



Da Ludovico Carracci  
a Ubaldo Gandolfi

CANTORE  
GALLERIA ANTIQUARIA

Da Ludovico Carracci  
a Ubaldo Gandolfi

Da Ludovico Carracci  
a Ubaldo Gandolfi

---

CANTORE GALLERIA ANTIQUARIA  
25°

Via Farini, 14  
41121 Modena

+39 059 225400  
www.galleriacantore.it  
info@galleriacantore.it

---

*Fotografie*  
Andrea Parisi

*Partner tecnico*



*Restauro dei dipinti*  
Beatrice Miserocchi, Bologna  
Arianna Splendore, Milano  
Marina Parmiggiani, Modena

---

*In copertina*  
Ubaldo Gandolfi, *San Pietro penitente*, particolare



CANTORE  
GALLERIA ANTIQUARIA

## Da Ludovico Carracci a Ubaldo Gandolfi

*Testi di*

Daniele Benati  
Donatella Biagi Maino  
Alessandro Brogi  
Pietro Di Natale  
Fiorella Frisoni  
Enrico Ghetti  
Valentina Lapierre  
Lucia Peruzzi  
Francesco Petrucci  
Leonardo Piccinini  
Filippo Pedrocco  
Nicoletta Pons  
Massimo Pulini  
Eugenio Riccomini  
Giulio Zavatta

Il 2017 per me è un anno simbolico e denso di soddisfazioni. Per la quarta volta parteciperò alla Biennale di Firenze di Palazzo Corsini; inoltre il conferimento del titolo di Cavaliere della Repubblica Italiana coincide con un significativo traguardo della mia vita: venticinque anni di attività. È però vero che, in quanto figlio d'arte, il tempo trascorso nel mondo dell'antiquariato è molto più lungo e il primo pensiero va a mio padre, scomparso due anni fa, e a mia madre, che ha fondato, qui a Modena, la Galleria Cantore.

Ripercorrendo questo quarto di secolo sento che la mia attività, come quella dell'antiquario in genere, è cambiata in modo radicale. Oggigiorno infatti non si può prescindere dallo studio e dall'accurata documentazione delle opere che si propongono in vendita. Ecco perché, per dare più forti garanzie sui dipinti esposti alla Biennale di Firenze, ho voluto maggiormente documentarli con un nuovo catalogo che, con un briciolo d'immodestia, voglio considerare un vero strumento scientifico. Vi si presentano soprattutto pezzi emiliani, con inediti di maestri quali Denjs Calvaert, Ludovico Carracci, Carlo Bononi e Ubaldo Gandolfi, ma anche opere celebri di Francesco Zaganelli, Michele Desubleo, Paolo Emilio Besenzi ed Elisabetta Sirani. Non mancano però i "forestieri", con importanti dipinti del cosiddetto "Pseudo Pier Francesco Fiorentino", di Giuseppe Bartolomeo Chiari, Ciro Ferri e Monsù Bernardo. Al catalogo hanno contribuito storici dell'arte tra i più accreditati nel mondo della ricerca ed è gratificante aver potuto portare, con loro, aggiornamenti e novità sugli artisti che si presentano.

In un'epoca in cui i grandi antiquari lasciano l'Italia per prestigiose sedi estere, io ritengo che il mercato da ricreare e sostenere sia quello nazionale e mi impegno in questo senso. La nostra è infatti una nazione ricca di raffinati collezionisti dove la passione per l'arte antica è rimasta costante nel tempo. Ci troviamo in un momento caratterizzato da una nuova abbondanza di opere antiche d'alta qualità, dovuto al riaffiorare sul mercato di grandi raccolte private. Il momento è quindi propizio ai collezionisti più attenti, che possono finalmente acquisire autentici capolavori fino a pochi anni fa irraggiungibili.

*Pietro Cantore*

## INDICE

Pseudo Pierfrancesco Fiorentino .....	8
Francesco Zaganelli .....	14
Orazio Samacchini .....	18
Denjs Calvaert .....	22
Ludovico Carracci .....	26
Carlo Bononi .....	30
Giacomo Cavedoni .....	34
Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino .....	38
Luigi Amidani .....	42
Michele Desubleo .....	46
Paolo Emilio Besenzi .....	50
Monsù Bernardo .....	60
Cesare Gennari .....	68
Elisabetta Sirani .....	72
Giovan Battista Beinaschi .....	78
Domenico Maria Canuti .....	84
Ciro Ferri .....	90
Giovan Gioseffo dal Sole .....	96
Giovan Pietro Zanotti .....	100
Giuseppe Bartolomeo Chiari .....	104
Francesco Polazzo, Paolo Paoletti .....	110
Giacomo Francesco Cipper detto il Todeschini .....	114
Donato Creti .....	118
Francesco Simonini .....	122
Ubaldo Gandolfi .....	126
Felice Giani .....	132
Bibliografia .....	138

## PSEUDO PIERFRANCESCO FIORENTINO

(Attivo a Firenze nella seconda metà del XV secolo)

*Madonna adorante il Bambino con san Giovannino e un angelo*

Tempera su tavola, 112 cm  
(diametro compreso la cornice)

### PROVENIENZA

Fiesole, collezione privata  
(lettera di F. Todini ai  
proprietari, s.d.), collezione  
Grassi Firenze (Fototeca del  
Kunsthistorisches Institut  
di Firenze n. 536571),  
collezione privata.

### BIBLIOGRAFIA

Labriola, in *Da Bernardo  
Daddi* 2005, p. 191.

La tavola è riferibile al cosiddetto Pseudo Pierfrancesco Fiorentino, una denominazione coniata da Mason Perkins nel 1928. Lo studioso intendeva così distinguere un gruppo di opere non coerenti nel catalogo del prete pittore Pierfrancesco fiorentino già riunito dal Berenson (1900, pp. 132-134; 1909, pp. 166-172). Zeri, invece, nel 1976 (II, pp. 80-85) riconobbe nel *corpus* di questo pittore non una, ma diverse mani che da Filippo Lippi e Pesellino riprendono tipologie, motivi compositivi e interi gruppi di figure e pertanto ritenne più corretta la denominazione “Imitatori di Filippo Lippi e Pesellino”, sottolineando in tal modo la disomogeneità del gruppo e la differente qualità dei pezzi. Come osservava Annamaria Bernacchioni (in *Maestri e Botteghe* 1992, pp. 160-161) “se questa bottega [...] si serviva di cartoni, è probabile che ne sia entrata in possesso grazie ai rapporti diretti avuti da qualcuno di questi artefici con il Lippi e Pesellino. Basti pensare alla compagnia formata da quest’ultimo con Piero di Lorenzo e Zanobi di Migliore, pittori tutt’ora sconosciuti per la loro attività”. Artisti intorno ai quali è dunque plausibile ruotasse l’intera attività degli “imitatori” (Hirschauer, in *Italian Paintings* 2003, p. 419; Strehlke 2004, p. 367), che dovettero concentrare le copie lippesche e peselliniane in una sola bottega (Staderini, in *Beato Angelico* 2010, p. 166). Creighton Gilbert (1988, p. 202), invece, proponeva l’identificazione dello Pseudo Pierfrancesco Fiorentino con Riccardo di Benedetto, artista noto per la pittura di Madonne, ipotesi valutata anche da Hirschauer (in *Italian Paintings* 2003, p. 419).

Presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (n. 536571) è conservata una foto del dipinto in esame all’epoca della sua appartenenza alla Collezione Grassi, e con tale ubicazione è menzionato da Ada Labriola (in *Da Bernardo Daddi* 2005, p. 191) con la corretta attribuzione. Nel tondo in oggetto, il gruppo centrale della *Madonna col Bambino*, raffigurante la Madonna a mani giunte che adora il Bambino sgambettante col dito in bocca, è ripreso dalla *Adorazione* dipinta da Filippo Lippi





**Fig 1.** Pseudo Pierfrancesco Fiorentino, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, ubicazione ignota.

per il Convento di Annalena e ora alla Galleria degli Uffizi (n. 8350): gruppo che lo Pseudo Pierfrancesco Fiorentino declina più volte in composizioni ora più semplici, come nelle Madonne del Lindenau Museum di Altenburg (Inv. n. 97 (106)) e di Castiglion Fiorentino (Pinacoteca), ora più complesse quali i tondi di Sinalunga (Collegiata di San Martino) e della Bob Jones University di Greenville, tavole, queste ultime, che condividono con il tondo Cantore anche la figura del san Giovannino inginocchiato di profilo dirimpetto alla Vergine, adorante il Bambino. Una replica del dipinto, con la medesima cornice, ma senza l'angelo, è riprodotta da una foto Reali (758) conservata presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (n. 536745, ma anche rintracciabile nella fototeca Berenson a Villa I Tatti), che reca l'antica ubicazione "Florenz, Sly de Knabe" / figura 1/. La tavola è così simile a quella di proprietà Cantore da poter ipotizzare, pur con grande cautela, che si possa trattare della medesima tavola, ma all'epoca ridipinta in modo tale da nascondere l'angelo e parte del paesaggio. Peraltro le analoghe composizioni dello Pseudo Pierfrancesco presentano solitamente una figura sulla destra a bilanciare la composizione, figura che nel tondo Sly de Knabe effettivamente manca.





La medesima composizione del nostro tondo, con l'angelo alle spalle di Maria, è anche rintracciabile nel tondo già Sotheby's (Londra, 8 dicembre 1976, n. 66; Fototeca Zeri n. 36869), con la variante dello sfondo, in quest'ultimo in gran parte occupato da fondo oro e da un cespuglio fiorito nella parte bassa /figura 2/. La figura dell'angelo torna, in controparte, nel quadro del Museu de Arte de Sao Paulo, a San Paolo; un procedimento in linea con la prassi di questa bottega che, assemblando cartoni, scomponendoli e ricomponendoli, cerca nuove soluzioni compositive.

Peculiare di questo gruppo di pittori che vanno sotto il nome convenzionale di Pseudo Pierfrancesco fiorentino anche la cornice, intagliata nel medesimo pezzo di legno su cui è dipinta l'immagine. Tale particolare è stato evidenziato dal Soulier (1926, p. 91) anche per il tondo già in Palazzo Strozzi, che presenta il medesimo gruppo della Madonna col Bambino, qui circondato da angeli. Il disegno della nostra cornice riappare inoltre nel dipinto di Sinalunga, in quello della National Gallery di Londra (n. 2011) e nel sopra menzionato tondo della foto Reali.

Nicoletta Pons

**Fig 2.** Pseudo Pierfrancesco Fiorentino, *Madonna col Bambino, san Giovannino e un angelo*, ubicazione ignota, Foto Fototeca Zeri, inv. 11526.



## FRANCESCO ZAGANELLI

(Cotignola, 1460 c. - Ravenna, 1531)

*Sacra Famiglia con santo guerriero*

1525 circa

olio su tavola, 55,5 x 42 cm

### PROVENIENZA

Roma, collezione Sterbini.

### BIBLIOGRAFIA

Venturi 1906, pp. 195-197;  
Zama 1994, pp. 32, 190-192.

L'interessante tavola di Francesco Zaganelli si mostra al pubblico dopo che per decenni ne è stata ignota la collocazione. Raffaella Zama, nella monografia sull'artista, ne pubblicava un'antica fotografia in bianco e nero che non rendeva giustizia alla sua qualità. La studiosa la segnalava "già in Collezione Sterbini" a Roma (Zama 1994, p.191-192) dove la vide, prima del 1906, Adolfo Venturi. Curando l'edizione del catalogo di quella raccolta, egli ne compilò una minuziosa descrizione (Venturi 1906, pp. 195-197).

Zaganelli fu tra i più dotati di un originale gruppo di artisti romagnoli dall'insolita temperie anticlassica. Oltre al fratello Bernardino, si ricordano Bartolomeo Ramenghi, Girolamo Marchesi (probabile allievo degli Zaganelli) e Baldassarre Carrari. Escludendo quest'ultimo, in seguito più attratto dal venezianismo di Nicolò Rondinelli, ciascuno di essi dovette fare i conti con esperienze bolognesi d'inizio Cinquecento, dove un "classicismo prematuro" si diffuse grazie a Francesco Francia, all'arrivo della pala Scarani di Perugino (1498-1500 circa) e allo svolgersi del cantiere bentivolesco di Santa Cecilia. Tra 1505 e 1506 vi operarono fianco a fianco Francia, Amico Aspertini, Lorenzo Costa (da fine secolo attratto da moduli perugini, ai quali affiancherà presto inquietudini mutate dallo stesso Aspertini) e due personalità non chiaramente definite (col Malvasia si sono fatti i nomi quasi mitici di Chiodarolo e Cesare Tamaroccio, cfr. P. Ervas 2014, p. 27, che alle note 86 e 87 riepiloga lo stato degli studi sui due artisti). Aspertini nel 1496 era a Roma col padre, donde riportò ricordi non scontati di Filippino Lippi (in seguito presente a Bologna con la pala di San Domenico, 1501) e dello stile ornato di Pinturicchio. Si dimostrerà precocemente sensibile a un'ancora più insolita fascinazione per artisti nordici e più propriamente tedeschi, attraverso le stampe ma probabilmente anche con la conoscenza diretta dell'opera di Albrecht Dürer. Questi dovette lasciare in Romagna la *Madonna col Bambino* di Bagnacavallo (inizialmente forse proprio a Cotignola, cfr. Zama 1994, p. 32, ora a Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca) e fu a Bologna





nel 1506, dove si trova un'enigmatica quanto guasta *Madonna col Bambino* (chiesa dei Santi Filippo e Giacomo) attribuitagli da Stefano Tumidei (Aa. Vv. in Tumidei 2011, p. XIX).

In tale clima l'arrivo nella città felsinea dell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello raffreddò il fervore sperimentale dei citati romagnoli, che tentarono di adeguarsi all'irraggiungibile modello. Pur recependo la serie di novità, le voci degli Zaganelli rimasero fuori dal coro, come dimostra anche la *Sacra Famiglia* di Francesco che qui si presenta. Un'iniziale formazione avvenne probabilmente in orbita ferrarese, come dichiara la *Madonna col Bambino e i santi Floriano e Giovanni Battista* (Brera), prima opera firmata dai fratelli nel 1499.

Già vi si ravvisa la diversa indole dei due: Bernardino si dimostra a conoscenza di Ercole de' Roberti e Costa, in parallelo ai cosiddetti "pittori di Ercole I d'Este" e a lui si devono il dolce aspetto della Vergine e di Floriano e il panneggiare arrotondato. La minuzie descrittiva e luministica sul volto del Battista, l'angelo seduto e le pieghe tormentate dell'abito di quello di destra vanno ricondotti a Francesco (A. De Marchi in *Ioanes Ispanus* 2000, p. 148 considera la pala del solo Francesco, forse su disegno di Bernardino).

Il suo fare denota interessi alternativi, affini a quelli germanizzanti di Aspertini ma declinati altrimenti, verso il rigore geometrico, la materia dura e smaltata e l'asperità lineare del primo Palmezzano. Tali esiti non stupiscono nello sperimentale primo decennio, mentre è curioso il loro perdurare in seguito. Concordi con la Zama, la tavola già Sterbini va infatti datata agli anni Venti, quando già da tempo Francesco risiedeva a Ravenna. La mancanza di punti fermi in questa fase rende arduo esprimersi *ad annum*, ma si può tentare di restringere il campo in direzione della finale *Deposizione* già a Cesena (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Nella *Sacra Famiglia* si ravvisa infatti un fare più arrotondato, pastoso e sfumato accanto a lineamenti regolarizzati, che pongono il dipinto vicino al *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (Ravenna, Seminario), all'*Adorazione dei pastori* e alla *Crocifissione* (Ravenna, Pinacoteca). Interessante notare come un'analoga evoluzione, per così dire "classicista", caratterizzi alle stesse date anche il nostalgico Palmezzano. Il Bambino sembra una versione miniaturizzata del san Sebastiano della pala di Viadana (1518) e si apparenta a quelli che compaiono in alcuni dipinti da devozione privata (Zama 1994, p. 190, cat. 73, p. 192, cat. 76) e nella tarda *Adorazione dei pastori* (Ravenna, Pinacoteca).

È tuttavia la *Madonna* Sterbini conserva uno schietto sapore nordico nel comporre stipato e nel modo in cui il volto di Maria è incorniciato dal velo; deriva da incisioni düreriane la miriade di pieghe cesellate, presenti anche nel drappo del giovane santo. Il giovane in armatura si può dubitativamente identificare in Valeriano, venerato nel forlivese, che compare anche nella pala di Brera, un tempo a Cotignola.

Enrico Ghetti

## ORAZIO SAMACCHINI

(Bologna, 1532 - 1577)

*Riposo durante il ritorno dalla fuga in Egitto*  
1570 circa

olio su tavola, 81 x 62,5 cm

### PROVENIENZA

Roma, Collezione Giustiniani; Berlino, Collezione Hohenzollern.

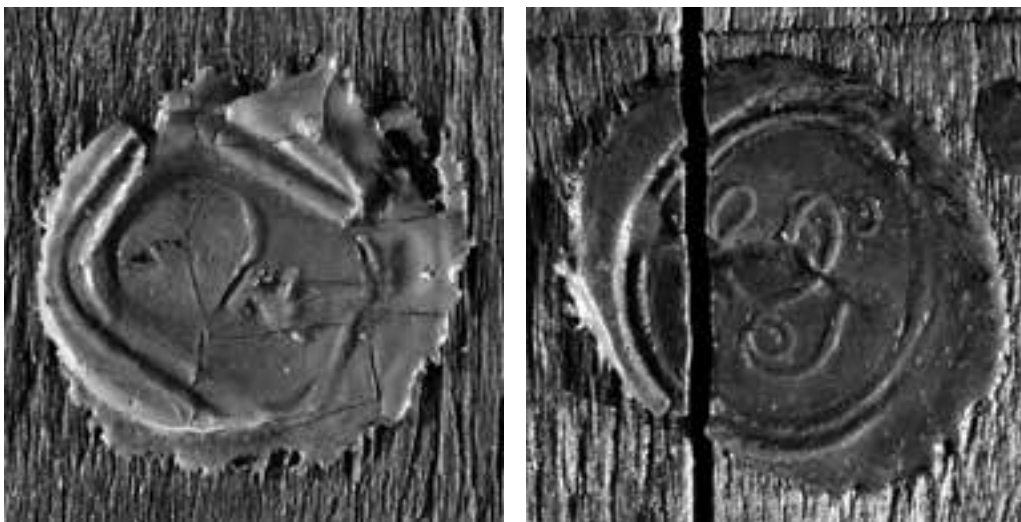
### BIBLIOGRAFIA

Delaroche 1812, n.79; Landon 1812, p. 101, tav. 47; *Verzeichniss* 1826, n. 78; *Schloss Berlin* 1853-1854, 546, 21; J. Winkelmann, in *Arte emiliana* 1989, p. 52 n. 30; Danesi Squarzina 2003, I, pp. 179 n. 178, figg. 84, 85, pp. 457-458, n. 242; Danesi Squarzina 2003, II, p. 306, n. 221.

In primo piano, ambientato in un vasto paesaggio, si svolge l'episodio centrale della Vergine che, al riparo di un'ombrosa vegetazione, con gesto affettuoso e materno tiene tra le braccia il Bambino e lo accudisce premurosamente mentre gli angioletti, aggrappati ai rami della palma, colgono i datteri per nutrire la sacra famiglia. Al di là del greto del ruscello al quale si sono abbeverati, Giuseppe lega l'asinello che li ha portati miracolosamente in salvo davanti a una modesta capanna.

Il dipinto vanta una provenienza illustre. Due sigilli in ceramica sul retro, in uno dei quali sono impresse le lettere B G entro uno scudetto sormontato da un leone, mentre nell'altro si vedono le lettere V G intrecciate, rispettivamente del cardinale Benedetto e del fratello minore, il marchese Vincenzo Giustiniani, documentano la sua presenza nella collezione Giustiniani. Gli altri due sigilli che compaiono sono prussiani e attestano il passaggio della tavola nella collezione Hohenzollern a Berlino presumibilmente nel 1812, anno in cui un nucleo ingente di opere della raccolta venne acquistato dal re di Prussia. Si deve a Silvia Danesi Squarzina, in base al confronto con l'incisione tratta dal Landon (1812), l'identificazione del dipinto con quello citato come "scuola del Correggio" nell'inventario post mortem di Benedetto Giustiniani del 1621, in quello di Vincenzo del 1638 e in quello redatto da Vincenzo Angeletti nel 1793 (Danesi Squarzina 2003). La studiosa, nel pubblicare la tavola, che nel 1829 è ricordata nel castello di Berlino, la riferisce a "Pittore del Manierismo bolognese". Entrata nel mercato antiquario e venduta con un'attribuzione a Carlo Saraceni a un'asta di Berlino, è stata correttamente restituita da Jürgen Winkelmann (*Arte emiliana* 1989) al bolognese Orazio Samacchini, la cui attività ha assunto, grazie a studi recenti, un ruolo sempre più di spicco nella cultura emiliana nel corso del terzo quarto del XVI secolo. Educatosi nell'ambito del classicismo bolognese, l'artista aveva assorbito, attraverso la lezione del Bagnacavallo junior, suo primo maestro, elementi della cultura raffaelliana e aveva poi arricchito tali colte propensioni formali mediante





**Fig 1.** Sigillo in ceralacca cardinale Benedetto Giustiniani.

**Fig 2.** Sigillo in ceralacca del marchese Vincenzo Giustiniani, fratello di Benedetto.

un turgido risalto plastico di stampo michelangiotesco mediato da Pellegrino Tibaldi, all'opera in palazzo Poggi a Bologna tra il 1552 e il 1553. Nel corso di un soggiorno a Roma collaborò con l'équipe guidata da Giorgio Vasari alla decorazione della Sala Regia in Vaticano, rafforzando le sue originarie inclinazioni manieriste.

Se un primo tentativo di ricostruzione dell'attività romana del Samacchini è stato operato da Winkelmann (in *Pittura bolognese* 1986, II, pp. 632-633), spetta poi a D. Benati il merito di avere chiarito la sua fisionomia artistica nei lavori della Sala Regia e di avergli restituito il riquadro raffigurante *Pietro d'Aragona che offre il suo regno a Innocenzo III*, un tempo riferito a Livio Agresti, autore invece di quello con *Ottone I che restituisce le province usurpate a Agapeto II*, già riferito allo stesso Samacchini (D. Benati, in *Vitale e Agricola* 1993, p. 151 n. 25).

Il dipinto in esame, caratterizzato dalla lucente smaltata della stesura pittorica, rappresenta, all'interno della cultura manierista di ambito emiliano, uno stupendo momento di sintesi tra la possente tornitura plastica delle figure di stampo michelangiotesco e la composta eleganza formale di matrice raffaellesca, qualificandosi come un prodotto della fase inoltrata dell'attività del pittore, orientata verso una originale meditazione sui modelli della pittura parmense. La sua significativa svolta in senso parmigianesco era culminata nel linguaggio fluido, ma al tempo stesso monumentale, degli affreschi con *Storie di Mosè* eseguiti nel duomo di Parma a partire dal 1570, ai quali la nostra tela si può avvicinare per la gamma cromatica preziosa e cangiante.

Nella dimensione contenuta del dipinto di devozione privata Samacchini interpreta il soggetto in chiave di accostante scena



**Fig 3, 4.** Sigilli successivi alla vendita del dipinto al re di Prussia (1812).

domestica con una chiara allusione alla *Madonna della scodella* del Correggio. Il tono di affabile quotidianità è sottolineato anche dalla nitida e semplice evidenza della "natura morta" in primo piano, con la fiasca e la scodella appoggiate sul rustico panno bianco steso a terra. Sul fondo, tra raffinate sottigliezze atmosferiche di gusto nordico, si intravede la bellissima città illuminata dai bagliori iridescenti del tramonto.

*Lucia Peruzzi*

**DENJS CALVAERT**  
detto **DIONISIO FIAMMINGO**

(Anversa, 1540? - Bologna, 1619)

*San Giovanni evangelista*

1585 - 1590

olio su tela, 72 x 50 cm

BIBLIOGRAFIA

Inedito.

San Giovanni è raffigurato in un momento di pausa durante la scrittura del Vangelo. Deposta la penna, con lo sguardo rivolto in basso, quasi cerca ispirazione nel muto dialogo con l'aquila che canonicamente lo rappresenta. Di questo inedito dipinto su tavola si conserva, al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi /figura 1/ un interessante disegno preparatorio (gessetto nero su carta preparata in azzurro, 144x181 mm, Inv. N. 14.208, cfr. Twiehaus 2002, fig. 77) che ne mostra due fasi del processo creativo: nella prima l'apostolo poggia sul braccio destro, l'altra mano al petto e la testa reclinata all'indietro, mentre nella seconda già mostra le fattezze che assumerà nella tela.

Disegno e dipinto sono, a evidenza, opere della prima maturità di Denjs Calvaert, l'anversese conosciuto principalmente come precettore di importanti artisti bolognesi, tra i quali spiccano Guido Reni, Domenichino e Francesco Albani. La celebrità di questi non deve però indurre a sminuire le doti del fiammingo, né la qualità della produzione artistica, in special modo quella giovanile, più briosa e sperimentale. Dopo un tirocinio svolto in patria, egli completa la propria formazione a Bologna con maestri quali Prospero Fontana e Lorenzo Sabatini. Per il loro tramite accede a raffinatezze pittoriche di estrazione parmense che certo ben consuonavano coi calligrafismi propri dell'arte mediocinquecentesca fiamminga (cfr. Montella, in *Pittura bolognese* 1986, II, pp. 683-708). Non si dimentichi che lo stesso Parmigianino fu attivo a Bologna, dove lasciò importanti pale e preziosi dipinti di destinazione privata, e lunga fu l'influenza delle opere di un tale genio sugli artisti del posto. Vale la pena ricordare, in proposito, una versione grafica tratta dal *San Rocco* del Mazzola (Bologna, San Petronio) dallo stesso Calvaert (Benati in *Dipinti e disegni* 1997, pp. 86-88). Un soggiorno romano tra 1572 e 1575 circa gli permise di studiare la cultura tardomanierista locale e, in particolare, Federico Zuccari (si veda la proposta di riconoscere l'intervento dell'anversese nell'oratorio del Gonfalone, Twiehaus 2010), di cui si ricorderà anche nella pala eseguita per la chiesa dei Santi Gregorio e Siro (1581).





**Fig 1.** Denys Calvaert, *Due studi per figura maschile con mano al petto*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi.

Tornato a Bologna anche Calvaert avvertì l'esigenza di confrontarsi a suo modo con le radicali novità introdotte dai Carracci, portatori di nuova linfa grazie allo studio del vero e alla riscoperta dei grandi veneti del Cinquecento, di Correggio e di Federico Barocci. È però naturale che, su di un artista ultraquarantenne, tenacemente legato alle proprie origini, la rivoluzione carraccesca non poté attecchire in modo radicale. Non mancò tuttavia di produrre effetti, come si evince dalla *Sacra Famiglia coi santi Elisabetta e Giovannino* (collezione privata, 1584) e da quella coi santi Caterina e Giovannino (Oldenburg, Gemäldegalerie, 1584). Ecco infatti che, entro uno schema ancora cinquecentesco (si noti il paesaggio fantastico che appare in lontananza, o la minuziosa descrizione dell'ambiente e degli oggetti di scena), i preziosismi calano e nei dipinti compare una pennellata meno "leccata", dai margini traspiranti e ammorbiditi.

S'intravedono ora richiami agli affetti correggeschi e un fare accostante nei dolci atteggiamenti dei protagonisti. Accanto a queste Sacre Famiglie si pone, forse di poco successiva, la *Deposizione* della Galleria Estense di Modena. Qui Cristo è

sorretto da un giovane (il Cireneo?) dalle fattezze simili a quelle del *San Giovanni evangelista* che qui si presenta (*Pittura bolognese* 1986, II, p. 685; Benati in *Omaggio* 2003, pp. 28-30) ma la somiglianza va oltre quella meramente fisica. Anche il trattamento ammorbidito, il carattere malinconicamente assorto ritornano qui come nei protagonisti delle opere richiamate, contribuendo a datare il dipinto in chiusura del nono decennio. Pur nel medio formato il giganteggiare della figura, ribaltata in primo piano mentre lo sfondo vertiginosamente si allontana, pone il *San Giovanni* sulla scia avviata dalla *Vigilanza* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1568) dove la monumentale figura allegorica campeggia davanti a una veduta che digrada lateralmente. Il paesaggio dalle atmosfere fiamminghe è un ricordo di gioventù che in Calvaert si perpetua, aggiornato sugli sviluppi padani dei ferraresi e di Nicolò dell'Abate (a loro volta debitori dei dipinti nordici collezionati dagli Este a Ferrara o di cicli affrescati come quello estense di Belriguardo). Stesse origini ha l'interesse per la resa particolareggiata dell'ambientazione, qui una città antica la cui rovina si deduce dai rocchi di colonne dismesse e da lontani archi insinuati dalla vegetazione, a simboleggiare la vittoria dell'unico Dio sul paganesimo. Quel Dio di cui, intingendo la penna in un calamaio dal prezioso nastro azzurro, lo stesso Giovanni si farà portavoce nel proprio Vangelo.

*Enrico Ghetti*

## LUDOVICO CARRACCI

(Bologna, 1555 - 1619)

*La flagellazione di Cristo*

1605 - 1610

olio su rame, 49,6 x 42,7 cm

### BIBLIOGRAFIA

Benati, in *L'anima* 2010,  
pp. 48-52, n. 9.

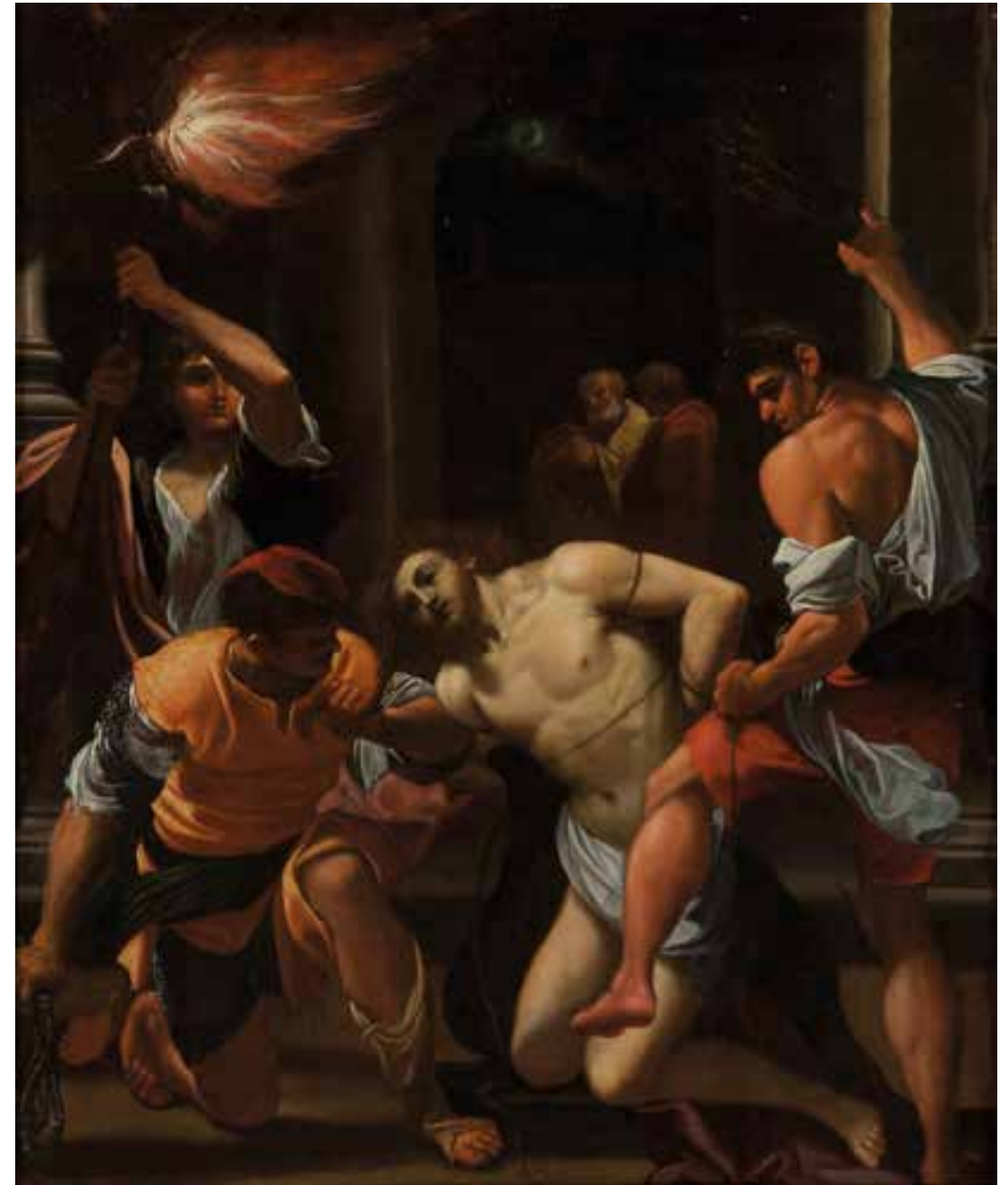
Appare sempre stupefacente la carica umana e poetica con cui Ludovico Carracci si accosta a temi già trattati nella sua carriera, sapendoli ripensare e per così dire rigenerare dall'interno, sottoponendoli al vaglio di una sensibilità sempre internamente coerente, quanto audacemente sperimentale.

È il caso del soggetto proposto da questo rame, che, passato sul mercato internazionale come opera della sua cerchia, va con sicurezza ascritto al suo più scelto catalogo.

Già all'inizio della propria carriera, nella grande tela ora nel Musée de la Chartreuse di Douai (circa 1583: Brogi 2001, II, figg. 46-48), Ludovico aveva offerto una versione della flagellazione di Cristo di lancinante crudezza, adottando una disposizione dei personaggi che, nella sua ostentata paratassi, tagliava definitivamente i ponti con i lambiccati virtuosismi della tarda Maniera per restituire l'episodio evangelico nella sua drammatica verità esistenziale. E ancora nei primi anni novanta, in uno dei due laterali per una cappella in San Girolamo della Certosa, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (Brogi 2001, II, fig. 115), aveva fatto ricorso a uno schema di chiara matrice veneta e tintorettesca per estrarre dalla raffigurazione, calata entro una dimensione luminosa che è parsa giustamente anticipatrici dei risultati che saranno raggiunti in campo sacro dal Caravaggio, tutta la sua tragica evidenza.

L'impostazione adottata nel dipinto della Certosa è ulteriormente rivista in questo dipinto, in cui il più anziano dei Carracci sfrutta in modo assai personale le potenzialità offertegli dal supporto metallico.

Senza nulla concedere alla minuzie descrittiva di cui gli artisti coevi in genere si compiacevano allorché lavoravano su rame, Ludovico consegue infatti, attraverso il serrato calcolo compositivo che organizza le masse delle figure stipandole entro lo spazio a disposizione, un effetto di monumentalità degna di un dipinto di dimensioni ben maggiori, al punto che, giudicandolo in fotografia, si potrebbe essere indotti a ritenerlo una grande pala d'altare, di cui possiede in effetti l'interna





misura. La brillantezza del supporto viene altresì utilizzata dal pittore per precisare una scelta di contrasto luminoso e cromatico che il dipinto della Certosa, riassorbito nei mezzi toni e impoverito nella superficie pittorica, ha ormai perduto. Si veda ad esempio il ruolo che, nell'economia del dipinto, viene a giocare la rossa fiamma fumigante della grande torcia che il giovane tiene alzata sulla sinistra: non solo rutilante "pezzo di bravura", ma acme cromatico e insieme drammatico dell'intera composizione, visto che ad essa è affidato il compito di svelare, sottraendolo di colpo dal buio che ingombra la scena, l'orrore di ciò che vi si sta compiendo. Riverberandosi dalla torcia, la luce batte sul cappello e sulla tunica aranciata dello sgherro inginocchiato, indugia sul corpo livido e dolorante di Cristo e scolpisce quello dell'aguzzino intento a percuoterlo. Oltre l'arco che si apre nel fondo una seconda fonte di luce, la falce di luna, illumina l'episodio della negazione di Pietro.

Si tratta di scelte, drammatiche ancor prima che stilistiche, che Ludovico adotta in altre opere eseguite sul finire del primo decennio del nuovo secolo: nell'immensa tela con i *Funerali della Vergine* ad esempio, già nel duomo di Piacenza ed ora nella Galleria Nazionale di Parma (1607-1609: Brogi 2001, II, fig. 210), oppure nel bellissimo sovrapporta con *Alessandro Magno e Taide che incendiano Persepoli* già in palazzo Tanari e ora presso Richard Feigen a New York (Brogi 2001, II, fig. 214; *Italian paintings* 2010, pp. 131-133, n. 40), che del rame in oggetto ripropone non solo il fisico ingombro con cui le figure si stipano entro la superficie pittorica, ma anche le sfolgoranti cromie (si confronti in particolare il colore della tunica di Alessandro con quello della casacca dello sgherro di sinistra, che copre un'analogia maglia di ferro).

L'esecuzione del dipinto viene dunque a collocarsi dopo quel breve soggiorno a Roma che, condotto nell'estate del 1602, portò il pittore a confrontarsi con i grandi testi cinquecenteschi, da Raffaello a Michelangelo, da Giulio Romano a Sebastiano del Piombo, per coglierne, come è stato detto, gli spunti più visionari e romantici. Così la conoscenza diretta della *Liberazione di San Pietro* affrescata da Raffaello nella seconda Stanza in Vaticano, che doveva essergli già nota attraverso il commento di Vasari e di cui peraltro Ludovico rifiuta la dimensione classica, può essere alla base della duplice fonte, una artificiale (la fiaccola) e l'altra naturale (la luna), che dà luce alla scena.

*Daniele Benati*



## CARLO BONONI

(Ferrara, 1569? – 1632)

*Madonna col Bambino in gloria*

1605 - 1610

olio su rame, 26,5 x 20,5 cm

### BIBLIOGRAFIA

Inedito.

La Vergine, circondata da soffici e palpabili nubi di correggesca memoria tra le quali fanno capolino angeli incolori, siede reggendo il paffuto bambino in equilibrio precario sulla gamba sinistra, in un gesto estremamente naturale e umano. Divino è invece quello di Gesù, che scruta verso il basso come la madre, in atto di benedizione.

La composizione è connessa alla celebre incisione di Federico Barocci raffigurante la *Madonna col Bambino tra le nubi*, replicata nel 1582 da Agostino Carracci e impiegata anche da Ludovico nel giovanile *San Vincenzo martire* (Bologna, Unicredit). Nel rame la morbidezza del risultato sembra però derivare direttamente dal prototipo dell'urbinate, peraltro sensibilmente variato nelle mani e nelle gambe della Vergine e nella posizione del Bambino.

Il piccolo dipinto è una smagliante aggiunta al non ampio catalogo di Carlo Bononi, il più importante artista della Ferrara post estense, colui che Roberto Longhi, in chiusura dell'*Officina Ferrarese* (1934, p. 153), definì romanticamente “l'ultimo sognatore di un mondo declinante, venato ormai dalla mestizia del Tasso”. Permangono ancora interrogativi sulla sua data di nascita, tradizionalmente fissata da Girolamo Baruffaldi al 1569 (1697-1722, ed. 1844-1846, II, p. 117) ma recentemente (Ghelfi 2011) avanzata tra 1575 e 1580 per l'assenza di tracce precedenti il 1602 (Valentini 2011, pp. 129, 135) e a seguito dell'affermazione di Marc'Antonio Guarini che, nel 1621, definisce Bononi un “giovine di ottimi costumi” (Guarini 1621, p. 304); tuttavia è difficile considerare “giovine” a quella data un uomo nato sul 1580 e, forse, l'aggettivo è impiegato da Guarini quale artificio letterario atto a marcarne più incisivamente la maestria e la padronanza tecnica.

Gli studi sono comunque in fieri e a ottobre 2017 una mostra monografica permetterà più sicure affermazioni (Ferrara, Palazzo dei Diamanti).

La *Madonna col Bambino* che qui si presenta è uno dei rari dipinti su rame del maestro ferrarese, tra i quali si annoverano



la *Madonna col Bambino e le sante Agnese, Maddalena, Cecilia e Margherita* (collezione privata) e *L'Assunzione della Vergine* (Ferrara, Pinacoteca Nazionale). Si tratta in entrambi i casi di prodotti giovanili anche se, soprattutto nel primo caso, la qualità è altissima, a dimostrare l'alto grado di competenza precocemente raggiunto. Più in generale, sembra che la produzione di dipinti di destinazione privata si concentri in particolar modo nella prima parte della vita di Carlo.

Già dal finire del secondo decennio, infatti, egli sarà subissato da una frenetica richiesta di pale d'altare che lo vedrà attivo anche fuori Ferrara (Bologna, Verona, Fano), intervallata dalla decorazione murale della cappella Gabbi (Reggio Emilia, santuario della Ghiara, 1622).

Anche la *Madonna col Bambino* che qui si discute appartiene al primo tempo di Bononi. Ritengo anzi che la cronologia del dipinto si possa agevolmente stringere tra il 1604 del frammento raffigurante la *Madonna col Bambino* /figura 1/ (Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna, fondamentale alla ricostruzione del percorso dell'artista perché, tra i pochi dipinti datati, è quello più antico) e le pale del 1611, ossia il *San Carlo Borromeo orante* (Ferrara, chiesa della Madonnina) e *L'Annunciazione* (Gualtieri, parrocchiale). I ricordi bastaroleschi ben visibili nella *Madonna coi santi Maurelio e Giorgio* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1600 circa), pur non scomparsi, sono divenuti il substrato di più moderne sperimentazioni. Il ferrarese si fa infatti interprete in patria della riforma carraccesca e, in particolare, si mostra interessato all'accostante resa degli affetti, al naturalismo e al senso metereologico di Ludovico Carracci che però propone con una tecnica più preziosa e filante, in un procedere che non nasconde l'interesse per la pittura veneta e in particolare quella di Palma il Giovane (si veda in particolare la pala con *I santi Lorenzo e Pancrazio* di Casumaro, 1608, forse l'opera più vicina al nostro rame nonostante le figure dai contorni marcati e il differente formato).

D'altro canto sono ancora lontane le sollecitazioni maggiormente realistiche dovute a un viaggio romano, evidenti a partire dalla *Pietà coi santi Bernardino e Sebastiano* (Parigi, Louvre, già Reggio, santo Spirito), documentata già nel 1620 (Superbi 1620, p. 128) e che quindi permette di collocare tale viaggio in un momento precedente. Il confronto più calzante mi pare quello con la *Madonna col Bambino in gloria* del Kelvingrove Museum di Glasgow, anch'essa su rame (cm 15,2x20,3), i cui panneggi arrovellati, per certi versi ancora bastaroleschi, potrebbero suggerire un anticipo di qualche tempo sul dipinto che qui si discute.

Un argomento che merita approfondimenti è il nesso, certo reciproco, con l'altro comprimario della scena ferrarese del tempo, Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino. Nato attorno al 1550, era un artista pienamente affermato quando Bononi

muoveva i primi passi. Dallo studio dei grandi veneti del Cinquecento (Jacopo Bassano, Tintoretto) trasse il gusto per la materia ricca e per la pennellata sfrangiata. Fu poi talmente suggestionato dal Veronese da meritare il soprannome di Paolo Ferrarese, rimanendo fino al termine dei propri giorni legato ai moduli e ai cromatismi di tali maestri, pur fatti propri, ferraresi appunto, in modo del tutto personale e riconoscibile. Vista la celebrità di cui Scarsellino godeva nell'ambiente cittadino, per il giovane Carlo dovette costituire un naturale punto di riferimento. Lo dimostrano dipinti come la *Lapidazione di santo Stefano* (Imola, Museo Diocesano) e la *Madonna coi santi Sebastiano e Rocco* di collezione privata, nella quale il santo pellegrino dipende direttamente da quello raffigurato con san Ludovico Bertrando dal più anziano maestro nella pala di san Domenico (Ferrara); nella posa a gambe divaricate e nel gesto di benedizione il Bambino richiama da vicino quello della *Madonna coi santi Lorenzo, Francesco e Nicola* (Ferrara, Pinacoteca Nazionale). Valentina Lapierre mi suggerisce l'interessante confronto con alcuni dipinti di Scarsellino che rappresentano lo stesso soggetto del dipinto di Bononi, in particolare i numeri 219 e 220 della monografia (Scarsellino 2008) e uno di prossima pubblicazione (Lapierre, in corso di stampa). Tali affinità sono quindi ulteriore conferma di precocità per il nostro rame. In breve tempo Carlo si emanciperà e, sul finire del secondo decennio, sarà lo stesso Scarsellino a subire il fascino del più giovane e moderno artista, autore delle opere più aggiornate visibili a Ferrara in quegli anni. Nulla avevano da invidiare ai rari esempi di pittura bolognese (Ludovico Carracci, Bartolomeo Cesi, Lucio Massari) comparsi nella città un tempo estense all'incirca negli stessi anni.

Enrico Ghetti



Fig 1. Carlo Bononi, *Madonna col Bambino*, 1604, Modena, Banca Popolare dell'Emilia-Romagna.

## GIACOMO CAVEDONI

(Sassuolo, 1577 - Bologna, 1660)

*Madonna col Bambino*  
entro il 1614

olio su tela, 118 x 97,5 cm

BIBLIOGRAFIA  
Negro, Roio 2001, p. 198.

Si deve a Erich Schleier, in occasione di un suo passaggio in asta a Londra sul finire del secolo scorso, la restituzione di questo bellissimo dipinto a Giacomo Cavedoni, l'artista sassolese che seppe guadagnarsi un posto di spicco nella vicenda della pittura bolognese "riformata" dai Carracci.

A perfezionarsi presso questi ultimi, dopo un apprendistato verosimilmente molto breve nella bottega di Domenico Carnevali, era stato inviato nel 1591 grazie a una sovvenzione deliberata dalla Comunità di Sassuolo. Partito Annibale per Roma (1595), le sue preferenze si orientarono ben presto verso l'accalorato e patetico eloquio di Ludovico, nel raggio del quale si situano le sue prime opere (*Santo Stefano in gloria*, 1600, Modena, Galleria Estense; *Sant'Antonio battuto dai demoni*, circa 1604, Bologna, San Benedetto). Ma decisivi per la sua formazione si rivelarono un soggiorno a Venezia, dove, secondo quanto ci informa Malvasia (1678, ed. 1841, II, p. 146), si recò "a veder le cose di Tiziano", e quello a Roma, dove tra il 1609 e il 1610 fu tra gli aiuti di Guido Reni nella cappella del Quirinale. Le tele in San Paolo a Bologna e la *Pala di Sant'Alò*, datata 1614 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), la cui intensità prelude ai modi del maturo Guercino, danno pienamente conto di tali esperienze, così come i numerosi e impetuosi disegni che passarono talora sotto il nome di Tiziano. Una malaugurata caduta da un ponteggio, avvenuta nel 1624 allorché attendeva alla decorazione di San Salvatore, e poi le disastrose vicissitudini famigliari intervenute in seguito alla peste del 1630 spegneranno tuttavia ben presto quella fervidissima vena cosicché, "datosi tutto allo spirito e alle divozioni" (Malvasia), condurrà la restante parte della sua lunga carriera con esiti qualitativi sempre più scadenti.

La tela in esame si connota per uno smagliante venetismo, che rinvia alla fase più alta dell'attività di Cavedoni. Pur filtrato attraverso le scure gamme ludovichiane, vi è infatti evidente la ripresa dal celebrato modello della *Pala Pesaro*, eseguita da Tiziano tra il 1519 e il 1526 per la basilica dei Frari a Venezia:





un testo al quale aveva guardato con interesse lo stesso Ludovico per la sua *Pala Bargellini* (1588, Bologna, Pinacoteca Nazionale), ma di cui Cavedoni sembra restituire i risultati di una conoscenza diretta, tanto nella scelta di una marcata visione di sottinsù quanto nell'inclinazione del capo della Vergine, coperto da un velo assai simile a quello dipinto dal cadorino.

Si tratta di una constatazione di peso, giacché il carattere di palese omaggio nei confronti della *Pala Pesaro* di Tiziano offerto in questa tela può invalidare l'impressione, determinata appunto dal sottinsù e dallo sguardo volto verso il basso della Vergine, che essa sia quanto rimane di una pala d'altare, smembrata in epoca imprecisata. La stessa libertà della stesura, evidente in particolare nel velo, nelle pieghe della manica e nel candido lenzuolo con cui la Madre trattiene il Bambino, ribadisce il carattere autonomo, in quanto strenuamente "sperimentale" del dipinto, in cui Cavedoni pare rivedere gli strumenti pittorici appresi nella bottega di Ludovico Carracci alla luce della forte impressione ricevuta dal soggiorno veneziano di cui ci parla Malvasia avendone avuto notizia dallo stesso pittore, del quale era stato per qualche tempo allievo.

Per i motivi sin qui esposti, ed essendo sconosciuta la data del viaggio di Cavedoni a Venezia, la più probabile collocazione cronologica del dipinto in esame viene a porsi tra la paletta di Santa Maria delle Laudi (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 2927), ancora sostanzialmente immune da tale infatuazione tizianesca, e la citata *Pala di Sant'Alò* (1614), che per più di un aspetto sembra appunto preparare.

*Daniele Benati*

## IPPOLITO SCARSELLA

detto **LO SCARSELLINO**

(Ferrara, circa 1551 - 1620)

*Adorazione dei Magi*

1615 circa

olio su tela, 51 x 44 cm

### BIBLIOGRAFIA

Inedito.

L'*Adorazione dei Magi* è uno dei soggetti che ricorre con maggior frequenza nel catalogo dello Scarsellino, il pittore più rappresentativo del primo Seicento ferrarese cui va attribuito questo inedito dipinto. Dopo una prima formazione presso la bottega del padre Sigismondo, detto il Mondino, pittore e architetto, la tradizione vuole che Ippolito abbia intrapreso prima il discepolato presso l'accademia bolognese dei Carracci e quindi un periodo di formazione a Venezia accanto a Paolo Veronese. Se l'alunnato carraccesco è da escludere per motivi anagrafici, Scarsellino dovette sicuramente misurarsi con i suoi coetanei bolognesi nel cantiere di Palazzo dei Diamanti (1590-1593) nella natia Ferrara, in cui lavorarono allo stesso ciclo decorativo. Più plausibile appare il soggiorno di Ippolito in Laguna, dove alla lezione del Caliari deve avere unito lo studio delle opere di Tiziano, del Tintoretto e dei Bassano.

Continuatore della tradizione figurativa del Rinascimento ferrarese, lo Scarsellino seppe adattarsi al cambio epocale determinato dalla Devoluzione di Ferrara allo Stato della Chiesa (1598): riuscì a mantenere i rapporti con la casata degli Este, migrata a Modena, e a instaurare contatti con la nuova amministrazione legatizia, che gli valsero prestigiosi incarichi presso la nobiltà romana. Il ricco catalogo dello Scarsellino documenta come l'artista si sia dedicato con pari fortuna ai temi sacri e a quelli profani, anche se bisogna evidenziare che proprio su questo secondo fronte il pittore ha toccato i più alti esiti pittorici, dando il suo personale apporto al nascente genere del Paesaggio: si pensi a *Ermafrodito e Salmace* e al *Bagno di Venere* oggi alla Galleria Borghese (*Scarsellino* 2008, pp. 310-311, cat. 129, 131). Sono finora note circa una decina di *Adorazioni dei Magi* dell'artista ferrarese, conservate tra musei pubblici e collezioni private, a cui si devono aggiungere numerosi altri esemplari citati dalle fonti che, purtroppo, per la genericità delle descrizioni, non possono essere identificati con certezza, come nel caso del dipinto in esame, riemerso sul mercato antiquario solo recentemente.





Passando in rassegna le *Adorazioni* note emerge in tutta la sua evidenza l'abilità del pittore nel declinare uno stesso soggetto in maniera sempre differente: su un impianto compositivo collaudato, varia le pose dei protagonisti, i tagli delle vesti e la ricchezza dei particolari, rinnovando ogni volta il tema. Gli esemplari di maggior formato, come quelli delle Raccolte d'arte Unicredit di Bologna (cm 187 x 114: *Scarsellino* 2008, p. 321, cat. 205) e della Pinacoteca Capitolina di Roma (inv. PC 26; cm 124 x 112,5: *Scarsellino* 2008, p. 314, cat. 152), ebbero verosimilmente una collocazione pubblica e per questo costituirono un modello di riferimento per la realizzazione delle varianti di piccole dimensioni. Purtroppo è andata dispersa la pala più famosa e decantata dalle fonti, vale a dire l'*Adorazione dei Magi* eseguita per l'Oratorio della Scala di Ferrara, un complesso attiguo alla chiesa di San Francesco, considerato un piccolo Pantheon della pittura ferrarese tardorinascimentale. È possibile, tuttavia, farsi un'idea dell'aspetto di quest'opera grazie all'incisione che ne trasse nel 1776 il genovese Giovanni David (1743-1790) e a una copia, oggi conservata presso la basilica di San Giorgio fuori le mura a Ferrara, tradizionalmente attribuita a Francesco Naselli (1570 ca.-post 1635), ma molto probabilmente eseguita in occasione della vendita del dipinto (1772) al mercante inglese John Udny (1727-1800). Da questa pala deriva l'*Adorazione dei Magi* conservata anch'essa presso la Pinacoteca Capitolina di Roma (inv. PC 25; cm 68 x 55: Guarino in *Pinacoteca* 2006, pp.

138-139, cat. 50; *Scarsellino* 2008, p. 314, cat. 153).

In entrambi i dipinti compaiono tre putti in volo che schermano la luce della stella cometa. Da parte sua la tela della Capitolina condivide con il nostro dipinto l'ambientazione nei pressi di un rudere classico, oltre alla posa del Re moro Baldassarre e del suo giovane paggio, anche se in quest'ultimo le due figure sono poste in primo piano. La tela qui esaminata sintetizza quanto narrato da Iacopo da Varazze nella *Legenda Aurea* (ed. 1995, pp. 105-112): l'ambientazione notturna esalta lo splendore della stella cometa, annuncio e guida per i Magi, e al tempo stesso mette in risalto i vividi colori delle vesti dei tre Re; spiccano i monili e i doni (oro, incenso e mirra) offerti quale omaggio alla natura divina di Gesù Bambino. Il pittore mantiene solo alcuni elementi dell'abbigliamento orientale che caratterizza solitamente l'iconografia dei Magi, il mantello (clamide), il copricapo rosso dalla punta floscia (berretto frigio), che in questo caso è stato arricchito da una corona, così come il turbante del Re moro. I Magi rappresentano anche le tre età dell'uomo (giovinezza, maturità, vecchiaia) che si contrappongono all'eternità incarnata dal Bambino. Anche la figura della Vergine emerge dall'atmosfera notturna, ammantata di un blu che vira verso il verde scuro, e spicca grazie alla vivacità della lacca di garanza con cui è stata dipinta la sua veste.

La tela mostra una forte affinità stilistica con la serie della *Storia di Nigersol* (Lapierre-Novelli 2004; *Scarsellino* 2008, pp. 297-298, cat. 45-46; p. 308, cat. 112-114; p. 322, cat. 210): la vaghezza con la quale sono raffigurati i sapienti e il loro esotico corteggio richiama alla mente quella raffinata fiaba cortese, fantastico espediente ideato per nobilitare le origini della famiglia ferrarese dei Nigrisoli. Questi vantavano nobili origini africane, fatte risalire a un principe moro bambino, Nigersol, che, ultimo superstite della sua stirpe, fu fatto fuggire da Timbuctu trovando infine rifugio a Ferrara. Proprio nel giovane paggio sembra di riconoscere il Nigersol giovinetto che, in una delle tele oggi a Capodimonte (*Scarsellino* 2008, p. 308, cat. 112), indica la sua nuova fortezza su cui svetta l'emblema del suo casato.

Infine l'*Adorazione* condivide con gli episodi della *Storia di Nigersol* anche la datazione, collocabile attorno alla metà del secondo decennio del Seicento.

*Valentina Lapierre*

## LUIGI AMIDANI

(Parma, 1591 - post 1629)

*Samaritana al pozzo*  
dopo il 1629

olio su tela, 146 x 110 cm

BIBLIOGRAFIA  
Crispo 2016, pp. 211-238.

Transitato sul mercato milanese, come opera di artista anonimo del XVII secolo, il dipinto è stato giustamente ricondotto al nome di Luigi Amidani da Alberto Crispo che lo ha inserito nel 2016 in un articolo di "Parma per l'arte".

Il Cristo, seduto su un masso posto accanto a un pozzo, ha un'espressione parlante e il risoluto gesto del braccio sinistro sottolinea la richiesta di acqua con la quale inizia il passo evangelico dedicato all'incontro con una donna di Samaria. Il Vangelo di Giovanni ricorda questa sosta di Gesù presso il pozzo di Giacobbe e la scena sembra sospesa nel primo tempo di tale episodio. Anche la posa altezzosa della donna, sbilanciata in avanti sulla grande brocca sferica e con la mano appoggiata al fianco, si riferisce alle prime schermaglie verbali che precedono la rivelazione del Cristo. L'opera restituisce con acume il fronteggiarsi di due caratteri energici in piena schermaglia polemica, andando alla radice semantica di quel brano delle sacre scritture e il taglio della composizione si concentra sulle due masse fisiche imponenti e sintetiche che tracciano dominanti diagonali e strutture geometriche prossime alle forme primarie.

Tutte le superfici descritte sembrano ricondotte a un'unica solida consistenza, che lascia differenze di puro colore tra una materia e l'altra, solo i principali caratteri formali vengono evidenziati da un contorno che ha vocazione grafica, mentre restano sacrificati dettagli e sfumature intermedie, facendo esaltare la composizione in virtù di forti contrasti luminosi. Da questo stile estremo ed eccentrico, che rasenta l'anomalia entro la pittura di epoca barocca, si evince il carattere coraggioso e spavaldo dell'autore, il parmense Luigi Amidani. Si percepisce sullo sfondo la lezione di Bartolomeo Schedoni (Modena 1578 - Parma 1615) che seppe distillare il naturalismo ottico caravaggesco e quello sentimentale dei Carracci in una sintesi geometrica che sublima verso l'astrazione. Luigi Amidani eredita gli esperimenti del suo maestro, morto prematuramente, spingendoli verso esiti che giungono a prefigurare il fumetto e



Illustrazione stampata del secondo Novecento. In quest'opera, in cui le pieghe cartacee dei panneggi e la tornitura delle superfici e delle epidermidi vengono appiattite, si leggono gli esiti estremi della parabola stilistica di Amidani, quella che, secondo la mia ricostruzione, lo vede operare in terra spagnola, dopo il 1629.



In quell'anno si arrestano le testimonianze biografiche italiane riferibili all'artista, ma il ruolo che, proprio in quegli ultimi documenti, Luigi svolge nel passaggio di Velázquez in Emilia e il ritrovamento di numerose opere nella penisola iberica, lasciano immaginare un intenso soggiorno spagnolo del pittore parmense. Dopo gli sconvolgenti risultati raggiunti nei capolavori del Castello Sforzesco e della Sabauda (rispettivamente uno *Scorticamento di Marsia* e un *Martirio di San Bartolomeo*), questa nuova *Samaritana al pozzo* credo si collochi in prossimità delle serie spagnole, conservata in differenti luoghi (perlopiù a Madrid, presso l'Accademia di San Ferdinando e a Jerez de la Frontera in collezione privata, ma anche a Valencia, nel Museo di Belle Arti), che illustrano il *Martirio degli Apostoli*. Non è questo il tavolo per approfondire le ragioni che portarono Amidani a trasferirsi in Spagna, in varie occasioni ho ricostruito vicende che lasciano intuire un suo atto di delazione in favore di Velázquez, che era stato inviato in Italia dalla corte madrilenica anche per carpire informazioni utili alla lunga guerra in corso (quella chiamata dei Trent'anni), ma tutto lascia supporre che

Amidani da pittore di corte dei Farnese, dopo il 1629, venga costretto ad accettare una nuova protezione e a ricostruire la propria attività in Spagna (Pulini 2004, pp. 41-45 e Pulini 2007, pp. 47-52).

Risulta inoltre molto diffusa, nella penisola iberica, l'iconografia della *Samaritana al pozzo* nel taglio verticale della scena, rispetto a quello orizzontale maggiormente usato in Italia, perché in Spagna la si ritrova anche negli altari, mentre nel nostro territorio vedeva solitamente altre destinazioni, da palazzo o da convento, come una cosiddetta tela da cavalletto. Questa ipotesi non esclude, in assoluto, una origine italiana dell'opera, pur rimanendo valida la collocazione cronologica estrema nel percorso stilistico dell'artista.

Mancano ancora ricerche d'archivio che possano tracciare gli estremi di questo soggiorno spagnolo, ma sono certo che emergeranno ulteriori conferme sia sotto forma di opere che di documenti.

Resta da sottolineare, oltre allo stile ardito e radicale della nostra *Samaritana al pozzo*, l'eccezionale efficacia pittorica che impressiona al momento della sua visione diretta, inaspettata nelle dimensioni, per chiunque abbia dapprima conosciuto l'opera attraverso una riproduzione fotografica. Dipinti come questo restituiscono all'Amidani un ruolo di indipendenza e di valore che fino ad ora non gli è stato riconosciuto.

*Massimo Pulini*



**MICHEL DESOUBLEAY**  
detto **MICHELE DESUBLEO**  
(Maubeuge, 1602 - Parma, 1676)

*Onfale*  
1640 - 1641

olio su tela, 97,7 x 77,5 cm

BIBLIOGRAFIA  
Pulini, in *Il Visibile narrare*  
2013, pp. 28-29.

La fanciulla, amata da Ercole, è raffigurata nell'atto di indicare le proprie matasse di lana poste in bell'ordine su un piano ricoperto dalla pelle del leone Nemeo, abituale vestimento del semidio: la raffigurazione allude all'episodio in cui Ercole, accecato dall'amore, aveva acconsentito che Onfale si pavoneggiasse nel proprio abbigliamento e si era accinto a filare la lana al suo posto, esponendosi al dileggio delle ancelle. Si tratta di un tema molto amato in epoca barocca per il suo contenuto morale: attraverso la figura di Onfale si vuole infatti alludere alla forza distruttrice delle passioni, che fiaccano la volontà e la forza d'animo di chi ne è oggetto. Come in altri casi, l'intento didascalico ed edificante è peraltro restituito con un garbo che sembra stravolgerne il senso: è evidente infatti che il pittore parteggia per Onfale e si dimostra attratto, non meno di Ercole, dalla sua grazia leggiadra.

L'autore di questa smagliante tela si lascia facilmente riconoscere in Michel Desoubleay, meglio noto in Italia come Michele Desubleo, o anche 'Michele fiammingo': un artista pressoché avvolto nel mistero che riguardava altri, e meno eletti, seguaci di Guido Reni prima di venir 'rilanciato' dagli studi moderni (Peruzzi 1986; Cottino 2001). Dopo una prima educazione in patria, avvenuta forse nella bottega di Abraham Janssens, egli si era trasferito a Roma insieme al fratellastro Nicolas Regnier, nella casa del quale in via di Ripetta la sua presenza è registrata dagli "Stati d'anime" redatti nell'imminenza della Pasqua del 1624 (Lemoine 2007, p. 372). Di qui era poi passato a Bologna, dove aveva preso a frequentare la bottega di Guido Reni, traendone l'incentivo per un classicismo reso più 'vero' dall'impianto illusionistico che gli proveniva dalla propria formazione fiamminga.

In questo caso, la resa come smaltata dell'incarnato e l'aulica eleganza della posa consentono di situare il dipinto nella fase più alta della produzione del pittore, accanto a capolavori come la pala raffigurante la *Sacra famiglia e angeli* della parrocchiale di Borgo Panigale, alle porte di Bologna (1640) o l'*Erminia e*





*Tancredi* degli Uffizi (1641) /figura 1/, connotate da una stessa logica formale, di pretta ascendenza reniana, e da uno stesso impianto luministico. Si tratta di caratteri che isolano fin d'ora l'artista fiammingo tra gli altri seguaci di Reni, tutti - chi più chi meno - portati a lavorare sull'alleggerimento pittorico perseguito dal maestro negli ultimi anni della sua vita (Guido muore nel 1642), e che gli assicureranno grande fortuna non solo a Bologna, ma anche a Modena, a Venezia e a Parma, dove morirà nel 1676.

Dopo che nel 2002 io stesso ho avuto modo di studiare questo bellissimo dipinto, oltretutto in un invidiabile stato di conservazione, nel 2013 esso è stato esposto in mostra a Cesena.

*Daniele Benati*

**Fig 1.** Michele Desubleo, *Erminia e Tancredi*, Firenze, Uffizi.

## PAOLO EMILIO BESENZI

(Coviolo di Reggio Emilia, 1608 - Reggio Emilia, 1656)

*Gige e Candaule*

1640 circa

olio su tela, 123 x 192 cm

### BIBLIOGRAFIA

D. Benati, in *Tesori* 1998,

pp. 114-115 n. 27;

D. Benati, in *Il Seicento* 1999,

pp. 200,202;

D. Benati, in *Banca Popolare*

2006, p. 148 n. 60;

A. Mazza, in *Guercino a Reggio*

2011, p. 32, fig. 23.

Candaule, re dei Lidi, dopo essersi vantato dell'incredibile bellezza della moglie con la fidata guardia del corpo Gige, lo convince a introdursi di nascosto nell'intimità della stanza da letto regale per fargli ammirare in tutto il suo splendore il corpo nudo della sposa. Di questa storia di amore e lussuria narrata da Erodoto come monito e ammaestramento verso la saggezza, il pittore mostra il momento in cui Candaule viene trafitto da Gige col pugnale che gli ha porto la stessa regina per vendicarsi del marito; nella penombra, dietro la porta socchiusa, si intravede il colpevole che diventerà re al posto di Candaule.

Questo sorprendente dipinto, riferito a Paolo Emilio Besenzi da D. Benati quando ancora si trovava in collezione privata romana, è stato pubblicato dallo stesso studioso nel catalogo della mostra modenese del 1998 dedicata alla pittura del ducato estense nel collezionismo privato. L'attribuzione al pittore reggiano si basa sul confronto con la produzione già nota dell'artista, che annovera un numero assai esiguo di opere. A quelle presentate nella mostra monografica di Reggio Emilia (M. Pirondini, in *Paolo Emilio Besenzi* 1975), si sono aggiunti nel campo della pittura da stanza altri affascinanti dipinti che mostrano il ruolo di primissimo piano che il Besenzi ricopre nella pittura emiliana. Andranno ricordati in particolare la *Susanna e i vecchi* in collezione Molinari Pradelli /figura 1/ a Marano di Castenaso (C. Volpe, in *La raccolta* 1984, p. 102 n. 60), il *San Girolamo* dei Musei Civici di Reggio Emilia (D. Benati, in *Nuove letture* 1989, tav. 20) e il bellissimo *Giaele uccide Sisara* della raccolta della BPER Banca (D. Benati, in *Tesori* 1998, p. 114 n. 27).

In particolare con quest'ultimo dipinto si possono trovare analogie: oltre alla stessa fattura morbida e corposa della pennellata, i volti sono scorciati con un taglio simile e mostrano lo stesso improvviso sbigottimento di fronte al gesto efferato. Questo tipo di rilettura dell'antico viene rilanciato nel corso del XVII secolo dalla letteratura e dalla pittura con chiaro intento moraleggiante ma, diversamente dal suo concittadino Luca







Ferrari, che domina il panorama artistico estense inscenando gli episodi con un'attrezzatura teatrale degna di un melodramma (gli abiti vistosamente ricamati e aperti sui generosi décolleté, i manti ricchi di sontuosi riflessi e i preziosi gioielli sottolineano sempre le accorte movenze sceniche dei protagonisti illuminati da potenti riflettori), Besenzi interpreta il racconto in termini di sincera e carnale sensualità, in una sintesi di vigorosa espressività sentimentale e sottili ricerche stilistiche.

Nella sua stratificata cultura, l'artista unisce sapientemente umori di matrice guerciniana, che costituiscono la sostanza fisica della sua pittura, a argentee sostanze cromatiche di ascendenza reniana e a una limpida chiarezza di luce che rimanda a Simon Vouet. In questo dipinto, a cui spetta una datazione nel corso del quarto decennio del secolo, raggiunge un vertice di conturbante verità emotiva, "con risultati che lo apparentano, per la sottile dialettica tra natura e ideale, al riminese Guido Cagnacci" (Benati).

*Lucia Peruzzi*

**Fig 1.** Paolo Emilio Besenzi, *Susanna e i vecchioni*, Marano di Castenaso (Bologna), collezione Molinari Pradelli.

## PAOLO EMILIO BESENZI

(Coviolo di Reggio Emilia, 1608 - Reggio Emilia, 1656)

*Madonna col Bambino*

1648 circa

olio su tela, 70,5 x 55,5 cm

### BIBLIOGRAFIA

Mazza, in *Un museo ritrovato* 2005, pp. 100-101, n. 5;  
Pirondini 2013, p. 112,  
fig. 10.

Quando nel 2002 questa bella *Madonna col Bambino* è comparsa con il giusto nome in una vendita internazionale, in molti abbiamo gioito. Nonostante i riconoscimenti di nuove opere che col tempo si sono aggiunti alle sette registrate nel catalogo redatto da Massimo Pirondini in occasione della mostra tenuta a Reggio Emilia nell'ormai lontano 1975, Paolo Emilio Besenzi rimane un pittore relativamente raro, ma sempre in grado di stupire per la sottile coerenza mostrata nella sua breve attività. Anche in questo caso, a meglio caratterizzare le sue propensioni non è tanto la composizione, abbastanza convenzionale - e sia pure con la peculiarità di cui diremo subito -, quanto la singolare "densità" della sua pittura, realizzata non per via di un impasto particolarmente ricco di materia, ma grazie al peso delle scelte cromatiche, volte a conferire all'immagine un'evidenza plastica del tutto particolare. Sulla veste rosata della Vergine, i candidi rialzi a biacca delle pieghe conseguono un effetto di inusitata tridimensionalità; e lo stesso può dirsi dei soffici incarnati tanto del Bambino che della Madre, accuratamente torniti dal battito diretto della luce, così da far emergere ogni rigonfio delle gote, ogni fossetta ai lati delle due bocche e ogni piega delle epidermidi grassocce.

In ciò dovette massimamente contare la consuetudine con la malleabilità dello stucco che gli veniva dall'esperienza di plastificatore, attestata a partire dalla decorazione della cappella Girolidi nel duomo di Reggio (1634). E si tratta di un tipo di attività in grado anche di giustificare il voluto arcaismo delle sue scelte figurative, se si nota che, nel nostro caso, la quieta solennità di questa immagine reinterpreta modelli cinquecenteschi risalenti ad Antonio Begarelli e alla sua composta e pure ornata eleganza delle sue Madonne col Bambino: un nesso che a ben vedere si può cogliere anche nell'*Angelo custode* di Pratofontana (Paolo Emilio Besenzi 1975, n. 5, tavv. 5-6) e che, declinato secondo le pose più ferme di Prospero Spani, informa anche i risultati conseguiti da Besenzi nella *Visitazione* della Galleria Fontanesi, di poco successiva al 1637 (Paolo Emilio Besenzi 1975,



n. 2, tav. 1), e nella paletta raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i santi Gioacchino e Anna* già appartenuta a un oratorio privato e più di recente pervenuta alla stessa Galleria Fontanesi (Paolo Emilio Besenzi 1975, n. 3, tavv. 2-3).



**Fig 1.** Paolo Emilio Besenzi, *Martirio dei santi Placido e Bibiana con la Madonna in gloria tra santi*, particolare, Reggio Emilia, chiesa dei santi Pietro e Prospero.

Detto della propensione a intendere l'immagini in termini di gruppo plastico, non si esaurisce tuttavia la complessità del linguaggio di Besenzi, per il quale costituì una sorta di punto di non ritorno l'arrivo a Reggio nel 1637 del *Crocifisso spirante* dipinto da Guido Reni per l'oratorio delle Cinque Piaghe e ora nella Galleria Estense di Modena. Più che l'inarrivabile astrazione formale, in tale assoluto capolavoro egli dovette di fatto apprezzare la qualità luminescente del colore e i soffusi impasti, giungendo però, con un'operazione che ricorda quella condotta dal romagnolo Cagnacci, a mutarne la valenza dal negativo al positivo, così da trasformare l'ascetico rigore in un ardore dei sensi non meno estenuato (D. Benati, in *Il Seicento* 1999, p. 202). Anche se può ricordare l'analogo gruppo della citata paletta ora Fontanesi, la *Madonna col Bambino* in esame accede a una misura interna più dilatata ed espansa, così da



reclamare una datazione più inoltrata nel corso degli anni quaranta. Che sono poi quelli dei capolavori di Besenzi: dal *Martirio dei Santi Placido e Flavia*, posto sull'altare della chiesa reggiana di San Pietro nel 1648 /figura 1/ (Paolo Emilio Besenzi 1975, n. 9, tavv. 10-11; Pirondini 2013, p. 113, fig. 18) alla pala con il *Battista tra San Bernardo e Santa Caterina* in San Prospero, "vero capolavoro di una cultura fedele alle sue origini e arricchita dai fermenti dell'arte del tempo. E quanto sinceramente intesi e tradotti nella parlata antica, per trasparenza di verità emozionale": sono parole di Carlo Volpe (nella *Prefazione a Paolo Emilio Besenzi* 1975, p. 12), il cui esatto significato mi appare ora più chiaro, alla luce dei rimandi cinquecenteschi individuati in questa commovente *Madonna col Bambino*.

Daniele Benati

## BERNHARD KEIL detto **MONSÙ BERNARDO**

(Helsingør, 1624 - Roma, 1687)

*Venditore di uva e un bambino con sporta della spesa*

1651 - 1654 circa

olio su tela, 75 x 99 cm

*Ragazza con braci e vecchio*

1651 - 1654 circa

olio su tela, 75 x 99 cm

### BIBLIOGRAFIA

Heimbürger 1988,  
p. 198 nn. 90, 91;  
Heimbürger 2014,  
pp. 206-207.

Bernhard Keil, detto anche Eberhart Keilhau, ma meglio conosciuto come Monsù Bernardo, nacque ad Helsingør, in Danimarca, nel 1624 (Baldinucci 1728, VI, pp. 510-516). Tale data è confermata dai registri dei defunti che, all'epoca della morte (1687), lo dichiarano sessantatreenne (Archivio storico del Vicariato, Roma, S. Maria in Transpontina, Defunti, IV, 1683-1719). Ricevette i primi rudimenti tecnici dal padre Caspar, modesto artista nativo di Meissen che, in Danimarca, trovò impiego nella guardaroba reale del castello di Helsingør. Il modo di comporre e le tipiche cromie di Bernardo mostrano però di discendere lontanamente dalla serie di dipinti realizzata per la sala d'onore del castello di Roseborg, richiesta da re Cristiano IV ad artisti locali quali Pieter Isaacsz., Isaac Isaacsz. e Frantz Clein. Tra 1636 e 1642 fu nella bottega di Morten van Steenwinckel ad Amsterdam e in seguito trascorse due anni in quella di Rembrandt. Durante il tirocinio olandese dovette recarsi a Utrecht per ammirare i capolavori di quella scuola, e in particolare l'opera di Hendrick Terbrugghen. Portò avanti il gusto per la scena di genere già praticato in patria, e sviluppò la produzione di ritratti e figure in ambientazioni e occupazioni quotidiane (*tronies*). Nella bottega di Rembrandt guardò soprattutto alla "semplicità della struttura della figura", alle forme, al volume e alla materialità, piuttosto che al fattore luministico (Heimbürger 1988, p. 41). I suoi primi dipinti sembrano risalire a questo momento, influenzato da Karel Van Mander III e da Abraham Bloemaert, ai quali lo avvicina il gusto tutto olandese per il vero e la predilezione per i volti popolari e senili ai quali era più facile conferire una connotazione psicologica, grazie ai difetti e ai segni del tempo. Si tratta di peculiarità che mai verranno meno nel suo percorso, pur corroborate da varieguate componenti. Quando decise di spostarsi in Italia, Bernhard era dunque un pittore formato. Vi giunse nel 1651, fermandosi dapprima a Venezia dove incontrò Carlo Savorgnan, suo primo mecenate, che gli commissionò la decorazione del proprio palazzo. Oltre ai









celebri artisti del Cinquecento locale (il tardo Tiziano in primis) studiò i dipinti di Johan Liss, Nicolas Régnier, Bernardo Strozzi che in laguna vivificarono le proprie esperienze post-romane apportando a loro volta nuova linfa alla cultura locale. Bernardo fu però certamente affascinato anche dalla più giovane generazione dei cosiddetti “tenebristi”, Giovanni Battista Langetti, Johann Carl Loth e, naturalmente, da Luca Giordano.

Fu Roberto Longhi (1938, pp. 121-130) a stabilire il fondamentale collegamento tra Monsù Bernardo e Domenico Fetti. Avvertite le stringenti affinità tra i due artisti, prima che l'identità del danese fosse resa nota lo studioso era solito definirlo proprio “lo schiavo di Feti”. Di Domenico Bernhard dovette apprezzare il tocco rapido, liquido e morbido, del quale s'impadronì fluidificandolo ulteriormente, lasciandolo “a vista”. È quasi scontato, quindi, un suo soggiorno a Mantova, che potrebbe essere caduto durante il viaggio da Venezia a Bergamo al seguito del Savorgnan, quando quest'ultimo fu nominato podestà della città lombarda nel 1654.

A Federico Zeri (1959, p. 148, n. 251) spetta il ritrovamento di una copia di Keil dalla *Cena in Emmaus* (Roma, Galleria Pallavicini), celebre dipinto di Strozzi noto in varie versioni, che testimonia il grande interesse del danese nei confronti del Cappuccino, percepibile nel suo comporre e nelle fisionomie (si veda la vecchia che compare nell'*Elemosina di san Lorenzo*, Venezia, san Nicola dei Tolentini).

A Bergamo ottenne numerose commissioni dai patrizi locali, dei quali poté studiare certamente diversi ritratti di Carlo Ceresa che non mancarono di influenzarlo. Non ne assimilò però la messa in posa, conferendo piuttosto una connotazione quotidiana e allegorico-simbolica alle proprie figure che ne tradisce le origini nordiche. Dopo un breve viaggio a Milano rientrò a Venezia, dove fu ingaggiato dagli agenti del cardinale Acquaviva, legato di Ravenna, che gli commissionò anche dipinti per Bertinoro e Forlì. Da lì fu inviato a Ferrara per ritrarre la regina Cristina di Svezia, giunta in Italia dopo la conversione al cattolicesimo. Giunse infine a Roma nel 1656 (Archivio storico del Vicariato, Roma, S. Luigi dei Francesi, Stati d'Anime, vol. 25, 1656), quando ormai v'imperavano Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Andrea Sacchi, Pietro da Cortona e i suoi seguaci. Bernardo proseguì tuttavia col proprio repertorio di gusto popolare che, come riporta Baldinucci, “molto piace a chi ha da spendere in quadri”, anche a borghesi e aristocratici possidenti che ne avevano “pieni i salotti” (Baldinucci 1728, VI, pp. 514-515). Nella discesa dovette entrare in contatto con opere di Guercino (replicherà, probabilmente attraverso l'incisione, *l'Incredulità di san Tommaso*, Londra, National Gallery), di Grechetto e di altri artisti genovesi, che avrà sentito affini per la pennellata sfatta e le atmosfere terrose.

La coppia di dipinti che qui si presenta fu pubblicata da Minna Heimbürger nella prima monografia che dedicò al suo connazionale (1988, p. 198); fece la sua comparsa a colori nell'edizione del 2014 (Heimbürger 2014, pp. 206-207). Pur nella difficoltà di datazione all'interno del vasto corpus di Monsù Bernardo, sembra da confermare la collocazione delle tele nella prima maturità dell'artista, quando egli si trovava tra Venezia e Bergamo nell'entourage del Savorgnan, per il quale molto operò. La forte influenza di Domenico Fetti, riscontrabile negli effetti cromatici come nella pennellata che, pur incredibilmente fluida e allusiva, ottiene un effetto realistico, lo lega infatti a questi anni.

Apparentemente legati l'un l'altro, come dichiarano l'identico formato e la simile impostazione scenica, si è tentati di cogliere anche nei dipinti in questione un messaggio allegorico, come di sovente nel corpus di Bernardo. Nella *Ragazza con braciere e vecchio* infatti la figura maschile è intenta a scaldarsi al calore dei carboni ardenti; sembra di avvertire, attraverso tale gesto, la bassa temperatura invernale, rimarcata anche dagli abiti pesanti della giovane e dalla pelliccia dell'uomo. Nel dipinto compagno, invece, il fanciullo che acquista grappoli d'uva nera da un fruttivendolo tradisce un'allusione all'autunno, stagione della vendemmia.

La Heimbürger ipotizza che la coppia facesse serie con altri due pezzi di misura analoga, *l'Uomo e un ragazzo con pane e vino* (o *Allegoria del Gusto*, olio su tela, cm 73x98,5) e *Il salumiere* (o *Allegoria del Gusto e dell'Olfatto*, olio su tela, cm 75x99) uno dei quali esitato assieme ai nostri dipinti (Heimbürger 1988, p. 270-271, cat. C8 e C9). Le coppie di figure, come notato dalla studiosa, sono rappresentate anche in questo caso da due soggetti contrapposti ma, intente a maneggiare bevande e salumi, sembrano alludere ai sensi più che alle stagioni. La misura di queste tele è molto simile a quella dei dipinti Cantore, ma la frequenza di tale formato nel corpus di Monsù Bernardo (si vedano, a titolo d'esempio, i nn. 68-76, 78, 88, 101, 103 della monografia), induce a ritenerlo una sorta di standard commerciale.

*Enrico Ghetti*

## CESARE GENNARI

(Cento, 1637 - Bologna, 1688)

*Ritratto di Teresa Dondini Spada*  
1657

olio su tela, 95,5 x 77 cm

Iscrizioni: "1657/ RIT. D. LA. SIG. TERESA / DONDINI. SPADI.  
D'ANNI XXII / DIPIN<sup>o</sup>: PER. MANO. DEL. SIG. CES<sup>RE</sup> GENNAR. QUAL.  
POI. MOG. DEL / SIG. GIROLAMO GANDOLFI E MORI / IN. QUESTO.  
ANO LI 6 AGOSTO 1693", nel retro della tela /figura 1/.

### BIBLIOGRAFIA

D. Benati, in *Banca Popolare* 1997, p. 104;  
Id., in *Tesori ritrovati* 1998, p. 138, n. 41;  
Clerici Bagozzi 2000;  
Ead., in *Figure* 2001, pp. 90-91;  
N. Roio, in *La scuola* 2004, pp. 207-208, fig. 370.

La fanciulla veste un abito nero ravvivato dall'ampio collo di pizzo, dalle maniche a sbuffo e da numerosi nastri colorati. Reca in mano un ventaglio dipinto e volge lo sguardo verso lo spettatore.

Fin dal momento della sua ricomparsa sul mercato antiquariale all'inizio degli anni novanta del secolo scorso, questo intenso dipinto ha ricoperto un ruolo importante ai fini della migliore comprensione dell'attività come ritrattista di Cesare Gennari, fino ad allora sottovalutata a tutto vantaggio del fratello Benedetto, in questo campo ritenuto più prolifico (Bagni 1986). La scritta apposta nel retro della tela, che non è mai stata foderata, certificava infatti quanto già si desumeva per via stilistica, stante la possibilità di istituire immediati confronti con il *Ritratto di Laura Garzoni* della Pinacoteca Civica di Budrio, firmato e datato 1676, al quale chi scrive aveva già avvicinato anche un *Ritratto di gentildonna con un bambino* di proprietà BPER (D. Benati, in *I dipinti* 1987, pp. 120-122). Altri riconoscimenti avvenuti in seguito avrebbero confermato le qualità di Cesare, che a questo punto si attesta come uno dei ritrattisti più affermati nella Bologna del terzo quarto del XVII secolo (Clerici Bagozzi 2000).

Nipote del Guercino per parte di madre, nonché a lungo suo collaboratore, egli ne aveva di fatto ereditato i modi pittorici, connotati da un misurato naturalismo e da una conduzione della pennellata sottile e vibrante: caratteri che nel suo caso sono posti al servizio di una non superficiale attenzione per la resa psicologica dei personaggi effigiati, un dato che manca invece quasi del tutto nella cifra più asetticamente "internazionale" perseguita dal fratello Benedetto, a lungo attivo in Inghilterra e in Francia.

È quanto si apprezza anche nel dipinto in esame, in cui un velo di rassegnata mestizia sembra aleggiare sul volto della giovane, pur acconciata alla moda e vestita degli abiti della festa. Lo stesso gesto con cui essa spiega il ventaglio, trattenendolo con le mani forti già abituate alle fatiche domestiche, conferisce alla





Fig 1. Cesare Gennari, *Ritratto di Teresa Dondini Spada*, iscrizione sul verso.

posa un ché di voluto, in contraddizione con l'indole chiusa e assorta che traspare dal viso.

Una tale inclinazione introspettiva appare tanto più rimarchevole alla luce della data 1657 segnata nel retro della tela, che in un primo momento ero stato tentato di porre in relazione con l'anno di nascita dell'effigiata. Riferita invece al dipinto, essa obbliga a prendere atto della precocità di Cesare, all'epoca non più che ventenne e ancora alle dipendenze dello zio (il Guercino morirà nel 1666). Se infatti, collaborando in questi anni col fratello alla *Madonna del Rosario* (Forlì, Pinacoteca civica), spesso riferita al maestro dalla letteratura locale, egli si attiene a un carattere rigorosamente guerciniano, già in questo ritratto, così come in quello di *Dorotea Fiorenzi Sacenti* (Bologna, Opera pia dei Poveri Vergognosi), ricondotto a questa stessa fase dalla critica (Clerici Bagozzi 2000; Ead., in *Figure* 2001, pp. 95-97, n. 33), egli si dimostra in possesso di una cifra stilistica autonoma, da cogliere nell'accalorata fisicità delle carni e nella minuziosa descrizione dei merletti: un tipo di attenzione, quest'ultimo, che non diviene tuttavia un esercizio fine a se stesso, ma si lega agli altri elementi che concorrono a conferire all'immagine un tono di misurato realismo. Un tocco analogamente "sensuoso e caloroso" (Clerici Bagozzi) si rileva altresì in altre opere eseguite "in proprio" qualche anno dopo, come l'*Allegoria della Pace e della Carità* (1661, Roma, Galleria nazionale d'arte antica, da Corte di Novellara: Bagni 1986, p. 295) o la *Maddalena nel deserto* (1662, Cento, Pinacoteca civica, dalla chiesa di Santa Maria Maddalena). Va detto infine che, oltre che per la sua qualità, il dipinto si segnala anche per il suo ottimo stato di conservazione.

Daniele Benati

## ELISABETTA SIRANI

(Bologna, 1638 - 1665)

*Sacra Famiglia con santa Teresa*

1664

olio su tela, 123 x 161 cm

«Un quadro sopraporta grande, son mezze figure del naturale: vi è la B[eata] Verg[ine] con il Bambino a sederle in grembo, che con la destra fa carezze a s[anta] Teresa, che a man destra della B[eata] V[ergine] se sta con entrambi le mani incrocchiate sopra del petto, e s[an] Gioseffo appoggiato sopra un tavolino, per il sig[nor] Gabriele Rizzardi». In questi termini Elisabetta Sirani descriveva nella sua «Nota delle pitture», riportata da Carlo Cesare Malvasia (1678, ed. 1841, II, pp. 399-400) il dipinto in esame, avente per tema l'incontro di Teresa d'Avila e della Sacra Famiglia in una sorta di *Sacra Conversazione*. Corredata sulla sinistra della firma e della data, la rilevante tela, il cui ricordo ritorna in diverse fonti storiche, dopo la sua ricomparsa presso Sotheby's a Londra (28 luglio 1976) era già nota agli studi (Frisoni 1978, p. 12, nota 8, fig. 21; Frisoni, in *Elisabetta Sirani* 2004, cat. n. 28, pp. 186-187; Modesti 2004, pp. 78, fig. 40, 85-86, 99 n. 94, 124) ma è merito di Adelina Modesti (2014, pp. 349-351, n. 125) averne ripercorso puntualmente le vicende collezionistiche. Dipinta per la dimora bolognese di Gabriele Rizzardi (o Ricciardi), mercante di seta reggiano per il quale la pittrice aveva già eseguito nel 1661 un *Amorino nel mare* (Modesti 2014, p. 288, n. 65), passò poi per altre prestigiose raccolte bolognesi: nella collezione Boschi, forse, ma sicuramente in quelle Salina e Marescotti. Secondo la studiosa, fu forse lo stesso Rizzardi a favorire che dal disegno originale per questa composizione, con la trasformazione di Santa Teresa in Santa Marta venisse tratto un paliotto in broccato di seta ricamato dalle fanciulle del Conservatorio delle Putte di Santa Marta in Bologna, da destinarsi all'altare della cappella di quella istituzione. Ma non è dato sapere se il bel foglio segnalato dalla studiosa in una collezione parigina possa essere identificato con questo famoso modello.

Il tema trattato, uno dei più frequenti nell'iconografia teresiana, rimanda probabilmente alla visione relativa alla visita della Vergine, accompagnata da san Giuseppe, che avrebbe donato alla santa un monile d'oro culminate in una croce tempestata







di gemme, per ringraziarla della devozione da lei riservata al suo sposo. Teresa lo aveva infatti scelto molto presto come suo protettore e gli aveva dedicato, dopo il primo convento da lei fondato nel 1562, molte altre sedi. Ma qui la collana non compare ed Elisabetta trasforma l'incontro in uno sposalizio mistico, in cui Giuseppe è relegato ai margini, sia pur partecipe dell'evento con commossa complicità (e bellissimo, verrebbe da dire, col suo volto quasi del tutto in ombra e le lunghe, aristocratiche mani), e viene privilegiata l'espressione degli affetti nel dialogo muto, tutto di sguardi, fra la Vergine, il Bambino e Teresa. Il contesto non conta, tanto che i numerosi libri raccolti nella libreria retrostante, con chiara allusione al ruolo di dottore della Chiesa della santa spagnola, sono appena tracciati in materia liquida, poco più che ectoplasmi.

L'anno di esecuzione, il 1664, è quello che segna per la pittrice bolognese, figlia di Giovanni Andrea e cresciuta nel ricordo della grande lezione di Guido, il discrimine fra un percorso, rispetto ai timidi esordi, di progressiva maturazione, sia pure nel solco di Reni, attraverso ombre più dense e sentimenti esibiti, e un'impennata stilistica di forte spessore, conquistata con un dialogo drammatico fra scuri e luce. Lo dimostra il confronto fra la *Madonna della colomba*, della collezione Borromeo (Modesti 2014, pp. 310-312 n. 89), firmata e datata 1663, che si mantiene, sia pur con un modellato tenero ma deciso, nel solco della tradizione reniana, e opere come questa, o come la *Madonna della pera* della Pinacoteca Comunale di Faenza (Modesti 2014, pp. 341 n. 116), dove l'ombra si annida profondamente in corrispondenza della bocca e degli occhi, affondandoli in laghi oscuri. Una soluzione moderna e, mi sia consentito, quasi 'barocca', come assolutamente moderno è l'appassionato concedersi di Teresa all'affetto per il Bambino che l'accarezza, uniti entrambi dall'abbraccio protettivo della Vergine. Del tutto personale e lontano dall'ideale classico di Reni, che, attraverso l'esempio di Giovanni Andrea, aveva nutrito gli anni giovanili della pittrice, attratta anche, però, dal classicismo più quotidiano di Francesco Albani (Bentini, in *Elisabetta Sirani* 2004, pp. 41, 46), il nuovo corso di Elisabetta finirà per lasciare sempre più spazio nelle sue opere al trasporto emotivo e alla coltivazione domestica degli affetti, il che spiega il favore incontrato presso la committenza privata e la sua ampia produzione in quell'ambito, bruscamente interrotta dalla morte precoce, a soli ventisette anni.

*Fiorella Frisoni*



## GIOVAN BATTISTA BEINASCHI

(Fossano? 1634/1636 - Napoli, 1688)

*San Luca dipinge la Vergine col Bambino*  
1670-1675

olio su tela, 71,5 x 92 cm

BIBLIOGRAFIA  
Brogi 2017, pp. 226-229.

Adagiato su una nube rigonfia, contro un cielo notturno attraversato da tenui bagliori, san Luca, assistito da vari angeli, uno dei quali gli sorregge la tavola, dipinge la Vergine col Bambino, assisa al suo fianco sulla destra: in buone condizioni conservative, il dipinto presenta un rifodero piuttosto 'antico', forse ottocentesco.

Privo di attribuzione, esso recava in precedenza un generico riferimento a Scuola romana del XVIII secolo che decisamente non coglieva nel segno, per lo meno riguardo alle date. Le dimensioni e la stesura rapida e sommaria suggeriscono intanto, senza mezzi termini, che esso costituisca il bozzetto per una composizione più grande, e il disporsi del gruppo di figure a triangolo, col vertice verso il basso, allude in maniera lampante alla sagoma di un pennacchio; ipotesi certa cui concorre anche il soggetto, in quanto probabile parte di una serie coi quattro evangelisti, tematica ricorrente, in un edificio di culto, per i quattro pennacchi di una cupola.

Le qualità di stesura, le tipologie dei volti dei due protagonisti quanto quelle delle figure angeliche, l'avvolgersi dinamico e risentito dei panni, la tavolozza stessa e infine, non ultima, la regia dei lumi a forti contrasti rimandano in maniera inequivocabile a un protagonista della pittura tardoseicentesca, fra Roma e Napoli, quale fu Giovan Battista Beinaschi. Piemontese di nascita, compì la sua formazione nell'Urbe, dove giunse intorno al 1650 (la prima conferma documentaria in tal senso è del 1651). Mostrando dapprima una vaga propensione per il fronte classicista della pittura romana contemporanea, tale propensione fu presto soppiantata da un sempre più consapevole e pronunciato avvicinamento ad altro fronte culturale, quello barocco, ma di un barocco corposo, dai violenti contrasti di luce e ombra, in parte prossimo ai modi di un Giacinto Brandi ma, prima di tutto, assai sensibile agli esempi di Giovanni Lanfranco, vero e proprio modello di Beinaschi, al punto che le sue opere, lo attestano i primi biografi, vennero spesso confuse con quelle del grande pittore di Parma



(Orlandi 1719, p. 226; Pascoli 1730-1736 [1992], p. 675; De Dominicis 1742-1745, III, p. 227). Suggestione, quella, cui si aggiunse, già col primo soggiorno napoletano, la conoscenza dell'opera di Mattia Preti, dal cui luminismo a macchia, radente e drammatico, restò profondamente segnato. Autore assai prolifico di pale d'altare e quadri da stanza, Beinaschi fu anche, e più che mai, un instancabile decoratore, a Roma e ancor più a Napoli, appunto, dove è documentato a più riprese, dal 1663 al 1673, e nuovamente dal 1680 sino alla morte.

Non meno nutrita è poi la sua produzione di bozzetti, in linea coi tempi che videro l'esplosione di tale pratica, sia in funzione preparatoria che come 'memoria' da opere finite; bozzetti nei quali, come qui, trionfa la *verve* del grande decoratore, capace di evocare anche nelle piccole dimensioni di una teletta la vastità delle grandi superfici murarie. Scorrendo il catalogo accertato dell'artista, cui di recente è stata finalmente dedicata una bella monografia (Petrucci e Pacelli 2011) che rende giustizia alla sua statura, sarà facile trovare infiniti termini di confronto a sostegno dell'attribuzione. Sarebbe pedante indicarli uno a uno e basterà trascoglierne alcuni, negli anni della piena maturità, tra Roma e Napoli. Per cominciare, già la celebre *Santa Cecilia* conservata a Greenville (Bob Jones University), databile al 1675-1680, benché più levigata e compiuta date le sue grandi dimensioni, presenta, oltre alla coincidenza dei tratti linguistici generali, due personaggi che riescono quasi sovrapponibili per tipologia e persino per postura ad altrettanti nel bozzetto in esame: uno, la figura che suona il flauto sulla destra, accostabile alla nostra Vergine, l'altro, l'angelo subito sotto, alle prese con un violoncello, a quello più cresciuto che si aggrappa alla nuvola su cui siede san Luca (Petrucci, Pacelli 2011, pp. 323-324, cat. Cb29). D'altro canto, il tipo della Vergine ricorre continuamente nella produzione del pittore, come ad esempio nella *Predica del Battista* di ubicazione ignota, in particolare nella donna a sinistra col bimbo in braccio, o nel bozzetto ugualmente approssimato nel ductus, con una *Madonna e santi* in collezione privata a Napoli, che presenta la Madonna col bimbo in braccio quasi nella stessa postura di quella che vediamo qui (Petrucci, Pacelli 2011, pp. 341-342, cat. Cc16: già Vienna, Dorotheum, 22-25 maggio 1973, n. 7 e di nuovo 17 ottobre 2007, n. 436; e pp. 272-273, cat. B4). Non meno tipico poi il volto senile, canuto e scarmigliato dell'evangelista, che ritroviamo anch'esso nella citata *Predica*, subito dietro la donna col bambino e in mille altri esempi.

D'altronde, la stesura veloce, semplificata e 'grossa' della nostra teletta caratterizza proprio la produzione di bozzetti, fra i quali è possibile trovare altre pezze d'appoggio, oltre la piccola *Madonna e santi* più sopra citata. Si vedano infatti il bozzetto ex Lemme con l'*Assunzione della Vergine* per l'affresco di eguale soggetto nella Congrega dei Bianchi a Napoli (1669-1670),

conservato ad Ariccia, Palazzo Chigi, e più ancora un altro, di ubicazione ignota, per il *Dio Padre* sulla volta del presbiterio di Santa Maria del Suffragio a Roma (1675-1678), in tutto simile al nostro pennacchio nella composizione scalena e nel balenare dei lumi, dove l'angelo in basso pare ancora quello indicato poc'anzi, ai piedi del san Luca, solo in parte diversamente atteggiato. Lo stesso dicasi di un altro bozzetto con l'*Assunta*, ancora per i Bianchi di Napoli; mentre del tutto identico nei modi scorrevoli e nella fluida materia pittorica appare infine il doppio bozzetto di misure analoghe a quelle del nostro, presso privati a Roma, con una *Flagellazione di sant'Andrea* e un *Martirio* del medesimo, in precedenza attribuito a Giacinto Brandi da Zerri, e giustamente restituito al pittore piemontese, per il dipinto oggi a Carlton Towers (Yorkshire), circa il quale non occorre quasi commento, tanto appare in sintonia col nostro, sotto ogni punto di vista, compresa la suddetta spigliatezza di stesura che lo differenzia da altre prove più rifinite (vedi nell'ordine: Pampalone, in *Il Seicento* 1998, pp. 77-79, cat. 9; Petrucci, Pacelli 2011, pp. 252-253, cat. A22; p. 255, cat. A27; p. 253, cat. A24; p. 337, cat. Cc7).



Purtroppo nessuna delle decorazioni chiesastiche note presenta un'invenzione identica a questa. Tuttavia i *Quattro Evangelisti* affrescati da Beinaschi nella basilica napoletana di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, proprio nei quattro pennacchi sotto alla cupola, offrono molti spunti di riflessione. Intanto quell'impresa, che si data su base documentaria agli anni 1668-1673 (*Ibidem*, pp. 244-245, cat. A17, e per i pagamenti p. 364), denuncia un fortissimo debito nei confronti di Lanfranco, e nella fattispecie dei pennacchi che il parmense aveva realizzato anni prima, giusto a Napoli, nelle chiese dei Santi Apostoli e del Gesù Nuovo. Quest'ultima decorazione, in particolare, sembra fornire a Beinaschi l'idea di fondo per



**Fig 1.** Giovan Battista Beinaschi, *San Luca dipinge la Vergine*, Napoli, Basilica di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone.

il suo *San Luca* a Pizzofalcone /figura 1/, sebbene abilmente variato e risolto in controparte. Nello stesso orientamento del *San Luca* lanfranchiano è invece il nostro bozzetto, che dunque può essere inteso come una prima idea per il pennacchio in Santa Maria degli Angeli: idea abbandonata, magari, per l'eccessiva vicinanza al modello emiliano che tutti avrebbero potuto cogliere, passando da una chiesa all'altra. Nella versione affrescata il santo, non più panneggiato come qui e in parte come nell'arioso affresco di Lanfranco, ma con le gambe nude in vista, non si volge all'indietro verso la Vergine ma la osserva direttamente, nella stessa direzione della tavola che l'angelo gli sta sorreggendo. Almeno un caso analogo di bozzetto preparatorio per un pennacchio sopravvive nell'*Allegoria dell'Orazione* di collezione privata, in palese rapporto con una delle allegorie di Virtù affrescate poco prima da Beinaschi (1666-1668), ancora a Napoli, nei pennacchi della cappella Seripandi ai Santi Apostoli (*Ibidem*, p. 233, A4). E dunque nulla vieta che anche per l'impresa in Santa Maria degli Angeli, di grande respiro e importanza, egli abbia potuto fornire bozzetti alla committenza.

Un'ultima possibilità, infine, è quella di porre il nostro *San Luca* in rapporto con un ciclo perduto: la decorazione a fresco della cupola e dei quattro pennacchi della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, sempre a Napoli; affreschi citati fin dai tempi di De Dominicis ma purtroppo scialbati entro la metà del XIX secolo (*Ibidem*, p. 353, D6; e Ceci 1895, p. 19, che ricorda infatti che gli affreschi erano stati coperti con la completa rimbiancatura della chiesa negli anni 1838-1843, a seguito di lavori di consolidamento dell'intero edificio). Tale ciclo, di cui non si conoscono i soggetti, risulta pagato all'artista tra il dicembre del 1683 e il settembre dell'anno successivo. Ma forse troppo avanti per il nostro bozzetto, che esibisce viceversa caratteri più in linea con la produzione antecedente, quella appunto scalabile tra la fine del primo soggiorno napoletano e il rientro a Roma nella seconda metà degli anni Settanta: sembrano suggerirlo il deciso contrasto di lumi, la conseguente plastica e rotonda consistenza delle forme, prossima a quella dei capolavori romani in San Bonaventura (Petrucci, Pacelli 2011, pp. 276-278, cat. B8-11) e non ancora disciolta nell'impeto decorativo dei tardi anni napoletani, connotati anche da una tavolozza più chiara e brillante; nella stessa direzione sembra puntare poi il comporre meno agitato, più calmo e solenne, tuttora molto sensibile, lo si è visto, all'espansione monumentale degli esempi lanfranchiani. Il che fa preferire, per la nostra tela, stanti le difficoltà di datazione che interessano spesso l'opera del pittore, la prima ipotesi, quella del bozzetto per il pennacchio in Santa Maria degli Angeli.

*Alessandro Brogi*

## DOMENICO MARIA CANUTI

(Bologna, 1626 - 1684)

*Toiletta di Venere con amorini e satiri*

1670 - 1675

olio su tela, 77 x 98 cm

### BIBLIOGRAFIA

Inedito.

In prossimità del mare che la vide nascere, riparata dai primi arbusti e da un drappo che funge da baldacchino, Venere è colta nella sua nivea nudità, ci mostra il fianco sinistro e la schiena mentre, allungata in torsione, intinge una spugna che le serve a detergersi.

Un satiro sorridente e coronato di pampini le porge la coppa necessaria alla toletta ma la presenza di questo adepto di Bacco, che poggia una mano su un grappolo d'uva, spinge a pensare sia vino, anziché acqua, il liquido posto nel recipiente.

Ai piedi della dea due amorini giocano a specchiarsi, dimenticando di inclinare lo strumento, simbolo della bellezza, a favore della madre. Un altro satiro è accasciato a terra, in atteggiamento che sembra di sconforto, e forse proprio la brocca riversa che gli sta davanti era piena di un'acqua ormai versata, nel qual caso la scena assumerebbe una singolare intonazione ironica: in mancanza d'acqua Venere si sta lavando col vino.

A corredo della scena, in riva al mare, si scorgono alcune figure discinte, che suonano cembali e danzano, facendo volare i loro veli al vento. Stanno annunciando l'arrivo del corteo di Bacco, col drappello di persone che trasporta il suo corpo ebbro.

L'intento erotico e dionisiaco è dunque certo nel tema, affrontato da un artista che dimostra cultura emiliana e raffinato ingegno. Siamo nella tarda epoca barocca; a Bologna già si parla di "barocchetto" e la metafora mitologica viene utilizzata sia per fini morali che per esprimere maliziosi concetti.

Le intonazioni umide e calde della scena, sulle quali si staglia l'incarnato lunare di Venere, le particolari fisionomie di certi volti, scorciati a tal punto da far smarrire il profilo del naso o le tipologie fisiche dei putti, caratterizzate da un corpo preminente, rispetto alle dimensioni della testa, sono tutti elementi che indicano una precisa strada attributiva. Domenico Maria Canuti, conosciuto soprattutto per le sue vaste decorazioni aeree, per i soffitti istoriati e trionfali, è anche tra quei pittori bolognesi che, nella seconda metà del Seicento,







meglio interpretarono una nuova accezione del paesaggio, forse arcadico, epico o legato a tematiche religiose. Sono ambientate all'aperto, con un sapiente corredo scenico, fatto di fronde e tendaggi, di cieli incupiti dalle nubi e mossi dal vento molte delle sue rappresentazioni, tratte dal mito, dal racconto biblico o dall'antica storia romana.

Questo singolare convivio che ha Venere per protagonista, trova affinità nel *Ritrovamento di Mosè* (Collezione privata, in Stagni 1988, p. 73), nell'episodio di *Volumnia davanti a Coriolano* (Bologna, Credito Romagnolo, *Ibidem*, p. 76) o nella *Morte di Clorinda* (Collezione privata, *Ibidem*, p. 75). Ma questa dimensione neocarraccesca, attenta agli scorci diagonali e alle torsioni dei corpi, alle sapide espressioni dei volti virili e alle differenti gradazioni degli incarnati la ritroviamo anche nell'*Ercole e Onfale* dell'Archiginnasio bolognese (*Ibidem*, p. 110) o nella cosiddetta *Famiglia del satiro* di ubicazione sconosciuta (*Ibidem*, p. 111).

Morfologie analoghe si raccolgono qua e là in molte opere documentate al Canuti, esempio ne sono la figura di Maddalena e dei due angioletti ai piedi della bellissima *Pietà* conservata nella Galleria Pallavicini di Roma (*Ibidem*, p. 157).

Ricorre anche l'uso di inquadrature ovali iscritte entro un rettangolo orizzontale, come nel caso dei due bozzetti con le *Storie di Taddeo Pepoli* conservate presso la pinacoteca Nazionale di Bologna (*Ibidem*, p. 152).

Lungo la seconda metà del XVII secolo, nella città felsinea, Domenico Maria Canuti non fu il solo artista a dare vita a un recupero degli esempi di Ludovico e Annibale Carracci; Domenico Maria Viani e suo fratello Giovanni Maria e, più tardi, Aureliano Milani furono protagonisti di una stagione nella quale si univano pulsioni innovative a memorie della cultura pittorica di generazioni precedenti. Mentre Carlo Cignani promuoveva una linea soffusa e classicheggiante, che avrebbe portato, attraverso Marcantonio Franceschini, al raffinato barocchetto arcadico bolognese, Canuti e gli altri muovevano un'azione di resistenza, fatta di movimenti diagonali della composizione e di fisicità irregolari, privilegiando atmosfere aurorali se non notturne, rispetto alla vaghezza luminosa alla quale tendevano quasi tutti gli altri esponenti della medesima generazione.

*Massimo Pulini*

## CIRO FERRI

(Roma, 1634 – 1689)

*Le Vestali*

1675 - 1680 circa

olio su tela, 117 x 152,5 cm

### BIBLIOGRAFIA Inedito.

Il dipinto è una fedele replica della tela di medesimo soggetto della Galleria Spada di Roma (olio su tela, cm. 148 x 194,3), facente parte della collezione di quadri raccolta dal cardinale Fabrizio Spada (1643-1717), passata per successione al marchese Clemente Spada e quindi ai suoi eredi, fino ad essere acquistata dallo Stato Italiano con il Palazzo Spada nel 1926.

La scena raffigura lo svolgimento del culto pagano del fuoco e del focolare domestico all'interno dell'*Atrium Vestae*, una sorta di porticato colonnato a sviluppo circolare, come il Tempio di Vesta nel Foro romano cui era annesso. Sullo sfondo a sinistra la statua di Minerva allude al Palladio, il simulacro in legno raffigurante la dea portato da Enea a Roma con i Penati e custodito appunto nel Tempio di Vesta. Mentre una vestale è intenta ad attizzare il fuoco perenne nell'ara centrale, un'altra in atteggiamento matronale è seduta e guarda la statua di Minerva: si tratta probabilmente della "Virgo Vestalis Maxima", la decana tra le sacerdotesse. Una vestale sullo sfondo sotto la statua è intenta a raccogliere le lettere dei fedeli che sollecitano l'intercessione della dea per i loro problemi, mentre una novizia tiene uno scrigno dorato per le richieste. Sulla sinistra un'altra fanciulla porta legna da ardere ad una vestale. Vari devoti e offerenti si inchinano in segno di devozione, mentre la madre con i bambini è inginocchiata a implorare protezione per la prole.

Sembra effettivamente che Ferri avesse prodotto più versioni di questa fortunata composizione, a partire da quella eseguita nel 1666-67 per la "Serenissima", ricordata in due lettere inviate dal pittore a Lorenzo Magalotti, rispettivamente il 20 novembre 1666 e il 7 giugno 1667, quando si trovava a Bergamo (Bottari e Ticozzi 1822-23, II, p. 58). Tale "Serenissima" è stata ragionevolmente identificata da J. Kurzweily con Vittoria Della Rovere, moglie del Granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici (*Ferri Ciro*, in Thieme e Becker 1915, XI, p. 480).

La composizione o una sua replica fu incisa da Pietro Aquila tra il 1677 e il 1686, anno in cui compare per la prima volta







negli Indici della stamperia De Rossi, dedicandola al principe Augusto Chigi (1662-1744). La didascalia in basso riporta: “Ill:mo ac Excellentiss:mo Principi D: AVGVSTO CHISIO / VESTÆ Ignem inter Penates suos ab Augusto excitatum, Tuo iterum Nomine micantem aspice excellentiss: Princeps; cum enim Tua præclara indoles, florentesque in ætatis uere Virtutes iam / omnium studia, omniumque laudes promereantur, Venerabundus ego Ignem ipsum, quem æternum uocabant, hisce meis delineationibus inextinctum Tuis aris sacro, perpetuæ uenerationis meæ / uotum, et monumentum / Humillimus, et Deuinctiss. Ser. Cyrus Ferrus.” (Grelle Iusco 1996, p. 227). Questo farebbe pensare ad una versione di committenza Chigi, che tuttavia non è rintracciabile negli inventari della casata.

La tela della collezione Spada venne acquistata il 4 dicembre 1698 dal cardinale Fabrizio Spada per la notevole somma di 120 scudi, corrispondente ad una pala d'altare (Cannatà e Vicini 1992, pp. 132, 143, nota 80). Tuttavia non si ha alcuna certezza che essa corrisponda a quella dipinta per la Granduchessa di Toscana, come invece sembra ritenere la critica (M. Giannatiempo Lopez, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 420-421; Vicini 2006, n. 18, pp. 140-141).

Nell'inventario ereditario di Pietro Ferri, figlio del pittore, redatto nel 1750, risultavano presenti “Due quadri di 9 e 6 uno il Sacrificio delle Vergini dette Vestali e l'altro la partenza di Giacobe di Ciro non finiti”, il primo dei quali per il suo carattere di non finito poteva forse corrispondere ad un bozzetto della composizione in esame (Paoluzzi 2005, pp. 546, 562, 565).

Come segnala M. C. Paoluzzi, un dipinto di medesimo soggetto era transitato presso una casa d'aste francese nel 1808 in *pendant* con un Mosè salvato dalle acque, sempre del Ferri, descritti come “L'Interieur d'un temple où sont rassemblées des Vestales occupées à entretenir le feu sacré; composition capitale et nombreuse en figures”. Essi misuravano cm. 72 x 54, quindi più piccoli del presente, e provenivano dalla collezione di Lespinasse de Langeac Conte d'Arlet (Paoluzzi 2005, pp. 546, 575 nota 56). La studiosa ricorda inoltre una ulteriore versione con dubbia attribuzione a Ferri nella Pinacoteca Zelante di Acireale, che è una copia.

Il dipinto in esame si distingue dalla versione della Galleria Spada per una resa più tersa e luminosa, un cromatismo più acceso, rispetto alla tendenza tenebrista e monocromatica del modello. Mentre in quel caso l'esecuzione è tendenzialmente sciolta e mossa, qui la pittura si presenta levigata e cristallina. La variazione più vistosa è il disegno a raggiera della lunetta in primo piano nel pavimento, che simula incrostazioni marmoree, rispetto a quella a settori circolari concentrici della versione Spada.

La qualità del dipinto è alta e ne sostanzia la piena autografia, quale replica autografa della redazione Spada, con una datazione

successiva rispetto a quel prototipo, attorno al 1675-80, in linea con la tendenza classicista in voga a Roma alla fine del '600 sulla scia dell'egemonia culturale del Maratta.

Ciro Ferri è stato il più fedele e ortodosso allievo di Pietro da Cortona, di cui fu ritenuto l'erede dopo la sua morte nel 1669, affermandosi come uno dei pittori di maggior prestigio presenti a Roma negli anni '70-'80 del Seicento, volgendo quel linguaggio in chiave decorativa.

Sulla scia degli insegnamenti del maestro, Ferri si distinse come artista eclettico e versatile, cimentandosi con successo in affreschi, pale d'altare e nella pittura da cavalletto. Abile disegnatore, diede il meglio di sé come illustratore e inventore di sculture, arredi, carrozze e apparati effimeri, mostrando di aver assimilato anche l'influsso berniniano.

La sua consacrazione avvenne nel 1673, quando fu nominato, assieme ad Ercole Ferrata per la scultura, direttore artistico dell'Accademia Granducale medicea istituita a Roma da Ferdinando II, formando generazioni di artisti.

*Francesco Petrucci*

## GIOVAN GIOSEFFO DAL SOLE

(Bologna, 1654 - 1719)

*Pirro uccide Polissena*

1695 circa

olio su tela, 41 x 33,5 cm

### BIBLIOGRAFIA Inedito.

Il piccolo dipinto, di svelta e abbreviata fattura, è con ogni evidenza attento studio preparatorio per la nota tela oggi presso la raccolta Molinari Pradelli. La tela, dal Roli un tempo ipoteticamente riferita all'attività giovanile del Creti, verso il 1695, fu in seguito ritenuta, dallo stesso studioso, un possibile autografo del Pasinelli (Roli 1977, p. 94, fig. 92a).

In una privata conversazione, mi provai a suggerirgli il nome del Dal Sole; e appunto sotto questo nome, che al Roli parve azzeccato, egli la descrisse criticamente nella sua scheda nel catalogo della mostra dedicata a una vasta scelta di dipinti di quella insigne raccolta, tenutasi nel Palazzo del Podestà di Bologna nel 1984 (*La raccolta* 1984, p. 105 n. 63). Questa iniziale incertezza, e questo sfiorare il bersaglio senza poterlo centrare al primo colpo, sono cose che proprio nulla hanno a che fare con l'imperizia del conoscitore; né, tanto meno, mettono in gioco l'alta qualità del dipinto, da tutti sempre riconosciuta. E, anzi, proprio quel rimpallo fra nomi tutti e tre altisonanti, dei migliori pennelli bolognesi di quegli anni di fine secolo, conferma la concorde ammirazione per l'altezza dell'opera. Quelle perplessità, quei doverosi dubbi d'avvio, ci aiutano, invece, ad addentrarci con più affinata intelligenza nella singolare temperie artistica bolognese: su cui l'ombra e il fantasma di Guido Reni si stendono a più di mezzo secolo dalla sua scomparsa, fra parecchi e diversi dei suoi eredi, tutti egualmente inclini a una più sentimentale e recitata messa in scena delle sue nobili e gravi invenzioni.

Il tema, niente affatto frequente, è tratto dalle solite "Metamorfosi" ovidiane, nel cui tredicesimo libro si narra della trappola tesa da Polissena, figlia del re troiano Priamo, ad Achille, di lei invaghito; e della conseguente morte dell'eroe attico, colpito nel fatidico tallone; e infine, come qui si vede, della vendetta che su di lei prende il figlio di Achille, Neottolema (detto Pirro, perché rosso di capelli: "pyrros", in greco, significa appunto rosso, simile cioè a "pyr", la parola greca per fuoco; anche se di ciò, come sembra, il Dal Sole non sembra granché





informato). Il fattaccio avviene, a detta di Ovidio, ai piedi della tomba di Achille, di cui infatti s'intravede, nell'angolo a destra in alto, il profilo del sarcofago. E il vecchio che s'agita fra guerriero e principessa potrebbe essere Agamennone, che a quella vendetta aveva tentato di opporsi.

Tra bozzetto ed opera in grande non vi sono apprezzabili diversità di composizione, se non per il fatto che nella seconda il Dal Sole sviluppa ampiamente lo sfondo architettonico, e che nel primo, com'è ovvio, il tocco appare più rapido e prestamente toccato; pur nell'assoluto rispetto, però, della correttezza del disegno: come si vede, ad esempio, nella fattura ben rilevata delle mani di Agamennone, che appaiono non distanti persino, da quelle del Sant'Antonio nella celebre pala del Crespi in San Nicolò degli Albari.

La datazione, come ha supposto il Roli, dovrebbe porsi entro l'ultimo decennio del secolo. E si noti, infine, che questa composizione è assai simile a quella che il Dal Sole mise in scena nell'ovato con *Tarquinio e Lucrezia*, uno dei sei dipinti per la casa del conte Giusti a Verona, acquistato da re Federico IV di Danimarca, ed oggi nei musei statali di Copenhagen.

*Eugenio Riccomini*



**Fig 1.** Giovan Gioseffo dal Sole, *Pirro uccide Polissena*, Marano di Castenaso (Bologna), collezione Molinari Pradelli.

## GIOVAN PIETRO ZANOTTI

(Parigi, 1674 - Bologna, 1765)

*Strage degli innocenti*

1699

olio su tela, 74,5 x 53,5 cm

### BIBLIOGRAFIA

Mazza 2003, pp. 240-242,  
tav. 16.

È merito di Angelo Mazza (2003) aver riconosciuto in questo delizioso dipinto - già assegnato al cremasco Mauro Picenardi - un modelletto predisposto da Giovan Pietro Zanotti in previsione della pala con la *Strage degli innocenti* /figura 1/ destinata alla chiesa di Santa Margherita a Cortona (in loco). L'opera, avviata nel 1699 ma terminata alcuni mesi dopo la morte del suo amato maestro Lorenzo Pasinelli (4 marzo 1700), fu accompagnata a Cortona dallo stesso Zanotti, con "tanti onori, e tante cortesie...che più non ne avria meritato un eccellente pittore" (Zanotti 1739, II, p. 146). Per l'altare maggiore della chiesa delle monache di Santa Maria Maddalena della città toscana il pittore aveva dipinto nel 1699 un *Noli me tangere* (oggi nel convento della Santissima Trinità) e l'anno precedente, stando a quanto riportato da Luigi Crespi (1769, p. 261), "una s. Margherita da Cortona", da identificare con tutta probabilità nella tela già nella chiesa di Santa Lucia a Seano di Cortona. Ancora prima, nel 1695, come lui stesso ricorda (Zanotti 1739, II, p. 145), aveva destinato a Nicolò Baldelli di Cortona, amico ed ammiratore di Lorenzo Pasinelli - del quale aveva raccolto nel corso del suo soggiorno a Bologna numerosi quadri - un "sant'Antonio, che sgrida Ezzellino da porre in un suo altare" (Bologna, Pinacoteca Nazionale, in deposito). Sempre a Cortona - dove nel Museo dell'Accademia Etrusca si trovano quattro dipinti su rame di sua mano provenienti dal lascito della contessa Giulia Tommasi Baldelli - inviò la pala, realizzata a Bologna entro il 1703, con *Cristo che cade sotto la croce e incontra le tre Marie* destinata alle monache di Santa Croce (oggi nella chiesa di Sant'Antonio; per le opere citate si veda Mazza 2003).

Questi ed altri dipinti (come quelli di Giovanni Battista Grati) destinati alla città di Cortona - ove giunse, in quel tempo, anche l'*Estasi di santa Margherita* commissionata a Giuseppe Maria Crespi da Ferdinando de' Medici per la chiesa di Santa Maria Nuova in sostituzione di quella di Lanfranco, entrata nelle raccolte del Principe - documentano il favore della



committenza locale per la scuola bolognese e in particolare per il classicismo luminoso e raffinato di Gioseffo Dal Sole e di Lorenzo Pasinelli, ai modelli dei quali Zanotti restò sempre fedele. All'attività di pittore, com'è noto, egli affiancò quella di biografo e custode delle memorie dell'Accademia Clementina di Bologna, della quale fu promotore e poi segretario: sua opera celebre è la monumentale *Storia dell'Accademia Clementina*, in due tomi, del 1739, strumento imprescindibile per la conoscenza della pittura bolognese nei cinquant'anni successivi alla pubblicazione della *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia.

**Fig 1.** Giovan Pietro Zanotti, *Strage degli innocenti*, Cortona, chiesa di Santa Margherita di Cortona.



Nel gusto introdotto a Bologna da Pasinelli è la raffinata stesura monocroma del modello in esame che, pur presentando un impianto del tutto simile alla pala finita, rivela rispetto ad essa alcune varianti (si vedano soprattutto nelle pose del carnefice e della donna a terra sulla sinistra, in quelle dei putti in alto e nella collocazione del balcone dal quale si affacciano Erode e i soldati). Nella *Strage degli innocenti* - soggetto sul quale si erano cimentati i nomi più eccellenti della scuola felsinea - Zanotti, "richeggiando il ritmo dolcemente musicale" del *Martirio di sant'Orsola* di Pasinelli (1685, Bologna, Pinacoteca), recupera "le forme elette della cultura reniana riproponendo

gli effetti serici e le trasparenze monocromatiche" dell'ultima maniera di Guido (che egli stesso difese brillantemente in un *Dialogo* dato alle stampe nel 1710). Come nel capolavoro già sull'altare Berò in San Domenico (1611, Bologna, Pinacoteca) "la rappresentazione si arresta all'apice espressivo; ma qui la sospensione esemplare dei gesti non sopprime il flusso del tempo, ritmato dalle vibrazioni delle eleganze pasinelliane, quasi preludio al classicismo astrale di Donato Creti. La misura arcadica ricomponne l'equilibrio compositivo e riscatta l'efferatezza dell'episodio nell'equivalenza tra compostezza della pittura e ornatezza del componimento letterario" (Mazza 2003, pp. 241-242). Attraverso la grande lezione del suo maestro - che, mancato emblematicamente nel 1700, aveva avuto il merito di trasmettere alle giovani generazioni i fondamenti della tradizione e al contempo di indirizzarle verso le squisite eleganze del nuovo secolo - Zanotti risale dunque alla fonte primaria del classicismo bolognese (Guido Reni) e dichiara la sua posizione conservatrice a fronte delle coeve scelte anti-accademiche di Giuseppe Maria Crespi (si veda, per confronto, la citata pala, di forte rottura, con l'*Estasi di santa Margherita*) e dell'imminente affermazione della pittura di gusto rococò (Francesco Monti, Vittorio Bigari, Nicola Bertuzzi). Nell'aristocratica venustà dei modelli si colgono poi i contatti con Gioseffo Dal Sole - che, nello stesso 1700, aveva consegnato la pala con la *Trinità e santi* per la chiesa del Suffragio di Imola, colma della memoria del fare tardo di Reni - il quale, dimostrando la sua ammirazione per Zanotti, gli affidò l'esecuzione della grande tela con *Teti che arma Achille* (Genova, Palazzo Durazzo Pallavicini), parte della serie di sei dipinti con *Storie di Achille* commissionati nel 1718 ad altrettanti artisti bolognesi dal marchese Giacomo Filippo II Durazzo per il proprio palazzo genovese. A quest'opera di sapore neocantariniano seguirà, dopo il viaggio a Roma (1719), la pala con la *Madonna della Pace* per la chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Finale Emilia, segnata da una purezza accademizzante che rinvia a Marcantonio Franceschini. Di questo colto *revival* classicista aggiornato sugli esiti paralleli dei migliori maestri bolognesi (tra i quali non manca Donato Creti), la *Strage degli innocenti* di Cortona costituisce *ad evidentiam* uno dei capisaldi distinguendosi "tra le opere di più densa cultura figurativa" (Mazza) dell'intera produzione di Giovan Pietro Zanotti, attivo oltre la metà del secolo. Il pasinellismo che la sostanza si manifesta in maniera ancora più scoperchiata nel nostro prezioso modello preparatorio a monocromo del quale conviene apprezzare - favoriti dal suo eccellente stato di conservazione - le squisitezze disegnative, la freschezza della pennellata, grassa e corposa, e l'efficacia dei passaggi di luce.

*Pietro Di Natale*

## GIUSEPPE BARTOLOMEO CHIARI

(Roma? 1654 - Roma, 1727)

*Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*  
1710 - 1715

olio su rame, 44 x 36 cm

BIBLIOGRAFIA  
Inedito.

Splendidamente conservato, il dipinto in esame (che non ha subito interventi di pulitura in tempi recenti) non recava attribuzioni di sorta presso gli ultimi proprietari, né alcuna notizia sulla sua vicenda collezionistica precedente, che l'assenza di qualunque dato sul recto o sul verso non consente di precisare.

Ciò nonostante, indubitabile appare l'estrazione culturale di questo delizioso *Sposalizio mistico di santa Caterina*, che presenta i connotati più tipici della pittura romana di primo Settecento, dominata dalla folta schiera dei cosiddetti 'maratteschi', ovvero gli allievi del grande pittore Carlo Maratta, interprete, nel tardo Seicento, di un classicismo nobile, arioso ed elegante che gli aveva guadagnato la partigiana ammirazione del più importante scrittore d'arte del secolo: Giovan Pietro Bellori. Fra i maratteschi, Giuseppe Bartolomeo Chiari è ormai da tempo riconosciuto come il vero erede di Maratta. E lo fu anche nella considerazione dei contemporanei: amico intimo dello stesso Bellori, amato da personaggi di assoluto rilievo nel panorama artistico romano del tempo come il principe Urbano Barberini, il Contestabile Colonna Filippo II o, più tardi, il cardinale Pietro Ottoboni, Chiari fu anche assai gradito ai turisti stranieri di passaggio per l'Urbe, soprattutto inglesi, ma pure francesi e tedeschi, nonché l'artista prediletto, in particolare dopo la morte del vecchio maestro, avvenuta nel 1713, di papa Albani, Clemente XI, che sedette sul soglio di Pietro dal 1700 al 1721 (C. Galassi, in Pascoli 1992, pp. 287-300; Pio 1724, p. 109. Per la letteratura moderna sull'artista: Kerber 1968; Schleier 1973; A. Bacchi, in *Iriarte* 1989; Sestieri 1994; *Italian Paintings* 1995; *Papa Albani* 2001; Brogi 2004; Schleier 2009).

La stretta adesione iniziale ai modi del maestro (vedi i cicli pittorici in Santa Maria del Suffragio, in San Silvestro in Capite e in San Francesco di Paola, tutti a Roma, rispettivamente 1683-1684, 1696 e 1700-1701) non impedì tuttavia all'artista, in particolare dopo il giro di secolo, di aggiornare quella formula ariosa ma solenne secondo un nuovo spirito, declinando



con sempre più sofisticata grazia i presupposti classicisti del linguaggio marattesco, senza con ciò tradirne le premesse. Tant'è che il successo arrivò travolgente già entro la fine del secolo, sancito da due commissioni di enorme prestigio: in palazzo Barberini il principe Urbano gli richiese la decorazione di una volta con un elaborato programma allegorico messo a punto da Bellori, *Il carro del sole*, eseguito nel 1693, più tardi, nel 1700, venne il turno del Contestabile Colonna, per il quale decorò il soffitto della splendida galleria nel palazzo ai Santi Apostoli con l'*Apoteosi di Marcantonio Colonna*, l'eroe di Lepanto. Benché tutta la sua opera sia contesta di riprese compositive, oltre che dal maestro, anche dai numi tutelari del classicismo moderno, risalendo all'indietro attraverso Reni e i bolognesi sino a Raffaello, tali riprese non appaiono mai inerti e mutano sempre pelle e senso. In particolare, infatti, nei numerosi dipinti da stanza, non importa se piccoli o grandi, graditi a una committenza scelta, come si è detto anche internazionale, la sintassi si fa via via meno meno monumentale, la forma più esile e tenera, i tipi più gentili. Ma è soprattutto la qualità della materia pittorica e quindi della stesura a segnare uno scarto vistoso nei confronti del maestro, sortendo effetti luminosi e morbidi, spesso di straordinaria delicatezza, totalmente *dischuitième*, sfruttando una tavolozza schiarita su mezzi toni e gamme pastello, di iridescente preziosità.

Tali caratteri li ritroviamo intatti e al meglio nel dipinto in esame, che senza ombra di dubbio va restituito a questo raffinato interprete della pittura romana fra Sei e Settecento. E in un momento abbastanza preciso della sua carriera, nonostante la cronologia di Chiari presenti a volte, anche agli occhi degli aspecialisti, qualche motivo di incertezza (vedi la sensibile retrodatazione su base documentaria al 1700-1701 del ciclo di affreschi in San Francesco di Paola, creduti tardi: Nicolai 2011, 61, pp. 185-194). Non sarà difficile infatti reperire adeguati termini di confronto nella produzione matura dell'artista, fra primo e secondo decennio del XVIII secolo, ovvero quella più originale e autonoma, permeata di nuovi sensi e ormai svincolata dall'ossequio al modello marattesco. Già uno dei dipinti per il cardinale Fabrizio Spada (Roma, Galleria Spada), databili intorno al 1708, l'*Incontro di Bacco e Arianna*, offre un primo spunto, al di là dei caratteri generali di linguaggio, nella testa dai fini capelli biondi dell'amorino in basso a sinistra, identica, anche nell'angolazione della posa, a quella del nostro piccolo Gesù. Ma sono soprattutto i volti delle due figure femminili, della Vergine e di Caterina, dai tratti teneramente smussati e dalle tipologie ben caratterizzate, a trovare numerose corrispondenze nella produzione dell'artista successiva al 1700. A tal proposito, e giusto per fare alcuni esempi, si vedano il *Trionfo di Galatea* più volte passato sul mercato, per la testa della protagonista, o la splendida *Betsabea al bagno* del Metropolitan

Museum di New York /figura 1/, in cui l'ancella con in mano lo specchio presenta lo stesso volto della nostra Vergine, quasi nella stessa attitudine ma in controparte. E poi, al di là della disparità di formato, la magnifica *Samaritana al pozzo*, firmata e datata 1712, della collezione Schaumburg-Lippe a Bückeburg, nella quale la testa della donna di Samaria (e forse ancor più nella versione 'ridotta' e leggermente variata transitata sul mercato londinese in passato: Londra, Christie's, 12 ottobre 1951, n. 67; e Brogi 2004, tav. 70), appare quasi sovrapponibile a quella di Caterina nel nostro *Sposalizio*, anche nel gesto e nell'aria, improntata a una graziosa modestia. Nel caso di quest'opera d'altronde, le affinità strettissime non si limitano certo al dato tipologico ma interessano l'intero linguaggio, il che vale anche per molte altre ad essa cronologicamente vicine. La *Glorietta d'angeli* sulla volta della cappella di Sant'Ignazio in Sant'Andrea al Quirinale a Roma (dopo il 1712), il *Riposo dalla fuga in Egitto* a Greenville, Bob Jones University (1707-1715), in merito al quale basterebbe il confronto fra le testine dei cherubini e quelle dello *Sposalizio* in esame, la celebre, grande *Adorazione dei Magi* dipinta nel 1714 per il cardinal Ottoboni (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister) e più ancora la replica, variata e un po' più in piccolo oggi nella pinacoteca di Berlino (1715 circa), la *Giuditta trionfante* del Museo di Roma a Palazzo Braschi (datata 1712) o l'*Estasi della beata Lucia da Narni* in Sant'Ignazio, sempre a Roma (1712 circa), in cui il tema devozionale si risolve, come nel nostro *Sposalizio*, in delizioso teatrino arcadico, sono tutte scritte - come ognuno può constatare - nella stessa lingua, connotate dallo stesso garbo gentile ed elegante, dallo stesso luminoso sfaldamento del colore, peraltro identico nella gamma squisita, dallo stesso fare misuratamente ornato e dalla stessa cedevole soavità di ritmi, di pose e di gesti, che declinano il verbo marattesco e in generale l'eredità storica della tradizione classicista in chiave minuta e delicata, ovvero del tutto settecentesca, spandendo una vaga fragranza di Arcadia - gli anni d'altronde sono esattamente quelli. E infine dalla stessa finezza di fattura, esaltata, nel caso del nostro rametto, dal supporto rigido e dalle piccole dimensioni, tipiche di un pezzo da *cabinet*, destinato a una visione ravvicinata e a un palato molto esigente. Ne consegue quindi, anche per esso, una datazione analoga a quella delle opere chiamate a confronto, ovvero attorno al 1710-1715, anno più anno meno.

Del resto è proprio in questo genere di produzione che la critica ultimamente ha ravvisato le migliori virtù dell'artista, apprezzate da un clientela sceltissima. Viste le piccole dimensioni e la destinazione squisitamente privata del dipinto, non sembra possibile rintracciarne precisa memoria nella letteratura antica. Ma l'evidenza dell'esame stilistico e l'altissima qualità credo non necessitino di ulteriori supporti.

Tuttavia, stante la consuetudine frequentissima da parte



**Fig 1.** Giuseppe Bartolomeo Chiari, *Betsabea al bagno*, particolare, New York, Metropolitan Museum.



del pittore di replicare in vari formati e a volte con varianti le proprie invenzioni (Schleier 2009), va segnalata l'esistenza in una collezione storica inglese di un'ulteriore versione, sempre su rame e di misure inferiori (36,9 x 36,9 cm), variata per la presenza, sulla sinistra in secondo piano, della figura di san Giuseppe, sulla destra di un angelo in profilo, per le diverse attitudini dei due cherubini in volo e per il brano di paese oltre la finestrella sul fondo, più svolto che nel nostro *Sposalizio*, dove esso appare viceversa appena accennato. Il rametto, riferito a Carlo Maratta, parrebbe quello registrato sotto tale nome sin dal 1738 nella biblioteca di Narford Hall nel Norfolk, residenza di Sir Andrew Fountaine (1676-1753), celebre aristocratico *amateur* e architetto dilettante sceso più volte in Italia, nel 1701-1703 e ancora nel 1715, allorché prestò i suoi servigi, in qualità di consulente, al giovane Lord Harrold impegnato nel suo Grand Tour, mettendolo in contatto, fra l'altro, proprio con Chiari. Stando a un inventario del 1829, il dipinto di Sir Andrew e il suo *pendant* (in realtà l'ennesima replica, ma in piccolo e all'apparenza di buona qualità, sempre su rame, della celeberrima *Madonna col bambino dormiente, santa Caterina e angeli* di Maratta, nota in più versioni) sarebbero stati 'acquistati', ma non è specificato quando, dal nobile inglese presso i frati certosini di Santa Maria degli Angeli a Roma, dando in cambio alcune preziose medaglie (su personaggio, vicenda e dipinti: Moore 1985, pp. 93-94, cat. 16-17; Friedman 1988, pp. 841-842). In ogni caso sembra proprio che anche il dipinto di Narford Hall sia da restituire a Chiari, sebbene non ne conosca una buona riproduzione. Niente di più probabile perciò, se la vicenda è vera, che i certosini romani abbiano speso nella trattativa con Sir Andrew, per entrambi i rami, il nome più altisonante di Maratta per proprio tornaconto.

*Alessandro Brogi*



## FRANCESCO POLAZZO

(Venezia, 1683 -1753)

## PAOLO PAOLETTI

(Padova, 1671 - Udine, 1735)

*Verduraia con giovane aiutante*

1715 circa

olio su tela, 198 x 146 cm

### BIBLIOGRAFIA

Ruggeri e Martini 1985,  
p. 119;  
Ruggeri 1986, pp. 117-127;  
*Il visibile narrare* 2013,  
pp. 80-81.

Tra gli artisti veneziani della prima metà del Settecento, Francesco Polazzo occupa una posizione di sicuro rilievo e originalità: Rodolfo Pallucchini ne sottolineò efficacemente “il compromesso tra un colorismo decorativo e scintillante alla Ricci ed un impianto chiaroscurale di tono drammaticamente piazzettesco” (Pallucchini 1960, p. 148), riferendosi ai due grandi protagonisti, Sebastiano Ricci e Giovanni Battista Piazzetta, la cui discordia non solo artistica “*aurol été très loin, si des amis communs ne fussent venus à temps pour en empêcher les suites?*” (D’Argenville 1762). Polazzo, amico di entrambi, ebbe forse un ruolo nell’opera di riconciliazione dei due rivali. Il dipinto in esame, comparso sul mercato fiorentino con l’attribuzione a Domenico Maggiotto, in seguito nella collezione del conte Arrio Bisutti Vavassori di Carvico (Bg), fu attribuito per la prima volta a Polazzo da Ugo Ruggeri nel 1985, che lo inserì in un gruppo di opere della fase giovanile (1715 circa) dell’artista. Ruggeri (1988, pp. 119-120) ne indicò le analogie con alcune opere “di genere”, con le due tele dei Musei Civici di Arte Antica di Trieste raffiguranti una *Venditrice di pesce e ortaggi* e una *Venditrice di uva e ortaggi*, simili per impaginazione, per la natura morta, per alcuni arredi (il tavolo, la sedia). Stupisce la resa pittorica delle nature morte inserite nei dipinti, la cui singolare “perfezione” le rende difficilmente attribuibili ad un artista come Polazzo, che mai si era cimentato su questi temi, come ebbe a sottolineare Pallucchini: “Non riesco a immaginare un Polazzo così abile ed esperto pittore di nature morte. Potrò sbagliare, ma non sono doti che s’improvvisano; di solito maturano con un lungo *apprentissage* [...] non vedo, insomma, perché mettere da parte l’ipotesi di una collaborazione del pittore veneziano con uno specialista del genere, magari di passaggio a Venezia” (Pallucchini 1995-96, pp. 65-70). In quegli anni erano attivi a Venezia pittori di nature morte quali Francesco o Domenico Duramano e il fiammingo Gasparo Camperbech; molto più convincente risulta però l’attribuzione, comunicata a chi scrive da Davide Dotti, al padovano Paolo Paoletti.

*Leonardo Piccinini*





## GIACOMO FRANCESCO CIPPER detto **IL TODESCHINI**

(Feldkirch, Voralberg, 1664 - Milano, 1736)

*Il gioco dello schiaffo sulla mano*

Olio su tela, 74 x 134 cm

BIBLIOGRAFIA  
Tognoli 1976, pp. 36, 154.

Nativo della zona più occidentale dell'attuale Austria, al confine con la Baviera, il che gli valse il soprannome di "Todeschini", Cipper si trasferì ancor giovane, prima del 1683, a Milano (Tschaikner 1994), dove nel 1696 sposerà, lui, di origini relativamente modeste, la figlia di un notaio. Prova, questa, del raggiungimento di un buon livello sociale nel capoluogo lombardo e nell'area bresciano-bergamasca, che lo vedono attivo nella produzione di nature morte (la sua prima opera firmata, con la data 1700, in raccolta privata, è appunto un dipinto "di ferma") ma soprattutto di soggetti di genere, sulla scia della tradizione olandese, dei cosiddetti "bamboccianti" e persino dei modelli postcaravaggeschi (Gamba 1998, p. 478). Troviamo, infatti, scene di taverna, conversazioni contadine, botteghe e commercianti, bevitori, musicanti e "pitocchi", tutti temi che troveranno il loro apice nell'attività del più giovane Giacomo Ceruti. L'assenza di datazioni e la discontinuità qualitativa e tipologica della vasta produzione dell'artista rende difficile scandirla secondo una coerente sequenza cronologica, anche se un qualche aiuto potrebbe venire dall'individuazione dei rapporti con artisti dediti agli stessi soggetti, operosi nell'area lombarda, lombardo-veneta e oltre, quali Monsù Bernardo, Sebastianone, Pietro Bellotti o Antonio Cifrondi. Il dipinto in esame, pubblicato da Luisa Tognoli (1976, p. 154, scheda n. 103, ripr. a p. 36), costituisce all'interno del vasto e un po' discontinuo catalogo del pittore una variante di notevole interesse. Appartiene, infatti, a un filone tematico sui giochi da tavolo o di gruppo, come schiera, morra o mosca cieca, o, appunto, quello dello schiaffo, nel quale un fanciullo di spalle riceve da un compagno un colpo sulla mano aperta e deve indovinare il responsabile per liberarsi. In questo gruppo di opere, osserva giustamente la studiosa, i soggetti contadini o popolareschi sembrano cedere il passo ad un'ambientazione più borghese, ad imitazione dei piaceri coltivati in villa dalla nobiltà. Ne danno conferma la cura prestata all'abbigliamento, più elegante del solito, e una maggiore morbidezza e luminosità della stesura pittorica.

*Fiorella Frisoni*





## DONATO CRETÌ

(Cremona, 1671 - Bologna, 1749)

*Testa di vecchio*

1715 - 1720

olio su tela, 51,5 x 43 cm

### BIBLIOGRAFIA

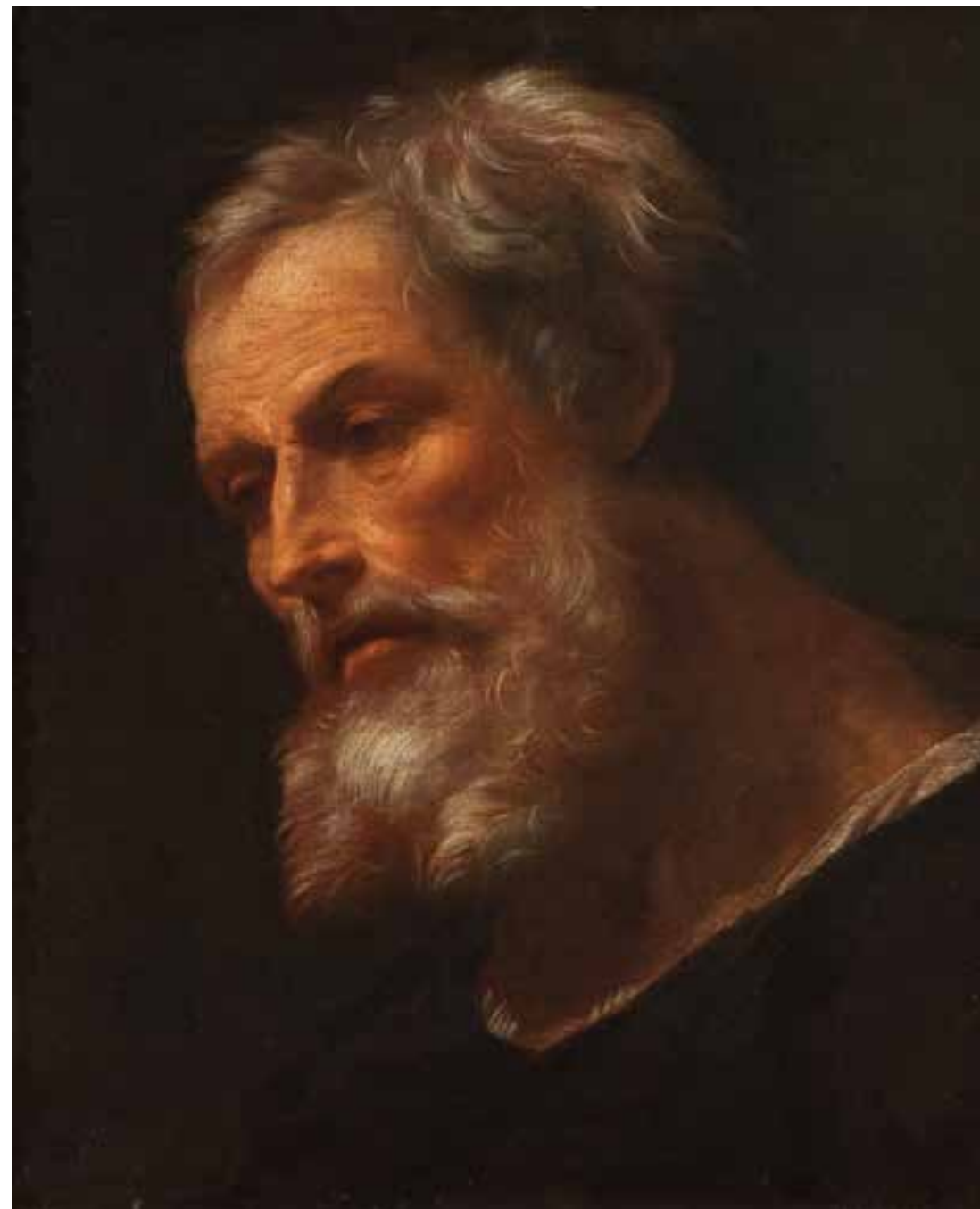
M. Pirondini, in *Arte emiliana* 1989, pp. 177-178;

P. Di Natale, in *Da Giotto a de Chirico* 2016, pp. 206-207;

P. Di Natale, in *I Tesori nascosti* 2017, pp. 206-207.

Il volto di un uomo canuto, con lo sguardo fisso al proprio pensiero, piuttosto che a qualcosa o a qualcuno oltre lo spazio della tela. Inconfondibile è il magistrale pennello di Donato Cretì e altrettanto verosimile la destinazione “autonoma” del dipinto, reso noto da Massimo Pirondini nel 1989. È una “testa di carattere”, vale a dire uno studio al naturale, secondo una pratica inaugurata a Bologna dai Carracci e ripresa alla fine del Seicento da pittori come Lorenzo Pasinelli, Giovanni Antonio Burrini, Domenico Maria Canuti e ancora, più tardi e con successo, da Ubaldo e Gaetano Gandolfi. In questa peculiare produzione, destinata alle richieste di colti amatori, anche Donato Cretì si cimentò ampiamente. Lo documentano le “teste” (di donne, santi e sante, soldati...) registrate tra le sue 340 opere (di cui 165 disegni) nell’inventario, da lui stesso compilato nel 1745, della collezione di Pietro Ercole Fava, figlio del conte Alessandro Fava che, per primo, riconobbe l’eccezionale talento del “ragazzino” (così era chiamato a Bologna) diventandone protettore e mecenate. E tra gli esemplari del genere oggi noti conviene citare almeno i volti di adolescenti intenti alla lettura (al Museo di Tours e in raccolta bolognese: Roli 1967, figg. 11-12) e a dissetarsi (collezione privata: G. Lippi Bruni Taroni, in *Figure* 2001, pp. 66-67) e, soprattutto, la *Testa di vecchio* ricordata da Renato Roli in collezione Colliva a Bologna (1967, p. 91, tav. 29).

Accostando o, ancor meglio, con uno strumento informatico, sovrapponendo, la nostra testa a quest’ultima otterremmo un’immagine fotodinamica “alla Bragaglia”: il modello è infatti il medesimo, mentre variata è la posizione del capo, là di profilo, qui di tre quarti. Si sarebbe tentati di identificare nei dipinti i “due quadri con due teste rappresentanti due vecchi Santi, con cornice dotata, del Cretì” elencati nel citato inventario del 1745 della raccolta di Pietro Ercole Fava (Campori 1870, p. 604). Le teste, anche in assenza di attribuiti, potrebbero infatti passare per quelle di un santo, magari san Giuseppe, come suggerirebbe il confronto con la figura del padre terreno di





Gesù nella monumentale *Incoronazione della Vergine* della basilica di San Luca a Bologna, terminata da Creti nel 1746: ‘opera testamento’ di quel desiderio di “perfezione” che lo tormentò incessantemente e che, magistralmente, perseguì nelle sue opere. La sua pittura infatti, come sottolineava Eugenio Riccòmini (in *Donato Creti* 1998, p. 11), appare del resto “la più cristallina versione figurativa del gusto d’Arcadia, e anche la più rigorosa e fedele prosecuzione, nel nuovo secolo, di quel sogno di bellezza eterea e senza paragone con la volgarità del vivere quotidiano che Guido Reni s’era formato nella mente”. Anche nella nostra tela, Creti recupera direttamente per la tipologia del volto, ampiamente studiata attraverso meravigliosi disegni (per i quali si veda ora il repertorio di Marco Riccòmini, pubblicato nel 2012), i suggerimenti, oramai consegnati alla tradizione locale, di Guido e di Simone Cantarini – non a caso, conviene ricordarlo, sulla fotografia della testa “gemella” custodita nella fototeca Zeri di Bologna (inv. 113505) è annotato, pur in forma interrogativa, il nome del Pesarese – e li nobilita attraverso il suo sofisticato filtro idealista espresso, qui come altrove, nel rigoroso controllo della forma e nell’aulica eleganza del modello. Posto che nel dipinto in esame compaiono i caratteri consueti del pittore, come la delicata stesura a impasti magri e la pennellata leggera e filante – che, per dirla con le insostituibili parole di Renato Roli (1967, p. 39) “lascia intravedere l’agile spola del pennello, ora condotto in tratti paralleli a riempire un campo di colore unito, ora governato con amorosa cautela, a tornire un collo, un polso, una caviglia, a rabescare un drappo o a lumeggiare un’acconciatura e un gioiello, ora trascorrente a fissare, in pochi guizzi, lo scorcio di una manica a rabuffo, lo strizzarsi di uno scialle annodato [...]” – , i confronti più calzanti sembrano potersi indicare con le opere della metà del secondo decennio del Settecento, come ad esempio le tele con *L’esperienza* (Bologna, collezione Costantini) e con *Due bambini che giocano* (Bologna, Collezioni comunali d’arte), entrambe riprese autografe di altrettanti motivi della celebre *Memoria Sbaraglia* (1711) nel peristilio superiore dell’antica Università di Bologna (oggi Archiginnasio), e con il *Ritratto di donna* in raccolta privata (cfr. Roli 1967, tavv. 32, 33, 37), che rivela, ma “al femminile”, la stessa aristocratica bellezza e concentrazione interiore del nostro vecchio uomo.

*Pietro Di Natale*

## FRANCESCO SIMONINI

(Parma, 1686 - Venezia o Firenze, dopo il 1755)

*Gruppo di soldati in marcia*

1730 circa

olio su tela, 115 x 173 cm

### BIBLIOGRAFIA

*Il visibile narrare* 2013,  
pp. 96,97.

Il dipinto è un'opera matura di Simonini; in perfetto stato di conservazione, raffigura un gruppo di soldati che, dopo la battaglia, si dirigono verso una città che s'intravede sullo sfondo trasportando alcuni feriti.

Simonini fu indubbiamente il più celebre pittore di battaglie nella prima metà del Settecento a Venezia. Vi giunse prima del 1733 reduce, come testimoniano le fonti, da un alunnato a Parma presso Francesco Monti detto il Brescianino delle Battaglie, e dalla permanenza a Firenze, dove studiò a fondo le realizzazioni del Borgognone, e a Roma, dove ottenne i primi successi, servendo "molti cavalieri e cardinali". Giunto a Venezia da Bologna, dove aveva sostato alcuni anni, Simonini conobbe il maresciallo Matthias von der Schulenburg, già comandante delle truppe veneziane nelle campagne in Oriente, di cui divenne pittore ufficiale, chiamato ad immortalarne le imprese belliche, ma anche il consigliere per quel che riguardava le scelte artistiche legate all'imponente collezione che egli andava raccogliendo. Suoi allievi in laguna furono Giuseppe Zais e Francesco Casanova, fratello minore di Giacomo. La tela in esame mostra le caratteristiche tipiche dell'arte di Simonini durante il suo periodo veneziano: le tipologie dei cavalieri e dei cavalli ripresi di spalle, l'impostazione complessiva della scena, con le figure poste in primo piano contro l'ampissimo paesaggio che si perde in lontananze azzurre, dominato da una grande luminosità, la delicatezza e l'estrosità del tocco pittorico, la varietà dei colori delle giubbe, sempre su toni lievi, che caratterizzano questo dipinto si ripetono infatti in modo del tutto analogo in numerose opere certe del pittore parmense risalenti a questa fase, quali, per citarne solo alcune, il nucleo conservato al Landesmuseum di Hannover, proveniente dalla collezione Schulenburg, o ancora opere quali *l'Adunata dell'esercito prima della battaglia* (Salsomaggiore, collezione privata) o le due tele apparse presso Finarte a Milano il 27 marzo 1990 raffiguranti rispettivamente *i Preparativi per la battaglia* e *I cavalieri raccolti in gruppo dopo la battaglia*, recentemente presentate dal Sestieri (1999, pp. 465 e 473, figg. 18, 41, 42).

*Filippo Pedrocchi*







## UBALDO GANDOLFI

(S. Matteo della decima, Bologna 1728 - Ravenna 1782)

*San Giuseppe in lettura*

1777 circa

olio su tela, 40,2 x 35 cm

*San Pietro penitente*

1777 circa

olio su tela, 40,2 x 35 cm

### BIBLIOGRAFIA

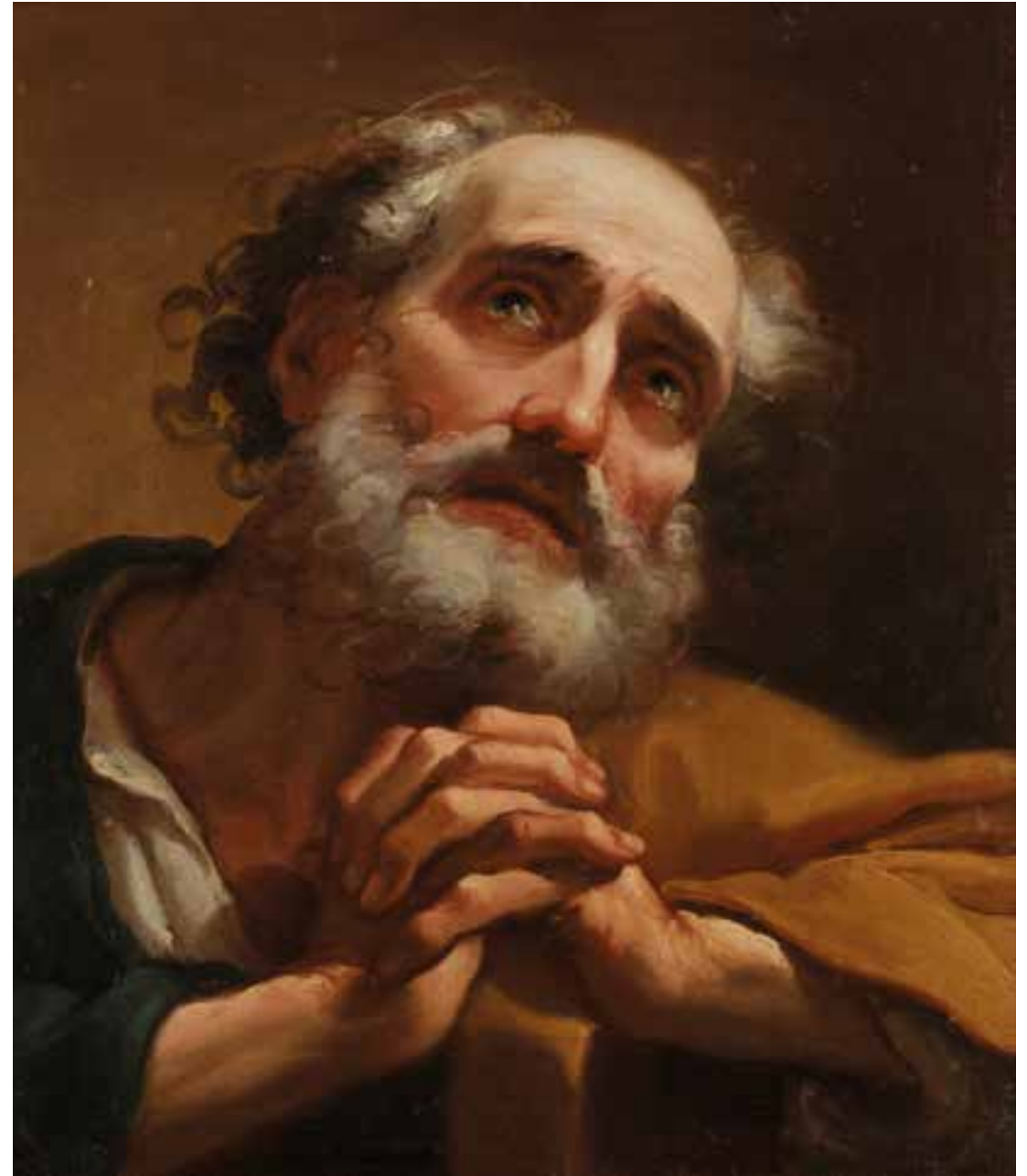
Inediti.

Opere di gran carattere e coinvolgente patetismo, i due dipinti sono prove certe, e di certa qualità, di Ubaldo Gandolfi, pittore e scultore bolognese che fu tra i protagonisti della cultura artistica italiana nel secondo Settecento.

D'indole appassionata, votato interamente alla pittura, mai stanco di misurarsi con le difficoltà dell'invenzione e della composizione, l'artista era padrone di una tecnica pittorica superba, fondata sulla sicurezza del disegno e la capacità di resa delle forme attraverso la sapienza coloristica, evidente nella scelta di una tavolozza coltivatissima negli accostamenti del colore e l'uso di una materia spessa, rilevata, dalla concretezza magnifica, sulla quale lo scorrere del pennello segna solchi che assorbono la luce.

Ubaldo fu attivo dai tardi anni cinquanta del secolo sino all'aprirsi del nono decennio, allorché si spense, prematuramente, nel pieno della maturità artistica, stroncato dalla malaria a Ravenna, dove si era recato per affrescare la cupola della chiesa di San Vitale, un'impresa infausta anche nelle premesse, che ancora nel Novecento suscitò polemiche per l'incongruenza del tentato rapporto tra la algida struttura del tempio bizantino e la pittura vigorosa e densa di luce del pittore di Bologna, al quale va riconosciuto l'ardimento nella rappresentazione del vero, così forte e audace da risultare faticoso in età neoclassica. Non si era più in grado di comprendere la qualità della ricerca del pittore che da un quindicennio era orientata alla realizzazione di un vero in pittura che corrispondesse alle esigenze della cultura dell'epoca, permeata, anche nello Stato della Chiesa del quale Bologna era la seconda città per importanza e che visse da protagonista gli anni del pontificato del bolognese Benedetto XIV, gli anni della formazione del giovane Ubaldo, da una moderna attenzione verso la scienza e dalla volontà di dare luogo alla rappresentazione del sentimento non secondo l'estenuata *sensiblerie* di tanta pittura coeva bensì nei termini della comprensione, la più sincera, dei diversi moti dell'animo umano.





Fu Roberto Longhi a riconoscere, nella breve nota biografica stilata per il catalogo della *Mostra sul Settecento bolognese* che curò con Augusto Zucchini nel 1935, la straordinaria qualità delle arie di testa, studi di carattere o studi dal naturale, come più correttamente erano chiamate in Bologna le molte telette che raffigurano volti e espressioni diverse di personalità anonime, che Ubaldo eseguì copiose per alcuni raffinati committenti e per il personalissimo uso nella ricerca; capace, come pochi altri della sua epoca, di restituire in immagine la mutevolezza e la profondità delle emozioni, attraverso il linguaggio semplice e puro della sua profondissima arte.

Per la committenza: per il conte Gregorio Maria Casali Paleotti che fu suo amico sin dalla giovinezza, e che ha tramandato ai suoi eredi non solo i ritratti di famiglia ma una sostenutissima, per qualità, collezione di tali studi, quelli che il Longhi commentava sottolineandone “la cordiale adesione al vero e la scioltezza d’intuizione pittorica” (*Mostra* 1935, p. 55), databile nel complesso ad anni intorno al 1777, data che compare al verso di alcune di quelle tele: volti di fanciulle, bambini, giovinette e uomini in età diverse: nessuna immagine di donne anziane, che ad Ubaldo riuscivano così bene, e che all’ottimo conte certo non piacevano (vedile in Biagi Maino 1990). Da quella serie è iniziata la ricerca sulla particolare attenzione di Ubaldo per il genere, che in Europa era frequentato da artisti francesi, il Greuze ad esempio, o in precedenza dalla Carriera, con esiti superbi, o da Pietro Rotari, attivissimo nella lontana Russia: ma con la ovvia eccezione di Rosalba, i cui pastelli certo a Ubaldo e al fratello suo Gaetano piacquero molto, si trattava per lo più di immagini di grazia e carattere garbato, espediente per ritrarre in costumi più o meno sfarzosi, più o meno eleganti tipi umani accostanti e seducenti.

Niente di tutto ciò nella pittura di Ubaldo: la ricerca è sempre per il vero, per la realtà e la fatica del vivere anche quando effigia giovani donne dalla bellezza concreta, come la *Fanciulla con un fiore tra i capelli e una collana di corallo* che fu del Casali, e che ha lo sguardo velato da un’ombra di malinconia.

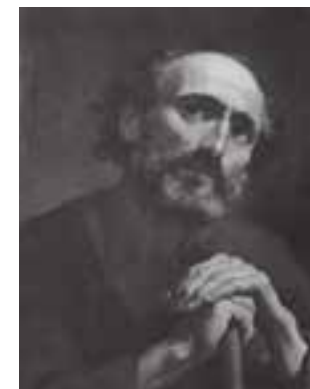
Nel primo dei due dipinti in questione, il supposto *San Pietro* - mancano attributi iconografici specifici: ma la temperatura del pentimento è così efficace da concedere di riconoscerlo per tale - Ubaldo effigia un sentimento forte e drammatico con accenti drammatici, che il groppo delle dita in primo piano rende immediatamente comprensibile e sincero, e che lo scorrere del lume conduce dalle mani al volto, agli occhi del dolente, il cui sguardo sembra velato, per effetto della stesura del bianco nella sclera, da lacrime: un’espressione empatica ma non sentimentale, per la capacità dell’artista di raffrenare l’enfasi assai prima che scada in retorica, come in tanta pittura coeva. Il blu della veste, l’ocra del mantello sono stesi con pennellate sicure che simulano, quasi creano la densità della

materia rilevata dalle pennellate di tono più scuro e da quei segni leggeri tracciati in punta di pennello di colore più chiaro; la forma è evidenziata dal lume, che scolpisce la bella fronte dell’apostolo e le mani stupende, il cui disegno come sempre è perfetto (altri pittori, ritrattisti, si rivolgevano a lui perché dipingesse nelle loro opere le mani dei personaggi...).

Questo *San Pietro* esige il confronto con altri dipinti di Ubaldo, il *Busto di vecchio appoggiato a un bastone*, già del Casali /figura 1/, e il *Busto di frate in preghiera* che volli alla mostra dedicata ai fratelli Gandolfi nel 2002 (*Gaetano e Ubaldo* 2002). In tutte e tre le opere, il modello è il medesimo, uno di quei tanti facchini o pollaroli o mendicanti che transitavano dinanzi allo studio del pittore e che lui metteva in posa, per poco tempo, dipingeva alla prima, e con scandalo dei benpensanti, che faticavano ad accettare che simili persone, gente del popolo, umilissimi individui, potessero figurare sulle tele di un così rinomato pittore, attivo per gli ordini religiosi più importanti, per le chiese e per la nobiltà: ma la sete di verità di Ubaldo non si contentava di operare fondando sulla memoria, voleva vedere gli effetti della luce sul volto del modello posto dinanzi alla sorgente di lume, il sole o il fuoco o la candela, per restituire verità e vita ad antichi modelli. Sì, modelli: perché queste immagini stupende, come quella del *Frate che legge* che è a pendant con il dipinto citato sopra, e anche il *San Giuseppe leggente* di questa coppia hanno tutti un precedente a stampa, una delle molte incisioni che circolavano come materia di studio nelle accademie - e di quella bolognese, l’Accademia Clementina dell’Istituto delle Scienze, prestigiosissima, Ubaldo era docente e fu anche Direttore - e negli atelier dei pittori, che sugli album di incisioni con studi di espressioni, da disegni di Annibale Carracci e dai precetti del Le Brun si formavano un ricco prontuario di atteggiamenti, pose, espressioni appunto. Oltre la facilità descrittiva e la felicità pittorica degli studi di carattere a ben vedere si recupera traccia di tanto studio, tanta introiezione degli amati modelli, del molto amato Piazzetta, ad esempio, della serie dei *Dodici Apostoli* che si appoggia sua volta ad invenzioni dal passato: la grandezza di Ubaldo sta nella capacità di derivare da illustri e quasi dovuti precedenti una naturalezza, un vivere sincero che fa di queste opere, delle sue teste di carattere, dei capolavori della cultura del Settecento dei Lumi.

Le opere sono ricordate come di proprietà di Guglielmo Gardi di Bologna nella monografia di L. Bianchi (1936, p. 149).

*Donatella Biagi Maino*



**Fig 1.** Ubaldo Gandolfi, *Testa di vecchio appoggiato a un bastone*, Collezione privata, già Bologna, collezione Casali. Sul verso: Ub. Gandolfi 1777.

## FELICE GIANI

(San Sebastiano Curone, 1758 - Roma, 1823)

*L'origine del disegno o della pittura*

1785 circa

Matita nera, penna e inchiostro bruno,  
tempera su carta riportata su tela, 35 x 47 cm

### PROVENIENZA

Bologna, collezione  
Carlo Volpe.

### BIBLIOGRAFIA

Mariani 1948;  
*Angelika Kauffmann* 1968;  
Ottani Cavina 1979,  
pp. 21-22, n. 29;  
Ottani Cavina 1999, II,  
p. 639, n. D5;  
Zavatta 2014, p. 28, ill. 1.

Il dipinto costituisce una delle più note rappresentazioni della leggenda della nascita della pittura, narrata da Plinio il Vecchio: Dibutade, figlia di un vasaio di Corinto, tracciò il contorno dell'ombra dell'amato che stava per partire al fine di trattenerne i lineamenti e dunque il ricordo. Il tema pliniano del contorno dell'ombra come origine del disegno e in senso più ampio della pittura ebbe notevole diffusione nella trattatistica rinascimentale e conobbe un notevole *revival* durante il Neoclassicismo. Nel *Dizionario delle arti del disegno* del 1797 Francesco Milizia risolse la lunga diatriba su questa immagine topica nel mito e nell'arte dichiarando che "l'uso di disegnar le teste di profilo deve essere ben antico. Che la innamorata Dibutade nell'atto di esser lasciata dal suo amante, ne delineasse il profilo a lume di una lampada, niente importa che sia storia o favola. Importa bensì che il profilo sia di bella forma" (Milizia 1797, p. 138; Zavatta 2014, p. 31). Come è stato notato da Anna Ottani Cavina (1999, II, p. 639, n. D5), Giani svolse tuttavia l'episodio in un inusuale contesto diurno, discostandosi dal racconto pliniano e anche dalle più note rappresentazioni del soggetto, da quella di Vasari a Firenze, alle restituzioni neoclassiche più frequenti (Zavatta 2014, pp. 27-32). L'interpretazione del tema alla luce del sole maturò soprattutto in Francia: notissima la Dibutade commissionata da Luigi XVI a Jean-Baptiste Regnault nel 1785 –data probabilmente prossima a quella dell'opera in esame (Ottani Cavina 1999, II, p. 639, n. D5)- oggi presso il Salon des Nobles del castello di Versailles (del quale è noto un bellissimo disegno preparatorio passato in asta Christie's, Londra, 16 luglio 2010, n. 141). Meno conosciute, ma ugualmente riprese durante il giorno, risultano le successive interpretazioni di Pierre René Cacault al museo di Nantes (inv. 979.15.I.D), di Louis Lamothe al Museo Ingres di Montauban (inv. MID 865.1) o di Theodore Chasseriau al Louvre (inv. RF 24455). La coincidenza diurna e questa particolare scelta di ambientazione potrebbe dunque risalire ai documentati viaggi in Francia di Felice Giani (testimoniati anche dai disegni relativi al parco di villa Aldini







conservati presso il Gabinetto dei Disegno della Pinacoteca Nazionale di Bologna) ed essere ulteriore testimonianza “iconografica” della sua ben nota vicinanza all’*élite* e ai gusti filo francesi in epoca napoleonica (Ottani Cavina 1988, pp. 24-32).

*Giulio Zavatta*

## BIBLIOGRAFIA

### Superbi 1620

A. Superbi, *Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, 1620.

### Guarini 1621

M.A. Guarini, *Compendio historico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle chiese, e luoghi pji della città, e diocesi di Ferrara, e delle memorie di que' personaggi di pregio, che in esse son seppelliti*, Ferrara, 1621.

### Malvasia 1678

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678; ed. Bologna, 1841, 2 voll.

### Baruffaldi 1697-1722, ed. 1844-1846

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 1697-1730, 2 voll., Ferrara, ed. 1844-1846.

### Zanotti 1710

G.P. Zanotti, *Dialogo in difesa di Guido Reni steso in una lettera al sig. dottor Girolamo Baruffaldi*, Venezia, 1710.

### Orlandi 1719

P.A. Orlandi, *L'Abcedario pittorico*, 2ª ed. Bologna 1719.

### Pio 1724

N. Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti in compendio da numero di duecento venticiquae*, Roma 1724.

### Baldinucci 1728

F. Baldinucci, *Dalle Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze, 1728.

### Pascoli 1730-1736

L. Pascoli, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1730-1736; ed. cons. a cura di A. Marabottini con note di P. Santamaria, Perugia, 1992.

### Zanotti 1739

G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 2 voll., Bologna, 1739.

### De Dominici 1742-1745

B. De Dominici, *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-1745.

### D'Argenville 1762

Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1762.

### Crespi 1769

L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769.

### Milizia 1797

F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano, 1797.

### Delaroche 1812

H. Delaroche, *Catalogue historique e raisonné de tableaux par les plus grands peintres des Ecoles d'Italie, composant la rare et célèbre Galerie Giustiniani*, Paris, 1812.

### Landon 1812

C. P. Landon, *Galerie Giustiniani ou Catalogue figuré des tableaux de cette célèbre Galerie, transportée d'Italie en France*, Paris, 1812.

### Bottari e Ticozzi 1822-23

G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolte di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, 2 voll., Milano, 1822-1823.

### Verzeichniss 1826

*Verzeichniss der ehemals zu der Giustinianischen jetzt zu den Königlichen Sammlungen gehörigen Gemalde*, Berlin, 1826.

### Schloss Berlin 1853

Inventari, *Stiftung Preussische Schloesser und Garten, Berlin-Brandenburg*, 1853-1854, catalogo manoscritto.

### Campori 1870

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena, 1870.

### Ceci 1895

G. Ceci, I Miracoli. I. *Il Monastero*, in «Napoli Nobilissima», IV, 1895.

### Berenson 1900

B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York – London, 1900.

### Venturi 1906

A. Venturi, *La Galleria Sterbini in Roma*, Roma, 1906.

### Berenson 1909

B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York – London, 1909.

### Thieme e Becker 1915, XI

U. Thieme, F. Becker, *Künstler Lexicon*, XI, Leipzig, 1915.

### Soulier 1926

G. Soulier, *Pier Francesco Fiorentino pittore di Madonne*, in “Dedalo”, VII, 1926, pp. 88-93.

### Mason Perkins 1928

F. Mason Perkins, *Nuovi appunti sulla Galleria Belle Arti di Siena*, in “La Balzana”, II, 1928, pp. 183-203.

### Longhi 1934

R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934.

### Mostra 1935

*Mostra del Settecento bolognese. Catalogo*, a cura di R. Longhi e G. Zucchini, Bologna, 1935.

### Bianchi 1936

L. Bianchi, *I Gandolfi*, Roma, 1936.

### Longhi 1938

R. Longhi, *Monsù Bernardo*, in “La Critica d'Arte”, fasc. XVI-XVIII, agosto-dicembre 1938, pp. 121–130.

### Mariani 1948

V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli*, Roma, 1948.

### Zeri 1959

F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze, 1959.

### Pallucchini 1960

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia – Roma, 1960, p. 148.

### Roli 1967

R. Roli, *Donato Creti*, Milano 1967.

### Angelika Kauffmann 1968

*Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen*, catalogo della mostra di Bregenz (23 luglio - 13 ottobre 1968) e Wien (8 novembre 1968 - 1 febbraio 1969), s. l., 1968.

### Kerber 1968

B. Kerber, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, in «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 75-86.

### Schleier 1973

E. Schleier, “*Die Anbetung der Könige*” von Giuseppe Bartolomeo Chiari, in «Berliner Museen», 1973, 2, pp. 58-67.

### Paolo Emilio Besenzi 1975

*Mostra di Paolo Emilio Besenzi 1608-1656*, catalogo della mostra di Reggio Emilia (29 novembre – 20 dicembre 1975), a cura di M. Pirondini, 1975.

### Tognoli 1976

L. Tognoli, G. F. Cipper, il “*Todeschini*” e la pittura di genere, presentazione di G. A. Dell'Acqua, collana «Monumenta Bergomensia» XLII, Bergamo, 1976.

### Zeri 1976

F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora, 1976, 2 voll.

### Roli 1977

R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977.

### Frisoni 1978

F. Frisoni, *La vera Sirani*, in “Paragone”, 335, 1978, pp. 3-18.

### L'età neoclassica 1979

*L'età neoclassica a Faenza, Faenza, Palazzo Milzetti, 9 sett-26 novembre 1979*, a cura di A. Ottani Cavina, F. Bertoni, A. M. Matteucci, E. Golferi, G. C. Bojani, M.G.Tavoni, Bologna, 1979.

### La raccolta 1984

*La raccolta Molinari Pradelli, dipinti del Sei e Settecento*, catalogo della mostra di Bologna (26 maggio - 29 agosto 1984), Firenze, 1984.

### Clerici Bagozzi 1985

N. Clerici Bagozzi, *Una traccia per Cesare Gennari*, in “Paragone”, 419-423, 1985, pp. 243-248.

### Moore 1985

A.W. Moore, *Norfolk and the Grand Tour. Eighteenth-Century travellers abroad and their Souvenirs*, catalogo della mostra (Norwich, Castle Museum), Norwich 1985.

### Ruggeri e Martini 1985

U. Ruggeri, Egidio Martini, *Pittura del Settecento veneto*, in “Notizie da Palazzo Albani” XIV, 1, 1985.

### Bagni 1986

P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, 1986.

### Peruzzi 1986

L. Peruzzi, *Per Michele Desubleo, fiammingo*, in “Paragone”, 431-433, 1986, pp. 85-92.

### **Pittura bolognese 1986**

*Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati  
Pietrantonio, 2 voll., Bologna, 1986.

### **Ruggeri 1986**

U. Ruggeri, *Risarcimento di Francesco Polazzone*,  
in "Arte Veneta" XL, 1986.

### **I dipinti 1987**

*I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia Romagna*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi,  
Modena, 1987.

### **Friedman 1988**

T. Friedman, *Lord Harrold in Italy 1715-1716: four frustrated commissions to Leoni, Juvarra, Chiari and Soldani*, in «The Burlington Magazine», CXXX, 1988, pp. 836-845.

### **Gilbert 1988**

C. Gilbert, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Firenze – Wien, 1988.

### **Heimbürger 1988**

M. Heimbürger, *Bernardo Keilbau detto Monsù Bernardo*, Roma, 1988.

### **Ottani Cavina 1988**

A. Ottani Cavina, *Giani, la residenza neoclassica, l'élite filofrancesa: un episodio a Bologna*, in "Antologia di Belle Arti", nn. 33-34, 1988.

### **Stagni 1988**

Simonetta Stagni, *Domenico Maria Canuti*, Rimini, 1988.

### **Arte emiliana 1989**

*Arte emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. Manni, E. Negro e M. Pirondini,  
Modena, 1989.

### **Iriarte 1989**

*Iriarte. Antico e moderno nelle collezioni del Gruppo IRI*, catalogo della mostra (Roma), Milano 1989.

### **Nuove letture 1989**

*Nuove letture e acquisizioni dei Civici Musei di Reggio Emilia: 1986-1989*, a cura di G. Ambrosetti,  
Reggio Emilia, 1989.

### **Biagi Maino 1990**

D. Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi*, Torino, 1990.

### **Cannatà e Vicini 1992**

P. Cannatà, M. L. Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Roma, 1992.

### **Il primo '800 1992**

*Il primo '800 italiano, la pittura tra passato e futuro*, Milano, Palazzo Reale, 20 febb-3 maggio 1992,  
a cura di R. Barilli, Milano, 1992.

### **Maestri e botteghe 1992**

*Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, 1992-1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo (Milano), 1992.

### **Pascoli 1992**

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, ed. critica a cura di A. Marabottini, Perugia 1992.

### **Vitale e Agricola 1993**

*Vitale e Agricola*, a cura di G. Fasoli, Bologna, 1993.

### **Sestieri 1994**

G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento. I*, Torino 1994.

### **Tschaikner 1994**

M. Tschaikner, *Jakov Franz Zipper, "il Todeschini" (1664-1736). Ein bedeutender Maler aus dem Voralberger Oberland*, in «Jb. Voralberger Landesmuseumverein, Freunde der Landeskunde», 1994, pp. 165-181.

### **Zama 1994**

R. Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori*, Faenza, 1994.

### **Italian Paintings 1995**

*Italian Paintings from Burghley House*, catalogo della mostra a cura di H. Bridgstocke e J. Somerville,  
Alexandria 1995.

### **Legenda aurea 1995**

Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995.

### **Pallucchini 1995-96**

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Venezia – Milano, pp. 65 – 70.

### **Grelle Iusco 1996**

A. Grelle Iusco, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acquaforte esistenti nella stamperia di Lorenzo Filippo de' Rossi. Contributo alla storia di una stamperia romana*, Roma, 1996.

### **Banca Popolare 1997**

*Banca Popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena, 1997.

### **Dipinti e disegni 1997**

*Dipinti e disegni emiliani dal manierismo al neoclassico*, catalogo della mostra di Bologna (Galleria Fondantico, 25 ottobre – 20 dicembre 1997), a cura di D. Benati, 1997.

### **Pietro da Cortona 1997**

*Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra di Roma (31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano, 1997.

### **Donato Creti 1998**

*Donato Creti: melanconia e perfezione. Le storie di Achille, le virtù e i chiaroscuri della donazione Collina Sbaraglia al Senato di Bologna*, a cura di E. Riccòmini e C. Bernardini, catalogo della mostra (New York), Milano, 1998.

### **Gamba 1998**

G. Gamba, *Giacomo Francesco Cipper, detto il Todeschini*, in *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia) a cura di F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 477, 478.

### **Il Seicento 1998**

*Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo della mostra (Parigi-Milano-Roma), Roma 1998.

### **Tesori 1998**

*Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra di Modena (24 ottobre 1998 – 10 gennaio 1999), Modena, 1998.

### **Il Seicento 1999**

*Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Milano, 1999.

### **Ottani Cavina 1999**

A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, 2 voll., Milano, 1999.

### **Sestieri 1999**

G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, 1999.

### **Clerici Bagozzi 2000**

N. Clerici Bagozzi, *ad vocem* "Gennari, Cesare", in *Dizionario biografico degli Italiani*, 53, Roma, 2000.

### **Ioanes Ispanus 2000**

*Ioanes Ispanus. La pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po*, a cura di M. Tanzi, Viadana, 2000.

### **Brogi 2001**

A. Brogi, *Ludovico Carracci*, 2 voll., Bologna, 2001.

### **Cottino 2001**

A. Cottino, *Michele Desubleo*, Soncino, 2001.

### **Figure 2001**

*Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra di Dozza (23 settembre – 18 novembre 2001), a cura di D. Benati, Milano, 2001.

### **Negro, Roio 2001**

E. Negro, N. Roio, *Giacomo Cavedone, pittore 1577-1660*, Modena, 2001, p. 198.

### **Papa Albani 2001**

*Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra a cura di G. Cucco, Venezia 2001.

### **Gaetano e Ubaldo 2002**

*Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, catalogo della mostra di Cento, a cura di Donatella Biagi Maino, Torino, 2002.

### **Twiehaus 2002**

S. Twiehaus, *Dionisio Calvaert, um 1540-1619. Die Altarwerke*, Berlin, 2002.

### **Danesi Squarzina 2003**

S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Milano, 2003.

### **Italian Paintings 2003**

*Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collection of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, Washington, 2003.

### **Mazza 2003**

A. Mazza, *Cortona e Bologna. Collezionismo e rapporti artistici tra Sei e Settecento*, in "L'Archiginnasio", anno XCI, 2001, Bologna, 2003, pp. 217-254.

### **Omaggio 2003**

*Omaggio alla pittura emiliana. Dipinti dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra di Bologna (Galleria Fondantico, 8 novembre 2003 – 31 gennaio 2004), a cura di D. Benati, 2003.



**Brogi 2004**

A. Brogi, *Una piccola Pommersfelden? Dipinti italiani della collezione Schaumburg-Lippe. II*, in «Paragone», 55-56, 2004, pp. 89-138.

**Elisabetta Sirani 2004**

Elisabetta Sirani, *pittrice eroina (1638-1665)*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico) a cura di J. Bentini e V. Fortunati, Bologna, 2004, scheda n. 28, pp. 186-187.

**Lapierre-Novelli 2004**

V. Lapierre, M. A. Novelli, *La storia di Negrosole Re del lito moro. Un esempio ritrovato della narrazione pittorica dello Scarsellino*, Ferrara 2004.

**La scuola 2004**

*La scuola del Guercino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, N. Roio, Modena, 2004.

**Modesti 2004**

A. Modesti, *Elisabetta Sirani, una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna, Editrice Compositori, 2004.

**Pulini 2004**

M. Pulini, *Per Luigi Amidani: dipinti e intrighi spagnoli*, in “Parma per l’Arte”, X, 2004, pp. 41-45.

**Strehlke 2004**

C. Strehlke, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, 2004.

**Da Bernardo Daddi 2005**

*Da Bernardo Daddi al Beato Angelico. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Firenze, 2005), a cura di M. Boskovits con l’assistenza di D. Parenti, Firenze, 2005.

**Un Museo ritrovato 2005**

*Un Museo ritrovato. Il patrimonio dell’Istituto d’Arte Chierici restituito alla città*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 2005, pp. 100-101, n. 5

**Paoluzzi 2005**

M. C. Paoluzzi, *Un inventario inedito per la quadreria di Ciro Ferri, in Cultura nell’età delle Legazioni*, “Quaderni degli Annali dell’Università di Ferrara”, Sezione Storia, 1, 2005, pp. 537-587.

**Banca Popolare 2006**

*Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La collezione di dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano, 2006.

**Pinacoteca 2006**

*Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano, 2006.

**Vicini 2006**

M. L. Vicini, *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma, 2006.

**Lemoine 2007**

A. Lemoine, *Nicolas Regnier. Peintre, collectionnaire et marchand d’art*, Paris, 2007.

**Pulini 2007**

M. Pulini, *Ancora sulle tracce spagnole di Luigi Amidani*, in “Parma per l’Arte”, XIII, 2007, pp. 47-52.

**Scarsellino 2008**

*Scarsellino*, a cura di M. A. Novelli, Milano, 2008.

**Schleier 2009**

E. Schleier, *Giuseppe Bartolomeo Chiari. La Strage degli Innocenti*, in «Quaderni del Barocco», 3, 2009, pp. 1-16.

**Beato Angelico 2010**

*Beato Angelico a Pontassieve. Dipinti e sculture del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Pontassieve, 2010), a cura di A. Labriola, Firenze, 2010.

**Italian paintings 2010**

*Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection*, a cura di L. Kanter e J. Marciari, New York, 2010.

**L’anima 2010**

*L’anima della Pittura. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Bologna, Fondantico, 2010.

**Twiehaus 2010**

S. Twiehaus, *Dal nord a Bologna, Dionisio Calvaert pittore e disegnatore fiammingo in Italia, in Crocivia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di Sabine Frommel, Bologna, 2010, pp. 457-468.

**Ghelfi 2011**

B. Ghelfi, *Pittura a Ferrara nel primo Seicento: arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, 2011.

**Guercino a Reggio 2011**

*Guercino a Reggio Emilia. La genesi dell’invenzione*, a cura di A. Mazza, N. Turner, Milano, 2011, pp. 13-37.

**Nicolai 2011**

F. Nicolai, *Un caso di committenza ‘invisibile’: la cappella della ‘Contestabilessa’ Colonna nella chiesa di San Francesco di Paola a Roma*, in «Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte», 2011, 61, pp. 185-194.

**Petrucci e Pacelli 2011**

F. Petrucci, V. Pacelli, *Giovan Battista Beinaschi. Un artista barocco fra Roma e Napoli*, Roma 2011.

**Tumidei 2011**

S. Tumidei, *Studi sulla pittura in Emilia e in Romagna. Da Melozzo a Federico Zuccari. 1987 – 2008*, Trento, 2011.

**Valentini 2011**

A. Valentini, *Sebastiano Filippi e Antonio Goretto: rapporti tra le arti a Ferrara alla fine del Cinquecento*, in “Musica e figura”, I, 2011, pp. 119-142.

**Il visibile narrare 2013**

*Il visibile narrare*, catalogo della mostra di Cesena (1 dicembre 2013 – 26 gennaio 2014), a cura di A. Giovanardi, 2013.

**Pirondini 2013**

M. Pirondini, *L’antica Collezione Crivelli e nuove aggiunte al catalogo di Paolo Emilio Besenzi pittore*, in “Valori tattili”, 2, 2013 (ma 2014), pp. 106-127.

**Ervas 2014**

P. Ervas, *Girolamo da Treviso*, Saonara (PD), 2014.

**Heimbürger 2014**

M. Heimbürger, *Malerei Eberhart Keilbau*, 1624-1687, s.l., 2014.

**Modesti 2014**

A. Modesti, *Elisabetta Sirani “Virtuosa”. Women’s Cultural Production in Early Modern Bologna*, Turnhout, Brepols, 2014.

**Zavatta 2014**

G. Zavatta, *“niente importa che sia storia o favola”. Topos, aneddoto e mito del disegno tra letteratura e attualità, in Krobylos. Un groviglio di segno da Parmigianino a Kentridge*, Milano, 2014.

**Crispo 2016**

A. Crispo, *Nuovi dipinti per il primo Seicento parmense: Schedoni, Amidani, Badalocchio*, in “Parma per l’arte”, XXII, 2016, pp. 211-238.

**Da Giotto a de Chirico 2016**

*Da Giotto a de Chirico. I Tesori nascosti*, a cura di V. Sgarbi e P. Di Natale, catalogo della mostra (Salò), Santarcangelo di Romagna, 2016.

**Brogi 2017**

A. Brogi, *Per Giovan Battista Beinaschi. Aggiunte, in Scritti di Storia dell’arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di A. Agresti e F. Baldassari, Roma 2017, pp. 226-229.

**I Tesori nascosti 2017**

*I Tesori nascosti. Tino di Camaino, Caravaggio, Gemitto*, a cura di V. Sgarbi e P. Di Natale, catalogo della mostra (Napoli), Santarcangelo di Romagna, 2017.

**Lapierre, in corso di stampa**

V. Lapierre, *Carlo Bononi: inediti a latere della mostra ferrarese*, in corso di stampa.

Finito di stampare nel mese di settembre 2017  
presso Tipografia Fabbri, Modigliana (FC)  
progetto grafico di Ales Bonaccorsi

**CANTORE**  
**GALLERIA ANTIQUARIA**