiti dalla letteratura (Shakespeare, Ariosto, Tasso, Vincenzo Monti, Edward Young, Salomon Gessner...), ma particolarmente numerosi sono quelli ispirati alla *Divina Commedia* di Dante, il quale nei secoli ha sempre avuto il ruolo di colonna portante del *Parnaso* italiano.

Io stessa ho catalogato diversi fogli di Felice Giani che raffigurano *Dante e Beatrice*, *Dante con Paolo e Francesca*, *Dante e Virgilio*, *Dante con Virgilio e il conte Ugolino*, *Dante con Virgilio, il conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri*¹, a testimonianza di un vero e proprio culto di Dante che si fa dilagante alla fine del Settecento.

Nelle arti figurative il detonatore di questo fenomeno può essere localizzato nelle illustrazioni della *Divina Commedia* incise da Tommaso Piroli sulla base dei disegni preparatori di John Flaxman (1793), stampati a Roma con grande successo nel 1802.

Giani tuttavia si caratterizza per la fantasia inesauribile e per quella scrittura fulminea, piena di *verve* che rimane intatta anche nei disegni finiti e nei fogli, come questo, di grande formato.

¹ A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano, 1999, II, figg. 140, 141, 142, 1176, 1178, 1179, 1273.

Anna Ottani Cavina



FELICE GIANI

37 *Paesaggio con Dante
e Virgilio*

Matita, penna, inchiostro bruno
acquerellato; mm 365 x 535

Bibliografia: inedito.

Ancora un disegno molto suggestivo ispirato alla *Divina Commedia* di Dante.

Documenta l'inclinazione di Giani verso il Sublime nella rappresentazione della natura ed è una prova ulteriore di quel suo talento interpretativo e fulmineo di cui parlano, ammirate, le fonti.

Alla sproporzione romantica fra le due figurine di schiena e la maestosa grandezza del paesaggio, si aggiunge un chiaroscuro contrastato e drammatico e una percezione cosmica del mistero della natura.

Protagonista dell'età neoclassica e del recupero dei modelli antichi, Felice Giani ha coltivato un rapporto privilegiato anche con la cerchia degli artisti nordici preromantici, che a Roma avevano gravitato nella cerchia di Heinrich Füßli (da Mortimer, a Barry, a Runciman, a Sergel, accanto agli italiani Giuseppe Cades e Giovan Battista Dell'Era).

Le grandi dimensioni di questo foglio e la tecnica elaborata fanno pensare che questo disegno acquerellato appartenga alla serie dei fogli "finiti", che Giani destinava agli amatori e al mercato.

Anna Ottani Cavina



FELICE GIANI

38 *Bruto giura di vendicare
la morte di Lucrezia*

Matita, penna, inchiostro bruno
acquerellato; mm 351 x 524

Bibliografia: inedito.

L'episodio, narrato da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I, 57, 4-11), è raffigurato nel suo drammatico epilogo quando Lucrezia, moglie di Collatino, si uccide, avendo subito violenza da parte di Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo.

Lucrezia, che aveva nascosto un pugnale sotto la veste, se lo piantò nel cuore fra la disperazione del padre e del marito Collatino, il quale poi, insieme all'amico Lucio Giunio Bruto, decise di vendicarla cacciando i Tarquini da Roma. Fine della monarchia e fondazione della *res publica romana*, di cui Collatino e Bruto divennero i primi consoli.

Il tema è un *exemplum virtutis* – l'opera d'arte come esempio di virtù – che l'età neoclassica rilancia nel presente, attingendo all'archivio della storia antica.

L'immagine esalta, in questo caso, il principio che la morte sia preferibile al disonore, ma trasforma la tragedia privata di Lucrezia in una scena di attiva determinazione politica: l'acme è infatti nel braccio di Bruto che stringe il pugnale giurando di vendicare Lucrezia e insieme abbattere la politica corrotta dei Tarquini.

Nell'impianto teatrale di Felice Giani, lo schema a grandi figure proiettate sul proscenio discende da quello introdotto dai cicli narrativi di Gian Battista Tiepolo, che Giani aveva conosciuto nella mediazione di Ubaldo e Gaetano Gandolfi, a Bologna.

Non conosco affreschi o dipinti di Giani che siano in rapporto con questa composizione, tuttavia ritengo di poter datare il disegno non lontano dalla decorazione di palazzo Milzetti a Faenza che Giani concluse nel 1805.

Il foglio non è preparatorio per alcuna delle tantissime tempere su muro dipinte da Giani nel palazzo, ma è in rapporto con una delle quattro sovrapporte a stucco realizzate dallo scultore Antonio Trentanove (1742-1812), nella *Sala di Numa Pompilio* al piano nobile di palazzo Milzetti (le altre sovrapporte raffigurano: *Collatino esalta le virtù della moglie Lucrezia*; *Coriolano supplicato dalla madre Veturia*; *Orazio Coclite contrasta gli Etruschi al ponte Sublicio*).

Nella traduzione scultorea di Trentanove, la composizione rivela qualche variante e una scrittura più ferma e neoclassica rispetto alla foga narrativa del disegno di Giani. Ma poiché ho potuto documentare che gli stuccatori della bottega di Giani (Antonio Trentanove e i fratelli Ballanti Graziani) lavoravano esclusivamente sul progetto e sugli schizzi preparatori prodotti dal pittore¹, posso affermare che l'invenzione compositiva della sovrapporta a stucco appartiene a Felice Giani.

¹ A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano, 1999, I, pp. 399-423.



Per concludere: esisteva sicuramente uno schizzo preparatorio di Giani su questo tema (*Bruto giura di vendicare la morte di Lucrezia*), schizzo che è servito come punto di partenza per lo scultore Antonio Trentanove. Poi, come era nelle abitudini del pittore, l'abbozzo iniziale è stato da lui ripreso e rielaborato.

Come si vede da questo disegno, la grafica di Felice Giani esplora anche il versante della terribilità e del sublime, dando risalto, nella gestualità esasperata, all'influenza dei manieristi e di Füssli.

Anna Ottani Cavina

GIUSEPPE SANTI

Bologna, 1761 - Ferrara, 1825

*I*scritto all'Accademia Clementina di Bologna, frequenta le lezioni dapprima di Ubaldo e poi di Gaetano Gandolfi, conseguendo numerosi premi con disegni che, pervenuti fino a noi, consentono tuttora di verificarne il precoce talento. In qualità di pittore autonomo esordisce nel 1790 prendendo parte alla decorazione di palazzo Zambecari e, a partire dallo stesso anno, ponendo mano agli affreschi in Santa Maria del Torrione a Ravenna. Nel 1797 si stabilisce a Ferrara, dove ottiene numerose commissioni anche grazie alla sua fervente adesione alle idee rivoluzionarie. Nel 1758, in collaborazione con Serafino Barozzi, decora la sala del Teatro Comunale, in seguito oggetto di un nuovo intervento da parte di Angelo Monticelli (1825). Nel 1802 esegue la parte pittorica del monumento a Ludovico Ariosto nella Biblioteca Ariosteana, che gli vale la nomina a professore di Pittura nella locale Accademia di Belle Arti, dove avrà come allievi artisti che, come Francesco Migliari e Gaetano Domenichini, s'imporranno in seguito sulla scena locale. Nel 1810 viene richiesto come figurista per gli apparati scenografici in occasione dell'inaugurazione del monumento a Napoleone Bonaparte. Sempre a Ferrara è attivo come decoratore in alcune importanti dimore nobiliari (Pavanelli, Bresciani, Ferrarini), di cui però ben poco rimane. In seguito alla Restaurazione le sue posizioni politiche ne determinano la progressiva emarginazione e poi la dimenticanza, fino alla riscoperta da parte della critica recente. Il forte sostrato gandolfiano, via via accresciuto di evidenti propensioni neoclassiche che ne fanno una sorta di parallelo "in minore" di Felice Giani, si coglie anche in alcuni dipinti mobili, in prevalenza a soggetto mitologico, che è possibile riconoscere alla sua mano.

GIUSEPPE SANTI

39 *Paride*

40 *Venere*

41 *Giunone*

Olio su tela; ciascuno Ø cm 40

Bibliografia: inediti.

Dopo che la Discordia aveva gettato sul tavolo al quale gli dei dell'Olimpo erano riuniti a banchetto un pomo dorato destinato "alla più bella", facendo sorgere un violento litigio tra le dee presenti, lo scabroso compito di dirimere la questione venne trasmesso da Mercurio al giovinetto Paride, secondogenito di Priamo re di Troia che, proprio per scongiurare le funeste profezie pronunciate alla sua nascita, lo aveva nascosto tra i monti a pascolare le sue greggi. Risolvendo la difficile scelta tra Giunone, Minerva e Venere in favore di quest'ultima, che in cambio gli aveva promesso in sposa Elena, moglie di Menelao re di Sparta, l'improvvisato giudice avrebbe fatto divampare la terribile guerra tra achei e troiani di cui parla Omero nell'*Iliade*.

Ognuno dei tre tondi raffigura uno dei protagonisti della vicenda, che i pittori amavano in genere riunire in un unico dipinto incentrato appunto sul *Giudizio di Paride*. Connotato dal bastone e dal berretto frigio con cui l'aveva tra gli altri effigiato Antonio Canova nel meraviglioso marmo noto in due versioni (Monaco, Neue Pinakothek; San Pietroburgo, Ermitage), Paride incede, con passo molle per la comprensibile emozione, verso destra, nell'atto di porgere il pomo dorato. Il suo gesto è accolto con compiacimento da Venere, raffigurata nel secondo tondo in



Giuseppe Santi: *La Madonna col Bambino*. Venezia, collezione privata.



piedi nella sua fulgente nudità, in compagnia di Amore e delle colombe che ne costituiscono l'attributo iconografico più usuale. Nel terzo Giunone, sposa di Giove e dunque regina degli dei, esprime invece il proprio sdegno torcendo dall'altra parte il viso, seduta su un masso con a fianco il fido pavone. La serie doveva ovviamente completarsi con Minerva, dea della saggezza, e forse con Mercurio, latore a Paride di un incarico così gravido di tragiche conseguenze.

Il formato e le dimensioni dei dipinti ne suggeriscono un'originaria destinazione a una decorazione parietale in cui, in ordine al gusto neoclassico imperante tra XVIII e XIX secolo, si alternassero stucchi, affreschi e appunto quadri su tela. Ne è autore il bolognese Giuseppe Santi, assai attivo come decoratore soprattutto a Ferrara ed esponente, insieme a Felice Giani, delle nuove istanze "giacobine" divulgate anche in Italia a seguito delle campagne napoleoniche. Oltre che con i disegni e con quanto rimane – per vero assai poco – dei suoi cicli affrescati, l'attribuzione si sostanzia attraverso il confronto con un certo numero di dipinti mobili, per lo più a soggetto mitologico ma anche Madonne col Bambino, che gli sono stati riconosciuti dalla critica recente, a partire dagli importanti contributi di Donatella Biagi Maino¹. Per quanto riguarda i dipinti profani rinvio alle segnalazioni di quest'ultima (*Marte e Venere*, *Venere e Cupido*, già Milano, Finarte, 1989; *Diana e Endimione*, Ferrara, collezione privata), segnalando che gli va restituita anche una fresca teletta (cm 34 x 34) con *Minerva e le Arti*, di recente posta in vendita a Londra come opera di scuola bolognese del XVIII secolo². Ma gli stessi tratti fisionomici che caratterizzano le due dee nella nostra serie ricompaiono poi, sia pure diversamente atteggiati, in una bella *Madonna col Bambino* che ebbi a riconoscere a Giuseppe Santi nel 1994 e che qui riproduco³: come nei tondi in esame, l'accentuazione "alla greca" del naso della Vergine vi convive con una cromia smaltata e brillante, che rinvia ancora a Ubaldo Gandolfi.

Daniele Benati

¹ D. BIAGI MAINO, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano, 1989, II, pp. 862-863; EAD., *La pittura a Bologna tra Accademia e Neoclassicismo. Il caso Giuseppe Santi*, in "Ricerche di storia dell'arte", 46, 1992, pp. 5-14; E. DAL POZZOLO, *Le 'Madonne' di un giacobino: per Giuseppe Santi pittore "sacro"*, in *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere*, n. s., 1, 2000, pp. 249-272.

² Sotheby's, London, 9 luglio 2015, n. 162. In precedenza il dipinto aveva figurato come opera di Gaetano Gandolfi a un'asta Wannenes (Genova, 6 marzo 2014).

³ Olio su tavola; cm 37 x 32 (ovale); già Venezia, Antichità Zanutto.

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

42 *Venere e gli Zefiri*

Olio su tela; cm 31,5 x 35

Bibliografia: inedito.

Appena nata dall'infrangersi delle onde del mare, Venere viene condotta in volo dagli Zefiri verso le coste di Cipro, isola a lei consacrata. Irritato perché aveva aiutato Venere a vincere una sfida tra i due, il figlio della dea, Cupido, avrebbe trasformato la ninfa Peristera in una colomba bianca, che per tale motivo è compagna inseparabile della divinità, che qui la stringe teneramente al seno. Ogni personaggio indossa vesti di differente cromia e con rapide pennellate il pittore di volta in volta s'impegna a dar forma ai morbidi incarnati, ai capelli fluenti, alle agili ali e infine alle candide nubi, ottenendo un gradevole accostamento di tinte tipiche della tavolozza pastello settecentesca.

A questa prima inquadratura cronologica andrà poi aggiunta la possibilità di ricondurre il dipinto nell'ambito della più fortunata pittura emiliana del secolo dei Lumi ed in particolare di quella bolognese, che aveva avuto nei fratelli Gandolfi, con la loro capacità di impostare sul classicismo felsineo la ricchezza cromatica della fresca pennellata veneta, la propria stella polare. Più precisamente il dipinto andrà assegnato, come proposto da Daniele Benati, alla mano di Filippo Pedrini, che fu introdotto alla pittura dal padre Domenico, pittore anch'egli allievo e sodale di Ubaldo Gandolfi. Se è certa la presenza in laguna nel 1760 del fratello di Ubaldo, Gaetano, altrettanto documentato è il passaggio di Domenico a Trento e a Verona, sebbene gli esiti di questo soggiorno siano ancora da chiarire in maniera specifica. Le conquiste garantite da questa cultura composita si possono ammirare in Filippo, e in particolar modo nella sua fase giovanile, cui la tela in questione appartiene, prima che il pittore si ponga a inseguire, nel corso dell'Ottocento, il *revival* neoattico, peraltro con minor



Filippo Pedrini: *Allegoria della Vittoria e della Fama*. Bologna, Palazzo Comunale.



successo rispetto alla pittura “vascolare” del quasi coetaneo Felice Giani, anch’egli allievo di Domenico Pedrini.

Le ridotte dimensioni della tela e la rapidità con cui sono stese le pennellate fa pensare a un bozzetto preparatorio per una delle numerose decorazioni ad affresco realizzate dal pittore in numerosi palazzi del bolognese, fonte per lui di una ragguardevole fama. Al momento non è però stato possibile rintracciare l’opera finita, ammesso che questa abbia davvero superato il passare dei secoli¹. In compenso sarà agevole confrontare il dipinto con alcune delle più fortunate decorazioni del pittore, in palazzo Hercolani, in palazzo Tanari e in particolar modo nel palazzo Comunale di Bologna, dove in epoca “francese”, ossia tra il 1796 e il 1797 Filippo affrescò l’*Allegoria della Vittoria e della Fama* e le *Muse*². Si osservi infatti il ricorso in entrambe le opere ai medesimi panneggi, finemente aggettivati dagli stessi delicati colori, a figure assai simili, aggraziate e dagli incarnati rosei, e persino agli stessi tipi facciali. La figura femminile con la tromba – allegoria della Fama – sulla destra nel soffitto qui riprodotto è chiaramente basata sulla stessa invenzione della nostra Venere, solo girata dall’altra parte.

Entrambe le opere si mostrano poi debitorie delle pitture realizzate da Domenico Pedrini all’interno di un’impresa di più largo respiro guidata da Carlo Bianconi, celebrata dalle fonti e risalente al 1772, quando Filippo aveva nove anni: in tal modo si riconosce in lui, fin nei suoi anni precoci, il migliore nonché ultimo erede della gloriosa tradizione del barocchetto bolognese prima della svolta classicista e antiquaria. Sono anche queste motivazioni a rendere la *Venere trasportata dagli Zefiri* ancor più apprezzabile e interessante quale punto nevralgico della carriera del pittore, nel corso di una svolta classicista di più ampio respiro europeo.

Massimo Francucci

¹ Per una recente rilettura dell’attività di decoratore del pittore: N. CLERICI BAGOZZI, *Il “giovine” Filippo Pedrini pittore di affreschi*, in “Il Carrobbio”, 39, 2013, pp. 175-180.

² R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 131, 286; A. M. MATTEUCCI, *Per un censimento dell’architettura e della decorazione emiliana*, in *1° Congresso Nazionale di Storia dell’Arte*, Roma, 1980, pp. 426-429; D. BIAGI MAINO, *I plafoni di Filippo Pedrini, l’ultimo dei “gandolfeschi”*, in *L’osservanza nell’arte bolognese*, Bologna, 1989, p. 52.

GIUSEPPE MOLTENI

Affori, Milano, 1800 - Milano, 1867

*N*ato da una famiglia di umili origini, s'iscrive nel 1815 all'Accademia di Belle Arti e frequenta le lezioni dell'incisore Giuseppe Longhi, per poi trasferirsi a Bologna dove apprende la pratica del restauro da Giuseppe Guizzardi, famoso per i suoi interventi integrativi sui dipinti. Il successo gli arriva quando nel 1829 l'amico Paolo Toschi, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Parma, lo presenta a Maria Luigia d'Austria, che lo nomina accademico d'onore e cavaliere corrispondente (1831). Nel 1836 dipinge, grazie all'appoggio della duchessa, il Ritratto dell'imperatore Ferdinando I d'Austria (Milano, Accademia di Brera). Trasferito a Vienna, avvia una produzione ritrattistica molto ampia e prestigiosa: dal cancelliere Metternich al ministro degli interni Kolowrat. Nel 1837 quest'ultimo gli commissiona lo Spazzacamino (Milano, Accademia di Brera), di cui esegue numerose altre versioni che ne testimoniano il successo di pubblico e di critica. Con questo quadro Molteni abbandona la formula del "ritratto ambientato" a favore di una pittura di genere quotidiano, volta a restituire dignità alla vita dei diseredati secondo suggestioni manzoniane e dunque priva dei toni grotteschi e di scherno che oltralpe caratterizzavano questi soggetti. Dal 1828 al 1846 partecipa alle esposizioni annuali dell'Accademia di Belle Arti di Milano, presentando un numero straordinario di dipinti. Dopo una breve interruzione, nel 1850 ritorna alla rassegna braidense e nel 1852 vi espone *La zingara* (Milano, collezione privata), considerata dalla critica il suo capolavoro e testamento artistico. A partire dal 1855 accetta la carica di conservatore delle Gallerie dell'Accademia di Brera, rinunciando gradualmente all'attività di pittore ed entrando in stretta collaborazione con sir Charles Eastlake, conservatore e poi direttore della National Gallery di Londra. (f.m.)

GIUSEPPE MOLTENI

43 *Ritratto di gentildonna con turbante*

Olio su tela; cm 234 x 172

Bibliografia: inedito.

Il bellissimo dipinto, importante aggiunta al catalogo di Giuseppe Molteni, raffigura una donna nel proprio salotto. La luce si fa strada da una finestra nascosta da un pesante tendaggio acceso da riflessi d'oro cangiante, illuminandola come in un proscenio teatrale. Seduta comodamente su un divano in broccato dorato con nappe verdi, la donna porta la sinistra inguantata al mento, poggiando con disinvoltura il gomito a un basso tavolino ovale di legno col ripiano in marmo e il piede impreziosito, secondo il gusto Impero, da cariatidi femminili reggenti festoni e teste di leone in ottone. Su di esso, accanto a una lampada e a un vaso di fiori in cui spiccano primaverili campanule azzurre, ha gettato il ricco *manteau* di pelliccia e, colta con il viso reclinato e sorridente mentre guarda senza alcuna timidezza lo spettatore, sembra del tutto a proprio agio nell'intimità della sua dimora borghese, elegante ma non sfarzosa, in cui la luce radente sbalza con vigore la pesante e ricca cornice del quadro appeso alla parete, altro importante particolare d'ambientazione.

Nulla c'informa su chi sia la donna ritratta nel dipinto; ma lo studio dell'abbigliamento permette di avanzare qualche suggestiva ipotesi, visto anche che la paternità di Molteni ne precisa l'area d'esecuzione a Milano¹. La ricchezza e le dimensioni del turbante connotano la *mise* della donna, escludendone però un'estrazione aristocratica. Oggetto *cult* di fantasticherie esotiche, il copricapo prende il nome da *turban*, che in lingua persiana indica il tipo di tessuto che lo costituisce, e sembra aver già influenzato la "capigliara" imposta come moda da Isabella d'Este all'inizio del XVI secolo. Quanto all'Ottocento, tale voga era stata importata in area milanese dalla Francia napoleonica, ma prevedeva che gli abiti "da giorno" delle dame di rango fossero accompagnati da turbanti più piccoli e non sembra comunque aver valicato se non di poco e in rari casi gli anni venti. Nel dipinto in esame l'attenzione del pittore si spinge ad annotare il motivo *cachemire* o *boteh* che caratterizzava le "bordure" d'inizio secolo, in questo caso operato a fiorami con una soluzione naturalistica di matrice ancora settecentesca². Non va passato sotto silenzio che Giuseppe Molteni ha utilizzato il turbante in soli tre casi, dei quali uno solo è costituito da un ritratto vero e proprio, quello di *Eugenia Attendolo Bolognini Vimercati Sanseverino*³, alla quale si affiancano la biblica *Rebecca* (Milano, Museo Poldi Pezzoli) e la più letteraria *Schiava nell'harem* (collezione privata).

¹ Per lo studio di questi aspetti: G. BUTAZZI, *Un quarto di secolo di moda: un approccio sartoriale a una galleria di ritratti*, in *Giuseppe Molteni e il ritratto nella Milano romantica*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, 2000, pp. 85-93.

² Sulla storia del *boteh*: *Cachemire il segno in movimento*, a cura di F. Chiara e M. Rosina, catalogo della mostra, Como, 2016.

³ Le caratteristiche di moda e costume non inducono a datare il ritratto agli anni quaranta: *Giuseppe Molteni...* cit., p. 236.



Quanto all'abito, non pare confezionato con un velluto di seta ma piuttosto di cotone, e la sua foggia rimanda al gusto *troubadour*, romanticamente evocativo in direzione medievaleggiante, così da conferire al sostrato neoclassico della moda di primo Ottocento un carattere prettamente teatrale, come testimoniato dalle ampie falde delle maniche. Ancora nel 1837 un abito assai simile è indossato da Marianna d'Olanda, principessa di Prussia, in un dipinto di Ferdinand Theodor Hildebrandt (Oranje-Nassau Museum, Apeldoorn). Se in quel caso la principessa indossa un bellissimo velluto di seta verde, nel nostro caso il colore è il viola: un colore che mai l'aristocrazia avrebbe indossato, soprattutto in ritratti ufficiali. I colori in uso nella ritrattistica femminile di mezza Europa, Italia compresa, sono infatti il blu, l'azzurro, il verde, il rosso (per principesse e granduchesse) e il nero. Il viola è il colore della penitenza quaresimale e la sua scelta contribuisce a scartare l'ipotesi che la dama ritratta nel nostro dipinto sia una aristocratica, mentre meglio si adatta a connotare in senso morale una cantante o un'attrice.

Il *look* viene poi completato da alcuni accessori che meritano un commento. Il *manteau* negligenemente appoggiato sul tavolino non presenta le code d'ermellino e le particolari sfumature della pelliccia fanno propendere per qualità meno pregiate, come la lince, la volpe siberiana, il gatto o il lupo (tutte varianti attestate nei dipinti fin dal Rinascimento). Per la loro terminazione a smerlo, i guanti indicano poi un materiale non serico (la seta non potrebbe infatti reggere una lavorazione di questo tipo) che, a conferma di una estrazione borghese della ritrattata, si può identificare con la pelle di capretto. A parte gli orecchini di perle, latitano infine i gioielli, usati con profusione per definire invece uno *status* d'alto lignaggio: la nostra dama non ha da esibire né collane né anelli. L'unico gioiello, o presunto tale, è un serpente con pietra incastonata, posta a mo' di spilla sulla scollatura dell'abito.

Gli indizi fin qui ripercorsi inducono dunque a identificare la donna come un'attrice o, meglio, una cantante d'opera, che si è fatta ritrarre con abito dal chiaro impatto teatrale e con simboli tipici delle eroine tragiche. Il gioiello-serpente e la pelle di leopardo sopra il tappeto (non riscontrabile nel gusto d'arredo dell'epoca) sembrano infatti rinviare a una qualche basilissa orientale: una Semiramide o una Zenobia regina di Palmira. Negli anni trenta, tra le numerose altre opere d'ispirazione medio-orientale, era ancora eseguito l'*Aureliano in Palmira*, che aveva visto la sua



“prima” nel 1813 proprio al Teatro alla Scala di Milano e il cui autore, Gioachino Rossini, sarebbe stato immortalato dallo stesso Molteni in un ritratto di collezione privata⁴. Stante il corto circuito culturale con l’ambiente milanese di cui Molteni era attivo protagonista, risulta dunque seducente ravvisare in questo pregevole ritratto la raffigurazione di una “prima donna”, vestita in modo da ricordare i ruoli di eroina tragica da lei interpretati a teatro.

La datazione nel corso degli anni trenta è poi confermata dai confronti con dipinti quali il mezzo busto di *Maria Luigia* (collezione privata) e il *Ritratto di Rosina Poldi Pezzoli* (Milano, collezione Trivulzio)⁵. Le capacità descrittive e mimetiche connotano il fare accostante seppur severo di Molteni, nei dipinti del quale, come già annotava una cronaca del 1829, “è infusa la vita, le tinte sono variate e conformi alla tinta speciale di ciascun individuo, i capelli, le differenti stoffe degli abiti, gli accessori tutti sono squisitamente trattati”⁶. Prerogative che l’artista aveva ricavato anche dalla frequentazione di pittori austriaci come Friedrich von Amerling (Vienna, 1803-1887) e in virtù delle quali non sarebbe stato meno ricercato e famoso del contemporaneo Francesco Hayez.

Fabio Massaccesi

⁴ *Ibidem*, n. 37. Il rapporto, peraltro ovvio, tra Molteni e il modo musicale milanese è ben esemplificato dai due ritratti, presentati alla mostra braidense del 1829, delle cantanti Giuditta Pasta nei panni della *Nina, pazza per amore* di Paisiello (ora Milano, collezione Cavallari: *Giuseppe Molteni...* cit., n. 38) e di Stefania Favelli in atto di suonare la cetra (da ritenere al momento perduto).

⁵ *Ibidem*, nn. 13, 51.

⁶ P. FUMAGALLI, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nel I. R. Palazzo di Brera*, in “Biblioteca italiana, o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti”, LV, luglio-settembre 1829, p. 398.



INDICE
in ordine alfabetico

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, DETTO IL GUERCINO (N. 11)	p.	49
CARLO BONONI (N. 10)	p.	45
GINEVRA CANTOFOLI (N. 14)	p.	61
DOMENICO MARIA CANUTI (NN. 15, 16)	p.	65
GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, DETTO IL GRECHETTO (N. 12)	p.	53
FRANCESCO CAVAZZONI (N. 6)	p.	29
CARLO CIGNANI (NN. 17, 18)	p.	73
GIUSEPPE MARIA CRESPI, DETTO LO SPAGNOLO (N. 22)	p.	91
GIOVAN GIOSEFFO DAL SOLE (N. 21)	p.	87
GIOVANNI ANDREA DONDUCCI, DETTO IL MASTELLETTA (N. 8)	p.	37
GIROLAMO DONNINI (N. 25)	p.	107
GAETANO GANDOLFI (N. 33)	p.	135
STEFANO GHIRARDINI (N. 28)	p.	119
FELICE GIANI (NN. 34, 35, 36, 37, 38)	p.	139
ERCOLE GRAZIANI (N. 27)	p.	115
GIROLAMO MARCHESI, DETTO GIROLAMO DA COTIGNOLA (N. 3)	p.	17
GIUSEPPE MARCHESI, DETTO IL SANSONE (NN. 29, 30, 31)	p.	123
LUCIO MASSARI (N. 7)	p.	33
GIUSEPPE MOLTENI (N. 43)	p.	159
ANTONIO ORSINI (N. 2)	p.	13
LORENZO PASINELLI (N. 19)	p.	79
BARTOLOMEO PASSEROTTI (N. 5)	p.	25
FILIPPO PEDRINI (N. 42)	p.	155
PSEUDO-VITALI (N. 13)	p.	57
GIOVANNI BATTISTA RAMENGGHI, DETTO IL BAGNACAVALLO JUNIOR (N. 4)	p.	21
GUIDO RENI (N. 9)	p.	41
MARCO RICCI (N. 24)	p.	101
GIUSEPPE SANTI (NN. 39, 40, 41)	p.	151
SIMONE DI FILIPPO, DETTO SIMONE DEI CROCIFISSI (N. 1)	p.	9
FRANCESCO STRINGA (N. 20)	p.	83
FELICE TORELLI (N. 23)	p.	97
GIUSEPPE VAROTTI (N. 32)	p.	131
FRANCESCO VELLANI (N. 26)	p.	111

Fotocomposizione testi,
impianti fotolitografici
e stampa eseguiti dalle
GRAFICHE ZANINI - BOLOGNA
nell'ottobre 2016