

Comune di Cesena



Assessorato ai Servizi
e alle Istituzioni Culturali

Comune di Cesena:

Sindaco: Paolo Lucchi.

Assessore ai Servizi e alle Istituzioni Culturali: Maria Elena Baredi.

Dirigente Settore Cultura: Monica Esposito.

Capo Servizio Cultura: Franco Bazzocchi

Reparto Musei-Gallerie: Cristina Barducci,

Giuditta Lughì, Giorgio Paganelli.

Ufficio Stampa

Prima Pagina

Raccolte riservate di grandi antiquari

Collana diretta da

Massimo Pulini

Il Visibile Narrare

Storie di Dei e Uomini nella Collezione Cantore

Mostra a cura di

Alessandro Giovanardi

Testi di:

Silvia Benassai, Maria Teresa Cantaro, Alberto Cottino, Pietro

Di Natale, Mario Epifani, Sabrina Foschini, Francesco Frangi,

Alessandro Giovanardi, Filippo Pedrocco, Maria Silvia Proni,

Massimo Pulini, Federica Spadotto.

© 2013 by Clac-Artexplora Edizioni

www.artexplora.it

Via comunale Santa Lucia, 1894

Santa Lucia - Cesena

Progetto grafico di:

Stampare srl

Assicuratore:

**CIACCIO
BROKER**

ISBN: xxx-xxx-xxx-xxx-x

A detail from a painting, likely by Titian, showing a cherub with curly hair and blue wings standing on an open book. The cherub is gesturing with its hands towards a man in a dark, heavy robe who is seated at a table. The background is a warm, golden-yellow glow. Other figures are partially visible in the upper corners.

RACCOLTE RISERVATE DI GRANDI ANTIQUARI
STORIE DI DEI E UOMINI NELLA COLLEZIONE CANTORE

Il **V**isibile **N**arrare

Cesena Galleria Comunale d'Arte
1 dicembre 2013 - 26 gennaio 2014

a cura di
Alessandro Giovanardi

Ringraziamenti del curatore

Al termine di questo appassionante lavoro desidero innanzitutto ringraziare il Comune di Cesena nelle persone del Sindaco, Paolo Lucchi, e dell'Assessore ai Servizi e alle Istituzioni Culturali, Maria Elena Baredi, per aver da subito creduto nel progetto espositivo e averlo sostenuto con l'appassionata determinazione già dimostratami l'anno passato.

Un riconoscimento del tutto speciale va a Massimo Pulini, ideatore della serie *Raccolte riservate di grandi antiquari* che, dopo avermi coinvolto fin dal 2009 nella creazione delle precedenti mostre storiche e ad avermi affidato la cura de *La Natura e la Grazia* nel 2012 ha voluto confermarmi la fiducia per la guida della presente, fornendomi con la consueta generosità ogni tipo di aiuto e consiglio. All'amico Massimo devo soprattutto l'esempio di come si possa seguire il solco di una rigorosa indagine storica senza mai smarrire l'istinto poetico e la cura dei sentimenti e degli affetti, così necessaria a ogni autentico affondo critico sulla pittura e sulle arti in genere.

A Pietro Cantore va la più sincera gratitudine per aver aderito con piena disponibilità ed entusiasmo al progetto, seguendolo con meticolosa attenzione sin nei minimi dettagli e fornendo, con rara cortesia, tutti i materiali necessari al suo felice compimento.

Ringrazio tutti gli studiosi che hanno accettato di contribuire con i loro pregevolissimi interventi storico-critici e la loro firma prestigiosa a questo volume: Francesca Baldassari, Daniele Benati, Maria Cristina Chiusa, Andrea Emiliani, Sabrina Foschini, Fiorella Frisoni, Anna Lo Bianco, Tiziana Monaco, Anna Orlando, Vincenzo Pacelli, Filippo Pedrocco, Leonardo Piccinini, Massimo Pulini, Giancarlo Sestieri. Il curatore e Fiorella Frisoni, si sentono particolarmente riconoscenti per l'aiuto e i consigli ricevuti a Luigi Armondi, Alessandro Galli e Alberto Loda.

Mi sento particolarmente in debito verso Sabrina Foschini che, ancora una volta e fin da principio, ha seguito con sguardo millimetrico gli aspetti editoriali della mostra, mettendomi a disposizione tutta la sua sensibilità estetica e la non comune cultura letteraria e visiva, nonché offrendomi sfolgoranti *ekphrasis* dei testi pittorici, tessute di competenza e commozione.

Un grazie sentito anche all'Ufficio Cultura del Comune, in particolar modo a Cristina Barducci, Franco Bazzocchi, Giorgio Paganelli.

Sono molto riconoscente a Lucietta Godi, Claudio, Lara e Leila Cavalli per aver inserito questo catalogo nella collana delle edizioni Artexplora, raccogliendo la sfida di questa quinta, bella avventura.

Un ringraziamento per la professionalità e la cortese pazienza va allo staff della Litografia Stampare: Christian, Denis, e Loris Abbondanza, Leonardo Baffari, Marko Luzjanin, Manuela Succi e Licia Tisselli.

Devo, come sempre, non pochi consigli e intuizioni, nonché il raro conforto dell'intelligenza e del buon gusto all'amico Franco Pozzi, anima fine di artista e collezionista, e a John Lindsay Opie, maestro di chiavi del *mundus imaginalis*.

Un pensiero luminoso, infine, alla mia figlioccia Eulalia e a Teresa, fate sapienti travestite da bimbe, a Lotto, e all'amoroso ricordo di Coboldina, entrambi epifanie della benevola Bastet.

Con *Il Visibile Narrare. Racconti di Dei e uomini nella collezione Cantore* siamo giunti al quarto appuntamento della felice rassegna *Raccolte riservate di grandi antiquari*, ideata nel 2010 da Massimo Pulini e da lui diretta in collaborazione con Alessandro Giovanardi. Dopo le esposizioni dedicate alle collezioni Baratti (2010), Altomani (2011) e Lumina (2012), a cui vanno aggiunte la mostra storica sul *Sassoferrato* (2009) e quella iconografica su *San Giovanni Battista*, tratta dalla collezione Koelliker (2010), Cesena ha la rara occasione di poter ospitare i dipinti selezionati dall'antiquario Pietro Cantore e offrirli gratuitamente allo studio degli appassionati e all'ammirazione dei cittadini e dei turisti.

Affidata, come già l'anno scorso *La Natura e la Grazia*, alla cura di Alessandro Giovanardi, la mostra continua la ricerca dei "musei nascosti" in cui si custodiscono le opere che i grandi antiquari hanno conservato per il proprio godimento estetico e intellettuale. Quest'anno la città incontra il lavoro competente e raffinatissimo di Pietro Cantore, stimato gallerista e collezionista di Modena, che, secondo una tradizione familiare, schiude alla visione del pubblico lo scrigno delle sue acquisizioni più preziose, legate soprattutto a una sensibilità unica per i temi letterari rinarrati dai maestri della pittura, che trasformano tavole e tele in straordinarie pagine di libro.

Abbiamo voluto che la mostra s'inaugurasse a breve distanza dall'apertura della Nuova Malatestiana, in cui la Biblioteca pubblica più antica del mondo, e indubbiamente anche tra le più belle per la nobile veste architettonica e la qualità delle raccolte di manoscritti miniati, si rivelerà potenziata nelle proprie possibilità di conservazione e fruizione. La contemporaneità dei due eventi intende sottolineare il ruolo fondamentale che la lettura, i libri, le pagine scritte svolgono nella vita e nell'opera dei pittori, di tutti gli artisti figurativi e dei loro committenti.

Seguendo questo *lei motiv* la mostra è consacrata al *Visibile Narrare*, e intende sottolineare il nesso che lega indissolubilmente arti visive e libri, pittura e letteratura. Un nodo che tiene insieme l'eccellenza formale e stilistica dei dipinti – pieno godimento della vista e del gusto estetico – e la sofisticata interpretazione dei grandi temi storici e mitologici, religiosi e allegorici, poetici e romanzeschi, filosofici e mistici della tradizione occidentale. Temi che la pittura ha il compito di raccontare, istruendo gli incolti e suggerendo sottili significati reconditi agli eruditi.

L'esposizione cesenate è, infatti, una preziosa opportunità per riflettere sulla funzione narrativa dell'arte sacra e profana, soffermandosi sul lessico simbolico dei segni grafici e pittorici (vera e propria scrittura col colore) e sullo studio psicologico del volto umano, che diviene biografia e storia di anime. Nella "libreria dipinta" di Cantore gli eventi della storia e del mito sono interpretati nelle forme insieme sintetiche e complesse delle arti, attraverso metafore poetiche e sapienziali legate ai codici dei testi biblici e dei classici greco-romani. La "lettura" dei dipinti è una vera iniziazione alla conoscenza dei linguaggi visivi, alla comprensione del paesaggio spirituale di ogni epoca, alla presenza del sacro, divenuto fiaba pittorica, e al rito stesso del dipingere che è sempre un romanzare per immagini e un'insegnare per figure.

Il Visibile Narrare rappresenta, infine, un'occasione da non perdere per avvicinare opere rare e inedite di grandissimi maestri come Nicolò Rondinelli, Amico Aspertini, Guido Reni, Elisabetta Sirani, Ginevra Cantofoli, Pietro da Cortona, Giuseppe Maria Crespi, e molti altri. Ma anche per attraversare i fascinosi "generi letterari" della pittura, in un racconto disteso tra Quattrocento e Settecento, grazie ad artisti d'eccezione (alcuni attivi a Cesena e in Emilia-Romagna) capaci di definire il canone estetico, morale e intellettuale della cultura europea.

Paolo Lucchi,
Sindaco di Cesena

Maria Elena Baredi,
Assessore ai Servizi e alle Istituzioni Culturali

Dove amano nascondersi i quadri?

La storia dell'arte è fatta di scoperte e dimenticanze, di sparizioni e ritrovamenti, di creazioni e distruzioni. Si avvicendano nei secoli, negli anni e nei giorni, gli eventi che spingono i quadri a viaggiare. Passano di mano in mano le opere d'arte che, pensate e volute per un luogo definito, finiscono per vivere gran parte della propria esistenza a migliaia di chilometri di distanza, in collocazioni che nulla hanno a che fare con la loro origine.

Sarà una leggenda quel che dice il D'Archiardi, che il San Girolamo incompiuto di Leonardo sia stato ritrovato dal cardinale Joseph Fesch tagliato in due pezzi nella bottega di un ciabattino dove veniva usato, per metà, come coperchio di una panca mentre l'altra parte, rovesciata, fungeva da tavolo di lavoro? Vero è che in precedenza l'opera appartenne alla pittrice Angelica Kaufmann e che nel 1845 Pio IX la acquistò per i Musei Vaticani. Ma non c'è bisogno di iperboli romanzate, né di Codici Da Vinci per gonfiare di avventura quel che è già ricco in forma naturale. Le storie vere di tanti quadri, nel loro peregrinare da parete a parete, contengono ognuna più vite da raccontare. Può accadere che un dipinto, rimasto per secoli fermo in una stessa posizione, appeso ad un chiodo coevo, nel muro di un palazzo sontuoso, venga costretto a fare trasloco verso l'appartamento di un condominio. A volte è in seguito alla morte di un padre di famiglia o magari per le conseguenze di un matrimonio che, nel suo compiersi o nel disgregarsi, può indurre a cambi di vita e di sguardo. In altri casi è la guerra a far sfollare uomini e cose, a segnare bruschi rivolgimenti di posizione e di stato. Tuttavia anche gli spostamenti meno epici o epocali contengono una dose di mistero e forse pure l'ineffabile rispondenza alla natura di quell'oggetto significante che è un dipinto.

Per un quadro antico cambiare proprietario, o convivente come sono più propenso a definirlo, significa talvolta torna-

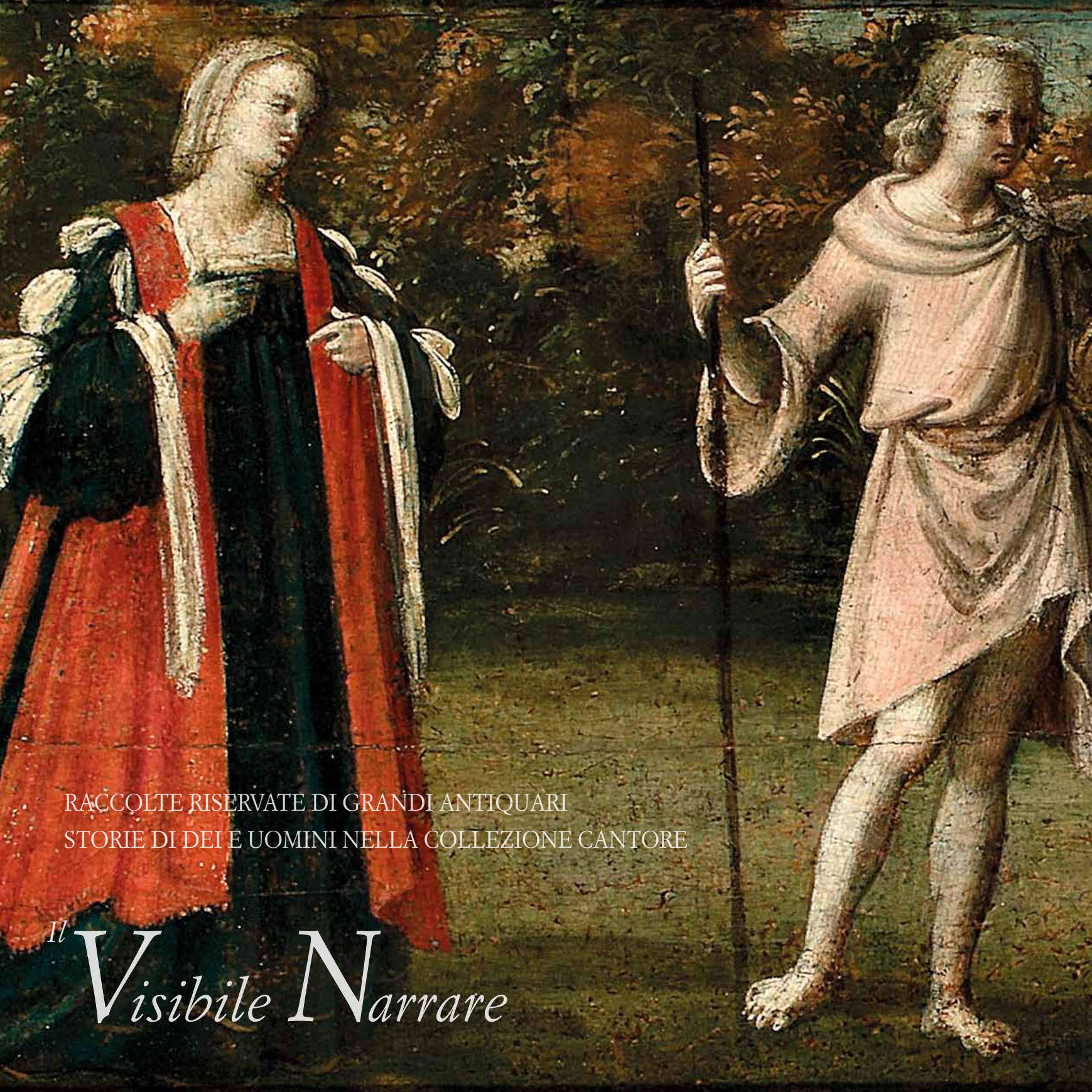
re ad essere compresi, capiti nella propria essenza, riconosciuti nella paternità dimenticata. Può voler anche dire, in virtù di quella rinnovata identificazione, l'inizio di un ritorno alle origini. Per lo stesso dipinto, cento o trecento anni prima, poteva essere accaduto l'inverso, vale a dire passare dall'incastonatura entro un luogo sacro, che lo aveva accolto nella precisa considerazione del suo valore e del suo nome, alla condizione di esule generico, cacciato per un cambio di titolazione dell'altare o per quel cataclisma artistico causato dalle soppressioni degli ordini religiosi, sul finire del Settecento. Tutto questo vagare definisce il destino che intreccia la vita degli uomini a quella dei quadri. E per quanto vivano spesso più a lungo di noi, i dipinti accompagnano le nostre vite guardandoci con discrezione, con una pazienza infinita e chissà se amano nascondersi o stare in compagnia, se avvertono la vicinanza di altri simili o ne soffrono il confronto? Ma anche senza poter mostrare moti sentimentali i dipinti sono spesso oggetti del desiderio.

Lo sono almeno per i cercatori d'oro ai quali è dedicata questa rassegna di esposizioni cesenati: certi antiquari e certi collezionisti, che non troppo diversamente dagli storici dell'arte, considerano i dipinti antichi come qualcosa da inseguire e stanare, da studiare e restaurare. I quadri, per loro, vanno annusati sin dalle foto pubblicate sui libri, vanno pedinati come fanno i detective con gli assassini, perché anche quando una tela del Seicento è camuffata da ridipinture o si trova ricoperta dalle spesse patine del tempo, lascia sempre qualche traccia dietro sé.

Forse solo nella più modesta letteratura i dipinti si nascondono nelle soffitte piene di ragnatele, ma imperscrutabili sono le occasioni che portano a volte ad un incontro tra il ricercatore e quel quadro agognato, sognato.

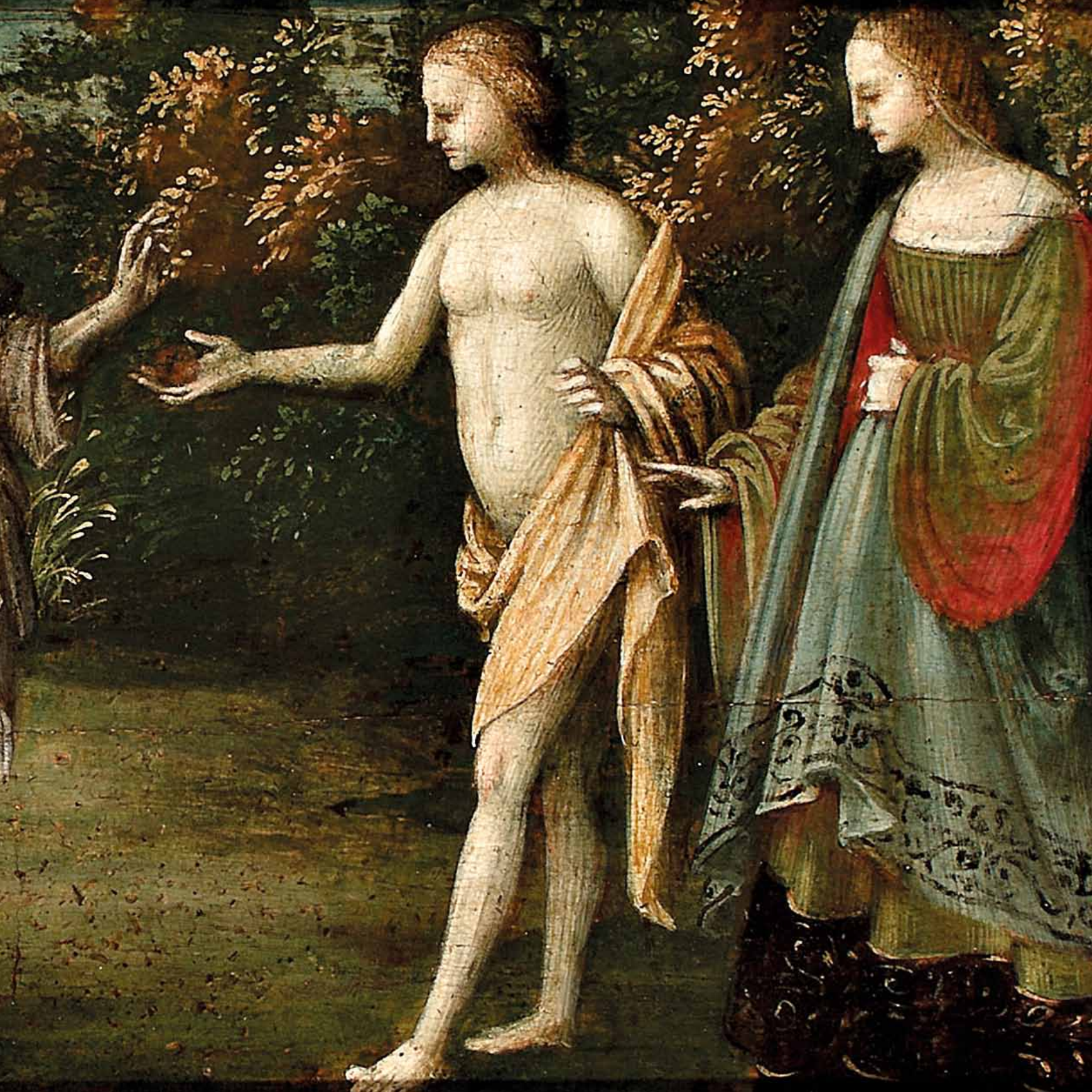
Come in un film di Max Ophuls, I gioielli di Madame de..., può succedere che gli oggetti, dopo aver vagato per il mondo, tornino sui propri passi formando rotazioni che chiudono un cerchio perfetto.





RACCOLTE RISERVATE DI GRANDI ANTIQUARI
STORIE DI DEI E UOMINI NELLA COLLEZIONE CANTORE

Il **V**isibile **N**arrare



1. Bernardo di Stefano Rosselli
(1450-1526)
Natività con San Giovanni Battista
Collezione Privata

Il Visibile Narrare

Gratia non tollit naturam sed perficit
(Tommaso d'Aquino)

1. Nascita di un antiquario

Un discorso sulla grazia non può che cominciare con un regalo, col gesto antico e naturale dell'offerta e della tradizione.

Il dono di un impeccabile e fulgido *Cristo Benedicente* di Onorio Marinari (cat. 26) alla figlia Anna e di una limpida e silenziosa *Madonna* del Sassoferrato (cat. 11) al figlio Fabio hanno forse rappresentato per l'antiquario bergamasco Enrico Lumina qualcosa di più di un lascito splendido e di alto valore artistico e spirituale. Le due figure protettrici che sciolgono l'austerità dell'icona sacra in un linguaggio incantevole di fiaba, in una pittura che sembra imbevuta (e in parte lo è veramente) di pietre preziose, paiono voler trasmettere ai figli, con la loro sola luminosa presenza, l'amore paterno per le arti, insieme col gusto selettivo che fin da subito ha guidato le sue scelte di giovane collezionista e gallerista. Il gesto sottolinea la necessità di conservare per sé e per i propri cari gemme preziose e significative della sua ricerca, omaggiando alcuni aspetti del dipingere particolarmente venerati: la naturalezza felice dell'immagine, l'eleganza sapiente nel distribuire colori smaglianti, la fresca tenerezza dei soggetti. "Natura" e "Grazia", difatti, prima ancora di essere le due chiavi di lettura con cui dischiudere i sensi estetici e culturali della mostra, dedicata all'accurata raccolta di Enrico Lumina, rappresentano, a dir così, i *leite motive* musicali della sua vicenda di *connoisseur* e gallerista. Una storia più recente se paragonata a quelle di altri antiquari italiani: Enrico infatti non proviene da una consolidata tradizione di mestiere, in cui abbia potuto respirare e crescere, ma è l'iniziatore di un cammino mai percorso prima dalla sua famiglia.

Al principio di quest'avventura vi è l'incontro destinale, a metà degli anni Novanta, con Alessandro Morandotti, che lo inizia all'amore per la pittura, alla conoscenza delle forme storiche e degli stili, portandolo ad acquisire la giusta disinvoltura negli

intricati meandri dell'antiquariato. Tra lo studioso e il giovane apprendista nasce un'amicizia testimoniata in mostra anche dall'eccellente *Baccanale* di Nicolò Bambini (cat. 27), riconosciuto e segnalato da Morandotti nel 2002. Il seme deposto dal maestro rivela di aver messo radici nel venticinquenne Enrico, che, recatosi per un'esperienza di lavoro a Londra nel 1996, trascorre tutto il suo tempo libero tra i musei nazionali e le case d'asta, dove è possibile vedere e analizzare un numero incalcolabile di dipinti, e che, da lì in poi, comincia a viaggiare per l'Italia e l'Europa in cerca di mostre, vendite e gallerie. È a quel tempo che cominciano i suoi acquisti: il primissimo, in vero, risale al 1995 ed è il dipinto di Pier Dandini, ora in mostra, il teatrale ma non troppo cruento *Giaele e Sisara* (cat. 25). La ricerca e la scoperta sono certo esperienze più entusiasmanti del vendere, ma la passione di Lumina deve farsi professione per potersi mantenere viva e accrescersi. Da qui la decisione di aprire, nel 1998, una galleria a Bergamo, specializzandosi nella pittura antica dal Quattrocento al Settecento, e dedicandosi alla ricerca dei maestri italiani o degli stranieri attivi nel nostro paese in quei secoli, con una sensibilità peculiare per l'arte veneta e per la natura morta. Tra i molti artisti che il giovane antiquario incontra negli anni figurano, difatti nomi eccelsi della pittura veneziana, quali Jacopo Bassano, Lorenzo Lotto e Francesco Guardi, ma anche nobili profili di altra provenienza come Dosso Dossi, Bernardo Strozzi, Guido Reni e Giovanni Paolo Panini. Forse non è privo di significato ricordare, infine, un aneddoto che suggerisce la vocazione dell'antiquario a radicarsi nella storia artistica della sua terra: il dipinto di Fra' Galgario qui esposto (cat. 31), acquistato dagli eredi del conte Moroni, era prima custodito nel loro Palazzo in via Porta Dipinta, a Bergamo alta, un edificio storico distante poche centinaia di metri dalla galleria, aperto e visitabile dal pubblico, e dove tuttora si conserva il celebre *Cavaliere in rosa* di Giovan Battista Moroni.





CATALOGO DELLE OPERE IN MOSTRA

1.
Nicolò Rondinelli (forse Lugo di Romagna 1450 ca.- Ravenna 1510 ca.)
Madonna con Bambino e San Giovannino
olio su tavola, cm. 43 x 34

La bella tavola, raffigurante la *Madonna col Bambino e San Giovannino*, è da ritenere a piene titolo opera del pittore romagnolo, ma di formazione veneziana, Nicolò Rondinelli. Il quadro è stato pubblicato per la prima volta nel 1928: il proprietario, Ettore Casadei, ne fa rapida menzione nella sua guida della città di Forlì, con una attribuzione a Marco Palmezzano, corredando il testo di una fotografia. L'anno successivo Carlo Grigioni riprese il breve cenno in un articolo scritto per la rivista tedesca «Belvedere», proponendo di accostare la *Madonna* di collezione Casadei ad alcuni dipinti riferiti con certezza al Rondinelli. Secondo Grigioni, la tavola proverrebbe dal territorio di Fusignano, in provincia di Ravenna: un'informazione di cui lo studioso non cita la fonte e che quindi, con ogni probabilità, gli fu riferita dal Casadei. Il quadro è poi passato nella collezione romana dell'antiquario Aldo Briganti: qui lo vide Federico Zeri, che ne conservò una fotografia nel suo archivio privato, in un fascicolo intestato al Rondinelli: l'immagine reca il timbro dello studio fotografico Vasari di Roma e, per le sue caratteristiche tecniche, potrebbe essere stata scattata tra il 1930 e il 1950. Nel 1962 Fritz Heinemann citò brevemente questa *Madonna* nel suo repertorio dedicato a Giovanni Bellini e ai pittori belliniani, spostandone, tuttavia, l'attribuzione alla bottega di Girolamo da Santa Croce: il suo giudizio era però fondato unicamente sulla fotografia pubblicata da Grigioni nel '29; e quel vecchio articolo è stata la sola fonte impiegata dallo studioso per le sue notizie sul quadro che, a suo dire, si trovava ancora nella raccolta Casadei di Forlì. Qualche anno fa, Anchise Tempestini ha ricondotto la *Madonna* al catalogo di Rondinelli, assegnandola alla tarda attività del pittore; e precisando, però, che l'opera gli era nota «solo da un ritaglio proveniente dalla fototeca di Fritz Heinemann, oggi presso il Kunsthisto-

risches Institut di Firenze». Abbiamo scarsissimi elementi biografici su Nicolò, dato che i documenti che lo riguardano finora reperiti lo indicano soltanto presente a Venezia, Forlì e Ravenna negli anni compresi tra il 1495 e 1502, e le sue stesse date di nascita e di morte abitualmente citate in letteratura risultano essere del tutto ipotetiche. Anche per quel che riguarda la produzione pittorica, esiste un ristretto numero di opere sicure, tra cui il *San Sebastiano* conservato nel Duomo di Forlì, firmato e datato 1497; tuttavia gli sono stati assegnati dalla critica moderna non pochi dipinti di soggetto religioso caratterizzati da identici elementi stilistici rispetto all'opera forlivese, per lo più di limitate dimensioni e evidentemente destinati alla devozione privata del committente, i più antichi dei quali riprendono i prototipi di Giovanni Bellini, ad indicare come nella sua fase formativa, avvenuta a Venezia probabilmente tra il 1485 e il 1495, il Rondinelli abbia avuto contatti assai stretti con la bottega del maestro veneziano. Tra queste opere di impianto belliniano mi sembra che si possa ben inserire la tavola, che recupera — senza peraltro rifarsi puntualmente ad un modello a noi noto — il tema tante volte ripetuto da Giovanni della Madonna che regge tra le braccia il Bambino, qui colto nell'atto di accarezzare il volto di San Giovannino, ripresa frontalmente, con alle spalle una tenda e con davanti a sé un parapetto che separa le figure sacre dal mondo terreno. A sinistra si apre invece un ampio e delicato paesaggio fluviale alberato che si perde nelle lontananze azzurre dei monti dello sfondo. È un tema che il maestro veneziano ha sviluppato in particolare tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del XV sec. e che vanta notevolissimi capolavori quali la *Madonna Mond* della National Gallery di Londra, la *Madonna Rogers* del Metropolitan Museum o la *Madonna Cook* di collezione privata in Sviz-



Nicolò Rondinelli
Madonna col Bambino
Amsterdam, Rijksmuseum

zera e che i suoi allievi hanno ripreso infinite volte, ad indicarne l'enorme successo ottenuto presso i committenti. In questo caso, l'assegnazione dell'opera al Rondinelli trova probante conferma nel confronto stilistico, tipologico e coloristico con le altre opere che al pittore vengono unanimemente confermate dalla critica, quali ad esempio le due simili immagini conservate alla Galleria Doria Paraphilj di Roma, quella assai vicina del Rijksmuseum di Amsterdam, o quella ancora conservata nella sacrestia della chiesa della Salute a Venezia, ma proveniente da Santa Maria degli Angeli a Murano. Si tratta di opere ancora giovanili del maestro, legate al mondo veneto e belliniano in particolare, e tale confronto spinge a ipotizzare anche per la nostra tavola una datazione attorno alla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento, quando il Rondinelli lascia forse definitivamente Venezia per fare rientro nella natia Romagna, dove, assieme a Marco Palmezzano, diverrà il creatore di una particolare corrente pittorica locale di stampo classicheggiante.

Filippo Pedrocchio

Bibliografia: Casadei, 1928, pp. 436, 549; Grigioni, 1929, pp. 287-289; Heinemann, 1962, p. 174 (S. 590); Tempestini, 1998, p. 174.



2.

Amico Aspertini (Bologna 1474-1552)

La scelta di Paride

olio su tavola, cm.19,5 x 59,5

Fin dal formato orizzontale questo *Giudizio di Paride* si annuncia come sofisticato incastro pittorico di un cassone nuziale o di simile mobile, fedele a una produzione decorativa non infrequente nel catalogo di Amico Aspertini, che si è profuso in originali interpretazioni di temi fiabeschi ed epici tratti dal repertorio classico, con visionarie “strisce” policrome o monocrome (Emiliani/Scaglietti Kelescian, 2008, pp. 84-85; 102-105; 204-205; Faietti/Scaglietti Kelescian, 1995, pp. 106-107, 128-129). Il taglio della tavola può istintivamente evocare certi scomparti di predelle sacre o altre piccole pitture per la devozione privata: il *Presepe con san Giovannino*, recentemente esposto a Bologna, rivela strettissime attinenze stilistiche con il nostro vivace dipinto (Emiliani/Scaglietti Kelescian, 2008, pp. 192-193). Il volto di Afrodite

corrisponde a quello della Vergine, mentre i tratti di un pastore col copricapo rivivono addolciti nel profilo di san Giuseppe. Ma a confermare l'autografia dell'Aspertini contribuiscono, anche per il loro ritmo compositivo, sia l'olio monocromo dell'*Adorazione dei pastori* di coll. privata, sia le stenografie grafiche di alcuni disegni, tra cui l'*Allocuzione di un guerriero a una madre* degli Uffizi, (Faietti/Scaglietti Kelescian, 1995, pp. 264-265, n° 50; 273, n° 58). Un ulteriore raffronto può venire, infine, dagli affreschi di tema sacro del castello di Gradara: gesti, volti, arguzie narrative rimandano inequivocabilmente al nostro *Giudizio* (Faietti/Scaglietti Kelescian, 1995, pp. 97-101).

Un tale numero di corrispondenze rende quasi incredibile l'altalenante vicenda critica della squisita tavoletta: pubblicata



Amico Aspertini, *Presepio con san Giovannino*, coll. privata

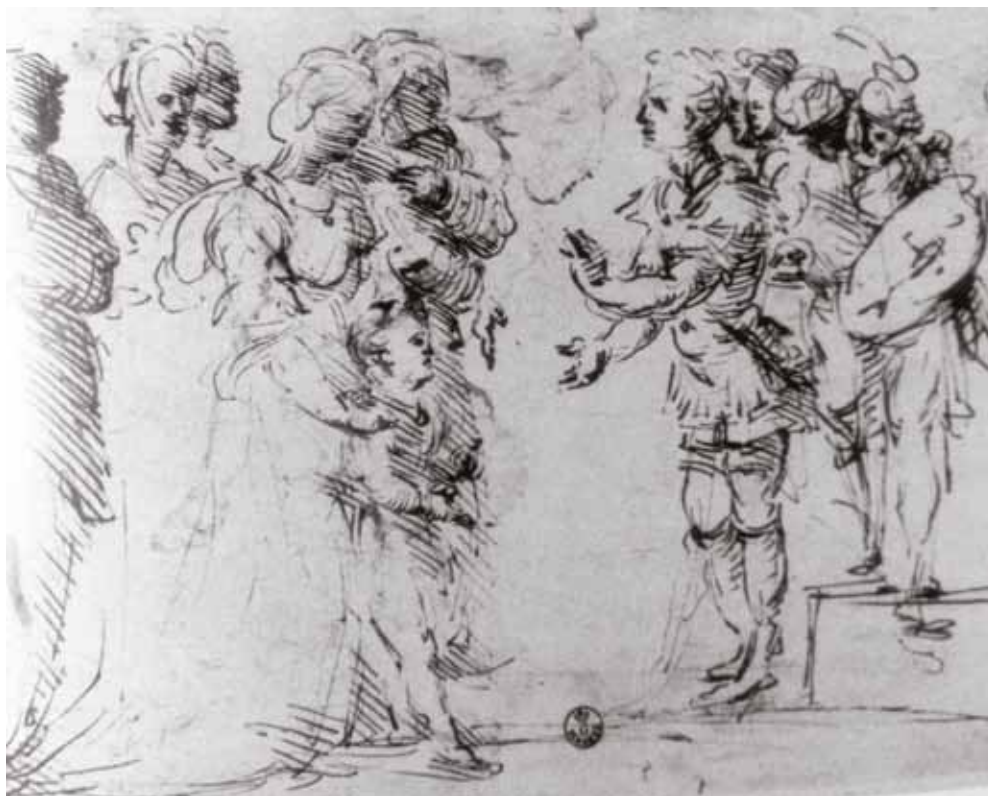
per la prima volta da Novelli come opera dell'Aspertini (1959, p. 50), pur essendo stata generalmente confermata da quanti successivamente si sono occupati del bolognese, ha ricevuto i dinieghi eccellenti di H. Kropfinger von Kùgelgen, nella sua tesi di dottorato (1973, pp. 401-402), e di D. Scaglietti Kelescian che nell'ampia monografia del 1995 l'ha elencata tra le opere respinte, non avendone tuttavia, al tempo, una conoscenza diretta (Faietti/Scaglietti Kelescian, p. 214, 99R). La stessa studiosa, infatti, in un intervento successivo ha ricollocato il dipinto nel catalogo dell'Aspertini, proponendone una datazione al primo decennio del Cinquecento e sottolineandone le relazioni compositive con

vari fogli del codice Wolfegg (1999, pp. 322-24 e 326-27, nn. 10-18; p. 328, fig. 2; cfr. Faietti/Scaglietti Kelescian, 1995, pp. 25-31).

Del *Giudizio*, tra i temi più fortunati della cultura classica, si racconta nell'*omerica Iliade* e nel perduto *Cypria* del leggendario Stasino, nelle *Troiane* di Euripide e nelle *Eroidi* di Ovidio, nei *Dialoghi* di Luciano e nelle raccolte degli eruditi mitografi: la *Biblioteca* di Apollodoro, le *Fabulae* d'Igino. Amico Aspertini fissa il momento in cui la scelta si è compiuta: Paride ha messo in mano alla nuda Afrodite la mela d'oro destinata «Alla più bella», scartando Atena ed Era, (riccamente vestite secondo la più sontuosa moda cinquecentesca), e le loro



profferte di ricchezza e sapienza. Il giovane ha posto fine alla diatriba innescata da Eris, personificazione della discordia, che, non invitata al banchetto nuziale di Teti e Peleo, aveva fatto scivolare il pomo sul tavolo, generando la competizione tra le tre dee. Il minuto ragazzo «tanto [...] bello quanto vano» (Thouar, 1864, p. 287), prediligendo la promessa di Afrodite, cioè l'amore di Elena moglie del re acheo di Sparta Menelao, inizierà la serie di tragici eventi che porteranno alla fine della sua patria, secondo la profezia che lo riguarda fin dal suo concepimento. Qui Paride, infatti, non si è ancora rivelato come figlio di Priamo re di Troia ma resta celato sotto le mentite spoglie di un esile pastore, allevato sul monte Ida, salvato dal decreto di morte paterno che voleva allontanare dal suo regno le sciagure di cui il giovane era foriero. Aspertini celebra così il trionfo di Afrodite, cioè dell'amore e della bellezza, e al contempo evoca in lontananza lo spettro delle sventure che potrebbero sorgere dal cedere alla lussuria, in particolar modo all'adulterio, dimentichi della vita attiva (Era) e di quella contemplativa (Atena). E lo fa con puntuta arguzia dantesca, senza cedere ai delicati petrarchismi del gusto classico che il suo stile avversa con spirito anti-raffaellita. Coltissimo e libero sperimentatore linguistico (cfr. E. Riccòmini in Emiliani/Scaglietti Kelescian, 2008, pp. 45-51) Aspertini raffigura Afrodite androgina e acerba: Eva adolescente in un Eden gotico. Paride, «chiaro [...] per beltà, per ingegno e per destrezza nei giuochi pastorali» (Thouar, 1864, p. 287), si mostra minuto ed elegante paggio da corte in recita agreste. Infine il caldo paesaggio del primo autunno fa del pomo dorato del mito



Amico Aspertini, *Allocuzione di un guerriero ad una madre*, Firenze, Uffizi

un vero frutto maturo e per questo succoso di fiaba e di destino.

Bibliografia: A. M. Novelli, 1959, p. 50; H. Kropfinger von Kügelgen, 1973, pp. 401-402; A. Colombi Ferretti, 1993, p. 77, n. 6; M. Faietti e D. Scaglietti Kelescian, 1995, p. 214, 99R; D. Scaglietti Kelescian, 1999, pp. 322-24 e 326-27, note 10-18; p. 328, fig. 2.



3.

Gaspare Venturini (Ferrara, not. 1576 – 1593)

Madonna con Bambino

olio su tela, cm 55 x 45

Il Cristo infante, col braccio sinistro attorno al collo della Madre, sembra volersi protendere verso lo spettatore: sostituisce al gesto benevolo del Salvatore benedicente, un saluto pieno di affabilità e tenerezza. Avanza coperto solo da un piccolo chitone bianco a ricordarci ch' Egli è pur sempre il candido *Agnus Dei*, l'ostia pura, santa, senza macchia del rito eucaristico. Secondo un linguaggio cifrato ereditato dalle antiche icone, la Vergine gli tiene il piede nella propria mano, con movimento lieve, a metà tra la carezza e il sostegno: delicata cura a proteggere quella carne d'infante che è destinata ad essere trafitta dai chiodi della Croce. Gli occhi di Maria, impensieriti dalla profezia di un destino tanto crudele e ingiusto, contemplanosocchiusi il piccolo arto, come nell'iconografia dell'*Addolorata*, meditano sulla corona di spine, passata tra le proprie dita al modo di un puntuto rosario. Anche l'aureola del biondo e ricciuto Redentore rimanda tradizionalmente alla forma della croce e, tuttavia, il suo gesto aperto e solare, il suo passo sicuro, la sua posizione eretta sulle ginocchia della Madonna, ricordano la postura del Risorto, di colui che ha sconfitto la morte e l'Inferno, dissipando ogni tenebra, spezzando ogni catena: il Bimbo è la «Luce del mondo» (*Gv.8, 12*). Una serie di così profondi paradossi teologici ha trovato la sua felice interpretazione nella fertile vena sacra del ferrarese Gaspare Venturini e nella sua colta mistica dei sentimenti, in cui l'uso solito della luce che deriva da una fonte esterna, creando forti contrasti chiaroscurali, è arricchito dal fondo tenebroso che trasforma il dipinto in una liturgia notturna.

Formatosi nel sofisticato ambiente della Bella Maniera ferrarese e dello sperimentalismo anti-classico emiliano, il suo percorso artistico lo porterà a legarsi con Giuseppe

Mazzuòli, detto il Bastarolo e con Ippolito Scarsella, noto come Scarsellino. Assieme a quest'ultimo e alla bottega dei Carracci, lavorerà, nel decennio tra il 1580 e il 1590, alla decorazione dei soffitti di Palazzo dei Diamanti. Tuttavia la sua produzione, che modera la complessa cultura del tardo Cinquecento, si radica soprattutto nel territorio di Ferrara, consacrando prevalentemente ad opere di tema religioso, come testimoniano le pale della Chiesa della Madonnina, tra cui la felice *Decollazione di san Giovanni Battista*, ora alla Fondazione Cariplo, e il *Miracolo di sant'Apollinare* in San Cristoforo della Certosa. Una *Santa Lucia incoronata da due Angeli*, di collezione privata, possiede le più evidenti tangenze formali col nostro dipinto; ma è una *Madonna col Bambino e san Giovannino*, ricondotta al Venturini da Daniele Benati, a respirare la stessa atmosfera dettata dalla sobrietà della composizione e, al contempo, dalla solennità dei simboli sacri e degli affetti umani. La vicinanza dei due volti della Madre di Dio è innegabile: il loro sguardo basso e consapevole, sembra invitarci a considerare i misteri, al modo della Vergine stessa: «Maria, da parte sua, custodiva tutte queste cose, meditandole nel suo cuore» (*Lc. 2,18-19*).

Alessandro Giovanardi

Bibliografia: inedito



Guido Reni
Madonna in estasi
coll. privata



4.

Leandro Bassano

Bassano del Grappa, 1557 - Venezia, 1622)

Ritratto di dama

olio su tela, cm 57 x 46

Emerge lenta, dal gorgo d'ombre del fondo, la figura di una giovane donna, ritratta a mezzo busto, poco oltre la linea delle spalle: il volto, finemente modellato, è assorto, e pensosi i grandi occhi bruni. Porta gioielli preziosi, d'oro e di perle, la bella dama ignota, e veste un abito sontuoso: un corsetto scuro, aperto sulla camicia e trattenuto da stringhe, di cui si intravede l'inizio, e un velo ricamato a sottili disegni d'oro, a coprire l'ampio scollo, e leggermente rialzato a gorgiera; piccoli fiocchi forse di velluto ornano le maniche. Pochi colori, come si vede, ma usati con sapiente mestiere: il bruno del fondo e del tessuto dell'abito, il bianco cremoso della camicia e del velo, e l'altro, più luminoso, dei vezzi di perle che la donna porta al collo, ai lobi e tra i capelli; qualche tocco rosato accende le labbra, le guance; e splende appena l'oro dei ricami, della lunga collana. Rivela la mano di un artista d'alta levatura questo intenso ritratto in bianco e nero, squisitamente condotto a piccole pennellate lente e sottili, che levigano, accarezzandolo, l'incarnato della giovane dama, e che lievemente si sfrangiano sulle mussole leggere del velo e delle maniche, e sul velluto scuro della veste: esattamente al modo che, d'abitudine, usa nelle sue prove migliori Leandro Bassano, forse il più brillante e talentuoso tra i numerosi figli di Jacopo Da Ponte.

Leandro, che come i fratelli era stato educato alla dura scuola della bottega paterna, impegnata ad esaudire le incessanti richieste del mercato degli amatori e dei collezionisti, scelse presto una sua strada del tutto personale, che gli valse una solida fama e, più tardi, nel 1595, quando già era a Venezia da qualche anno, perfino la nomina a cavaliere (Alberton Vinco da Sesso, 1986, p. 190): poco interessato ai problemi del colore, e alla libera pennellata carica di materia pittorica che era la firma del padre, e per temperamento più incline al disegno, all'analisi lucida della realtà, cominciò assai per tempo a dedicarsi al ritratto: un campo in cui il padre Jacopo aveva raggiunto esiti altissimi d'introspezione psicologica, e si vedeva

sopra tutti lo stupendo *Ritratto di Pietro Bembo cardinale* del Museo di Budapest (inv. 108: G. Ericani in Ballarin/Ericani, 2010, pp. 82-84), ma che i fratelli raramente frequentavano. Leandro tiene conto dei modelli del padre, naturalmente, soprattutto nelle sue prime prove: la *Testa di vecchia* del Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo (Arslan, 1960, II, fig. 275), ad esempio, o il *Ritratto di Orazio Lago con la moglie e un creditore* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 343; Arslan, 1960, II, fig. 299); ma guarda anche altrove: Tintoretto, Veronese, e soprattutto gli stilemi sofisticati che, negli stessi anni, a Mantova proponeva Frans Pourbus (Arslan, 1960, I, p. 248); e poi il bolognese Bartolomeo Passerotti, che gli offre qualche suggerimento di sapiente retorica, di gesti teatrali, scelti con precisione a indicare la condizione sociale e la personalità intellettuale del protagonista, e di modellato più sodo e tonito. Una cultura complessa, come si vede: e il *Ritratto di dama* che in questa occasione presentiamo, di quella cultura è, mi sembra, un perfetto riflesso; da accostare, per il segno nitido e fermo, e per la raffinata tessitura cromatica, ad alcune opere che Leandro dipinge nel corso dell'ultimo decennio del secolo: il *Ritratto di gentiluomo* della Pinacoteca di Vicenza, del 1593 (inv. A 28; L. Attardi in Avagnina/Binotto/Villa, 2003, pp. 385-386), il *Ritratto della dogaressa Grimani* del 1595 (Dresda, Gemaldegalerie; Arslan, 1960, II, fig. 320) e, infine, il *Ritratto di dama con le due figlie* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58 AC 00416; L. Attardi in Valagussa/Villa, 2010, pp. 140-141). Gli stessi modi, e una cultura ugualmente complessa mostra anche un altro *Ritratto di dama* (Pasadena, Norton Simon Museum, inv. F. 1965. 1.002.P; come J. Bassano) che la letteratura critica assegna in prevalenza, anche se non concordemente, a Leandro (W. Arslan, 1931, p. 279; Berenson, 1957, p.23; per una diversa opinione vd. Berenson, 1894, p. 85, Jacopo Bassano; Fiocco, 1934, p. 118, Veronese; E. Arslan, 1960, I, p. 358, Carletto Caliarì, dubitativamente): e che è vicino in modo sorprendente al nostro dipinto per i dettagli dell'abbigliamento elegante e dei gioielli, per la materia pittorica, levigata e compatta nel volto, e lievemente sfrangiata in tocchi luminosi sui bianchi del velo e della camicia; e soprattutto per l'inquadratura identica della fi-



Leandro Bassano, *Ritratto di nobildonna*, Pasadena, Norton Simon Museum

gura, leggermente ruotata di tre quarti, e appena ridotta nel taglio e nelle dimensioni; se non fosse per qualche lieve differenza nei tratti del volto, nel colore della veste, si potrebbe quasi pensare ad uno studio preliminare, ma già definito con cura, condotto con poche varianti sulla stessa figura del ritratto di Pasadena; ritratto che, a mio parere, perfettamente si inserisce nel catalogo di Leandro Bassano, per la lucida definizione della forma e per la predilezione per il colore steso a pennellate sottili, attentamente meditate: modi usuali nel pittore e assai insoliti, invece, per il padre; quanto a Carletto Caliarì, non pare all'altezza, per quel che di lui si conosce, della finissima qualità del dipinto di Pasadena; e le stesse considerazioni valgono, ovviamente, anche per il ritratto di cui ci stiamo occupando. Non è facile, anche per l'assenza di studi complessivi sulla figura di Leandro, dopo il saggio monografico di Edoardo Arslan, che risale ormai a più di cinquant'anni fa, proporre una datazione esatta, per il nostro squisito *Ritratto di dama*: che potrebbe però collocarsi in anni assai prossimi allo scadere del secolo, per affinità di stile con il *Ritratto di dama con le due figlie* dell'Accademia Carrara, solitamente assegnato appunto a quel tempo (Attardi in Valagussa/Villa, 2010, pp. 140-141); anche se l'intonazione, qui più intima e raccolta rispetto alla sofisticata eleganza del dipinto Carrara, e il colore, più caldo, suggeriscono forse una esecuzione di poco precedente.

Tiziana Monaco

Bibliografia: inedito



5.

Enea Salmeggia detto Il Talpino (Nembro ? – Bergamo 1626)

Madonna col bambino, S.Giovannino, i santi Romano D'Antiochia e Alessandro e un donatore

olio su tela cm. 95 x 120

Il dipinto, tradizionalmente noto con un differente titolo, compare nel IV volume della ponderosa raccolta dedicata ai pittori Bergamaschi di tutti i tempi, pubblicato nel 1978 (pp. 307 e 366), dove i tre Santi, che circondano con affettuosa prossimità la Vergine col Bambino, sono stati identificati in Alessandro, patrono di Bergamo, Giovanni Battista bambino e Fermo. Se per il primo, soldato vessillifero della legione Tebea, con il giglio sulla corazza che ricorda i fiori gemmati dal suo sangue, non sussistono dubbi di identità, per il presunto san Fermo, che compare alla sinistra del dipinto, risulta piuttosto difficile trovare una corrispondenza iconografica che ne rispecchi l'agiografia. La giovane età, la veste "dalmatica", tipica dei diaconi, con la stola trasversale che cala dalla spalla sinistra e il cappio al collo come emblema e firma di un preciso martirio, fanno invece propendere per una sua identificazione nella figura di san Romano D'Antiochia. Romano infatti, diacono della chiesa di Cesarea, perseguitato da Diocleziano, muore in carcere strangolato con una corda. Ad accomunare i due antichi testimoni della chiesa, vi è poi la fiera opposizione agli idoli pagani che costa a entrambi la vita, per volontà degli imperatori.

Enea Salmeggia, artista lombardo con il nome della piccola frazione di Nembro che gli ha dato i natali, in un anno imprecisato di fine cinquecento, è anche noto come "il Raffaello bergamasco" per le sue squisite annotazioni di paesaggio e per il raffinato, sentimentale purismo che riveste il rigore classicista toscano, da Leonardo a Luini, di una nuova, feriale, tenerezza. Dopo il soggiorno di studio a Milano, l'intera attività dell'artista si svolge nella provincia bergamasca ed è proprio alla cultura pittorica di questa terra che esso si lega, in particolare all'esempio impareggia-

bile dell'attività giovanile di Lorenzo Lotto nella città orobica. Come rilevato da Ugo Ruggeri, che propone una datazione nel secondo decennio del seicento, anche la piccola pala in oggetto, dipende dalle numerose *Sacre Conversazioni* di Lotto e in particolare dalle *Nozze mistiche di santa Caterina*, oggi alla Galleria Nazionale di Roma, da cui sembra riprendere le espressioni e le pose dei suoi personaggi. La nostra bella tela, non supportata da fonti documentarie, è stata probabilmente pensata per una cappella devozionale privata, come attestano le dimensioni ridotte e la presenza imponente del donatore, di cui il patrono si prende personale cura con una premurosa mano sulla spalla, tanto da farmi avanzare l'ipotesi di un committente eponimo del santo. Il realismo molto più crudo di questo volto, eseguito dal vero, dimostra come *il Talpino*, (ennesimo soprannome che accompagna più spesso Enea) fosse particolarmente versato nella ritrattistica, usando in essa l'obiettivo trasposizione di un occhio lucido e sincero non mediato da edulcorazioni idealizzanti. Altro discorso vale per la testa della Vergine, che non può prescindere dal modello raffaellesco, dalla Madonna Aldobrandini a qualsiasi altro canone ormai leggendario del Sanzio, ma che per il Salmeggia si ammantava anche in questo caso di una grazia più popolare e infantile. Molto prossimo alla sua figura, nelle sembianze classiche, smentite da una sola, prosastica ciocca ribelle è anche un delicato, quasi monocromo bozzetto del Salmeggia, con un *Ritratto di donna*, conservato nell'Accademia Carrara di Bergamo. Resta da rilevare infine come nel gesto antico di tenere in segno di protezione il piedino del Cristo, su cui si abatterà il futuro chiodo della croce, si perpetui la tradizionale iconografia della Madre di Dio detta *Pelagotissa*, che come



Enea Salmeggia
Ritratto di donna
Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara

nel dipinto di Cantore, regge nell'altra mano, quale gioiello prezioso, fiore delicato o calice liturgico, quella del Bambin Gesù.

Sabrina Foschini

Bibliografia:

Ugo Ruggeri in G. A. Dall'Acqua, 1978, pp. 307 e 366.



6.

Sante Peranda (Venezia 1566/1638)

Ritratto di Alessandro I Pico e della consorte Laura D'Este

olio su tela, cm. 120 x 190

Il ritratto dei coniugi è dipinto con la perizia di una natura morta, dove più che ai volti effigiati, è alla preziosità degli abiti che viene affidata la magniloquenza del potere e del casato. Del resto il piccolo ducato di Mirandola veniva governato dalla famiglia Pico (la stessa del geniale filosofo, dalla memoria prodigiosa) con l'autonomia e il prestigio di un regno. Il dipinto, che proviene dal castello avito, è stato giustamente attribuito al veneziano Sante Peranda, ritrattista ufficiale della famiglia e specialista del genere, da Graziella Martinelli Braglia (2000, pp. 96, 97, 100). La studiosa ha sottilmente rilevato alcune note di costume, rintracciando nel sontuoso abito di Laura D'Este, la maniera della *matrona nobilis mantuana*, così descritta nel trattato *Degli abiti antichi e moderni* di Cesare Vecellio del 1590. Fa da contraltare allo sfoggio di gioielli preziosissimi della moglie, quali la cintura d'oreficeria, composta da placchette cesellate nelle forme allegoriche delle virtù, di cui s'ammanterebbe la proprietaria, la splendida armatura del marito Alessandro I Pico. Un pezzo di rappresentanza, degno della fucina di Vulcano, istoriato con figure degli dei classici, da Mercurio a Minerva così come sarebbe dovuta essere quella di Achille, che trasforma il duca di Mirandola in eroe guerresco, un Marte a riposo; il condottiero energico che anche nella propria casa tiene una mano stretta attorno all'elsa e l'altro sul cimiero, pronto a difendersi e sventare qualsiasi attacco. Peranda, che sarà pittore alla corte dei Pico dal 1607 al 1627 e dipingerà i coniugi separatamente, in diversi altri ritratti, si dedica come sua consuetudine, al disegno dei particolari con la precisione ottica e tagliente del bulino, secondo il gusto nordico e pazientissimo dei fiamminghi, appreso dalla maniera di Franz Pourbus, attivo negli anni

precedenti alla corte dei Gonzaga. Dalla rigidità preziosa e immota delle perfette gabbie dei vestiti, emerge la nota sentimentale e misteriosa dei volti, con la melancolia trattenuta di Laura e il quieto orgoglio di Alessandro, posate sul disco bianco delle gorgiere, (o lattughe, per dirle col Vecellio) come sopra un piatto. Il matrimonio con Laura, figlia del Duca di Modena che portava in dote il nobile sangue degli Este e per parte materna quello dei Medici, non dovette essere dei più felici, per non aver prodotto l'agognato frutto di un erede maschio. Nel ritratto in questione Laura indossa un doppio filo di perle che le scendono fino all'ombelico, simbolo di fecondità legato al concepimento della Vergine come scrisse Giovanni Damasceno nel VII secolo d.C., «il fulmine divino è penetrato dentro la conchiglia più pura, Maria, e ne è nata una perla oltremodo preziosa, il Cristo». Ma perle e pietre preziose parlavano all'epoca una lingua di simbolismi e proprietà taumaturgiche ben nota alle classi più colte, che le adottavano seguendone il preciso dettato. Le perle infatti erano utilizzate per curare l'epilessia, malattia di cui la duchessa soffriva e che oltre ai numerosi parti di sole femmine, le procurarono il sospetto di una possessione. Alla fine sarà un figlio illegittimo, Galeotto a succedere ad Alessandro.

Sante Peranda, concede una ribalta assoluta ai suoi committenti, inserendoli in uno spazio astratto, incorniciato da un ampio e morbido pannello che svela il brano 'metafisico' della finestra. Assolto il compito rigido e formale del ritratto di rappresentanza, l'artista spesso si concedeva la vacanza di un'invenzione, nei brani di finestre e porte aperte che schiudono lo sguardo ad un mondo più feriale. Così nel lacerto di città disabitata che sarebbe piaciuta molti secoli dopo a Giorgio De Chirico, gli



Sante Peranda
Ritratto di Laura d'Este Pico
Mantova, Palazzo Ducale

edifici nella loro semplificazione volumetrica evocano il gusto di una pittura futura.

Sabrina Foschini

Bibliografia: G. Martinelli Braglia, 2000, pp. 96, 97, 100.



7.

Guido Reni (Calvenzano di Vergato 1575 – Bologna 1642)

La Vergine in contemplazione

olio su tela, cm. 80,8 x 65,4

Questa tela di superba ed evidente qualità formale, nonché di ottima conservazione, è identificabile nel dipinto appartenuto un tempo alla Collezione Bolognetti, registrata nell'inventario redatto nel 1686 alla morte di monsignor Giorgio Bolognetti come una «una tela da tre e quattro con una *Madonna* di Guido Reni con una cornice indorata intagliata» (Mazzarelli, 1998, p. 65).

Il dipinto è conosciuto finora per il tramite dell'incisione di Domenico Cunego, eseguita nel 1776 e recante sottostante la scritta «*Mater Amabilis, ex tabula in aedibus Bolognetti*».

Questa incisione era ben nota a D. J. Steve Pepper, che la cita nella scheda critica redatta per l'opera analoga (formato: cm 83 x 68) inserita già nell'edizione della sua monografia edita nel 1984 da Phaidon (Cat. n° 193, p. 288, tav. 226) e poi nell'edizione italiana De Agostini, accresciuta, del 1988 (Cat. n° 187, p. 300, tav. 174); laddove invece Pepper non conosceva la presente tela, che dell'opera inserita in catalogo costituisce la prima, principale versione.

Documenti diversi garantiscono la provenienza di questo dipinto dalla famiglia Bolognetti: la «*Madonna*, bella, mezza figura, di Guido» venne periodicamente esposta dal conte Ferdinando Bolognetti sin dall'inizio del Settecento, in occasione delle mostre di quadri che si tenevano nel chiostro di san Salvatore in Lauro, come documentano gli elenchi lasciati da Giuseppe Ghezzi (De Marchi, 1987, p. 211). Al cardinal Mario Bolognetti, secondogenito del conte Ferdinando, si riferisce, ad esempio, la commissione nel 1746 di una copia della tela, da collocare nel casino della Villa fuori Porta Pia progettato da Nicola Salvi: la copia venne affidata al copista Nicola Vanni, rinomato per aver riprodotto in disegno gli affreschi

di Domenichino a Grottaferrata su incarico della Calcografia Camerale (Mazzarelli, 2008). Ancora nel 1775, alla morte dell'ultimo esponente della casata, Giacomo Bolognetti, il dipinto viene descritto come «un quadro di palmi 4 per alto rappresentante mezza figura della Beatissima Vergine, originale insigne del famoso Guido Reni Bolognese con suo cristallo davanti e cornice dorata» (Mazzarelli 1998, p. 69).

Al dipinto si riferisce anche il conte Bolognetti allorché, il 6 gennaio 1852, chiedeva e simultaneamente otteneva dal Ministero per il Commercio con l'Estero la libera estrazione «del quadro rappresentante la *Vergine assorta*» con la garanzia del rientro nello spazio di un mese. Com'è noto, della composizione esiste testimonianza nella tela che raffigura la Tribuna degli Uffizi, dipinta da Johann Joseph Zoffany e oggi a Windsor Castle. La *Madonna* vi appare collocata a fianco della famosa *Cleopatra con l'aspide*, tuttora in loco (Borea, 1975, n° 115, p. 145, con bibl.). Si tratta forse della stessa tela incisa da F. Petrucci e da G. D. Picchianti nel 1778, quando faceva parte della Collezione dell'Arciduca d'Austria, Granduca di Toscana.

La tela considerata mostra, infatti, stringenti analogie con il dipinto del Granduca di Toscana: pochissime appaiono essere le varianti. L'immagine fisionomica si ripete minuziosamente ed anche questa è una forte testimonianza da seguire. Potremmo trovarci di fronte dunque a due versioni vicinissime, derivate forse dallo stesso cartone preparatorio. La qualità di questa *Madonna assorta in contemplazione* è di una finezza accorata, che ne ribadisce il carattere molto elevato. Tutto l'apparato delle vesti e la qualità molto marcata dei panni, trattati da un



Guido Reni
Madonna in estasi
coll. privata

pennello vellutato e denso, differisce rispetto al «tono cinerino» che, a detta del conte Carlo C. Malvasia, invade l'espressione delle opere del maestro bolognese già a decorrere dalla *Pala Olivieri*, oggi nella Pinacoteca Vaticana: e cioè dopo il 1633-34. La presente *Madonna in contemplazione* può comunque essere datata intorno al 1638. Essa non sembra essere già investita dalla crisi personale che travolse gli ultimi anni del Reni, specie davanti alla necessità di terminare la grande scena di *Arianna a Nasso*, commissionata da Papa Barberini nel 1639 e condotta a termine con grande fatica entro la morte di Guido intervenuta nell'estate del 1642.

Andrea Emiliani

Bibliografia: Vasi, 1791; De Marchi, 1987, p. 211; Mazzarelli, 1998, pp. 59 e ss. e 2008, pp. 194-196 (fig. 7), p. 204 (n. 39) e tav. a colori.



8.

Pietro da Cortona (Cortona 1596 – Roma 1669)

Gli Angeli segnano la fronte a coloro che devono essere illesi dai flagelli

olio su tela, (cm. 95 x 198)

Il grande bozzetto è comparso sul mercato antiquario nel 1988, proveniente dalla collezione Antonelli, ma ha una storia antica e ormai nota. Esso rappresenta infatti l'unica testimonianza dell'intervento di Pietro da Cortona nell'ideazione della decorazione a mosaico della cupola della prima campata della navata destra in S. Pietro in Vaticano. Il progetto costituisce l'ultima parte di un più ampio incarico affidato all'artista da papa Innocenzo X Pamphili nel 1652: la preparazione dei cartoni da tradurre in mosaico per la ornamentazione delle tre cupole ovoidali ed i pennacchi delle tre campate della navata destra in San Pietro, ispirata a tematiche tutte tratte dalla *Apocalisse*.

L'impresa è testimoniata da varie fonti del tempo, ricordate già da Briganti (1962, 1982, 1988); la prima è una lettera dello stesso Cortona al Granduca di Toscana del 15 giugno 1652 in cui l'artista asserisce che «sta travagliando [...] nei cartoni di San Pietro». La conferma segue subito dopo in una nota di Paolo Giordano Orsini alla Regina di Svezia, del 26 luglio, in cui egli scrive che il pittore è impegnatissimo e che «sarà lungo perchè ha messo mano a soprintendere alla struttura dei Musaici della Basilica di San Pietro». I mosaici delle due cappelle del Sacramento e del Santo Salvatore, eseguiti da Fabio Cristofari, Matteo Piccioni e Guidobaldo Abbatini, furono conclusi entro il 1663; quello della Cappella della Pietà alla quale si riferisce il bozzetto venne condotto a termine solo dopo la morte di Pietro, grazie all'opera dell'allievo *Ciro Ferri*.

Alla luce di queste considerazioni acquista particolare rilievo la riscoperta di questa tela, testimonianza tangibile del ruolo



Pietro da Cortona,
Disegno preparatorio per la cupola di San Pietro
New York, Metropolitan Museum

progettuale svolto dal Cortona nell'impresa, ruolo già provato da un grande disegno preparatorio conservato al Metropolitan Museum di New York.

Il bozzetto è infatti identificabile con quello ricordato da *Ciro Ferri* nella sua accorata lettera al cardinale Francesco Barberini, che presiedeva la Congregazione di San Pietro, più volte pubblicata, in cui lo prega di affidare a lui l'incarico di condurre a termine il progetto del maestro: «*Ciro Ferri* dev.mo oratore dell'E.V. humilmente gl'espone, come per morte

di *Pietro Berrettini* da Cortona vaca in S. Pietro l'opera, che si dovrebbe fare dal medesimo della Cupola di mosaico, ch'è del Crocefisso della quale già d.o *Pietro* n'hà fatti tre Cartoni, et anco lo sbozzetto, ch'è la maggior parte della Cupola, quale fù mostrato a N.S. dal med.mo *Pietro*. Ricorre pertanto humilmente all'E.V. à volersi degnare d'impiegare l'Oratore in d.a opera, mentre in ciò lo vedino habile, conforme altre volte il S.r *Pietro* l'ha impiegato in deficienza sua in altre opere, come fece nell'opera delle tanze



del ser.mo Gran Duca, quali non potè finire il d.o Pietro, e costituì in luogo suo l'Oratore e a perfezionarle, come seguì; supplicando l'E.V. a voler interporre la sua autorità, acciò conosciuta l'habilità dell'oratore non sia tralasciato in dreto, per esere discendente della scuola di d.o Pietro, che meglio saprà imitare la maniera del med.mo ch'alcun altro differente dalla d.a maniera» (Bibl. Ap. Vat., Cod. Barb. Lat. 6463, c.157, in D. Sparti).

I tre cartoni, che oggi non esitono più, e lo "sbozzetto" che è sicuramente questo, erano stati nel frattempo acquistati dal cardinale Carlo Barberini alla morte di Pietro, pagandoli dalla sua eredità 40 scudi, come ricorda il documento pubblicato da D.Sparti. Lo stesso Barberini li consegna poi a Ciro Ferri affinché, attraverso di essi, egli possa facilmente condurre a termine il progetto del maestro, in piena ortodossia di modi. Al privilegio di poter utilizzare gli originali, Ferri unisce, come ha dichiarato nella sua lettera di supplica, la garanzia di essere l'allievo prediletto e certamente quello più fedele all'insegnamento cortonesco.

La richiesta di Ciro fu infatti accolta ed egli potè lavorare all'impresa, portandola a termine nel 1674. La realizzazione musiva è aderente all'idea, con la presenza di poche varianti, che la minuziosa tarduzione in mosaico evidentemente permetteva. Le differenze riguardano soprattutto la porzione di cupola che il bozzetto considera.

Il confronto tra lo schizzo di Pietro ed il grande disegno del Metropolitan ci consente di verificare come i due stadi di ideazione fossero sostanzialmente prossimi e come la realizzazione in pittura potasse

l'artista verso una resa più concitata e compendiaria, secondo una prassi in lui ricorrente. Alcuni personaggi vengono infatti cancellati nel paesaggio ed è il caso del bellissimo vecchio con il bastone, delineato sotto l'albero, non riportato in pittura. Il paesaggio si riduce a pochi scarni elementi come il fogliame impercettibile, al centro, subito sotto la figura femminile inginocchiata. Sembra che Cortona abbia infuso alla composizione un moto incessante e vertiginoso che privilegia gli scatti verso l'alto o il precipitare verso il basso. Ne è un esempio il grande angelo eseguito accanto a quello crucifero, in posizione eretta nel disegno, in picchiata verso il fondo nel bozzetto. Questo modo veloce, quasi sfuggente, di dipingere si avvale di pochi tocchi terrosi di materia, schiariti da filamenti luminosi e trasparenti che contribuiscono a conferire alla scena questo senso di energia in movimento. E' una tecnica così personale e rara che ricorre anche in altro bozzetto tardo di Cortona, quello di *San Carlo avvocato dei poveri* della collezione Colonna, realizzato in maniera palesemente sommaria, per grandi campiture terrose eppure trasparenti, secondo una visione straordinariamente unitaria della storia e delle immagini. Bean ricorda che Turner segnala un disegno, relativo alla composizione, nella Biblioteca Comunale di Siena, (Ms S II 5,c.46), che appare certamente di mano dell'artista.

Va infine formulata una precisazione. Recenti studi (Ferrari) indicano che il bozzetto si trova preso la Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini a Roma. In effetti nel 1989 venne intavolata una trattativa per il suo acquisto da parte

delle raccolte pubbliche, ma questa non fu mai perfezionata e l'opera è rimasta in collezione privata.

Anna Lo Bianco

Bibliografia: C. Ferri a F. Barberini, 1669, in G. Bottari, S. Ticozzi, 1822, V, p. 313; G. Briganti, 1962, ed. cons. 1982, p. 252; F. Stampfle e J. Bean, 1967, p. 51; M. Giannatiempo, 1977, p. 28; J. Bean, 1979, p.144; G. Briganti, 1982, p. 252; G. Briganti, in *Artisti in Roma nel Sei e Settecento*, 1988, p. 24; O. Ferrari, 1990, p.123; A. Lo Bianco, 1992, p. 29; D. Sparti, 1997, p.57; A. Lo Bianco, 1997, p. 376.



9.

Giovanni Andrea De Ferrari (Genova 1598 ca. – 1669 ca.)

Il Bambino appare a sant'Antonio da Padova

olio su tela, cm. 143 x 102

Su uno sfondo infuocato dalle tinte giallo ora e ocra intenso, alla presenza di alcuni cherubini che fanno capolino dall'alto, si svolge la scena dell'apparizione del Bambin Gesù a sant'Antonio da Padova. Questi indossa il saio bruno dei frati francescani ed è riconoscibile per la presenza dei suoi attributi specifici (il libro e il giglio posti sulla tavola). La pittura della Controriforma spesso trattò il tema della Visione del Bambino, solo o con la Vergine, nella cella in cui il santo era imprigionato, a ribadire il concetto del conforto della vera Fede, per la quale Antonio, nativo di Lisbona e morto a Padova (da cui l'appellativo), tanto si era prodigato lottando contro l'eresia.

L'episodio agiografico è trattato con tutta l'efficacia di una pittura veloce e intensa nei registri cromatici, talvolta estremamente delicata nei trapassi, come nei volti e nei cangianti di alcuni panneggi. Il luminismo acceso e attento nel dosare luci e ombre – o un vero pezzo di bravura è il tessuto che ricopre di rosso il tavolo – funzionale a rendere l'eccezionalità dell'evento e fornisce, d'altro canto, precise indicazioni sull'autore di questa tela, così vicino a Rubens nel colore e al contempo così prossimo a Van Dyck nella stesura. Si tratta infatti di una bella prova del pittore genovese Giovanni Andrea De Ferrari, qui all'opera intorno al 1635 circa.

L'inizio degli anni trenta è forse per il pittore il momento di maggiore intensità creativa e di maggior successo. Alla metà di quel decennio si può far risalire, in ragione di alcuni confronti stilistici, l'opera qui esaminata. Essa si pone cronologicamente tra due pale d'altare: *La Vergine del suffragio e Santi* della parrocchiale di Alassio, firmata e datata 1631 e la *Vergine del Rosario con san Domenico e santa Caterina di Varazze*, firmata e datata 1635. Si

potranno porre a confronto alcuni dettagli, e, più in generale, i modi pittorici siglati da una grande libertà d'esecuzione e di una veloce stesura per valutare e constatare la contemporaneità di massima con la tela in esame.

Può essere utile rimarcare che una più tarda pala conservata nella chiesa di San Giuseppe a Voghera, presenta la figura di sant'Antonio da Padova, in un diverso contesto iconografico, ove il teologo e mistico francescano si presenta in adorazione della Vergine con il Bambino, insieme a san Bovo.

Anna Orlando



Sante Peranda
Ritratto di Laura d'Este Pico
Mantova, Palazzo Ducale

Bibliografia: inedito



10.

Johann Anton Eismann (Salisburgo, 1604 - Venezia, 1698)

Paesaggio con viandanti

olio su tela, cm. 131 x 203

È pomeriggio, sul tardi, verso il tramonto: le ombre sono lunghe, la luce calda; lungo il sentiero che taglia in diagonale il vasto paese, di campagna romana, si direbbe, si muove lento un uomo che conduce due asini carichi di bisacce; a destra, presso la fonte antica, ornata da una statua di divinità, sostano piccole figure di donne, di cavalieri, di viandanti, tracciate nervosamente in punta di pennello; poco distante si vede un gruppo di rovine d'archi e di edifici classici, coperti di vegetazione; lontano, nel fondo, l'ampio corso d'acqua disegna una morbida curva; e di là dal fiume, oltre i ponti, altre figure di pastori, e una veduta di città: Roma, senza dubbio; la costruzione circolare cita infatti con precisione la mole fortificata di Castel Sant'Angelo e, poco più in là, è ben visibile la grande cupola di San Pietro.

Questo dipinto bellissimo, insieme paese reale e capriccio d'invenzione, può essere agevolmente accostato, come per primo ha suggerito Giancarlo Sestieri, alla produzione di Johann Anton Eismann, fine pittore di origine austriaca che visse a lungo in Italia, tra Roma e Venezia, dove infine stabilì la sua residenza, nel 1663 (Brambilla Ranise, 2000, pp. 17-25).

Sono molti e precisi, infatti, gli elementi di raffronto con i dipinti più noti di Eismann, e li si può, volendo, minutamente elencare: l'impaginazione ampia e distesa, costruita su una serie di piani che digradano lentamente verso il fondo, che si ritrova identica, ad esempio, nel bel *Paesaggio con fontana* di collezione privata romana, pubblicato qualche anno fa da Rodolfo Pallucchini (1981, II, fig. 1064); il gruppo di edifici con Castel Sant'Angelo, il ponte sul Tevere e, talvolta, in lontananza, la cupola di San Pietro: quasi una firma, per il pittore austriaco, che sovente lo

inserisce nelle sue opere; e basti citare, qui, le due ampie composizioni dei Musei Civici di Padova, il *Capriccio con Castel Sant'Angelo e anfiteatro romano* (inv. 1468; I. Reale in Reale/Succi, 1994, pp. 161-162) e il *Porto di mare con Castel Sant'Angelo* (inv. 224; Banzato, 1988, p. 139); e, infine, la inconfondibili figurette delineate e perfettamente definite da pochi tocchi rapidi di colore brillante, che ricorrono in tutti i suoi dipinti, e particolarmente negli esempi che poco sopra abbiamo ricordato.

Johann Anton Eismann è stato figura di grande rilievo per la storia della pittura di genere in Italia, per il paesaggio, per la veduta e per le scene di battaglia, come ha riconosciuto la critica più recente (Safarik, 1976, pp. 63-78; Pallucchini, 1981, I, pp. 318-319; Sestieri, 1999, p. 330; Brambilla Ranise, 2000, p. 17): fu molto amato dai collezionisti veneziani, soprattutto settecenteschi, come dimostra anche solo un esame sommario degli inventari di quelle raccolte, dove spesso il pittore viene citato con il suo nome italianizzato, "Giovanni Isman" (Pallucchini, 1981, I, pp. 318-319); e fu, tra l'altro, sensibile disegnatore, come ben si vede scorrendo i bellissimi fogli con appunti veloci di figure, di paesaggi, di rovine conservati presso l'Accademia Carrara di Bergamo (Brambilla Ranise, 2000, pp. 17-25), e gli altri, delle collezioni del Museo d'Arte Antica di Milano (Precherutti Garberi, 1969, p. 30, figg. 44-47); ma in realtà, di lui, della sua vita, non sappiamo molto.

Era nato a Salisburgo nel 1604, secondo il Temanza, o forse più probabilmente nel 1613, stando ai dati conservati nei registri della Fraglia veneziana dei pittori: studia disegno e matematica, poi comincia a viaggiare per l'Europa, a Monaco, a Vienna, a Praga (Pallucchini, 1981, I, pp. 318-319); è a Venezia



Johann Anton Eismann
Paesaggio
Padova, Civici Musei



una prima volta attorno al 1644; poi a Roma, nel 1650; e di nuovo a Venezia, dove apre una bottega di grande successo, nel 1663, e dove si ferma fino alla morte, avvenuta forse nel 1698, o forse, secondo i documenti della Fraglia veneziana, nel 1700 (Brambilla Ranise. 2000, p. 17).

Il soggiorno romano, che dovette durare qualche tempo, a partire dal 1650, fu probabilmente per Johann Anton Eismann un passaggio cruciale (Pallucchini, 1981, I, pp. 318-319): era infatti a Roma, negli stessi anni, Giovanni Ghisolfi, pittore d'architetture prima, e di paesaggi poi, d'origine milanese, che era allora legato da intensa amicizia a Salvator Rosa (Busiri Vici d'Arcevia, 1992, p. 14), celebre e raffinatissimo artista napoletano; entrambi lavoravano su quel tema del paesaggio d'invenzione, ricco di rovine classiche e percorso da piccole figure senza tempo, talvolta popolani della Roma di metà Seicento, talvolta personaggi vestiti alla moda antica, che sarà fondamentale, poi, per la formazione del giovane Panini; come si vede, ad esempio, nei due bei *Capricci architettonici romani*, del Ghisolfi, conservati presso il Museo Reale di Copenaghen (Busiri Vici d'Arcevia, 1992, pp. 100-101); o nel *Ponte* di Salvator Rosa, ora nelle raccolte di Palazzo Pitti a Firenze (Salerno, 1963, p. 108, tav. V).

Dal Rosa e dal Ghisolfi, frequentandoli, o semplicemente guardando con intelligente cura le loro opere migliori di quegli anni, Johann Anton Eismann apprese con ogni probabilità il gusto per la veduta di sognante classicismo, d'intonazione quasi preromantica, e per i paesaggi avvolti da una luce calda, e dominati da un silenzio irreal: tono, e colore, e silenzio che ritroviamo, mi sembra, esattamente, anche nel mirabile paesaggio che in questa occasione presentiamo.



Johann Anton Eismann, *Paesaggio costiero con antiche rovine*, Bayreuth, Zweibrücker Galerie

Un'ultima nota, per concludere: il cavaliere che sosta accanto alla fonte antica, per abbeverare il cavallo, è forse da accostare ad un piccolo studio a matita per una figura di gentiluomo, attribuito ad Eismann e conservato presso le raccolte milanesi del Museo d'Arte Antica (inv. 1412; Precerutti Garberi, 1969, p. 30, n. 45), d'uguale eleganza e, come questo, nervosamente tracciato: cambia, soltanto, l'inclinazione del corpo, e qualche dettaglio d'abbigliamento.

Tiziana Monaco

Bibliografia: inedito



11.

Ginevra Cantofoli (Bologna 1618 – 1672)

Sibilla

olio su tela, cm. 63 x 46

Questo non è solamente un busto femminile nel cui volto l'artista ha cercato una misura di idealizzazione formale e aggiunto qualche elemento decorativo all'abbigliamento; non è un ritratto né il frammento di una più vasta composizione arcaica o esotica, ma si tratta di una variante, tra le più essenziali e sobrie, del tema sibillino. Le sibille erano figure di giovani o anziane veggenti che dal mondo antico, attraverso sentenze e dichiarazioni preconizzanti l'avvento del Cristo, trovarono ospitalità e grande fortuna tra le iconografie del cattolicesimo moderno.

Dopo una presenza prestigiosa entro le vele della Cappella Sistina questo soggetto si diffuse nella pittura da cavalletto del XVII secolo e talvolta si ritrova in serie di dieci personaggi corrispondenti alle più famose sibille ricordate da Marco Terenzio Varrone (Rieti 116-27 a.C.). Cimmerica, Cumana, Delfica, Ellespontica, Eritrea, Frigia, Libica, Persica, Samia e Tiburtina erano i loro nomi e solo un cartiglio con un motto o un libro in mano che contenga una parola nella costa può permetterci di distinguerle una dall'altra. Capita, come in questo caso, che il solo turbante in testa riconduca al tema senza possibilità di inoltrarsi nello specifico di immagini che divennero occasione di ricercata bellezza e delicato mistero.

Da qualche anno, dopo un intenso e fortunato lavoro di ricerca, ho potuto mettere insieme e pubblicare in un volume la monografia di una raffinata pittrice bolognese che fino a poco tempo fa era un semplice nome entro la *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia. Tutrice e collaboratrice del precoce genio di Elisabetta Sirani, rispetto alla quale era più anziana di vent'anni, Ginevra Cantofoli dovette prediligere il tema pittorico della *Sibilla*, a giudicare dalla concentrazione di opere

finora recuperate.

Ai quaranta dipinti raccolti nel libro (Pulini, 2006), caratterizzati da una costante di stile e una stretta parentela fisionomica dei volti, si è aggiunto di recente qualche altro numero della stessa mano, così è per la *Sibilla* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (olio su tela, cm 66 x 49,2), già assegnata a Lorenzo Pasinelli, ma da ricondurre a Ginevra. Anche nel dipinto in oggetto si colgono le medesime tenerezze di stesura e quell'espressione di languore arrendevole che è collante di tutte le giovani raffigurate dall'artista. Particolarmente vicina ai caratteri della *Sibilla* di Pietroburgo (cat. 10 della monografia) e all'*Allegoria della Sincerità* (cat. 12). Anche lo sguardo angolato verso la propria destra si ritrova nella *Sibilla* di Sestri Levante (cat. 15) e nell'*Allegoria della Pittura* di Brera (cat. 16), ma in questa nuova tela risulta di una maggiore vivezza e luminosità.

Tra le tante profetesse raccolte sotto il nome della Cantofoli spicca per notorietà e fascino la *Sibilla* di Palazzo Barberini, che per lungo tempo venne ritenuta, impropriamente, ritratto di Beatrice Cenci e opera di Guido Reni.

Non sarebbe giusto omettere che quel folto gineceo di mezze figure sia frutto di una aggregazione condotta per via stilistica più che documentaria. Documenti certi esistono, ma riguardano due delle sei pale d'altare eseguite da Ginevra Cantofoli per chiese bolognesi di metà Seicento, mentre solo un antico ma significativo ricordo nominale si associò al dipinto di Brera, a partire dagli inizi dell'Ottocento. Tutto questo per dire che la materia è ancora filologicamente giovane malgrado la straordinaria compattezza formale delle opere. Si ricordi che prima di confluire verso il *corpus* della Cantofoli molte si trovavano at-



Ginevra Cantofoli
Sibilla
Cambridge, Fitzwilliam Museum

tribuite a Giandomenico Cerrini e altre all'olandese cattolico Louis Cousin, detto anche Luigi Gentile. Non è questa la sede di una disamina troppo approfondita, ma ogni nuovo ritrovamento contribuisce a rafforzare la convinzione di trovarsi di fronte ad un'artista che sommava caratteri di delicatezza femminile a precisi orientamenti estetici, a scelte che trovano distinzione e pregio nel clima del migliore purismo classicista.

Massimo Pulini

Bibliografia: inedito



12.

Flaminio Torre (Bologna, 1621 – Modena, 1661)

Allegoria della poesia

olio su tela, cm 68 x 53

La giovane donna, con la bruna capigliatura incoronata d'alloro, volge il capo verso la sua sinistra, lo sguardo perso lontano, ad inseguire un pensiero malinconico o a cercare l'ispirazione per il brano che sta componendo. La mano sinistra, infatti, regge un foglio vergato in grafia non leggibile, mentre la destra, nel cui palmo si annida un groviglio d'ombra, regge una penna d'oca un poco sfilacciata. Si tratta, con ogni evidenza, di un'*Allegoria della poesia*, anche se la raffigurazione, ad un primo sguardo, sembrerebbe un po' ambigua. La prima impressione che si tratti di un giovane poeta sembrerebbe contraddetta, infatti, dall'abito, a tutti gli effetti muliebre: la camicia dall'ampia manica e dal polsino arricciato, che dovrebbe essere bianca ma lascia trapelare l'imprimitura brunita e come "sporca", è infatti coperta da una sopravveste di un blu quasi petrolio fermata da una fibbia preziosa, con un lapislazzulo a *cabochon*, mentre sulla spalla sinistra è appoggiata con negligenza una stola color carminio. Ma soprattutto, ad indicarne la natura femminile, è la ciocca arricciata di capelli scuri che cade sul dorso, gettando un'ombra leggera sul profilo della spalla destra. Tanto che verrebbe la tentazione di identificarla con la poetessa Saffo, se non ostasse la genericità della grafia sul foglio di carta porosa, che non consente di pensare ad un componimento in lingua greca. Sicuramente riconducibile al filone reniano, l'opera, già assegnata ad ambito bolognese, è da restituire in effetti ad un pittore di quella città, ma attivo anche a Modena: o Torri, come viene talora ricordato.

Allievo per breve tempo di Giacomo Cavedoni e poi di Simone Cantarini, Torre svolge la sua attività prevalentemente a Bologna, anche se nel 1647 risulta presente a Modena, dove gli muore un figlio e dove si trasferirà defi-

nitivamente dal 1658 per entrare al servizio di Alfonso IV d'Este come responsabile delle raccolte ducali, copista e restauratore delle pale cinquecentesche che il duca acquistava o reclamava per la sua galleria (per entrambi le notizie si vd. Campori, 1855, p. 469).

La sua figura, recuperata da Andrea Emiliani in occasione di una mostra bolognese (Arcangeli, 1959, pp. 129-135), è stata oggetto di fondamentali contributi negli anni Settanta, che hanno permesso di ricostruirne con chiarezza il non facile catalogo (vd., in particolare: Colombi Ferretti, 1977, pp. 8-25; Volpe, 1977, pp. 28-36; Roli, 1977, *passim*).

La sua produzione sacra, peraltro scarsa, è andata quasi completamente perduta, anche per l'uso degli olii bituminosi, una tecnica che comportava anche un rapido degrado nelle grandi dimensioni (Malvasia 1678, ed. 1841-1844, II, p. 384). Forse anche per questo motivo il pittore finì per privilegiare i dipinti "da stanza", che incontrarono, a giudicare dagli inventari antichi, straordinario successo, anche per l'abilità di Flaminio di sperimentare nuove e originali invenzioni.

L'opera in esame trova significativi riscontri in una *Sibilla* inturbantata della Galleria Pallavicini in Roma, pur più affocata e bruna nella cromia (vedila in Roli, 1977, fig. 85 b, e A.M. Ambrosini Massari in Negro/Pirondini, 1992, fig. 386). Simili i grandi occhi assorti, quasi lacrimosi; identiche le labbra carnose color minio e le striature d'ombra sulle mani, secondo quel trattamento della superficie pittorica che induceva Carlo Volpe ad usare il termine "ravviata". Analogie sono individuabili anche nel giro della veste agganciata dal fermaglio e, infine, nel modo di profilare con una linea luminosa la palpebra inferiore. Ciò che colpisce, peraltro è il trattamento delle mani: le dita, lunghe ma carnose, sono inda-



Flaminio Torre

Sibilla

Roma, Galleria Pallavicini

gate attraverso calibratissimi passaggi fra ombra e luce, e costruite con commovente naturalismo, fin nelle unghie segnate da tocchi di biacca in rilievo.

Scarsi sono gli appigli per una definizione cronologica del percorso del Torre. La *Poesia*, più misurata, e non segnata dal timbro scuro e "barocco" dell'affascinante *Sibilla* Pallavicini, sembrerebbe precederla di qualche tempo, e stare a metà fra quella e un'altra tela più antica conservata nella stessa galleria romana, la delicata *Vergine Annunciata* che, in posa frontale, accetta con serenità l'annuncio divino. (Ambrosini Massari, p. 393, fig. 281). Si rammenti, infine, che nell'inventario legale del mercante bolognese Andrea Cattalani, redatto il 13 febbraio 1668 (Archivio di Stato di Bologna), veniva ricordato un dipinto del Torre raffigurante *La Poesia* (R. Morselli in Negro/Pirondini, 1992, p. 25).

Fiorella Frisoni

Bibliografia: inedito



13.

Giovanni Ghisolfi (Milano, 1623 - 1683)

Capriccio architettonico

olio su tela, cm 94 x 52

È di originale inventiva ed estro qualitativo questo *Capriccio architettonico*, con i resti di un tempio romano con colonne ed arco sulla destra, un altro edificio classico con un rilievo scultoreo figurato tondo sulla sinistra, una singolare statua al centro, con una testa con elmo e due scudi ai lati, varie figure di sciolta ed incisiva plasticità, e alcuni resti archeologici sparsi sul terreno. Esso infatti è una significativa testimonianza di Giovanni Ghisolfi, da ascriversi alla sua piena maturità, dato il gusto già pienamente classico in esso estrinsecato, con salienti anticipazioni sul Panini, delle quali sicuramente il maestro piacentino, divenuto poi un indiscusso caposcuola di tale genere iconografico, trasse sicuramente proficui spunti. Il Ghisolfi in effetti, milanese di nascita ma che sicuramente si maturò a Roma, dopo avere inizialmente seguito le orme di Salvator Rosa, nella seconda metà del Seicento fu il protagonista di tale particolari iconografie, incentrate sempre su architetture ed altri elementi archeologici minori, che egli venne evolvendo da una prima angolazione interpretativa più severa e drammatica, a soluzioni inventive di più elegante decorazione e di più disimpegnata interpretazione. Su tale indirizzo egli svolse una essenziale funzione di tramite tra Viviano Codazzi, che del suddetto genere si deve considerare l'inventore, e il citato Gian Paolo Panini che seppe conferire a tale filone iconografico una attualistica esplicazione in campo europeo, per il suo gusto espositivo di brillante impronta rococò. Un aspetto modernistico di cui questo magnifico esempio del Ghisolfi offre appunto una modernistica anticipazione, mantenendo ancora la imponenza delle inventive del Codazzi,



Giovanni Ghisolfi, *Rovine antiche*, Dresda, Gemäldegalerie

ma presentate con una dinamica e ben articolata composizione, grazie anche alla vivace animazione figurativa e alla pastosa e luminosa veste pittorica. Peculiarità con cui attua una decisiva apertura al secolo XVIII. La paternità del Ghisolfi per questo quadro emerge chiara dal confronto, sia sul piano compositivo e tipologico, che su quello stilistico e pittorico, con varie sue opere mature, per il cui esame si può consultare la monografia stesa su questo maestro da A. Busiri Vici (Roma, 1992), dopo che L. Salerno ne aveva dato una buona introduzione nel suo volume *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma* (Roma, 1977-1978, II, p. 115), ben inquadrando-

lo nel suo sviluppo seicentesco e nella sua precoce emancipazione pre-settecentesca.

Giancarlo Sestieri

Bibliografia: inedito



14.

Scipione Compagno (Napoli 1624-1680)
Il miracolo della manna
olio su tela, cm. 63 x 104

Forse non è un caso, se un pittore specializzato nelle scene di “calca di popolo” capace di far convivere una vasta folla in una porzione circoscritta di paesaggio, sia nato nella città di Napoli, capitale del presepe e delle figurine che in mille atteggiamenti mimano le attività degli uomini.

Ma certo, nelle sue scene di massa, dove si affollano senza disordine un gran numero di “comparse” come in un *colossal* cinematografico, la grazia compositiva che contraddistingue Scipione Compagno, riesce a dare giusto risalto ai singoli personaggi, impedendo loro di confondersi in una massa indistinta.

Nato da una falsa costola di Filippo Napoletano a cui Longhi aveva attribuito il primo corpus delle sue opere, il Compagno a gloria del suo nome amava spesso firmare i dipinti ed è proprio grazie a questo vezzo d'orgoglio, che è stato possibile ristabilirne la paternità. Il dipinto in mostra, con il *Miracolo della manna*, dove una “neve” calda e nutriente scende a sfamare il popolo ebraico in fuga, è estremamente tipico della produzione del pittore, e della sua tavolozza, giocata nei toni del bruno e del giallo. Non è azzardato ipotizzare che la tela dovesse far parte di una serie dedicata alle storie di Mosè, poiché i suoi personaggi tornano nelle stesse sembianze a popolare altri racconti, come nel *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe* del museo Camon Aznar di Saragozza. In questa tela di dimensione quasi identica (cm. 64x102) e per l'appunto firmata, il profeta compare con le stesse vesti, grigio-oro e con le caratteristiche scintille raggianti che si dipartono dalla fronte, segno che la luce divina, lo aveva permeato dopo il suo miracoloso dialogo col rovetto ardente. Esiste poi un dipinto dalla medesima atmosfera, riapparso sul mercato antiquario nel 2001, con *L'Adorazione del Vitello d'Or-*



Scipione Compagn, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*, Museo Camon Aznar, Saragozza

ro che potrebbe stare in questa ideale serie, per le misure ancora una volta molto simili (cm 65x102), il quale presenta, nell'accampamento di fortuna, le stesse tende piantate nel terreno dei quadri precedenti, oltre al medesimo trattamento luministico. La tela, datata 1646, per la sua estrema vicinanza stilistica, può dare anche un indizio sul periodo in cui collocare il *miracolo* della raccolta Cantore. All'epoca Scipione era già tornato nella sua città natale, dopo un soggiorno romano di alcuni anni compiuto insieme a Salvator Rosa, a cui era legato dall'amicizia nata nella bottega di Aniello Falcone, presso cui si erano entrambi formati. Bottega mitica e fucina di talenti multiformi, quella del “battagliata” Falcone dove si svilupparono tutti i generi della pittura, dalle vedute, alla natura morta, dalle marine alla storia sacra, con dipinti di figure o affollate scene di martirio, nelle quali il pubblico, prendeva la stessa ribalta del santo. Queste ultime erano una delle specialità del Compagno che negli stessi anni, dipingeva anche diverse scene della vita di Cristo, a cui tradizionalmente si accostano corrispondenti episodi della vita di Mosè. È il caso ad esempio di una *Moltiplicazione dei pani e dei*

pesci, firmata dall'artista e datata sempre al 1646, presente nell'archivio della fototeca Zeri (50646; cm.65x102), dopo un suo passaggio in asta, in cui i figuranti sembrano essere transitati indenni dall'Antico al Nuovo Testamento.

Se è vero che l'artista si forma in quella temperie di forti accenti nordici e spagnoli, dove il quotidiano invade la sfera religiosa e l'amore per il paesaggio fa scegliere ambientazioni panoramiche ai drammi sacri, è anche vero che Scipione, sull'influsso classicheggiante del Domenichino, capace di marcare un nuovo gusto nella città partenopea, deve aver deciso di “sciacquare i panni” in Reno. Ne è prova la grazia pastorale con cui i suoi figuranti si distaccano dalla triviale fisicità dei bamboccianti e il gusto per un colorismo pacato, bolognese, per l'appunto, dove le tinte si stemperano in uno sfumato armonico, che lega toni e personaggi alla quinta immaginata del paesaggio.

Sabrina Foschini

Bibliografia: inedito



15.

Ciro Ferri (Roma 1633 - 1689)

San Giovannino

olio su tela, cm. 86 x 106

Il piccolo santo eremita è raffigurato ignudo, sommariamente avvolto da un drappo violaceo e sdraiato a terra, mentre è intento a dissetare una pecorella più grande di lui. L'altro attributo del futuro battezzatore, oltre al mantello purpureo, all'agnello che è simbolo di sacrificio e alla conchiglia aspersionaria usata ora come ciotola, lo troviamo nella mano destra del san Giovannino: l'esile croce di canna avviluppata da un cartiglio bianco, anche se risulta priva dell'abituale scritta: *Ecce agnus Dei*.

Il paesaggio circostante ci informa di un terrazzamento erboso affacciato sopra la riva di un fiume, appena fuori le mura di un borgo. L'ombra del bosco inizia appena dietro le spalle del giovane profeta, mentre il cielo, chiazato d'azzurro, è invaso da nuvole gonfie che trascalorano dal rosato al grigio plumbeo. È sul tema dell'acqua e della luce dunque che si declina il racconto intrinseco a questo bellissimo dipinto romano di pieno Seicento. La grazia melliflua della figura e la pittoresca ambientazione parlano di un classicismo innestato alle forme del colto barocco di matrice cortonesca.

Le bionde chiome a ciocche del bambino, lo sguardo scorciato e la florida fisicità, unita alle gonfie volute dei panneggi e del cartiglio, confermano il tipico linguaggio diffusosi a Roma a partire dagli anni Trenta, grazie all'estetica eclettica e alla densa concettosità di Pietro Berrettini da Cortona.

Inizialmente fu la famiglia papale dei Barberini a promuovere la fortuna di quello stile, complementare e rivale del barocco di Bernini, ma si deve alla nutrita schiera di allievi e seguaci di Pietro la sua diffusione in tutt'Europa.

Questo inedito dipinto, che fino ad ora era rimasto nell'anonimato, va riferito al pen-

nello del più dotato e raffinato collaboratore del maestro: **Ciro Ferri**, nato a Roma ma da famiglia genovese. Ero giunto a questa conclusione ancor prima di ritrovare, nel disegno preparatorio di Harlem pubblicato da Jörg Martin Merz, una piena conferma all'attribuzione (Merz, 2005, p. 243, fig. 259).

Il foglio olandese definisce quasi per intero la figura del San Giovannino, con un dettaglio chiaroscurale che è firma implicita nella grafica del Ferri, distinta da ogni altra mano della vasta bottega del Berrettini.

Frutto maturo del linguaggio barocco, questo raffinato dipinto dimostra una serenità di espressione e un perfetto controllo narrativo da porlo tra i più freschi e limpidi frutti di quella fervida stagione creativa, che riuscì a cambiare il gusto di un intero continente.

Le fonti bibliografiche ispiratrici del tema si devono cercare tra i Vangeli apocrifi (il *Protovangelo di Giacomo*, II sec.; *Vangelo armeno dell'infanzia*, V-VI secolo) e nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (1228-1298) che, intorno all'infanzia del Battista, fanno fiorire narrazioni oscillanti tra l'aneddotico e il miracoloso.

Massimo Pulini



Ciro Ferri
Studio per San Giovannino
Haarlem, Teylers Museum

Bibliografia: inedito



16.

Elisabetta Sirani (Bologna, 1638 – 1665)

Omnia vincit Amor

olio su tela, cm 83,7 x 68,6

È la stessa pittrice ad informarci circa l'esecuzione di questo accattivante dipinto. Nella *Nota delle pitture fatta da me, Elisabetta Sirani*, il «libro di conti» da lei tenuto nel corso della sua breve vita ed amorevolmente riprodotto da Malvasia nella propria *Felsina pittrice* (1678), si legge infatti, sotto l'anno 1662: «Un Amorino, che sedendo sopra un panno rosso, che gli fa ancora il postergale, con la destra mano cenna ad alcuni libri, tenendo nella sinistra scettro e corona di lauro, per il Padre Inquisitore».

La descrizione, come al solito estremamente puntuale, non lascia spazio a dubbi di sorta circa l'identificazione con il dipinto qui considerato: vi compaiono infatti il libro, la corona di alloro e lo scettro, oltre al drappo rosso che funge anche da sedile (postergale). La garbata raffigurazione va quindi letta come una colta allusione alla fama letteraria: un tema quanto mai adatto al committente del quadro, il padre domenicano cui era affidato al tempo l'ufficio dell'Inquisizione e che si compiaceva forse, in assenza di eretici da mandare al rogo, di letteratura.

Alla data 1662, Elisabetta ci appare nel pieno possesso delle proprie prerogative pittoriche: costretta dalla sua condizione femminile a soggetti spesso devoti o, come in questo caso, garbatamente allegorici, essa si rivela in grado di coniugare l'eredità reniana, che gli proviene dal padre Giovanni Andrea, con portati della più vivace cultura contemporanea, mostrandosi attenta, ad esempio nell'effetto di ravviatura della pennellata, agli esiti di un Flaminio Torri e del giovane Lorenzo Passignelli, su una strada che avrebbe di lì a poco portato agli esordi di Carlo Cignani.

Di una composizione simile, ma svolta secondo finalità diverse, si giova l'*Amorino trionfante* mediceo dipinto nel 1661 per la Gran-

duchessa di Toscana (A. Mazza, in Bentini, 1998, p. 136, n. 40), con cui si può agevolmente confrontare il quadro per una prima verifica dell'autografia siraniana; mentre per altri confronti si può rinviare al materiale proposto da Fiorella Frisoni (in Pirondini/Negro, 1992, pp. 343-364), e da chi scrive (in Bentini, 1998, p. 134).

Oltre che per la propria importanza storica, il dipinto si segnala anche per l'ottimo stato di conservazione.

Daniele Benati



Elisabetta Sirani
Amorino Medici
coll. privata

Bibliografia: C. C. Malvasia, (1678) 1841, II, p. 397; A. Cottino, 2003, pp. 210-211 e p. 86; I. Graziani in Bentini/Fortunati, 2004, pp. 241-242, scheda 99; A. Modesti, 2001, pp. 151-215 e 2005, p. 128, fig. 66; V. Fortunati, in Bentini/Fortunati, 2004, pp. 230-231; F. Conte, 2011.



17.

Giovan Gioseffo Dal Sole (Bologna, 1654 – 1719)

Sacra famiglia

olio su tela, cm 41,5 x 32

La piccola tela raggruppa, al di là di un tendaggio sollevato contro una quinta architettonica, i personaggi della 'Trinità terrena': la Madonna col Bambino sulle ginocchia e, in penombra, Giuseppe appoggiato sul suo bastone. Torcendosi verso il padre putativo, il piccolo Gesù gli mostra sorridendo una piccola croce, allusiva al suo futuro martirio. La scelta del monocromo, usuale per i bozzetti ma adottata alla fine del XVII secolo a Bologna anche per dipinti 'finiti', mette alla prova la capacità dell'artista di pervenire a raffinate atmosfere e a effetti di contrasto cromatico e luminoso tra i vari piani della composizione, pur senza avvalersi di un colorito naturalistico. Anche per questa strada si apprezza il filtro tutto mentale con cui Giovan Gioseffo Dal Sole, l'artista al quale il piccolo dipinto senza alcun dubbio appartiene, vista la presenza dei caratteri di stile che gli sono tipici, decanta i propri modelli, risalenti in particolare a Guido Reni, in un linguaggio di assoluta perfezione formale, senza mancare peraltro di esplicitare un gusto capzioso ed elegante, di matrice quasi neo-manierista. Dal Sole è del resto tra i protagonisti della svolta della pittura bolognese in chiave rococò, così come sarà portata avanti dai suoi numerosi allievi (D. Benati, 2001, pp. 15-27). Rispetto a ciascuno dei quali, in lui sarà però sempre possibile apprezzare, come in questo caso, la suprema padronanza con cui uno strumento disegnativo senza pari, persino in un centro ricco di pittori come Bologna, è piegato a una ricerca di elette e filtratissime raffinatezze. Numerosi sono altresì i confronti utili ad avvallare l'attribuzione, peraltro di piana e immediata evidenza: richiamerei in particolare, per l'analoga tornitura delle forme, la *Sacra famiglia* di collezione privata

milanese (Thiem, 1990, p. 95), avvertendo tuttavia che l'elegante miniaturizzazione delle immagini punta già verso gli esiti raggiunti dal pittore in quello che rimane il suo capolavoro, la grande pala con la *Trinità e Santi* dipinta per la chiesa del Suffragio di Imola nel 1700 (*ibidem*, p. 108). Fermo restando che la regolarizzazione dei volti e la pennellata sfaldata e filante, con cui sono rese le vesti preziose, sono caratteri ricorrenti nella produzione più scelta del caposcuola bolognese, non mancherei neppure di segnalare le tangenze, anche nell'uso del monocromo, con il *Sogno di Giuseppe* transitato anni fa presso Finarte a Milano (*ibidem*, p. 126). Oltre che per la piacevolezza e per l'importanza dal punto di vista scientifico, la piccola tela, ulteriormente impreziosita dalla bellissima cornice originale, si segnala per il suo ottimo stato di conservazione.

Daniele Benati



Giovan Gioseffo Dal Sole
Sacra famiglia con san Giovannino
Milano, coll. privata

Bibliografia: inedito



18.

Francesco Niccolò Lapi (Firenze 1661- 1732)

Scena di galanteria

olio su tela, cm. 112 x 170

La bella tela si lega inequivocabilmente – sia esteriormente, per le misure e per il soggetto, sia, significativamente, per i dati di stile – alla coppia di *Fantasie allegoriche* di Francesco Niccolò Lapi (cm. 116 x 178), provenienti dalla villa medicea di Animino, nei dintorni di Firenze, oggi in collezione privata. Tutte e tre le scene sono giocose, ricche di inventiva e alludono al potere di seduzione della donna. Nel caso delle tele di collezione privata protagonista è il mondo dei nobili, nel dipinto in esame due persone del popolo. La tematica e l'ambientazione arcadica confermano gli interessi poetici e letterari di Lapi, ricordati dai suoi biografi: Francesco Maria Niccolò Gabburri (1739-1740) e Orazio Marrini (1765, I, pp. XIX-XX). In questa *Scena di galanteria* il giovane ha abbandonato il pittoreasco asino ricoperto di stoffe variopinte, si è sfilato il cappello che tiene nella mano destra e con la sinistra offre un fiore alla dama, seguendone il passo di danza, a ritmo del cembalo. Un ragazzo sulla sinistra accompagna il ballo suonando il flauto. La scena è caratterizzata da eleganza e da armonia delle pose, delle espressioni e dei panneggi. Il suo carattere giocoso rientra nella migliore tradizione fiorentina che nasce agli inizi del Seicento e prosegue, fin oltre la metà del Settecento, con Giovanni Domenico Ferretti. Come nelle due sopraccitate *Fantasie allegoriche* un grande spazio è affidato alla natura con grandi alberi e la gamma cromatica è vivace, chiara ed accesa. Rispetto al pendant fiorentino, la tela in esame dà ampio spazio agli animali che accentuano il carattere pastorale dell'episodio. Allievo di Pier Dandini, Lapi risentì subito dell'influsso del napoletano Luca Giordano, i cui ripetuti soggiorni fiorentini (1665, 1682-1685) dettero un apporto vivificante alla pittura locale. Il cromatismo chiaro e lo sfondo bucolico di questa tela sono ispirati chiaramente agli sfondi di Palazzo Medici Riccardi, cui Gior-



Francesco Niccolò Lapi, *Allegoria della vista*, affresco, Firenze, Palazzo Capponi

dano attese dal 1682 al 1685. All'interno del catalogo di Lapi la tela in esame cova notevoli affinità tipologiche con gli affreschi di Palazzo Capponi a Firenze – *I Fatti di Mercurio* (1707) e *I cinque sensi* (1713) – e con la decorazione delle quattro cupolette della chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino (1716). In questi significativi cantieri artistici, Lapi ebbe modo di avvicinarsi a Giovanni Camillo Sagrestani e ai suoi allievi, che lo influenzarono nell'adozione di panneggi scheggiati e di tocchi pittorici seducenti che caratterizzano anche l'esemplare in esame. In base a tali affinità, la collocazione cronologica più probabile di questa *Scena di galanteria* è tra

il primo e il secondo decennio del Settecento. All'asta della villa medicea di Artimino (4-8 ottobre 1969) furono venduti anche beni di antica proprietà dei Medici che facevano parte del suo arredo. È probabile, ma non ne abbiamo la certezza, che anche le tele di Lapi (n° 105) fossero appartenute alla famiglia granducale. Le due allegorie sono state esposte ad una mostra fondamentale sull'arte tardo-medicea, (cfr. G. Ewald, in Chiarini, 1974, pp. 274-275, n° 162 a – b).

Francesca Baldassari

Bibliografia: inedito



19. 20.

Giuseppe Maria Crespi (Bologna 1665-1747)

Amorini e ninfe dormienti

Amorini dormienti disarmati dalle ninfe

olio su tela, ciascuno cm 64,5 x 51

Nella felicissima produzione di piccolo formato di Giuseppe Maria Crespi le due fantasiose telette non rappresentano certo un momento minore: destinate a una fruizione privata, sono un minuto capolavoro di affettuosa leggerezza e affinata cultura mitologica che riprende un tema più volte svolto (G. Viroli in A. Emiliani, 1990, pp. 52-53; M. Pajes Merriman, 1980, pp. 77-101). Esempi efficaci di quella compiuta esplorazione di tutte le possibilità della pittura, dalla sacra a quella di genere, fino alla ritrattistica, le due scene rivelano la profonda vocazione linguistica di Crespi: intridere ogni sapiente indagine del soggetto, col calore di un naturalismo popolare direttamente vissuto e offerto in una materia cromatica corposa e densa.

Secondo il mito, il contrasto scherzoso tra Amorini e Ninfe rimanda alle virtù della dea Diana, la quale giovane vergine abile nella caccia ma amante della solitudine e nemica dei banchetti, «andava scorrendo i boschi e le selve, in compagnia di sessanta ninfe [...] armate come lei d'arco e di frecce» (Thouar, 1864, p. 67). Diana aveva fatto voto di castità e proteggeva tra le divinità femminili minori, destinate ad animare i fiumi, i boschi, il mare, coloro che promettevano di mantenere la verginità «preferendo le innocenti ricreazioni della campagna alle pericolose lusinghe dell'amore» (Thouar, 1864, p. 177). In particolar modo le erano care le Oreadi, custodi delle montagne che solevano «accompagnarla nei suoi viaggi e nelle cacce» (Thouar, 1864, p. 177). Tuttavia le ninfe erano anche fanciulle avvenenti, oggetto del desiderio erotico: per Aby Warburg le loro immagini formulano perfettamente il *pathos* della vitalità in movimento. Allo



G. M. Crespi, *Amorini dormienti disarmati dalle Ninfe*, coll. privata

stesso modo, ormai identificati con gli angeli cristiani, gli Amorini (o Eroti), sono in origine i servi di Venere (Afrodite) e del figlio Amore (Eros). Se nell'ambito funerario tardo antico sono rappresentati come bambini dotati di ali e recanti torce, sono, però, anche assimilati a Eros, «fanciullo alato con l'arco, simbolo di potenza, ed il turcasso pieno di frecce»; d'altra parte anche i figli di Venere, come il Riso, gli Scherzi e i Piaceri «appariscono quali ge-



nii o fanciulli alati» (Thouar, 1864, p. 91). Anche in Crespi gli Amorini «figurano nel doppio ruolo di spiriti angelici e messaggeri d'amore»: gli Eroti tentano di distogliere le Ninfe dai loro casti propositi disarmandole e, per contrappasso, vengono poi a loro volta privati delle loro risorse di seduzione (arco e frecce). Il contrasto si svolge in una «speciale combinazione di innocenza ed erotismo» (G. Viroli in A. Emiliani, 1990, p. 83): un dialogo notturno e silenzioso tra castità e desiderio, privo di moralistica saccenza. Le due tele già presentate nella grande mostra monografica sul Crespi del 1990 sono state accostate da Viroli ad opere di simile soggetto accuratamente studiate e pubblicate da Mira Pajes Merriman (G. Viroli in A. Emiliani, 1990, p. 83; cfr. M. Pajes Merriman, 1980, pp. 281-284). Realizzate con tinte vivaci che stendono un incantesimo luminoso sul paesaggio crepuscolare (o aurorale), sono state dipinte con grande probabilità entro il primo decennio del XVIII secolo, quando si fa strada in Crespi una lieve vena ironica che pervaderà buona parte della sua opera. In effetti, mentre si prepara ad essere il direttore dei corsi di pittura della neonata Accademia Clementina, prodigandosi in emozionanti temi sacri, lo spirito dell'artista libera la sua straordinaria freschezza in questi soggetti che, diversi da altri temi di genere, si distinguono per la forma più erudita, benché scherzosa, del loro messaggio mitologico e sensuale.



G. M. Crespi, *Amorini dormienti disarmati dalle Ninfe*, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Bibliografia:

G. Viroli, in A. Emiliani, 1990, pp. 83-85.



21.

Donato Creti (Cremona, 1672- Bologna, 1749)

Minerva

olio su tela, cm. 51,5 x 42,5

L'elegante volto che si volge ad offrire il suo netto profilo contro il fondo scuro, con espressione meditativa e con lo sguardo diretto ad un punto indefinito, vanta una vicenda collezionistica interessante: l'opera, acquistata in Italia intorno al 1860 da Johannes Badrutt-Berry (1819-1889), imprenditore alberghiero dell'Engadina, passò poi nella proprietà del pronipote di quello, Gian Andrea Berry, a St. Moritz, per poi ricomparire sul mercato in tempi recenti.

L'opera, la cui pertinenza al pittore bolognese Donato Creti è da ribadire con piena convinzione, è variante autografa, e altrettanto intensa, di una testa elmata di analoghe misure (cm. 52,4 x 41) riemersa in tempi recenti a Bologna, alla quale la tela in esame potrebbe sembrare quasi esattamente sovrapponibile, se non fosse per il giro della veste sulla spalla che si intravede appena oltre la fascia dorata che profila lo scollo: la veste è qui color petrolio, là amaranto (Riccomini, in Benati, 2011, pp. 78-80, scheda n° 18).

Entrambi le opere sono collegabili ad un disegno della raccolta della Galleria Nazionale di Stoccarda (Staatsgalerie, Graphische Sammlung Schloss Fachsenfeld, inv. n. II/671; matita nera e gesso bianco su carta grigia, mm. 204 x 157; si veda Roli, 1973, pp. 29, 32, tav. 21 e Riccomini, 2012, p. 69 cat. n. 84.2) e come quello sono state a lungo interpretate come studi o repliche di una figura di guerriero (immagine in Cera, 1994, n° 37), legati ad alcuni cicli decorativi citati dalle fonti ma purtroppo perduti. Marco Riccomini ricordava in proposito quello con *Storie di Alessandro* per il palazzo dei duchi di Novellara, citato da Giovan Pietro Zanotti nella sua *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 106), e databile intorno al 1700, e altre opere di soggetto guerresco, scomparse ma attesta-

te da alcuni modelletti. E rimandava, inoltre, ai militi armati alle spalle di Alessandro nel dipinto murale sulla volta di una sala in Palazzo Pepoli Campogrande a Bologna, con *Alessandro che taglia il nodo di Gordio*, opera completata, per lo stesso Zanotti (1739, I, p. 277), nel 1708.

Ma è stato lo stesso studioso a riconoscere nella raffigurazione, per la massa di morbidi ricci che fuoriescono dall'elmo ageminato e per i lineamenti delicati, una figura femminile: quella di Minerva, dea della guerra ma anche della sapienza, che forse colloquia idealmente con un eroe posto sotto la sua protezione o sta a fianco di un cenotafio dipinto o di un sepolcro ideale come quelli immaginati, a partire dalla metà del terzo decennio del Settecento, dall'impresario irlandese Owen McSwiny per la celebre serie delle *Tombe allegoriche degli uomini illustri* (per la ricostruzione della vicenda, dopo il fondamentale saggio di Haskell, 1963 e, in ed. it., 1966, pp. 438-445, si veda Mazza in Martinelli/Mazza 1999, pp. 175-192).

La bella *Minerva* risponde appieno, nella sottigliezza della stesura, nei fini tratti a biacca sul volto (l'equivalente pittorico del segno grafico a penna adottato da Creti nella pratica disegnativa), nelle ombre misurate, nei lustri sapienti sull'elmo, ai caratteri stilistici dell'artista bolognese.

Allievo di Lorenzo Pasinelli ma formatosi anche, grazie alla protezione del conte Alessandro Fava, in contatto con la cultura figurativa veneziana, Donato Creti riveste, fra i pittori bolognesi operosi fra il declino del Seicento e la prima metà del secolo successivo, il ruolo di interprete più rigoroso e severo del classicismo di tradizione reniana. Nei suoi dipinti, siano essi di destinazione sacra o "da stanza", la pulizia del segno convive con una materia



Donato Creti

Testa elmata

Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

pittorica talora compatta ma altre volte sottile e trasparente come l'aria, con una coerenza formale di tale rigore da assumere quasi una connotazione "morale".

Un giudizio che può estendersi al nitore di questo volto, alla sottile malinconia che ne permea lo sguardo, alla scansione quasi geometrica delle ombre, alla grande sapienza esecutiva con cui è resa la sua pelle. Tanto da poter assegnare all'opera l'assoluta dignità di un dipinto compiuto.

Fiorella Frisoni

Bibliografia: inedito



22.

Francesco Polazzo (Venezia 1683-1753)

Verduraia e giovane aiutante

olio su tela, cm. 198x146

Già sul mercato fiorentino e attribuito a Domenico Maggiotto, passato poi nella collezione del Conte Arno Bisutti Vavasori di Carvico (Bergamo), il dipinto fu rivendicato al Polazzo da Ugo Ruggeri nel 1985, inserendolo in un gruppo di opere della fase giovanile (intorno al 1715) dell'artista. Nel panorama della pittura veneziana della prima metà del Settecento, Francesco Polazzo è sicuramente una delle figure più interessanti per il suo rinnovamento antiaccademico, per quello che Pallucchini definì un «compromesso tra un colorismo decorativo e scintillante alla Ricci ed un impianto chiaroscurale di tono drammatico piazzettesco» (1960, p. 148). Ma Polazzo non conciliò solo nella pittura il Ricci col Piazzetta: amico dei due rivali, forse fu proprio lui a spegnere quella discordia che «auroi ètè trèès loin, si des amis communs ne fussent venus à temps pour en empecher les suites» (Dézailler d'Argenville, 1762). Come sottolineato dal Ruggeri, il dipinto mostra analogie con un piccolo gruppo di opere “di genere” che fanno capo alle due tele dei Musei Civici di Arte Antica di Trieste raffiguranti una *Venditrice di pesce e ortaggi* e una *Venditrice di uva e ortaggi*. L'impaginazione generale è molto simile, e anche le soluzioni della natura morta presentano singolari somiglianze; anche alcuni degli attrezzi di scena, come il tavolo o la sedia, e più in generale il clima del dipinto trovano forti analogie. Per quanto riguarda la resa pittorica delle nature morte inserite nei dipinti, troppo “perfette” per essere uscite dal pennello di un artista che non si era mai cimentato in questi temi, ecco il parere di Pallucchini: «Non riesco a immaginare un Polazzo così abile ed esperto



Francesco Polazzo, *Venditrice di pesce e ortaggi*, Trieste, Musei Civici di Arte Antica

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». (1994, pp. 65-70).

In appoggio a questa tesi, si aggiunga che in quegli anni in laguna lavoravano Francesco o Domenico Duramano e il fiammingo Gasparo Camperbech, pittori di nature morte, dei quali però non si conservano dipinti.

Leonardo Piccinini

Bibliografia: U. Ruggeri, 1985, p. 119 e 1986, pp. 117-127; L. De Rossi, 2004, p. 285



23.

Francesco Simonini (Parma, 1686 - Venezia o Firenze, post 1755)

Gruppo di soldati in marcia

Olio su tela, (cm 115 x 173)

Il bel dipinto che si presenta in perfetto stato di conservazione, raffigura un *Gruppo di soldati in marcia*, che, dopo lo scontro, si dirigono, portando con sé alcuni feriti, verso una città che s'intravede sullo sfondo. Si tratta certamente di un'opera matura di Francesco Simonini che fu, senz'ombra di dubbio, il più celebre pittore di battaglie, attivo nella prima metà del Settecento a Venezia, città in cui giunse prima del 1733, reduce, come testimoniano le fonti, da un apprendistato nella città natale presso Francesco Monti, detto il Brescianino delle Battaglie, e dalla permanenza a Firenze, dove ebbe modo di studiare a fondo le realizzazioni di Jacques Courtois, detto il Borgognone, e a Roma, dove ottenne i primi successi, servendo «molti cavalieri e cardinali». Giunto a Venezia da Bologna, dove aveva sostato per alcuni anni, aprendo un'attivissima bottega, Simonini venne fin da subito a contatto col maresciallo Matthias von der Schulemburg, già comandante delle truppe veneziane nelle campagne in Oriente, di cui conquistò ben presto la fiducia, divenendo il suo pittore ufficiale, chiamato ad immortalare le imprese belliche, ma anche il principale consigliere per quel che riguardava le scelte artistiche legate all'imponente collezione di pittura che il maresciallo andava raccogliendo. Suoi allievi in ambito lagunare furono Giuseppe Zais e Francesco Casanova, fratello minore del più celebre Giacomo. La tela in esame mostra le caratteristiche tipiche dell'arte di Simonini durante il suo periodo veneziano: le tipologie dei cavalieri e dei loro cavalli ripresi di spalle, l'impostazione complessiva della scena, con le figure poste principalmente in primo piano contro l'ampissimo paesaggio che si perde nelle lontananze azzurre, domina-



Francesco Simonini, *Dopo la battaglia*, coll. privata

to da una grande luminosità, la delicatezza e l'estrosità del tocco pittorico, la varietà dei colori delle giubbe dei soldati, sempre su toni lievi, che caratterizzano questo dipinto si ripetono infatti in modo del tutto analogo le numerosissime altre opere certe del pittore parmense risalenti a questa fase, quali, per citare solo alcuni esempi, il nucleo di dipinti conservati al Landsmuseum di Hannover, provenienti dalla collezione Schulemburg, o ancora altre opere quali *l'Adunata dell'esercito prima della battaglia* di collezione privata a Salsomaggiore o le

due tele apparse presso Finarte a Milano il 27 marzo 1990 raffiguranti rispettivamente *Preparativi per la battaglia* e *I cavalieri raccolti in gruppo dopo la battaglia*, recentemente presentate dal Sestieri (1999, figg. 18, 41 e 42, alle pp. 465 e 473).

Filippo Pedrocchi

Bibliografia: inedito



24.

Ercole Graziani il giovane (Bologna, 1688 – 1765)

Sant'Anna presenta la Vergine al Padre Eterno

olio su tela, cm 110, 5 x 77

La teletta, che al momento dell'acquisto portava già la corretta attribuzione ad Ercole Graziani, detto "il giovane" per distinguerlo dal più anziano quadraturista Ercole Graziani *senior*, reca nel retro una vecchia etichetta della galleria d'arte Luigi Accorsi, Bologna, con l'iscrizione: «113. Graziani (Sc. Bolognese 700 /Madonna con santi)».

Il soggetto sembra fondere il tema de *L'educazione della Vergine* con quello di *Sant'Anna che offre Maria all'Eterno* ma, rispetto al forte timbro sacrale che questa seconda scena di solito presenta, con Maria infante sollevata sulle braccia della madre, subito dopo la nascita, verso l'Altissimo, qui assistiamo piuttosto ad una scena domestica, nel chiuso di una stanza assolutamente spoglia (tranne che per una modesta sedia sulla destra e una tenda raccolta sullo sfondo), dove la fanciulla, abbandonato il cestino del cucito, si inginocchia orante, e tre angeli maggiori rendono omaggio alla piccola figura verginale. Si allude evidentemente al fatto che l'educazione di Maria comprendeva, oltre ai lavori domestici, la conoscenza della religione dei Padri, conosciuta attraverso le Sacre Scritture o, come in questo caso, con il magistero diretto di Anna. Il risultato è un dipinto piacevolmente narrativo dove risaltano, oltre al colloquio privato fra madre e figlia, i gesti controllati e i volti incantevoli dei due angeli sulla destra, dai sottili riccioli scarmigliati.

Nato nel 1688, allievo dapprima dell'incisore Ludovico Mattioli e poi, per intercessione del conte Pietro Ercole Fava, di Donato Creti, il pittore bolognese si confonde talora, nei suoi anni giovanili, con l'aristocratico maestro, del quale riprende la raffinata e un po' algida eleganza.

A partire dalla metà degli anni Trenta si allontana da quei nobili accenti per accostarsi ad una più intima interpretazione del tema sacro e adottare uno stile pittorico di gusto neoveneto, tenero e veloce, memore degli esempi di Lorenzo Pasinelli. Afferma il suo primo biografo, Luigi Crespi: «seguitò sempre la maniera del Creti, dalla quale si scostò alquanto con la franchezza del pennello, col carattere nel dintorno, colla macchia, e con altre parti»

(Crespi, 1769, p. 278), aggiungendo un'osservazione alquanto velenosa nei confronti del Creti: "onde migliore del maestro riuscì". Quest'ultima affermazione non può essere naturalmente condivisa, ma occorre dire che, tramontata la stella del Creti, Graziani ottenne numerosi riconoscimenti e prestigiosi incarichi, i più importanti dei quali furono la commissione di due pale per chiesa metropolitana di San Pietro in Bologna: il *San Pietro che consacra vescovo Sant'Apollinare*, del 1737 (poi replicato nel 1745, per volontà di papa Benedetto XIV, il bolognese Prospero Lambertini, per la chiesa di Sant'Apollinare a Roma) e il *Battesimo di Cristo*, di qualche anno successivo (vedili in Roli, 1977, p. 120, figg. 217 c, 217 d).

Non mancano esempi del suo progressivo distacco dalla lezione del maestro: fra le opere in collezione privata, la pala d'altare e il modelletto de *La Vergine col Bambino e i santi Anna, Elisabetta e Giovannino* (cfr. J. Winkelmann, in Manni/Negro/Pirondini, 1989, p. 209 n° 175, e M. Naldi in Benati/Broggi, 2003, n° 43, pp. 150-151), e un'altra paletta con *La sacra famiglia con sant'Anna e un angelo* (cfr. F. Giannini, in Benati, 2006, n° 23, pp. 104-108).

Con questi il dipinto in esame condivide la cromia un po' spenta, in toni lilla, sabbia, bruni, malva, ravvivata a tratti da note più vivaci, ma sempre fredde, mentre i putti che sostengono la figura del Padre Eterno sembrano ricalcati sui dipinti di cui sopra fin nelle fessure che segnano le natiche e le membra carnose, e le raffigurazioni di Anna presenti in tutti quei dipinti corrispondono quasi esattamente, nelle fisionomie pensose ed austere, ai lineamenti della madre della Vergine nella nostra teletta.

In questa, il rigore dell'impaginazione convive con una fattura libera e leggera, fatta di veli trasparenti e di sottili panneggi, di nubi vaporose, di ombre nette ma anche morbide. Jürgen Winkelmann leggeva nella fase matura del pittore rimandi allo stile del Veronese, recuperato attraverso Sebastiano Ricci, attivo nel Ducato farnesiano sulla metà dell'ultimo decennio del Seicento e ormai assunto



Ercole Graziani il giovane
La sacra famiglia con sant'Anna e un angelo
collezione privata

ad una fama internazionale che ne favoriva diffusamente la conoscenza, ma giustamente è stato osservato che in questa fase dell'attività di Graziani forte è il rimando a chi più di altri aveva orientato la pittura bolognese post-reniana verso il Veneto, il responsabile del "cangiamento" riscontrato da Luigi Lanzi, vale a dire Lorenzo Pasinelli.

A tutt'oggi non è stato possibile individuare con sicurezza l'ubicazione originaria del modelletto in esame, né rintracciare una pala dello stesso soggetto in una chiesa bolognese. Ci limiteremo a ricordare almeno la citazione, da parte di Luigi Crespi (1769, p. 277) di un "quadretto" con *Sant'Anna* al terzo altare della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo dei Piatosi, ricordato anche nell'edizione del 1792 della *Guida alle Pitture...della città di Bologna* (Malvasia, p. 10). Nella stessa guida (a p. 2), compare la menzione, al secondo altare della cattedrale di San Pietro, di pertinenza della famiglia Alidosi, di una *Sant'Anna colla Beata Vergine; Padre eterno con angeli*. Dalla descrizione sembra di intuire che si trattasse di due dipinti separati ma, se così non fosse, il soggetto si potrebbe attribuire all'opera di cui abbiamo trattato, che ne costituirebbe il modello.

Fiorella Frisoni

Bibliografia: F. Frisoni, in Cantore, s.d. (ma 2011), pp. 37-38.



25.

Vittorio Maria Bigari (Bologna, 1692 – 1776)

Ritrovamento di Mosè

olio su tela, cm. 125 x 186

Sulla riva del Nilo, in un boschetto antistante una grandiosa struttura architettonica ornata di statue, un gruppo di fanciulle si raccoglie ad osservare un infante appena salvato dal fiume. È il piccolo Mosè, abbandonato alle acque dalla madre in un cesto reso impermeabile dal catrame e dalla pece, nella speranza di sottrarlo al crudele destino imposto dal Faraone a tutti i neonati maschi degli Ebrei, destinati alla morte per annegamento al fine di limitare il numero degli Israeliti in Egitto (*Es.*, 2, 1-6). Un caso fortunato (o la volontà divina) fa che a ritrovare il bambino in mezzo alle canne palustri sia la figlia del sovrano che, pur riconoscendolo come figlio di Ebrei, lo adoterà e lo crescerà come un principe d'Egitto. La scena segue la consueta iconografia, con l'ancella inginocchiata che, raccolto il piccolo dal cesto lo presenta alla sua padrona e il gruppo femminile (qui particolarmente numeroso) che si agita e commenta l'evento. Ma è l'atteggiamento della nobile dama a stupire: invece di osservare l'infante con un certo distacco, sia pur compassionevole, come avviene in altre interpretazioni dell'episodio biblico (si pensi almeno alle numerose varianti di Paolo Veronese), ella gli si avvicina quasi di corsa, con materna e appassionata partecipazione. Le forme eleganti e neoparmigianinesche appartengono alla cultura figurativa settecentesca e indicano quella particolare accezione che caratterizza parte del Settecento veneto (Giovan Battista Pittoni) ma soprattutto di quello emiliano, sia nell'area di Parma (Clemente Ruta e Ignazio Stern) che in quella di Bologna (da Francesco Monti a Vittorio Maria Bigari). È proprio al Bigari, pittore più noto per la sua attività di frescante, giacché cresciuto come scenografo e quadraturista, che il dipinto è stato correttamente assegnato da Daniele Benati (in *Di Robilant/Testori/Voena*, 1999, p. 68), attraverso il confronto, del tutto convincente, con una delle rare opere su tela del



Vittorio Maria Bigari, *Il banchetto del figliol prodigo*, coll. privata

pittore, un celebre *Banchetto del figliol prodigo* di collezione privata (Roli in Briganti, 1989, p. 242, fig. 362 a p. 239; Casali Pedrielli, 1991, n° 18, pp. 97, 23), di cui esistono tre bellissimi studi preparatori; un quadro che potrebbe coincidere con quello di analogo soggetto ricordata da Giovan Pietro Zanotti (II, 1739, p. 291) e quindi precedere il 1739, che è l'anno di edizione del testo dello storico bolognese. La mancata citazione in quella sede e ragioni stilistiche suggeriscono allo studioso per il dipinto oggetto di questa scheda una datazione agli anni Quaranta del Settecento, successiva quindi alla tela con *l'Incontro di Rebecca ed Eliazer* del veronese (ma bolognese per formazione) Felice Torelli, che lo affiancava in origine, con identiche misure, nella collezione da cui proviene. In effetti, innegabili sono le consonanze con la decorazione della più ampia galleria di Palazzo Aldrovandi Montanari a Bologna, che il pittore stava concludendo nel 1748 (Casali Pedrielli, 1991, pp. 104-108), ma anche con le guizzanti figurine, inserite entro grandiose prospettive, delle tempere provenienti da Casa Campana a Bologna e oggi nella Pinacoteca della città, che vengono datate appunto a quel decennio (Casali Pedrielli, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, 2011, pp. 236-243, scheda n° 140 a-c). È un momento in cui Bigari, nelle figure allungate e nei volti appuntiti, appare molto vicino a Francesco Monti, di cui sembra condividere l'interesse per la pittura veneta. Si ricordi almeno che Vittorio Maria era reduce da un soggiorno milanese nel 1731, dove aveva affrescato alcune

sale in Palazzo Archinto in parallelo con Giambattista Tiepolo, e anche Renato Roli rimarca il “vistoso veronesismo” del *Banchetto del figliol prodigo* qui sopra ricordato (Roli in Benati, 1991, pp. 277-279, n° 78). Rispetto al Monti, però, al di là dei comuni rimandi a Giovan Gioseffo dal Sole, la stesura è minuta e luminosa, intessuta di tocchi preziosi, mentre i profili sono più sofisticati e più sottile l'abilità tecnica, che sfrutta anche i cangianti e approda a una ricercata destrezza cromatica. Considerata l'assoluta pertinenza stilistica al Bigari dell'affascinante dipinto, ignoti sono i motivi della mancata registrazione a suo nome del *Ritrovamento di Mosè* nelle fonti bolognesi, se si considera che il soggetto dovette essere gradito sia al pittore sia ai suoi committenti. Si conserva infatti in una collezione privata una seconda versione autografa di dimensioni ben inferiori, di stesura più franta e con varianti (cm 75 x 47; Mazzocca, 2002, n° 1, s.n.): un modelletto o forse, vista la finitezza dell'opera, una redazione in formato ridotto per il collezionismo privato, secondo una consuetudine non rara nel Settecento. Lo attestano molti esempi del genere nel catalogo di pittori di rango elevatissimo come Sebastiano Ricci e Carlo Innocenzo Carloni.

Fiorella Frisoni

Bibliografia: D. Benati, in E. Di Robilant, E. Testori e M. Voena, 1999, p. 68.



26.

Luigi Crespi (Bologna, 1708-1779)

Santa Maria Maddalena

olio su tela, cm 71,5 x 58

La mano appoggiata sul petto, Maddalena, ritratta di tre quarti, medita sulle sue colpe passate. Lo sguardo liquido è perduto e sfugge l'occhio del riguardante; la luce scorre senza sosta sulla superficie oleosa della pittura, definendo i contorni e i toni bruni dell'insieme. Il bel dipinto spetta, a giudizio di chi scrive, a Luigi Crespi, figlio primogenito del più noto Giuseppe Maria e non indegno del padre nella pratica della pittura, soprattutto nel campo della ritrattistica e della produzione sacra. È in quest'ultima produzione, infatti, che si esercita in un primo tempo, dopo l'apprendistato presso il padre e con il suo aiuto, licenziando prima del 1732 il *Sogno di san Giuseppe* per il Baraccano a Bologna (Roli, 1977, fig. 178b) e due pale, che recano la data 1732, rispettivamente per Prato e per Pistoia. La sua attività sarebbe poi proseguita prevalentemente sul versante ritrattistico, dove il pittore, aggiornandosi anche su modelli internazionali, avrebbe raggiunto livelli qualitativi davvero alti, che gli avrebbero procurato anche all'estero una discreta fama. Tant'è vero che fra il 1752 e il 1753, ormai divenuto Canonico, venne chiamato a Dresda per lavorare presso quella corte, fermandosi lungo il viaggio anche a Venezia e a Vienna.

Il dipinto in esame riprende, in forme più lucide e definite (tanto da costituire una variazione in piena autonomia), un'invenzione del padre di Luigi, Giuseppe Maria. Una *Maddalena* di questi in collezione privata (olio su tela, cm. 57,5 x 45), di identica posa ma di stesura pittorica più corposa, è stata pubblicata da Nicosetta Roio (in Manni/Negro/Pirondini, 1989, p. 218, fig. 139) con una proposta di datazione fra il 1730 e il 1735. Credo che anche la *Maddalena* di Luigi non debba discostarsi troppo da quella

data, e quindi sia da vedersi non oltre l'inizio del quinto decennio del secolo, per diversi motivi: il primo è che doveva essere più facile per lui riprendere un prototipo di Giuseppe Maria, anche se con accenti personali, negli anni in cui era ancora legato alla bottega paterna; il secondo è legato a ragioni di stile. Nonostante la stesura liscia e quasi untuosa dell'epidermide, la figura femminile risponde alle fisionomie adottate dal più giovane Crespi nelle parti che gli spettano della pala con *San Giovanni Nepomuceno e Sant'Andrea Avellino adoranti la Madonna con il Bambino* per San Bartolomeo della Buona Morte a Finale Emilia (poi nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo della stessa località), condotta forse in sodalizio con Crespi *senior* e databile fra il 1736, anno di conclusione dei lavori architettonici nell'edificio, e il 1739, anno di pubblicazione del testo di Giampietro Zanotti in cui l'opera viene ricordata (Zanotti, 1739, II, p. 72; sul dipinto vd. anche D. Biagi, in *Dipinti di maestri*, 1982, pp. 37-39, e Roli, in Benati/Frisoni, 1986, pp. 318, 319, scheda n. 253). Gli anni successivi vedranno Luigi adottare una diversa tecnica, con soluzioni raffinate e meticolose nella resa dei particolari delle figure e dell'abbigliamento, dalle stoffe ai gioielli, dalle piume ai fiori ai pizzetti, ma la nostra Maddalena rivela un impasto consistente dei colori e gli accenti di una verità più quotidiana e dimessa, ancora vicina al mondo di Giuseppe Maria, al pari di uno dei capolavori giovanili di Luigi, il *Ritratto di architetto* (forse il decoratore di interni Giuseppe Calzolari), firmato sull'orlo del tavolo, in deposito presso la Pinacoteca di Bologna dall'Istituto "Giovanni XXIII" della stessa città (S. Evangelisti, in Emiliani/Rave, 1990, p. 244, ripr.). Un dipinto che, se non fosse stato firmato, quanto ad intensità



Luigi Crespi,
Ritratto di architetto
Bologna, Istituto "Giovanni XXIII"
in deposito presso la Pinacoteca Nazionale

espressiva avrebbe potuto tranquillamente passare per un'opera di Giuseppe Maria.

Fiorella Frisoni

Bibliografia: inedito



27.

Giuseppe Zais (Forno di Canale 1709 - Treviso 1784)

Battaglia di cavalieri

olio su tela (cm 83,5 x 57)

Il dipinto, per confronto con opere certe e documentate è, a mio giudizio, da assegnarsi al veneto Giuseppe Zais. Il pittore, in una prima fase, si accosta alla pittura di Marco Ricci, come è testimoniato dai due *Paesaggi* con vivaci tratti chiaroscurali evidenti in quelli conservati a Venezia nella Galleria dell'Accademia e in quelli presenti al Museo Civico di Padova, come anche nelle scene paesistiche di collezione Agosti a Belluno. Ma ben presto Zais adottò i temi del repertorio arcadico-pastorale del toscano Francesco Zuccarelli che fu suo maestro a Venezia. Tuttavia dal contatto con questo artista, autore di una produzione fin troppo leziosa, conservò, come mostra anche il dipinto, una vena schiettamente dialettale che è la sua qualità più genuina ed originale. Non va tralasciato, inoltre, che fu proprio grazie allo Zuccarelli che lo Zais si è sempre espresso in una pittura sciolta e luminosa, come nel *Paesaggio con lavandaie* della Pinacoteca di Vicenza, e abbia acquisito la levità atmosferica che connota questa sua *Battaglia*, come anche i *Paesaggi* nella Pinacoteca del Seminario di Rovigo. Grande decoratore, lo Zais dopo il 1760 ha finito con il rendere più accademiche le scene di guerra nonché l'altro tema caro alla sua produzione: la veduta paesaggistica.

Il tema della battaglia, come dimostrano i disegni di scene militari, mitologiche e campestri del Museo Correr di Venezia, sono accostabili all'arte del parmigiano Francesco Simonini, altro importante pittore di genere. Nella nostra opera la scena sembra rappresentare un momento di pausa dall'impeto precedentemente vissuto. Le figure dai tratti briosi e leggeri sono realizzate con una tavolozza di colori dai toni rapidi e sfumati e dai tocchi particolarmente brillanti. L'attenzione è catturata dal cavallo bianco al centro della



Giuseppe Zais, *Paesaggio con cavalieri*, coll. privata

composizione mentre i due elmi, quasi nature morte, ai lati in basso, danno il senso di un equilibrio classico che in questa fase connota l'arte dello Zais in modo fondamentale. Una datazione nel corso degli anni sessanta del Settecento sembra coerente con le altre opere di questo periodo. L'opera, in ottimo stato di conservazione, consente di farne apprezzare le delicate qualità estetiche e formali.

Vincenzo Pacelli

Bibliografia: inedito



28.

Giuseppe Bottani (Cremona 1717 – Mantova 1784)

San Bartolomeo apostolo predica davanti a Polimio armeno

olio su tela, cm 98 x 71

La scena si svolge entro un tempio di vaste dimensioni e la predica dell'Apostolo è immaginata al cospetto del trono sul quale sono assisi il re Polimio e la sua sposa. Vestito con una tunica azzurra e un ampio mantello bianco san Bartolomeo è ritto in piedi, con la mano sinistra levata in cielo nel classico gesto del retore, ma nel preciso intento di indicare la croce che si scorge entro una nuvola, miracolosamente apparsa in aria e attorniata da un coro di angeli. La statua in primo piano, che è crollata a terra in pezzi, parrebbe di Apollo, in ogni caso funge da riferimento generico a un idolo pagano che di certo è stato appena abbattuto, assieme al tripode dorato, dalla foga oratoria del santo. Le espressioni di sconcerto degli astanti e di scandalo dei sacerdoti sullo sfondo non si sono ancora placate, mentre calmo e solenne risulta Bartolomeo.

Dall'opera traspare una raffinata e sapiente cultura spaziale, che riesce a dosare fasce luminose diagonali entro zone di ombre e controluci per aggiungere respiro e profondità di piani ad una composizione quanto mai complessa. L'impianto storicistico della narrazione e il disegno aulico delle figure ci parlano di quella cultura che in Italia, intorno alla metà del Settecento, apre la strada al Neoclassico.

Pur giungendo dall'anonimato ritengo che il dipinto dichiari nettamente la propria paternità e copiosi si colgono i riscontri nello stile algido e aristocratico di Giuseppe Bottani. Le tante scene costruite dall'artista cremonese con ricchi movimenti di masse e con un dettato di puro impianto classico, la misura statuaria dei corpi e l'ellenismo delle scenografie costituiscono un repertorio inequivocabile per l'inedito in oggetto. Fortunata risulta poi l'opportunità di riconoscere, tra le opere andate smarrite dell'autore, ma citate in antico dalle fonti, due che incontrano una puntuale pertinenza tematica. A Milano, nella collezione Firmian, si trovava infatti un «San Bartolomeo in

piedi davanti a un re e una regina, spezzato l'idolo mostra le croci. In testa alto braccia 1 once 8 e largo braccia 1» (Tellini Perina, 2000, p. 208). Così come a Livorno, presso la chiesa degli Armeni vi era una pala d'altare raffigurante «San Bartolomeo apostolo che predica a un re armeno» (Piombanti, 1903, p. 223). Le misure della tela in parola corrispondono a quelle del dipinto della raccolta Firmian che va inteso quale modello per la pala livornese che al momento risulta dispersa.

Chiara Tellini Perina, nella sua fondamentale monografia sul pittore, ci informa che Carlo Firmian, allora Ministro plenipotenziario della Lombardia, il 31 gennaio 1769 chiama il Bottani a Mantova offrendogli la carica di Direttore della Scuola di Pittura presso l'Accademia di Belle Arti. Carlo Firmian, di indubbia origine armena, dovette essere anche il tramite della commissione livornese.

Se non si fosse ritrovato questo limpido aggancio documentario difficilmente si sarebbe scoperta l'iconografia precisa dell'opera, essendo rarissima e specifica di un culto devozionale circoscritto nell'ambito della cristianità armena.

Le fonti bibliografiche relative all'agiografia di San Bartolomeo parlano degli eventi che portano al tremendo martirio dell'apostolo. Dopo aver convertito il re armeno Polimio e operato un miracolo sulla figlia, Bartolomeo venne fatto scorticare per volere di Astiage, fratello del re armeno.

A corredo della nuova attribuzione a Giuseppe Bottani segnalano anche alcuni disegni sicuri dell'artista che possono essere messi in relazione al processo creativo del dipinto. Uno studio di *Volto virile accigliato* (I.C.C.D. F 23872; vd. Tellini Perina, 2000, p. 91) è preparatorio per la figura di sacerdote, probabilmente lo stesso Astiage che, dietro le spalle di Bartolomeo, sembra nell'atto di mordersi la mano. Così come la



Giuseppe Bottani

Volto virile accigliato (studio per figura di Astiage)

Ubicazione sconosciuta



Giuseppe Bottani

Testa virile con barba (studio per figura di Polimio)

Ubicazione sconosciuta

Testa virile con barba (I.C.C.D. F 23868; Tellini Perina, 2000, p. 148) sembra una prima idea per il volto scorciato del re Polimio. Infine, anche se più generico, il riferimento di un terzo disegno raffigurante un *Volto virile di profilo* (I.C.C.D. F 24027; Tellini Perina, 2000, p. 202) mi sembra sia stato utilizzato per la figura inginocchiata in primo piano.

Massimo Pulini

Bibliografia: inedito



29.

Alessio d'Elia (San Cipriano Picentino 1718 - Napoli doc.1754-1771)

Crocifissione con la Maddalena

olio su tela, cm. 75x100

Il dipinto, di buona tenuta qualitativa, è riconducibile alla paternità dell'artista partenopeo Alessio d'Elia, come già avanzato da un parere orale di Nicola Spinosa: sono a confermarlo, con le consuetudini compositive e l'ispirazione che direttamente guarda a Francesco Solimena, quel sentimento fra «*pathos* ed estasi» presente in tante opere certe del pittore: si pensi fra le altre prove alle Nozze di Cana, opera firmata e datata 1749, per il Refettorio della Certosa di Padula, o alla Crocifissione compiuta nel 1758 per la chiesa napoletana di San Vincenzo Ferrer. Una comune esaltazione sulfurea, che annette prontamente la tela nel quadro della civiltà napoletana, appare qui sottolineata dai tratti paesistici ed atmosferici: quelle nubi che cupamente si addensano attorno a Cristo, sino ad avvolgerlo in una spirale la cui veemenza sembra trascinarlo verso l'alto, fungono da cornice ad una natura desolata. Quasi una sacra rappresentazione, questa, ove non si stenta a scorgere qualche elemento architettonico urbano: Napoli con tutta probabilità. Fra zolfo e *pathos*, ecco apparire Maria Maddalena dolente, la quale, accompagnata dagli attributi iconografici, viene a coronare la scena di Passione. Cristo in croce ancora, illuminato da una luce radente, diafana, che intende emulare artificialmente il lume serotino, crea un contrasto cromatico tale da potenziare le note del dramma e ad evidenziare al tempo stesso i tratti anatomici del Cristo. Di grande effetto il perizoma, il cui ricciolo sembra inseguire la furia di una natura solo in apparenza impassibile e statica. Tali caratteristiche, sia detto, pur debitorie a schemi e modelli solimeneschi, rivisitati al filtro delle esperienze più recenti di de Mura, appaiono nel dipinto in esame frutto di una personale rielaborazione formale e sentimentale: arric-

chita probabilmente dall'importante e composito crogiuolo culturale che Alessio d'Elia aveva incontrato a Roma, in occasione della sua operosità nell'urbe. La composizione, infatti, pur nella fedeltà all'esempio di Solimena, sembra risentire di diversificate ispirazioni che l'artista potrebbe avere tratto dal taccuino romano: verrebbero così a trovare giustificazione alcuni accenti di altra matrice culturale ravvisabili nel dipinto. Per la datazione della tela mi pare ragionevole accogliere una cronologia scalabile agli inizi degli anni sessanta del '700.

Maria Cristina Chiusa



Alessio d'Elia
Assunzione della Vergine
Londra, mercato antiquario

Bibliografia: E. Bologna, 1985, pp. 273-350; V. Pacchi, 1989, pp. 465-515



Bibliografia

- F. Arisi, *Dipinti di Giorgio Jacoboni, bamboccianti piacentino*, in «Strenna Piacentina», LXII, (1983), pp. 4-14.
- F. Avventi, *Il servitore di piazza. Guida per Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1838.
- F. Baldassarri, *La Collezione Piero ed Elena Bigongiari. Il Seicento fiorentino tra «favola» e dramma*, Milano, Motta, 2004.
- F. Baldassarri, *La pittura del Seicento a Firenze*, Milano, Robilant Voena, 2009.
- F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, 1681-1728*, ristampa a cura di P. Barocchi, Firenze, SPES, 1975 (VI voll.).
- F. Baldinucci, *Dal Barocco a Salvator Rosa*, a cura di G. Battelli, nuova presentazione di F. Croce, Firenze, Sansoni, 1978.
- F. Barocelli (a cura di), *La Pinacoteca Stuard di Parma. Dipinti e disegni antichi e moderni*, Milano, Mazzotta, 2000.
- L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, G. Saporì e B. Toscano (a cura di), *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, catalogo della mostra di Spoleto, Perugia-Milano, Electa, 1989.
- S. Benassai, *Onofrio Marinari. Pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze, Mandragora, 2011.
- A. Binion, *La galleria scomparsa del maresciallo Schulenburg: un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano, Electa, 1990.
- G. e U. Bocchi (a cura di), *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra di Casalmaggiore, 1998.
- G. e U. Bocchi (a cura di), *Pittori di Natura Morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana, 2005.
- A. Busiri Vici, *Un dimenticato pittore del tardo seicento. Girolamo Troppa*, «L'Urbe», XLIII, 6 (1980), pp. 22-28.
- C. Campo, *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti e F. Secchieri, Milano, Adelphi, 1998.
- G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Torino, Artema, 2009.
- G. Capitelli (a cura di), *Quadreria 2009. Dalla bizzarria al canone. Dipinti tra Seicento e Ottocento*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Carlo Virgilio, Roma, 2009.
- A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996.
- A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati*, Milano, Mondadori, 2000.
- N. Ceroni e G. Viroli (a cura di), *Biblia Pauperum. Dipinti dalle diocesi di Romagna (1560-1670)*, catalogo della mostra di Ravenna, introduzione di A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa, 1992.
- L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario di Cristo*, a cura di L. Gallesi, S. Salzani e P. L. Zoccatelli, tr. it. di S. Palamidessi e P. Lunghi, Roma, Arkeios, 1994.
- L. Charbonneau-Lassay, *Il Giardino del Cristo ferito*, a cura di P. L. Zoccatelli e S. Salzani, tr. it. di S. Palamidessi, Roma, Arkeios, 1995.
- A. Cipriani ed E. Valeriani (a cura di), *I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca. Concorsi e Accademie del secolo XVIII (1702-1754)*, II, Roma, Quasar, 1989.
- Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra di Napoli, II voll., Milano, Electa, 1984-1985.
- G. Cirillo e G. Godi (a cura di), *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, saggi di S. Gorreri e L. Bedulli, Parma, Banca Emiliana, 1991.
- A. Cottino, *La donna nella pittura italiana del Seicento e del Settecento: Il genio e la grazia*, catalogo della mostra di Torino, Fondazione Pietro Accorsi, Allemandi, 2003.
- A. Cottino, *Natura Silente. Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Torino, Omega 2007.
- A. Cottino (a cura di), *Bartolomeo Bettera. La sonata barocca*, catalogo della mostra di Bergamo, Credito Bergamasco, 2008.
- A. Cottino e A. D'Agliano (a cura di), *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, catalogo della mostra di Caraglio, Fondazione Filatoio Rosso, Milano, Silvana, 2011.
- B. De Dominicis, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Napoli, 1742-1745.
- A. Della Ragione, *Pacecco De Rosa. Opera completa*, Napoli Arte, 2005.
- Eucherio di Lione, *Formule dell'intelligenza spirituale*, ed. it. a cura di E. Bruno, prefazione di E. Bianchi, Torino, Il Leone Verde, 1998.
- A. Fabbri, *Tra civiltà prospettica e prospettive lagunari*, in N. Ceroni, A. Fabbri e C. Spadoni (a cura di), *Gli enigmi di un dipinto. Da Nicolò Rondinelli a Baldassarre Carrari*, catalogo della mostra di Ravenna, «Pagine del Mar», 2, 2008, pp. 15-88.
- S. Facchinetti, F. Frangi e G. Valagussa (a cura di), *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra di Bergamo, Accademia di Carrara, Milano, Silvana, 2012.
- P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, ed. it. a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977.
- F. Frangi (a cura di), *Settecento lombardo*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale, Milano 1991.
- F. Frangi, *Vittore (al secolo Giuseppe) Ghislandi, detto Fra' Galgario*, in Istituto Italiano dell'Enciclopedia (a cura di), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LIV, Roma, Treccani, 2000, pp. 220-226.
- C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.
- M. Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, tr. it. di M. Botto, Milano, Adelphi, 1995.

Prima edizione novembre 2013

Stampato presso la
Litografia Stampare - San Carlo - Cesena (FC)
www.stamparesrl.it