

INTRECCI D'ARTE
14, 2025



Bologna e le arti nel Settecento

a cura di

Irene Graziani

Comitato di direzione

Irene Graziani Università di Bologna, Italia

Fabio Massaccesi Università di Bologna, Italia

Anna Maria Ambrosini Massari Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Italia

Manuela Gianandrea Sapienza Università di Roma, Italia

Alessandro Morandotti Università di Torino, Italia

Zuleika Murat Università degli Studi di Padova, Italia

Consiglio editoriale

Francesco Benelli Università di Bologna, Italia; **Donatella Biagi**

Maino Università di Bologna, Italia; **Francesco Frangi** Università degli Studi di Pavia, Italia; **Elena Fumagalli** Università degli studi di Modena e

Reggio, Italia; **Núria Jornet Benito** Universitat de Barcelona, Spagna;

Fabrizio Lollini Università di Bologna, Italia; **Francesca Manzari** Sapienza

Università di Roma, Italia; **Raffaella Morselli** Università degli Studi di

Teramo, Italia; **Cristiana Pasqualetti** Università degli Studi dell'Aquila,

Italia; **Marinella Pigozzi** Università di Bologna, Italia; **Tina**

Sabater Universitat de les Illes Balears, Spagna; **Marco Tanzi** Università del

Salento, Italia; **Maddalena Vaccaro** Università degli Studi di Salerno, Italia

Responsabili di redazione

Giacomo Alberto Calogero Università di Bologna, Italia

Gianluca del Monaco Università di Bologna, Italia

Direttore responsabile

Roberto Pinto Università di Bologna, Italia

Comitato scientifico

Daniele Benati Università di Bologna, Italia; **Babette Bohn** Texas Christian University, Stati Uniti d'America; **Olivier Bonfait** Université de

Bourgogne, Francia; **Louise Bourdua** University of Warwick, Regno Unito;

Sonia Cavicchioli Università di Bologna, Italia; **Tiziana Franco** Università

degli Studi di Verona, Italia; **David García Cueto** Universidad de Granada,

Spagna; **Cristina Guarnieri** Università degli Studi di Padova, Italia; **Victor Schmidt** Universiteit Utrecht, Paesi Bassi

Gli interventi sono stati sottoposti a revisione tra pari a doppio cieco (*double-blind peer review*)

In copertina: Giuseppe Varotti: *Cristo fra i dottori*, Coimbra, chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família (Foto: Hugo Costa Marques, Coimbra)

Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
ISSN 2240-7251

INTRECCI D'ARTE – 14, 2025

License Creative Commons CC BY 4.0



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

INDICE

7

I. GRAZIANI

Per Renato Roli (1931-2025), maestro silenzioso

9

G.S. MARCHESE

*Allegorie, sante e sibille:
per la giovinezza di Giovan Gioseffo Dal Sole*

27

V. RASPONE

*«Studi del Cav. Marcantonio Franceschini».
Nuove proposte per la raccolta di disegni di Palazzo Rosso a Genova*

49

D. LIPARI

*Nuove opere per la prima maturità di Andrea Ferreri (1673-1744)
scultore e architetto milanese tra Bologna e Ferrara*

81

I. GRAZIANI

*Due tele con Giacobbe e Rachele: inediti e precisazioni
sull'attività di Felice e Lucia Torelli*

109

C. COLLARI

*Da Giuseppe Maria Mazza ad Angelo Gabriello Piò e Carlo Sarti.
Proposte per alcune terrecotte bolognesi poco note*

125

F. LUI, G. RAGGI

*La tradizione prospettica a Bologna.
L'album dei Disegni di autori bolognesi dei secoli XVII e XVIII
dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*

161

D. BIAGI MAINO

Luigi Ferdinando Marsili e le arti del disegno

179

F. GIANNINI

*Ercole Graziani pittore di «regolata divozione».
Gli Apostoli della Collezione Colonna*

201

D. BENATI

Giuseppe Varotti a Coimbra

221

T. LIEBSCH

*Un ritratto perduto di padre Giambattista Martini
e una lettera di Antonio Crespi per Maria Antonia di Sassonia*

233

D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI

*Indipendenza vedovile e spazi di residenza autonoma.
Una segnalazione architettonica dal Settecento bolognese*

PER RENATO ROLI (1931-2025), MAESTRO SILENZIOSO

Irene Graziani

Anche se da molto tempo si era interrotta la sua partecipazione alle attività dell'Ateneo bolognese, presso il quale aveva svolto la propria carriera giungendo a ricoprire la cattedra di Storia dell'arte moderna, il magistero di Renato Roli, scomparso il 7 novembre 2025, è rimasto imprescindibile per chiunque si sia inoltrato nel territorio delle vicende artistiche del Settecento emiliano.

Dopo essersi laureato discutendo con Stefano Bottari una tesi su Giacomo Cavedoni, i cui risultati erano subito confluiti in un articolo pubblicato nel 1956 su «Paragone», Roli aveva intrapreso una fervida attività di ricerca sulla tarda età barocca e il secolo dei Lumi, aprendo una pista che fino a quel momento poteva contare sui risultati della pionieristica mostra tenuta nel 1935 in Palazzo d'Accursio, sui rapsodici interventi di Guido Zucchini nelle pagine del «Comune di Bologna», nonché sulle aperture critiche fornite da Hermann Voss e da Roberto Longhi sul solo Giuseppe Maria Crespi. Si trattava, dunque, di ricorrere agli archivi e di rileggere le fonti, per restituire la complessità di un secolo pervaso di luci ma anche di ombre. I contributi affidati dal giovane studioso alle pagine di «Arte antica e moderna», la rivista degli Istituti di Archeologia e di Storia dell'Arte dell'Università e dei Musei del Comune di Bologna fondata nel 1958 da Bottari e da Luciano Laurenzi, avrebbero ben presto arricchito le nostre conoscenze e recato nuova intelligenza critica su personalità ingiustamente ritenute di secondo piano rispetto agli artisti veneziani privilegiati dagli studi. I nomi di Donato Creti (1959; 1963), Aureliano Milani (1960; 1964), Francesco Monti (1962), Ercole Graziani (1963) tornavano così progressivamente alla ribalta dopo un secolo di dimenticanza, avviando una capillare e sistematica ricostruzione del tessuto storico-artistico locale. Alla delineazione dei loro percorsi, sempre attenta alla fase degli esordi – la più difficile da identificare perché, come Roli stesso spiegava nella traccia su Monti, spesso confusa «tra il materiale generico della bottega di un maestro», i cui modi rischiano di «sopraffare il momento sperimentale dei propri discepoli» – si sarebbe aggiunto qualche tempo dopo un puntuale affondo su Giuseppe Marchesi («Paragone», 1971), segnando la sempre più affinata competenza di Roli sulle specificità del “barocchetto” felsineo nei suoi sviluppi legati alla ramificata tradizione del naturalismo e del classicismo bolognese.

L'interesse su Creti, obiettivo più volte intercettato dallo studioso anche nella rara produzione in terracotta («Arte antica e moderna», 1964), avrebbe condotto Roli a tradurre i precedenti studi, scaturiti da un dialogo onestamente dichiarato con le intuizioni di Longhi e di Carlo Volpe sul «Watteau bolognese», erede di Guido Reni, in un progetto editoriale di maggior rilievo: la monografia del 1967, tuttora di fondamentale riferimento sul pittore, costituisce un modello di lucidità critica e di acutezza filologica, poi applicate in larga scala nel monumentale volume del 1977 sulla *Pittura bolognese 1650-1800: dal Cignani ai Gandolfi*, in cui, dopo un denso saggio sulla storia e la vitalità culturale della Bologna del tempo, sono ripercorse le vicende artistiche nelle diverse tipologie di pittura – dalla grande decorazione alla pala da altare, ai dipinti da cavalletto – e nei diversi generi, dal ritratto al paesaggio alla natura morta. Seguono secondo l'ordine alfabetico i profili dei singoli artisti: una tale messe di figure censite – sono per la precisione 189 quelle dotate di un proprio lemma, munito di dati bibliografici specifici, oltre che di un impressionante corredo fotografico – rivela uno spiccato interesse non solo per i protagonisti principali di un'epoca, ma anche per le identità meno note, dalla produzione scarsamente definita e più sfuggente, e in quanto tali oggetto di frequenti scambi attributivi, che, grazie alla sua acribia critica, acquisivano contorni più netti, dando slancio agli studi successivi.

In quello stesso 1977 un secondo testo, curato insieme ad Anna Ottani Cavina, consentiva di

fondare le indagini sull'arte bolognese del Settecento, fornendo uno strumento indispensabile per avvicinare i due poderosi tomi della *Storia dell'Accademia Clementina* pubblicata nel 1739 da Giampietro Zanotti. La completa trascrizione delle postille annotate in una copia di proprietà dell'autore, conservata nella Biblioteca dell'Archiginnasio e fino ad allora inutilizzata, faceva inoltre emergere i più sinceri pensieri del segretario dell'illustre istituzione cittadina, destinati a rimanere riservati ma assai utili per comprendere la dialettica sottesa alle vicende narrate a stampa. In un saggio posto ad apertura del *Commentario*, Roli focalizzava con «giudizio equilibrato e fermissimo» – tali le parole usate da Luciano Anceschi nel testo di presentazione del volume – il ruolo centrale dello storico, personalità chiave del Settecento bolognese, accedendo al quadro teorico di un'epoca che fu assai ricca e controversa.

Allo studio e alla comprensione delle dinamiche in atto all'interno di un centro di produzione artistica tra i più importanti del secolo lo studioso avrebbe poi continuato a contribuire anche in seguito, con più mirati interventi sulla grafica, sui pittori di paesaggio e sulla produzione ancora inedita dei pittori bolognesi, via via affiorante dal patrimonio museale straniero e dal collezionismo privato.

In anni più recenti, dopo un prolungato silenzio legato a problemi di varia natura, la sua voce si era infine fatta risentire, attraverso contributi di minore impegno, ma animati da un'immutata ansia di conoscenza. «Strenna Storica Bolognese», la rivista del Comitato per Bologna Storica ed Artistica, ne ha accolto diversi, su Marchesi (2012), sull'amato Creti (2015), su Crespi padre e il figlio Luigi (2016); Giuseppe Varotti e altri maestri bolognesi sono stati invece oggetto, nel 2014, di un catalogo, snello e rigoroso, curato per una galleria antiquaria.

La pubblicazione di questo numero di «Intrecci», dedicato all'arte del Settecento bolognese, non poteva, dunque, che essere dedicato alla memoria di Renato Roli, nel segno di un'ammirata e profonda gratitudine anche da parte di quanti, non avendolo potuto conoscere di persona, hanno continuato a giovare, attraverso gli scritti, del suo silenzioso magistero.

ALLEGORIE, SANTE E SIBILLE: PER LA GIOVINEZZA DI GIOVAN GIOSEFFO DAL SOLE

Giuseppe Stefano Marchese

ABSTRACT

La figura di Giovan Gioseffo Dal Sole è una tra le più emblematiche nel panorama artistico bolognese a cavallo tra i secoli XVII e XVIII. Nonostante numerosi studi, gli esordi del pittore rimangono tutt'ora sfuggenti. L'elaborato indaga, alla luce di nuove scoperte, la fisionomia artistica del giovane Dal Sole distinguendola da quella del suo principale maestro, Lorenzo Pasinelli. A tale fine, l'autore esamina alcune opere raffiguranti figure femminili, la cui autografia è stata a lungo discussa tra allievo e maestro. L'elaborato offre un affascinante spaccato sulla sensibilità artistica di Giovan Gioseffo dal Sole negli anni del suo tirocinio presso Pasinelli.

PAROLE CHIAVE: Giovan Gioseffo Dal Sole, Lorenzo Pasinelli, pittura bolognese, arte e accademie a Bologna, collezionismo

Allegories, Saints, and Sibyls: On the Youth of Giovan Gioseffo Dal Sole

ABSTRACT

Giovan Gioseffo Dal Sole stands as one of the most emblematic figures in the Bolognese artistic scene between the 17th and 18th centuries. Despite extensive research, the painter's early years remain elusive. This paper explores, in light of new discoveries, the artistic profile of the young Dal Sole, distinguishing it from that of his main master, Lorenzo Pasinelli. To this end, it examines a group of paintings depicting female figures, whose attribution has long shifted between pupil and teacher. The study offers a compelling glimpse into Dal Sole's artistic sensibility during his formative years under Pasinelli.

KEYWORDS: Giovan Gioseffo Dal Sole, Lorenzo Pasinelli, Bolognese Painting, Art and Academies in Bologna, Art Collecting

La diffusione di dipinti raffiguranti teste o busti tratti da composizioni maggiori risale almeno ai tempi di Guido Reni. Santi, apostoli, ma soprattutto personaggi femminili della mitologia classica erano i soggetti più frequenti, rappresentati «grandi quanto il vero» in telette di vario formato. Per la maggiore accessibilità rispetto a opere più grandi e costose, questo genere conobbe a Bologna (e non solo), una fortuna immensa, tanto da comparire, quasi senza eccezioni, in ogni collezione cittadina. Tra gli artisti maggiormente responsabili per la diffusione di questa tipologia nella seconda metà del Seicento, la critica ha riconosciuto un merito particolare a Lorenzo Pasinelli (1629-1700), la cui poetica, caratterizzata dalla ricerca di forme elette e dolcissime, ben si addice a rappresentare la bellezza idealizzata di una personificazione allegorica o di una giovane sibilla. Ma analoghe premesse sono vere anche per il migliore allievo di Lorenzo, Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719) personalità emblematica del panorama artistico bolognese a cavallo tra i due secoli, il quale in giovinezza era giunto a esiti alquanto simili rispetto al maestro, generando non pochi dubbi attributivi. Una di queste ambiguità ha riguardato una coppia di splendidi ovali provenienti dall'Opera Pia dei Poveri Vergognosi di Bologna, raffiguranti delle personificazioni allegoriche, a lungo riferite a Pasinelli ma per le quali, in tempi piuttosto recenti, è stato recuperato il nome di Giovan Gioseffo Dal Sole. Alla luce di nuove ricerche, è ora possibile considerare tali opere entro un più ampio quadro critico, attraverso il quale definire con maggiore accuratezza la sfuggente fisionomia stilistica del giovane Dal

Sole e il suo ruolo nella bottega del maestro.

Stando alla biografia pubblicata nel 1739 da Giampietro Zanotti¹, segretario e storico dell'Accademia Clementina, la carriera di Giovan Gioseffo Dal Sole iniziò sotto i migliori auspici². Avvicinatosi alla pittura osservando il padre Antonio Maria, paesista di qualche fama, il giovane, esortato persino da Carlo Cignani, il quale aveva visto un suo disegno e ne aveva intuito le potenzialità, venne mandato a bottega presso Domenico Maria Canuti. Di lì a poco Giovan Gioseffo, insieme con lo scultore Giuseppe Maria Mazza, riuscì ad unirsi all'*entourage* del conte Alessandro Fava³, accedendo così al palazzo cittadino di quella famiglia, all'interno del quale i fregi affrescati dai Carracci e dalla loro scuola facevano da testo fondamentale per la formazione dei giovani artisti. In questa prima fase della sua formazione, egli si dedicò allo studio dal vero e alla copia delle opere dei grandi maestri della scuola bolognese: rimangono a testimoniarlo alcuni interessanti disegni⁴. Ancor prima di mettere mano al pennello, il giovane ottenne un incarico di rilievo nel 1674, quando Carlo Cesare Malvasia lo coinvolse nella realizzazione dei ritratti che avrebbero illustrato la *Felsina Pittrice*, pubblicata pochi anni dopo (1678)⁵. Il risultato dovette essere soddisfacente, e per qualche tempo Dal Sole continuò a tradurre su rame le invenzioni pittoriche di Lorenzo Pasinelli, divenuto suo maestro dopo la partenza per Roma di Domenico Maria Canuti (1672). Nella bottega di Pasinelli, Giovan Gioseffo fu iniziato alla pittura, ma la ricostruzione del suo catalogo giovanile risulta ancora difficoltosa, e nemmeno il solitamente informatissimo Zanotti sa darne contezza⁶.

Nonostante gli sforzi degli studiosi, che a più riprese hanno tentato di far luce sugli inizi pittorici dell'artista⁷, questi risultano ancora in buona parte sfuggenti, soprattutto a voler fare i conti con quanto riportato dalle fonti, che raccontano di come l'esordio di Giovan Gioseffo fu strettamente legato alla maniera di Pasinelli, tanto che le opere dell'allievo potevano sovente confondersi con

¹ GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, In Bologna, per Lelio Dalla Volpe, 1739, vol. I, pp. 289-316.

² Su Dal Sole, si veda la monografia di C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti, affreschi, disegni*, Bologna, Banca Commerciale Italiana, 1990; inoltre, G. LIPPI BRUNI, *Giovan Gioseffo dal Sole*, «Arte Antica e Moderna», 5 (1959), pp. 109-114; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800: dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977, *ad indicem*; IDEM, *Per il Dal Sole e il Burrini bolognese*, in *Per A. E. Popham*, Parma, Consigli Arte, 1981, pp. 213-223; R. VODRET ADAMO, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Treccani, 1986, vol. 32, pp. 253-258; D. BENATI, *Giovan Gioseffo Dal Sole: un maestro a Bologna*, in S. COPPA, A. BERNARDINI (a cura di), *Pietro Antonio Magatti (1619-1767)*, catalogo della mostra (Varese, Museo Civico, 11 marzo – 13 aprile 2001), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2001, pp. 15-27.

³ A proposito, si veda A. MAZZA, *Gli artisti di palazzo Fava. Collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27 (2003), pp. 313-377.

⁴ Si tratta di alcuni fogli pubblicati da THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., pp. 180-188. Particolarmente interessante il disegno, oggi conservato presso la Fondazione Cini di Venezia, che porta la data 29 maggio 1672, poiché raffigura al recto un brano di paesaggio tratto dagli affreschi dei Carracci in palazzo Fava, mentre al verso una figura di soldato tratta dall'*Incendio di Montecassino* di Ludovico Carracci nel chiostro di San Michele in Bosco.

⁵ *Ibidem*, p. 188, per un disegno che Christel Thiem riconduce all'impresa malvasiana.

⁶ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. I, p. 293: «Quali cose pignesse allora, ne tutte le sappiamo, ne sapendole avremmo talento di dirle, perché troppo la storia s'allungherebbe».

⁷ Notevole l'impegno di LIPPI BRUNI, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., nonché di Renato Roli, che più di tutti ha cercato di ricostruire gli esordi del pittore. Una lucida disamina della situazione di Dal Sole si trova in BENATI, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., anche in riferimento all'impressionante *Morte di Priamo* oggi nelle collezioni della banca BPER di Modena. Recentemente, Tommaso Pasquali ha pubblicato col nome di Giovan Gioseffo Dal Sole una grande tela raffigurante l'*Incoronazione di Spine*, transitata varie volte sul mercato internazionale, e che già da tempo era stata avvicinata al nostro pittore dallo stesso Daniele Benati. T. PASQUALI, *Episodi del revival ludovichiano di fine Seicento*, in *Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola*, D. BENATI, T. PASQUALI (a cura di), Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 251-274.

quelle del maestro⁸: un assunto, questo, che può essere vero soltanto per pochi dei dipinti tutt'ora noti. Afferisce, per esempio, ad una cultura generalmente reniana la teletta raffigurante *Ercole e Onfale*, oggi a Dresda (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie)⁹, per la quale Giovan Gioseffo si ispira ad uno splendido prototipo di Simone Cantarini, recentemente riscoperto¹⁰. Una decisa svolta in senso pasinelliano si avverte invece con la ben più matura *Maddalena* già in collezione Zambecari (oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna)¹¹, che tuttavia esibisce una sensualità disinvolta e un patetismo estatico ancora del tutto sconosciuti alle castigate sante adolescenti dei numerosi quadri di analogo soggetto dipinti dal maestro.

Assai più prossima ai modi di Lorenzo appare la prima delle opere che costituiscono l'oggetto della presente ricerca. Nella sua monografia dedicata ad Antonio Burrini, Eugenio Riccòmini attribuiva alla fase giovanile dell'esuberante pittore una coppia di quadretti di collezione privata raffiguranti rispettivamente *San Girolamo* e *Santa Maria Maddalena*, entrambi in adorazione del crocifisso¹². Significativamente, la teletta col *San Girolamo* [fig. 1] è firmata al verso da Burrini, e reca la data 1683. L'autenticità della firma – peraltro un caso unico in tutta la produzione dell'artista – trova conferma nella sveltezza della pennellata, sempre pastosa e carica di colore, nonché nell'ardita impostazione luministica, la cui intensità drammatica contrasta in modo sottilmente perturbante con la buia e imperscrutabile profondità dello sguardo del vecchio santo. Il nome di Burrini sul verso della tela aveva comprensibilmente indotto Eugenio Riccòmini a riferire a questo pittore anche il *pendant*, non firmato, raffigurante una splendida *Maddalena* [fig. 2]. Tuttavia, ad uno sguardo attento, non sfuggirà la distanza che separa questo dipinto dal precedente, sul piano formale quanto su quello emotivo. Utilizzando una roccia spigolosa quasi come fosse un cuscino, la santa si abbandona alla contemplazione del crocifisso, appoggiato sul teschio, abilmente scorciato. Una luce calda le carezza dolcemente il viso, accendendo la bionda chioma di fulgenti riflessi. La compattezza della materia pittorica e la luminosità diffusa suggeriscono l'appartenenza ad altra mano: a dissipare ogni dubbio intervengono le fonti documentarie. I due dipinti in questione si possono con sicurezza identificare con quelli visti da Marcello Oretti in casa Buratti a Bologna: nei suoi manoscritti, egli registra una «S.a Maria Maddalena che rimira il crocifisso, testa e mano come il naturale, del med.o autore» (ovvero Dal Sole, citato per il quadro precedente) e, a seguire, «Un S. Girolamo che rimira il Crocifisso testa, e una mano sola, grande come il naturale, di Antonio Burrini»¹³.

⁸ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. I, pp. 314-315.

⁹ Daniele Benati ne suppone una commissione da parte del conte Francesco Ghisilieri, come per la serie in Castel Thun: BENATI, *Giovan Gioseffo Dal Sole: un maestro*, cit., pp. 20, 26. Sulla serie nella collezione di Castel Thun: E. MICH (a cura di), *Giuseppe Maria Crespi e altri maestri bolognesi nelle collezioni di Castel Thun. Il ciclo di Ercole dalla quadreria di Francesco Ghisilieri*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 5 giugno – 8 novembre 1998; Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 21 novembre 1998 – 31 gennaio 1999), Trento, Provincia autonoma di Trento, 1998.

¹⁰ Per questi due dipinti, THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., pp. 86-87, con bibl. precedente. Il prototipo cantariniano è l'*Ercole e Iole* di collezione privata reso noto nel 2016 da Marco Riccòmini, attualmente esposto alla mostra di Urbino dedicata al Pesarese. Si veda a questo proposito la scheda di Y. PRIMAROSA in A.M. AMBROSINI MASSARI, Y. PRIMAROSA (a cura di), *Simone Cantarini (1612-1648): un giovane maestro tra Pesaro, Bologna e Roma*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 22 maggio – 12 ottobre 2025), Roma, Officina Libraria, 2025, pp. 198-199, con bibl. precedente.

¹¹ Sempre in casa Zambecari si conservava, secondo le fonti, una coppia di dipinti raffiguranti l'annunciazione, che sono perduti ma noti attraverso incisioni ottocentesche di Nicola Mellini, ed è interessante valutare la vicinanza del profilo della Maddalena in questione rispetto a quello dell'angelo annunciante nella stessa collezione.

¹² E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologna, Edizioni Tipoarte, 1999, pp. 174-175. Di questi due dipinti, non si conoscono ulteriori notizie circa l'attuale collocazione. Per convenzione, ci si riferirà a queste tele con il nome "Buratti", in mancanza di informazioni più precise.

¹³ MARCELLO ORETTI, *Descrizione delle pitture che ornano le Case de' Cittadini della Città di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B109, cc. 64-65. Le misure indicate da Riccòmini per entrambe le tele sono di circa 50x40 cm.

Il tormentato rapporto tra Giovan Gioseffo Dal Sole e Antonio Burrini, che le fonti restituiscono con tinte quasi letterarie¹⁴, fu a tutti gli effetti un passaggio determinante per la definizione di entrambe le loro personalità artistiche. A tramandarne i dettagli è il solito Zanotti, anch'egli formatosi nella bottega del Pasinelli, esattamente come i due più anziani colleghi: nella sua narrazione, Dal Sole appare di temperamento ponderato e quasi flemmatico, alla ricerca di una perfezione assoluta che non può prescindere da un lungo e attento studio; seguendo gli insegnamenti del maestro con deferenza, egli sarebbe giunto, infine, a maturare la propria maniera individuale. Al contrario, Antonio Burrini, giovane dotato di naturale talento, tanto da promettere grandi cose, non avrebbe saputo coltivare la propria predisposizione, finendo in una spirale di turbamenti psicologici e insicurezze che lo avrebbero spinto sull'orlo del baratro e della paranoia, condizionandone la stessa carriera¹⁵. Quantunque il racconto zanottiano potrà risultare sbilanciato in favore di Dal Sole – più congeniale nei valori estetici all'ottica del segretario della Clementina – bisognerà rilevare che il contrasto tra i due artisti nella fase cruciale della loro affermazione esistette davvero, e la loro rivalità sembrava infiammarsi soprattutto quando si trovavano a lavorare a commissioni condivise. Si ricorderà a questo proposito la doppia commessa per i duchi della Mirandola del 1682, a tutti gli effetti la prima occasione in cui i due condiscipoli si affrontarono in campo aperto realizzando ognuno una pala d'altare: il dalsoliano *Martirio del beato Nicolò Pico* è purtroppo disperso, mentre ci rimane il *Martirio di Santa Vittoria* del Burrini, oggi al castello di Compiègne¹⁶. In questa circostanza, tuttavia, sarebbe stato Giovan Gioseffo a patire il confronto. Secondo la biografia stilata da Giampietro Zanotti, proprio il paragone tra i due dipinti lo avrebbe sconcertato al punto che egli fu preso da un «eccesso di malinconia»¹⁷, risolto soltanto grazie alle rassicurazioni dell'amorevole Pasinelli.

Nelle telette di collezione privata di cui si parlava, i due pittori si misurano rielaborando modelli reniani, evidentemente sotto la supervisione del maestro. Confermata l'attribuzione della *Maddalena* a favore di Dal Sole, si potrà verosimilmente estendere la datazione al 1683 anche ad essa. Viene così a costituirsi un nuovo indizio per la definizione degli esordi di Giovan Gioseffo nonché un punto di partenza per l'analisi dei prossimi dipinti.

La tipologia del viso della *Maddalena*, che si potrà far risalire a prototipi ideati da Guido¹⁸, presenta una notevole somiglianza con una delle già citate *Allegorie* dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi, raffigurante la *Nobiltà*. Questa tela [fig. 3], insieme al suo *pendant* (la *Magnanimità*) [Fig. 4], è stata associata a Pasinelli a partire dal 1993¹⁹. Tale attribuzione è rimasta in essere anche quando, nel 1995, Celide Masini ha segnalato la menzione dei due ovali in un inventario di casa Venenti²⁰, famiglia alla quale originariamente appartenevano, con riferimento a Giovan Gioseffo dal Sole. Alcuni anni dopo, nel 2004, Manuela Rubbini ha recuperato il nome dell'allievo dopo aver rinvenuto un ulteriore inventario di pertinenza Venenti, datato 1689, in cui i due ovali sono riferiti al «Sig. Sole»²¹. La

¹⁴ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. I, pp. 292-293; 322-323.

¹⁵ Si fa qui ancora riferimento alle vicende come narrate da ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. I, pp. 319-331.

¹⁶ RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, cit., pp. 171-173.

¹⁷ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. I, p. 292 ss. Zanotti insiste molto sul fatto che Burrini abbia avuto una qualità pittorica altamente incostante nel corso della sua carriera. Inoltre, narra che lavorasse in uno studio sopra un granaio, al quale non faceva accedere nessuno, presumibilmente per insicurezza e paura del giudizio altrui; *ibidem*, p. 328.

¹⁸ Ad esempio, la *Madonna con Bambino* del North Carolina Museum of Art.

¹⁹ C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli*, Rimini, Stefano Pataconi, 1993, p. 256.

²⁰ C. MASINI, Schede dei dipinti, in C. MASINI (a cura di), *Gli splendori della vergogna*, catalogo della mostra (Bologna, Opera Pia dei Poveri Vergognosi, 9 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Bologna, Nuova Alfa, pp. 207-276, in part. pp. 231-232.

²¹ M. RUBBINI, *La quadreria dei Poveri Vergognosi*, Bologna, Costa, 2004, pp. 38-41.

menzione acquista particolare valore perché il documento in questione fu stilato proprio dal già ricordato Antonio Burrini, il quale difficilmente poteva sbagliarsi nell'identificare le opere del rivale. Le due allegorie sono rappresentate come due giovani donne splendidamente abbigliate. L'individuazione dei soggetti, ovvero la personificazione della *Nobiltà* e quella della *Magnanimità*, peraltro rilevata nell'inventario segnalato da Masini, trova riscontro nell'*Iconologia* di Cesare Ripa²². La prima, raffigurata mentre tiene in mano due corone, una d'oro e una d'argento, è avvolta in un drappo rosso sotto al quale si intravede un abito bianco dal prezioso orlo ricamato d'oro e gioielli. Una stella le brilla sopra il capo, cinto da un diadema in cui è incastonata una vistosa gemma verde. Dall'elaborata acconciatura sfugge una ciocca di capelli che, non senza una certa vezzosità, finisce per distendersi sinuosamente lungo la tempia. La sua compagna porta sul capo una corona appuntita, ulteriormente adornata da un filo di perle che appaiono e scompaiono tra i folti riccioli biondi. Un velo trasparente le scende sulle spalle, reso attraverso un virtuoso tremolio del pennello; un'attenzione alla resa dei tessuti che caratterizza anche il bellissimo broccato della veste. La *Magnanimità* mostra le proprie ricchezze nella mano sinistra, mentre nell'altra tiene uno scettro dorato.

Tale propensione a soffermarsi sui più preziosi particolari ha ricordato a Marco Riccòmini²³ un fondamentale passo della biografia di Dal Sole inclusa nella *Storia dell'Accademia Clementina*. Discutendo dello stile di Giovan Gioseffo, Zanotti avverte che, in effetti, egli in giovinezza si era avvicinato molto ai modi di Pasinelli, ma rassicura: «le opere sue da quelle del maestro chiaramente si distinguono», dato che l'allievo «facea urne, tazze, armadure, corone [...] con eleganza indicibile, e con una leggiadria di pennello insuperabile, onde è, che ne veli, ne capegli, ne fronde, ne ali mai più leggiamente si dipinsero»²⁴.

Alla luce di tali considerazioni, l'attribuzione dei due ovali dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi a favore di Dal Sole è stata complessivamente accolta dagli studiosi²⁵. Ma volendo prendere le misure tra le cose dalsoliane e ciò che invece spetta al maestro, si dovrà fare un passo indietro.

Nella sua monografia dedicata a Lorenzo Pasinelli del 1993, Carmela Baroncini aveva buon gioco a riferire a quell'artista i due ovali dell'Opera Pia di cui si è parlato, forte del confronto con due tondi, raffiguranti anch'essi teste femminili, pervenuti alla Pinacoteca di Bologna dagli eredi Zambeccari²⁶. Trattando di queste opere, bisognerà intanto sciogliere la questione iconografica che da tempo rimane sospesa. L'attuale identificazione della figura col vaso in una *Pandora*, e di quella recante in mano un ramoscello in un'*Allegoria della Pace*²⁷, non trova, in effetti, una perfetta corrispondenza letteraria. I due soggetti sembrano invece più facilmente riconducibili al libro XIV delle *Metamorfosi* di Ovidio: la prima, connotata da un vaso e da una verga, pare essere una *Circe* [fig. 5]; l'altra, rappresentata mentre tiene in mano il ramo d'oro raccolto da Enea per affrontare la propria discesa nell'Ade, potrebbe opportunamente riconoscersi in una *Sibilla Cumana* [fig. 6]. Tali riferimenti trovano altresì dei paralleli plausibili nell'arte bolognese del Seicento²⁸, che sembrano rafforzare l'ipotesi qui proposta. Ben più complesse le vicende dei due dipinti, ancora non del tutto

²² CESARE RIPA, *Iconologia*, edizione a cura di S. MAFFEI, testo stabilito da P. PROCACCIOLI, Torino, Einaudi, 2012, pp. 426-427 (*Nobiltà*), pp. 358-360 (*Magnanimità*).

²³ M. RICCÒMINI, *Figure del tempo barocco. Dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, catalogo della mostra (Bologna), Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, 2016, pp. 46-49, con bibl. precedente.

²⁴ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. I, p. 315. Per qualificare i modi di Dal Sole, il passo viene richiamato anche da BENATI, *Giovan Gioseffo Dal Sole: un maestro*, cit.

²⁵ Si veda, appunto, da ultimo RICCÒMINI, *Figure del tempo barocco*, cit., pp. 46-49.

²⁶ BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli*, cit., p. 219.

²⁷ RIPA, *Iconologia*, cit., pp. 446-450.

²⁸ Si veda, per esempio, la *Circe* dipinta da Lorenzo Garbieri oggi in Pinacoteca Nazionale di Bologna, che esibisce i medesimi attributi. Nonché la tela con la *Sibilla Cumana*, *Enea e Caronte* di Giuseppe Maria Crespi a Vienna, Kunsthistorisches Museum.

chiarite. Essi compaiono per la prima volta nelle disponibilità di Giovanni Battista Moretti, genero di Pasinelli, la collezione del quale è nota attraverso un inventario del 1699, individuato da Giampiero Cammarota²⁹. Secondo lo studioso, i tondi furono poi venduti dagli eredi di Moretti a Francesco Zambeccari, eppure di questi non vi è traccia nel repertorio della sua raccolta, stilato nel 1752. Essi ricompaiono poi in un inventario Zambeccari del 1796 con riferimento a Dal Sole. Tale attribuzione cambia nel 1871, quando Cesare Masini si espresse in favore di Pasinelli³⁰. Se le fonti, in questo caso, non sono d'aiuto, si dovrà ricorrere a considerazioni di stile. La *Circe*, rivolta di tre quarti verso la propria destra, sembra intenta ad osservare qualcosa che accade fuori dai confini del suo piccolo “oblò” dipinto. Nonostante la sceltezza assoluta dei suoi lineamenti e la ricerca di una delicatezza che coinvolge ogni dettaglio, l'intensità dello sguardo rievoca una fierezza antica: ed è proprio il modo di delineare quegli occhi così acuti che costituisce uno dei tratti distintivi più riconoscibili di Pasinelli. La tipologia del viso rimonta fino ad un prototipo di Simone Cantarini, noto attraverso un disegno oggi a Budapest³¹, che Pasinelli utilizza anche in altre occasioni e che piacerà poi soprattutto a Donato Creti³².

Tutt'altra carica emotiva emana il volto della *Sibilla Cumana*. Inclinando le spalle e volgendo la testa a “favor di camera”, ella esibisce il collo flessuoso. Il suo sguardo, trasognato e assorto, sembra avventurarsi oltre, verso qualcosa di misterioso di cui nemmeno la protagonista riesce a cogliere i contorni. Si noti poi l'ariosità che muove il panneggio e i virtuosismi tecnici nella resa del velo trasparente e dei capelli, rischiarati da accenti di luce. Una distanza tra le due opere compagne che appare sottile, ma sensibile. Il giudizio attributivo sulla *Sibilla Cumana* può per un momento rimanere sospeso, mentre si introduce il prossimo dipinto, su cui ha richiamato la mia attenzione Daniele Benati.

Si tratta di un tondo che per coincidenza condivide lo stesso diametro dei precedenti, ma non appartiene alla medesima serie³³. Non individuabile con sicurezza nelle fonti, è transitato pochi anni fa sul mercato, presso la galleria parigina di Giovanni Sarti, con attribuzione a Pasinelli e l'identificazione come *Allegoria dell'Eternità*³⁴. Si tratta, più precisamente, dell'*Allegoria dell'Immortalità*³⁵ [fig. 7], come descritta da Ripa. Alla luce delle opere già proposte, sarei piuttosto propenso a ritenere che anche l'*Immortalità* sia tra le cose più scelte e meglio riuscite del giovane

²⁹ Nell'inventario di Moretti, compaiono diverse *teste di Circe* di Pasinelli e peraltro non è mai indicata la forma dei dipinti, che in questo caso permetterebbe di determinare esattamente quali voci dell'elenco corrispondono ai nostri tondi. Ciò detto, è plausibile che essi siano registrati con i numeri 101 (*Circe*) e 103 (due *teste di Sibille*, il che farebbe pensare ad un terzo tondo oggi mancante) secondo la numerazione di G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca nazionale di Bologna: una raccolta di fonti*, vol. III. *La collezione Zambeccari*, Bologna, Minerva, 2000, p. 153. Le vicende collezionistiche di questi due tondi sono ripercorse da E. FIORI, in J. BENTINI, G.P. CAMMAROTA, ET AL. (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, vol. 4, *Seicento e Settecento*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 42-43, scheda 24a-b.

³⁰ Per le indicazioni bibliografiche in merito a questa perizia di Masini, si veda C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli*, cit., p. 219. Un riferimento a Pasinelli è infine condiviso da RICCÒMINI, *Figure del tempo barocco*, cit., pp. 46, 48.

³¹ Budapest, Museum of Fine Arts, inv. K.69.5. Si veda la scheda di M. CELLINI in A. EMILIANI (a cura di), *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 11 ottobre 1997 – 6 gennaio 1998), Milano, Electa, 1997, p. 195 con bibl. ulteriore.

³² La tipologia di viso a cui ci si riferisce è comunissima nelle opere di Creti, che la trasse sicuramente da modelli di Pasinelli. Per avere un esempio più prossimo ai dipinti qui discussi, si veda la testa di carattere del Museo Civico di Modena, proveniente dalla collezione Sernicoli, inv. Ser.3.

³³ Misura 63,5 cm di diametro. Al dipinto in questione era abbinato un altro tondo di medesime dimensioni raffigurante la *Vanità*, che non appare opera di scuola bolognese e non è qui pertanto dettagliato. G. SARTI, *40 years of discovery: anniversary catalogue*, s.l., G. Sarti Antiques Limited, 2018.

³⁴ RIPA, *Iconologia*, cit., pp. 171-174.

³⁵ Ivi, pp. 273-274.

Giovan Gioseffo³⁶. Tanto più che il broccato da lei indossato pare proprio di uguale fattura rispetto a quello già visto nella *Magnanimità* Venenti; e il ciuffo di capelli arricciato vicino all'orecchio, lo stesso della *Maddalena* Buratti. Tali aspetti, se indicano l'appartenenza ad una medesima mano, sembrano condurre al nome di Dal Sole, coinvolgendo anche l'appena menzionata *Sibilla Cumana* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che con l'*Immortalità* rivela particolari consonanze, a considerare il taglio degli occhi, la forma del naso e delle labbra, persino la lumeggiatura. Peraltro, il dipinto transitato sul mercato parigino mostra già uno sviluppo nella tipologia del viso che annuncia quello che diventerà caratteristico dei modi di Giovan Gioseffo a partire dal suo soggiorno veronese, che si colloca tra il 1697 e il 1698³⁷, e poi per tutta la maturità, con i lineamenti raddolciti e la fronte dal profilo leggermente incurvato.

Ferma restando la medesima intonazione dei dipinti in analisi, si potrà ora constatare l'effettiva differenza tra Pasinelli e Dal Sole. L'incredibile unione di temperamenti che si osserva nell'arte di Lorenzo, ancora convintamente cantariniana nelle sue premesse, eppure addolcita e innalzata liricamente, valse al pittore bolognese un vasto riconoscimento da parte di committenti e collezionisti; partendo dalle stesse premesse, l'allievo intraprese, già dalla giovinezza, la propria strada personale. Ai lineamenti perfetti, alla nettezza dei profili delle donne pasinelliane, Giovan Gioseffo risponde con le sue figure morbide, cedevoli e languide, innestando la propria poetica sulla ricerca della grazia, «una gemma data dalla natura»³⁸, che si esprime attraverso le proporzioni allungate, la luce chiara, la tenerezza affettiva dei gesti e dei volti: un recupero di stilemi quasi correggeschi e, ad un tempo, un preludio di ciò che a Bologna sarà definito dagli studiosi “barocchetto”, corrente che proprio nell'arte dalsoliana troverà uno dei suoi testi fondanti.

In questo contesto è possibile leggere le ultime due opere che qui si presentano. Si tratta di due magnifici ovali di collezione privata; anche queste tele raffigurano due figure allegoriche, e sono le stesse dei dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi: la *Nobiltà* e la *Magnanimità*³⁹. È facile, a questo punto, riconoscerne la mano di Giovan Gioseffo Dal Sole: le due figure elegantissime sono prese da un dialogo giocoso; la *Magnanimità* [fig. 9] piega appena la testa riccioluta verso la superficie della tela, come a voler guardare oltre la meravigliosa cornice, per poter incontrare lo sguardo della *Nobiltà* [fig. 8], la quale si volta verso la compagna. L'attribuzione trova poi conferma nelle fonti storiche. La coppia in questione faceva parte di una serie di quattro ovali con «mezze figure di donne come il naturale» annotata da Marcello Oretti presso la casa dei conti Marsili a Bologna⁴⁰; ed è inoltre stato possibile documentare che le tele si trovavano nelle disponibilità di Silvio Marsili⁴¹, personalità

³⁶ Si approssima molto all'*Immortalità* già di G. Sarti un dipinto recentemente restituito a Dal Sole, ovvero l'*Artemisia* della Pinacoteca di Faenza. Sembra che entrambe le opere siano tratte dallo stesso modello, ovvero la *Santa Caterina d'Alessandria* di Pasinelli oggi in Pinacoteca Nazionale di Bologna; e sebbene il dipinto faentino risulti complessivamente più debole, chi scrive è propenso ad avvalorarne l'autografia. Ulteriori studi andranno d'altronde diretti a favore delle altre opere della pinacoteca che recentemente Andrea Dari ha pubblicato, che non convincono pienamente sul piano qualitativo. Si veda A. DARI, *Scampoli di una perduta quadreria Seicentesca: dipinti di Dal Sole e Burrini nella Pinacoteca di Faenza*, «Romagna arte e storia», 104 (2015), pp. 57-78.

³⁷ Sul soggiorno veronese si veda S. MARINELLI, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, in L. MAGAGNATO (a cura di), *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona), Verona, Neri Pozza, 1978, pp. 150-151; inoltre, S. MARINELLI, *La pittura emiliana nell'entroterra veneto: l'età barocca*, in S. MARINELLI, A. MAZZA (a cura di), Verona, Banca popolare di Verona-Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1999, pp. 135-137.

³⁸ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. II, pp. 344-345.

³⁹ Su questi due dipinti: DANIELI, *Collezione Marsigli Rossi Lombardi*, s.l. Le tele misurano 71x60 cm ciascuna.

⁴⁰ ORETTI, *Le Pitture che si ammirano negli Palaggi, e Case de' Nobili della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B104, c. 52. Gli altri due ovali della serie risultano attualmente non individuabili.

⁴¹ Archivio di Stato di Bologna, Marsili, 75, *Testamento, codicilli, inventario legale addizione a detto inventario et instrumenti d'assoluzione di legatari fatti tutti prima, e rispettivamente dopo la morte del signor Silvio Antonio Marsigli Rossi*, cc. non numerate, «N° 4 medaglie con Cornici intagliate e dorate dipintovi Sibille». I dipinti sono giunti agli

già posta in riferimento al Dal Sole per la commissione del ritratto della moglie, *Maddalena Scappi Marsili nelle vesti di Giuditta*, oggi a Minneapolis (Minneapolis Institute of Art)⁴².

La natura stessa di questi dipinti, destinati ad essere esposti nelle gallerie dei committenti, rende complessa una collocazione cronologica. L'unico punto fermo, come si è detto, rimane la datazione della *Maddalena* Buratti, che poté con ogni probabilità essere compiuta nel 1683: un'opera giovanile, concepita e realizzata ancora sotto l'ala del maestro, come anche la *Sibilla Cumana* oggi in Pinacoteca Nazionale, che infatti trova il suo *pendant* proprio nella *Circe* di Pasinelli. E ancora prossime ai modi di Lorenzo sono d'altronde le due *Allegorie* dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi, che nel documento stilato da Burrini nel 1689 trovano un *terminus ante quem* un po' troppo tardo per essere di qualche utilità. Maggiore individualità emerge sia nelle altre due *Allegorie* di collezione privata, sia nell'*Immortalità* già di Giovanni Sarti: si tratterà di opere di poco successive, verosimilmente da collocare oltre il 1686, quando, dopo lunghi anni di deferenza nei confronti del maestro, Dal Sole si era in fine risolto ad aprire la propria bottega.

Il procrastinato allontanamento di Giovan Gioseffo Dal Sole dalla bottega del Pasinelli⁴³, ritardato con l'accortezza quasi tenera di un figlio che non vuole abbandonare gli insegnamenti del padre anche quando ormai sa reggersi da solo ben saldo in piedi, prende le mosse dai primi incarichi di prestigio ricevuti dal giovane: se non si possono purtroppo giudicare né i distrutti affreschi della chiesa di San Biagio e nemmeno le perdute decorazioni del palazzo Giandemaria a Parma, prima opera da "fuorisede" dell'artista, ci rimangono gli splendidi affreschi del Salone della Musica di palazzo Mansi a Lucca⁴⁴, realizzati in collaborazione col quadraturista Marcantonio Chiarini, dove tra citazioni carraccesche e suggestioni misuratamente barocche, Dal Sole mostra di aver anticipato i tempi e intuito la strada verso la pittura di gusto arcadico che avrebbe conosciuto il suo momento più alto all'inizio del Settecento⁴⁵. Tornato a Bologna dopo l'esperienza toscana verso il 1688, Giovan Gioseffo poté avviarsi a falcate lunghe verso la sua consacrazione, raggiunta già nel 1692 con lo svelamento della cupola affrescata della chiesa dei Poveri, acclamata dai contemporanei e considerata addirittura «la meglio riuscita di tutta Bologna» da Renato Roli⁴⁶. Ed è poi significativo che proprio nel 1700, al volgere del secolo e nello stesso anno della morte di Pasinelli, Dal Sole firmasse la grande pala per la chiesa del Suffragio di Imola, raffigurante la *Trinità con i santi Cassiano e Pier Crisologo*⁴⁷, nella quale lunghi anni di sperimentazione culminano in una composizione perfettamente misurata, tra vigore, eleganza e il suggestivo trascorrere della luce; un capolavoro che avrebbe entusiasmato Francesco Algarotti⁴⁸ a tal punto che qualche tempo dopo egli avrebbe paragonato Giovan Gioseffo

attuali proprietari per via ereditaria.

⁴² L'identificazione di questo dipinto si deve a ROLI, *Per il Dal Sole*, cit., p. 215. L'autografia dalsoliana non fu accettata da THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., p. 147, che esclude il dipinto dalla monografia del 1990, considerandolo opera di Pasinelli. C. Baroncini, a sua volta, non lo incluse nel suo volume dedicato a Lorenzo. L'attribuzione a Dal Sole persiste ancora oggi e non sono emerse particolari argomentazioni in senso contrario.

⁴³ Ne parla ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. II, p. 297.

⁴⁴ THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., pp. 79-80, con bibl. precedente.

⁴⁵ Sulla pittura d'Arcadia, si veda il recente contributo di A. MAZZA, *Classicisme et Arcadie: la peinture à Bologne dans les premières décennies du XVIII^e siècle*, in A. BACCHI, D. BENATI, PH. COSTAMAGNA, A. MAZZA (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières. Art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Ville d'Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2024, pp. 19-36.

⁴⁶ ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 51.

⁴⁷ THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., p. 108 con bibl. precedente, soprattutto la scheda di C. VOLPE, in F. ARCANGELI, M. CALVESI, ET AL. (a cura di), *Maestri della pittura del Seicento Emiliano*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile 1959 – 5 luglio 1959), Bologna, Alfa, 1959, p. 176.

⁴⁸ Ci si riferisce qui ad una lettera del 1761 inviata da Algarotti a Jean Pierre Mariette: «per la dolcezza del colore e la bellezza dei panni [Dal Sole sembra] gareggiare con un Guido dell'ultima maniera»; citata in THIEM, *Giovan Gioseffo*

ad un «Guido dell'ultima maniera»; un «Guido moderno», avrebbe poi scritto Luigi Lanzi⁴⁹.

Di lì a qualche anno, col pretesto di accompagnare una tela commissionatagli dai conti Buonaccorsi, Dal Sole si sarebbe recato a Macerata⁵⁰, ansioso in realtà di vedere le opere di Francesco Solimena, «di cui molto egli temeva, tanta è la fama di sì egregio maestro». Tuttavia, giunto in quella città e ammirati i dipinti del Solimena, egli ammise che «gli piacquero molto, ma senza spirargli verun timore», e se ne tornò a Bologna⁵¹. Pur a distanza di anni permanevano, dunque, i timori di inadeguatezza un tempo fugati da Pasinelli, ma una progressiva presa di coscienza delle proprie capacità aveva fatto sì che le insicurezze giovanili avessero ceduto il passo ad un genio che nei momenti più alti avrebbe saputo gareggiare con i migliori maestri della propria epoca. Giovan Gioseffo Dal Sole trovò infine la sua vocazione nella didattica artistica: la sua bottega, dalla quale pare siano transitati oltre cinquanta allievi, divenne una delle più rinomate del tempo⁵².

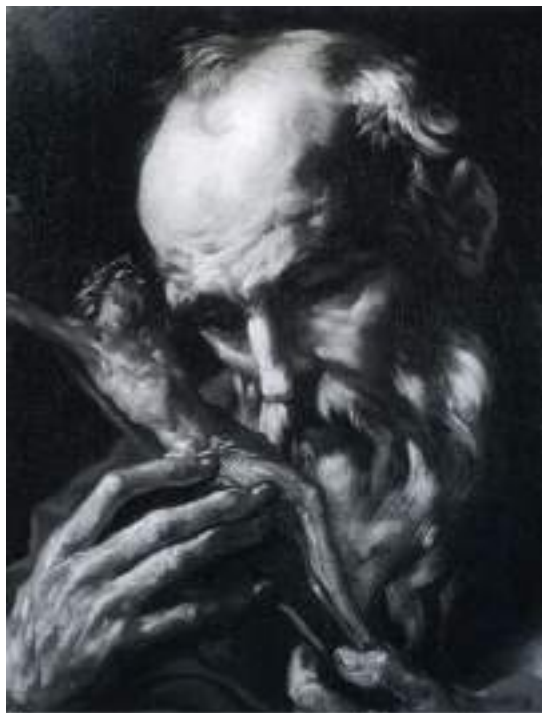
Dal Sole, cit., p. 51.

⁴⁹ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 6 voll., Bassano, Remondini, 1809, vol. 5. *ove si descrivono le scuole bolognese e ferrarese, e quelle di Genova e del Piemonte*, pp. 174-175.

⁵⁰ Per il dipinto con *Enea e Andromaca*, peraltro squisitamente pasinelliano, si veda THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., p. 114. Sull'intera decorazione: G. BARUCCA, A. SFRAPPINI (a cura di), *“Tutta per ordine dipinta”: la Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino, Quattroventi, 2001.

⁵¹ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., vol. I, p. 306.

⁵² Si richiama, a questo proposito e per le indicazioni bibliografiche relative ai più preminenti allievi dalsoliani, il già citato saggio di BENATI, *Giovan Gioseffo Dal Sole: un maestro*, cit., con bibl. precedente.



1. Giovanni Antonio Burrini: *San Girolamo*, 1683
Collezione privata



2. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Maddalena*, 1683
Collezione privata



3. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Nobiltà*
Bologna, Opera pia dei Poveri vergognosi



4. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Magnanimità*
Bologna, Opera pia dei Poveri vergognosi



5. Lorenzo Pasinelli: *Circe*
Bologna, Pinacoteca Nazionale



6. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Sibilla Cumana*
Bologna, Pinacoteca Nazionale



7. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Immortalità*
già Parigi, galleria G. Sarti



8. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Nobiltà*
Collezione privata



9. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Magnanimità*
Collezione privata

«STUDI DEL CAV. MARCANTONIO FRANCESCHINI».
NUOVE PROPOSTE PER LA RACCOLTA DI DISEGNI DI PALAZZO ROSSO
A GENOVA

Virginia Raspone

ABSTRACT

Il contributo verte sul consistente fondo di disegni di Marcantonio Franceschini (Bologna 1648-1729) conservato presso il Gabinetto di Palazzo Rosso di Genova. Si tratta di settantasei fogli sciolti, in gran parte studi anatomici eseguiti a matita rossa, già analizzati da Dwight C. Miller e Laura De Fanti. In continuità con tali studi, il presente intervento offre nuovi approfondimenti sulla storia del fondo e presenta alcune immagini inedite di disegni riconducibili con certezza a opere note del pittore. L'analisi del nucleo genovese è affiancata dall'esame di alcuni fogli recentemente passati in asta, dei quali si propongono nuove connessioni con opere note.

PAROLE CHIAVE: Marcantonio Franceschini; disegni; Genova; Bologna; stampa; studi anatomici

«Studi del Cav. Marcantonio Franceschini». New Insights into the Drawing Collection of Palazzo Rosso, Genoa

ABSTRACT

The contribution focuses on the substantial collection of drawings by Marcantonio Franceschini (Bologna, 1648-1729) held at the Gabinetto dei Disegni e delle Stampe of Palazzo Rosso in Genoa. The collection consists of seventy-six loose sheets, mostly anatomical studies executed in red chalk, previously analyzed by Dwight C. Miller and Laura De Fanti. In continuity with these earlier studies, the present article offers new insights into the history of the collection and presents previously unpublished images of drawings that can be confidently linked to known works by the artist.

KEYWORDS: Marcantonio Franceschini; Drawings; Genoa; Bologna; Print; Anatomical Studies

Marcantonio Franceschini (Bologna, 1648-1729) è stato uno dei principali interpreti della rinnovata ricerca classicista di matrice emiliana tra Seicento e Settecento. Ricordato da Renato Roli come «generato da una costola del Cignani»¹, la sua formazione deriva da uno dei «principali maestri d'Europa»², a sua volta erede di quell'illustre scuola bolognese che vede nei Carracci i suoi capostipiti. Carlo Cignani apprezza dell'allievo quella naturale inclinazione verso il disegno, pratica cardine della tradizione bolognese e fondamento dell'Accademia degli Incamminati per cui:

Il disegno assume un ruolo preciso e fondamentale, perché diventa un mezzo di espressione basilare tanto per lo studio dell'arte del passato, dalle copie dell'antichità ai capolavori del Rinascimento, quanto per la ripresa del reale, dallo studio del nudo alle scene di genere e al ritratto³.

Le basi emiliane della riforma carracesca vengono interiorizzate dal Franceschini presso le accademie del nudo, frequentate assiduamente «per apprendervi quelle ricerche necessarissime, e ne contorni, ne muscoli, nelle ossature che dimostra il vero Naturale»⁴. Per il giovane pittore il disegno

¹ R. ROLI, *Pittura Bolognese, 1650 – 1800*, Bologna, Edizioni Alfa Bologna, 1977, p. 49.

² P.A. ORLANDI, *L'abecedario pittorico*, Napoli, a spese di Niccolò e Vincenzo Rispoli, 1733, p. 102.

³ N. PEVSNER, *Le accademie d'arte*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1982, p. 50.

⁴ D.C. MILLER, F. CHIODINI (a cura di), *Il libro dei Conti di Marcantonio Franceschini*, Bologna, L'Artiere Edizionitalia,

è un'attività primaria, ancorché fonte di gioia, per cui non perde tempo ad eseguire caricature, ma è sempre e «solo attento con serietà al disegno»⁵, mantenendo un approccio rigoroso e privo di frivolezze, distante dalla vena umoristica dei suoi predecessori. Dettagli significativi del Franceschini disegnatore, sono riportate a termine del documento *Notizie dell'Opere più singolari del Pittore Cavaliere Marc'Antonio Franceschini* da cui si apprende che:

La sera per molte hore inventava le operationi che doveva intraprendere formandone li pensieri con prestezza, e dote singolare, in crearli, e disporli, cercava sempre di stare sù l'Istoria vera [...], havendo sempre in bocca *che alcuno non poteva sperare d'esser Pittore se non imitando il vero in ogni benchè minima parte* [...]. *Formati li pensieri ne abbozzava il disegno, e disegnate dal vero le parti lo perfezionava, dissegnandolo con lapis sfumato, o contornato a penna ombrato d'aquarella, o in carta tinta lumeggiata a chiaro scuro, dovendo fare il dipinto ad'oglio per il più graticolava il disegno, e portava il contorno in grande con gesso sù le tele, e se il dipinto era a fresco formava li cartoni in giusta misura, e sopra quelli dal disegno graticolato ne portava in proporzione il contorno, che formato con aggiustatezza a chiaro scuro lo dipingeva finito perfettamente* [...]⁶.

Non è quindi condivisibile l'affermazione di Catherine Johnston, secondo la quale sarebbe «evidente che egli (Franceschini) non praticava la disciplina del disegnare da modello come il suo maestro Cignani»⁷. Pur idealizzando il reale, alla base del suo stile permane sempre uno studio diretto del vero, o almeno, una verifica di quanto scaturito in prima battuta dal pensiero.

Il suo ricco *corpus* grafico riflette una costante attenzione al dettaglio, anche nei primi “pensieri” realizzati rapidamente ogni sera, come attestato dalle *Notizie dell'Opere*. Questi schizzi iniziali, difficili da identificare, sono seguiti da abbozzi a penna e inchiostro con acquerellature, che coincidono quasi sempre con la versione finale dell'opera, salvo alcuni elementi studiati a parte. Tra questi, gesti, posture e volti sono analizzati con cura nei raffinati disegni a matita rossa, strumento adottato stabilmente lungo tutta la carriera e appreso dal Cignani, che ne apprezzava particolarmente la morbidezza e gli effetti sfumati, capaci di anticipare su carta la resa pittorica.

La modalità d'utilizzo della matita rossa più peculiare del Franceschini è per lo studio dei dettagli anatomici e infatti, il suo *corpus* grafico è per una buona percentuale costituito da serie nutrite di fogli utilizzati unicamente per studiare le parti del corpo e, se pure in casi ridotti, i panneggi. Questi disegni, spesso privi di altre forme, sono dedicati allo studio dettagliato di singole parti del corpo – in particolare mani con e senza oggetti, braccia, gambe – raramente dei volti, salvo che ne venga analizzata espressione o inclinazione. Talvolta vi compaiono più personaggi, ma sempre legati alla stessa opera o ciclo. È possibile credere che li usasse contemporaneamente all'ultimo disegno quadrettato e pronto per il riporto.

Le caratteristiche comuni di questi fogli sono per l'appunto la matita rossa con cui poter studiare i volumi, i rialzi a biacca per le luci e la carta solitamente bianca o beige ma anche alle volte preparata in grigio e marrone scuro.

Il destino di dispersione di questi disegni rende molto difficile rintracciarli e seguire i movimenti tra le collezioni pubbliche e private. Difatti, continuano ad essere sottoposti alle regole del mercato d'arte per cui molte delle ubicazioni segnalate nel catalogo ragionato di Dwight Cameron Miller⁸, il

2014, p. 227.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Il corsivo è di chi scrive in G. FRANCESCHINI (?), *Notizie dell'Opere più singolari del Pittore Cavaliere Marc'Antonio Franceschini*, Ms. B 6, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, cc. 288-307, in MILLER, CHIODINI (a cura di), *Il libro dei Conti*, cit., p. 239.

⁷ C. JOHNSTON, *I disegni dei maestri italiani*, vol. 12. *Il Seicento e il Settecento a Bologna*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1971, p. 22.

⁸ D.C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001.

più attento studioso del nostro, non sono più corrispondenti.

Fortunatamente però in Italia sono custoditi i due più importanti e corposi fondi di disegni di particolari del Franceschini.

Il primo è il *Libro di schizzi* dell'Accademia Carrara di Bergamo, studiati per la prima volta dal Miller nel 1983⁹. Nell'elenco dei fogli¹⁰, comprensivo di brevi descrizioni, lo studioso segnala 34 disegni su 72 totali non ancora identificati e l'assenza per tutti i fogli delle misure.

Il secondo fondo è quello conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova¹¹, anche questo studiato da Miller. Nell'elenco dei disegni, catalogati dal n. D3831 al n. D3907¹², lo studioso in più casi segnala le opere per cui sono stati condotti gli studi, ma sul totale di 76 ancora 39 non erano stati corrisposti a opere certe.

Su quest'ultimo fondo si è orientata questa ricerca con l'obiettivo di catalogare nuovamente i disegni, documentando anche lo stato conservativo ed approfondendo lo storico della ricca collezione genovese.

I settantasei fogli sciolti sono stati acquisiti dal Comune di Genova nel 1937 dalla collezione privata del giocatore e allenatore di calcio Enrico Pasteur. Nell'Archivio Storico di Genova sono state rintracciate diverse ricevute che vedono Pasteur intenzionato a vendere circa trecento stampe antiche:

9 settembre 1937

Senza preg/ v/ a riscontrare, mi permetto indirizzarvi la presente per informarvi che dovendo a causa dei miei affari, trasferirmi per lungo tempo da Genova a Porto S. Stefano, desidererei avere dal V/ Spett. Ufficio la assicurazione che la mia collezione di stampe antiche composte di 295 esemplari e già a v/ mani, sarà da Voi acquistata nel prossimo Gennaio 1938, beninteso salvo le necessarie superiori approvazioni. Per quanto al prezzo mi rimetto alla stima di questo Spett. Ufficio, ma come già verbalmente comunicatovi penso che un equo e conveniente prezzo sarebbe quello di Lit. 15mila, il che rappresenta poco più di Lit. 50, per ciascun esemplare.

In attesa ringrazio coi più distinti ossequi.

Enrico Pasteur

La documentazione successiva è tutta rivolta a trattative riguardo il prezzo d'acquisto. Si ipotizza, però, che questi scambi epistolari avvenuti tra il settembre del 1937 e il gennaio 1939 non siano da ricollegare al fondo Franceschini, *in primis* perché si parla di stampe e poi perché sul registro genovese, in cui i fogli sono stati catalogati singolarmente appena entrati in museo, si legge in relazione al primo disegno n. D4831 «Coll. Brocchi Acquisto Pasteur. Del. 1/2/1937 n. 143» ciò porta a credere che i fogli bolognesi facciano parte di un acquisto precedente.

Ad oggi nell'Archivio Storico di Genova non sono state rintracciate ulteriori documentazioni che potrebbero servire a chiarire la questione, ma si desidera ringraziare l'istituzione per l'estrema disponibilità e per la preziosa ricerca d'archivio.

Sicuramente Pasteur aveva comprato le stampe dalla consistente collezione di Ferdinando Brocchi¹³, principe e commendatore della città genovese. Operoso tra il 1890 e il 1926, di lui si conosce poco, ma delle poche informazioni rintracciate si rileva il particolare interesse per la promozione dello sport e dell'arte in città, testimoniato dalle numerose donazioni al Comune che

⁹ D.C. MILLER, *An Album of drawings by Marcantonio Franceschini in the Accademia Carrara at Bergamo*, «Master Drawings», (primavera 1983), pp. 20-32.

¹⁰ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 284-285, n. D4.

¹¹ Si rende noto che l'intero fondo grafico del Franceschini si trova disponibile sul catalogo online dei Musei di Genova: <https://catalogo.museidigenova.it/cerca?tags=franceschini&sort=ss&page=0> (ultimo accesso: 18/09/2025).

¹² Ivi, pp. 292-296, n. D38.

¹³ E non «Bocchi», come riporta MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., p. 292.

ne delineano il profilo di un collezionista eclettico.

Anche se non ci sono documenti sulla sua collezione d'arte, lo si incontra attivo nel 1926 durante i lavori di riordino dei materiali del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso:

Si è iniziato e continua il lavoro di ordinamento e di restauro della collezione delle incisioni e stampe. Al lavoro sovrintende il comm. Ferdinando Brocchi. Non appena il lavoro sarà terminato verrà fatta una pubblica esposizione a Palazzo Rosso delle stampe più pregevoli¹⁴.

Informazioni relative ai disegni del Franceschini di Palazzo Rosso sono offerte da Miller nella monografia¹⁵, ma è problematico capire perché lo studioso si riferisca al fondo franceschiniano con il termine "album". Nel volume *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso*¹⁶, non viene fatta menzione della possibile rilegatura, nonostante venga citato in nota il volume di Miller sulle commissioni del Liechtenstein del 1991 in cui già lo studioso americano fa menzione di un album:

Franceschini's sketch-books

Genoa: Gabinetto dei Disegni e Stampe, Palazzo Rosso. Bound volume, 300 x 450 mm, entitled *Studi del Cav. Marcantonio Franceschini, Pittore Bolognese, Celebratissimo Allievo del Famoso Cav. Carlo Cignani*.

These drawings were executed in red chalk lightly heightened in white¹⁷.

Il "titolo del volume" riportato dallo studioso è in realtà il foglio n. D4831bis, grande 301 x 426 mm, inserito nella stessa cartelletta del primo disegno della collezione. Questo foglio però non risulta catalogato nel registro, e non viene mai menzionato nei documenti. Si può con buona approssimazione ipotizzare che il frontespizio sia stato inventariato in un secondo momento, non presentando di conseguenza il numero di catalogo, e dunque accorpato al primo effettivo disegno.

Ancora nel 2001, Miller scrive di un album in origine rilegato e solo in tempi recenti suddiviso in fogli sciolti, ma tutte le carte sono state ridotte di dimensioni e in molte di esse sono stati applicati inserti cartacei lungo i bordi. In alcuni casi le strisce aggiuntive si presentano al tatto e per condizioni conservative molto simili ai fogli originali.

Non è quindi facile individuare particolari segni che suggerirebbero una passata rilegatura. In assenza di documentazione plausibile si potrebbe ipotizzare che Miller consideri i disegni di Genova un album similmente a come si presentavano i disegni di Bergamo. Anche questi fogli sono sciolti e catalogati singolarmente, ma in origine risultavano rilegati in un volume a legatura in pergamena. Osservandoli è possibile notare su tutti la presenza di inserti cartacei molto più spessi rispetto a quelli di Genova, una maggiore riduzione delle dimensioni e, in qualche caso, assemblaggi di fortuna tra disegni non correlati¹⁸.

Miller riporta una misura troppo precisa del volume genovese (300 × 450 mm) per non ritenerla attendibile, suggerendo che fosse leggermente più grande dei fogli contenuti. Tuttavia, considerando le pratiche collezionistiche ottocentesche di smontaggio e riassetto degli album, non è più

¹⁴ «Il comune di Genova. Bollettino municipale di Genova», anno VI, N. 2, Genova, 28 febbraio 1926, p. 292.

¹⁵ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 292-296, n. D38.

¹⁶ P. BOCCARDO, *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso*, Milano, Arti Grafiche Amilcare Pizzi Editore, 1999, pp. 90, 102; si ringrazia, inoltre, Benedetta Basevi, co-autrice del volume, per stimolanti informazioni relative al catalogo e il Gabinetto Disegni e Stampe di Genova.

¹⁷ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., p. 68.

¹⁸ Si ringrazia Paolo Plebani, conservatore dell'Accademia Carrara di Bergamo, per aver concesso la possibilità di visionare i fogli della collezione e per l'uso, a scopo di studio, delle scansioni dei disegni.

possibile stabilire con certezza le dimensioni originali dei singoli fogli. Tra questi, il foglio n. D4859 (301 × 433 mm) sembrerebbe non aver subito riduzioni, sollevando quindi dubbi sull'esistenza stessa del volume in accordo alle dimensioni.

Nei fogli genovesi, infine, si distinguono tre diverse serie di catalogazione: quella di Palazzo Rosso (in basso a sinistra), una numerazione a matita grigia (in alto a destra), e una in corsivo a penna e inchiostro bruno (in basso al centro), quest'ultima probabilmente anteriore al ridimensionamento, come indicano le cifre talvolta tagliate o mancanti.

Si propone una breve disamina di alcuni fogli attribuiti ad opere certe del pittore, presentati con immagini inedite grazie a Margherita Priarone, conservatore dei Musei di Strada Nuova e del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso. Infine, è riportato un elenco riassuntivo delle nuove corrispondenze, non analizzate singolarmente in questa sede.

Il nucleo più rilevante del fondo genovese riguarda le opere realizzate per il Principe del Liechtenstein, mecenate con cui il Franceschini intrattenne un rapporto ventennale. Le decorazioni per il Garten Palast di Vienna costituiscono oggi il suo ciclo più noto. A Genova si conservano 27 disegni relativi a tale committenza di cui 23 già riconosciuti da Miller e altri quattro qui aggiunti.

Particolarmente bello il n. D4892 [fig. 1a]¹⁹, studio della figura femminile per la tela *Tarquinio e Lucrezia* del 1706 [fig. 1b]²⁰. Il foglio presenta i dettagli più espressivi, dal viso concitato ai dettagli di piedi e mani disposti liberamente, a testimonianza della fase conclusiva del processo creativo del pittore, interessato ad elementi isolati più che alla composizione complessiva. Si propone anche il bellissimo studio a penna e inchiostro bruno acquerellato conservato a Roma presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (Inv. N. D-FN12374) [fig. 1c]²¹, già attribuito al Franceschini in un catalogo di vendita Christie's, poi da Simonetta Prospero Valenti Rodinò e Miller, ma ancora catalogato erroneamente come opera di Domenico Cresti, detto il Passignano, a cui era stato riferito nei vecchi inventari²². Non si concorda inoltre con l'ulteriore ipotesi che il disegno romano sia una copia; oltre al segno che richiama precisamente la maturità artistica del pittore bolognese, vi sono delle differenze, anche se minime, con l'opera finale che provano la spontaneità creativa incompatibile con una replica postuma. Si veda come esempio il panneggio rosso di Tarquinio, nel disegno già caduto a terra mentre nella tela ancora sospeso sulla spalla, ma di cui se ne prevede l'inesorabile scivolamento.

In relazione a questa tela, anche per il suo *pendant* con *Giuseppe e la moglie di Putifarre*²³ [fig. 2a], si può riconoscere nel foglio n. 4894 [fig. 2b] lo studio per la figura femminile, già compiuto per atteggiamento ed espressione, e con un accenno alle braccia di Giuseppe. Sul *recto*, il gesto del braccio sinistro differisce da quello del dipinto; tuttavia, sul *verso* [fig. 2c] l'artista ne sviluppa la variante

¹⁹ La numerazione proposta da questo momento in poi segue la catalogazione degli inventari del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova, che coincide con quella proposta da Miller nell'elenco di tutto il fondo, in MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 292-296, n. D 38.

²⁰ Ivi, p. 273, n. 167.

²¹ J. GARMS, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Due raccolte di disegni di recente acquisizione*, Roma, Edizioni Quasar, 1985, pp. 55-56, n. 69; MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., p. 309, n. D107.

²² Il nome del Franceschini compare solo come altra attribuzione al *link* seguente: <https://www.calcografica.it/disegni/inventario.php?id=D-FN12374> (ultimo accesso: 22/07/2025).

²³ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 271- 272, ad oggi alienato dalla collezione del Principe del Liechtenstein e di collocazione ignota.

definitiva, poi adottata nell'opera finita²⁴.

La stretta corrispondenza tra questi studi e opere note consente di stabilire con buona precisione nuove associazioni e di individuare fogli autografi ancora esclusi dal catalogo dell'artista. In relazione alla commessa per il Principe del Liechtenstein, si segnala il passaggio in asta di alcuni disegni riferibili al Franceschini, finora non collegati a opere note.

Il primo è uno studio a matita rossa di due figure femminili: una piegata e di spalle, l'altra centrale con sguardo diffidente e braccia sollevate intente a trattenere un pannello²⁵. Il disegno è da considerarsi lo studio per due ninfe nella tela *Diana e Atteone*²⁶ del 1698.

Il secondo foglio, evidentemente ridimensionato, presenta studi su *recto* e *verso* e due iscrizioni: «Il Franceschini fece» e «Mess. Maggiori compro/in Bologna il dì 18 Lulio 1793»²⁷.

Segnalato come studio per angelo, si vuol qui ricondurre a due soggetti diversi. Il *recto* presenta una figura femminile di spalle con il braccio destro alzato e la mano socchiusa a trattenere un qualcosa non rappresentato. La figura è da vedersi in Clizia, tesa a porgere un girasole, suo attributo, nel tondo di *Flora e Zefiro con Narciso, Giacinto, Adone e Clizia*²⁸, installato sul soffitto del Garden Palace.

Il *verso* è di più complessa comprensione a causa del ridimensionamento del foglio ma se ne scorge lo studio del braccio e delle gambe per la figura di Aurora del tondo, sempre a Vienna, di *Aurora e Cefalo*²⁹.

Il foglio è una verifica ulteriore del fatto che il Franceschini studiò i due tondi nello stesso momento: infatti, giunsero in Austria insieme, tra il 1706 e il 1708.

Il secondo nucleo più numeroso del fondo di Palazzo Rosso riguarda gli affreschi eseguiti dal Franceschini nel Salone del Gran Consiglio di Palazzo Ducale a Genova, una delle rarissime occasioni

²⁴ Si segnala l'esistenza di un'ulteriore versione del soggetto religioso, in cui le braccia di Giuseppe riprendono lo studio del *recto* del disegno genovese. Miller collega il dipinto a un disegno, sebbene in controparte, conservato al Louvre (MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., p. 172, n. 66), per il quale, si veda, inoltre, al *link* seguente: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020005219> (ultimo accesso: 22/07/2025). Il catalogo del Herzog Anton Ulrich-Museum (S.JACOB, S.KÖNIG-LEIN (ed.), *Die italienischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts*, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 2004, pp. 51-52), che conserva una delle versioni, esclude l'autografia dell'opera, ipotesi non condivisa, soprattutto alla luce del disegno genovese. Si propone che il dipinto tedesco sia la prima versione, realizzata nel 1700, e che abbia costituito il modello per la seconda versione del 1706 destinata a Vienna, in cui la composizione è stata ribaltata e la gestualità di Giuseppe modificata: inizialmente il braccio sinistro era piegato, come nel *recto* genovese, mentre nella versione successiva entrambe le braccia risultano protese, secondo lo studio del verso. Il disegno francese sarebbe quindi un primo studio per la versione viennese, che, pur invertendo la composizione rispetto alla prima versione tedesca, ne conserva l'impostazione verticale e il braccio sinistro ripiegato sulla spalla.

²⁵ Il foglio – <https://drouot.com/en/l/26319529-?from Vente=&partial=true> (ultimo accesso: 22/07/2025) – è stato battuto all'asta nell'ottobre del 2024 e faceva parte della collezione di Claudio Argentieri (L. 486b) di cui, tra l'altro, una parte del fondo è custodito proprio a Palazzo Rosso a Genova si veda: BOCCARDO, *I grandi disegni italiani*, cit., pp. 90-92.

²⁶ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., p. 266, n. 165.4. Si veda, inoltre, al *link* seguente: <https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/diana-and-actaeon> (ultimo accesso: 22/07/2025).

²⁷ Anche questo foglio presenta il timbro di Claudio Argentieri, quindi tra fine Ottocento e inizio Novecento già era sottoposto a movimenti tra diverse collezioni. Si veda, inoltre, al *link* seguente https://www.bonhams.com/auction/29809/lot/200/marcantonio-franceschini-bologna-1648-1729-study-for-an-angel-recto-and-studies-of-an-arm-and-a-leg-verso-unframed/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral (ultimo accesso: 22/07/2025).

²⁸ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 269, 271, n. 165.31. Si veda, inoltre, al *link* seguente: <https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/flora-and-zephyr-with-narcissus-hyacinthus-adonis-and-clytie-ceiling-painting> (ultimo accesso: 22/07/2025).

²⁹ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 269, 271, n. 165.30. Si veda, inoltre, al *link* seguente: <https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/aurora-and-cephalus-with-cupid-and-tithonus-his-eyes-bound-by-amorini-ceiling-painting> (ultimo accesso: 22/07/2025).

in cui l'artista lasciò Bologna.

Già attivo per famiglie genovesi dal 1680, nel 1702 fu scelto dal Senato per la decorazione del Palazzo Ducale sgominando i più noti pittori locali³⁰.

I lavori, durati fino al 1704, furono accolti con grande soddisfazione, ma la sorte avversa di molti affreschi del Franceschini non risparmia nemmeno il vasto ciclo genovese: la mattina del 3 novembre 1777 un incendio distrugge sia la Sala del Maggior Consiglio sia quella adiacente del Minor Consiglio.

Di quello che era considerato il suo vero e proprio capolavoro genovese rimangono per lungo tempo solo testimonianze letterarie come l'*ekpharsis* delle *Notizie dell'Opere* e la descrizione di Carlo Giuseppe Ratti (Savona, 1737-1795), pittore e storiografo ligure, molto dettagliata ed arricchita di giudizi positivi per cui «tutti ne rimangono presi e in sì vasta mole ben tutti comprendono quale fosse il bel talento del Franceschini»³¹.

La testimonianza del Ratti è stata fondamentale per il tentativo di ricostruzione della volta in occasione della mostra celebrativa del 2001, attorno alla quale si è considerevolmente ampliata la conoscenza di questa grandiosa commessa.

Di rilievo lo studio condotto da Laura De Fanti sul fondo di disegni di Palazzo Rosso, che, grazie al restauro dei cartoni preparatori di Orvieto e di quelli conservati presso l'Accademia Ligustica, ha associato all'impresa ben dodici prove grafiche³².

A seguire per numero di studi è la volta affrescata del Salone d'Onore del Palazzo Ducale di Modena, oggi Accademia Militare. La commessa, datata 1696, fu realizzata in occasione delle nozze tra il duca Rinaldo d'Este e Carlotta Felicita di Brunswick. Tradizionalmente identificata come l'*Incoronazione di Bradamante*³³, figura ariostesca cara alla famiglia d'Este, Miller propone invece che la fanciulla incoronata sia un'allegoria della stessa Carlotta Felicita, circondata dalle divinità olimpiche figura ariostesca cara alla famiglia d'Este, Miller propone invece che la fanciulla incoronata sia un'allegoria della stessa Carlotta Felicita, circondata dalle divinità olimpiche³⁴.

Miller corrispondeva all'impresa cinque disegni a cui se ne vogliono aggiungere ulteriori quattro, come indicato nella tabella in appendice.

Questi nove fogli sono gli unici del fondo a presentare una preparazione in marrone scuro tendente quasi al grigio e utilizzati su entrambi i lati.

Miller individua sul *recto* del foglio n. D4842 [fig. 3a] lo studio di braccia, mani e gamba sinistra di una *Fama volante* [fig. 3b] nella tipica conformazione franceschiniana. Anche Laura De Fanti riconosce il soggetto, ma propone una diversa destinazione: non Modena, bensì Genova, facendo riferimento al cartone preparatorio conservato al Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto³⁵, l'unica testimonianza superstite della Fama genovese. Tuttavia, la composizione del disegno è pressoché identica a quella della Fama nella volta modenese, e Miller aveva già considerato il cartone orvietano pertinente all'impresa di Modena.

³⁰ Per un'approfondita analisi delle commissioni genovesi del Franceschini si veda L. FANTI, *Marcantonio Franceschini e la committenza genovese. Elementi per una ricostruzione*, in G. TESTA GRAUSO (a cura di), *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 luglio – 25 agosto 2002), Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 201-219.

³¹ C.G. RATTI, *Storia de' pittori e scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono: secondo il manoscritto del 1762*, M. MIGLIORINI (a cura di), Genova, Istituto di storia dell'arte dell'Università di Genova, 1997, p. 245.

³² L. FANTI, *Dal particolare all'universale. Connotazioni teoriche e pratiche del disegno nell'opera del Franceschini: il caso di Palazzo Ducale*, in *Marcantonio Franceschini, I cartoni ritrovati*, cit., pp. 157-171.

³³ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 230-231, n. 125.

³⁴ Per una scheda completa sull'affresco si veda MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 230-232, n. 125.

³⁵ A. GARZELLI (a cura di), *Museo di Orvieto: Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna, Calderini, 1972, n. 323.

Il restauro del 2002 ha rivelato nel cartone una quadratura analoga a quella dei cartoni sicuramente genovesi, ma la scheda tecnica non è risolutiva sulla datazione³⁶, indicando un arco compreso tra il 1696 e il 1702, corrispondente ai lavori di Modena e Genova.

Nonostante i dubbi, si ritiene più plausibile restituire il foglio alla committenza modenese, in linea con l'ipotesi di Miller. Questo non solo per l'affinità con l'affresco di Modena o il cartone di Orvieto, paragoni che continuerebbero a rendere problematica la destinazione, ma soprattutto per quanto osservabile sul verso del foglio: due mani piegate in modo singolare che coincidono perfettamente con quelle di una musa distesa sugli archi della quadratura della volta di Modena [fig. 3 c-d].

Oltre al fatto che sia più probabile che uno stesso foglio sia stato usato per studi della stessa commissione, a rafforzare l'ipotesi vi è anche la preparazione della carta marrone-grigiastra, identica a tutti i fogli correlati all'impresa modenese.

Indicativamente sei disegni sono riconducibili alla prestigiosa decorazione della chiesa del Corpus Domini di Bologna che vede attivo il Franceschini in più frangenti dal 1687 al 1696.

Si rimanda all'elenco la proposta di un disegno da aggiungere ai cinque già individuati dal Miller e Laura De Fanti.

Si vuole in questo caso proporre un disegno che non appartiene direttamente al fondo Franceschini, ma che sempre si conserva al Gabinetto di Palazzo Rosso. Il foglio in questione è il n. D1517 [fig. 4], a penna ed inchiostro bruno e acquerellato, di cui già Laura De Fanti aveva rivelato la connessione con le perdute decorazioni a *grisaille* delle cinque volte minori con gli episodi miracolosi della vita di santa Caterina de' Vigri nel Corpus Domini³⁷.

La chiesa nel 1943 viene bombardata ben due volte, per cui gran parte degli affreschi e delle opere sono irrimediabilmente compromessi, se non completamente distrutti.

La conoscenza e il posizionamento nell'edificio di queste cinque scene lo si deve alla presenza di documentazione fotografica precedente ai bombardamenti e grazie alla conservazione di molti disegni e di cartoni preparatori. La scena del *Ritrovamento del corpo incorrotto di santa Caterina de' Vigri*³⁸, sulla voltina dell'abside, è riconoscibile nel disegno genovese grazie proprio al cartone preparatorio conservato presso Orvieto³⁹.

Il foglio appartiene alla raccolta di Marcello Durazzo, che acquisì parte della consistente collezione di Filippo Nicoli canonico della Basilica di San Petronio dal 1780, e si presenta in condizioni precarie, inarcato, piegato e con qualche strappo lungo i bordi. Oltre all'inserimento di qualche pecetta per coprire buchi probabilmente causati dall'acidità dell'inchiostro, sulla superficie la composizione complessiva si mostra chiara e se ne conservano anche le più sottili tracce del perimetro circolare.

Si vuole concludere proponendo ulteriori disegni inediti ricondotti ad opere del Franceschini, ma relative a commesse singole, solitamente tele per istituzioni ecclesiastiche o per privati sempre oscillanti tra rappresentazioni sacre e profane.

Il foglio n. D4834 [fig. 5a] è lo studio a matita rossa di due coppie di mani per la tela con *Cristo appare a san Tommaso d'Aquino*⁴⁰ [fig. 5b], realizzata nel 1699 per i padri domenicani di Bologna⁴¹.

³⁶ TESTA GRAUSO (a cura), *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati*, cit., pp. 250-252.

³⁷ L. DE FANTI, *Il "pittore della Santa": Marcantonio Franceschini e la decorazione nella chiesa del Corpus Domini in Bologna*, in V. FORTUNATI (a cura di), *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Bologna, Editrice Compositori, 2002, pp. 265-289.

³⁸ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., p. 342, n. C8.

³⁹ GARZELLI (a cura di), *Museo di Orvieto: Museo dell'Opera del Duomo*, cit., n. 101.

⁴⁰ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 162-163, n. 52, tav. XXIX; MILLER, CHIODINI (a cura di), *Il libro dei Conti*, cit., pp. 334-335, tav. XL.

⁴¹ La Basilica di San Domenico a Bologna è di proprietà del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli affari dei culti e per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

Sul lato sinistro sono presenti le mani del Cristo che «stende il braccio destro per indicare il volume aperto sull'altare, e con la mano sinistra addita se stesso»⁴². A destra, invece, sono studiate le mani di san Tommaso, aperte e protese verso la divina visione. L'episodio narrato è relativo a quando, in San Domenico a Napoli, san Tommaso cadde improvvisamente in estasi udendo le parole d'approvazione del Cristo: *Bene scripsisti de me Thoma*. Il dipinto presenta una composizione molto semplice, ma «la perfetta sintesi tra l'impeccabile accuratezza disegnativa e la selezione della tavolozza entro un numero limitatissimo di colori»⁴³ lo rendono un eccellente esempio della più compiuta maturità artistica del pittore. In particolare, proprio le mani e le gestualità, così importanti per il Franceschini, riescono a restituire tutta la carica emotiva della scena, veicolandone il racconto.

Nella collezione di Windsor Castle è, inoltre, presente un disegno preparatorio dell'intera composizione, studiata, però, da un punto di vista più distante, tanto da riuscire a comprendere il crocifisso sull'altare, e con una differente posa per san Tommaso d'Aquino.

Il foglio n. D4867 [fig. 6a] è lo studio preparatorio per il magnifico quadro di *Aurora e Cefalo*⁴⁴ [fig. 6b], commissionatogli dal principe tedesco Dominik Andreas Graf von Kaunitz di Austerlitz nel 1700, realizzato insieme al *pendant* con *Bacco e Arianna*. Il dipinto dal 1996 era in collezione privata a Washington D.C., ma nel 2020 compare ad un'asta Sotheby's risultando ad oggi invenduto⁴⁵.

Nel bellissimo disegno si riconosce lo studio della gamba e del braccio sinistro di Aurora, immortalata nell'atto del rapimento di Cefalo. Vi si vede, inoltre, il piede destro ancora appoggiato su una superficie che nell'opera finale prenderà le sembianze della nuvola da cui la dea si sporge. Sul lato destro del foglio sono studiate le gambe di Cefalo, colto nell'attimo della fuga. Precisissimo è il riporto dei singoli dettagli studiati, in particolare per la gamba e per il piede sinistro di Cefalo, notevolmente scorciati. Si noti nel disegno la peculiarità analitica del Franceschini che tende a raffigurare le diverse parti del corpo in poco spazio, in questa fase di studio focalizzata al dettaglio indipendente dall'unità totale dell'opera.

Il dipinto *Mosè affidato al Nilo dai genitori*⁴⁶ [fig. 7a] viene commissionato al Franceschini da parte di Ippolito Fenaroli di Brescia nel 1710 e successivamente entra a far parte, per via ereditaria, della collezione Leichi. Di quest'opera Miller pubblica nel catalogo la fotografia di un disegno di bottega che la documenta. L'iniziale identificazione del disegno genovese con l'opera bresciana parte proprio da questa copia di bottega che Miller suggerisce essere realizzata in controparte rispetto l'originale, probabilmente in vista di una stampa. La perfetta somiglianza delle posizioni studiate a matita rossa del disegno n. D4861 [fig. 7b] differivano, infatti, unicamente per l'orientamento. La conferma finale della corrispondenza che si propone tra disegno genovese e dipinto è sostenuta in questa sede grazie all'aiuto di Paolo Boifava, direttore del Museo Leichi di Montichiari, nella ricerca del quadro. Messa all'asta nel 1882 e rimasta invenduta, l'opera viene ritirata dalla famiglia e tutt'oggi la sua collocazione è ignota, ma dovrebbe ancora appartenere a un erede Leichi. Con il disegno di Genova, oltre alla totale corrispondenza delle parti del corpo di Amram, padre di Mosè, si può osservare l'uso della matita rossa per la realizzazione dei passaggi cromatici attraverso un infittirsi del segno, limitando, così, l'uso della biacca solo a piccolissimi lumetti in corrispondenza delle dita e del gomito.

⁴² MILLER, F. CHIODINI (a cura di), *Il libro dei Conti*, cit., p. 334.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., p. 175, tav. XXX.

⁴⁵ Si veda al *link* seguente: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/master-paintings/marcantonio-franceschini-aurora-and-cephalus> (ultimo accesso: 22/07/2025).

⁴⁶ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., p. 232, n. 126, p. 322, n. D179; G. LEICHI, A. CONCONI FEDRIGOLLI, P. LEICHI, *La grande collezione: le Gallerie Avogadro, Fenaroli-Avogadro, Maffei-Erizzo: storia e catalogo*, Brescia, Grafo, 2010, pp. 115-116, cat. 60.3.

Infine, si vuole concludere con il disegno n. D1177 [fig. 8a], trovato tra le cartelle relative al Franceschini⁴⁷, ma non segnalato da Miller. Il foglio, incollato su un cartoncino spesso, desta interesse per il tratto e lo stile grafico pienamente riconducibili al pittore, così come per il soggetto — un’Annunciazione con Dio Padre e una serie di putti — relativo all’affresco eseguito intorno al 1695 per la cappella della Santissima Annunziata nel Portico di San Luca a Bologna, su commissione del sarto Carlo Moretti [fig. 8b].

Le corrispondenze con l’affresco sono molteplici, salvo il fatto che il disegno è in controparte, motivo per cui non può considerarsi uno studio preparatorio, bensì un disegno *d’après*, probabilmente destinato alla realizzazione di una stampa. Sebbene Franceschini realizzasse spesso disegni delle proprie opere per l’allievo e incisore Francesco Antonio Meloni (Bologna, 1676–1713)⁴⁸, non risultano esempi già ribaltati per il trasferimento su matrice, né si conoscono stampe d’epoca relative a questa *Annunciazione*, a differenza di molte altre derivate da opere del maestro. Se non pensata per una stampa, resta insolita, specie per un pittore rigoroso come Franceschini, l’adozione di un’iconografia volutamente speculare. Il disegno, a penna e inchiostro bruno con acquerellature, colpisce per freschezza e qualità, tanto da rendere difficile escluderne l’autografia, supportata anche da lievi variazioni rispetto all’affresco, come l’orientamento delle teste di alcuni putti e una diversa distribuzione dei gruppi di nuvole. Pur essendo certo il legame con l’affresco bolognese, la paternità e la funzione del foglio rimangono tuttora difficili da definire con certezza.

La ricerca ha permesso di identificare 18 disegni della raccolta genovese come studi per opere note, a fronte di 17 ancora non riferiti. Molti tra questi ultimi sembrerebbero relativi alla perduta volta del Palazzo Ducale di Genova, suggerito dalle marcate angolazioni “da sotto in su”, tipiche di decorazioni a soffitto. Tre fogli sono studi di panneggi, di difficile interpretazione, mentre i restanti sono studi di figura, che lasciano ancora aperta l’indagine per il futuro.

⁴⁷ Sul registro del museo il disegno presenta un punto interrogativo in relazione all’attribuzione a Franceschini.

⁴⁸ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 347–352.

APPENDICE

Di seguito l'elenco dei disegni del fondo genovese per cui sono state riconosciute delle corrispondenze ad opere note⁴⁹. Per i fogli non in elenco si concorda e si fa riferimento a quanto già pubblicato da Dwight C. Miller e Laura de Fanti⁵⁰.

N. 4832: Studi di due mani aperte per *Assunzione di santa Caterina de' Vigri*, 1692 ca., affresco, Bologna, Corpus Domini. L'attribuzione non è certa, poiché nell'affresco la mano sinistra appare diversa, ma il disegno preparatorio in collezione privata mostra una mano analoga a quella del foglio genovese;

N. 4834: Studio di mani e braccia per *Cristo appare a san Tommaso d'Aquino*, 1699, olio su tela, 382 x 336 cm. Bologna, Biblioteca del Chiostro del Convento domenicano adiacente la Basilica di San Domenico;

N. 4842v: Studio delle braccia per la *Musa con la testa appoggiata*, 1696, affresco. Modena, Palazzo Ducale;

N. 4843r: Studio di braccia e mani per *Fede e Carità*, 1695, affresco. Bologna, Santa Maria di Galliera, Cappella Antoni;

N. 4845r: Studio di braccia, piedi e gambe per *Divinità che si baciano*, 1696, affresco. Modena, Palazzo Ducale;

N. 4845v: Studio di due piedi e braccio per *Atena*, 1696, affresco. Modena, Palazzo Ducale;

N. 4859: Studio di gambe e piedi per *Presenza di Almeria*, 1702-1704, affresco. Genova, Palazzo Ducale. De Fanti attribuiva lo studio alla *Battaglia della Meloria*;

N. 4861r: Studio braccia e gambe per Amram in *Mosè posto nel Nilo dai genitori*, 1710, olio su tela, 200 x 268 cm. Brescia, Collezione Leichi;

N. 4867: Studio di braccia e gambe per *Aurora e Cefalo*, 1700, olio su tela, 144,8 x 101,6 cm. Washington D.C., collezione privata;

N. 4874v: Studio di figura maschile adagiata per un soldato della *Battaglia della Meloria*, 1702-1704, affresco. Genova, Palazzo Ducale;

N. 4875: Studio gambe e braccia per *Latona trasforma i cittadini della Licia in rane*, 1692-1698, olio su tela, 478 x 255 cm. Vaduz, Sammlungen des Fursten von Liechtenstein;

N. 4877: Studio di una figura maschile per l'angelo di *Il sogno di san Giuseppe*, 1688-1689, affresco staccato. Piacenza, Cattedrale Santa Maria Assunta e Santa Giustina.

N. 4879: Studio di figura maschile e braccia per Adone in *La morte di Adone*, 1692 circa, olio su tela, 175 x 210 cm. Vaduz, Sammlungen des Fursten von Liechtenstein;

N. 4892: Studio di figura femminile e piedi per Lucrezia in *Tarquinio e Lucrezia*, 1706, olio su tela, 185 x 184 cm. Vaduz, Sammlungen des Fursten von Liechtenstein;

N. 4893r: Studio di braccia, piede e gamba per *Musa con armatura e tromba in mano*, 1696, affresco. Modena, Palazzo Ducale;

N. 4894r: Studio di figure femminile e braccia per *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, 1706 ca., olio su tela, 187 x 194. Venduto a Parigi nel 1924;

N. 4894v: Studio di braccia per Giuseppe in *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, 1706 circa, olio su tela, 187 x 194. Venduto a Parigi nel 1924;

N. 4896v: Studio di due mani che suonano un violino per *La Musica*, 1705-1710, olio su tela, 117 x 90 cm. Napoli, casa d'aste Blindarte, lotto 274. La corrispondenza è verosimile, ma non certa, poiché sul recto compare uno studio per *La caccia di Venere e Adone* (1698). Ciò potrebbe suggerire una datazione anticipata del dipinto a quando attivo per il Principe del Liechtenstein.

⁴⁹ I singoli fogli sono consultabili sul catalogo online dei Musei di Genova inserendo il numero d'inventario nella barra di ricerca: <https://catalogo.museidigenova.it/cerca?tags=franceschini&sort=ss&page=0> (ultimo accesso: 18/09/2025).

⁵⁰ Per l'elenco si usano le seguenti abbreviazioni: "r" recto; "v" verso; "sx" sinistro/a; "dx" destro/a.



1a. Marcantonio Franceschini: *Tarquinio e Lucrezia*, n. D4892
matita rossa e rialzi a biacca su carta preparata beige/grigio, 299x373 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



1b. Marcantonio Franceschini: *Tarquinio e Lucrezia*, 1706, olio su tela, 185x184 cm
LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna



1c. Marcantonio Franceschini: *Tarquinio e Lucrezia*, Inv. n. D-FN12374
penna e inchiostro bruno e acquerello bruno su carta, 189x192 mm
Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura



2a. Marcantonio Franceschini: *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, 1706 circa, olio su tela, 187x194 cm
Venduto a Parigi nel 1924 (foto Miller, 2001)



2b. Marcantonio Franceschini: *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, n. D4894 *recto*
matita rossa e rialzi a biacca su carta preparata in beige, 300x438 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



2c. Marcantonio Franceschini: *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, n. D4894 *verso*
matita rossa e rialzi a biacca su carta preparata in beige, 300x438 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



3a. Marcantonio Franceschini: *Fama Volante*, n. D4842 *recto*
matita rossa e rialzi a biacca su carta preparata marrone scuro/grigio, 301x425 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



3b. Marcantonio Franceschini: *Fama volante*, 1696, affresco
Modena, Palazzo Ducale



3c. Marcantonio Franceschini: *Musa con la testa appoggiata*, 1696, affresco
Modena, Palazzo Ducale



3d. Marcantonio Franceschini: *Musa con la testa appoggiata*, n. D4842 verso
matita rossa e rialzi a biacca su carta preparata marrone scuro/grigio, 301x425 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di
Palazzo Rosso



4. Marcantonio Franceschini: *Ritrovamento del corpo incorrotto di Santa Caterina de' Vigri*, n. D1517
penna e inchiostro bruno acquerellato e tracce di matita rossa, 262 x 348 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



5a. Marcantonio Franceschini: *Cristo appare a San Tommaso d'Aquino*, n. D4834
matita rossa e rialzi a biacca su carta bianca, 285x410 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



5b. Marcantonio Franceschini: *Cristo appare a san Tommaso d'Aquino*, 1699, olio su tela, 382x336 cm
Bologna, Biblioteca del Chiostro del Convento domenicano
adiacente la Basilica patriarcale di San Domenico
(© su concessione del Fondo Edifici di Culto)



6a. Marcantonio Franceschini: *Aurora e Cefalo*, n. D4867
matita rossa rialzi a biacca su carta preparata beige, 301 x 433 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



6b. Marcantonio Franceschini: *Aurora e Cefalo*, 1700, olio su tela, 144,8x101,6 cm
New York, Sotheby's, invenduto da Washington D.C., collezione privata



7a. Marcantonio Franceschini: *Mosè affidato al Nilo dai genitori*, 1710, olio su tela, 200x268 cm
Brescia, Collezione Leichi, ramo familiare sconosciuto



7b. Marcantonio Franceschini: *Mosè affidato al Nilo dai genitori*, n. D4861
matita rossa e rialzi a biacca su carta bianca, 289x376 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



8a. Marcantonio Franceschini: *Annunciazione*, n. D1177
penna e inchiostro bruno acquerellato e tracce a matita grigia, 299x425 mm
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



8b. Marcantonio Franceschini: *Annunciazione*, 1695 circa, affresco
Bologna, cappella della Santissima Annunziata nel
Portico di San Luca

NUOVE OPERE PER LA PRIMA MATURITÀ
DI ANDREA FERRERI (1673-1744)
SCULTORE E ARCHITETTO MILANESE TRA BOLOGNA E FERRARA

Davide Lipari

ABSTRACT

Il testo ripercorre i primi venticinque anni della carriera di Andrea Ferreri, allievo di Giuseppe Maria Mazza attivo a Bologna e a Ferrara. Oltre a nuove analisi critiche e documentarie, vengono presentate nuove opere: la xilografia tratta da un suo disegno raffigurante le colonne votive di Bologna; il modelletto fittile della *Vigilanza*, appartenuto nel Settecento a Luigi Sacchetti, la cui versione monumentale in marmo si trova nel Palazzo Arcivescovile di Ferrara; la *Madonna con il Bambino* in terracotta del Museo Davia Bargellini; il *San Sebastiano* in terracotta, la cui composizione deriva da un'incisione di Simone Cantarini.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Maria Mazza, Andrea Ferreri, Barocco, scultura del Settecento, terracotta

New Works from the Early Career of Andrea Ferreri (1673-1744)
Milanese Sculptor and Architect in Bologna and Ferrara

ABSTRACT

The paper retraces the first twenty-five years of Andrea Ferreri's career, a pupil of Giuseppe Maria Mazza active in Bologna and Ferrara. In addition to new critical and documentary analyses, the paper presents new works by Ferreri: a woodcut after his design of Bologna's *Colonne Votive*; the *Vigilanza* terracotta model, owned in the eighteenth century by Luigi Sacchetti, whose monumental marble version is in Ferrara's Archbishop's Palace; the terracotta *Virgin and Child* at the Davia Bargellini Museum; the terracotta *Saint Sebastian* inspired by a Simone Cantarini engraving.

KEYWORDS: Giuseppe Maria Mazza, Andrea Ferreri, Barocco, Eighteenth-Century Sculpture, Terracotta

Io non so come questo scultore fosse eletto uno dei quaranta primi fondatori dell'accademia [Clementina], non essendo egli bolognese né di nascita né d'origine; tuttavia, egli è d'avversarsi a grado qualunque errore allor succedesse, per cui ebbe luogo tra noi, essend'uomo di molto valore, e finalmente poi quanto egli sa lo apprese in Bologna, e per questo il possiamo appellar nostro con qualche ragione¹.

Con queste parole, nei volumi dedicati alla storia dell'Accademia Clementina e alle vite dei suoi fondatori, il pittore e segretario dell'istituzione, Giampietro Zanotti, apriva nel 1739 la biografia di uno dei più importanti allievi dello scultore bolognese Giuseppe Maria Mazza (1653-1741), Andrea Ferreri². Trasferitosi con i genitori a Bologna da Milano verso il 1683, quando era ancora bambino,

Sono grato ad Andrea Bacchi, Giovanni Banzi, Irene Graziani, Clara Maldini, Simone Marchesani, Riccardo Piffanelli, Margherita Pini, Francesca Pinna, Federica Sani, Clara Seghesio, Alberto Vianello, Monsignor Stefano Zanella.

¹ GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, In Bologna, Per Lelio dalla Volpe, 1739, vol. II, p. 135.

² Su Ferreri: Ivi, pp. 135-141; CESARE CITTADILLA, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, 4 voll., In Ferrara, per Francesco Pomatelli, 1783, vol. IV, pp. 266-285; M. CECHELLI, *La scultura a Ferrara nel Settecento*, «La Pianura», 4 (1976), pp. 109-122; E. RICCÒMINI, *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia*, Bologna, Zanichelli, 1977, pp. 84-89; B. GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura e scultori a Ferrara: 1598-1796*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 2004, pp. 9-108, 126-131; S. MASSARI, *«Il nostro*

fu tra i primi scultori a entrare nella bottega di Mazza e, soprattutto, a riprenderne fedelmente il linguaggio, ma studiò da autodidatta pure l'architettura, che praticò e insegnò.

La principale fonte per ripercorrere la biografia e il catalogo dell'artista, oltre al testo di Zanotti, è il *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi* (1782-1783) di Cesare Cittadella, poiché verso il 1722 il Nostro si trasferì definitivamente a Ferrara con la famiglia e con almeno un assistente, Filippo Suzzi, dopo che il cardinal legato Tommaso Ruffo gli aveva affidato l'esecuzione dell'intero nuovo apparato scultoreo del Palazzo Arcivescovile e della cattedrale. In quel frangente, infatti, la città era priva di una bottega egemone o comunque capace di gestire commissioni monumentali complesse, così Ferreri divenne per Ferrara ciò che nei quarant'anni precedenti Mazza era stato per Bologna.

Esclusa una breve lettura della sua opera nella *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara³ – tutto sommato non del tutto negativa, non foss'altro per campanilismo –, il vero recupero critico della figura di Ferreri si ha a partire dagli anni Settanta del Novecento con gli studi di Marco Cecchelli, Eugenio Riccòmini e Berenice Giovannucci Vigi⁴.

Purtroppo, non possediamo datazioni certe per quanto riguarda le operazioni monumentali condotte da Ferreri a Bologna, se si esclude la *Madonna del Carmine* di piazza San Martino, inaugurata il 20 settembre 1705, posta su una *columna caelata* chiusa da un capitello ionico a quattro facce con volute sulle diagonali (fig. 19)⁵. Nella biografia del 1739, tra le opere del Nostro, Zanotti menziona per prima questa scultura in arenaria, ricordando pure la circostanza dell'incarico ricevuto dai Padri Carmelitani del convento di San Martino Maggiore, i quali volevano commemorare l'incoronazione solenne di una cassa processionale lignea seicentesca di uguale soggetto, avvenuta nel 1704⁶.

moderno Algardi». Giuseppe Maria Mazza scultore bolognese tra Sei e Settecento, tesi dottorale, tutor: Andrea Bacchi, Università degli Studi di Trento, 2012-2013, p. 243; G. SACCONI, *Andrea Ferreri scultore e architetto*, in G. SACCONI, ET AL. (a cura di), *La Madonna Grassa nel portico di San Luca: Andrea Ferreri scultore/architetto*, catalogo della mostra (Bologna, sede dell'Ordine degli Architetti di Bologna, maggio-giugno 2016; maggio-giugno 2017), Bologna, ArchitettiBologna, 2017, pp. 49-61 (fruibile online). In quest'ultimo testo la datazione dei lavori al Palazzo Arcivescovile di Ferrara risulta inesatta e non viene riconosciuto a Filippo Suzzi il ruolo di esecutore degli addobbi per le nozze dei principi di Lorena nel 1736, realizzati su progetto e con la direzione di Ferreri, come riportato nella relativa stampa (M. CECHELLI, *La scultura a Ferrara nel Settecento*, «La Pianura», 1 (1977), p. 58). Su Suzzi: Ivi, pp. 57-60; ID., *La scultura del Settecento in Cattedrale*, in *La Cattedrale di Ferrara*, Atti del convegno (Ferrara, 11-13 maggio 1979), Ferrara, Berliuguardo, 1982, pp. 577-609, in part. p. 600; D. LIPARI, *Who was Lorenzo Sarti called 'Lorenzino del Mazza'? A biography of the 18th-century Bolognese sculptor with New Works and New Documents*, in A. BACCHI, D. LIPARI, *Bolognese Baroque Classicism: the Seasons by Lorenzo Sarti*, London, Brun Fine Art, 2022, pp. 72-73. Sull'Accademia Clementina S. ZAMBONI, *L'Accademia Clementina*, in A. EMILIANI, E. RICCÒMINI, ET AL. (a cura di), *L'arte del Settecento Emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 8 settembre 1979 – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1979, pp. 211-218; S. BENASSI, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988; A.W.A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989; *Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari*, 4 voll., collana diretta da A. EMILIANI, Argelato, Minerva, 2005-2006. Su Mazza: Massari, «*Il nostro moderno Algardi*», cit.

³ L. CICOGNARA, *Storia della scultura*, Venezia, Tipografia Picotti, 1818, vol. III, p. 103.

⁴ Si veda la nota 2.

⁵ «20 settembre 1705. Domenica a hore quindici fu messa la statova della Madonna di macigno nella colonna de padri di San Martino Maggiore et il giorno seguente, che era il giorno di San Marco Apostolo, si fece la processione generale che si doveva fare il lunedì di Pentecoste. La statova la fece il signore Andrea Ferrerio» (G.B. BELIOTTI, *Cronaca delle cose riguardanti Bologna dal 1690 al 1761*, Ms. B1163, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, c. 34). Sull'opera si veda, da ultimo, V. RUBBI, *La colonna della Madonna del Carmine di piazza S. Martino*, in R. SCANNAVINI, C. MASOTTI (a cura di), *Bologna ritrovata: segni e figure architettoniche. Colonne e statue di Piazza S. Domenico*, Bologna, CM Edizioni, 1997 pp. 96-98.

⁶ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 136. Lo testimonia pure l'iscrizione posta alla base della colonna («D.O.M. / A.D. MDCCIV/ REGNANTE SS. DD. / CLEMENTE XI P. O. M. / S. IMAGO / B.V. MARIAE CAR. S.M.M. / AB EMIN. D.D. S.R. E. CARD. / FERDINANDO DE ABDUA LEGATO/ ET JACOBO

Viene poi ricordata la *Vergine* «pur di macigno»⁷ sulla facciata dell'ex ospedale di San Biagio, nota soltanto attraverso un'immagine molto piccola, edita nel 2017, poiché non esistono riproduzioni fotografiche antiche e, da molti anni, è nascosta da una copertura protettiva⁸.

Di seguito, Zanotti cita l'*Ercole* e l'*Orfeo* in arenaria dello scalone di palazzo Belloni (figg. 1-2). I lavori di costruzione dell'edificio, diretti da Giovanni Antonio Torri e finanziati dal banchiere Giovanni Angelo Belloni, dovevano essere terminati alla fine del 1714, e le statue di Ferreri vennero forse installate entro il 9 marzo 1717, quando il palazzo venne scelto dal cardinal legato Agostino Cusani e dall'Assunteria di Magistrati per ospitare il sovrano *de jure* Giacomo III Stuart d'Inghilterra durante il suo dorato viaggio d'esilio⁹. Nel palazzo esiste pure un'alcova inquadrata da un capricciosissimo arco mistilineo a sesto ribassato, decorato a finto oro da volute, fogliami, cigni, maschere e da una grande conchiglia capovolta posta in chiave, su cui siede un putto colto nell'atto di spargere dei fiori¹⁰. Mai menzionati dalla critica, questi ornati sembrano imputabili allo stesso Ferreri, se si confronta il putto dell'alcova con i cherubini dell'altare maggiore di Santa Maria della Consolazione a Ferrara – cantiere su cui torneremo.

Zanotti menziona infine la scomparsa *Cerere* di casa Monteceneri e la *Vergine con il Bambino* in stucco (detta *Madonna Grassa*) del portico di San Luca, finanziata in un momento imprecisato dal marchese Francesco Maria Monti (1670-1725)¹¹.

L'ordine delle opere proposto nella biografia manoscritta di Marcello Oretti, redatta nella seconda metà del Settecento, è ancora diverso, e quindi né l'uno né l'altro elenco sono al momento risolutivi¹²; tuttavia, merita un approfondimento la datazione della *Vergine Monti*.

L'opera veniva collocata da Cecchelli nel 1716, basandosi sull'anno di pubblicazione della xilografia di Giuseppe Maria Moretti realizzata proprio su disegno di Ferreri, nella quale viene raffigurato il prospetto del portico di San Luca con la statua *in situ*¹³. Riccòmini proponeva una data prossima al trasferimento dell'artista a Ferrara, attorno al 1722, senza ricordare la stampa del 1716 né affrontare il nodo della sua esistenza – Ferreri avrebbe potuto, ad esempio, disegnare il prospetto del portico includendo il progetto della statua non ancora realizzata¹⁴. Di recente, Giovanna Saccone, è

BONCOMPAGNO / ARCHIEPISCOPO ET P. / SOLEM FUT CORONATA / EXISTENTE PRIOR CON / ALBERTO CALVI DOC. COL.», accompagnata da una seconda lapide, inserita a ricordo dei dedicatari dell'opera, ossia i frati del convento, rappresentati dalla figura del priore Elia Vaiani de Borghi («P.M. ELIAS VAIANI/ DE BURGHSI DOC. COLLEG. / THAE S.S. DUCIS MANT. / SOLO AUXILIO UNIONIS / HANC EREXIT COLUMNAM MDCCV»).

⁷ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 136.

⁸ G. SACCONI, *Andrea Ferreri scultore e architetto*, cit., p. 51, fig. 4.

⁹ Il re arrivò a Bologna quattro giorni dopo, il 13 marzo. Si rimanda allo studio di G. MARINELLI, *Il palazzo Belloni di via de' Gombruti e i soggiorni dei reali Stuart*, «Strenna storica bolognese», 63 (2013), pp. 267-302.

¹⁰ Purtroppo, non è possibile riprodurre le immagini dell'alcova, parte degli ambienti privati del palazzo. Desidero ringraziare Silvia Camerini e Fausto Calderai, i quali hanno comunque tentato di intercedere per me presso i proprietari.

¹¹ Per la storia della *Vergine Monti* si veda *infra* nel testo; per l'analisi dei materiali che la compongono, si veda D. BELOTTI, W. LAMBERTINI, *La "Madonna Grassa" di Andrea Ferreri: lettura storica e restauro dell'opera*, «Strenna storica bolognese», 40 (1990), pp. 67-70.

¹² Si veda l'appendice.

¹³ CECHELLI, *La scultura*, 1976, cit., pp. 109-110. Per datare l'opera l'autore fa riferimento al passo di Marcello Oretti in cui viene citata la xilografia (si veda l'appendice). La xilografia è ripubblicata in C. DE ANGELIS, *Dal sentiero al portico*, in B. BORGHI (a cura di), *Un passamano per San Luca: pellegrinaggi protetti, solidarietà civiche e realizzazioni architettoniche sulle vie della fede*, Atti del Convegno (Bologna, 17 ottobre 2002), Bologna, Pàtron Editore, 2004, p. 130; G. SACCONI, *Il portico di San Luca*, in SACCONI, ET AL. (a cura di), *La Madonna Grassa*, cit., pp. 13-21.

¹⁴ La data del trasferimento viene fornita da Zanotti (*Storia*, cit., pp. 85-86), ma è verificabile anche attraverso gli *Atti dell'Accademia Clementina* (S. QUESTIOLI (a cura di), *Atti dell'Accademia Clementina. Verbali consiliari*, vol. I, 1710-1764, cit., 2005, pp. 66, 68). Durante la riunione del 5 ottobre 1721 Ferreri fu nominato Direttore di architettura (ossia professore) per l'anno accademico 1721-1722 e, benché in quel momento fosse «absente», la carica venne mantenuta,

tornata sulla questione e ha pubblicato lo stralcio di una scrittura privata, la cui natura impone una precisazione¹⁵. Si tratta delle *Convenzioni* formulate l'11 novembre 1702 tra i fratelli Francesco Maria, Filippo Maria (n. 1675) e Antonio Felice Monti (n. 1681), con le quali vengono disciplinati obblighi, competenze e deleghe reciproche, sia per dare esecuzione alle disposizioni testamentarie del padre Ferdinando (datate 20 gennaio 1685), sia per risolvere le questioni sorte nel frattempo. Al capitolo XX delle *Convenzioni* si legge: «si prega ancora unitamente dai signori Filippo ed Antonio il signor Francesco Maria a volere mettere nello stato che deve essere la cappella incominciata dal signor Ferdinando loro padre esistente in uno degli archi del portico che conduce alla Beata Vergine di San Luca col porvi la statua della Beata Vergine conforme al disegno fattone molto tempo prima»¹⁶. Questo è l'unico documento attualmente rintracciabile in cui si ha notizia dell'opera, la quale doveva certamente essere terminata entro il 30 aprile 1711, poiché non se ne fa più parola nelle nuove *Convenzioni*¹⁷.

Dal 1674, Ferdinando era stato il camerlengo del comitato che organizzò il *crowdfunding* per l'erezione dei portici di via Saragozza, mentre suo fratello, il noto architetto Giovanni Giacomo, aveva revisionato il progetto del percorso coperto presentato da Camillo Saccenti e aveva disegnato l'arco Bonaccorsi¹⁸. Ferdinando aveva il patronato di sette archi consecutivi (168-174), e al numero 171 (170, secondo la numerazione settecentesca) aveva previsto la costruzione della cappella destinata alla statua¹⁹. Per Saccone questa venne realizzata in concomitanza con l'elezione di Francesco Maria a priore dell'Arciconfraternita di Santa Maria della Morte, che dal XV secolo si occupava dell'annuale trasporto in processione dell'icona della Beata Vergine di San Luca e finanziava il convento²⁰. Ottenne questa carica annuale nel 1706 ma, poiché l'installazione della statua è un'iniziativa privata e in alcun modo legata alla congregazione, non pare che la circostanza possa assurgere a prova sicura. Ciononostante, una cronologia non lontana è plausibile per altre due ragioni. Nel testamento di

segno che a quella data Ferreri risiedeva ancora a Bologna. Quando invece il 4 ottobre 1722 venne estratto a sorte come Principe (ossia preside) per l'anno accademico 1722-1723, il suo nome venne scartato poiché già dimorante altrove. Non sono attualmente consultabili gli *Stati d'anime* dell'archivio della parrocchia di San Giuliano, ove Ferreri abitava in quegli anni, per cercare un ulteriore appiglio in rapporto al suo trasferimento. È possibile collocarlo in quest'area grazie all'atto di battesimo dell'ultimo figlio nato a Bologna, Giuseppe, pur egli destinato a diventare scultore, la cui data di nascita era sino a oggi ignota (vide la luce il 28 marzo 1720 e venne battezzato il giorno successivo; Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, *Atti di Battesimo della Cattedrale, ad annum, ad diem*). Per un approfondimento su Giuseppe Ferreri, si veda CECHELLI, *La scultura*, 1977, cit., pp. 74-75; GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura*, cit., pp. 108-110, 131-134, 150.

¹⁵ G. SACCONI, *La Madonna Grassa. La committenza e la realizzazione*, in SACCONI, ET AL. (a cura di), *La Madonna Grassa*, cit., pp. 31-36, in part. p. 32.

¹⁶ Bologna, Archivio di Stato, *Bianchetti-Monti*, archivio Monti, busta 328, doc. 566. Il testamento di Ferdinando si trova in Ivi, busta 326, doc. 458.

¹⁷ Si veda: Ivi, busta 329, doc. 621. Non ho trovato traccia diretta o indiretta dell'opera nelle buste 329, 341, 343-349, 351-352.

¹⁸ A.M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, Edizioni Alfa, 1969, pp. 48-49, 52. P. FOSCHI, *Le vie di accesso al santuario e la costruzione del portico*, in M. FANTI, G. ROVERSI (a cura di), *La Madonna di San Luca in Bologna: otto secoli di storia*, Bologna, Silvana Editoriale, 1993, pp. 163-171; DE ANGELIS, *Dal sentiero*, cit., pp. 116-118.

¹⁹ Si veda la stampa del *Portico famosissimo* (1707; Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe; inv. SCG1891), e FOSCHI, *Le vie di accesso*, cit., pp. 168-169.

²⁰ Si veda la nota 15 e *Prospetto storico dell'immagine di Maria Vergine dipinta dall'evangelista S. Luca, conservata, e venerata sul monte della Guardia*, Bologna, nella stamperia della Colomba, 1800, p. 38. Per il legame dell'arciconfraternita con il santuario M. FANTI, *La leggenda della Madonna di San Luca di Bologna. Origine, fortuna, sviluppo e valore storico*, in FANTI, ROVERSI (a cura di), *La Madonna di San Luca*, cit., pp. 71-73; O. TASSINARI CLÒ, *I "viaggi" della Madonna di San Luca e altre manifestazioni di culto pubblico e collettivo*, in FANTI, ROVERSI (a cura di), *La Madonna di San Luca*, cit., pp. 101-105; C. DEGLI ESPOSTI, *Un lungo viaggio verso la "magnificenza": il santuario prima della ricostruzione settecentesca*, in FANTI, ROVERSI (a cura di), *La Madonna di San Luca*, cit., p. 138.

Ferdinando non si menzionano né la cappella né la statua ma, se il relativo «disegno» era stato realizzato «molto tempo prima» (magari da Giovanni Giacomo) e nel 1702 i fratelli Monti stavano affrontando il problema per iscritto, è difficile pensare che, firmato l'atto, aspettassero anni per completare il progetto²¹. Esiste poi un'interessantissima xilografia, sfuggita alla critica, raffigurante le cinque principali colonne votive di Bologna, fatta incidere appositamente da Ferreri su suo disegno dal sodale Moretti poco dopo l'erezione della colonna di piazza San Martino, per essere donata a Francesco Maria Monti (fig. 3)²². L'artista intende dare risalto alle proprie competenze di scultore, architetto, disegnatore e perfino di conoscitore, gareggiando con la grafica di vedute architettoniche prodotta nell'Urbe, ma inventando qualcosa di originale – lo esplicita egli stesso nella dedica²³. Le colonne, nella realtà, sono dislocate in diverse piazze di Bologna ma Ferreri le raggruppa nel medesimo campo visivo, entro un unico terrapieno, con alberi in lontananza, un mendicante di quinta e una coppia di passeggiatori al centro. Una legenda, poi, guida l'osservatore verso una didascalia in cui vengono riportati gli essenziali dati tecnici e storici di ogni costruzione: un ibrido tra un capriccio e un rilevamento architettonico.

Ai fini del nostro discorso è importante soffermarsi sulla dedica.

All'illustrissimo signor marchese Francesco Maria Monti Bendini,

Avendo avuto incontro di fare la statua di macigno della miracolosa immagine di Maria sempre Vergine detta del Carmine e l'architettura della colonna da sostenerla, mi è stato d'impulso ad applicare per lasciar meno difettosa l'opera mia, e per soddisfare ancora al genio che mi ha condotto, a disegnare in prospettiva su imitazione delle romane, queste che trovansi erette nella nostra città di Bologna. Rendendosi perciò belle e considerabili le città dalle varie idee d'operazioni diverse, mi lusingo di non avere a meritar rimproveri, se con questa concorre pure ad accrescerne il numero nel miglior modo che sappia il mio corto intendimento. A Vostra Signoria Illustrissima, che del pari benigna si dimostra feconda di così nobili e singolari idee, mi sono dato l'ardire di dedicarle questa mia prima operazione in intaglio, per contestarle in qualche forma i riverenti sensi delle infinite obbligazioni ch'Ella mi ha imposto, non diffidando, che degnandola Vostra Signoria Illustrissima di sua generosa protezione, apparirà men debole, e potrò io nell'onore dell'aggradimento assicurarmi continuata quella pregiatissima grazia che imploro nel pubblicarmi con ossequiosa divozione.

Di Vostra Signoria Illustrissima

Umilissimo, devotissimo e obbligatissimo servitore

Andrea Ferreri

Se si legge attentamente la seconda parte del testo, l'artista sembra essere già legato al marchese,

²¹ Si veda la nota 16.

²² Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe, inv. SAV2688. L'incisione non è datata ma, nella stampa, in relazione alla *Madonna del Carmine* di Ferreri, viene annotato «si terminò alli 20 di settembre 1705». È sicura l'autografia del disegno, da cui la xilografia è tratta, non solo per via dell'indicazione in calce alla stessa, ma anche perché stilisticamente coerente con i disegni, cronologicamente vicini, da cui vennero tratte sia la stampa che riproduce gli apparati per la canonizzazione di Pio V, progettati da Ferreri nel 1712 per la basilica di San Domenico (ivi, inv. SCG 2741; si veda anche Massari, «*Il nostro moderno Algardi*», cit., p. 243), sia la xilografia del 1716 raffigurante i portici di San Luca (si veda la nota 13). Una derivazione della stampa di Ferreri e Moretti con le colonne votive di Bologna è stata pubblicata da D. GARCÍA CUETO, *Los españoles y la devoción a la Inmaculada en la Boloña del siglo XVII*, in F. J. CAMPOS, F. DE SEVILLA (a cura di), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Atti del Convegno (San Lorenzo de El Escorial, 1-4 settembre 2005), Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Ediciones Escorialenses, 2005, p. 778, fig. 2. Questa e un'altra derivazione si trovano presso le Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna (inv. F34779) e presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna (Gabinetto disegni e stampe, cartelle Gozzadini, cart. 3, nn. 83a-b).

²³ Si pensi alle incisioni dei De Rossi padre e figlio, di Alessandro Specchi, di Gomar Wouters. Per la dedica si veda *infra* nel testo.

per cui, allo stato attuale delle conoscenze, sembra ragionevole supporre che entro il 1705 Ferreri avesse almeno già ricevuto la commissione della *Vergine Monti*.

La stampa, però, apre un'altra questione. Nella dedica, l'autore afferma di avere eseguito non soltanto la «statua di macigno» in piazza San Martino ma anche l'«architettura della colonna da sostenerla», la cui paternità rimaneva fino a oggi incerta. Oretti, ad esempio, la ricordava eseguita dal tagliapietre Paolo Cicognara su disegno del capomastro e architetto Antonio Braga, il quale avrà al massimo fornito una tavola tecnica a supporto dei lavori (che lo storiografo bolognese potrebbe aver rinvenuto) ma non l'invenzione²⁴. D'altronde, Ferreri era a tutti gli effetti riconosciuto dai contemporanei sia come scultore sia come architetto, e questo è evidente scorrendo i cataloghi stilati dai suoi biografi, nei quali si ricordano disegni di facciate, altari, apparati effimeri, scenografie e, addirittura, dipinti di quadratura²⁵. Non a caso, presso l'Accademia Clementina di Bologna ricoprì per sette anni la cattedra di architettura, contro il solo anno in cui fu titolare di quella di figura²⁶.

Ancora le fonti, nel delineare il suo profilo, sottolineano non solo la varietà degli ambiti in cui si espresse ma anche la sua abilità nel trattare materiali eterogenei: dal marmo all'arenaria, dal legno allo stucco, alla terracotta. E, sebbene non sopravvivano esempi, Zanotti ricorda che pure Mazza era arrivato a realizzare oggetti in legno²⁷; di conseguenza, dovette essere proprio lui a fornire al Nostro una preparazione tecnica completa. Ad ogni modo, più che sull'eredità tecnica, la letteratura antica insiste sulla deferenza stilistica dell'allievo nei confronti del maestro: un dato peraltro oggettivo. Ferreri, tuttavia, tende ad astrarre l'orografia dei panneggi inventati da Mazza e ad ammorbidirla nelle terracotte e negli stucchi; mentre i volti, pur mantenendo il disegno tipico dei sembianti del maestro (grandi, con bocche minute e sguardi ampi e discendenti) mostrano una sintesi volumetrica più marcata, visibile pure nelle chiome. Eppure, già nella prima maturità, Ferreri raggiunge una cifra espressivo-formale ancor più personale, ben riconoscibile proprio nella resa dei volti, che divengono via via più duri, allungati e rettangolari, con occhi più piccoli, incorniciati da palpebre spesse. Questi dati ci guidano nella lettura di un aneddoto enfatizzato dalla storiografia settecentesca per sottolineare la prestigiosa discendenza di Ferreri da Mazza, connesso alla realizzazione della coppia di angeli in stucco posti sull'altare maggiore di Santa Maria della Consolazione in Ferrara (1721; figg. 4-6)²⁸: i due avrebbero realizzato un angelo ciascuno «e non si discerne qual d'essi sia del maestro e quale dello scolaro»²⁹. Entro il 1739, da Bologna, con Mazza ancora in vita, Zanotti aveva scritto qualcosa di un po' diverso: «la testa di quello che sta locato dalla parte dell'evangelio fu scolpita dal Mazza suo maestro, il quale allora in Ferrara si ritrovò. Io non ho veduto questi angeli ma intendo che il lavoro del discepolo non discorda da quel del maestro»³⁰. Oretti, invece, nella biografia di Mazza, assegnò l'angelo di destra a quest'ultimo e quello di sinistra all'allievo, mentre nella biografia di Ferreri gli

²⁴ MARCELLO ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B133, cc. 105, 216.

²⁵ Si veda la nota 2, soprattutto i contributi di Cittadella, Massari e Saccone.

²⁶ Fu direttore di architettura negli anni accademici 1711-1712, 1712-1713, 1713-1714, 1716-1717, 1717-1718, 1719-1720, 1721-1722; fu direttore di figura nel 1720-1721 (M. BONI, E. D'AGOSTINO, ET AL. (a cura di), *Atti dell'Accademia Clementina. Verbali consiliari*, vol. IV, 1789-1804, cit., 2006, p. 698).

²⁷ MASSARI, *Il nostro moderno Algardi*, cit., pp. 125-126.

²⁸ In assenza di documenti, bisogna affidarsi alla nota posta entro il 1727 da Girolamo Baruffaldi a margine della guida di Carlo Brisighella (CARLO BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, a cura di M.A. NOVELLI, Ferrara, Spazio Libri Editori, 1990, p. 441). Romeo Pio Cristofori, che ringrazio per aver condiviso con me le sue ricerche, sta conducendo da qualche anno uno studio documentario sulla chiesa, e mi conferma che, al momento, non sembra possibile datare le opere attraverso le carte d'archivio, né avere prova del coinvolgimento di Mazza e Ferreri.

²⁹ CESARE BAROTTI, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese della città di Ferrara*, Ferrara, appresso Giuseppe Rinaldi, 1770, p. 35. Si veda pure CITTADELLA, *Catalogo istorico de' pittori*, cit., vol. IV, p. 267.

³⁰ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 137. Li crede erroneamente di marmo.

riconobbe entrambi gli angeli³¹. Da Ferrara le carte vennero mescolate nei modi più vari. Girolamo Baruffaldi e Cesare Barotti seguirono la biografia orettiana di Mazza (questa la proposta avallata da Cecchelli negli anni Settanta), mentre altre fonti attribuirono l'intero complesso al maestro (questa la lettura sposata da Riccòmini)³². Silvia Massari ha escluso per incongruenza stilistica la partecipazione di Mazza a questo cantiere e, semmai si volesse dar retta al testo di Zanotti – cronologicamente più vicino al cantiere e pubblicato mentre i due artisti erano ancora in vita –, sono di certo i tratti fisionomici dell'angelo di sinistra a mostrare esplicitamente la mano del Ferreri maturo, mentre quello di destra mostra un volto rotondo e aperto più radicato nel catalogo di Mazza del secondo e terzo decennio del Settecento; e, forse, lo stesso discorso può estendersi alla morfologia delle vesti (figg. 5-6)³³. Si tenga però conto che l'analisi odierna delle opere monumentali in stucco deve sempre procedere con estrema cautela, siccome i restauri subiti nel tempo, anche quando condotti con la massima cura, alterano inevitabilmente l'aspetto originario dei pezzi³⁴.

Difficoltà di lettura, connesse pure a diversi problemi di conservazione, si riscontrano in talune opere felsinee. Ad esempio, a causa della fragilità dell'arenaria, è oggi difficile cogliere a pieno l'originale complessità formale della statua in piazza San Martino. La tradizione iconografica della *Madonna del Carmine* venne qui aggiornata in chiave naturalistica, giocando soprattutto sull'atteggiamento del bambino, che teneramente si aggrappa alla veste della madre, avvicinandole la guancia (fig. 19). Il panneggio è ampio, mosso da qualche raro risvolto, derivato dal repertorio tardo di Mazza. Il volto della *Vergine* sembra convertire la grazia delle figure del maestro in favore di un registro più popolare e commosso.

Per ovvie ragioni sono meglio conservati l'*Ercole* e l'*Orfeo Belloni* (figg. 1-2). Qui Ferreri aggira i limiti imposti dal blocco di pietra indulgendo nell'intaglio di drappi quasi disciolti e provandosi in contrapposti e torsioni d'accademia, tanto nell'immagine classicheggiante di *Orfeo* quanto nell'*Ercole*, di suggestiva introspezione, il cui volto sembra ispirato nella sua struttura al medesimo personaggio scolpito da Mazza in palazzo Malvezzi (un'opera dalla datazione incerta ma che potrebbe precedere le statue Belloni)³⁵.

Come nel caso della *Madonna del Carmine* in piazza San Martino, anche l'incarico della *Vergine Monti* imponeva implicitamente a Ferreri di attualizzare un'iconografia ben codificata: in questo caso il prototipo dell'Odigitria, con il *Bambino* benedicente in braccio alla *Madre*. Il gruppo è stato restaurato almeno due volte, nel 1990 e nel 2016; ciononostante, il volto imperturbabile della *Madre* sembra grossomodo preservare i tratti stilistici identificativi della mano del giovane Ferreri descritti in precedenza. Diversamente dalle composizioni più contenute adottate nelle statue in arenaria, il cui impianto è condizionato dai limiti imposti dai blocchi di pietra, il gruppo Monti esibisce un ampio sviluppo trasversale e i drappaggi si risolvono in un ipnotico susseguirsi di curve concave e convesse: una dinamica resa possibile dall'estensione della nicchia e dalla possibilità di intervenire 'per via di porre'. Proprio in questa modalità operativa, d'altronde, risiedeva il vanto e la fecondità degli scultori di formazione bolognese. Per quanto riguarda le realizzazioni in stucco, però, non pare che Ferreri

³¹ MASSARI, *«Il nostro moderno Algardi»*, cit., p. 978, e l'appendice di questo contributo.

³² Si veda: GIROLAMO BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, 1846, vol. II, p. 366 e, da ultimo, BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture*, cit., p. 443, nota 15.

³³ MASSARI, *«Il nostro moderno Algardi»*, cit., p. 858. Per le opere di confronto realizzate nel secondo e terzo decennio del Settecento, si veda Ivi, pp. 737-744, 752-768, 788-800, 817-822, 826-834.

³⁴ Un caso in questo senso eclatante è il *Profeta Daniele* di Petronio Tadolini al Corpus Domini di Bologna (D. LIPARI, in A. BACCHI, D. BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières: art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Ville d'Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2024, p. 252, n. 62).

³⁵ Il più recente studio sulla statua di palazzo Malvezzi è di MASSARI, *«Il nostro moderno Algardi»*, cit., pp. 760-764.

avesse modo a Bologna di sperimentare pubblicamente granché³⁶ e, stando ai pochi esemplari giunti a noi, come pure al silenzio di Zanotti e di Oretti, lo stesso discorso parrebbe quasi valere anche per la modellazione della terracotta³⁷. Le fonti ferraresi, invece, enucleano varie opere in creta, monumentali e non, catalogate da Cecchelli e quasi tutte perdute³⁸. Sono ancora nella chiesa di San Maurelio le «sei statue di cotto leggiadrissime»³⁹ dei santi Giorgio, Maurelio, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Bonaventura, Felice da Cantalice, alle quali è stata verosimilmente tolta, in un momento imprecisato, la vernice o le vernici di rivestimento. Un *San Francesco* in terracotta policroma a grandezza naturale rimane nella chiesa di Santo Spirito⁴⁰. Non sono più ben leggibili a causa del loro stato di conservazione i busti provenienti dal chiostro di San Paolo, oggi nel Palazzo dell'Università, e le statue a tecnica mista di palazzo Massari, già residenza del marchese Ercole Antonio Bevilacqua, uno dei promotori dell'Accademia del Disegno di Ferrara (1736-1770), progetto nel quale Ferreri venne fin da subito coinvolto come insegnante⁴¹. Cesare Cittadella ricorda nell'abitazione del marchese pure un «leggiadrissimo amoretto grande al naturale» di cui non viene specificato il materiale ma che credo possa essere dubitativamente collegato all'*Anteros* in terracotta delle Collezioni comunali d'arte di Bologna, siglato e datato 1740, proveniente da una collezione privata ferrarese assieme ad altri tre putti in terracotta di diversa mano e di qualità assai inferiore⁴².

³⁶ La proposta di Corrado Ricci e Guido Zucchini di inserire nel catalogo di Ferreri l'*Immacolata* dello scalone di palazzo Brogli, o Broia – avanzata nella *Guida di Bologna* del 1930 (p. 94) e assente nelle edizioni precedenti – non appare del tutto infondata sul piano stilistico e merita ulteriori indagini, benché non sia chiaro se si basi su dati documentari o solo su considerazioni formali. Stando alla ricostruzione di Giuseppe Guidicini (GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna, Tipografia Militare già delle Scienze, 1873, vol. V, p. 233), quando Ferreri abitava a Bologna i proprietari dell'edificio erano i Valeriani Perracini; i Broia subentrarono negli anni sessanta e restaurarono l'edificio nel 1769. Quindi, l'*Immacolata* sarebbe sopravvissuta a quel restauro. Di certo, quando Oretti, nella seconda metà del XVIII secolo, censì le opere dei Broia ricordò due rilievi fitili di Mazza con scene tratte dal *Ratto d'Europa* e «su le scale la statua della Beata Vergine fatta di stucco da [spazio vuoto] Fontana, che fece ancora l'ornamento e due figure nel ricovero da dormire» (MARCELLO ORETTI, *Descrizione delle pitture case di Bologna; Indice delli ritratti; Pitture e sculture in luoghi pubblici di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B109, c. 78; opere non menzionate in MARCELLO ORETTI, *Pitture nei palazzi e case nobili di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B104). Pur mancando il nome proprio, non sono attualmente noti scultori, attivi a Bologna, con tale cognome. Peregrina sembra infine l'attribuzione ad Alfonso Torreggiani (1682-1764) del progetto della scala presente nel palazzo, dal disegno alquanto ordinario. L'intervento è connesso dagli studiosi ai restauri ricordati da Guidicini, avvenuti cinque anni dopo la morte dell'architetto. Ringrazio Daniele Pascale Guidotti Magnani per il proficuo confronto.

³⁷ Si rimanda allo studio di Rosaria Greco Grassilli (R. GRECO GRASSILLI, *S. Rocco nel Pratello: storia e arte a Bologna*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 2000, p. 75) per il controverso rilievo fitile posto nella scala dell'oratorio di San Rocco, di fattura mediocre, raffigurante una *Vergine con il Bambino*. Dovrebbe essere la copia novecentesca di un pezzo originale di Ferreri ricordato a partire dalla quinta riedizione della guida di Bologna, pubblicata nel 1776, ma senza l'indicazione del materiale: «a mezzo alle scale la Beata Vergine di basso rilievo è di Andrea Ferreri» (*Pitture sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna, e suoi sobborghi. Con un copioso indice degli autori delle medesime corredato di una compendiosa serie di notizie storiche di ciascheduno*, In Bologna, nella stamperia del Longhi, 1776, p. 103; la guida, a cura di Carlo Bianconi, venne redatta attingendo in gran parte ai manoscritti orettiani, nei quali però l'opera non sembra comparire. Si veda: MARCELLO ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B30; G. PERINI, *Oretti, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2013, vol. 79, pp. 457-460, in part. p. 458). Dal punto di vista formale la terracotta ricorda effettivamente i modi di Ferreri.

³⁸ Si veda la nota 2.

³⁹ CITTADELLA, *Catalogo storico*, cit., vol. IV, p. 276. Si veda anche CECHELLI, *La scultura*, 1976, cit., p. 117; GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura*, cit., p. 107. Sono alte circa 130 cm.

⁴⁰ CECHELLI, *La scultura*, 1976, cit., p. 118; GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura*, cit., p. 106. È alto circa 180 cm.

⁴¹ CECHELLI, *La scultura*, 1976, cit., p. 118-119; F. FIOCCHI, *L'Accademia del Disegno di Ferrara*, «Musei ferraresi», 13-14 (1983-1984), pp. 231-248, in part. p. 233.

⁴² CITTADELLA, *Catalogo storico*, cit., vol. IV, p. 282. La terracotta è stata ritrovata da A. BACCHI, in M. VEZZOSI (a cura

Tuttavia, uno dei pezzi più interessanti tra quelli menzionati nel *Catalogo* di Cittadella è senza dubbio «la statua della Vigilanza in piccolo modello perfezionato della figura indicata nell’Arcivescovado»⁴³. Questo oggetto, da ritenersi con ogni verosimiglianza una terracotta, era allora posseduto dal misterioso collezionista Luigi Sacchetti, e dopo oltre due secoli è riemerso sul mercato antiquario e si trova attualmente presso Brun Fine Art (figg. 7,9)⁴⁴. Oltre all’eccezionale qualità del modellato e alla sovrapposibilità compositiva con l’opera finale (un’imperiosa figura femminile marmorea armata e animata da un turbinoso mantello, realizzata intorno al 1720; figg. 8,10), la certezza che si tratti dell’oggetto posseduto da Sacchetti è data dalla presenza della testa di *Medusa* sullo scudo della statua in creta⁴⁵. Nella versione in marmo del Palazzo Arcivescovile lo scudo che arma il personaggio reca l’immagine di un gallo, attributo della *Vigilanza*, ma, come precisa Cittadella, il «modello» acquisito da Sacchetti era stato «perfezionato» per assumere, a tutta evidenza, l’aspetto di una *Minerva*.

Ai fini del nostro studio, l’ultimo passaggio del *Catalogo* su cui vale la pena soffermarsi è quello in cui viene segnalato presso i «Padri Domenicani» di Ferrara «un presepio» modellato da Ferreri, composto da «piccole figurette di cotto assai ben travagliate»⁴⁶.

Lo studio di svolta per la messa a fuoco di questo importante fenomeno legato alla piccola plastica devozionale emiliana è stato quello condotto in preparazione alla mostra *Presepi e terracotte*, tenutasi a Bologna nel 1991. Tra i molti traguardi raggiunti in quell’occasione, vi era il superamento delle antiche attribuzioni a Mazza di simili tipologie di oggetti. Appare infatti significativo che, a fronte di una produzione fittile sterminata, giunta a noi in misura rappresentativa ed eloquente, non si conoscano ancora figure presepiali modellate dall’artista. Per cui, allo stato attuale delle conoscenze,

di), *Terrecotte, dipinti, disegni: la mostra mercato degli antiquari toscani*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 2-17 giugno 1990), Firenze, Massimo Vezzosi Antiquario, 1990, p. 12. Si veda anche S. TUMIDEI, *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale*, in R. GRANDI, M. MEDICA, ET AL. (a cura di), *Presepi e terracotte nei Musei Civici di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Lapidario del Museo Civico Medievale, 26 ottobre 1991 – 6 gennaio 1992), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, p. 27; F. GOZZI, in G. ADANI, C. GRIMALDI FAVA, A. MAMPIERI (a cura di), *Il fascino della terracotta. Cesare Tiazzì: uno scultore tra Cento e Bologna (1743-1809)*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 7 novembre 2011 – 11 marzo 2012), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 198-199, cat. 17. Non sembra condivisibile la proposta di Gozzi di attribuire a Ferreri gli altri putti di medesima provenienza (figg. 17b-17c). Appare invece più convincente l’idea dello studioso di attribuire a Ferreri il *Putto dormiente* già in collezione Sgarbi (fig. 17a), benché il solo riscontro fotografico non possa al momento ritenersi risolutivo. Un «bambino dormiente» è peraltro ricordato da Cittadella (CITTADELLA, *Catalogo storico*, cit., vol. IV, p. 282) nella collezione della «famiglia Zanetti» di Ferrara. Alla mostra del 2010 Cecchelli (in ADANI, GRIMALDI FAVA, MAMPIERI (a cura di), *Il fascino della terracotta*, cit., p. 196, n. 16) presentava un’*Immacolata* in terracotta, parte della collezione Guandalini Kabaivanska, con un’attribuzione a Ferreri non persuasiva (si veda: D. LIPARI, *Inventario della donazione*, in A. BACCHI, D. LIPARI, *Barocco da collezione: le terracotte della donazione Guandalini Kabaivanska*, Bologna, Pendragon, 2024, p. 141, n. 41). Soltanto adesso noto quanto il volto e i panneggi siano simili a quelli delle allegorie di Sebastiano Sarti detto il Rodelone nell’altare maggiore della chiesa dei Santi Giuseppe e Teresa a Bologna (su Sarti si veda A. BACCHI, D. LIPARI, «*Felsina ancora scultrice*», in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle*, cit., p. 74).

⁴³ CITTADELLA, *Catalogo storico*, cit., vol. IV, p. 283.

⁴⁴ Presentata all’asta Pandolfini del 19 ottobre 2021 (lotto 334), la terracotta è stata in quell’occasione attribuita a Ferreri su mia segnalazione. Per Sacchetti, si veda: C. PADOVANI, *La critica d’arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, Società tipografica editrice rodigina, 1954, p. 140. Non sappiamo se i Sacchetti di Ferrara discendano dall’antica famiglia fiorentina, trapiantata a Roma nella prima età moderna.

⁴⁵ Al momento, non è possibile datare con più precisione la statua marmorea. Si veda: A. PAMPOLINI, *Sul palazzo Arcivescovile*, in C. DI FRANCESCO, A. SAMARITANI (a cura di), *Palazzo Arcivescovile. Il cardinale Tommaso Ruffo a Ferrara (1717-1738)*, Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1994, pp. 67-90, 111-113; D. TICCONI, *Tommaso Mattei 1652-1726: l’opera di un architetto romano tra ‘600 e ‘700*, Roma, Gangemi Editore, 2017, pp. 189-198. Ferreri aveva realizzato un’ulteriore statua della *Vigilanza*, ma in terracotta, «ai piedi della scala del noviziato annesso» alla chiesa di San Francesco, attualmente non rintracciabile (CITTADELLA, *Catalogo storico*, cit., vol. IV, p. 278).

⁴⁶ Ivi, p. 282.

non sembra che Mazza fosse interessato a questo preciso canale di mercato, fiorente a cavaliere dei secoli XVII e XVIII, e in seguito consolidatosi a vera e propria tradizione produttiva locale.

A oggi, non pareva di potersi imbattere nelle testimonianze di un simile interesse nemmeno per i due intrinseci di Mazza, vicini soprattutto alla sua poetica espressivo-formale, ossia Ferreri e Lorenzo Sarti (doc. 1712-1750 circa)⁴⁷. Così, la voce di Cittadella pareva del tutto isolata rispetto alle altre fonti bolognesi e ferraresi, nonché priva di riscontro. Eppure, merita di essere riesaminata una meravigliosa figura di *Vergine* in terracotta policroma, conservata presso il Museo Davia Bargellini (inv. 9; figg. 12, 14-15): è seduta vicino alla mangiatoia, colta nell'atto di giocare teneramente con il *Bambino*, a cui tra poco darà il latte⁴⁸. La qualità del pezzo ha portato Renzo Grandi e Carmen Lorenzetti ad accostarvi il nome di uno dei plasticatori più talentuosi e incisivi del Settecento felsineo, Giacomo Rossi (1751-1817), ma è ai due ovati in terracotta con storie di Mosè, firmati da Ferreri, che credo vada avvicinato il gruppo del Davia Bargellini (figg. 11, 13). Vi riscontriamo la simile costruzione dei volti femminili, ma soprattutto i panneggi fluidi e morbidi, che cadono irregolari come rivoli di cera; e, sebbene non possa rientrare tra i dettagli più probanti, conforta rilevare una gestualità simile a quella della *Vergine* del Davia Bargellini nella babilia del *Ritrovamento di Mosè* seduta a sinistra.

Il rilievo con *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* è stato esposto alla mostra di Ajaccio del 2024, mentre l'altro, con il *Ritrovamento di Mosè*, non è ancora stato rintracciato ed è noto grazie a una riproduzione fotografica⁴⁹. Soltanto in quest'ultimo l'autore ha inciso la data, attualmente letta come «1723», sebbene, tenendo altresì in conto le impurità della lastra fotografica, l'ipotesi di una datazione al «1713» non credo possa ancora essere esclusa⁵⁰. In tal caso, si tratterebbe di due opere create negli anni bolognesi. A ogni modo, lo stile di Ferreri sembra mantenersi stabile almeno fino all'inizio degli anni venti; di conseguenza, risulta sfuggente ed eccentrica la coppia di busti allegorici in terracotta simboleggianti le acque del Reno e il torrente Zena, firmati e datati 1704, transitati sul mercato antiquario nel 1989 e nel 1991, portati alla mia attenzione da Claudio Collari, che ringrazio⁵¹. Si tratta di oggetti dalle dimensioni considerevoli, entrambi prossimi al metro d'altezza; eppure, il confronto con la statuaria classica cercato da Ferreri almeno nella figura femminile, austera e simmetrica, si allontana notevolmente dalle linee di un'opera monumentale coeva e di sicura autografia come la *Madonna del Carmine* in piazza San Martino. Quindi, o Ferreri, per ragioni a noi ignote, scelse in quell'occasione di optare per soluzioni formali inusitate – una strada mai esplorata dalla scuola di Mazza o dal maestro stesso, nemmeno nei busti marmorei di deità per il principe di Liechtenstein⁵² – oppure nella sua produzione esiste un registro parallelo ancora da indagare con precisione. Al contrario, mi pare compatibile con la più consueta sintassi di Ferreri un'inedita terracotta proveniente da una collezione privata bolognese, la quale, prima del recente restauro, mostrava le tracce di una vernice di rivestimento a finto bronzo (figg. 16, 18). La composizione riprende fedelmente una nota incisione di Simone Cantarini da Pesaro (1612-1648) raffigurante *San*

⁴⁷ Su Sarti, da ultimo, LIPARI, *Who was Lorenzo Sarti*, cit., pp. 31-85; S. SIROCCHI, *Novità documentarie su Palazzo Torfanini, residenza di casa d'Este a Bologna nel Settecento*, «Accademia Raffaello. Atti e studi», 23 (2024), pp. 145-156, in part. p. 150.

⁴⁸ C. LORENZETTI, in R. GRANDI, ET AL. (a cura di), *Presepi*, cit., p. 149, cat. 50.

⁴⁹ C. COLLARI, in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle*, cit., p. 324, n. 89. Per l'immagine fotografica si consulti la Fototeca Federico Zeri, archivio Stefano Tumidei, inv. 303770. Il numero d'inventario della lastra nell'archivio fotografico dei musei nazionali di Bologna è GFS529.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Londra, Christie's, *Important European Sculpture and Works of Art*, 4 luglio 1989, lotto 145 (con catalogo e riproduzioni fotografiche); Londra, Christie's, asta 4679, 12 dicembre 1991, lotto 192.

⁵² Si veda: MASSARI, *Il nostro moderno Algardi*, cit., pp. 567-575, 658-666.

Sebastiano agonizzante, legato ai piedi di un albero (fig. 17)⁵³. Dal punto di vista stilistico si rileva il fluido e morbido sfilacciarsi dei drappi già esaminato sia nelle realizzazioni in creta di Ferreri sia nelle statue in arenaria di palazzo Belloni (figg. 2, 11, 13). Il volto, con lo sguardo stilizzato e discendente, come pure la bocca dalle linee complesse, sebbene derivino dal catalogo di Mazza, mi paiono più in linea con l'interpretazione astratta che Ferreri diede di quel lessico. Gli occhi, dai volumi netti e dal perimetro appuntito e marcatamente ellittico, sono molto simili a quelli della *Vergine* del Davia Bargellini. Per via dell'alto livello di finitura del modellato, il volto del *San Sebastiano* può anche essere accostato allo sguardo largo della *Vigilanza* in marmo e ai volumi ancora articolatissimi del volto della *Vergine* in piazza San Martino (fig. 19), in particolare al naso dritto e all'insù, al mento sporgente, alle labbra carnose e bicuspidate – prima di subire l'azione degli agenti atmosferici quanto doveva somigliare il suo viso a quello del martire in terracotta!

Sebbene non sia possibile datare con sicurezza il *San Sebastiano*, potremmo supporre che venisse creato durante il periodo bolognese, o comunque entro gli anni venti; intanto per la somiglianza con il volto della *Vergine* in piazza San Martino e poi perché risulta fortemente legato a una prassi ideativa già sperimentata da Mazza e dalla sua più prossima genealogia. Stando a Oretti, già Gabriele Brunelli (1615-1682) si avvale dei disegni di Cantarini per approntare le statue della chiesa scomparsa di Gesù e Maria⁵⁴. Forse il padre di Mazza, Camillo, si era ispirato alla tenerezza degli affetti che contraddistingue le opere del pesarese per costruire il gruppo in terracotta policroma di *Sant'Antonio da Padova con il Bambino* a Borgo Panigale⁵⁵. Dal canto suo, il giovane Giuseppe Maria, cresciuto nel fervente ambiente di palazzo Fava e nella bottega dell'allievo di Cantarini, Lorenzo Pasinelli (1629-1700), aveva più volte fatto tesoro delle invenzioni del pesarese ma non le aveva mai copiate in modo esplicito⁵⁶. Questo gli era piuttosto capitato con l'opera del suo diretto maestro, Pasinelli: durante l'iniziale apprendistato come pittore aveva copiato le sue tele, e in seguito il maestro lo aveva aiutato nell'invenzione di un putto dormiente in terracotta perduto; nel 1681 aveva fedelmente trasposto un progetto del maestro nel monumentale rilievo in stucco con la *Decollazione di San Niccolino Manzoli* in San Giacomo Maggiore; infine, Zanotti ricorda molto bene che ancora nel 1688, quando Mazza lavorava ai grandi rilievi della cappella Campagna al Corpus Domini, «Pasinelli molte volte» era andato «a correggerlo», e Zanotti assicurava di poterlo dire con certezza «perché alcune volte» lo aveva accompagnato egli stesso; di conseguenza, non si può escludere che lo scultore stesse anche in quel caso seguendo una traccia fornita dal maestro⁵⁷.

Non conoscendo la destinazione del *San Sebastiano* di Ferreri (l'arredo di un piano nobile o di un altare privato o pubblico) non sappiamo se la volontà di rifarsi all'invenzione di Cantarini provenisse dalla committenza o dallo scultore stesso; tuttavia, è quanto mai curioso che non venisse scelto di rifarsi alle interpretazioni fornite da Mazza sul tema⁵⁸ ma si tornasse a guardare l'opera dei

⁵³ Quando Roberto Franchi mi ha mostrato l'anonima terracotta aveva già rilevato la derivazione dall'opera di Cantarini. Per le varie copie della stampa si veda: P. BELLINI, *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milano, s.e., 1980, pp. 106-108.

⁵⁴ S. MASSARI, "Valente statuario et allievo dell'Algardi": novità per il bolognese Gabriele Brunelli, in A. BACCHI, A. NOVA, L. SIMONATO (a cura di), *Gli allievi di Algardi*, Atti del convegno (Firenze, 9-11 aprile 2015), Milano, Officina Libraria, 2019, p. 72.

⁵⁵ MASSARI, «Il nostro moderno Algardi», cit., p. 53.

⁵⁶ Se ne accorgeva già Luigi Napoleone Cittadella (LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *Guida pel forestiere in Ferrara*, Stab. Tip. Lib. di D. Taddei e figli, 1873 p. 132). Si veda, quindi, E. RICCOMINI, *Ordine e Vaghezza. Scultura in Emilia nell'età barocca*, Bologna, Zanichelli, 1972, pp. 36, 90, 92; MASSARI, «Il nostro moderno Algardi», cit., pp. 88-89, 251-252, 254-255, 263, 294-295, 449, 457, 499, 724. Escludo da questa ricognizione i rimandi all'universo cantariniano suggeriti per due ovati già in collezione Boschi e per la *Vergine con il Bambino* nella chiesa di Santa Maria di Galleria (Ivi, pp. 288, 814) poiché potrebbero in realtà essere opere giovanili di Angelo Gabriello Piò, allievo di Mazza.

⁵⁷ Si veda, da ultimo, Ivi, pp. 85-88, 108, 241, 320, 498, e per altre suggestioni, Ivi, pp. 241, 732.

⁵⁸ Ivi, pp. 280-285, 703-721.

pittori. Tornasse, sì! Le fonti e la critica unanime, dalle prime intuizioni di Riccòmini sino al recente studio di Andrea Bacchi, hanno persuasivamente spiegato come, diversamente dal ruolo di traino avuto dalla scultura rispetto alla pittura, ad esempio, nel rinascimento fiorentino o bolognese, la scultura felsinea di età barocca – prima di lasciarsi ispirare dalla cultura classica ed ellenistica, riletta pure in chiave inquieta o secondo la poetica del Sublime – deve i suoi traguardi ai riflessi ricevuti dalla pittura: da Guido Reni alla sua scuola, che influenzarono Mazza; da Giovanni Gioseffo dal Sole all’altro Rococò di Francesco Monti e di Vittorio Maria Bigari, le cui forme vennero osservate da Angelo Gabriello Piò (1690-1769) e dai suoi seguaci⁵⁹. La nuova terracotta qui presentata dimostra ancor più nel profondo come pure Ferreri, o la sua committenza, cercarono conforto nell’opera dei pittori per dare corpo ad efficaci soluzioni compositive e drammatiche.

Sarebbe interessante, in futuro, osservare se un caso simile si sia ripetuto altre volte nella biografia dell’artista. Su di lui c’è evidentemente da capire ancora molto, soprattutto rispetto ai nodi della giovinezza e della prima maturità, di cui poco si è scritto. Neppure il problema dell’attività recanatese, d’altronde, è stato sciolto. Le fonti non forniscono alcuna indicazione cronologica circa la presenza di Ferreri nel centro marchigiano, dove «pinse alcune prospettive con varie scene da teatro, e nella chiesa di san Domenico fece sette statue in stucco, e due in quelle delle monache dell’Assunta»⁶⁰. L’analisi stilistica di quanto può riconoscersi ancora *in loco*, ossia cinque statue in stucco nella chiesa di San Domenico, ha portato Cecchelli a ipotizzare che il viaggio a Recanati si fosse svolto all’incirca nel 1705⁶¹. Le opere però non vengono nominate da Diego Calcagni nelle meticolose *Memorie storiche della città di Recanati* del 1711, e la loro semplificazione formale sembra meglio riconducibile all’attività tarda dell’artista⁶².

⁵⁹ RICCÒMINI, *Ordine*, cit., pp. 34-36; ID., *Vaghezza*, cit., pp. 8-9; BACCHI, LIPARI, «*Felsina ancora scultrice*», cit., pp. 67-79.

⁶⁰ ZANOTTI, *Storia dell’Accademia Clementina*, cit., p. 138.

⁶¹ CECHELLI, *La scultura*, 1976, cit., pp. 109, 112, nota 29; illustrate in ID., *La scultura*, 1977, cit., pp. 60, 63, e su *BEWeb*, dove sono catalogate come «Ambito italiano [del] sec. XIX». Raffigurano i santi Agnese da Montepulciano e Raimondo da Pegnofort, e i beati Alano da Rupe, Lucia da Narni, Osanna da Mantova.

⁶² Pensando al ricordo di Zanotti (si veda la nota 60), mi domando se non siano di Ferreri il *Sant’Antonio Abate* e il *San Biagio* in stucco policromo nella chiesa dell’Assunta di Recanati, oggi erroneamente catalogati al 1876 (*BEWeb*), forse basandosi sull’anno in cui vennero rimodernati gli ornati attorno alle nicchie delle due statue. Tale anno è dipinto al centro della parete, dipinta a finto marmo, al di sotto della nicchia che ospita *San Biagio*.

APPENDICE

Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno*, 1760-1787 circa, Ms. B130, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

[c. 121]

Andrea Ferreri

Scultore milanese, nacque dunque in Milano il dì 23 Febbrajo 1673 di Antonio Ferreri, ed Isabella Gnoli ambidue milanesi, fu scolaro in Bologna tanto per il disegno quanto per la scoltura di Gioseffo Mazza, fu aggregato all'Accademia Clementina, nella cui Istoria a cart. 135 della seconda parte si fa di esso onorata menzione, e se ne registrano anche le opere.

Vedi il Zanotti nella Storia della Accademia suddetta seconda parte, foglio 135.

L'Orlandi, nell'Abecedario Pittorico di Venezia, a cart. 49.

Il Passaggier Disingannato, al foglio 109, 319, 384.

Il Taruffi, pagina 88, Antica Fondazione di Bologna.

Descrizione degli apparati fatti per il solenne ottavario di San Pio V in San Domenico, foglio 3, 4, 6.

Lodovico Quadri, foglio 3

Macchiavelli, Orazione del Dottor Alessandro Macchiavelli, foglio 47.

Funerali del Marulli, stampa di Venezia, foglio 5.

Cronica di Giovanni Battista Belliotti, foglio 34

È nominato nella Dedicatoria del libro dei portici di San Luca, opera di Giuseppe Maria Moretti, per il Pisarri 1716 in foglio.

Il Barotti, pitture di Ferrara del 1770, fogli diversi

[c. 122]

In Bologna la grande statua della Madonna del Carmine, posta in opera il 20 settembre 1705, scolpita in duro macigno, posta nella colonna eretta presso la Chiesa di San Martino. In chiesa, un ornamento all'altare di tutti i Santi.

Nella facciata dell'ospitale di San Biagio la statua di Nostra Donna pure di macigno.

Sotto il porticale di San Luca, quasi rimpetto Ravone, la statua di macigno di Maria Vergine.

Casa Belloni, nella scala, un Ercole ed un Orfeo,

Casa Monteceneri, una Cerere.

Fece il disegno dell'apparato per il solenne ottavario di San Pio V in San Domenico.

Ferrara, nel Duomo, all'altare del Sacramento, due Angioli di marmo, due piccioli Angioletti presso il Tabernacolo, e tre Serafini nel palio dell'altare. Nella cappella del Rosario, o del transito di San Giuseppe, San Girolamo, e Sant'Anna di marmo.

Altare di San Vincenzo, un San Michele e un Sant'Antonio di marmo, al nuovo altare di Maria Vergine, due Angioli maggiori del vero, e varij Angioletti e Serafini.

Palazzo Vescovile, al mezzo della scala, una statua di marmo rappresenta la Vigilanza, e tutti gli ornamenti d'arabeschi e molti busti di varij Pontefici di basso rilievo.

[c. 123]

San Domenico, nella facciata della chiesa quattro gran santi domenicani in marmo.

Padri Carmelitani, nel primo chiostro il busto del Padre Zagaglia.

Santa Maria in Vado, tre grandi statue di marmo, cioè la Nostra Donna, due Angioli pure di marmo, e nel primo Chiostro una Nostra donna al naturale.

Sant'Andrea Padri Agostiniani, l'architettura della cappella dell'Altare di San Niccola, e suo Disegno, ove fece ancora le quattro statue di marmo dei Santi Agostiniani locate in essa cappella, e una di San Michele fatta mirabilmente e posta sopra la statua di San Niccola.

San Giorgio, la Facciata della Chiesa fuori di Città, e suo disegno.

Chiesa della Consolazione, due grandi Angeli.

In Santa Rosa, la statua di San Girolamo e quella del beato Pietro da Pisa, e suo dipinto a fresco, tutto quello che si vede nella cappella di Sant'Onofrio, come ancora nella cappella di Maria Vergine vicina a questa.

Monache di Ca' Bianca, tre statue, cioè la Fede, e due Santi dell'Ordine dei Serviti, e altre cose in dette chiese.

Santa Lucia, due Angioli

Santa Cristina, alcune statuette; Cappuccini molte sue cose

[c. 124]

in terra cotta.

Chiesa del Gesù, molte cose di terracotta.

In Santa Giustina, due sante di terra cotta ai lati dell'Altar maggiore.

Stimmate, all'altar maggiore, Sant'Antonio e Santa Chiara scolpite in legno.

San Francesco, nel Noviziato, la Statua della Vigilanza.

Santa Catterina da Siena Monache, due statue, San Domenico e San Vincenzo Ferreri.

Santi Cosma e Damiano, dieci statue di stucco al naturale.

In casa Bentivoglio un bellissimo fanciullo di marmo.

San Francesco, nel Presbitero, in marmo, due fanciulli che ornano la memoria del marchese Ercole Bevilacqua, e dalla parte dell'Evangelio, un ornamento con altri 4 fanciulli intorno alla memoria del cardinale Bonifacio.

San Guglielmo, Monache, un Altare e sua Architettura, e vi fece le statue di marmo, e le statue di alcuni Angioli e di Serafini.

Santa Barbara, l'Altar maggiore e suo disegno, e due statue di stucco, cioè Santa Apollonia, e Santa Lucia ed alcuni fanciulli ed altri ornamenti.

Chiesa nuova a Crespino dei padri Cappuccini, San Francesco di Paola, statua di legno al naturale.

[c. 125]

Un Ercole fanciullo che strozza i serpenti, fatto in marmo.

A Canaro, diocese [sic] ferrarese, un Sant'Antonio al naturale di marmo.

Massa, varij lavori nell'oratorio di San Rocco.

Mellara, alcuni Angeli in stucco.

Reccanati [sic], alcune prospettive, e varie scene da teatro.

San Domenico, sette statue come sopra.

In Bologna disegnò la chiesa e portici della Beata Vergine di San Luca, che intagliò alli tre legni Giuseppe Maria Moretti, e si vede alle stampe di Ferdinando Pisarri nel 1716.

Raguaglio della solenne coronazione della Beata Vergine del Carmine fatta nel giorno 10 agosto 1704 e della erezione della colonna avanti detta chiesa sopra la quale la Beata Vergine scolpita dal Ferreri, stampa di Bologna per li Manolessi 1704, in quarto descritta da Don Alessandro Zurli.



1. Scalone del palazzo Belloni in Bologna, con l'*Orfeo* e l'*Ercole* di Andrea Ferreri, e gli affreschi di Gioacchino Pizzoli
(foto: Autore)



2a. 2b. 2c. Andrea Ferreri: *Ercole*
Bologna, palazzo Belloni
(foto: Autore)



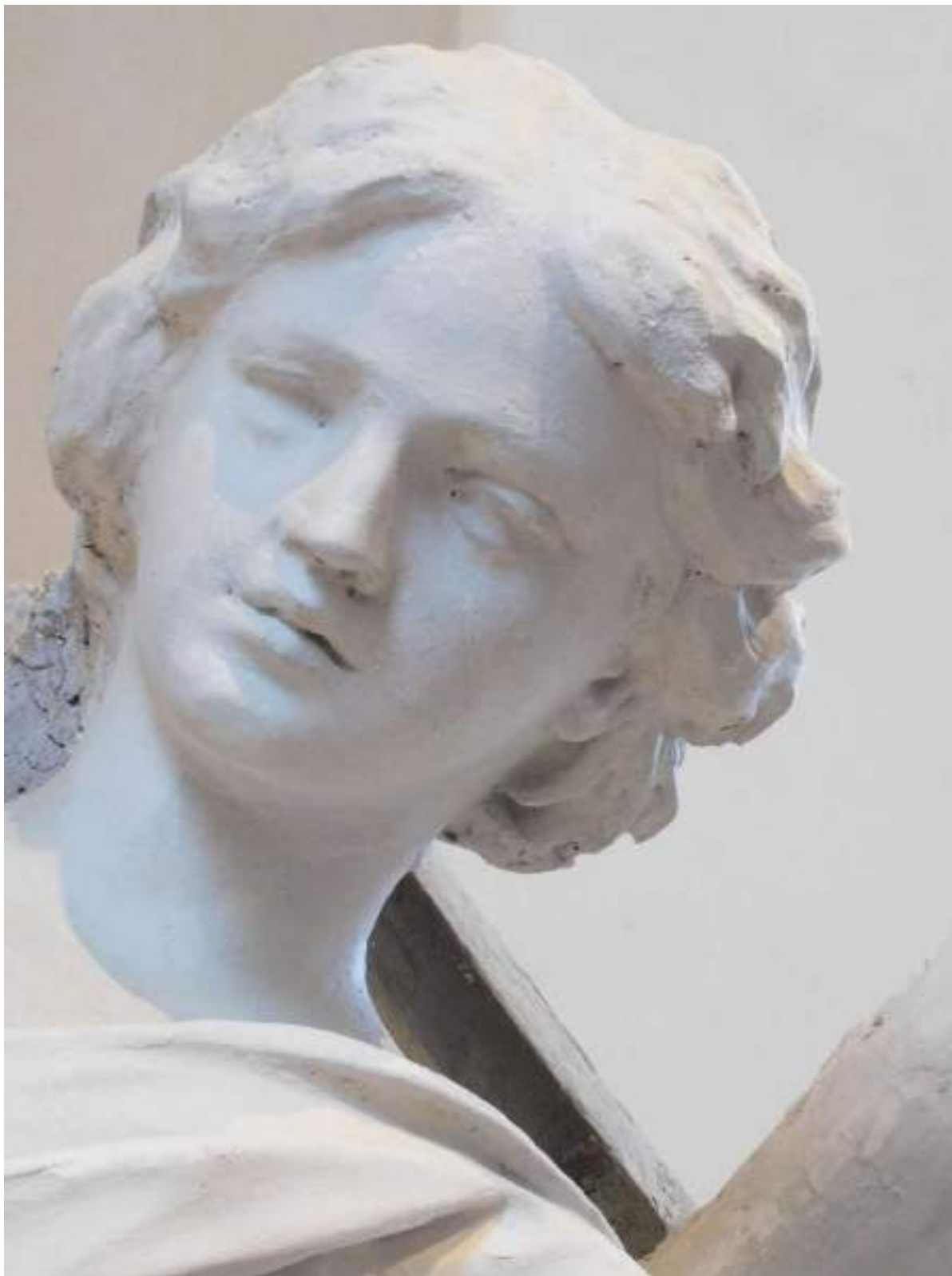
3. Andrea Ferreri (disegno), Giuseppe Maria Moretti (intaglio): *Xilografia con le colonne votive di Bologna*
Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, inv. SAV2688
(per concessione della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio)



4. Andrea Ferreri (e Giuseppe Maria Mazza?): *Gloria con angeli*
Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione
(foto: Autore)



5. Andrea Ferreri: *Angelo (nel lato sinistro dell'altare maggiore)*, particolare
Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione
(foto: Autore)



6. Giuseppe Maria Mazza (?): *Angelo (nel lato destro dell'altare maggiore)*, particolare
Ferrara, chiesa di Santa Maria della Consolazione
(foto: Autore)



7. Andrea Ferreri: *Modelletto della Vigilanza (trasformato in Minerva, ponendo la Gorgone sullo scudo)*
Brun Fine Art
(© Brun Fine Art)



8. Andrea Ferreri: *Allegoria della Vigilanza*
Ferrara: Palazzo Arcivescovile
(foto: Luca Marzocchi)



9. Andrea Ferreri: *Modelletto della Vigilanza (trasformato in Minerva, ponendo la Gorgone sullo scudo)*

Brun Fine Art
(© Brun Fine Art)



10. Andrea Ferreri: *Allegoria della Vigilanza*
Ferrara: Palazzo Arcivescovile
(foto: Luca Marzocchi)



11. Andrea Ferreri: *Ritrovamento di Mosè*

Direzione regionale Musei nazionali Emilia-Romagna, Musei nazionali di Bologna, Archivio fotografico,
inv. GFS592

(per gentile concessione del Ministero della Cultura)



12. Andrea Ferreri: *Vergine con il Bambino*
Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 9
(foto: Autore)



13. Andrea Ferreri: *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, particolare
Bologna, collezione privata
(foto: Luca Marzocchi)



14. Andrea Ferreri: *Vergine con il Bambino*
Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 9
(foto: Autore)



15. Andrea Ferreri: *Vergine con il Bambino*, particolare
Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 9
(foto: Autore)



16. Andrea Ferreri: *San Sebastiano*
Parigi, Galerie Sismann
(foto: per concessione di Gabriela Sismann)



17. Simone Cantarini (da un disegno di), *San Sebastiano*
New York, Metropolitan Museum, inv. 26.70.4(120)
(CC0)



18. Andrea Ferreri: *San Sebastiano*, particolare
Parigi, Galerie Sismann
(foto: per concessione di Gabriela Sismann)



19. Andrea Ferreri: *Madonna del Carmine*, particolare
Bologna, piazza San Martino
(foto: Autore)

Due tele con Giacobbe e Rachele: inediti e precisazioni sull'attività di Felice e Lucia Torelli

Irene Graziani

ABSTRACT

Partendo da due tele inedite, raffiguranti Giacobbe e Rachele, l'una di Felice Torelli, l'altra della moglie Lucia Casalini, il contributo ripercorre l'attività di entrambi i pittori, aggiornandone il catalogo con l'inserimento di nuovi dipinti, non ancora entrati nella storiografia specifica a loro dedicata, e precisando cronologie sulla base di rinvenimenti documentari o riscontri stilistici.

Il quadro della Torelli, in realtà un ritratto "in veste di", realizzato nel 1727 per un committente di Imola, come per altro i già noti ritratti dei conti Pighini, consente di ipotizzare in quell'anno un soggiorno della pittrice nella città della legazione pontificia di Romagna.

PAROLE CHIAVE: Felice Torelli, Lucia Torelli, pittura bolognese del Settecento, ritrattistica, conti Zappi

Two Paintings Depicting Jacob and Rachel: Unpublished Works and Clarifications on the Work of Felice and Lucia Torelli

ABSTRACT

Starting with two unpublished paintings depicting Jacob and Rachel, one by Felice Torelli and the other by his wife Lucia Casalini, this contribution retraces the work of both painters, updating their catalogue with the inclusion of new paintings not yet part of their specific historiography, and clarifying chronologies on the basis of documentary findings or stylistic comparisons.

Lucia's painting, actually a portrait "in the guise of", created in 1727 for a patron in Imola, as were the already known portraits of the Pighini counts, suggests that the painter may have stayed in that city in that year.

KEYWORDS: Felice Torelli, Lucia Torelli, Eighteenth-century Bolognese painting, Portraiture, Counts Zappi

Una tela con *Giacobbe e Rachele* di Felice Torelli (1667-1748), di cui conoscevo l'esistenza ma non l'aspetto¹, acquista un volto grazie a una fotografia presso il Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie di L'Aja [fig. 1]². Era stata, infatti, segnalata nella collezione Van Daycheren di quella città da Dwight C. Miller³, che la giudicava a buon diritto «di splendida fattura», proponendone una datazione agli anni trenta⁴, vicino al *Martirio di san Aurelio* del duomo di Ferrara (1735)⁵.

Come nella pala richiesta dal vescovo Tommaso Ruffo [fig. 2], vi si apprezza, infatti, il ripensamento, a distanza di qualche decennio, dei modi del maestro Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-

¹ I. GRAZIANI, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Compositori, 2005, p. 217, n. 74.

² La foto mi è stata segnalata da Anna Bianco (L'Aja, RKD – Nederlands Institute of Art History, inv. 091229_0014/0015/0016), che ringrazio.

³ D.C. MILLER, *Felice Torelli, pittore bolognese*, «Bollettino d'Arte», 49 (1964), pp. 54-66, in part. p. 61; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1977, p. 297.

⁴ MILLER, *Felice Torelli*, cit., p. 61.

⁵ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 209-210, n. 54; EADEM, *Il cardinale Tommaso Ruffo, collezionista e committente: artisti felsinei e accademici clementini*, in M.A. PAVONE (a cura di), *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, Giornata di studi (Salerno, Università degli Studi, 2011), Roma, Campisano, 2013, pp. 75-88, figg. 25-31, tavv. XII, XV-XVI.

1719), negli effetti di evanescenza, nelle delicatezze delle finiture e nella preziosità dei valori cromatici, che si accendono contro il fondale giocato su tinte scure, nel rosso della veste della donna in turbante di spalle, nell'ocra del mantello di Giacobbe e soprattutto, nel pallore perlato dell'incarnato della bellissima Rachele.

È in effetti noto – lo scriveva Giampietro Zanotti – che la prossimità con la lezione di Dal Sole non fu fra le giovanili intenzioni di Torelli; se, infatti, il maestro, «invecchiando, andava [...] riducendo» la propria maniera «sempre a maggiore semplicità e delicatezza», l'allievo, al contrario, procedeva ideandone una «più grande, e alterata»⁶. Rispetto, quindi, a Dal Sole, il giovane pittore avrebbe privilegiato altri modelli, pur essendo, tuttavia, anch'egli convinto assertore del valore della grande tradizione felsinea, la cui difesa sarebbe stata fra i principi fondanti dell'Accademia Clementina⁷.

All'insegna di un tale autonomo confronto con i maestri seicenteschi si sarebbe avviata, dunque, la carriera di Felice, che dopo le nozze (7 novembre 1701)⁸ con Lucia Casalini (1673-1762), ugualmente pittrice e allieva dello stesso Dal Sole, avrebbe aperto insieme alla moglie, una propria «scuola»⁹.

Fin dal memoriale presentato in senato nel 1706¹⁰, Torelli sarebbe stato, quindi, fra i sostenitori della fondazione della nuova istituzione artistica, ufficialmente sorta nel 1710; parallelamente la sua produzione avrebbe rivelato la rotta secondo cui andava celebrata la lezione del Seicento bolognese. Ne fanno testo le opere che si possono scalare dal primo decennio del secolo, a partire dal *Bacio di Giuda* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), derivato da Ludovico¹¹, e soprattutto dalla *Pentecoste* per le benedettine dello Spirito Santo di Cesena (Cesena, monastero dello Spirito Santo, coro), databile ora con certezza al 1704 grazie ai rinvenimenti documentari di Silvia Massari [fig. 3]¹². Vi appare chiara la ripresa dell'invenzione di Giovan Francesco Gessi (*Pentecoste*, Bologna, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo; 1641), rivelatrice di una «componente naturalistica»¹³ di matrice carraccesca, apprezzata da Torelli, diversa dalla «sofisticata» ricerca del bello ideale di Guido Reni, verso cui, invece, preferiva tendere Dal Sole¹⁴.

Non stupisce, quindi, che il *Riposo durante la fuga in Egitto* [fig. 8], assegnato alla mano di Gessi (Busto Arsizio, collezione privata)¹⁵, vada piuttosto ascritto, secondo un acuto suggerimento di

⁶ GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, In Bologna, per Lelio Dalla Volpe, 1739, vol. II, p. 86.

⁷ A. W. A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 169-171 ("Saggi, Studi, Ricerche", 2).

⁸ La data è stata rintracciata da ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 294.

⁹ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 86.

¹⁰ BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione*, cit., pp. 169-171.

¹¹ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 181-182, n. 3; EADEM, *La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese*, in D. BENATI, T. PASQUALI (a cura di), *Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola*, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 275-295, in part. pp. 277-278, 289 fig. 3 (collana DAR, Dipartimento delle Arti, 11).

¹² S. MASSARI, "Il nostro moderno Algardi": *Giuseppe Maria Mazza, scultore bolognese tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, XXV ciclo, Lettere e Filosofia, Università di Trento, tutor: prof. A. Bacchi, 2014, pp. 635-639, nn. 77-78, p. 1162. Ringrazio Marino Mengozzi per l'aiuto nella ricerca e nel reperire la foto del dipinto di Cesena (320 x 250 cm).

¹³ A. ANCILOTTO, *Giovan Francesco Gessi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2000, vol. 53, pp. 479-481, in part. p. 480.

¹⁴ ROLI, *Pittura bolognese*, pp. 113-114; D. BENATI, *Entre ombres et lumières: Giuseppe Maria Crespi et les peintres de la ligne néo-carrachesque*, in A. BACCHI, D. BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières. Art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Ville d'Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2024, pp. 37-51, in part. p. 37.

¹⁵ E. NEGRO, *Francesco Gessi*, in E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La scuola di Guido Reni*, Modena, Artioli, 2002,

Fiorella Frisoni¹⁶, a Felice Torelli che, per giungere al linguaggio espresso nelle due facce del pallione per la canonizzazione di San Pio V per i domenicani di Bologna (1712)¹⁷, non avrebbe tralasciato di tornare a misurarsi con la pittura di Ludovico Carracci e di Guercino.

In sintonia con un tale percorso sembrerebbe porsi la *Madonna con il Bambino e i santi Pio V e Domenico* [fig. 4], pubblicata da Franco Battistelli¹⁸: dipinta per la chiesa di San Domenico di Fano¹⁹ – che venne rinnovata fra il 1703 e il 1708 –, dovrebbe darsi in prossimità della proclamazione a santo di Pio V, come la pala di provenienza ignota, oggi nella sacrestia di San Giovanni in Monte a Bologna (*Madonna col Bambino e i santi Pio V e una monaca francescana*)²⁰, riconosciuta al pittore per primo da Carlo Volpe [fig. 5]²¹.

Se a considerare queste ultime due tele risulta evidente la direzione verso cui andava maturando il linguaggio del pittore, incamminato verso andamenti più dinamici, fino a giungere a «quella cifra scalena», che ne sarebbe stata caratteristica²², la serie dei quattro *Ritratti dei marchesi Malvezzi* (Dozza Imolese, Museo della Rocca Malvezzi Campeggi)²³, cronologicamente coevi o un poco successivi (1711-1713)²⁴, lascia emergere una grandiosità e una più vivida qualità cromatica imputabile ad un soggiorno a Verona, compiuto da entrambi i coniugi Torelli. Di tale viaggio nella città natale di Felice – Renato Roli è propenso a collocarlo intorno al 1710²⁵ – rende testimonianza Bartolomeo Dal

pp. 237-270, in part. p. 261, fig. 252.

¹⁶ F. FRISONI, *Una Sirani ancora più “vera”*, in J. BENTINI, V. FORTUNATI (a cura di), *Elisabetta Sirani “pittrice eroina” 1638-1665*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005), Bologna, Editrice Compositori, 2004, pp. 76-89, in part. p. 88, nota 9. Il suggerimento è stato già accolto da I. GRAZIANI, *Sognare l’Arcadia. Stefano Torelli, «peintre enchanteur» nelle grandi corti del Nord Europa*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 14, nota 20.

¹⁷ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 38-39, pp. 189-191, nn. 18-19.

¹⁸ F. BATTISTELLI, *Note su un dipinto e un disegno di Felice Torelli*, «Notizie da Palazzo Albani», VIII (1979), 1, pp. 89-92; IDEM, *Gli affreschi e le tele*, in G. VOLPE (a cura di), *La chiesa di San Domenico a Fano: dalle origini all’ultimo restauro*, Fano, Fondazione Cassa di risparmio di Fano, 2007, pp. 55-67, in part. pp. 61, 65, 67 nota 11; IDEM, in G. VOLPE (a cura di), *La chiesa di San Domenico a Fano*, cit., pp. 264-267.

¹⁹ La pala viene menzionata da ZANOTTI, *Storia dell’Accademia Clementina*, cit., II, p. 84. Non mi era stato possibile prenderne visione nel 2005: GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 217, nn. 72-73. Battistelli ne propone una datazione compresa fra il 1708 e il 1739: BATTISTELLI, in G. VOLPE (a cura di), *La chiesa di San Domenico a Fano*, cit. p. 266.

²⁰ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 190-191, n. 20. Rispetto all’identificazione della santa incoronata di rose da Gesù Bambino, sono state avanzate due ipotesi: potrebbe trattarsi di Caterina Vigri, canonizzata come Pio V nel 1712, oppure della terziaria Rosa da Viterbo.

²¹ Lo afferma MILLER, *Felice Torelli, pittore bolognese*, cit., pp. 56, 58 fig. 8.

²² R. ROLI, *Felice Torelli*, in L. MAGAGNATO (a cura di), *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Comune di Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1978), Verona, Neri Pozza, 1978, p. 209; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 35.

²³ La serie è stata identificata da MILLER, *Felice Torelli*, cit., pp. 57, 64 nota 16. Sulla serie si vedano, inoltre: E. SAMBO, in D. BENATI (a cura di), *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra (Dozza, Castello Malvezzi-Campeggi, 23 settembre – 18 novembre 2001), Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 118-119; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 70-71, 186-188, n. 16, con bibliografia precedente; F. FRANGI, “L’effetto naturale e sensitivo”: realtà ed espressione nella pittura di Fra’ Galgario, in F. ROSSI (a cura di), *Fra’ Galgario. Le seduzioni del ritratto nel ’700 europeo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), Milano, Skira, 2003, pp. 65-71, in part. pp. 63-64.

²⁴ Intorno a questi anni si dovrebbe collocare il *San Filippo Neri* (Lovoletto di Granarolo, chiesa parrocchiale di San Mamante), ricondotto a Felice da Angelo Mazza e «verisimilmente» identificabile nel dipinto «registrato nella chiesa bolognese di San Silvestro»: A. MAZZA, *Ai primordi della catalogazione del patrimonio artistico. Il censimento del 1820 nel territorio bolognese*, in M. FANTI, P.L. PERAZZINI (a cura di), *La schedatura delle opere d’arte a Bologna e nel suo territorio nel 1820. Il primo tentativo di censimento a salvaguardia del patrimonio artistico*, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 193-230, in part. pp. 223, fig. 49, 226 nota 70. Per le segnalazioni della pala con *San Silvestro* nelle guide bolognesi del Settecento: GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 224-225 pp. 224-225 n. 100.

²⁵ ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 113.

Pozzo²⁶.

Risale al periodo successivo al soggiorno in «Patria» – come è noto, Felice era veronese d'origine –, l'*Immacolata Concezione* per la chiesa di Sant'Orsola dei Mendicanti (Verona, Museo di Castelvecchio) [fig. 6] che, essendo ricordata proprio da Del Pozzo²⁷, precede certamente il 1718 ed apre la sequenza di importanti commissioni assestate nel secondo decennio del secolo, fra le quali si può forse meglio ambientare la *Transverberazione di santa Teresa d'Avila*, oggi presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 5166) [fig. 7]²⁸. Come è stato appurato per la tela con *Santa Maria Maddalena de' Pazzi che riceve le stimmate* di Giovan Gioseffo Dal Sole (Monaco di Baviera, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 2257)²⁹, che del dipinto di Torelli viene considerata plausibilmente un *pendant*³⁰, anche per la santa carmelitana di Felice si potrebbe supporre una richiesta avanzata dagli Elettori del palatinato di Düsseldorf attraverso la mediazione dal loro agente elettorale a Bologna, il marchese Pietro Neri Lorenzo Malvezzi-Angelelli. Attraverso costui, infatti, Anna Maria Luisa de' Medici, moglie dell'Elettore Johann Wilhelm von der Pfalz, aveva commissionato a Dal Sole la *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, giunta a Düsseldorf nel 1714 nell'ambito degli acquisti compiuti in Italia dalla principessa, fra il 1713 e il 1716³¹. Tale cronologia, che sembrerebbe convenirsi anche al *Riposo* di Busto Arsizio [fig. 8], rientrerebbe nella stagione dei contatti fra i Torelli e la Casa dei Medici, cui i coniugi bolognesi avrebbero inviato un proprio autoritratto – nel 1715 Lucia³²; nel 1718, Felice³³ – entrambi tuttora custoditi presso gli Uffizi.

Il raggiungimento di una piena affermazione – l'invio di una propria effigie a Firenze ne è, per altro, un'ulteriore prova [fig. 9]³⁴ – sembrerebbe passare, dunque, attraverso la competizione con l'antico maestro: divenuto a sua volta «caposcuola», Torelli osa sfoggiare una «vigorosa partitura

²⁶ BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, In Verona, per Giouanni Berno, 1718, p. 188.

²⁷ Dal Pozzo (Ibidem) non specifica che il dipinto venisse realizzato nel corso del soggiorno veronese, limitandosi ad affermare che Torelli «lasciò qui [cioè, a Verona] di sua mano in S. Orsola de' Mendicanti una Pala con l'Immacolata Concettione di Maria», aggiungendo anche la notizia di «un quadro in casa del Mar. Ottaviano Spolverini con l'istoria di Massinissa, che porge la tazza di veleno a Massinissa». Quest'ultimo «quadro» è stato identificato da Sergio Marinelli in un dipinto in collezione privata; lo studioso ne ha proposto una datazione molto precoce, ancora prossima all'alunnato di Felice presso la bottega di Santo Prunato: S. MARINELLI, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in J. BENTINI, S. MARINELLI, A. MAZZA (a cura di), *La pittura veneta negli stati estensi*, Modena, Banca popolare di Verona-Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1996, pp. 343-391, in part. pp. 360, 390 nota 24; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 181, n. 1. Anch'esso, dunque, non sarebbe stato eseguito durante il menzionato soggiorno in «Patria» del pittore.

²⁸ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 183, n. 5.

²⁹ S. TIPTON, «*La passion mia per la pittura*»: *die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716) in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 57 (2006), pp. 71–331, in part. p. 307, doc. 653; S. PIERGUIDI, *Il mecenatismo di Anna Maria Luisa de' Medici a Düsseldorf: le scuole pittoriche a confronto*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst / hrsg. v. d. Staatlichen Kunstsammlungen u. d. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München», 62 (2011), pp. 263–271, in part. pp. 252, 253, 254, 259 nota 17; S. CASCIU, in S. CASCIU (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (23 dicembre 2006 – 15 aprile 2007), Firenze, Sillabe, 2006, pp. 320–321, n. 176.

³⁰ D.C. MILLER, *Felice Torelli, pittore Bolognese*, «Bollettino d'arte», 4, 49 (1964), pp. 54–66, in part. pp. 54–56, fig. 3, p. 64 nota 12; ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 113.

³¹ Si vedano le tele di Gregorio Lazzarini (F. MAGANI, in S. CASCIU (a cura di), *La principessa saggia*, cit., p. 324, n. 170) e di Francesco Trevisani (S. CASCIU, in S. CASCIU (a cura di), *La principessa saggia*, cit., pp. 325–326, n. 180).

³² I. GRAZIANI, *Dame e cavalieri di Lucia Casalini Torelli: quattro ritratti*, «Paragone. Arte», LXXIV, 885, terza serie 172 (2023), pp. 55–64, tavv. 44–55, in part. pp. 56–57, fig. 47.

³³ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 197, n. 33.

³⁴ L'errata identificazione in Ludovico Mazzanti, dichiarata dal cartiglio sulla cornice, è stata rettificata da GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 197, n. 33.

luministica neoguercinesca»³⁵ per ottenere effetti di più emozionante coinvolgimento, animando anche i più stabili schemi piramidali con una floridezza e movimenti smottanti derivati da Carlo Cignani – già ammiratore di Torelli³⁶ – come avviene nell’*Assunzione della Vergine* per il cardinale Fabrizio Paolucci (Roma, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo; firmato e datato 1716)³⁷, nella pala per la chiesa di San Severo dei Filippini a Cesena (*Madonna col Bambino e santi Anna, Francesco di Sales e Carlo Borromeo*, oggi presso la chiesa di San Domenico; 1716)³⁸, nella *Gloria di san Giuseppe* della chiesa del Rosario di Cento (1717)³⁹.

Si giunge, così, agli anni venti, in cui accanto alle già note commissioni per Bologna⁴⁰, Verona⁴¹ e Pisa⁴², possono inserirsi le tele per Senigallia rintracciate da Valter Curzi: per prima, l’*Immacolata Concezione e san Domenico* (Senigallia, chiesa di San Pio X)⁴³ [fig. 10], giunta il 3 agosto 1729 nella cappella Augusti della chiesa di Santa Maria del Ponte al Porto⁴⁴. La richiesta si deve in particolare al conte Agostino, già in rapporto con i Torelli, e soprattutto con Lucia, che presso di lui aveva soggiornato nel 1724 insieme al figlio Stefano per eseguire l’importante serie di ritratti di tutta quella nobile famiglia (Senigallia, Pinacoteca Diocesana di Arte Sacra, Palazzo Mastai Ferretti)⁴⁵. L’attività dei coniugi bolognesi per gli Augusti di Senigallia si sarebbe dimostrata di lunga durata – l’ultimo ritratto realizzato dalla pittrice sarà del 1739⁴⁶ – ed avrebbe incluso il ruolo di intermediari nell’acquisto di dipinti, oltre che l’esecuzione di tele di tema mitologico – un’*Aurora* di Stefano, tuttora dispersa, era collocata nella volta dello scalone del palazzo di città⁴⁷ – e di soggetto sacro, come l’ancora non riemersa «mezza figura» di un San Francesco Saverio, eseguita da Felice per la contessa madre, Isabella Rinalducci⁴⁸.

Oltre all’ appena ricordata *Immacolata*, donata nel 1970 dagli stessi Augusti alla chiesa di San Pio X di Senigallia⁴⁹, pare ugualmente attestare gli sviluppi raggiunti dai modi di Torelli sul finale del terzo decennio l’*Assunzione della Vergine* per l’oratorio di San Filippo Neri (Pinacoteca Diocesana

³⁵ ROLI, *Pittura bolognese*, p. 113.

³⁶ Stando a Zanotti, Carlo Cignani avrebbe espresso la propria ammirazione – «molto diè laudi» – per le pale di Torelli per le benedettine di Cesena [fig. 3]: ZANOTTI, *Storia dell’Accademia Clementina*, cit., II, p. 79.

³⁷ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 195, n. 30.

³⁸ Oggi nella chiesa di San Domenico: Ivi, pp. 195–196, n. 31.

³⁹ Ivi, pp. 196–197, n. 32.

⁴⁰ *Trinità e santi* per la chiesa di San Biagio, Bologna, chiesa della Santissima Trinità (1723): Ivi, pp. 197–198, nn. 34–35.

⁴¹ *Martirio di san Pietro Martire*, chiesa di Sant’Anastasia, 1726; *Madonna col Bambino e san Nicola di Bari*, Verona, chiesa di Santa Maria in Organo, 1727 [fig. 12]: Ivi, pp. 200–204, nn. 39–42. Disperse sono, invece, le tele per la chiesa di San Sebastiano dei gesuiti, in ogni caso precedenti al 1733: Ivi, p. 228, n. 160–161.

⁴² *San Ranieri resuscita una bambina*, Pisa, duomo: Ivi, pp. 203–202, n. 44.

⁴³ V. CURZI, *Un inedito di Felice Torelli a Senigallia*, «Notizie da Palazzo Albani», XVIII (1989), 2, pp. 75–78 (pala con l’*Immacolata Concezione con san Domenico*, per la chiesa di Santa Maria del Ponte in Porto, oggi nella chiesa di San Pio X; 1729); il dipinto, sfuggito al mio studio del 2005, viene segnalato anche da D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *Felice Torelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2019, vol. 96, pp. 228–231, in part. 230.

⁴⁴ V. PROCACCINI RICCI, *Pitture, e Scolture, che sono nelle chiese di Senigallia*, 1862, ms., Senigallia, Archivio Comunale, c. 4r.

⁴⁵ La serie è stata pubblicata da Benedetta Montecvecchi: B. MONTEVECCHI, *Su Lucia Casalini Torelli ritrattista bolognese*, «Notizie da Palazzo Albani», XV, 2 (1986), pp. 73–87. Si veda, inoltre, GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 74–85, pp. 236–240, nn. 7–13, p. 246, n. 25.

⁴⁶ Ivi, p. 246, n. 25.

⁴⁷ Ivi, p. 314, n. 140.

⁴⁸ Il dipinto viene menzionato nelle lettere di Felice Torelli al conte Agostino (5 gennaio 1729; 28 maggio 1729), trascritte in: Ivi, p. 328–330. Le lettere erano state rintracciate già CURZI, *Un inedito di Felice Torelli* cit., p. 77, nota 8.

⁴⁹ Angelo Mencucci scrive, in particolare, che venne donato «dalla contessa Augusti»: A. MENCUCCHI, *Senigallia e la sua diocesi. Storia, fede, arte*, 3 voll., Fano, Fortuna, 1994, vol. 1, p. 945.

d'Arte Sacra, Palazzo Mastai Ferretti)⁵⁰ [fig. 11]. L'ampliamento dell'oratorio, avvenuto fra il 1728 e il 1731⁵¹, potrebbe avere offerto l'occasione per la commissione, in cui viene rivisitato un tema già affrontato dal pittore nel 1716 per il cardinale Paolucci, adottando ora, tuttavia, una maggior enfasi retorica.

Successiva di circa un decennio dovrebbe essere, invece, la *Madonna col Bambino e san Giovanni di Dio* per la chiesa dell'ospedale degli Infermi (Crema, chiesa dell'Ospedale Maggiore)⁵² [fig. 12] – non ancora entrata nella letteratura specifica di Torelli – che Cesare Alpini proponeva di datare intorno al 1727-1730⁵³, vicino, dunque, alla *Madonna col Bambino e san Nicola di Bari* nella chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, del 1727 [fig. 13]⁵⁴, di cui riprende l'idea complessiva, discostandosene, tuttavia, per una meno convincente qualità. Non menzionata dalle fonti bolognesi, è invece firmata⁵⁵, e viene ricordata da Giacomo Crespi insieme ad altre «due palle» di Felice per la chiesa dei padri domenicani di Crema, oggi disperse, i cui soggetti – *San Vincenzo Ferrer predicante vicino a un angelo che suona la tromba* (per la cappella della famiglia Griffoni Sant'Angelo, rinnovata nel 1739); *San Domenico*⁵⁶ – possono essere precisati grazie alle aggiunte manoscritte di Zanotti⁵⁷ e alle ricerche di Alpini⁵⁸.

Anche nel caso della città lombarda si conferma, dunque, il forte legame con l'ordine dei domenicani, che avrebbero più volte rinnovato la loro fiducia a Torelli attraverso la commissione di molte pale non solo destinate a Bologna, ma anche da inviare in conventi, sia maschili, sia femminili, fuori dai confini dello Stato pontificio⁵⁹, a Milano⁶⁰, Verona⁶¹, Reggio Emilia⁶², Pisa⁶³.

Preme, inoltre, segnalare in questa sede un ultimo dipinto non rilevato dagli studi espressamente

⁵⁰ V. CURZI, *Due opere di Felice Torelli e Francesco Monti a Senigallia*, «Paragone. Arte», 38 (1987), 447, 3, 42-46, in part. pp. 43-44, fig. 41.

⁵¹ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 205-206, n. 47.

⁵² Ringrazio don Andrea Rusconi e Diego Maltagliati, Direttore delle Aziende Socio Sanitarie Territoriali di Crema, per l'aiuto nella ricerca e nel reperimento della foto del dipinto.

⁵³ C. ALPINI, *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700*, Crema, Comitato diocesano per la visita del papa a Crema, 1992, pp. 125-127.

⁵⁴ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 202, n. 42.

⁵⁵ GIACOMO CRESPI, *Libro della Quadri, Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi Pij della Città, e Territorio di Crema*, Crema 1 aprile 1774, Venezia, Archivio di Stato, fondo Inquisitori di Stato, busta 90, pubblicato da M. BELVEDERE, *Crema 1774. Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, [Crema], Gelateria Bandirali; Museo civico di Crema e del cremasco, [2009], pp. 173-174, 175 fig. 2, tav.VIII. Il dipinto era sfuggito alla ricognizione di GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit.

⁵⁶ CRESPI, *Libro della Quadri, Pitture celebri esistenti nelle Chiese*, ed. BELVEDERE, *Crema 1774*, cit., pp. 157-158.

⁵⁷ R. ROLI, A. OTTANI CAVINA, *Commentario alla "Storia dell'Accademia Clementina di Bologna" di G.P. Zanotti (1739). Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», (1977), p. 144.

⁵⁸ ALPINI (a cura di), *Donazioni e depositi*, cit.

⁵⁹ Ancora entro lo Stato pontificio vi sono pale a Imola (*Pio V riceve dall'angelo la notizia della vittoria della battaglia sui Turchi*, chiesa dei Santi Nicolò e Domenico, 1741; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 216, n. 59) e a Faenza (*San Vincenzo Ferrer esorcizza un'indemoniata*, chiesa di San Domenico, 1746; Ivi, p. 212, n. 69).

⁶⁰ Una *Vergine assunta con gli apostoli*, oggi dispersa, sarebbe certamente giunta entro il 1739 nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Milano: ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 82; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 227, n. 146.

⁶¹ *Martirio di San Pietro Martire*, chiesa di Sant'Anastasia, cappella Giusti, sacrestia, ante 1733: GIOVANNI BATTISTA LANCENI, *Continuazione e notizia delle pitture dall'anno 1719 fino all'anno 1733 di nuovo poste nelle chiese di Verona e sua Diocesi*, In Verona, per Dionigi Ramanzini, 1733, p. 12; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 201-202, n. 41.

⁶² La tuttora esistente *Gloria di San Domenico e santi Pio V, Tommaso d'Aquino, Caterina da Siena e Rosa da Lima* nella chiesa di San Domenico; Ivi, p. 207, n. 51).

⁶³ Un *San Pio V che ha la visione della battaglia navale* per le monache di San Domenico, disperso: ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 84; Ivi, p. 227, n. 149.

dedicati al pittore⁶⁴, ma in realtà già pubblicato da Ferdinando Arisi⁶⁵: la pala con i *Santi Antonino Martire e Francesco Saverio* [fig. 14], conservata a Piacenza nella chiesa di Santa Maria della Pace, ma proveniente dall'oratorio delle «figlie di Santo Stefano»⁶⁶, dovrebbe collocarsi cronologicamente oltre il quarto decennio, agli inizi del quinto, quando «si assiste al ritorno di più semplificate partiture», come commenta, con la consueta pertinenza, Renato Roli⁶⁷. Un simile impianto si rinviene, infatti, nella *Trinità e santi Maddalena e Sebastiano* di Longiano (collegiata di San Cristoforo), che Zanotti aveva fatto in tempo a inserire nella sua biografia del 1739⁶⁸, ma che Angelo Mazza suggerisce di riferire alla «prevalente mano» della moglie Lucia⁶⁹. Vi si evidenzia, in effetti, accanto ad una maggiore deferenza nei confronti della lezione del maestro Dal Sole, una flessione verso ritmi più composti che incontrano da sempre le inclinazioni della Casalini.

Giungendo infine, a quest'ultima, ad ulteriore chiarimento delle vicende della «scuola» dei Torelli⁷⁰, pare si possano ascrivere alla sua produzione due tele nella chiesa bolognese di Santa Maria delle Grazie con *Cristo e la cananea* [fig. 15] e *Cristo e l'adultera* [fig. 16], ritenute di Felice⁷¹, ma da rivendicare invece alla mano della moglie, secondo quanto denuncia un'iscrizione con la firma rinvenuta da Marinella Lenzi Montanari in occasione di un restauro svolto nel 1995⁷². Sfuggita fino ad ora agli studi sui due coniugi pittori, l'indicazione del nome dell'autrice sembrerebbe in effetti compatibile con l'attività della Torelli, celebre soprattutto come ritrattista, ma dedita anche alla pittura di soggetto religioso. Suoi dipinti d'altare sono con certezza documentati a partire dalla metà del secondo decennio: nel 1715 viene composta una canzone per il *San Nicola da Tolentino che prega la Vergine col Bambino per gli appestati* (Bologna, chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini)⁷³, mentre potrebbe essere addirittura un poco precedente il *Beato Ceslao che libera Breslavia dall'assedio dei Tartari*⁷⁴, realizzato per il convento di San Domenico di Bologna forse in occasione della beatificazione del frate polacco, avvenuta nel 1713. Gli avrebbe fatto seguito la lunetta con *San Domenico*, tuttora nel medesimo convento, dipinta nel 1717 su richiesta del padre domenicano Gian

⁶⁴ Il rinvenimento del dipinto (280 x 150 cm) effettuato da Arisi, ignorato dalla storiografia moderna, è stato ripreso da GRAZIANI, *Sognare l'Arcadia*, cit., p. 14 nota 20.

⁶⁵ F. ARISI, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, vol. 3, *Pittura, scultori in legno, arredamento*, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1979, pp. 14, 37, n. 25.

⁶⁶ CARLO CERASI, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, dalle stampe di Giuseppe Tedeschi vicino S. Fermo, 1780, p. 115. Sarebbe poi passata nell'oratorio delle Preservate: GAETANO BUTTAFUOCO, *Nuovissima guida della città di Piacenza*, Piacenza, Dalla tipografia di Domenico Tagliaferri, 1842, p. 169.

⁶⁷ R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977, p. 114.

⁶⁸ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 85.

⁶⁹ A. MAZZA, *Pittura bolognese nel territorio cesenate tra Seicento e Settecento*, in M. Cellini (a cura di), *Storie barocche. Da Guercino a Serra e Savolini*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio – 27 giugno 2004), Cesena, Istituzione Biblioteca Malatestiana, Bologna, Abacus, 2004, pp. 30-50, in part. p. 43, 49 nota 32.

⁷⁰ Un'ulteriore aggiunta al catalogo di Felice Torelli riguarda un'opera ancora non rintracciata, ma segnalata dalle fonti, sfuggita alla ricognizione di GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 224-228. Marcello Oretti segnala, infatti, nella chiesa di San Gregorio a Bologna, un «Cristo agonizzante nell'orto grande quanto il naturale» (MARCELLO ORETTI, *Pitture esposte negli apparati per le processioni*, Ms. B 105, Bologna, Biblioteca Comunale dell'archiginnasio, c. 248).

⁷¹ MILLER, *Felice Torelli*, cit., pp. 58, 59, figg. 9-10; ROLI, *Pittura bolognese*, p. 113; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 192-194, nn. 25-26. Roli riferisce che non è nota l'originaria ubicazione delle due tele, che sono, tuttavia, di provenienza Malvezzi.

⁷² *Parrocchia S. Maria delle Grazie. VIII decennale eucaristica, 4/11 giugno 1995*, Bologna, 1995, p. 34.

⁷³ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 233, n. 1. Inoltre, sempre di questi anni dovrebbe essere la pala con *San Ciro medico, eremita e martire* (Bologna, chiesa di San Procolo), proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea degli Ansaldo (Ivi, p. 258, n. 52), rinvenuta da Angelo Mazza: A. MAZZA, *Ai primordi della catalogazione*, cit., pp. 208, 222 fig. 47, 226 nota 70.

⁷⁴ I. GRAZIANI, in V. FORTUNATI (a cura di), *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, catalogo della mostra (Washington, NMWA 1998, 5 febbraio – 7 giugno 1998), Milano, Electa, 1998, pp. 140-141, n. 45.

Domenico Crispi [fig. 17]⁷⁵: l'ancora stretta connessione con la cultura carraccesca, visibile nei colori naturalizzati, sembrerebbe indicarne la precedenza rispetto alle due storie evangeliche in Santa Maria delle Grazie. Considerando, infatti, il nuovo riferimento attributivo dei due episodi della vita di Cristo, una loro datazione agli inizi del terzo decennio, posticipata rispetto alla prima ipotesi, che ne supposeva un'esecuzione agli inizi del secondo decennio⁷⁶, pur non discostandosene troppo, potrebbe essere maggiormente confacente, mantenendosi oltretutto prossima agli anni dei contatti dei Torelli con la famiglia Malvezzi, dalla cui collezione i due dipinti vennero acquistati⁷⁷.

Alla Casalini, spetterebbero, quindi, *Cristo e la cananea* e *Cristo e l'adultera*, in cui le aperture neo-venete vengono innestate sull'insegnamento di Dal Sole, mantenendo un dialogo serrato con la tradizione felsinea seicentesca nel trarre certezze dalle grandi tele con le *Storie di Cristo* alle pareti della navata di San Girolamo alla Certosa di Bologna⁷⁸. Addebitando i due dipinti delle Grazie al marito, titolare della «scuola», Roli non aveva esitato a definirli «capolavori» per la «grandiosità della partitura» e la «padronanza del dettaglio»⁷⁹, e qualificandoli come «notevoli documenti di barocchetto classicizzante»⁸⁰, ne aveva in realtà sottolineato il grado di sorvegliata misura, che sarà effettivamente distintiva dei modi della pittrice, non episodicamente impegnata anche nel corso dei decenni successivi in pale d'altare, soprattutto per l'ordine gesuitico.

In parallelo con l'attività di Felice, «in piena forma» nonostante il superamento dei cinquant'anni, ed anzi «in grado di affrontare gravose imprese come la gigantesca pala» per le gesuate della Trinità (Bologna, chiesa della Santissima Trinità; 1723)⁸¹ [fig. 18] – che pur rivelando la vena magniloquente e ricca di «vigorosi effetti scenografici» del pittore, inizia a registrarne il riavvicinamento al maestro Dal Sole, termine di riferimento mai disatteso dalla moglie – anche la carriera di Lucia vede, nel corso degli anni venti, il raggiungimento degli esiti forse più felici, ancorandosi ad appigli certi quali la *Maddalena penitente* inviata a Castelrotto, ma oggi a Cherasco (Cuneo, Museo Civico “Giovanni Battista Adriani, inv. 1387)⁸², firmata e datata 1726, e la *Madonna e i santi Stanislao Kostka e Luigi Gonzaga* (Reggio Emilia, chiesa di San Giorgio)⁸³, anch'essa firmata e datata 1728: il breve intervallo cronologico racchiude una produzione ritrattistica in cui la qualità della pittrice si esprime al meglio nel genere che le fu più congeniale. Ne fa testo la personale assimilazione della lezione di Dal Sole,

⁷⁵ Bologna, Archivio Storico Domenicano (ASDB), III, Ms. 80520g, S. BELVEDERI, *Memoriale Ecclesiae S. P. Dominici - Bonon. 1712-1795*, c. 64r (la lunetta era posta sulla porta principale della chiesa, all'interno); A. D'AMATO, *I domenicani a Bologna*, 2 voll., Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1988, vol. 2, p. 748; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 233-234, n. 2.

⁷⁶ ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 113.

⁷⁷ Lo riferisce Roli, attingendo dalla tesi di Ida Milone, discussa nell'a.a. 1956-1957, di cui fu relatore: Ivi, p. 113.

⁷⁸ Come è noto, fra il 1644 e il 1658, sotto il priorato del certosino Daniele Granchio, si assiste ad un rinnovamento dell'apparato decorativo della chiesa, a partire dall'intervento del napoletano Nunzio Rossi, seguito dalle grandi tele di Giovan Francesco Gessi, Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani, Domenico Maria Canuti, Giovanni Maria Galli Bibiena e Lorenzo Pasinelli. Nel 1647 anche Guercino aveva partecipato al nuovo allestimento dell'interno della chiesa con la pala con *San Bruno che adora la Madonna col Bambino in gloria*, oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 466). Si veda: A. MAZZA, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in A. EMILIANI (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, 2 voll., Milano, Nuova Alfa Editoriale Elemond Editori, 1992, vol. 1, pp. 219-271, in part. pp. 220-224; A. PELLICCIARI, *Elisabetta Sirani e il còtè classicista reniano di metà secolo*, in J. BENTINI, V. FORTUNATI (a cura di), *Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 dicembre 2004 - 27 febbraio 2005), Bologna, Editrice Compositori, 2004, pp. 57-75, in part. pp. 59-61, 62-64.

⁷⁹ Le due tele sono fra l'altro di grandi dimensioni, poiché misurano, ciascuna, 180x320 cm circa.

⁸⁰ ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 113.

⁸¹ Ivi, p. 114. Sulla pala: GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 197-198, nn. 34-35 (con immagini invertite fra il bozzetto e la tela definitiva).

⁸² Ivi, pp. 240-241, n. 15.

⁸³ Ivi, p. 242, n. 18.

nella pennellata «ravviata e filante» e nell'«elegante idealizzazione del modello»⁸⁴ del *Ritratto di gentiluomo* (Castello di San Martino in Soverzano, collezione Michelangelo Poletti)⁸⁵, firmato e datato 1727, e dei ritratti degli imolesi conti Tiberio Pighini e Anna Tozzoni (Firenze, collezione privata), anch'essi firmati e datati 1727 sul retro della tela⁸⁶.

A tali esempi si aggiunge ora un inedito duplice ritratto in collezione privata romana [fig. 19], attualmente in condizioni conservative non eccelse e che potrebbe avere subito qualche manomissione⁸⁷; l'iscrizione sul *verso*, certamente autentica, ne attesta, infatti, l'autografia, oltre a consentire l'identificazione degli effigiati e la circostanza della commissione [fig. 20]⁸⁸. Unitisi in matrimonio nel 1726, il ventiseienne conte Annibale Flaminio Zappi e la ventitreenne contessa Barbara Teresa Miti, entrambi di Imola come i Pighini, sarebbero andati incontro ad un difficile destino: alla morte del loro primogenito avrebbe fatto seguito, pochi mesi dopo, anche quella della madre. Per commemorare il ricordo, il conte, rimasto vedovo, avrebbe fatto realizzare, quindi, il proprio ritratto insieme alla sua «diletissima» sposa, come si legge nella scritta. Lucia lo avrebbe condotto a termine e firmato nel febbraio del 1727 – anno dichiarato anche nelle due tele Pighini-Tozzoni – nel corso, dunque, di un probabile soggiorno nella città della legazione di Romagna. L'«intensissimo» dolore della perdita avrebbe preteso, inoltre, uno sforzo di ideazione maggiore: i due conti non appaiono, infatti, in abiti da gala, ma indossano vesti che si ambientano nella storia biblica, così da identificarsi in Giacobbe e nella sua moglie prediletta Rachele che, come la contessa, sarebbe morta dopo aver dato alla luce un figlio.

Un ritratto, dunque, “in veste di”, tipologia alla quale la Torelli avrebbe fatto ricorso almeno in un'altra documentata occasione, vale a dire per l'immagine della moglie del barbiere Nicola Masini, che sarebbe stata raffigurata «nella foggia che si rappresenterebbe una Cleopatra», suscitando in quel caso il disappunto di Zanotti. Esplicitamente dichiarata nelle sue postille manoscritte, l'irritazione del segretario della Clementina per la «sconvenevolezza» dettata dalla ricerca di un «fasto» vanaglorioso ed esagerato fino alla «difformità» sarebbe emersa senza riserve⁸⁹. Per altro, con la medesima libertà permessa dal registro soltanto privato delle annotazioni, quello stesso commento sarebbe stato temperato da una chiosa finale lusinghiera: «È per altro molto buona Pittrice»⁹⁰.

⁸⁴ D. BENATI, in D. BENATI (a cura di), *Aspetti dell'arte emiliana dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 7 novembre – 24 dicembre 1998, Bologna, Grafiche Zanini, 1998, p. 86 (“Incontro con la pittura”, 6).

⁸⁵ Oltre al nome dell'autrice, pur frainteso («Tozelli»), è infatti presente la data, 1727. Sul dipinto si veda anche: A. MAZZA, *La collezione Michelangelo Poletti nel castello di San Martino in Soverzano. Dipinti emiliani e di confine (secoli XV-XVIII)*, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 456-458.

⁸⁶ GRAZIANI, *Dame e cavalieri*, cit., pp. 57-60, figg. 48-49.

⁸⁷ La tela misura 140 x 200 cm.

⁸⁸ Si legge, in un latino non propriamente corretto: «Die VI Februarij MDCCXXVI / Co. Annibal Flaminus Zappi Imolensis Etrate XXVI Mens. VIII Die XII / Co. Barbaram Theresiam Miti, Imolensem Annorum XXIII Mensium V. Dierum XXII / in Uxorem Suam dilectissimam duxit que ad lucem dedit Masculum die XVI Octobris / MDCCXXVI, qui post in Ecclesia Susceptum Baptisum obijt tandem ipsam / egrotantem intensissimo merore Coniugis die XXIII Majj MDCCXXVII / Animam Deo Restituit / Lucia Torelli Fecit».

⁸⁹ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., I, p. 177, r. 12, con riferimento all'attività da Benedetto Gennari; R. ROLI, A. OTTANI CAVINA, *Commentario alla “Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 131.

⁹⁰ Ibidem.



1. Felice Torelli: *Giacobbe e Rachele*
L'Aja, collezione Van Daycheren

(foto: L'Aja, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie – RKD, inv. 091229_0014/0015/0016)



2. Felice Torelli, *Martirio di San Maurelio*
Ferrara, basilica di San Giorgio Martire



3. Felice Torelli: *Pentecoste*
Cesena, monastero dello Spirito Santo
(su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Cesena-Sarsina)



4. Felice Torelli: *Madonna col Bambino e santi Pio V e Domenico*
Fano (Pesaro), Museo di San Domenico



5. Felice Torelli: *Madonna col Bambino e santi Pio V e una monaca francescana*
Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte, sacrestia
(foto: Mario Berardi)



6. Felice Torelli: *Immacolata Concezione*
Verona, Museo di Castelvechio
(foto: Umberto Tomba)



7. Felice Torelli: *Transverberazione di santa Teresa*
Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



8. Felice Torelli: *Riposo durante la fuga in Egitto*
Busto Arsizio (Varese), collezione privata



9. Felice Torelli: *Autoritratto*
Firenze, Gallerie degli Uffizi (inv. 1856)



10. Felice Torelli: *Immacolata Concezione e san Domenico*
Senigallia (Ancona), chiesa di San Pio X
(foto: Gilberto Urbinati; su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Senigallia)



11. Felice Torelli: *Vergine assunta e angeli*
Senigallia (Ancona), Pinacoteca Diocesana di Arte Sacra, Palazzo Mastai Ferretti
(su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Senigallia)



12. Felice Torelli: *Madonna col Bambino e san Nicola di Bari*
Verona, chiesa di Santa Maria in Organo



13. Felice Torelli: *Madonna col Bambino e san Giovanni di Dio*
Crema (Cremona), chiesa dell'Ospedale Maggiore



14. Felice Torelli: *Santi Antonino martire e Francesco Saverio*
Piacenza, chiesa di Santa Maria della Pace



15. Lucia Casalini Torelli: *Cristo e la cananea*
Bologna, chiesa di Santa Maria delle Grazie
(foto: Gilberto Urbinati)



16. Lucia Casalini Torelli: *Cristo e l'adultera*
Bologna, chiesa di Santa Maria delle Grazie
(foto: Gilberto Urbinati)



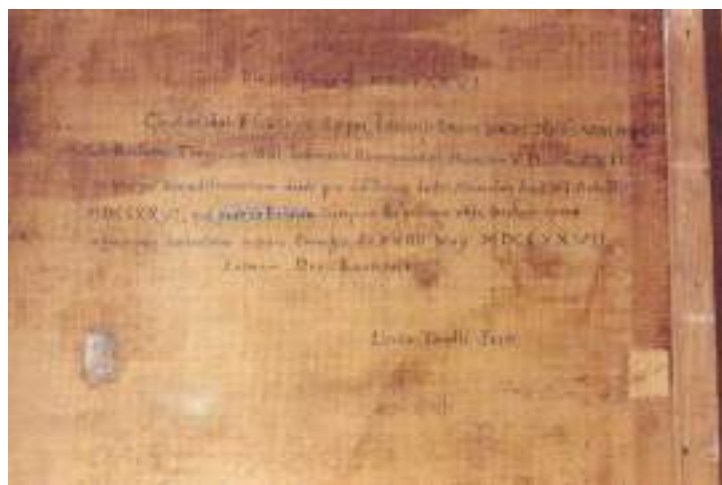
17. Lucia Casalini Torelli: *Cristo e l'adultera*
Bologna, chiesa di Santa Maria delle Grazie



18. Felice Torelli: *Trinità adorata da sant'Agostino (poi san Biagio), san Girolamo e dal beato Giovanni Colombini*
Bologna, chiesa della Santissima Trinità



19. Lucia Casalini Torelli: *Ritratto del conte Annibale Flaminio Zappi e della contessa Barbara Teresa Miti nelle vesti di Giacobbe e Rachele*
Roma, collezione privata



20. Lucia Casalini Torelli: *Ritratto del conte Annibale Flaminio Zappi e della contessa Barbara Teresa Miti nelle vesti di Giacobbe e Rachele, retro*
Roma, collezione privata

DA GIUSEPPE MARIA MAZZA
AD ANGELO GABRIELLO PIÒ E CARLO SARTI:
PROPOSTE PER ALCUNE TERRECOTTE BOLOGNESI POCO NOTE

Claudio Collari

ABSTRACT

Il contributo prende in esame alcune opere riferite allo scultore Giuseppe Maria Mazza (1653-1741). Tra queste, due rilievi fittili noti grazie alle foto di Felice Croci conservate nella fototeca del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna: uno firmato e datato da Mazza, l'altro viene qui attribuito al suo allievo Angelo Piò. La seconda parte dell'articolo mette a fuoco la fisionomia stilistica del bolognese Carlo Sarti prima del suo trasferimento a Rimini attraverso la restituzione al suo catalogo di due terrecotte: un ovale recentemente riemerso sul mercato e la Pietà della chiesa dei Mendicanti a Bologna.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Maria Mazza, Angelo Gabriello Piò, Carlo Sarti, scultura del Settecento, Bologna

From Giuseppe Maria Mazza to Angelo Gabriello Piò and Carlo Sarti:
proposals for some little-known Bolognese terracotta works

ABSTRACT

The contribution examines some works attributed to the sculptor Giuseppe Maria Mazza (1653-1741). Among these are two terracotta reliefs known thanks to photographs by Felice Croci preserved in the photo archive of the Department of the Arts at the University of Bologna: one signed and dated by Mazza, the other here attributed to his pupil Angelo Piò. The second part of the article focuses on the stylistic profile of the Bolognese sculptor Carlo Sarti before his move to Rimini, through the reassignment to his catalogue of two terracottas: an oval piece that recently resurfaced on the market and the Pietà in the Church of the Mendicanti in Bologna.

KEYWORDS: Giuseppe Maria Mazza, Angelo Gabriello Piò, Carlo Sarti, Eighteenth-Century Sculpture, Bologna

Da quando, a partire dall'inizio degli anni Sessanta del Novecento, Eugenio Riccòmini diede impulso agli studi sulla scultura nei secoli XVII e XVIII in Emilia Romagna, sfociati, ancora nel 1965, nella pionieristica *Mostra sulla scultura bolognese del Settecento* con relativo catalogo¹ e culminati, per quanto riguarda il contributo dello studioso, con la pubblicazione dei due volumi fondamentali *Ordine e vaghezza* e *Vaghezza e furore*², non sono stati trascurabili gli apporti di vario genere da parte della critica specializzata³. Nonostante ciò, sfuggono ancora diverse personalità

*Desidero ringraziare Andrea Bacchi, Marco Fossati, Davide Lipari, Maurizio Nobile Fine Art, Elisabetta Sambo, Francesco Zagnoni.

¹ E. RICCÒMINI, *Mostra della scultura bolognese del Settecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 12 dicembre 1965 – 12 gennaio 1966), Tamari editori, Bologna, 1965.

² ID., *Ordine e vaghezza*, Bologna, Zanichelli, 1972; ID., *Vaghezza e furore*, Bologna, Zanichelli, 1977.

³ Cito in ordine cronologico i contributi essenziali: R. GRANDI, M. MEDICA, ET AL. (a cura di), *Presepi e terrecotte*, catalogo della mostra (Bologna, Lapidario del Museo Civico Medievale, 26 ottobre 1991 – 6 gennaio 1992), Cento (Ferrara), Nuova Alfa Editoriale, 1991; S. TUMIDEI, *Antonio Trentanove e la scultura del Settecento in Romagna*, a cura di A. BACCHI, S. MASSARI, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016; S. MASSARI, «*Il nostro moderno Algardi*». *Giuseppe Maria Mazza, scultore bolognese tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato (Università di Trento), 3 voll., 2014; ID., *Mazza, Giuseppe Maria*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlino, De Gruyter, 2016, vol. 88, pp. 166-167; M.G.

artistiche che operarono in Emilia nel corso del Sei e del Settecento, e anche per quanto riguarda i protagonisti di quella stagione l'indagine filologica ha dimostrato la necessità di nuove verifiche: si pensi, ad esempio, al caso del caposcuola della scultura bolognese Giuseppe Maria Mazza (1653-1741), il cui catalogo è stato addirittura impoverito delle iconiche terrecotte del Museo Davia Bargellini provenienti da Villa Aldrovandi Mazzacorati di Bologna, giustamente restituite alla mano di Petronio Tadolini (1727-1813) da Davide Lipari che ne ha anche chiarito l'originaria funzione⁴; e certamente, altre attribuzioni a Mazza attendono di essere rettificate. Proprio a tal fine, ci sembra necessario riconsiderare l'ovale fittile policromo con l'*Adorazione dei pastori* [fig. 1] in collezione privata bolognese, se ancora è valida l'indicazione topografica che si ricava dalla fascetta didascalica della foto Croci che la riproduce, il cui negativo, databile tra il 1931 e 1934, è conservato oggi presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna. La foto, che riporta appunto il riferimento a Mazza, mi è stata segnalata da Elisabetta Sambo che ritiene il rilievo probabile *pendant* di un *Riposo nella fuga in Egitto* [fig. 2] riprodotto sempre in una lastra Croci e anch'esso, a quanto mi risulta, inedito ma siglato e datato da Giuseppe Maria Mazza nel 1732. I due negativi hanno numeri di inventario consecutivi e i rilievi sono affini per caratteristiche tecniche e tipologiche (anche se ci sono ignote le misure) perciò appare più che giustificata l'ipotesi che le due opere provengano da una stessa collezione dove avrebbero potuto effettivamente formare un *pendant*⁵. Mazza si era misurato precedentemente con gli stessi soggetti plasmando i due rilievi fittili già nella collezione del marchese Andrea Boschi, nei quali sono stati evidenziati debiti compositivi dal repertorio carraccesco e dall'opera grafica di Simone Cantarini, facilmente accessibile al giovane scultore nello studio del suo maestro Lorenzo Pasinelli (1629-1700)⁶. La variante sul tema del *Riposo* che rappresenta anche il miracolo della palma, episodio tratto dal vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo, con l'introduzione delle figure angeliche deriva da Francesco Albani, secondo quanto appurato da Silvia Massari, e viene interpretata da Mazza attraverso il filtro intimistico di Cantarini pure nel rilievo fittile eseguito molto probabilmente per il contraltista Francesco Pistocchi nella seconda metà del nono decennio del Seicento e oggi al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza⁷.

A dispetto della datazione inoltrata, ci sembra che l'ovale firmato che qui si presenta rielabori più precisamente un'invenzione del Pesarese, se non è casuale il rapporto con l'acquaforte di identico soggetto nota anche attraverso l'esemplare che si conserva nel Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁸. L'episodio del *Riposo* è restituito dallo scultore in modo

D'APUZZO, M. MEDICA (a cura di), *Verità e illusione: figure in cera del Settecento bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Davia Bargellini, 19 novembre 2022 – 12 marzo 2023), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2022; A. BACCHI, D. BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières: art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Ville d'Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2024.

⁴ D. LIPARI, *Petronio Tadolini, Figure allégorique féminine armée, Figure allégorique drapée avec un bras derrière le dos, Figure allégorique féminine drapée avec une main sur la hanche*, in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., pp. 332-333.

⁵ Fototeca I.B. Supino, Archivio Croci, inv. nn. cro 55512127 (*Riposo nella fuga in Egitto*), cro 55522127 (*Adorazione dei pastori*). Le schede F sono consultabili dal database della Fondazione Federico Zeri. Nella fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz si conservano due positivi stampati dalle lastre Croci (inv. nn. 91321, 91322), dai quali però non emergono ulteriori informazioni sulle vicende dei rilievi.

⁶ Per i rilievi Boschi rimando, su tutti, alle relative schede in: MASSARI, «*Il nostro moderno Algardi*», cit., II, pp. 249-253, n. 3 e 254-255, n. 4. Per un focus sull'attività giovanile di Mazza si veda anche: ID., «*Una "statuina piaciuta assai": il San Giovanni Battista di Giuseppe Maria Mazza per Alessandro Fava*», «Faenza», 2 (2012), pp. 51-60.

⁷ MASSARI, «*Il nostro moderno Algardi*», cit., II, pp. 446-450.

⁸ Cfr. A.M. AMBROSINI MASSARI, in A. EMILIANI (a cura di), *Simone Cantarini detto il Pesarese (1612-1648)*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 11 ottobre 1997 – 6 gennaio 1998; Accademia di Belle Arti, 11 ottobre 1997 – 6 gennaio 1998), Milano, Electa, 1997, p. 333.

essenziale: i quattro personaggi – la Madonna, in muto dialogo col Bambino attraverso un intenso scambio di sguardi che discende poeticamente da Cantarini; san Giuseppe addormentato sulla destra, in secondo piano, e infine l'angelo che raccoglie i datteri dalla palma – occupano quasi interamente lo spazio dell'ovale lasciando luogo, nella parte superiore della composizione, a un'ambientazione minimale ritagliata da una linea obliqua ideale che decresce dall'angelo a sinistra fino a san Giuseppe e lega la narrazione in equilibrio sul gruppo centrale della Madonna col Bambino. A petto di tale semplicità, che è poi astrazione sulla scia dalla poetica reniana, si deve a nostro avviso escludere la possibilità che anche l'estroso rilievo con l'*Adorazione dei pastori* spetti allo stesso artista. Lo spazio del racconto si sviluppa qui con maggiore profondità e due punti focali che seguono una gerarchia apparente: gli angeli guizzanti che si rivolgono al cielo, a sinistra, rappresentano certamente un episodio secondario rispetto al tributo del pastore al Bambino ma attirano ugualmente, o forse in misura maggiore, l'attenzione dell'osservatore. Questo modo di comporre, così coinvolgente e in un certo senso scenografico, considerato insieme al dato formale che possiamo ridurre alle figure allungate e svelte, neomanieriste, affini agli esiti pittorici di Vittorio Maria Bigari (1692-1776) o di Francesco Monti (1685-1768) piuttosto che ai caratteri reniani di Pasinelli, ci induce ad avanzare il nome di Angelo Gabriello Piò (1690-1769) quale autore dell'ovato. In effetti, già Riccòmini aveva evidenziato nei rilievi più antichi oggi disponibili eseguiti da Piò per l'oratorio del Suffragio di San Giovanni in Persiceto (1711-1712) l'utilizzo di più centri di interesse, in contrapposizione alla narrazione distesa delle opere analoghe di Mazza (che pure apprezzò la serie persicetana: «[Piò] fece alcuni bassi rilievi per l'oratorio del suffragio in san Giovanni in Persiceto, i quali veduti un giorno dal Mazza mentre li faceva, così gli piacquero, ch'egli se gli offerì per direttore, e lo incoraggiò a proseguire in tal guisa»)⁹. La proposta attributiva è quindi corroborata dal confronto con le statue degli angeli nel fastigio dell'altare di San Filippo Neri in Santa Maria di Galliera a Bologna [fig. 3], saldate allo scultore nell'aprile del 1740¹⁰, che risentono di quel processo di sintesi formale delle figure riscontrabile nella produzione di Piò a partire dal cantiere della chiesa del Carmine di Medicina (1721)¹¹, e percepibile anche nel nostro ovale. Il gruppo della Madonna col Bambino, poi, è prossimo a quello del rilievo di identico soggetto realizzato da Piò sempre per i Filippini e datato da Riccòmini intorno al 1730 [fig. 4]¹². Si aggiunga a questi confronti la *Madonna col Bambino* non finita donata da Frederick Mont al Los Angeles County Museum¹³, dove ritorna praticamente identico il partito delle pieghe. Per quanto riguarda la datazione dell'*Adorazione*, non deve necessariamente coincidere con quella del supposto *pendant*, dal momento che il livello di astrazione delle forme, ridotte quasi a sigla grafica, anche se in parte necessario a far emergere con più risalto il gruppo principale, ricorda piuttosto, *mutatis mutandis*, gli stucchi che decorano il santuario della Madonna di San Luca a Bologna, eseguiti da Piò nella seconda metà degli anni Quaranta¹⁴. Se questo ci induce a datare il pezzo di Piò in un momento successivo rispetto al compagno, sarà bene tener presente che in altra occasione era stato chiesto a un discepolo di Mazza di realizzare il *pendant* per il *San Giovannino* fittile modellato da Giuseppe Maria nel 1676 per casa Fava, cioè molti anni prima

⁹ GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, In Bologna, per Lelio della Volpe, 1739, II, p. 246. Sui rilievi di San Giovanni in Persiceto: RICCÒMINI, *Mostra della scultura bolognese*, cit., p. 77, e D. LIPARI, *Angelo Gabriello Piò, L'Arrestation du Christ*, in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., p. 236.

¹⁰ RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., p. 61.

¹¹ Si rimanda al contributo più recente: A. BACCHI, D. LIPARI, «*Felsina ancora scultrice*», in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., pp. 72-73.

¹² RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., p. 58.

¹³ C. LORENZETTI, *Tecniche e materiali*, in GRANDI, MEDICA, ET AL. (a cura di), *Presepi e terrecotte*, cit., p. 66.

¹⁴ RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., pp. 64-65.

del 1740 quando il conte Alessandro, che lo aveva nella sua collezione, richiese appunto a Gaetano Lollini (1700 circa-1769) «una statuetta di Gesù Salvatore per accompagnare il S. Giovanni del Mazza»¹⁵. E nemmeno è certo se il rilievo di Piò con *Sant'Antonio da Padova e il Bambino* ricordato da Oretti in casa Sampieri di via Santo Stefano «fatto per compagno» a una *Madonna col Bambino*, ancora di Mazza, sia stato eseguito nella stessa occasione di quest'ultima opera¹⁶. D'altra parte, non sarebbe nemmeno l'unica volta che Piò condivide con il suo maestro una commissione: Giampietro Zanotti cita, ad esempio, una sua statua di *Apollo* in marmo compagna di una *Diana* di Mazza scolpita per monsignor Antonio Maria Ghisilieri¹⁷.

Constatata l'importanza del patrimonio fotografico del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, e della sua accessibilità attraverso il catalogo della Fondazione Federico Zeri, sarebbe chiaramente auspicabile che i due rilievi qui presentati venissero finalmente alla luce anche per chiarire i dubbi riguardo la loro datazione, e quindi la possibilità che siano stati concepiti insieme *ab origine*.

Ci interessa ora rendere note altre due opere che a nostro avviso sono state realizzate da uno stesso autore ma anch'esse riferite alla mano di Giuseppe Maria Mazza. Consideriamo anzitutto il gruppo in terracotta policroma con la *Pietà* [fig. 5] oggi collocato nella prima cappella a sinistra della chiesa bolognese di Santa Maria della Pietà detta dei Mendicanti che Angelo Raule, nel 1968, segnalava nella cappelletta della sagrestia con un'attribuzione a Mazza¹⁸, nonostante le guide non riportino alcuna informazione a riguardo. Allo stesso scultore l'opera è assegnata nella scheda della Soprintendenza di Bologna alla quale è allegata anche una foto che la riproduce sopra una base (molto probabilmente dove la vide Raule), ambientata nel Golgota dipinto nella nicchia alle spalle del gruppo¹⁹. Tale ambientazione non è certo contemporanea benché la tipologia fosse diffusa nel Settecento e, nonostante la scarsissima qualità della pittura, sembra trattarsi di un assetto almeno ottocentesco. Per quanto riguarda la *Pietà*, invece, appare evidente che la durezza dei lineamenti dei visi e nella descrizione anatomica di Cristo, così brutalmente deformato, hanno poco a che vedere con lo stile astratto ed eletto di Mazza. In effetti, la composizione sembra piuttosto ispirarsi alla *Pietà con san Francesco* che Angelo Gabriello Piò realizzò nel 1727 per la cappella esterna della chiesa dei cappuccini di Monte Calvario, in origine ambientata contro un fondale dipinto da Ferdinando Galli Bibiena e oggi nel santuario di San Giuseppe Sposo a Bologna²⁰. Il gruppo dei Mendicanti non trova però più stringenti termini di confronto in città: sono i dati stilistici ad assicurarci che si tratta infatti di un'opera di Carlo Sarti (1697-*post* 1773). La conoscenza di questo scultore bolognese si deve in grandissima parte a un articolo di Pier Giorgio Pasini del 1970²¹, una vera e propria piccola monografia con tanto di catalogo a schede e apparato con le fonti inedite uscito in un momento assai significativo per gli studi sulla scultura emiliana avviati poco meno di un decennio prima da Eugenio Riccòmini. Il lavoro di Pasini rimane fondamentale, e oggi possiamo contare anche

¹⁵ MASSARI, *«Il nostro moderno Algardi»*, cit., II, p. 258; ID., *Giuseppe Maria Mazza e l'«Accademia» di palazzo Fava: nuovi documenti, nuove opere*, «Nuovi Studi», 19 (2013), pp. 208-209, nota 84. Si tenga conto anche del *Busto di giovane* realizzato da Lorenzino del Mazza nel 1738 come *pendant* di quello eseguito dal maestro dieci anni prima (MASSARI, *«Il nostro moderno Algardi»*, cit., II, pp. 823-824).

¹⁶ MARCELLO ORETTI, *Le Pitture che si vedono nelle Case e Palazzi de Nobili della Città di Bologna*, Ms. B104, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, c. 34.

¹⁷ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 248.

¹⁸ A. RAULE, *S. Maria della Pietà detta dei Mendicanti*, Bologna, Arnaldo Nanni, 1968, p. 48. L'opera misura: 75x110 cm.

¹⁹ La scheda è consultabile al link seguente: <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800020132> (ultimo accesso: 27/06/2025).

²⁰ RICCÒMINI, *Vaghezza e furore*, cit., pp. 52-53.

²¹ P.G. PASINI, *Carlo Sarti statuario*, «Studi romagnoli», 21 (1970), pp. 455-496.

sull'ottimo profilo biografico redatto da Silvia Massari per la Treccani con importanti scoperte biografiche²².

Carlo Sarti intraprese la professione del padre Benedetto, suo primo maestro, la stessa dello zio Sebastiano che era stato collaboratore di Giuseppe Mazza almeno in un'occasione²³ nonché, secondo la testimonianza del nipote stesso, maestro di Angelo Gabriello Piò²⁴. Carlo, tuttavia, si affermò come plasticatore nella città di Rimini, dove si era stabilito definitivamente intorno alla metà degli anni Quaranta, instaurando una sorta di monopolio. Qui prese parte alle decorazioni delle chiese di Santa Croce, Sant'Agostino e San Bernardino, per citarne alcune, spostandosi anche nelle Marche: a Fano, dove eseguì il ciclo di statue per l'eremo di San Salvatore a Monte Giove (1748), e a Cagli, con le due *Virtù* nel duomo, sempre insieme all'architetto riminese Gianfrancesco Buonamici (1756 circa)²⁵. Considerato che Carlo lasciò Bologna – dove Piò aveva praticamente monopolizzato le commissioni più importanti – alla soglia dei cinquant'anni, stupisce che non si conosca quasi nulla della sua attività felsinea, se non che realizzò il sepolcro del Giovedì Santo per la chiesa della confraternita di Santa Maria della Carità nel 1735 – del quale abbiamo testimonianza figurativa grazie a un disegno reso noto da Mario Fanti²⁶ – e che nel 1727, probabilmente poco dopo essersi affrancato da Mazza²⁷, eseguì un rilievo per i Cappuccini di Monte Calvario, lo stesso anno in cui Piò licenziava la già citata *Pietà con san Francesco*²⁸. Né si può dare per certo che la terracotta con *San Francesco di Paola* del Museo Davia Bargellini, che giustamente gli venne attribuita da Pasini con una datazione alta nel percorso dell'artista, sia stata realizzata a Bologna data la sua provenienza dal mercato antiquariale²⁹. L'opera nella chiesa dei Mendicanti presenta fortissime somiglianze con gli stucchi del primo tempo riminese, eseguiti entro gli anni Quaranta: basti l'accostamento della testa del Cristo di Bologna con quella di Golia che Davide esibisce a chi si avvicina all'altare maggiore della chiesa di Santa Croce di Rimini [fig. 6]. Mancando ulteriori riferimenti che ci consentano di stabilire una cronologia precisa per l'opera che qui si presenta, converrà tenersi larghi, entro un intervallo che va dal 1727 (anno della *Pietà* di Piò per Monte Calvario) al 1745 circa, quando Sarti si trasferisce stabilmente a Rimini.

I Sarti portavano tutti (eccetto Lorenzo, fedele discepolo di Mazza, il cui rapporto di parentela con i Sarti già citati non ci è noto³⁰) il soprannome di Rodellone³¹ ed erano specializzati nella produzione di statue da presepe al punto che Sebastiano e Angelo Michele, rispettivamente zio e

²² S. MASSARI, *Sarti, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 2017, vol. 90, pp. 643-646.

²³ Sarti collaborò infatti all'allestimento del grande trionfo in casa del senatore Francesco Ratta in occasione del banchetto offerto agli Anziani di Bologna nel 1693 (RICCÒMINI, *Ordine e vaghezza*, cit., pp. 36-37; MASSARI, *Il nostro moderno Algardi*, cit., I, pp. 134-136.

²⁴ LUIGI CRESPI, *Vite di pittori bolognesi e scritture critiche da formare il tomo IV della Felsina Pittrice*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B13, foglio sciolto; si veda anche in: PASINI, *Carlo Sarti*, cit., p. 493.

²⁵ Sul rapporto architetti-stuccatori rimando a S. TUMIDEI, *Terrecotte bolognesi di Sei e Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale*, in GRANDI, MEDICA, ET AL. (a cura di), *Presepi e terrecotte*, cit., p. 31.

²⁶ M. FANTI, *Confraternite e città a Bologna nel Medioevo e nell'Età moderna*, Roma, Herder, 2001, p. 377

²⁷ La cronologia del discepolato presso Mazza si ricava da una dichiarazione dello stesso Sarti rilasciata nel 1768 (S. MASSARI, *Ritornando a Trentanove tra Toscana, Umbria, Marche e Romagna*, in TUMIDEI, *Antonio Trentanove*, cit., p. 46 nota 4).

²⁸ D. BIAGI MAINO, *Arte e carità: il complesso storico e museale dei frati minori cappuccini di Bologna*, Bologna, Bologna University Press, 2022, p. 43.

²⁹ PASINI, *Carlo Sarti*, cit., p. 470. Il pezzo è stato infatti collocato nel periodo riminese dell'artista (1755-1760 circa) da Stefano Tumidei, seguito da Silvia Massari (MASSARI, *Sarti, Carlo*, cit., p. 645).

³⁰ D. LIPARI, *Who was Lorenzo Sarti called 'Lorenzino del Mazza'? A biography of the 18th-century Bolognese sculptor with new works and new documents*, in A. BACCHI, D. LIPARI, *Bolognese Baroque Classicism, the Seasons by Lorenzo Sarti*, Londra, Brun Fine Art, 2022, p. 35.

³¹ RICCÒMINI, *Mostra della scultura*, cit., p. 95.

fratello di Carlo, ebbero fortuna in questo settore anche a Roma³². Recentemente Davide Lipari ha assegnato proprio a Carlo un gruppo da presepe con il *Re magio e un paggio*, un'altra statua era già stata inserita nel suo catalogo da Pasini insieme ad altre di qualità più modesta eseguite dalla sua bottega³³. Forse proprio la dimestichezza con la produzione presepiale dai caratteri stilistici "grevi" è la chiave di lettura anche per le opere di destinazione più prestigiosa realizzate da Carlo, nelle quali però agisce necessariamente, come notava già Pasini, l'influenza dei maggiori esempi della cultura figurativa emiliana: dal più scontato Giuseppe Maria Mazza a Guido Reni³⁴. Eppure, il doppio registro che rileviamo per esempio tra la scultura monumentale e le terrecotte da presepe di Piò³⁵ appare meno congeniale al catalogo di Sarti.

Recuperato per chiare evidenze stilistiche un tassello del periodo bolognese del nostro scultore, finora privo di opere, possiamo subito aggiungere al suo catalogo anche un ovale fittile comparso sul mercato antiquario bolognese con un'attribuzione a Giuseppe Maria Mazza e collocato nella sua produzione giovanile. L'opera, destinata alla devozione privata, rappresenta la *Madonna* a mezzo busto³⁶ [fig. 7]; alla luce di quanto finora si è detto, appare di non trascurabile importanza la restituzione a Sarti di questo rilievo, da collocare a nostro avviso nel periodo bolognese dello scultore. A suggerire la paternità proposta sono anzitutto i confronti con i putti, «che cominciano a smagrire quasi al presentimento dell'adolescenza»³⁷, abbinati alle figure monumentali di santi e beati agostiniani collocate entro nicchie nella navata della chiesa riminese di Sant'Agostino (1755 circa): vi si riconoscono corrispondenze formali nel modo di definire l'ovale del viso un po' squadrato [figg. 8-9]; simile è anche il taglio degli occhi affilati e il naso appuntito [figg. 10-11]. Benché questa *Madonna* trovi prevedibile ispirazione dall'ovale di identico soggetto – ma di scala decisamente inferiore – firmato da Giuseppe Maria Mazza nel 1687³⁸, Sarti non raggiunge la stessa intensità espressiva, ottenendo viceversa un'immagine più austera il cui momento patetico è raggiunto attraverso lo sguardo mesto della Vergine dal viso declinante. Una composizione che, facendo le opportune integrazioni rispetto alla tipologia e destinazione dell'opera, non si discosta tanto da una delle prove qualitativamente più sostenute di Carlo, cioè il *Monumento a Giovanni Antonio Alvarado* in Santa Maria delle Grazie a Rimini, eseguito nel 1751³⁹. L'effigie del cavaliere spagnolo fattosi francescano ricorda sotto certi aspetti la nostra terracotta: si guardi soprattutto il misurato movimento della testa e il caratteristico stringersi delle spalle. Viceversa, il modellato pastoso che notiamo in certi brani del panneggio (per esempio il dolce ripiegarsi delle stoffe all'altezza del seno) allontana la *Madonna* in esame dalla produzione nota di Sarti, avvicinandola alle opere del suo maestro. Proprio quest'ultimo dato ci consente di ipotizzare una datazione intorno alla seconda metà degli anni Venti del Settecento, quando l'influenza di Mazza doveva avvertirsi maggiormente. Va altresì notato che alcuni vocaboli utilizzati da Sarti in questo rilievo – si guardi soprattutto il profilo

³² Su Angelo Michele: S. RUDOLPH, *Traccia per il Presepio eccezionale creato a Roma nel 1718-23 da uno scultore bolognese: iconologia, tecnologia, vicende giudiziarie*, «Labyrinthos», 15-16, 29-32 (1996-1997), pp. 239-260.

³³ D. LIPARI, *Carlo Sarti, Roi mage avec son page*, in BACCHI, BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., p. 248; PASINI, *Carlo Sarti*, cit., p. 478.

³⁴ Ivi, pp. 459-460, 462.

³⁵ A. MAMPIERI, *Immagini per pregare. La scultura devozionale a Bologna tra Sette e Ottocento*, in G. ADANI, C. GRIMALDI FAVA, A. MAMPIERI, *Il fascino della terracotta: Cesare Tiazzi: uno scultore tra Cento e Bologna 1743-1809*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 7 novembre 2011 – 11 marzo 2012), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2011, p. 108.

³⁶ L'opera misura: 70x56 cm.

³⁷ PASINI, *Carlo Sarti*, cit., p. 462.

³⁸ Bologna, Pinacoteca Nazionale; l'opera misura: 28x23 cm; per l'analisi dell'ovale, *pendant* di un *San Giuseppe con il Bambino*, si veda: MASSARI, *Il nostro moderno Algardi*, cit., II, pp. 429-436.

³⁹ Si veda: PASINI, *Carlo Sarti*, cit., pp. 460, 477.

acuto – rinviano già al linguaggio di Angelo Gabriello Piò, secondo la caratterizzazione che assunse dai lavori al Carmine di Medicina in poi. Non possediamo al momento testimonianze che possano certificare un legame più stretto tra Sarti e quest'ultimo scultore, appare tuttavia evidente l'intenzione di aggiornare lo stile mutuato da Mazza alla nuova maniera portata avanti da Piò, Monti e Bigari, i campioni del barocchetto bolognese.



1. Angelo Gabriello Piò: *Adorazione dei pastori*
ubicazione sconosciuta

(foto: Archivio Croci;

Proprietà della Biblioteca delle Arti, ARPAC, Alma Mater Studiorum Università di
Bologna)



2. Giuseppe Maria Mazza: *Riposo nella fuga in Egitto*

ubicazione sconosciuta

(foto: Archivio Croci;

Proprietà della Biblioteca delle Arti, ARPAC, Alma Mater Studiorum Università di Bologna)



3. Angelo Gabriello Piò: *Angelo*, particolare
Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera, cappella di San Filippo Neri
(foto: Autore)



4. Angelo Gabriello Piò: *Adorazione dei pastori*

Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera

(foto: su concessione del Ministero della Cultura – Archivio Fotografico dei Musei Nazionali di Bologna-

Direzione regionale Musei Nazionali Emilia-Romagna.

Divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo)



5. Carlo Sarti: *Pietà*
Bologna, chiesa di Santa Maria della Pietà
(foto: Autore)



6. Carlo Sarti: *Davide con la testa di Golia*, particolare
Rimini, chiesa di Santa Croce
(foto: Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Stefano Tumidei, inv. 302507)



7. Carlo Sarti: *Madonna addolorata*
Bologna, mercato antiquario
(foto: Maurizio Nobile Fine Art)



8. Carlo Sarti: *Madonna addolorata*, particolare
Bologna, mercato antiquario
(foto: Autore)



9. Carlo Sarti: *Angioletto*, particolare
Rimini, chiesa di Sant'Agostino
(foto: Autore)



10. Carlo Sarti: *Madonna addolorata*, particolare
Bologna, mercato antiquario
(foto: Autore)



11. Carlo Sarti: *Angioletto*, particolare
Rimini, chiesa di Sant'Agostino
(foto: Autore)

LA TRADIZIONE PROSPETTICA A BOLOGNA.
L'ALBUM DEI *DISEGNI DI AUTORI BOLOGNESI*
DEI SECOLI XVII E XVIII
DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BOLOGNA

Francesca Lui e Giuseppina Raggi

ABSTRACT

L'articolo ricostruisce la storia dell'album *Disegni di autori bolognesi dei Secoli XVII e XVIII* (Bologna, Accademia di Belle Arti) dai documenti d'archivio e dallo studio di Ingrid Svensson (1965), rintracciando e riordinando numerosi fogli dispersi. Le fasi di questo smembramento sono messe in relazione con le pratiche espositive dagli anni Settanta del Novecento ad oggi. La seconda parte affronta la questione delle attribuzioni, offrendo una panoramica delle più significative, evidenziando come l'insieme dei disegni sia un'espressione della cultura quadraturistica e scenografica del Settecento bolognese, cui la didattica accademica tra Otto e Novecento si è ispirata.

PAROLE CHIAVE: Tradizione prospettica bolognese, disegni di quadratura, Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, Francesco Orlandi, Album ricomposto dell'Accademia di Belle Arti di Bologna

The Perspective Tradition in Bologna.
The Album of Drawings by Bolognese Artists of the 17th and 18th Centuries
at the Accademia di Belle Arti di Bologna

ABSTRACT

This article reconstructs the history of the album titled "Drawings by Bolognese Artists of the 17th and 18th Centuries" (Bologna, Accademia di Belle Arti), based on archival records and Ingrid Svensson's 1965 study. It traces the dispersal of the original drawings, correlating this process with exhibition practices from the 1970s onward. The text then delves into the question of attributions, offering an overview of the most significant ones and showcasing how the collection embodies the 18th-century Bolognese culture of *quadratura* and stage design, which profoundly influenced academic teaching in the 19th and 20th centuries.

KEYWORDS: Bolognese Perspective Tradition, Quadratura Drawings, Agostino Mitelli and Angelo Michele Colonna, Francesco Orlandi, Reassembled Album of the Accademia di Belle Arti di Bologna

L'album miscelaneo *Disegni di autori bolognesi dei Secoli XVII e XVIII*, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dell'Accademia di Belle Arti di Bologna [fig. 1]¹, racchiude centotrentotto disegni di soggetto prevalentemente prospettico e d'ornato (invenzioni scenografiche, quadrature per decorazioni murali, ornati architettonici, ecc.). Di grande formato (68 x 52 cm), presenta una legatura in carta e cartone con dorso in pelle che risale alla seconda metà dell'Ottocento, l'epoca in cui è avvenuto il primo montaggio dei disegni tramite applicazioni di adesivo sui quattro angoli². Un Indice numerato su carta sciolta inserito in apertura riporta a inchiostro il soggetto dei

¹ Sulla coperta dell'album e sul foglio di guardia è applicata un'etichetta a stampa che riporta: «Regia Accademia di Belle Arti di Bologna / Disegni di autori bolognesi dei Secoli XVII e XVIII», mentre sul dorso della rilegatura un'altra etichetta in pelle riporta «Disegni originali di autori bolognesi».

² Il montaggio dell'album, come si dirà più oltre, è avvenuto all'interno dell'Accademia stessa. Si veda *Infra*, nota 7, *Atti relativi all'acquisto di disegni originali del Colonna e del Mitelli*, in *Provvidenze Generali, Contabilità, Tit. III*, 1867, Bologna, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, cc. 5-9.

primi 132 disegni con le relative misure (vedi *Appendice*), mentre gli ultimi sei fogli sono numerati, ma senza titolo. Ciò può suggerire fasi diverse nella composizione dell'album [figg. 2-3]. Nell'ultima pagina, sotto i disegni nn. 137 e 138, si trovano due annotazioni autografe di Silla Zamboni³.

I disegni sono inoltre contrassegnati da una numerazione progressiva a inchiostro riportata sulla pagina di supporto. Gli autori spaziano dalla prima metà del Seicento a tutto il secolo successivo. Il formato e il numero dei disegni disposti sulle pagine varia di foglio in foglio, così come variano le tecniche grafiche utilizzate.

Già forse a cavallo tra Otto e Novecento, diciannove esemplari vengono staccati dalle pagine di supporto per essere utilizzati quali modelli di studio, e quindi trasferiti nelle aule della Scuola di Prospettiva dell'Accademia di Belle Arti, dove i più rappresentativi vengono incorniciati ed esposti. A documentare questo utilizzo sono le iscrizioni «scuola di Prospettiva» a lapis di colore viola, apposte nell'*Indice* in seguito a una ricognizione fatta in data imprecisata; tali iscrizioni sono ugualmente riportate nelle pagine in corrispondenza dei disegni (nn. 1, 3, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 25, 30, 44, 56, 113, 131, 132)⁴.

Il presente studio, scritto a due mani, intende in primo luogo ricostruire la storia dell'album a partire dai documenti d'archivio, che testimoniano l'acquisizione dei disegni da parte dell'istituzione bolognese nel 1867 e, in seconda istanza, ripercorrere le tappe che hanno portato a rintracciare i fogli contenuti originariamente al suo interno, ricostituendone la sequenza secondo la disposizione iniziale che, come si vedrà, era andata perduta nel corso del tempo. Dell'intero *corpus*, Giuseppina Raggi ha indagato in particolare il nucleo riferibile ai disegni di Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna (paragrafi 2, 4 e 5); Francesca Lui si è occupata, invece, della storia dell'album e del ruolo da esso assunto all'interno dell'Accademia di Belle Arti bolognese nella pratica d'insegnamento per lo studio del repertorio barocco e tardo-barocco, cui si aggiunge una prima disamina del *corpus* di disegni di Francesco Orlandi⁵ (paragrafi 1 e 3).

1. *La storia dell'album e l'acquisto dei disegni da parte dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*

L'album, così come si presenta oggi, reca evidenti segni di degrado e usura a causa della sua frequente e prolungata consultazione da parte di professori e studenti dell'Accademia, avvenuta nel passato. La copia dai maestri era infatti una pratica di studio ben consolidata nelle accademie, finalizzata, come in questo caso, alla conoscenza degli stili e del repertorio quadraturistico-scenografico di età barocca della scuola bolognese. Le scritte «scuola di Prospettiva», riportate nell'*Indice* e sulle pagine di supporto in corrispondenza dei disegni mancanti, stanno a documentare, come già detto, una serie di distacchi avvenuti tra Otto e Novecento per motivi di studio.

Appare utile in questa sede ripercorrere le fasi preliminari dell'acquisto del *corpus* di disegni in questione, che avvenne nel 1867, così come si evince da una serie di documenti conservati

³ Nell'ultima pagina, la prima annotazione di Silla Zamboni, redatta a penna, reca l'informazione «10 ottobre 1960 / contiene n. 119 Disegni»; la seconda, scritta a lapis, riporta: «ritrovati gli [cancellato] altri 16 / marzo 1967». Il consistente spessore iniziale dell'album – le cui numerose pagine rimaste bianche sono state tagliate – riflette la volontà di aggiungere tramite acquisti altri disegni.

⁴ Nell'*Indice* si trova la dicitura «scuola di Prospettiva», scritta a lapis viola accanto a diciotto disegni, mentre il primo disegno è seguito dalla dicitura «in cornice nella scuola di Prospettiva». Accanto a queste annotazioni, in quindici casi si trova anche la scritta a lapis: «Trovato» o «T (ritrovato)» o «T», la cui grafia corrisponde a quella di Silla Zamboni scritta a lapis nell'ultima pagina dell'album nel 1967, per segnalare l'individuazione di 16 dei 19 disegni ritenuti dispersi.

⁵ Si vedano i disegni nn. 1-17, cui si aggiunge la serie di *Schizzi scenografici* a lui attribuiti; si veda, inoltre, *Infra*, nota 39.

nell'Archivio storico dell'Accademia⁶. Una lettera del 7 aprile 1867, firmata dai pittori e decoratori Contardo Tomaselli (1827-1877) e Luigi Samoggia (1811-1904), indirizzata al Direttore dell'istituzione bolognese Carlo Arienti (1801-1873), contiene la proposta di acquisto di una raccolta di 150 fogli con «schizzi e disegni originali da esibirsi in vendita», corredata da una breve descrizione che ne indica la provenienza e il prezzo. I pittori ne sollecitano l'acquisto da parte dell'Accademia, sottolineando il pregio degli esemplari, suggerendo di sistemare i disegni in un album «con vantaggio dagli scolari di Decorazione e Prospettiva»:

gli schizzi e disegni in numero di circa 150, di ogni genere e misura, sono di due categorie – *Soffitti, pareti e particolari del Colonna e del Mitelli – Prospettive dell'Orlandi*. Li primi specialmente sono i più importanti, per incontestabile originalità e per la spontaneità con cui sono eseguiti, parecchi di questi sono forse l'unico schizzo che ha servito per dipinture pregiatissime, come p. e. la sala del tribunale d'appello [sic] nel palazzo municipale, la volta della chiesa di S. Bartolomeo ed altre esistenti nella villa Albergati di Zola. Noi siamo persuasi che sarebbe utilissimo venissero da questa Accademia acquistati, potendo, fermati che fossero sopra Album, essere consultati con vantaggio dagli scolari di Decorazione e Prospettiva, oltre di essere per se stessi un acquisto pregevolissimo per la storia dell'arte, siccome originali di nostri insigni artisti Bolognesi. Il prezzo richiesto dalla Signora Guidicini proprietaria è di It[alian]e Lire 700⁷.

Sempre nell'aprile dello stesso anno, un successivo scambio epistolare tra il Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e il Ministro dell'Istruzione Pubblica, allora in Firenze, documenta le fasi della trattativa per l'acquisto, nel corso della quale il Ministro richiede una perizia dei disegni⁸. Al proposito viene interpellata la Commissione Permanente di Architettura, Prospettiva ed Ornato dell'Accademia⁹, le cui decisioni vengono così riportate dal Segretario: «[...] presi essi disegni singolarmente ad esame, hanno convenuto non essere tutti accettabili, e di 422 schizzi o disegni, ne hanno scelti 119 che credono possano convenire all'Accademia anche per la storia dell'Arte, specialmente quelli del Colonna e del Mitelli», proponendo un prezzo «dalle lire 350 alle 400, secondo che la Direzione troverà di convenire colla proprietaria»¹⁰.

A conclusione della trattativa con la proprietaria, tale «Sig.ra Guidicini», ai 119 disegni selezionati dalla Commissione se ne aggiunsero assai probabilmente alcuni altri.

In una successiva lettera del 3 maggio, il Direttore informa il Ministro del prezzo convenuto di 400 Lire, e che l'acquisto verrà fatto con i fondi dell'Accademia, proposta che sarà subito approvata¹¹. In seguito all'acquisizione verrà deciso di disporre i disegni in un album al fine di agevolarne lo studio e la copia «con vantaggio degli scolari di Decorazione e Prospettiva»¹².

Va inoltre rimarcato l'impiego dell'album da parte di Tito Azzolini (1837-1907)¹³, docente di Prospettiva pratica e Scenografia in Accademia, come testimonia il suo timbro personale impresso a

⁶ Silvia Medde ha reso noti i documenti riguardanti l'acquisto della raccolta di disegni, avvenuto nel 1867, nell'ambito dello studio condotto sulle prospettive scenografiche di Francesco Orlandi: S. MEDDE, *Francesco Orlandi*, in A. DE FAZIO (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Bologna. Catalogo della quadreria*, Rimini, NFC, 2012, pp. 57-61, n. 12 a-c.

⁷ Si veda la busta relativa agli *Atti relativi all'acquisto di disegni originali*, cit., c. 8, 1867, Bologna, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti.

⁸ Lettera del Ministro della Istruzione Pubblica al Direttore dell'Accademia, Firenze, 11 aprile 1867, in Ivi, c. 9.

⁹ La Commissione era formata dai professori Fortunato Lodi, Contardo Tomaselli, Albino Riccardi; il documento reca la firma del segretario Cesare Masini: Ivi, c. 6.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, cc. 5, 7.

¹² *Ibidem*.

¹³ Allievo dello scenografo Francesco Cocchi, Azzolini fu docente d'Ornato e poi di Prospettiva pratica e Scenografia, fino alla sua nomina di professore di Architettura, avvenuta nel 1897. Con l'architetto Attilio Muggia, tra il 1893-1896, realizzerà il progetto delle scale e dei porticati della Montagnola.

inchiostro sul recto di due bozzetti di quadratura dell'album (nn. 92, 110), che riporta: «Prof. Tito Azzolini / Architetto / Studio – R. Accademia B. Arti Bologna»¹⁴.

2. Per una ricostruzione dell'album Disegni di autori bolognesi dei Secoli XVII e XVIII

Si deve a Ingrid Svensson lo studio critico che offre le prime notizie dell'esistenza dell'album: pubblicato con il titolo *Disegni inediti di Angelo Michele Colonna* nel 1965¹⁵, è incentrato sui disegni di quadratura, e in particolare sui fogli numerati nell'Indice dal n. 18 al n. 86¹⁶. Nella nota n. 5 Svensson rende nota la mancanza dei diciannove disegni destinati alla «scuola di Prospettiva»¹⁷.

Dopo questo primo smembramento, promosso con finalità didattiche, sono seguiti altri distacchi nella seconda metà del Novecento, in occasione di varie esposizioni. Il recupero storiografico della scuola di quadratura e di scenografia bolognese e il ruolo giocato dall'Accademia Clementina, poi riformata nell'Accademia di Belle Arti, motivò l'attenzione verso l'album, che vide in Silla Zamboni uno dei principali protagonisti della sua riscoperta. Con la *Mostra di sculture e disegni scenografici*, curata da Alessandro Parronchi e Silla Zamboni nel 1968¹⁸, si inaugura un nuovo filone di studi, rivolto alla conoscenza e alla valorizzazione del patrimonio storico dell'Accademia bolognese: in essa figurano le prospettive scenografiche, già assegnate a Giuseppe Galli Bibiena e, in tempi più recenti, attribuite da Silvia Medde a Francesco Orlandi, uno gli ultimi allievi di Ferdinando Galli Bibiena¹⁹.

Seguono la mostra *Disegni teatrali dei Bibiena*, organizzata presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia nel 1970²⁰ e, alla fine dello stesso decennio, le grandi rassegne dedicate al Settecento emiliano, dove alcuni esemplari provenienti dall'album bolognese, studiati da Deanna Lenzi, rientrano a pieno titolo nel percorso espositivo²¹. Per la crescente attenzione nei riguardi della scenografia bolognese, la maggior parte dei disegni distaccati dall'album apparteneva a questa tipologia.

Dopo l'esposizione tenutasi a Reggio Emilia nel 1988²², altri disegni dell'album riguardanti

¹⁴ I due disegni (nn. 92 e 110) rappresentano le due parti di un medesimo affresco. Il primo disegno è inserito tra la serie di scudi e cartelle, mentre il secondo in una pagina di disegni di scenografia, tra cui una veduta per angolo attribuita a Ferdinando Galli Bibiena (n. 107). L'inserimento di questi due disegni nella sequenza grafica può forse suggerire un ruolo attivo di Tito Azzolini nella gestione o nella compilazione finale dell'album.

¹⁵ I. SVENSSON, *Disegni inediti di Angelo Michele Colonna*, «Arte Antica e Moderna», XLVIII (1965), pp. 365-374.

¹⁶ In apertura dell'articolo, Svensson ringrazia Silla Zamboni per averle segnalato l'album che, all'epoca dello studio, conteneva «119 disegni», segnalando la mancanza dei diciannove fogli: «I disegni mancanti corrispondono ai nn.: 1, 3, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 25, 30, 44, 56, 113, 131, 132. Negli spazi vuoti lasciati dai disegni mancanti si legge quasi sempre l'indicazione «Nella Scuola di Prospettiva» che può renderci ragione del distacco dall'album e della loro successiva dispersione», SVENSSON, *Disegni inediti di Angelo Michele Colonna*, cit., p. 365 e nota n. 5. L'autrice, quindi, non rintraccia i fogli all'interno dell'Accademia, mentre Zamboni ne individuerà sedici nel 1967 (si veda *Supra*, nota 4).

¹⁷ Si vedano *Supra*, note 3, 4 e 15.

¹⁸ A. PARRONCHI, S. ZAMBONI (a cura di), *Mostra di sculture e disegni scenografici del Seicento e del Settecento della Accademia di Belle Arti di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Accademia di belle Arti, 1968), Bologna, Accademia di Belle Arti, 1968, p. 24.

¹⁹ MEDDE, *Francesco Orlandi*, 2012, cit., pp. 57-61.

²⁰ M. T. MURARO, E. POVOLEDO (a cura di), *Disegni teatrali dei Bibiena*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Vicenza, Neri Pozza, 1970.

²¹ D. LENZI, *Disegni di scenografia*, in A. EMILIANI, E. RICCÒMINI, ET AL. (a cura di), *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 8 settembre 1979 – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1979, pp. 288-293; P. CASSOLI, in A. M. MATTEUCCI, D. LENZI, ET AL. (a cura di), in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 8 settembre – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1980, pp. 17-18.

²² M. PIGOZZI, *Francesco Fontanesi 1751-1795. Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento*, in M. PIGOZZI (a cura di), *Francesco Fontanesi 1751-1795. Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento*,

fondali prospettici settecenteschi (nn. 104–106) saranno oggetto di studio nell’ambito della mostra *Architetture dell’inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emblemi* nel 1991²³.

Nel corso di una successiva ricognizione dell’album, avvenuta nel 1998, accanto alle già citate scritte di Silla Zamboni presenti nell’ultimo foglio²⁴, se ne trova un’altra a lapis che indica: «85 (1998)». Ciò significa che, alla fine del secolo scorso, i disegni ancora presenti nell’album erano scesi da 119 a 85, venendo quindi a mancare 34 disegni, oltre ai 19 di cui non si conosceva più l’esatta localizzazione.

Si giunge alla grande monografica del 2000, incentrata sulla famiglia Bibiena²⁵ e, in tempi più recenti, all’esposizione tenutasi al Palais Fesch Musée des Beaux-Arts di Ajaccio nel 2024 dove, dopo il restauro, sono state presentate le tre grandi prospettive scenografiche di Francesco Orlandi, provenienti dalle prime tre pagine dell’album²⁶.

A conclusione di questi eventi espositivi, la maggior parte dei disegni è stata raccolta entro diverse cartelle e mantenuta nei *passé-partout*, mentre alcuni sono stati esposti negli ambienti di rappresentanza dell’Accademia, da cui lo smembramento e la progressiva perdita dell’insieme.

Tra il 2003 e il 2004, nell’ambito delle ricerche di dottorato, Giuseppina Raggi ha ripreso lo studio dell’album insieme a quello dei disegni della collezione Certani, custodita presso la Fondazione Cini di Venezia, e del fondo dei disegni di Agostino Mitelli della Kunstbibliothek di Berlino²⁷. Su invito di Eleonora Frattarolo, allora responsabile del Gabinetto dei Disegni dell’Accademia di Belle Arti, la studiosa ricostituì l’album, riunendo i quaranta disegni distaccati e riordinandoli sulle pagine in conformità con le misure degli spazi vuoti. Confrontando la descrizione dell’*Indice* con le misure e le tracce lasciate dall’adesivo sulle pagine, 138 disegni vennero esattamente riposizionati tra le pagine dell’album, mancando all’appello soltanto il n. 2²⁸. Grazie alla recente collaborazione con Francesca Lui, attuale responsabile del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dell’Accademia, è stato possibile rintracciare nella Sala Curlandense anche quest’ultimo disegno mancante. Si è raggiunta così la completezza dell’album dei *Disegni di autori bolognesi dei Secoli XVII e XVIII*, il quale, pur rimanendo in parte smembrato, può essere studiato nella sua interezza, cogliendo la logica della sequenza dei disegni e la loro tipologia.

3. Criteri per la costruzione dell’album. Il nucleo di disegni di Francesco Orlandi

Nel suo complesso l’album restituisce un vasto repertorio di motivi identificativi della scuola prospettica bolognese, divenuta celebre in tutta Europa, offrendo al tempo stesso un significativo

catalogo della mostra (Reggio Emilia, Civici Musei, 10 dicembre 1988 – 15 gennaio 1989), Casalecchio di Reno, Grafis, 1988, pp. 9-139, in part. p. 106, n. 132.

²³ A. SANTUCCI (pp. 178-179), M. T. FERNIANI (pp. 193-194), in A. M. MATTEUCCI, A. STANZANI (a cura di), *Architetture dell’inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emblemi*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 6 dicembre 1991 – 31 gennaio 1992), Bologna, Arts&Co, 1992.

²⁴ Si veda *Supra*, nota 3.

²⁵ D. LENZI, J. BENTINI (a cura di), *I Bibiena, una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 23 settembre 2000 – 7 gennaio 2001), Venezia, Marsilio, 2000.

²⁶ F. LUI, in A. BACCHI, D. BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières. Art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Ville d’Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2024, pp. 266-271.

²⁷ G. RAGGI, *I disegni di Colonna e Mitelli: una complessa questione attributiva*, «Saggi e Memorie di Storia dell’Arte», 27 (2005), pp. 285-312.

²⁸ Il lavoro prevedeva la pubblicazione di un volume che restituisse la visione integrale dell’album. La mancata concretizzazione del progetto lasciò, comunque, i disegni ordinati in sequenza.

spaccato, utile per seguire le costanti di una civiltà figurativa e il suo fedele tramandarsi di generazione in generazione nei campi affini della scenografia, della quadratura, della scenotecnica e dell'ideazione di sempre nuove e complesse soluzioni legate alla retorica dell'illusione²⁹.

La sua composizione privilegia sia la tipologia dei soggetti che la magnificenza dei disegni. Le prime pagine si aprono con scenografie d'invenzione che saranno selezionate per la Scuola di Prospettiva e, in alcuni casi, incorniciate per allestire gli stessi ambienti dell'Accademia: all'inizio degli anni Duemila, il disegno n. 1 «Atrio di una reggia», accanto al n. 3 «Scalone», si trovavano nell'ufficio del direttore dell'Accademia. Questi disegni sono oggi attribuiti a Francesco Orlandi (1725–dopo il 1804), pittore di quadrature e scenografo bolognese di educazione bibienese³⁰, mentre nel passato, a partire dagli studi di Corrado Ricci (1930) fino alla mostra bolognese dedicata ai Bibiena (2000), erano stati riferiti a Giuseppe Galli Bibiena, sia in ragione dell'alta qualità esecutiva, sia per l'affinità con il repertorio pubblicato da quest'ultimo nelle tavole della celebre raccolta di incisioni *Architetture e Prospettive* (Augusta, 1740)³¹.

Solo in tempi recenti, come si è detto, l'attribuzione dei tre fogli è passata all'altrettanto capace ma meno noto Francesco Orlandi, che aveva frequentato i corsi dell'Accademia Clementina di Bologna tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del secolo, anni in cui il suo maestro Ferdinando Galli Bibiena era ancora attivo all'interno dell'istituzione. Talento precoce, aveva iniziato la sua educazione artistica sotto la guida del padre Stefano Orlandi, riconosciuto protagonista dell'arte prospettica bolognese e accademico clementino dal 1721. Per due anni consecutivi Francesco aveva ottenuto il premio Marsili di architettura (1740 e 1741) e nel 1751 sarà nominato accademico clementino, ricoprendo più tardi la carica di professore e quella di direttore di architettura dal 1754 al 1768 e, ancora, nel 1785–86³².

La nuova proposta attributiva di Silvia Medde, coerente sul piano stilistico, si è avvalsa di fonti documentarie inedite che ne hanno precisato l'acquisizione da parte dell'Accademia di Belle Arti di Bologna nella seconda metà dell'Ottocento; non dunque provenienti dalla Clementina, come era stato ipotizzato in precedenza³³. La prima prospettiva, raffigurante un grandioso *Atrio magnifico* [fig. 4]³⁴, si distingue per la soluzione a doppio impianto circolare, che richiama modelli già elaborati dai Bibiena: a partire da un monumentale arco, che si apre sul fuoco centrale, propone una sequenza di piani che si scalano in profondità lungo ampie gradinate. Sapienti accorgimenti luministici mettono in risalto la progressione delle ombre e la finissima policromia dei marmi azzurrini delle colonne e dei capitelli dorati. Nonostante il carattere spiccatamente teatrale, questa prospettiva così

²⁹ Si veda: A.M. MATTEUCCI, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini*, in A.M. MATTEUCCI, D. LENZI, ET AL. (a cura di), in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Edizioni Alfa, 1980, pp. 3–15, in part. p. 3.

³⁰ Si veda: MEDDE, *Francesco Orlandi*, 2012, cit.

³¹ Si veda: D. LENZI, *Disegni di scenografia*, cit., pp. 288–289; inoltre, S. MEDDE, *Giuseppe Galli Bibiena, Prospettive architettoniche*, in LENZI, BENTINI (a cura di), *I Bibiena, una famiglia europea*, cit., pp. 395–398. Recentemente è stato pubblicato il catalogo a cura di J. MARCIARI, L.O. PETERSON, *Architecture, Theater, and Fantasy. Bibiena Drawings from the Jules Fischer Collection*, New York, The Morgan Library & Museum, 2021, in cui il disegno *Circular Colonnaded Atrium*, attribuito da Diane M. Kelder a Giuseppe Galli Bibiena (p. 89, Cat. No. 15; si veda, inoltre, L.O. PETERSON, in MARCIARI, PETERSON, *Architecture, Theater, and Fantasy*, cit., pp. 44–48, n. 24, fig. 30), mostra tuttavia un'indiscutibile affinità con le invenzioni spaziali e le soluzioni grafiche dei primi tre fogli dell'album di Orlandi; a quest'ultimo il disegno newyorkese era peraltro già stato attribuito da Deanna Lenzi, proposta che trova oggi ulteriore conferma nel confronto con le prospettive dell'Orlandi qui in esame.

³² Si veda S. MEDDE, *Francesco Orlandi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2013, vol. 79, pp. 514–516.

³³ MEDDE, *Francesco Orlandi*, 2012, cit., pp. 57–61.

³⁴ Nell'Indice dell'album il disegno n. 1 è intitolato *Atrio di una reggia*, fig. 2.

minuziosamente rifinita appartiene al genere della fantasia architettonica, a mostrare le qualità grafiche dell'artefice e il suo virtuosismo inventivo e compositivo.

La seconda grande prospettiva dell'Orlandi junior sviluppa con maestria il tema architettonico della concatenazione degli archi monumentali ornati di cassettoni [fig. 5]³⁵, motivo ricorrente del repertorio scenografico elaborato in infinite varianti dalla famiglia Bibiena tra la prima e la seconda metà del secolo. Giocato su finissimi cromatismi, il disegno è magistralmente rifinito ad acquerello e, come gli altri due, nasce come disegno autonomo piuttosto che come progetto di destinazione teatrale; si distingue per la complessa concezione luministica, in cui la luce si irradia obliquamente tra gli archi da un'ipotetica apertura posta in alto a sinistra. L'accesa policromia rosata del fondo dei cassettoni si spinge fino alla gamma dei rosa, blu e azzurri delle venature dei marmi, declinandosi con varia intensità nei fusti delle colonne, nei fregi bombati e nelle specchiature dei basamenti. Anche la particolare tipologia delle colonne che si ergono isolate su alti basamenti rappresenta l'elemento ricorrente che avvicina stilisticamente, oltretutto tecnicamente, le tre prospettive bolognesi a un disegno autografo di Francesco Orlandi conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York³⁶.

La terza prospettiva, impostata per angolo e chiaramente ispirata ai modelli bibieneschi, offre una variante al tema dell'*Atrio magnifico* [fig. 6]³⁷, introducendo l'elemento dello scalone che ricorre di frequente nella finzione teatrale. Con la sua nitida finitura ad acquerello, si evidenzia qui un ancor più deciso contrasto cromatico e un maggiore preziosismo. Queste tre grandi tavole prospettiche furono collocate nelle prime pagine dell'album, dove seguivano altre prospettive dell'Orlandi di minore formato, attualmente in corso di studio, due delle quali recano la sua firma sul *verso* (nn. 6 e 7); mentre i disegni che vanno dal n. 10 al n. 17 costituiscono ulteriori interessanti bozzetti operativi della stessa mano, finalizzati alla progettazione di una serie di quinte sagomate poste in successione (quinte a sinistra), formate da colonne poste su alte basi, entro cui si innestano figure di sinuose sirene alate, dalle cui teste scendono eleganti festoni; le quinte sono accompagnate da un principio di soffitto e da tendaggi decorati, a ricreare un allestimento di gusto tardobarocco, declinato ormai nel più raffinato stile barocchetto [fig. 7]³⁸. Questi disegni sono stati incollati su tre pagine di supporto, in seguito tagliate dall'album per l'impossibilità di distaccarne i singoli bozzetti. Un'altra serie di schizzi scenografici a lui ugualmente attribuiti si trova nelle pagine finali dell'album³⁹.

Dal disegno n. 18, che rappresenta una variante della quadratura per la chiesa bolognese dei Santi Bartolomeo e Gaetano, inizia un numeroso gruppo di disegni di quadratura riconducibili ad Agostino Mitelli e ad Angelo Michele Colonna, di cui si dirà più oltre. Segue una serie di studi accademici di porzioni di timpani con mensole, *cartouches* e capitelli (nn. 92-103). Dal n. 104, che rappresenta un fondale in prospettiva, sono riunite opere grafiche di quadrature e, soprattutto, studi di scenografie riconducibili al lessico settecentesco dei Bibiena. Due grandi disegni di sfondi prospettici firmati da Flaminio Minozzi (nn. 131 e 132) chiudono l'album, cui si aggiunge la sequenza degli ultimi sei disegni di prospettive (nn. 133-138), tutti di uguale formato (21 x 24 cm), numerati ma non descritti nell'*Indice* [fig. 3].

³⁵ Nell'*Indice* dell'album il disegno n. 2 è intitolato *Atrio regale*, fig. 2.

³⁶ Già collezione Oenslager: MEDDE, *Francesco Orlandi*, 2012, cit., pp. 57-61; F. LUI, in A. BACCHI, D. BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologna au siècle des Lumières*, cit., pp. 266-271.

³⁷ Nell'*Indice* dell'album il disegno n. 3 è intitolato *Scalone*, fig. 2.

³⁸ Questi disegni sono attualmente in corso di studio. Ringrazio il prof. Nicola Bruschi per i preziosi consigli e suggerimenti.

³⁹ S. MEDDE, *Francesco Orlandi. Schizzi scenografici, 1774-76*, in LENZI, BENTINI (a cura di), *I Bibiena, una famiglia europea*, cit., pp. 403-408.

4. *I disegni di Agostino Mitelli e di Angelo Michele Colonna tra originali e copie*

Ad uno sguardo complessivo, l'album pare assemblato seguendo il criterio di evidenziare nelle prime pagine l'impatto visivo e la magnificenza della scuola scenografica bolognese, procedendo poi ad illustrare, con un significativo numero di disegni, le capacità inventive unitamente alla qualità grafica della tradizione prospettico-quadraturistica, rappresentata *in primis* dall'opera di Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Successivamente, la sequenza esemplifica le molteplici applicazioni settecentesche di questa tradizione (pitture di fondali, scenografie, fantasie prospettiche). Si comprende quindi il motivo per cui i disegni di quadratura riferibili alla novità degli spazi dipinti da Mitelli e Colonna rappresentino il cuore dell'album. Gli stessi professori incaricati di valutare i disegni per l'acquisto sottolinearono l'importanza di questo nucleo, testimoniando implicitamente l'importanza che ancora veniva attribuita alla loro opera; inoltre, il richiamo alla rappresentazione di affreschi esistenti a Bologna attribuiva a questi fogli un valore particolare⁴⁰.

La tradizione quadraturistica bolognese è riconosciuta sin dal maestro di Colonna: il disegno n. 43 riproduce esattamente una porzione dell'affresco del soffitto della sala Urbana dipinta da Girolamo Curti, detto il Dentone, insieme ad Angelo Michele all'inizio del XVII secolo [fig. 8; per la visione d'insieme della pagina di supporto, fig. 17].

Ingrid Svensson, nel suo articolo del 1965, si concentrò sulla sequenza di 68 disegni posizionati nelle pagine dell'album e numerati dal 18 all'86. Attribuendoli tutti a Angelo Michele Colonna, eccetto cinque, si esercitò in un arduo esercizio mirato a stabilire gradi di qualità e temporalità distinte⁴¹. L'autrice privilegiò la figura di Angelo Michele Colonna, in consonanza con l'idea trasmessa dalla biografia di Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina Pittrice*, che Mitelli e Colonna operassero come una sola mano, ma che la preponderanza del loro sodalizio artistico spettasse ad Angelo Michele [fig. 9]⁴². All'epoca dello scritto di Svensson non si era preso ancora in considerazione il problema delle copie derivate dai modelli originali, che rappresenta invece un aspetto centrale della tradizione prospettica bolognese⁴³. Sin dai tempi di Mitelli e Colonna, infatti, la trasmissione dell'arte e della pratica della quadratura si radicò sull'esercizio del disegno, copiando sia i loro affreschi che i loro disegni. Questa pratica condusse rapidamente alla proliferazione grafica del repertorio quadraturistico e d'ornato che, accresciuto dal susseguirsi delle generazioni di frescanti e scenografi, continuò a nutrirsi dei modelli dei primi maestri seicenteschi. All'interno di questo repertorio transgenerazionale, che si mantenne in uso nel corso del Sei e del Settecento, spicca la centralità delle invenzioni di Agostino Mitelli, come dimostrato dagli studi critici degli ultimi due decenni⁴⁴.

⁴⁰ Si veda *Supra*, paragrafo 1. *La storia dell'album e l'acquisto dei disegni da parte dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*.

⁴¹ SVENSSON, *Disegni inediti*, cit.: l'autrice basò le attribuzioni su quelle della collezione bolognese Certani, da poco passata alla Fondazione Cini di Venezia. Sulle problematiche attributive della collezione Certani: RAGGI, *I disegni di Colonna e Mitelli*, cit.; M.L. PIAZZI, *Il lascito di Agostino Mitelli ai quadraturisti e decoratori del secondo Seicento bolognese attraverso le testimonianze grafiche*, tesi di dottorato, relatrice prof.ssa Marinella Pigozzi, Università di Bologna (2014).

⁴² D. GARCÍA CUETO, M.L. PIAZZI, G. RAGGI, *Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Il viaggio in Spagna attraverso i manoscritti di Giovanni Mitelli*, in M. PIGOZZI (a cura di), *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e Musica*, Atti del convegno (Bologna 26-28 aprile 2017), Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 39-56.

⁴³ RAGGI, *I disegni di Colonna e Mitelli*, cit.; GARCÍA CUETO, PIAZZI, RAGGI, *Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Il viaggio in Spagna*, cit.

⁴⁴ I principali studi su Agostino Mitelli e i suoi familiari Giuseppe Maria, Giovanni e Agostino junior sono stati svolti da Giuseppina Raggi, David García Cueto e Maria Ludovica Piazzi. Ad Agostino Mitelli si è dedicato anche Christoph Lademann nel suo libro: C. LADEMANN, *Agostino Mitelli, 1609-1660, Die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht*

La copia dagli affreschi e dai disegni originali di Mitelli e Colonna era, dunque, il mezzo privilegiato di formazione; e ciò spiega il motivo per cui nelle collezioni di disegni di quadratura spesso si trovano attribuiti ai maestri fogli realizzati da alunni o seguaci⁴⁵. Questa considerazione vale anche per quanto riguarda la dichiarazione di originalità che condusse all'acquisto del lotto di disegni per l'album dell'Accademia⁴⁶.

Un caso esemplificativo del labile confine tra originale e copia è dato dalla comparazione dei disegni n. 26 e 54. Collocati in pagine differenti dell'album e all'interno di sequenze diverse, essi rappresentano la stessa soluzione quadraturistica. Ad un'analisi ravvicinata, il primo rivela una maggiore maestria nel tratto e nell'ombreggiatura rispetto al secondo. La prospettiva presenta affinità con le soluzioni per soffitti dei disegni di Agostino Mitelli custoditi presso la Kunstbibliothek di Berlino⁴⁷. Se da una parte è quindi possibile considerare il n. 26 un originale di Agostino Mitelli, si dovrà cercare nella cerchia dei suoi collaboratori l'autore del secondo. Come scrisse Luigi Crespi⁴⁸, la generosità di Agostino Mitelli nel fornire disegni ed invenzioni agli altri quadraturisti potrebbe giustificare la realizzazione di più disegni dello stesso soggetto ma, nel caso in questione, la somiglianza tra i due fogli è così puntigliosa da diventare paradigmatica della pratica di trasmissione dell'arte quadraturistica in ambito bolognese [fig. 10 e fig. 11; per la visione d'insieme delle rispettive pagine dell'album, fig. 9 e fig. 12].

Affrontare lo studio di ogni singolo disegno di quadratura dell'album richiede, quindi, un grado di analisi che non è possibile descrivere nei dettagli in questo contributo. Globalmente, questi fogli dialogano con i disegni attribuiti a Colonna e Mitelli presenti nelle diverse collezioni italiane e straniere e, in particolare, con la raccolta Certani della Fondazione Cini e quella della citata Kunstbibliothek. I disegni di quest'ultima provengono da una collezione spagnola e, considerata l'alta qualità grafica, sono da ritenersi per la maggior parte originali di Agostino Mitelli⁴⁹. Nell'album dell'Accademia numerosi disegni attribuibili ad Angelo Michele Colonna e ai suoi collaboratori,

zeitgenössischer Autoren, Berlino, Peter Lang, 1997. Sulla quadratura in generale, invece, la bibliografia è copiosa. Per una ricognizione, oltre agli studi di Anna Maria Matteucci e Marinella Pigozzi, si vedano anche: F. FARNETI, D. LENZI (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 2004; F. FARNETI, D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea, 2006.

⁴⁵ RAGGI, *I disegni di Colonna e Mitelli*, cit.

⁴⁶ Si veda *Supra*, 1. *La storia dell'album e l'acquisto dei disegni da parte dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*. Le dichiarazioni dei professori sottolineano la corrispondenza tra alcuni disegni e affreschi di Angelo Michele Colonna quale prova di autografia. Nonostante questa corrispondenza non sia sufficiente per giungere ad una sicura attribuzione al maestro, il valore riconosciuto ai disegni strettamente vincolati alle pitture visibili a Bologna dimostra quanto la tradizione prospettica bolognese rappresentasse nell'Ottocento l'identità collettiva della città, sul cui passato artistico si ancorava l'insegnamento dell'Accademia.

⁴⁷ Le figure 10 e 11 di questo contributo presentano somiglianze con il disegno di Agostino Mitelli custodito alla Kunstbibliothek di Berlino, n. Hdz01356. Il catalogo dell'intera collezione di disegni è stato stilato da S. JACOB, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlino, Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, 1975. Attualmente i disegni si trovano in parte digitalizzati nel sito e sono consultabili al *link* seguente:

https://recherche.smb.museum/?language=de&question=Mitelli+agostino&limit=15&sort=relevance&controls=none&collectionKey=KB* (ultimo accesso: 07/09/2025).

⁴⁸ L. CRESPI, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, In Roma, Nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 55.

⁴⁹ Vedi E. FEINBLATT (a cura di), *Agostino Mitelli Drawings. Loan Exhibition from the Kunstbibliothek Berlin*, catalogo della mostra (Los Angeles, Calif., Los Angeles County Museum of Art, 31 marzo 1965-30 aprile 1965), Los Angeles, County Museum of Art, 1965; G. RAGGI, *Reinventar a quadratura em Bolonha. A arte de Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna na primeira metade de Seicentos*, in G. RAGGI (a cura di), *Ilusionismos. Os tetos pintados do Palácio Alvor*, catalogo della mostra (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, 8 marzo 2013-26 maggio 2013), Lisbona, DGPC – MNAA, 2013, pp. 10-22.

relativi ai lavori realizzati dopo il suo ritorno dalla Spagna, dimostrano il legame profondo con le soluzioni elaborate da Agostino a Madrid⁵⁰. Tracciati spesso su carta tinta di colore scuro, rappresentano affreschi bolognesi, segnatamente quelli della chiesa dei Santi Bartolomeo e Gaetano (n. 18), della galleria del Senato in Palazzo Pubblico (n. 29) [fig. 13] e della villa Albergati di Zola Predosa (n. 44) [fig. 14; per la visione d'insieme della pagina, fig. 17]. Non riproducendo le pitture nei dettagli, come accade invece nelle copie da affreschi, ma presentando una serie di varianti rispetto all'opera realizzata, questi tre disegni possono rientrare nella tipologia degli studi preparatori. Per esempio, il n. 29, riferito alla galleria del Senato di Bologna, presenta una diversa soluzione per l'arco e le figure del lato corto della volta rispetto all'affresco esistente [fig. 13].

L'analisi dei disegni presenti nell'album attribuibili a Agostino Mitelli è ancora più complessa perché, considerata la bellezza e la qualità dell'invenzione, essi godettero di un'ampia diffusione e di abilissimi imitatori nella cerchia dei suoi collaboratori⁵¹. Il disegno n. 36 è certamente di mano di Agostino. Il tratto, la composizione e la grafia della scritta «ovato sopra duoi ton[di]» attestano l'originalità del piccolo foglio, che mostra due diverse soluzioni angolari per un soffitto di pianta quadrata o rettangolare con sfondati di forma rotonda od ovale [fig. 15; per la visione della pagina, fig. 16]⁵². Queste molteplici possibilità inventive contraddistinguono i fogli di Agostino stesi sempre con "sprezzatura" grazie al suo tratto leggero e sicuro. Per tecnica, stile e composizione, il disegno n. 32 presenta affinità con il n. 36. Anche in questo caso la soluzione quadraturistica angolare è doppia, fornendo due possibili varianti.

Le quadrature di soffitti disegnate da Agostino solitamente non mostrano opere complete, ma invenzioni spaziali sintetizzate nelle soluzioni d'angolo. Queste ultime rappresentavano la parte più critica del mestiere del quadraturista e la loro raffigurazione grafica permetteva di visualizzare l'essenza dell'opera nel suo insieme. A seconda della forma del soffitto (quadrata, rettangolare o ovale), il disegno grafico di una porzione angolare o di uno spicchio semicircolare poteva essere adattato alla superficie concreta da dipingere, replicandolo poi sull'intero spazio della volta o del soffitto. Comparando le quadrature per soffitti e volte dell'album dell'Accademia [figg. 9, 12 e 17] con i disegni della Kunstbibliothek di Berlino si ritrovano alcune caratteristiche proprie dell'arte di Agostino, che vennero ampiamente utilizzate da Colonna e dai suoi nuovi collaboratori dopo la morte del Mitelli a Madrid⁵³. I disegni della collezione Certani, così come quelli dell'album dell'Accademia, riflettono questa osmosi tra i due maestri, dimostrando la vitalità del loro sodalizio e il ruolo fondamentale dei disegni per il mantenimento e la diffusione delle loro invenzioni tra Sei e Settecento⁵⁴.

Per quanto riguarda gli affreschi di pareti, per la leggerezza e precisione del segno, il disegno n. 22

⁵⁰ Per il debito di Colonna verso le invenzioni e i disegni di Mitelli, si veda: GARCÍA CUETO, PIAZZI, RAGGI, *Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Il viaggio in Spagna*, cit.

⁵¹ D. GARCIA CUETO, *Deux vies pour l'ornement. Les décorations murales d'Angelo Michele Colonna et Agostino Mitelli*, in P. CAYE, F. SOLINAS, *Les Cahiers de l'Ornement 2*, Roma, De Luca Editore, 2016, pp. 115-124; G. RAGGI, M.L. PIAZZI, *La dynamique de diffusion européenne du répertoire ornemental d'Agostino Mitelli*, in CAYE, SOLINAS, *Les Cahiers de l'Ornement 2*, cit., pp. 125-138.

⁵² Il disegno n. 36 mostra affinità con un disegno di grande inventiva custodito a Berlino (Hdz01352), in cui Agostino suggerì di dipingere la favola di Bacco. Si veda al *link* seguente:

https://recherche.smb.museum/detail/2314934/deckenteil-linke-ecke?language=de&question=Mitelli+agostino&limit=15&sort=relevance&controls=none&collectionKey=KB*&objLdx=13 (ultimo accesso: 07/11/2025). Si veda anche: FEINBLATT, *Agostino Mitelli*, cit., p. 56, n. 74.

⁵³ Per la comparazione dei disegni con quelli della Kunstbibliothek di Berlino rinvio al sito segnalato nella nota 47, in cui non si trova, tuttavia, la totalità dei disegni visibili nel citato catalogo di JACOB, *Italienische Zeichnungen*, cit.

⁵⁴ Per quanto riguarda i rimandi ai disegni della collezione Certani, non ancora disponibile *online*, si veda: RAGGI, *I disegni di Colonna e Mitelli*, cit.

può considerarsi di mano di Agostino [fig. 18; per la visione d'insieme della pagina, fig. 19] e si ricollega all'invenzione della quadratura affrescata sulla facciata del salone di *San Pablo* nel palazzo reale del Buen Retiro di Madrid⁵⁵. Altri disegni dell'album richiamano le sperimentazioni di Agostino Mitelli sulla prospettiva obliqua, usata sia nelle sue teline che nei fondali prospettici [fig. 20; per la visione d'insieme della pagina, fig. 21]⁵⁶. Questi ultimi sono affini a quelli dipinti dai due bolognesi nel Casino di via della Scala a Firenze e copiati poi dal quadraturista fiorentino Giuseppe Tonelli⁵⁷. Altri disegni sono riconducibili agli affreschi di palazzo Pitti (1637-1641). Alla parete di fondo della seconda stanza di Palazzo Pitti è dedicato un disegno che presenta una variante della soluzione realizzata da Agostino (n. 68), mentre due fogli presentano doppie varianti per il balconcino semicircolare (nn. 58 e 70) [fig. 23, disegno 58 in basso a destra] e un altro richiama le prospettive dei finestroni dipinti (n. 75) della terza stanza affrescata nel 1641⁵⁸. Se l'autenticità della mano di Mitelli è da escludersi per il n. 75, data l'eccessiva secchezza del tratto, è incerta anche per i nn. 58 e 70. Il fatto che questi disegni presentino varianti rispetto all'affresco realizzato non significa necessariamente che si tratti di fogli preparatori; tra le molteplici funzionalità della copia da affreschi o da disegni originali, rientra anche la variazione elaborata da parte degli allievi, frutto di un processo di trasmissione e di rielaborazione creativa della lezione dei maestri. Così, ferma restando la valutazione della qualità grafica, in particolare quella dei disegni di Agostino, l'esercizio attributivo dei disegni riferibili a Mitelli e Colonna deve considerare un ampio raggio di possibilità, senza affidarsi *tout court* alla ricerca di una corrispondenza più o meno puntuale tra la quadratura rappresentata nel disegno e le opere realizzate dai due bolognesi. Questa sfida coinvolge ognuna delle tipologie impiegate dai due artisti (studi, invenzioni, bozzetti, disegni operativi), dal momento che la loro intera produzione grafica entrò massicciamente nel processo di copia, moltiplicazione e circolazione tra generazioni successive di quadraturisti e scenografi, ma al tempo stesso alimentò il mercato settecentesco del collezionismo d'arte, come dimostrato dal fervore di Francesco Algarotti nell'acquistare e raccogliere i disegni di Agostino⁵⁹.

5. *Lo studio dell'album e il suo futuro restauro*

Il nucleo di disegni di Mitelli e Colonna, attribuibili a loro o alla cerchia dei loro collaboratori, va ristretto rispetto all'analisi proposta da Ingrid Svensson. Nello scorrere delle pagine, i repertori e gli

⁵⁵ D. GARCÍA CUETO, G. RAGGI, *O modelo para um teto do Bom Retiro*, in RAGGI (a cura di), *Ilusionismos*, cit. pp. 35-37. Un disegno relativo a questo timpano, di autore spagnolo ancora non identificato, è pubblicato in D. GARCÍA CUETO, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Universidad de Granada 2005: in particolare, si veda il paragrafo *El programa mitológico del Salón de San Pablo en el Buen Retiro*, pp. 148-177 e fig. 35, p. 171.

⁵⁶ RAGGI, PIAZZI, *La dynamique de diffusion européenne*, cit.

⁵⁷ A.M. MATTEUCCI, G. RAGGI, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli al casino di via della Scala a Firenze*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 1997, pp. 395-400.

⁵⁸ Ingrid Svensson si riferisce alla terza stanza, dipinta nel 1641, come prima di una serie di tre sale. Sulla datazione e l'esatta sequenza della realizzazione degli affreschi di Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna a Palazzo Pitti, si veda: A.M. MATTEUCCI, G. RAGGI, *Agostino Mitelli a palazzo Pitti: un problema aperto*, in M. BOSKOVITS (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano, Silvana Editoriale, 1994, pp. 269-278, in particolare le pp. 275-278.

⁵⁹ *Catalogo dei quadri, dei disegni che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu Sig. Conte Algarotti*, in Venezia, 1776, trascrizione di L. ANTONELLI, in supplemento a «Horti Hesperidum», II, 1 (2015), p. 26. Algarotti possedeva un *corpus* di 41 disegni catalogati sotto i nomi sia di Colonna che di Mitelli, numero molto superiore rispetto alla media dei disegni di altri autori presenti nella sua collezione.

stili progressivamente si diversificano, sino ad includere disegni di autori non bolognesi, come i fogli attribuiti da Maria Ludovica Piazzini al pittore bresciano Domenico Ghislandi, tra i quali l'apparato effimero della pratica devozionale delle Quarantore tracciato in «Braza bresiane» (n. 90)⁶⁰.

Tra Otto e Novecento, quando vennero staccati dall'album i primi 19 disegni, solo quattro di questi erano dedicati alla quadratura e all'ornato, e precisamente: il *Bozzetto di soffitto in carta tinta* (n. 25) [fig. 9, in alto a sinistra], la *Decorazione di lesena* (n. 30), il *Bozzetto, in carta tinta, di soffitto* (n. 44) [fig. 17, in basso a sinistra] e gli *Schizzi ornamentali in carta rossa* (n. 56) [fig. 22; per la visione d'insieme, fig. 23]. Il primo presenta una soluzione quadraturistica simile ad alcuni disegni della collezione Certani e della Kunstbibliothek⁶¹. Il secondo è uno studio di lesena con due varianti ascrivibile ad Agostino per stile ed inventiva. Il terzo è un disegno riferibile all'affresco della *sala di Venere e il Tempo* di villa Albergati dipinta da Angelo Michele Colonna e Giacomo Alboresi, la cui quadratura è debitrice dei disegni di Berlino. Il quarto è uno studio di ornato, un cornicione e un capitello, distribuiti liberamente sul foglio secondo la maniera e lo stile propri di Agostino. All'interno di questa selezione, l'attenzione data alle carte tinte, scura o rossa, suggerisce una sensibilità per il pittoresco⁶², e il maggior numero di disegni scelti tra quelli di scenografia e scenotecnica dimostra l'interesse principale dell'insegnamento accademico dell'epoca.

Le pagine conclusive dell'album sono dedicate principalmente a disegni di scenografie⁶³, ad esclusione del suggestivo disegno del *Giardino con rovine di monumenti* (n. 113) [fig. 24, in basso]. Il disegno n. 107, attribuito a Ferdinando Galli Bibiena, è stato più volte pubblicato per essere paradigmatico della costruzione delle scene *per angolo*⁶⁴. La maggior parte degli schizzi scenografici che seguono, come già riferito, sono stati attribuiti a Francesco Orlandi. La loro ricomposizione originale sulle pagine dell'album mostra l'impatto visivo prodotto nell'insieme da questi schizzi finalizzati alla pratica scenografica⁶⁵. Le due grandi prospettive di Flaminio Minozzi, intitolate *Gran bozzetto di sfondo prospettico* (nn. 131 e 132) [fig. 25], dimostrano la vitalità della trasmissione artistica transgenerazionale, aggiornando il linguaggio dei maestri della più illustre tradizione bolognese, a cominciare da Mitelli e Colonna, come viene confermato dalle fonti⁶⁶.

L'album, attualmente in corso di studio per approfondire tematiche qui solo accennate⁶⁷, si

⁶⁰ PIAZZINI, *Il lascito di Agostino Mitelli*, cit.

⁶¹ Si vedano le variazioni di soluzioni quadraturistiche simili nel disegno Hdz01351 della Kunstbibliothek di Berlino al *link* seguente:

https://recherche.smb.museum/detail/2343396/deckendekoration-eckausschnitt?language=de&question=Mitelli+agostino&limit=15&sort=relevance&controls=none&collectionKey=KB*&objIdx=3 (ultimo accesso: 07/11/2025),

oppure del disegno Hdz01350 al *link* seguente:

https://recherche.smb.museum/detail/2314933/deckenteil-mit-verk%C3%BCrzt-scheinarchitektur?language=de&question=Mitelli+agostino&limit=15&sort=relevance&controls=none&collectionKey=KB*&objIdx=14 (ultimo accesso: 07/11/2025).

⁶² È da notare che alcuni fogli appartenenti al nucleo dei disegni di quadratura presentano acquerellature azzurre e verdi, per fingere il cielo degli sfondati, interventi da considerare posteriori alla loro esecuzione, in quanto estranei alla modalità grafica di Colonna e Mitelli, più consoni invece al gusto collezionistico e alla sensibilità artistica dei secoli successivi.

⁶³ Si veda *Supra*, paragrafo 3. *Criteri per la costruzione dell'album. Il nucleo di disegni di Francesco Orlandi*.

⁶⁴ D. LENZI, *Ferdinando Galli Bibiena, Cortile di Diana*, in LENZI, BENTINI (a cura di), *I Bibiena, una famiglia europea*, cit., pp. 243-245, n. 16.

⁶⁵ Si veda nota 39.

⁶⁶ Per lo studio del repertorio quadraturistico della coppia Mitelli e Colonna da parte di Minozzi, si veda F. LUI, *Novità sul ciclo decorativo di palazzo Malvasia a Bologna*, «Paragone Arte», 74, 885, 172 (novembre 2023), pp. 3-23, in part. pp. 7-8.

⁶⁷ Per un possibile confronto, si segnala l'album conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 7360), appartenuto presumibilmente al disegnatore e pittore prospettico Pio Panfilì (1723-

configura come un patrimonio che racchiude al suo interno momenti significativi della rappresentazione prospettica bolognese e le modalità della sua trasmissione attraverso i secoli. In quest'ottica, ricostruire la genesi dell'album a partire dalle vicende storiche dell'acquisto dei disegni, ripercorrerne il loro utilizzo nella didattica dell'Accademia di Belle Arti, seguendo in parallelo l'avvicinarsi delle esposizioni che fino ad oggi hanno posto l'attenzione su alcuni esemplari, rappresenta una premessa necessaria per comprendere la fisionomia di questo peculiare manufatto dalle caratteristiche materiali e concettuali ben precise. Merita, infatti, di essere preso in considerazione un intervento di restauro che, garantendo la salvaguardia dei singoli disegni e l'integrità dell'album nel suo complesso, possa restituire agli studiosi un patrimonio artistico di valore aperto a rinnovate indagini e a nuove letture critiche.

1812), che presenta caratteristiche di montaggio e una selezione di soggetti di natura prospettica del tutto simili; si veda C. ALBONICO, in M. FAIETTI (a cura di), *I grandi disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana editoriale, 2002, n. 56 (con bibliografia precedente).

APPENDICE

	INDICE DELL'ALBUM				
<i>N.</i>	<i>Descrizione dei disegni</i>	<i>Annotazioni</i>	<i>Misure in cm</i>	<i>Stato attuale</i>	<i>Pagina attuale</i>
	PRIMA COLONNA A SINISTRA				
1	Atrio di una reggia	in cornice nella scuola di Prospettiva Trovato	87 x 64	Sciolto	1
2	Atrio regale		86 x 64	Sciolto	2
3	Scalone	scuola Prospettiva Trovato	65 x 50	Sciolto	3
4	Atrio		49 x 35	Sciolto	6
5	Atrio		48 x 34 ½	Sciolto	7
6	Atrio	scuola Prospettiva Trovato	47 x 32	Sciolto	4
7	Scalone	Idem Trovato	47 x 32	Sciolto	4
8	Scalone		48 x 28	Sciolto	5
9	Atrio		40 x 28	Sciolto	5
10	Quinta terza	scuola Prospettiva T	42 x 26	Sciolto	8-10 tagliate
11	Quinta seconda	” ” T	42 x 22 ½	Sciolto	8-10 tagliate
12	Quinta principale	” ” T	42 x 23	Sciolto	8-10 tagliate
13	Quinta seconda	” ” T	39 x 25	Sciolto	8-10 tagliate
14	Quinta principale	” ” T	42 x 28	Sciolto	8-10 tagliate
15	Bozzetto di parte di scalone (in due parti)	T Prospettiva	17 x 06 ½	Sciolto	8-10 tagliate
16	Scalone	scuola Prospettiva Trovato	35 x 25	Sciolto	8-10 tagliate
17	Quinta principale	” ” Trovato	48 ½ x 24	Sciolto	8-10 tagliate
18	Bozzetto di soffitto		48 ½ x 37 ½	Sciolto	11
19	Fregio traforato		29 x 23	Nell'album	12
20	Bozzetto di scalone		21 x 24	Nell'album	12
21	Bozzetto di soffitto		30 x 23	Nell'album	12
22	Bozzetto per decorazione di un timpano		26 x 21 ½	Nell'album	13
23	Schizzo per soffitto		36 x 23	Nell'album	13
24	Schizzo di facciata per una chiesa		42 x 23	Nell'album	13

LA TRADIZIONE PROSPETTICA A BOLOGNA

25	Bozzetto di soffitto in carta tinta	scuola Prospettiva T	37 x 25	Sciolto	14
26	Bozzetto come sopra		29 x 19	Sciolto	14
27	Angolo di soffitto		18 ½ x 17	Nell'album	14
28	Bozzetto di camino		27 x 18 ½	Nell'album	14
29	Grande bozzetto per soffitto in carta tinta		72 x 28	Sciolto	15
30	Decorazione di lesena	scuola Prospettiva T	38 x 10	Sciolto	15
31	Schizzo per decorazione di parete e soffitto		31 x 20	Nell'album	16
32	Angolo di soffitto		21 x 14 ½	Nell'album	16
33	Bozzetto di soffitto		39 x 25	Nell'album	16
34	Schizzo di vestibolo in carta tinta		25 x 19	Sciolto	17
35	Schizzo di soffitto		26 x 17	Nell'album	17
36	Schizzo di soffitto		25 x 17	Nell'album	17
37	Schizzo, in carta tinta, di porta con balcone		40 x 21 ½	Nell'album	17
38	Schizzo per decorazione di sala (parete e soffitto)		31 x 28 ½	Nell'album	18
39	Schizzo di soffitto		29 x 11	Nell'album	18
40	Soffitto in cassettoni		27 x 24 ½	Nell'album	18
41	Schizzo di fregio		23 x 14	Nell'album	18
42	Decorazione di volta		31 x 21 ½	Nell'album	19
43	Bozzetto di soffitto		25 ½ x 20	Sciolto	19
44	Bozzetto, in carta tinta, di soffitto	Scuola Prospettiva T	30 x 25	Sciolto	19
45	Schizzo di prospettiva per soffitto		26 x 16	Nell'album	19
46	Angolo di soffitto		20 x 17	Nell'album	20
47	Angolo di soffitto		24 ½ x 22	Nell'album	20
48	Angolo di soffitto in carta tinta		40 x 26	Nell'album	20
49	Angolo di soffitto colorato		33 x 15 ½	Nell'album	20
50	Bozzetto colorato per soffitto		40 x 26 ½	Sciolto	21
51	Sfondo prospettico colorato		28 x 15	Sciolto	21
52	Bozzetto colorato di		41 x 23 ½	Nell'album	21

	sfondo prospettico				
53	Bozzetto di soffitto		30 x 21 ½	Nell'album	22
54	Bozzetto di soffitto		30 x 20	Nell'album	22
55	Bozzetto di soffitto		32 ½ x 25	Nell'album	22
56	Schizzi ornamentali in carta rossa	scuola Prospettiva	27 ½ x 19	Sciolto	23
57	Bozzetto, in carta tinta, di soffitto		40 x 24	Nell'album	23
58	Decorazione per volta		27 x 20	Sciolto	23
59	Bozzetto di soffitto		35 x 27	Nell'album	24
60	Sfondo prospettico		27 x 16 ½	Nell'album	24
	SECONDA COLONNA A DESTRA				
61	Bozzetto per soffitto		42 ½ x 23	Nell'album	24
62	Decorazione di soffitto		41 x 22	Nell'album	25
63	Angolo di soffitto		26 x 21 ½	Nell'album	25
64	Galleria in prospettiva per un fregio		29 ½ x 17 ½	Nell'album	25
65	Bozzetto di riquadratura architettata		24 x 21	Nell'album	25
66	Bozzetto di grande prospettiva per salone		36 ½ x 35	Nell'album	26
67	Motivo per ancona		40 x 21	Nell'album	26
68	Sfondo in prospettiva con scalone		37 x 27	Sciolto	27
69	Parete prospettica per salone		32 x 25	Nell'album	27
70	Schizzo per peduccio di volta		27 x 20	Nell'album	27
71	Galleria in prospettiva per un fregio da salone		29 ½ x 22 ½	Nell'album	28
72	Sfondo prospettico		35 x 22 ½	Nell'album	28
73	Schizzo di porta gentilizia in carta tinta		41 x 21 ½	Nell'album	28
74	Galleria in prospettiva per fregio di salone		25 x 19	Nell'album	29
75	Schizzo di sfondo		22 ½ x 19	Nell'album	29

LA TRADIZIONE PROSPETTICA A BOLOGNA

	prospettico				
76	Decorazione murale		31 x 26 ½	Sciolto	29
77	Sfondo prospettico		25 x 19 ½	Sciolto	30
78	Schizzo di un angolo di chiesa		33 ½ x 16	Nell'album	30
79	Schizzo per decorazione di un salone (parte e soffitto)		25 x 19	Nell'album	30
80	Ricco sfondo prospettico per soffitto		29 x 28	Nell'album	31
81	Schizzo per soffitto		19 x 14 ½	Nell'album	31
82	Bozzetto d'altare con ancona (alzato e pianta)		39 ½ x 26	Nell'album	31
83	Angolo di soffitto		20 x 20	Nell'album	32
84	Parete e soffitto per salone		23 x 23	Nell'album	32
85	Ancona		30 ½ x 13	Nell'album	32
86	Ricca parete per salone		39 x 27	Nell'album	32
87	Schizzo d'altare ed ancona		27 ½ x 15	Nell'album	33
88	Schizzo di sfondo prospettico		23 x 11	Nell'album	33
89	Schizzo di porta per salone		24 x 15 ½	Nell'album	33
90	Bozzetto colorito di decorazione ecclesiastica		43 x 19 ½	Sciolto	33
91	Cartella in carta tinta		27 x 20	Nell'album	34
92	Bozzettone per soffitto		39 ½ x 29 ½	Nell'album	34
93	Schizzo di memoria onoraria su parete		32 ½ x 26	Nell'album	34
94	Cartella		21 ½ x 15	Nell'album	35
95	Mensola		23 ½ x 16	Nell'album	35
96	Cartella		21 x 14	Nell'album	35
97	Cartella		21 x 15	Nell'album	35
98	Cartella		21 x 15	Nell'album	35
99	Cartella		21 x 14 ½	Nell'album	35
100	Particolare ornamentale in carta		27 x 23	Nell'album	36

	tinta				
101	Particolare come sopra		29 x 19 ½	Nell'album	36
102	Particolare come sopra		29 ½ x 21	Nell'album	36
103	Capitello		21 x 15 ½	Nell'album	36
104	Sfondo prospettico		35 x 24 ½	Sciolto	37
105	Sfondo prospettico		25 x 19	Sciolto	37
106	Sfondo prospettico		26 x 17 ½	Sciolto	37
107	Schizzo per la reggia di Diana cacciatrice		26 x 26	Sciolto	38
108	Bozzetto di scalone reale (acquarello)		27 ½ x 18	Sciolto	38
109	Grande atrio (acquarello)		31 x 26 ½	Nell'album	38
110	Bozzetto di soffitto		30 x 19 ½	Nell'album	38
111	Grande scalone reale (acquarello)		24 x 24	Sciolto	39
112	Schizzo di palazzo e giardino		22 ½ x 17 ½	Sciolto	39
113	Giardino con rovine di monumenti	scuola Prospettiva	30 ½ x 25	Sciolto	39
114	Bozzetto scenografico di villa reale		22 x 16 ½	Sciolto	40
115	Pianerottolo di scalone		22 x 16 ½	Sciolto	40
116	Grande scalone ed atrio		18 x 14 ½	Nell'album	40
117	Bozzetto per Orti pensili		24 ½ x 18	Sciolto	40
118	Sala reale con trono (acquarello)		21 x 19	Sciolto	40
119	Galleria di statue		17 x 15	Sciolto	41
120	Ingresso a luogo pomposo		18 x 14 ½	Sciolto	41
	<i>verso</i>				
121	Bozzetto di ricco atrio		18 x 15	Nell'album	41
122	Splendida galleria regale (acquarello)		21 x 19	Sciolto	41
123	Bozzetto di luogo delizioso		19 x 15	Sciolto	41
124	Grandioso scalone		18 ½ x 15	Nell'album	41
125	Grandioso scalone con atrio		21 x 16	Nell'album	42

LA TRADIZIONE PROSPETTICA A BOLOGNA

126	Atrio sfarzoso		21 x 16	Sciolto	42
127	Cortile e scalone		21 x 16	Sciolto	42
128	Cortile ed atrio		22 ½ x 16	Nell'album	42
129	Sfondo prospettico con veduta del mare		24 x 17½	Sciolto	42
130	Atrio reale		21½ x 16	Nell'album	42
131	Grande bozzetto di sfondo prospettico acquarellato firmato Flaminio Minozzi		54 x 51	Sciolto	43
132	Grande bozzetto come sopra	scuola Prospettiva	54 x 51	Sciolto	44
133				Nell'album	45
134				Nell'album	45
135				Nell'album	45
136				Nell'album	45
137				Nell'album	46
138				Nell'album	46
	Annotazioni sul numero di disegni di Silla Zamboni (1960 e 1967) e nel 1998				46



1. *Disegni di autori bolognesi dei Secoli XVII e XVIII*
Bologna, Accademia di Belle Arti, *recto*



2. Indice dell'album *Disegni di autori bolognesi dei Secoli XVII e XVIII*
Bologna, Accademia di Belle Arti, *recto*



3. Indice dell'album *Disegni di autori bolognesi dei Secoli XVII e XVIII*
Bologna, Accademia di Belle Arti, verso



4. Francesco Orlandi: *Disegno n. 1. Atrio di una reggia*
Bologna, Accademia di Belle Arti



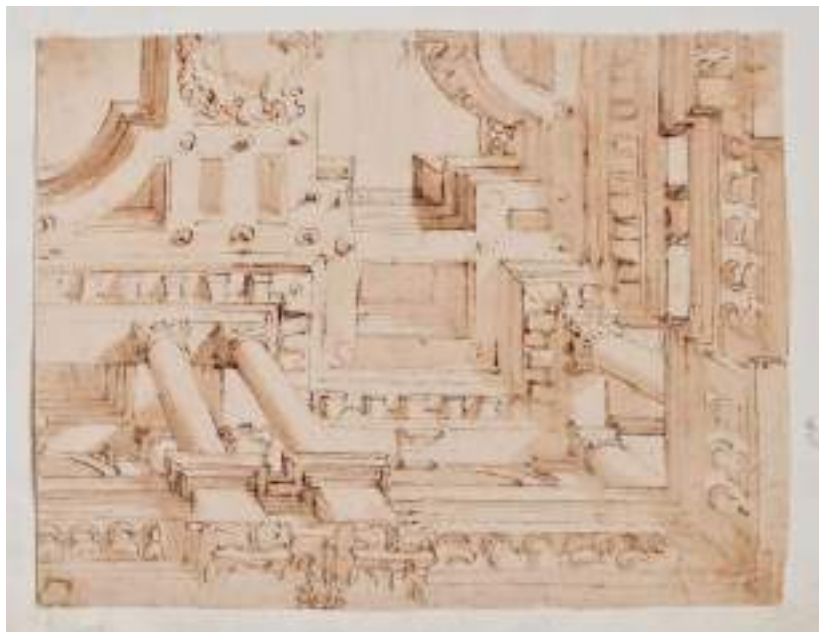
5. Francesco Orlandi: *Disegno n. 2. Atrio regale*
Bologna, Accademia di Belle Arti



6. Francesco Orlandi: *Disegno n. 3. Scalone*
Bologna, Accademia di Belle Arti



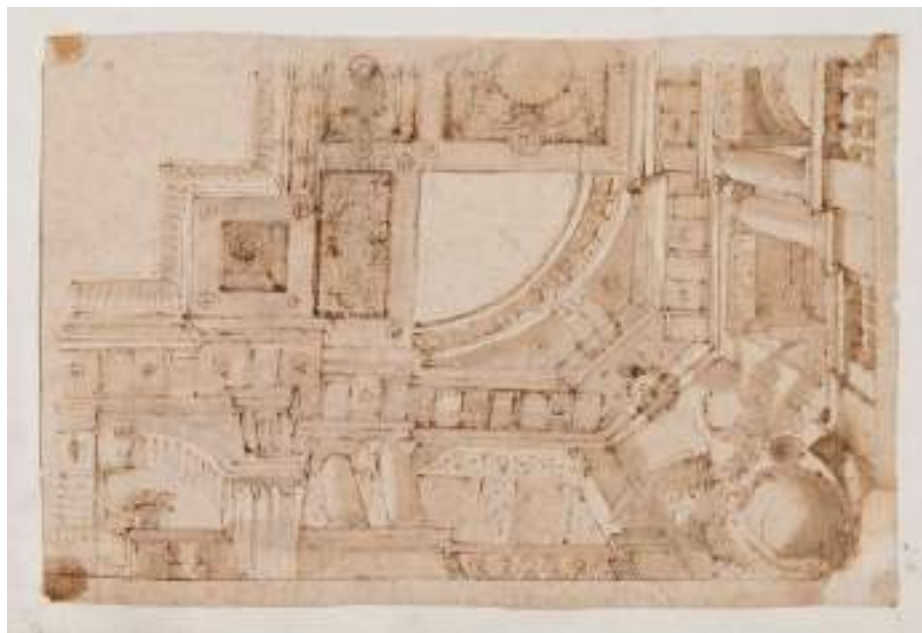
7. Francesco Orlandi (attr.): *Disegni nn. 10-12. Quinta terza, Quinta seconda, Quinta principale*
Bologna, Accademia di Belle Arti



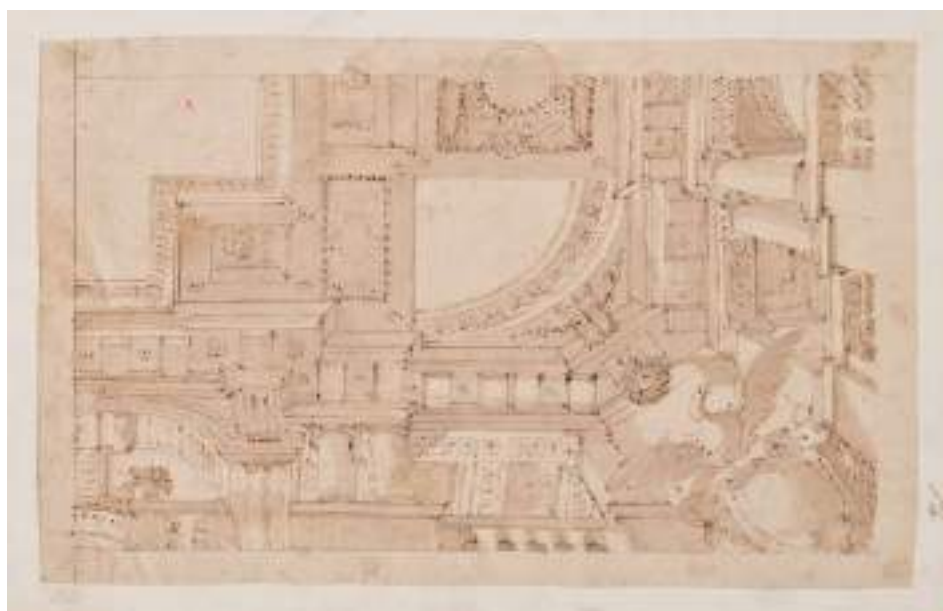
8. Cerchia di Girolamo Curti e Angelo Michele Colonna: *Disegno n. 43. Bozzetto di soffitto* [raffigurante una parte del soffitto della Sala Urbana in Palazzo Pubblico a Bologna]
Bologna, Accademia di Belle Arti



9. Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna e collaboratori: *Disegni nn. 25-28. Bozzetto di soffitto in carta tinta* [sciolto]; *Bozzetto come sopra* [di soffitto]; *Angolo di soffitto*; *Bozzetto di camino*
Bologna, Accademia di Belle Arti



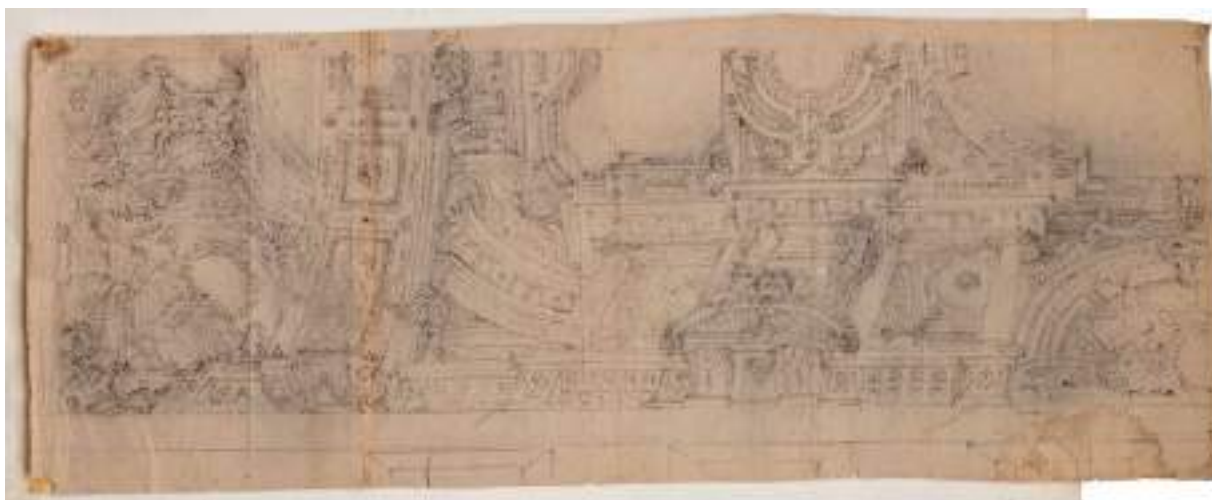
10. Agostino Mitelli (attr.): *Disegno n. 26. Bozzetto come sopra* [di soffitto]
Bologna, Accademia di Belle Arti [immagine ruotata di 90°]



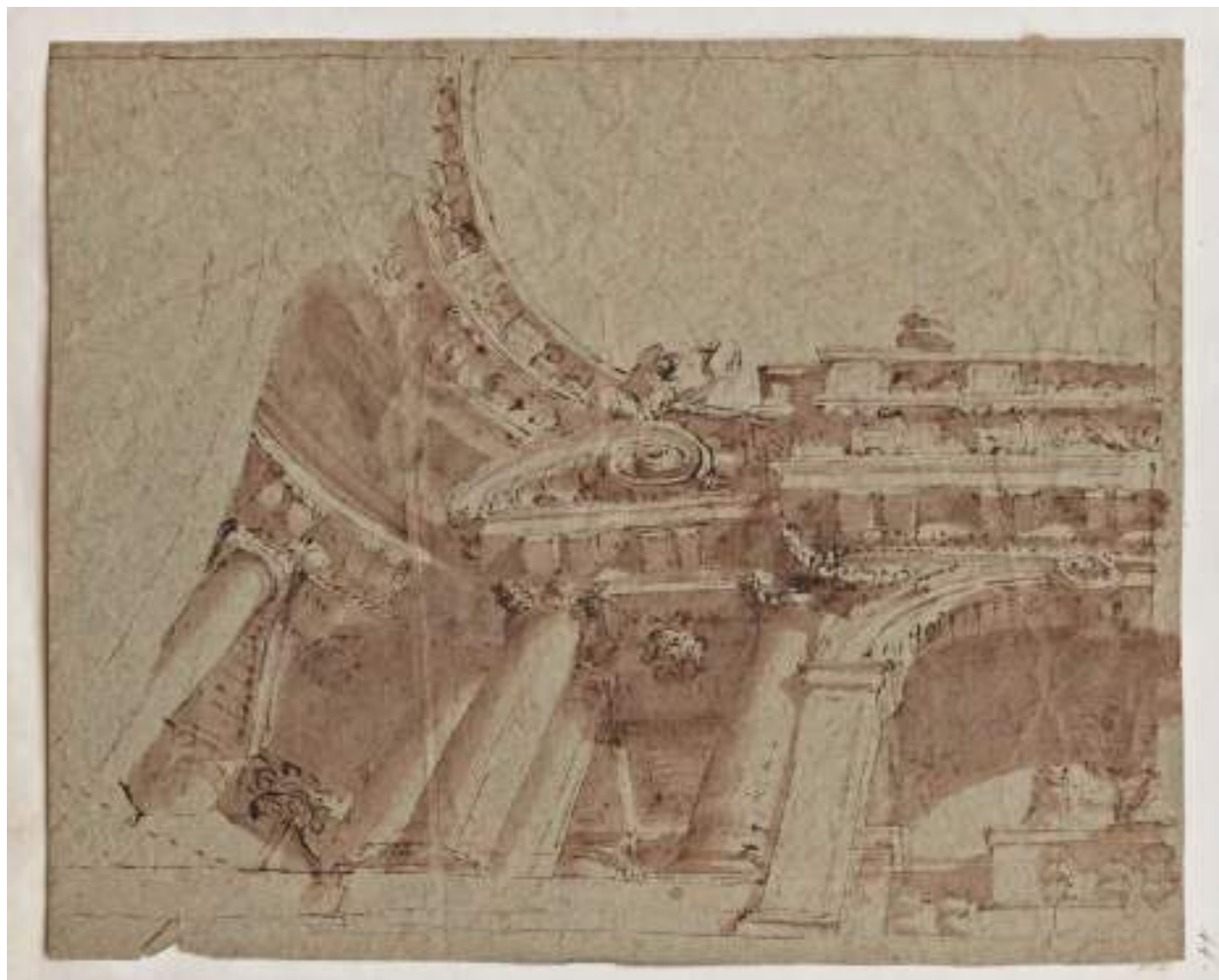
11. Cerchia di Agostino Mitelli, *Disegno n. 54. Bozzetto di soffitto*
Bologna, Accademia di Belle Arti [immagine ruotata di 90°]



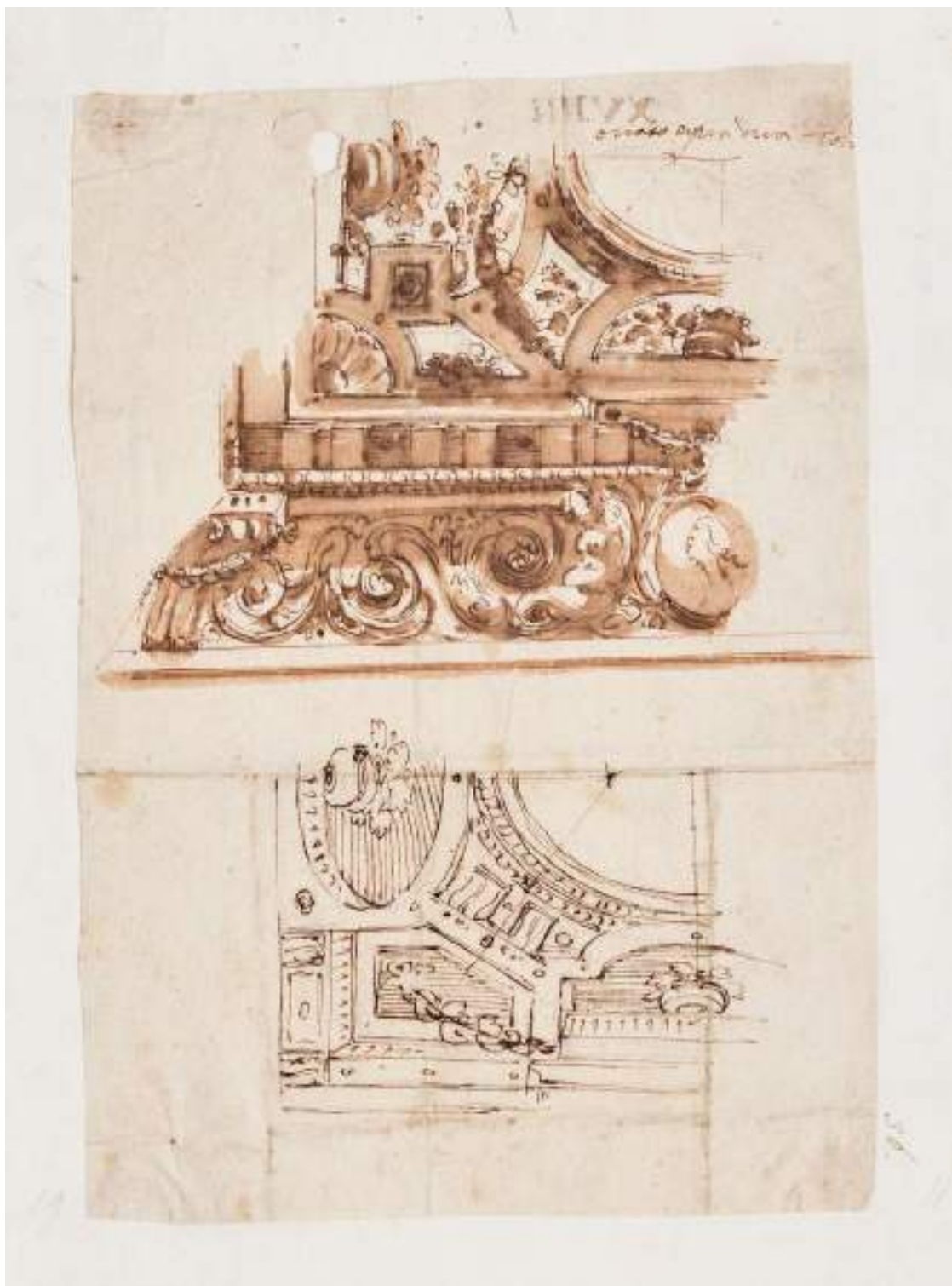
12. Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli e collaboratori: *Disegni nn. 53-55.*
Bozzetto di soffitto; Bozzetto di soffitto; Bozzetto di soffitto
Bologna, Accademia di Belle Arti



13. Angelo Michele Colonna e Gioacchino Pizzoli: *Disegno n. 29. Grande bozzetto per soffitto in carta tinta*
[preparatorio per l'affresco della galleria del Senato di Bologna]
Bologna, Accademia di Belle Arti



14. Angelo Michele Colonna e Giacomo Alborese: *Disegni n. 44. Bozzetto in carta tinta di soffitto*
[in rapporto con l'affresco della Sala di Venere di Villa Albergati a Zola Predosa]
Bologna, Accademia di Belle Arti [ruotato di 90°]



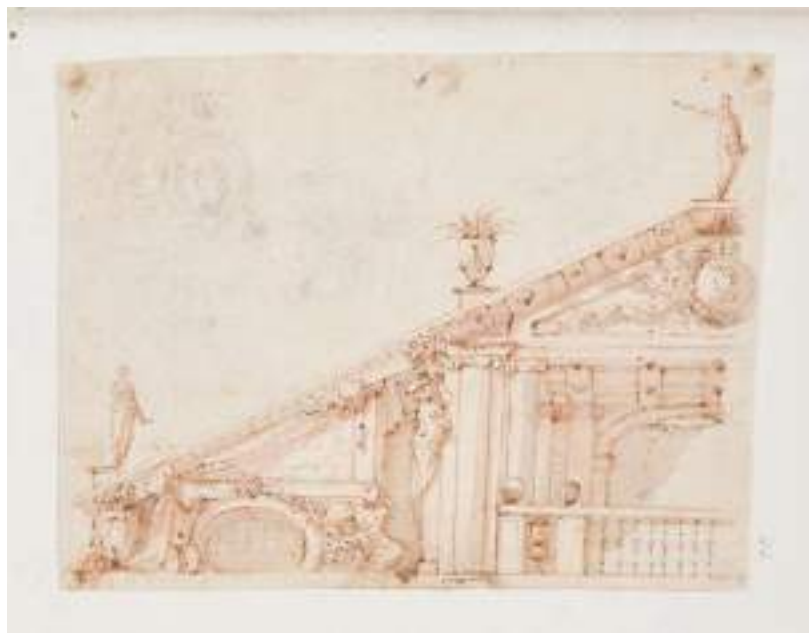
15. Agostino Mitelli: *Disegno n. 36. Schizzo di soffitto*
Bologna, Accademia di Belle Arti [ruotato di 90°]



16. Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna, collaboratori e seguaci: *Disegni nn. 34-37. Schizzo di vestibolo in carta tinta* [mancante perché sciolto e in passe-partout]; *Schizzo di soffitto*; *Schizzo di soffitto*; *Schizzo, in carta tinta, di porta con balcone*
Bologna, Accademia di Belle Arti



17. Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli, collaboratori e seguaci: *Disegni nn. 42-45. Decorazione di volta*; *Bozzetto di soffitto* [sciolto, raffigurante una porzione della quadratura della Sala Urbana]; *Bozzetto, in carta tinta, di soffitto* [sciolto, in rapporto con l'affresco di Angelo Michele Colonna e Giacomo Alboresi nella Sala di Venere di Villa Albergati a Zola Predosa]; *Schizzo di prospettiva per soffitto*
Bologna, Accademia di Belle Arti



18. Agostino Mitelli: *Disegno n. 22. Bozzetto per decorazione di un timpano*
[in rapporto con l'affresco della facciata del salone di San Pablo nel Buen Retiro di Madrid]
Bologna, Accademia di Belle Arti [ruotato di 90°]



19. Agostino Mitelli, collaboratori e seguaci: *Disegni nn. 22-24. Bozzetto per decorazione di un timpano;*
Schizzo per soffitto; Schizzo di facciata per una chiesa
Bologna, Accademia di Belle Arti



20. Agostino Mitelli (attr.): *Disegno n. 51. Sfondo prospettico colorato*
[le parti acquerellate in azzurro sono probabilmente posteriori]
Bologna, Accademia di Belle Arti



21. Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli e collaboratori, altro quadraturista: *Disegni n. 50-52.*
Bozzetto colorato per soffitto [sciolto]; *Sfondo prospettico colorato* [sciolto];
Bozzetto colorato di sfondo prospettico [le parti acquerellate in azzurro e verde sono posteriori]
Bologna, Accademia di Belle Arti



22. Agostino Mitelli: *Disegno n. 56. Schizzi ornamentali in carta rossa*
Bologna, Accademia di Belle Arti [ruotato di 90°]



23. Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna e collaboratori: *Disegni nn. 56-58*.
Schizzi ornamentali in carta rossa [sciolto]; *Bozzetto, in carta tinta, di soffitto*; *Decorazione per volta* [sciolto]
Bologna, Accademia di Belle Arti



24. Francesco Orlandi e Pittore bolognese: *Disegni nn. 111-113*. *Grande scalone reale (acquarello)* [sciolto];
Schizzo di palazzo e giardino [sciolto]; *Giardino con rovine di monumenti* [sciolto]
Bologna, Accademia di Belle Arti



25. Flaminio Minozzi, *Disegno n. 131*.
Grande bozzetto di sfondo prospettico acquerellato firmato Flaminio Minozzi
Bologna, Accademia di Belle Arti

Luigi Ferdinando Marsili e le arti del disegno

Donatella Biagi Maino

ABSTRACT

Il conte generale Luigi Ferdinando Marsili, di nobile famiglia bolognese, fu tra i protagonisti della prima stagione dell'illuminismo, e la sua attività per la patria fece sì che questa divenisse un centro culturale d'eccellenza, grazie alla creazione di un luogo di ricerca e diffusione del sapere quale l'Istituto delle Scienze. In questo testo viene affrontata in termini innovativi la qualità del rapporto del grande intellettuale con le arti del disegno, la concretezza del suo mecenatismo e le scelte che lo condussero a commesse motivate dalla frequentazione di personalità quali Giovan Pietro Bellori, Carlo Cignani e Carlo Maratti.

PAROLE CHIAVE: Luigi Ferdinando Marsili, Istituto delle Scienze, Accademia Clementina, Giovanni Antonio Burrini, Donato Creti

Luigi Ferdinando Marsili and the Arts of Drawing

ABSTRACT

General Count Luigi Ferdinando Marsili, from a noble Bolognese family, was among the protagonists of the early Enlightenment, and his work for his country helped to establish it as a cultural center of excellence, thanks to the creation of the Institute of Sciences, an institution for research and the dissemination of knowledge. This text explores in innovative terms the quality of this great intellectual's relationship with the arts of drawing, the real nature of his patronage, and the choices that led to commissions inspired by his association with figures such as Giovan Pietro Bellori, Carlo Cignani, and Carlo Maratti.

KEYWORDS: Luigi Ferdinando Marsili; Istituto delle Scienze; Accademia Clementina; Giovanni Antonio Burrini; Donato Creti

Uno dei personaggi più potentemente carismatici di Bologna in quei decenni fatidici per la riunificazione dell'Europa, che dal 1680 circa apre alle idee nuove della cultura dei Lumi¹, fu il conte generale Luigi Ferdinando Marsili [fig. 1], che facendo sue le idee progressiste dei migliori scienziati e artisti della città, diede vita ad una istituzione tra le più significative dell'epoca.

Uomo d'arme e di scienza², generale del Sacro Romano Impero, diplomatico – fondamentale il suo contributo alla definizione dei trattati per la pace di Karlowitz del 1699 – mise a frutto le molte sue campagne militari e addirittura il periodo in cui fu schiavo dei turchi³ per accrescere le sue

¹ P. CHAUNU, *La civilisation de l'Europe des lumières*, Paris, Flammarion, 1982 (ed. it. Bologna, il Mulino, 1987).

² M. LONGHENA, *Il Conte L.F. Marsili un uomo d'arme e di scienza*, Milano, edizioni Alpes 1930. È questo uno degli esiti delle celebrazioni del secondo centenario della morte del Marsili, che vide all'opera numerosi studiosi per la pubblicazione dell'*Autobiografia di Luigi Ferdinando Marsili*, a cura di E. LOVARINI, Bologna, Nicola Zanichelli, 1930, le *Memorie intorno a Luigi Ferdinando Marsili*, curate dal Comitato Marsiliano, Bologna, Nicola Zanichelli, 1930, una raccolta di studi sui diversi aspetti dell'attività del Nostro, con bibliografia.

³ LUIGI FERDINANDO MARSILI, *Ragguaglio della schiavitù*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1996. Il conte bolognese, fatto prigioniero dai tartari il 2 luglio del 1683, dopo varie vicissitudini, dopo essere stato venduto come schiavo al pascià di Timisoara, è ridotto a svolgere il ruolo di «servidore ad un credenziera che tenea pubblica bottega di caffè», e la durissima esperienza gli concede di apprendere i segreti della perfetta preparazione del caffè, i cui caratteri descrisse nel breve testo *Bevanda asiatica, brindata dall'eminentissimo Bonvisi, nunzio apostolico appresso la maestà dell'Imperatore*, Vienna d'Austria, Appresso Gio: van Ghelen, 1685: LUIGI FERDINANDO MARSILI, *Bevanda asiatica*

competenze in campo scientifico – geografico, antropologico, idrografico, geologico, botanico, financo artistico e archeologico –; fu il primo oceanografo della storia, e acquisì tutto ciò che poté acquistare o di cui riuscì ad impadronirsi. Non pago, commissionò disegni riproducenti le antichità che vide nei suoi molti viaggi per approfondire le sue ricerche sino a creare una collezione di fossili, antichità, manoscritti, mappe, piante, reperti d’ogni tipo di carattere enciclopedico, straordinaria per consistenza e rarità, della quale ancora oggi godiamo i frutti.

Dotato di un’intelligenza prodigiosa e di rara integrità morale, preoccupato per la deriva che minacciava lo Studio bolognese, già tra i primi e migliori della storia del mondo occidentale e in grave crisi dalla metà del XVII secolo per l’incapacità dei dotti di adeguarsi alle varianti in atto nella cultura universitaria internazionale⁴, dopo averne tentato inutilmente la riforma che fu boicottata dal Senato, l’organo di governo bolognese, e dai professori⁵, decise di ovviare ogni questione legata alle ripicche e alle paure dei molti suoi detrattori e creò l’Istituto delle Scienze.

È stata questa, per tutto il Settecento, una delle più innovative istituzioni sperimentali fondate nel solco della nuova scienza, delle scoperte di Newton, e insieme, cosa unica nel vasto panorama delle istituzioni europee, destinata anche al progresso delle arti del disegno.

Attraverso l’Istituto nelle due anime, l’Accademia delle Scienze e l’Accademia Clementina di Pittura, Scultura e Architettura, il Marsili restituì per decenni a Bologna il ruolo, quasi smarrito, di città degli studi e delle scienze sul vasto palcoscenico europeo, che nel secolo dei Lumi si aperse anche alle lontane Americhe.

Procediamo con ordine.

Figlio del conte Carlo Marsili (o Marsigli) e della contessa Margherita Hercolani, Luigi Ferdinando poté giovare di tutti i vantaggi che l’appartenenza a un contesto nobiliare poteva offrire ad un giovane dotato di forte carattere, entusiasmo e una inesauribile curiosità intellettuale. Lui stesso ricorda nella sua *Autobiografia*⁶ i favori e gli onori riservati al padre all’epoca del suo primo viaggio, in Veneto, che gli aperse l’animo e la mente allo studio della botanica grazie alla visita all’Orto dei Semplici di Padova, una delle molte scienze di natura al cui studio si mostrò straordinariamente versato. In patria ebbe la possibilità di essere seguito nella formazione da maestri eccellenti quale Geminiano Montanari, per la matematica, Marcello Malpighi, l’anatomia, Lelio Trionfetti, la botanica, tra i più illustri scienziati dell’epoca, sviluppando un metodo di ricerca eccellente.

Il Marsili, appartenente alla «seconda generazione di “post galileiani”»⁷ della quale condivideva il retaggio, poté usufruire, per libertà mentale e anche per censo, dei vantaggi del «carattere aperto della comunità intellettuale»⁸ europea, giovandosene già nei viaggi che, non ancora ventenne, intraprese per Roma, Napoli, Firenze, incontrando personaggi di notevole spessore culturale che lasciarono una forte impronta sulla personalità del futuro scienziato, che proprio attraverso lo studio e la ricerca e i rapporti con gli intellettuali con cui poté confrontarsi veniva formandosi una cultura aperta ad ogni stimolo.

Cosmopolita per carattere ed educazione, condusse la vita in una continua ricerca di conoscenza,

(*Trattatello sul caffè*), a cura di C. MAZZOTTA, Roma, Salerno Editrice, 1998.

⁴ W. TEGA, *Un’istituzione scientifica dell’Illuminismo: l’Istituto delle Scienze*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *L’immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2005, pp. 13-28.

⁵ M. CAVAZZA, *Settecento inquieto. Alle origini dell’Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, il Mulino, 1990.

⁶ Si veda nota 2.

⁷ J. STOYE, *Marsigli’s Europe 1680-1730*, New Haven & London, Yale University Press, 1994, trad. it. *Vita e tempi di Luigi Ferdinando Marsili. Soldato, erudito, scienziato. La biografia di un grande italiano protagonista della scena europea tra Sei e Settecento*, Bologna, Pendragon, 2012, p. 30. Sulla carriera militare del Marsili, si veda: R. GHERARDI, *potere e costituzione a Vienna tra Sei e Settecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1980.

⁸ Ivi, p. 25.

mai domo dalle difficoltà e i pericoli che si trovò ad affrontare, in un percorso che lo vide acclamato quale abile condottiero e per il ruolo svolto nelle trattative di pace con l'Impero Ottomano ma, a inizio secolo, dopo la sconfitta di Breisach del 1704 che gli fu in parte imputata, degradato e privato dei molti beni accumulati negli anni trascorsi al servizio della corte di Vienna; la completa riabilitazione e la restituzione di quanto confiscatogli fu comunque amara, per i tempi intercorsi e la profonda ingiustizia subita.

I biografi⁹ stimano che tanta sventura, ed altri episodi in negativo, si dovettero anche ad alcuni aspetti del suo carattere imperioso e contraddistinto da una ambizione che fu detta esagerata, che gli avrebbe creato molti nemici che ordirono contro di lui, troppo abile nell'esercizio delle sue funzioni di militare e troppo attento a farlo notare: è certo però che l'animo suo non gli concedeva cortigianerie e che l'ambiente imperiale austriaco non era favorevole ad un bolognese, sia pure di nobile schiatta.

Aveva scelto, in quanto figlio cadetto, una carriera che avesse caratteristiche tali da concedergli l'autonomia e soddisfare la sua brama di viaggiare e di conoscere; incerto dapprima tra l'impegno diplomatico e l'esercito, scelse quest'ultimo in seguito al viaggio a Costantinopoli con il bailo veneziano Pietro Civrani, che aveva compiuto non ancora ventenne. La decisione di effettuare il ritorno in patria attraverso un percorso complesso e disagiata è testimonianza della sua passione per l'avventura e l'indagine naturalistica, che di lì a breve, soldato dell'esercito imperiale austriaco, avrebbe soddisfatto, non dismettendo mai l'abito di scienziato "enciclopedico", neppure in momenti di grande tensione per vicende guerresche.

La sua attività di studioso e appassionato collezionista di libri, oggetti di natura, anticaglie e quant'altro, unitamente alle indagini svolte per comprendere la vita del mare, la consistenza dei suoli nei luoghi che attraversava, la «regolata struttura della terra»¹⁰ dunque ne fa il degno successore di Ulisse Aldrovandi, con il quale condivise l'inesausta volontà di comprendere; come lui, fu frustrato nel tentativo di procedere con l'indagine su una civiltà altra nel luogo d'origine - l'Aldrovandi progettò un viaggio in America che non poté fare; il Marsili non riuscì ad andare in Egitto come avrebbe voluto -, e si adoperò con inesausta meticolosità alla realizzazione di disegni, parte dei quali fatti da lui stesso¹¹, come le mappe dei luoghi dei Balcani¹², per le stampe a illustrazione dei molti e importanti suoi scritti.

Ciò detto, ricordato in più che estrema sintesi il percorso di vita e di carriera che gli permisero di procedere nel sapere che volle poi condiviso, si rimanda ai lavori di altri, storici e filosofi della scienza, per conoscere il portato dell'opera del Marsili nella filosofia naturale del suo tempo, di illuminare «la portata rivoluzionaria dell'impresa Marsili»¹³ in campo scientifico, di sottolineare l'importanza, in alcuni casi straordinaria, dei suoi molti scritti, di rilevanza, come si è detto, internazionale, nel secolo dell'universalismo; le riflessioni che seguono sono rivolte all'indagine del

⁹ LONGHENA, *Il Conte L. F. Marsili un uomo d'arme e di scienza*, cit.

¹⁰ W. TEGA, *La regolata struttura della terra. L'opera di Luigi Ferdinando Marsili nella filosofia naturale del suo tempo*, in W. TEGA (a cura di), *L'itinerario scientifico di un grande europeo. La regolata struttura della terra di Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 15-104.

¹¹ Si veda G. GOVI, *Luigi Ferdinando Marsili micologo bolognese (1658-1730)*, Bologna, Editrice Clueb, 1984.

¹² D. RIGHINI, *I disegni di architettura militare del Fondo Marsili della Biblioteca Universitaria di Bologna*, in *La Scienza delle Armi. Luigi Ferdinando Marsili 1658 - 1730*, a cura del Museo di Palazzo Poggi, Bologna, Pendragon, 2012, pp. 189-199.

¹³ A. EMILIANI, W. TEGA, A. VARNI, *Il mondo di Luigi Ferdinando Marsili*, in TEGA (a cura di), *L'itinerario scientifico di un grande europeo*, cit., pp. 11-12, in part. p. 11. In occasione delle Celebrazioni Marsiliane per il terzo centenario della nascita dell'Istituto delle Scienze molti sono stati gli studi relativi al portato scientifico e culturale del conte, le mostre organizzate relative ai materiali e alle sue ricerche, a quelli si rimanda per l'approfondimento di questi temi, tenendo presente che i singoli interventi verranno citati in ragione della specificità per quanto nel testo.

rapporto del conte bolognese con le arti del disegno, segnatamente la pittura.

Ci è stato detto che il Marsili «intendea alquanto di pittura, e in sua gioventù si diletto alquanto di disegnare»¹⁴: una affermazione scabra e troppo sommaria per quello che in realtà fu un interesse appassionato e provvido di conseguenze e singolare, per i tempi, quasi eccentrico se non addirittura rivoluzionario. Il suo scopo nell'avvicinarsi alla pittura non è il solo piacere estetico, né il suo mecenatismo fu guidato dalle consuete modalità del collezionismo aristocratico.

Marsili si accostò all'arte con la consueta, fattiva energia ma, in ragione della sua straordinaria apertura mentale e delle finalità diverse che perseguì anche in questo settore della cultura, prodigandosi per la pubblica felicità, quindi in linea con il pensiero filosofico contemporaneo. Con generosità di spirito e di mezzi cercò il miglioramento della sua «Patria», come definiva Bologna¹⁵, attento anche per il progresso di «tutte le [...] manifatture che rendino men necessitose le povere famiglie»¹⁶, dunque l'arte della stampa, la fusione dei metalli, quei mestieri al limite delle competenze artistiche i cui artefici vorrà introdurre in Accademia prepotentemente, senza curarsi dei dissapori e del malcontento degli artisti, di Giovan Pietro Zanotti *in primis*, pittore di *historia*, il genere più alto, Segretario della Clementina e autore della *Storia* della medesima e della caustica biografia del conte¹⁷, che proprio da tali attività intendevano separarsi per il tramite dell'istituzione.

Ciò che fece per la fondazione dell'Accademia Clementina, la modalità e l'importanza dei suoi interventi presso Clemente XI che molto lo stimava; la qualità (e quantità) delle dotazioni che volle per l'istituzione, dalla gipsoteca alla raccolta di stampe¹⁸ e disegni, ai modelli anche del Bernini e quant'altro, è stato altrove sottolineato¹⁹ attraverso l'esame dei momenti, le difficoltà e gli esiti positivistissimi del suo operato, che si rivolge ai grandi esempi dal passato, dei Carracci ovviamente, ai modelli delle istituzioni consorelle quale la romana di San Luca, per far sì che l'incamminamento dei giovani alla pittura fosse tale da riacquisire la gloria della scuola.

Più nascosti sono i suoi orientamenti in materia di stile e i caratteri del suo mecenatismo, meno immediati all'indagine per la sovrabbondanza di informazioni sulle altre specifiche della sua vita intellettuale, anche se emerge chiarissimo il sostanziale cambiamento rispetto a quanto dei contemporanei, che collezionavano per il maggior lustro della casata: il conte volse la sua attenzione alle arti visive, che fu molta e perspicace, per la gloria della Patria e per la pubblica prosperità.

Si rifletta su quanto sappiamo della sua particolare attenzione per l'antiquaria, testimoniata dalla preziosa collezione di reperti che fu il primo nucleo della Stanza delle Antichità dell'Istituto²⁰, nonché dall'album di disegni acquerellati che riproducono *Varie Figure di Sepolcri ritrovati in Roma ed espressi coi colori co' quali vedevansi dipinti in muro, ed altre pitture coperte sotto terra, e che furono raccolte per mostrare a che grado arrivasse il disegno, et il colorito al tempo dei Romani*²¹, per

¹⁴ GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, In Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739, p. 131.

¹⁵ R. BUSCAROLI (a cura di), *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, Comunicazione tenuta alla Reale Accademia Clementina nella tornata del 9 dicembre 1936, «Atti e memorie della Reale Accademia Clementina», 2, (1936-1937), riedito: Bologna, Cappelli, 1937, p. 30.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, cit., pp. 113-132.

¹⁸ Alla quale dedicò particolari cure, che ricorda in due lettere enumerandone i temi (21 ottobre 1713) e le scuole rappresentate (20 gennaio 1714): BUSCAROLI (a cura di), *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., pp. 42, 46.

¹⁹ D. BIAGI MAINO, *Luigi Ferdinando Marsili e le arti del disegno. La nuova visione del mondo*, in BIAGI MAINO (a cura di), *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, cit., pp. 29- 49.

²⁰ G.G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e di tutte le Accademie ad esso unite, con la descrizione delle più notabili cose, che ad uso del Mondo letterario nello stesso Istituto si conservano*, In Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1751.

²¹ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1044. Si veda: A.M. BRIZZOLARA, *Il Marsili e l'antico*, in TEGA (a cura di),

accostare il carattere particolare del collezionismo e del mecenatismo del Marsili che fu in linea con il pensiero moderno, volto all'accrescimento della conoscenza secondo un sistema di carattere interdisciplinare ed enciclopedico, per il suo temperamento programmatico.

In quanto rampollo di due nobili famiglie nei cui palazzi erano custodite opere d'arte straordinarie, e crescendo in una città che nel retaggio della grande pittura dei Carracci e degli Incamminati, di Guido Reni Guercino Albani scorgeva uno dei capisaldi della sua identità – al 1678 la pubblicazione della *Felsina Pittrice*, al 1686 della guida della città, *Le pitture di Bologna*, entrambe del conte Carlo Cesare Malvasia, che sancì con queste opere l'universalità dell'arte locale –, non poteva non essere coinvolto dalle trasformazioni dell'arte in quell'epoca di grandi cambiamenti che vide il tramonto di uno stile, quello ormai affaticato degli ultimi seguaci di questi grandi, e l'imporsi di una nuova sensibilità che aveva i suoi campioni in Lorenzo Pasinelli e Carlo Cignani.

Anch'egli, come altri giovani aristocratici bolognesi, visitò gli studi dei pittori, nonché Palazzo Fava, adorno del fregio dei Carracci con le *Storie di Giasone e di Medea* che il conte adibì a sede di una sorta di libera accademia, nella quale gli artisti studiavano e copiavano quei mirabili affreschi e potevano confrontarsi tra loro; il Marsili fu partecipe (è solo una supposizione ma non inverosimile), delle discussioni di quel circolo animato; frequentò, possiamo esserne certi, le stanze dell'atelier del Cignani, con il cui pensiero nel prosieguo mostra particolari affinità in questioni di stile e persino nel campo dell'avviamento degli artisti alla professione.

Aveva trascorso alcun tempo, dopo il primo viaggio nei Balcani, dunque nei primi anni ottanta, a Bologna, prima che il Cignani si trasferisse a Forlì, nell'epoca in cui, lui stesso afferma²², matura l'idea di fondare un'accademia d'arte, un pensiero stimolato anche dalle frequentazioni romane di quegli anni, che lo apersero al godimento della pittura tardo belloriana e alla comprensione del lessico classicista.

È evidente che concordava con il pensiero del Cignani quali lo stesso espresse nei «Precetti pittorici»²³, e che parte dei donativi sono mutuati da quanto il pittore indicava necessari «per istruzione di Giovani dell'Accademia», e una identità di opinione diverso tenore, in linea con il forte sentimento di profonda carità che impronta il pensiero del generale, lo conduce a raccomandazioni analoghe alle scelte del maestro. Il Cignani, nella sua bottega, che aveva la struttura di un'impresa moderna, istradava verso generi meno impegnativi della grande pittura giovani non soverchiamente dotati, è noto; parimenti, il Marsili ingiungeva agli accademici di non illudere gli allievi sul loro talento ma di indurli a misurarsi con attività più modeste ma remunerative e, se «nel corso di tre o quattr'anni non istradandosi bene per le Figure, applicarli à Paesi, Animali, dove forse potrebero rendersi eccellenti, e far gloria alla scuola, e guadagnarsi il Vitto»²⁴.

Il Cignani era un maestro splendido e generoso, e presso di lui si formarono pittori che divennero celebri, come Marcantonio Franceschini che si costruì una maniera di eleganza suprema, algida e raffinata che molto piacque al Marsili e che fu, a fine secolo, la risposta più alta alle esigenze della pittura d'Arcadia, che il conte bolognese aveva apprezzato frequentando il circolo virtuoso di Cristina di Svezia, la “reale accademia” che la principessa aveva inaugurato nel 1674 presso di sé e che il

L'itinerario scientifico di un grande europeo, pp. 123-131, in part. p. 128, e D. BIAGI MAINO, *1680-1810: Bologna e l'antico*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *L'Antichità e la costruzione del futuro nel secolo dei Lumi*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 3-7 luglio 2023), Roma, CoRes editore, in pubblicazione.

²² BIAGI MAINO, *Luigi Ferdinando Marsili e le arti del disegno*, cit., p. 30.

²³ BUSCAROLI (a cura di), *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., p. 33, nota 22.

²⁴ La lettera continua con questa informazione: «Troveranno, che ho raccolto un Volume di tutti li più belli Alfabeti, e Zifre da scrivere con l'istessa considerazione, che all'uno, e l'altro Giovane non possa riuscire di guadagnarsi il Pane, con il Pennello, farsi potrebbe ciò ottenere in scrivere con qualche maniera fuori dell'ordinaria»: lettera del 4 luglio 1714, in BUSCAROLI (a cura di), *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., p. 52.

giovane frequentava con assiduità – si recava in visita almeno due volte alla settimana, dichiara, discutendo con la colta sovrana dell'impero ottomano e della situazione dei fiumi: fu a lei che il Marsili dedicò il suo primo libro a stampa, le *Osservazioni intorno al Bosforo Tracio ovvero canale di Costantinopoli* (Roma, per Nicolò Angelo Tinassi, 1681)²⁵.

Fu al Franceschini che il conte si rivolse allorché decise di fare dono ai domenicani di «otto Quadri, o sieno Stendardi, né quali resteranno [...] dipinti da diversi Professori di Pittura le rappresentanze più Gloriose della Vita del detto Angelico Dottore S. Tommaso d'Aquino, e che resteranno compiti quanto prima sotto la magistral direzione del Sig. Cav. Franceschini, dal di cui esimio Pennello ne sarà pure uno formato»²⁶. Il grande artista eseguì «il san Tommaso d'Acquino (sic), bambino ancora, e smanioso nelle braccia della nutrice per avergli la madre levata di mano una carta ov'era scritta l'Ave Maria»²⁷, dipinto purtroppo smarrito del quale conosciamo l'invenzione grazie all'esistenza di un disegno custodito alla Biblioteca Comunale di Bologna²⁸ [fig. 2]. L'atto notarile è dell'8 marzo 1727, e l'artista ricorda il regalo di «sei doppie» in data 12 aprile di quell'anno²⁹.

È facile obiettare che la scelta sia stata dettata dai frati medesimi, per i quali l'artista aveva dipinto, ma a fine Seicento, quindi quasi trent'anni prima, il magnifico *Cristo appare a san Tommaso d'Aquino*³⁰, se non fosse che le scelte estetiche del Marsili portano a concludere che il suo orientamento fosse per uno stile di pittura tale da rispondere alle esigenze di chiarezza del lessico cristiano, e composto e aperto alle sollecitazioni di Arcadia che il Franceschini soddisfaceva in pieno, come dimostra la straordinaria operazione della decorazione della chiesa del Corpus Domini, con la magnifica immagine della *Visione di santa Caterina de' Vigri*³¹ inserita in un ambiente naturale di grande fascino, quasi una raffigurazione del Bosco Parrasio.

Ci conforta in questa ipotesi lo stile del frontespizio dell'edizione della magnifica *Histoire Physique de la Mer* [fig. 3], stampata ad Amsterdam nel 1725 secondo il noto accordo a tutto vantaggio dell'Istituto³², che vuole Nettuno assiso sulla valva di una grande conchiglia (la medesima

²⁵ *Osservazioni intorno al Bosforo Tracio overo Canale di Costantinopoli rappresentate in lettera alla Sacra Real Maestà Cristina Regina di Svezia da Luigi Ferdinando Marsili*, In Roma, per Nicolò Angelo Tinassi, 1681.

²⁶ A. SORBELLI, *La Stamperia di L. F. Marsili*, in *Memorie intorno a Luigi Ferdinando Marsili*, cit., pp. 495-498.

²⁷ Così è ricordato il dipinto in ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., I, p. 240. Ma vedi D.C. MILLER, F. CHIODINI (a cura di), *Il Libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, Bentivoglio (BO), Grafiche dell'Artiere, 2014, p. 207.

²⁸ *Miracolo di san Tommaso d'Aquino infante*, un'iconografia molto rara che vuole che il bambino sorretto dalla nutrice si tenda verso la madre che ha in mano un foglio con la scritta Ave Maria; il disegno è a penna e acquerello bruno su carta avorio, 265 x 204 mm. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Raccolta disegni di autori vari, cart. 7, n. 1254). Reso noto da D.C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001, p. 322, n. D180, con assegnazione alla bottega dell'artista, il bellissimo foglio è stato restituito all'autore da Fabio Chiodini: F. CHIODINI, *Il Libro dei conti*, cit., p. 357, tav. LXXXV. Ringrazio lo studioso per avermi aiutata nell'identificazione del disegno.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., tav. XXIX.

³¹ L'affresco è stato distrutto con il bombardamento che nel 1943 ha colpito la chiesa del Corpus Domini, causando danni gravissimi. Ne conosciamo l'assetto grazie al disegno preparatorio (Stanford, University Museum of Art), cfr. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., fig. 43b, e alla campagna fotografica di Felice Croci ante 1931 (l'Archivio Croci è stato acquisito dall'Università di Bologna tra il 1950 e il 1953: vedi il Catalogo Croci del 1931, inv. cro 30052127, p. 32). Vedilo riprodotto in MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., fig. 37b.

³² *Histoire Physique de la Mer. Ouvrage enrichi de figures dessinées d'après le Naturel. Par Loius Ferdinand Comte de Marsilli, Membre de l'Academie Royale des Sciences de Paris*, A Amsterdam, aux de'pens de la Compagnie, 1725. Il frontespizio è realizzato da Matthijs (o Mathtys) Pool, ottimo incisore nato ad Amsterdam nel 1676, città dove si spense nel 1732. Non è dato sapere su disegno di chi realizzò la stampa. Sue anche le tavole incise, sempre firmate «M. Pool Sculp.»: questo concede di supporre, pur senza prova alcuna, che i disegni degli oggetti di natura siano stati realizzati dal Marsili medesimo.

che fungeva da schienale al trono di Cristo e Maria nella visione testé citata), con accanto pesci, chiocciole di mare, conchiglie coralli e rocce, e un paesaggio non solo marino, nel quale compaiono sedimenti rocciosi e nel lontano alberi, e una corona di monti: il tutto risponde al richiamo alla classicità e a quel sentimento poetico e gentile della cultura d'Arcadia, che in Bologna aveva il fondamento nella Colonia Renia³³.

Altrettanto si rileva osservando il frontespizio del *Danubius Pannonico-Mysicus*, opera in sei tomi edita nel 1726 ad Amsterdam³⁴, nella quale il magnifico frontespizio³⁵ [fig. 4] del I volume mostra la personificazione, in primo piano, del Danubio, dinanzi ad un paesaggio idilliaco, una visione pastorale di eleganza squisita: e sappiamo che il grande Marsili seguì dappresso tutte le fasi della stampa, apponendo il suo benestare alle scelte delle immagini. A quest'opera collaborò anche il bolognese Antonio Rossi³⁶, seguace del Franceschini, approntando i disegni per i frontespizi del t. III [fig. 5] e VI [fig. 6].

Il conte bolognese protesse altri artisti di sua fiducia come quel Raimondo Manzini, accademico della prima ora, che gli fu accanto nella traduzione in immagini di oggetti di natura e che ospitò nel suo palazzo. A lui si devono disegni come quello, un esempio tra i tanti, dell'*Airone cinerino*³⁷ [fig. 7], che compare nel *Danubius*, che rende ragione del perfezionismo del Marsili, attento alla precisione della forma e delle informazioni.

Ancora su commissione del conte il Manzini all'epoca della creazione della Clementina ideò il «teatrino per disegnare al nudo, et altri equivalenti commodi in separata stanza per disegnare con riga, e compasso»³⁸, altro fondamentale strumento che fu predisposto in previsione dell'acquisto di Palazzo Poggi, per il quale il conte si spese grandemente presso il pontefice e il cardinal Paolucci, che volle ringraziare attraverso una singolarissima commissione, che sembra anticipare certe scelte dell'Algarotti³⁹, della metà del Settecento. Comandò a Giovan Gioseffo Dal Sole, pittore in cui riponeva la massima fiducia, che venisse realizzato un «quadretto composto di 5 o 6 figure di grandezza un terzo del naturale fatte di altrettanti Maestri», a dimostrazione della «diversità delle maniere, che sarà in un istesso quadro, e che è proprio d'un intero corpo, che lo vuole favorire»⁴⁰. Il dipinto, ovviamente di soggetto sacro, nel quale la disposizione delle figure spettava al Dal Sole, doveva essere consegnato a Roma prima di Natale.

La disinvoltura del Marsili nel trattare con i pittori e l'alterigia nel dare ordini relativamente alla materia irritarono grandemente il Segretario della Clementina, lo Zanotti già citato, che nella biografia del generale, molto compunta, molto diplomatica, e nel capitolo dedicato alla fondazione

³³ M. SACCENTI (a cura di), *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia Bolognese*, 2 voll., Modena, Mucchi editore, 1988.

³⁴ LUIGI FERDINANDO MARSILI, *Danubius Pannonico-Mysicus, observationibus geographicis, astronomicis, hydrographicis, historicis, physicis perlustratus in sex tomus digestus ab Aloysio Ferd. com. Marsili*, 6 voll., Hagæ Comitum, apud P. Gosse, R. Chr. Alberts, P. de Hondt; Amstelodami, Apud Herm. Uytwerf & Franc. Changuion, 1726.

³⁵ Il primo volume è *In tres partes digestus geographicam, astronomicam, hydrographicam*, e il frontespizio è opera di Frederik Ottens (notizie dal 1717-1780). Notevolissimo anche il frontespizio del t. II, *De Antiquitatibus Romanorum ad Ripas Danubii*, ancora inciso da Ottens [fig. 3].

³⁶ *De mineralibus circa Danubium effossis*, in MARSILI, *Danubius Pannonicus Mysicus*, vol. III, frontespizio, incisione di Jacob (o Jacobus) Houbraken su disegno di Antonio Rossi; vol. VI, *De fontibus Danubii*, ancora Houbraken, su disegno di Rossi: due squisite immagini d'Arcadia.

³⁷ R. Manzini, *Ardea Cinea Minor*, in *De avibus circa aquas Danubii vagantibus, et ipsarum nidis*, in MARSILI, *Danubius Pannonico-Mysicus*, cit., tomo V, tav. 3. Nel volume 75 tavole sono incise da disegni di Raimondo Manzini.

³⁸ BUSCAROLI (a cura di), *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., p. 40, lettera del 14 ottobre 1711.

³⁹ FRANCESCO ALGAROTTI, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda presentato in Huberstbourg alla Regia Maestà di Augusto III Re di Polonia il dì 28 ottobre 1742*, in *Opere del Conte Algarotti*, t. III, In Venezia, presso Carlo Palese, 1792, pp. 335-388.

⁴⁰ BUSCAROLI (a cura di), *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., p. 38, lettera del 26 agosto 1711.

dell'Accademia non tralasciò osservazioni caustiche quanto divertenti, relative soprattutto alla facondia del generale: la brillante *Storia dell'Accademia Clementina* fu edita nove anni dopo la morte del Marsili. Tale era il suo malanimo da portarlo a tacere alcuni episodi anche rilevanti, come il sostegno dato al Manzini, a non rispondere alle sue missive, come il conte lamenta più volte nelle sue lettere, a dare le dimissioni dalla carica di Segretario della Clementina; forse più che alla dignità ferita per l'intromissione di un "dilettante" nelle faccende accademiche, è probabile che gli fosse in uggia la scelta, l'imposizione anzi del Marsili di accettare tra gli Effettivi dell'istituzione anche i «meccanici», i rappresentanti di quelle arti fabbrili citate sopra, un orientamento del conte di provvida modernità ma che avrebbe portato a non pochi problemi anche nel futuro, anche a personaggi quali Ercole Lelli che godette della fiducia di Benedetto XIV, il pontefice che protesse e rifondò l'accademia marsiliana⁴¹.

Il Manzini fu incaricato di intervenire in una intrapresa nobilissima, l'esecuzione degli otto quadretti rappresentanti i pianeti, la luna, il sole, le celeberrime *Scene astronomiche*⁴² utili ad impetrare l'appoggio di Clemente XI alla realizzazione della Specola, indispensabile per gli studi di astronomia nei quali eccelleva Eustachio Manfredi, che dal 1701 alloggiava nel palazzo del Marsili in qualità di custode di tutti gli averi scientifici e antiquari del generale che sarebbero diventati la straordinaria strumentazione e dotazione dell'Istituto. Autore delle sognanti scene di paesaggio arcadico in cui si muovono giovani e fanciulle per ammirare, attraverso gli strumenti ottici, Venere, Marte, il Sole, la Luna, il passaggio di una cometa e quant'altro, pianeti tutti miniati dal Manzini, fu Donato Creti. I dipinti sono quanto di più squisito nell'uso di colori puri, quegli azzurri che virano al blu cobalto, i verdi smeraldini, i gialli intinti nel rosa, stesi secondo la sua «massima che le tinte si adoperino come sono in natura, e si lascia al tempo la cura di ammorzarle e di armonizzarle al meglio»⁴³, a costruire figure delicatissime e sensuali insieme.

Creti, Manzini, Manfredi: si realizza in questi dipinti il perfetto connubio di arte e scienza, ed è esplicitato in questa direzione il pensiero del fondatore, che volle l'unione delle due accademie presso l'Istituto delle Scienze, anche la convivenza nella medesima sede, che condurrà a risultati diversi e sorprendenti⁴⁴.

Donato Creti, questo «Watteau bolognese» come ebbe a scrivere il Longhi, una definizione perfetta, non condivide la fama con il pittore francese per quella sorta di timore, di provincialismo che invalida il pensiero di molta storiografia, anche di tempi recenti, e anche perché Bologna è «sempre stata avara di riconoscimenti nei confronti dei suoi figli migliori»⁴⁵; in queste telette l'artista raggiunge vertici di poesia altissimi: e sono dipinti di carattere illustrativo. Sono dunque frutto di quella stupenda, sognante *sensiblerie* del grandissimo artista che tanto consuona con i caratteri migliori della cultura dell'epoca, così come in questa *Cleopatra*⁴⁶ [fig. 8], che è prova suprema dei caratteri della sua pittura, nella purezza del disegno, la limpidissima forma del profilo magnifico, la

⁴¹ D. BIAGI MAINO, *Benedetto XIV e la Repubblica delle arti del disegno. L'Accademia Clementina e l'Europa*, in F. CITTI, I. GRAZIANI (a cura di), *Benedetto XIV e Bologna. Arti e scienze nell'età dei lumi*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Pendragon, 2025, pp. 223-240.

⁴² Le otto telette delle *Osservazioni Astronomiche*, ad olio su tela, cm 51x35, sono custodite nella Pinacoteca Vaticana di Città del Vaticano, inv. 40432-40439, e raffigurano il *Sole*, la *Luna*, *Mercurio*, *Giove*, *Venere*, *Marte*, *Saturno* e una *Cometa*.

⁴³ L. LANZI, *Storia Pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, Remondini, 1809, ed. cons. Milano, per Nicolò Bettoni, 1831, p. 436.

⁴⁴ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi e i volti della scienza nella Pinacoteca Bassiana*, Parma, Franco Maria Ricci, 2016. Il botanico Ferdinando Bassi commissionò ad artisti dell'Accademia Clementina l'esecuzione di una iconoteca con i volti dei maggiori scrittori in re botanica dall'antichità agli anni settanta del secolo dei Lumi.

⁴⁵ W. TEGA, *Nota introduttiva*, in TEGA (a cura di), *L'itinerario scientifico di un grande europeo*, cit., p. 10.

⁴⁶ Il dipinto è ad olio su tela e misura cm 97x78. London, Lullo Pampoulides Gallery.

resa della chioma, delle perle, delle vesti e del velo leggero che le sfiora le spalle.

Un capolavoro, come capolavori sono le *Scene astronomiche* e i dipinti che l'altro grande artista della prima generazione degli accademici clementini, Giuseppe Maria Crespi, uno dei più geniali artisti dell'epoca, ideò prestando attenzione, anche, alle scienze di natura. La sua arte è lontana dalla leggiadria della pittura del Creti, e risponde alla richiesta di verità e allo studio della natura che è fondamento del sapere del secolo dei Lumi; le stupefacenti pitture che raffigurano i *Sette Sacramenti*⁴⁷ sono, è quasi inutile ripeterlo, quanto di più moderno e nuovo fu espresso dalla cultura artistica italiana. Si veda questo mirabile *San Paolo*⁴⁸ [fig. 9], una figura di tale forza ed espressività nel movimento impresso alla figura, l'atteggiamento volitivo e la resa materica del volume che il santo sorregge, non tiene, e della veste, resa con tratti rapidi e incisivi del pennello, la forma scavata nell'equilibrio di ombre e luci per comprendere l'altezza del suo ingegno, che l'accomodante pensiero dello Zanotti e dei suoi seguaci non poteva comprendere.

Giuseppe Maria Crespi e Donato Creti all'epoca delle due serie di capolavori testé citati, le *Scene Astronomiche* e i *Sette Sacramenti*, il terzo decennio del Settecento, rappresentano la vera avanguardia d'Europa (ne fa fede il parere di Francesco Arcangeli): ma entrambi disattesero una richiesta del Marsili, che non ottenne i dipinti richiesti⁴⁹. I motivi non sono noti; si sa solo della sua commessa cui non corrispose alcun risultato, fonte per il conte Luigi di rammarico, testimonianza di ingratitudine dei bolognesi, né sappiamo cosa avrebbe voluto che dipingessero per lui, presumibilmente per la sua collezione, e qualsiasi illazione sarebbe troppo avventata.

Diversamente andò con un altro grande pittore, Giovanni Antonio Burrini, che lo ritrasse in un magnifico disegno acquerellato che si custodisce presso l'Accademia delle Scienze dell'Università di Bologna, ultima erede della grande impresa marsiliana [fig. 1].

Il ritratto è stato attribuito a Domenico Maria Canuti, non si sa in ragione di quale motivo, senza neppure riflettere sul fatto che l'artista si spense nel 1684 e Luigi Ferdinando è ritratto in età matura; pochi confronti con la grafica del Burrini⁵⁰ confortano nel sostenere questa assegnazione, che restituisce al superbo ed eccentrico pittore un'opera di grande piglio, molto famosa perché famoso è il ritrattato.

⁴⁷ La straordinaria serie di dipinti del Crespi che raffigurano i *Sette Sacramenti* si custodisce a Dresda, Albertinum.

⁴⁸ Del dipinto, ad olio su tela, non si conosce l'attuale collocazione.

⁴⁹ BUSCAROLI (a cura di), *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., p. 59, lettera del 20 aprile 1715.

⁵⁰ Mi riferisco ai due *Ritratti di ignoti* (inv. 1924/451-452) del Museo d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini di Bologna, due disegni a carboncino su carta bruna, già creduti, anch'essi, del Canuti e restituiti al Burrini da D. BENATI, *Il ritratto e lo studio delle espressioni dai Carracci al Crespi. Guida alla mostra*, in D. BENATI (a cura di), *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, catalogo della mostra (Dozza, Castello Malvezzi-Campeggi, 23 settembre – 18 novembre 2001), Milano, Skira editore, 2001, pp. 11-33, in part. p. 28, figure 13-14. Altri confronti utili si possono istituire con i disegni dell'artista custoditi a Budapest, Museo di Belle Arti, preparatori per gli affreschi di san Giovanni Battista dei Celestini di Bologna, i volti del *Beato Giovanni Bassads* (inv.n. 1840), del *Beato Roberto di Sala* (inv. n. 1841), del *Beato Pietro da Roma* (inv. n. 1843), del *Beato Tommaso Abruzzese* (inv. n. 1842), tutti a carboncino, matita, acquerello, biacca, la medesima tecnica del ritratto del Marsili: A. CZÉRE, *Disegni di artisti bolognesi nel Museo di Belle Arti di Budapest*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 11 settembre 1989 – 12 novembre 1989), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 128-135; E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologna, Ozzano Emilia, TipoArte, 1999, figg. 108-111.



1. Giovanni Antonio Burrini: *Ritratto del conte generale Luigi Ferdinando Marsili*
Bologna, Accademia delle Scienze



2. Marcantonio Franceschini: *Un miracolo di san Tommaso d'Aquino infante*
Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto Disegni e stampe



3. Matthijs Pool: *Antipora*, in Luigi Ferdinando Marsili, *Histoire Physique de la Mer*, Amsterdam, aux de'pens de la Compagnie, 1725



4. Frederik Ottens: *Antiporta*, in Luigi Ferdinando Marsili, *Danubius Pannonico-Mysicus*, Hagæ Comitum, apud P. Gosse, R. Chr. Alberts, P. de Hondt; Amstelodami, Apud Herm. Uytwerf & Franc. Changuion, 1726, tomo I, 1726



5. Frederik Ottens: *Antiporta*, in Luigi Ferdinando Marsili, *Danubius Pannonico-Mysicus*, Hagæ Comitum, apud P. Gosse, R. Chr. Alberts, P. de Hondt; Amstelodami, Apud Herm. Uytwerf & Franc. Changuion, 1726, tomo II



6. Jacob Houbraken, su disegno di Antonio Rossi: *Antiporta*, in Luigi Ferdinando Marsili, *Danubius Pannonico-Mysicus*, Hagæ Comitum, apud P. Gosse, R. Chr. Alberts, P. de Hondt; Amstelodami, Apud Herm. Uytwerf & Franc. Changuion, 1726, 1726, tomo III



7. Jacob Houbraken, su disegno di Antonio Rossi: *Antiporta*, in Luigi Ferdinando Marsili, *Danubius Pannonico-Mysicus*, Hagæ Comitum, apud P. Gosse, R. Chr. Alberts, P. de Hondt; Amstelodami, Apud Herm. Uytwerf & Franc. Changuion, 1726, 1726, tomo IV



8. Donato Creti: *Cleopatra*
London, Lullo Pampoulides Gallery



9. Giuseppe Maria Crespi: *San Paolo*
Ubicazione ignota

ERCOLE GRAZIANI PITTORE DI «REGOLATA DIVOZIONE».
GLI *APOSTOLI* DELLA COLLEZIONE COLONNA
Federico Giannini

ABSTRACT

Nel 2003 è stata acquisita, da parte della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, un'importante serie di tele con otto *Apostoli*, provenienti dalla collezione di Edoardo Testori. I dipinti, oggi in deposito presso il Museo nazionale di Castello Pandone a Venafro e attribuiti all'artista siciliano Gioacchino Martorana, presentano tutti in basso a destra lo stemma della famiglia Colonna: una nuova lettura degli inventari settecenteschi, relativi alle collezioni della dinastia, ha permesso di assegnare indiscutibilmente le opere al maestro bolognese Ercole Graziani.

PAROLE CHIAVE: Ercole Graziani, Roma, Galleria Barberini, Pittura bolognese del Settecento, Collezione Colonna

Ercole Graziani, Painter of «Regulated Devotion». The *Apostles* from the Colonna Collection

ABSTRACT

In 2003, the Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini in Rome bought an important series of paintings representing eight *Apostles*, originally from the collection of Edoardo Testori. The paintings, now on display at the Pandone Castle Museum in Venafro and attributed to the Sicilian artist Gioacchino Martorana, all feature the Colonna family coat of arms at the bottom right. A new review of the eighteenth-century inventories, relating to the Colonna collections, has allowed the works to be unquestionably assigned to the Bolognese painter Ercole Graziani.

KEYWORDS: Ercole Graziani, Rome, Barberini Gallery, Eighteenth-Century Bolognese Painting, Colonna Collection

Nonostante gli sforzi che sono stati dedicati, prima da Renato Roli¹ e più recentemente, da Angelo Mazza² e da me³, alla definizione puntuale del suo fitto catalogo di opere, la personalità di Ercole Graziani (1688 – 1765) – il quale in passato veniva comunemente indicato con l'appellativo 'il Giovane', a distinguerlo dall'omonimo pittore quadraturista, nativo di Mezzolara di Budrio e accademico clementino, attivo a Bologna nei palazzi Grassi e Pepoli⁴ – risulta ancor oggi piuttosto

¹ Renato Roli ha dedicato due articoli a Graziani, prima di approntarne il catalogo nel suo famoso libro sulla pittura bolognese del Settecento: R. ROLI, *Ercole Graziani (1688-1765)*, «Arte antica e moderna», 22, 6 (1963), pp. 166-174; ID., *Nouvelles remarques sur Ercole Graziani*, «Revue de l'art», 13 (1971), pp. 80-86; ID., *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1977, pp. 119-120, 260-271.

² A. MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia. Pittura bolognese tra classicismo e accademia*, in R. TERRA (a cura di), *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 1997, pp. 112-131 (in particolare pp. 118, 121-124); ID., *Ercole Graziani*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 4, *Seicento e Settecento*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 215-226, nn. 125-131.

³ F. GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765). La "Regolata Devozione" nella pittura bolognese del Settecento*, tesi di dottorato, Università di Chieti, relatore Prof. D. Benati, A. A. 2006-2007; ID., *Gli episodi della vita di santa Caterina da Bologna di Ercole Graziani in San Francesco della Scarpa a Chieti*, in R. TORLONTANO (a cura di), *Abruzzo. Il Barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e Settecento*, Atti del convegno (Chieti, 20-22 novembre 2007), Roma, De Luca, 2010, pp. 217-225; ID., *Presenze forestiere a Cividale nel XVIII secolo: Ercole Graziani, Giuseppe Diziani, Giuseppe de' Gobbis, Pier Antonio Novelli*, in R. COSTANTINI (a cura di), *L'anima e il mondo. Arte sacra dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Chiesa di San Giovanni, 7 marzo – 30 giugno 2010), Cividale del Friuli, Comune di Cividale nel Friuli, 2010, pp. 19-26.

⁴ Per Ercole Graziani senior, che non risulta essere parente del nostro artista, si rimanda alle notizie riportate da Zanotti:

marginale, sia negli studi sulla pittura del Settecento in Italia che pure in quelli prettamente focalizzati sull'ambiente felsineo. Forse l'aver operato in un periodo piuttosto fiorente per la città, marcato dalla nomina ad arcivescovo di un esponente di spicco dell'aristocrazia senatoria come Prospero Lambertini, che fu nondimeno il maggior committente di Graziani anche dopo essere stato eletto papa dal conclave del febbraio 1740, ma nel quale risultavano attivi a Bologna maestri di maggior spessore e versatilità rispetto a lui, come Donato Creti o Giuseppe Maria Crespi; forse il fatto di essere stato individuato dagli studiosi moderni quale «un bolognese da esportazione» – la definizione è di Daniele Benati⁵ –, ovvero un maestro meno partecipe del linguaggio della tradizione felsinea e più orientato alle cadenze melodiche del barocchetto internazionale, e beninteso questa peculiarità doveva risultare chiara anche al giudizio dei contemporanei, se è vero che a Graziani giungono, in tutte le fasi della sua lunga carriera, commissioni di rilievo da ogni stato della penisola italiana e incarichi pure da luoghi lontani in Europa⁶; forse infine la ricchezza e la vastità del suo catalogo, con soggetti spesso reiterati anche in quadri di piccole dimensioni, nonché un generale scadimento della qualità nei dipinti, numerosissimi, degli ultimi quindici anni di vita: forse dunque tutte queste ragioni hanno deviato l'interesse degli studiosi su altri maestri, magari meno prolifici di Graziani, ma certamente dal carattere più univoco e meglio inquadrabili nel contesto bolognese della prima metà del Settecento.

È probabile, tuttavia, che all'origine della sfortuna critica, se così si può definire, di Graziani – sfortuna che in questo caso riscontriamo nel sostanziale disinteresse degli studi recenti bolognesi, ma che ha lunga data, se è vero che già Zanotti nelle sue terribili postille a penna sulla sua copia della *Storia dell'Accademia Clementina*, non risparmiava insulti al nostro pittore (sotto la sua effigie: «Oh che muso! Ma niente più garbo egli ha di quel che qui si dimostra», e più avanti «il caso è ch'egli proprio uno sciocco. Ignorante più di un asino. Povero Galantuomo!», e infine riguardo al monumentale *Battesimo di Cristo*, eseguito da Graziani per la cappella del Battistero nella Cattedrale di San Pietro a Bologna [fig. 1], «Oh che ladro lavoro! E questo è ora il nostro Guido»⁷ – vi sia anche un altro pregiudizio dell'epoca moderna e che riguarda in senso assoluto la pittura religiosa tra Sei e Settecento. Difatti di Graziani non sono noti ritratti – fa eccezione solo il *Ritratto di ragazzo*, peraltro di attribuzione dubbia, eseguito a matita nera e rossa e oggi nelle raccolte della National Gallery of Scotland di Edimburgo⁸ –, né dipinti di genere, se non brevi inserti di figure in opere di Candido

GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'istituto delle Scienze e delle Arti*, In Bologna, Per Lelio dalla Volpe, 1739, I, pp. 258-266. Si veda anche ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 80, e F. CHIODINI, *Appunti sull'ospitalità e le occasioni di festa a Palazzo Ranuzzi tra XVII e XVIII secolo*, «Strenna storica bolognese», 55 (2005), pp. 167-183, in part. pp. 182-183.

⁵ D. BENATI, *Ercole Graziani*, in D. BENATI (a cura di), *Espressioni d'arte. Dipinti emiliani dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Fondantico Arte e Antiquariato, 23 ottobre – 23 dicembre 2004), Bologna, Fondantico, 2004, pp. 102-103 (“Incontro con la pittura”, n. 12). Lo stesso studioso aveva già messo in luce il raggio molto ampio dei territori dai quali erano giunte richieste cui Graziani aveva ottemperato in D. BENATI, *Ercole Graziani*, in B. CILIENTO, A. GUERRINI (a cura di), *Tesori dal Marchesato Paleologo*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 19 ottobre – 8 dicembre 2003), Savigliano (Cuneo), L'Artistica Editrice, 2003, pp. 150-151.

⁶ È il caso delle due palette dipinte a *pendant* con l'*Ascensione di Cristo* e l'*Assunzione della Vergine* per la cattedrale di Jaén, in Andalusia (oggi al Museo de la Catedral): M. BERMEJO CUESTA, *Ercole Graziani*, in M. BUONO ORTEGA (a cura di), *En la Tierra del Santo Rostro. Jesucristo a través del arte en la diócesis de Jaén*, catalogo della mostra (Jaén, Santa Iglesia Catedral de Jaén, Jaén, 24 settembre – 30 novembre 2000), Jaén, Servicio de Publicaciones de la Obra Social y Cultura de Cajasur, 2000, pp. 410-411; C. LOLLOBRIGIDA, *Le pitture italiane nella cattedrale di Jaén*, in P.A. GALERA ANDREU, F. SERRANO ESTRELLA (a cura di), *La catedral de Jaén a examen, 2, Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, UJA Editorial, 2019, pp. 184-197.

⁷ A. OTTANI CAVINA, R. ROLI (a cura di), *Commentario alla “Storia dell'Accademia Clementina” di G. P. Zanotti (1739), Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1977, p. 156.

⁸ Inv. RSA. 288: l'attribuzione a Graziani è riportata in K. ANDREWS, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian*

Vitali⁹; non vi sono soggetti di storia antica e sono sporadici quelli d'argomento mitologico o desunti dalla letteratura del Cinquecento, come i temi tasseschi¹⁰, assai in voga nel XVIII secolo. L'intera attività di Graziani si esprime in composizioni d'argomento religioso: temi dall'Antico e dal Nuovo Testamento e soprattutto opere di devozione, dedicate a santi e personaggi eminenti di pressoché tutti gli ordini. Graziani dunque è l'artista che più di ogni altro a Bologna incarna il passaggio «dall'età della persuasione all'età della conversazione», citando il titolo di un capitolo dedicato da Irene Graziani alla fase centrale dell'attività di Felice Torelli e della moglie Lucia Casalini¹¹, ma che ben significa anche, in senso più complessivo, la transizione dal modello d'azione pastorale più usato nel Seicento alla religiosità d'indole accostante proposta, all'interno della Chiesa, dagli ingegni più aperti alla cultura del nuovo secolo. In altri termini Graziani è il pittore che meglio rappresenta la «regolata divozion de' cristiani», quella per cui, secondo le parole di Lodovico Antonio Muratori, «Dio nulla ci comanda, a nulla ci siamo noi obbligati verso di Lui che non sia il proprio nostro Bene»¹²: una religiosità razionale dunque, per cui i martiri non vengono raffigurati in modo troppo truculento, le estasi sono manifestazioni profondamente umane e le *Vergini Immacolate* vengono descritte coi piedi ben piantati sulla coltre di nubi o sulla falce della luna¹³. Una religiosità razionale di cui è massimo testimone proprio papa Lambertini, Benedetto XIV, colui che Voltaire definiva «vicario e imitatore d'un Dio di verità e mansuetudine»¹⁴. Eppure lo spirito laico del XIX e del XX secolo, dall'età del Positivismo in poi, non ha risparmiato neanche i protagonisti di questa luminosa stagione della storia della Chiesa: i saggi di teoria religiosa di Muratori sono comunemente ritenuti marginali nella sua produzione, mentre Benedetto XIV, più che per la sua caratura intellettuale, viene ricordato per l'atteggiamento intransigente e reazionario della seconda parte del suo pontificato – quando le opere dei filosofi illuministi vengono messe all'*Indice* – o, in chiave popolare, per essere stato portato sul palcoscenico nella famosa commedia di Alfredo Testoni (1905), che descrisse il cardinale bolognese nel suo aspetto bonario e irriverente nei confronti dei costumi ingessati della sua epoca¹⁵. Negli studi storici sul Settecento l'idea stessa di una religiosità ponderata e razionante, influenzata chiaramente dalla cultura dei Lumi, diventava un assunto inconciliabile con il carattere laico e laicista

drawings, Cambridge, University Press, 1968, I, p. 59, n. D 1790.

⁹ D. BENATI, *Candido Vitali*, in D. BENATI, L. PERUZZI (a cura di), *La natura morta in Emilia e in Romagna*, Milano, Skira, 2000, pp. 124, 127-128, figg. 116-117, 119.

¹⁰ Notevoli in questo piccolo gruppo sono tuttavia i soggetti dedicati alla figura di Erminia, fra cui spiccano le due tele realizzate a *pendant* già conservate in Palazzo Pepoli a Bologna: GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765)*, cit., p. 248, nn. 13-14.

¹¹ I. GRAZIANI, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Editrice Compositori, 2005, pp. 67-89.

¹² LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della Regolata Divozion de' Cristiani*, In Venezia, nella Stamperia di Giambattista Albrizzi q. Gir., 1747, p. 6.

¹³ *L'Immacolata*, spesso accompagnata da santi in venerazione, è uno dei soggetti più reiterati da Graziani: si veda fra tutte la pala con la *Vergine Immacolata con i santi Antonio da Padova, Francesco d'Assisi e Nicola da Tolentino*, già nell'Oratorio di San Filippo Neri a Senigallia e oggi nelle raccolte della Pinacoteca Diocesana: A. MENCUCCI, *Senigallia e la sua diocesi: storia, fede, arte*, Fano, Editrice Fortuna 1994, I, pp. 1035-1036.

¹⁴ VOLTAIRE (FRANÇOIS MARIE AROUET), *Il Fanatismo ossia Maometto profeta. Tragedia di Voltaire. Traduzione dell'abate Melchior Cesarotti*, Venezia, dalla tipografia Pepoliana presso Antonio Curti q. Giacomo, 1796, p. 14.

¹⁵ Sulla figura storica di Benedetto XIV la bibliografia è piuttosto fitta: in questa sede ci limitiamo a rinviare ai saggi contenuti nel volume a cura di Rebecca Marie Messbarger: R.M. MASSBARGER (a cura di), *Benedict XIV and the enlightenment. Art, science, and spirituality*, Atti del convegno *The Enlightenment Pope: Benedict XIV 1675-1758* (Saint Louis, 30 aprile – 2 maggio 2012), Toronto, Buffalo, Londra, University of Toronto Press, 2016, e ai saggi contenuti nel catalogo della recentissima mostra bolognese: F. CITTI, I. GRAZIANI (a cura di), *Benedetto XIV e Bologna. Arti e scienze nell'età dei lumi*, catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca Universitaria; Sistema Museale d'Ateneo – SMA, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 7 maggio – 27 luglio 2025), Bologna, Pendragon, 2025.

con cui tutto il secolo, pur con le sue molteplici sfaccettature, veniva grossolanamente interpretato. A farne le spese erano anche i pittori che meglio interpretavano questo spirito, fra cui appunto Graziani, che nonostante la risonanza delle commissioni di cui venne investito da parte di papa Lambertini – Graziani fu l'unico autore bolognese a cui furono chieste opere per le basiliche di Roma nell'epoca del suo pontificato – resta oggi un autore conosciuto solo superficialmente, e di conseguenza sovente confuso da esperti e studiosi con maestri persino di altri contesti geografici.

Questa lunga premessa occorre a spiegare l'origine dell'equivoco relativo ad un'importante serie di dipinti (64,5x49 cm ciascuno) raffiguranti otto *Apostoli* a mezzo busto [figg. 2-9]. Le opere, già di collezione Edoardo Testori, vennero acquisite nel 2003 dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma (invv. 4641-4648) e quindi nel 2012 concesse in deposito esterno al Museo nazionale di Castello Pandone a Venafro, in Molise¹⁶ – oggi sono collocate nel museo nella sala «L'oro di Napoli» –. Le tele mi sono note da quando erano ancora di collezione Testori e mi erano state segnalate da Daniele Benati come opere di Graziani. Due di queste – il *San Bartolomeo* e il *San Giacomo Maggiore* – vennero poi pubblicate, ancora con l'indicazione di collezione privata, da Lucia Peruzzi quali *test* di confronto per l'*Abramo e Isacco* di Graziani della Collezione della Banca Popolare dell'Emilia-Romagna [fig. 10]¹⁷, mentre l'intero gruppo era inserito nel catalogo del pittore nella mia tesi di dottorato, nella quale ne proponevo la collocazione fra le opere degli anni quaranta¹⁸. Caratteristica di questa serie di dipinti è la presenza, in basso a destra di ciascuno, dell'emblema della famiglia Colonna – una colonna con basamento e capitello sovrastata da una corona d'oro – accompagnato da numeri d'inventario dal 49 al 51 – rispettivamente *San Paolo*, *Giacomo Maggiore e Taddeo* –, dal 53 al 54 – *Bartolomeo e Mattia* – e del 57 al 59 – *Matteo*, *Tommaso e Giacomo Minore* –. Ignorando le precedenti indicazioni bibliografiche, e sulla base proprio dell'arma dei Colonna, Lorenza Mochi Onori nel 2007 pubblicava nuovamente la serie nel volume dedicato alla pittura del Settecento nelle collezioni di Palazzo Barberini¹⁹, individuando i dipinti nei «Dodici Quadri di misura di Testa per alto, (seconda fila) in tutte e trè le Facciate “I SS. XII Apostoli” Gioacchino Martorani» registrati al numero 819 del *Catalogo dei Quadri, e Pitture esistenti nel Palazzo dell'Eccellentissima Casa Colonna in Roma del 1783*²⁰. Tale indicazione veniva replicata da Mochi Onori nel volume sulle raccolte di Palazzo Barberini del 2008²¹ e tuttora le tele sono schedate presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica ed esposte al Castello Pandone con il riferimento attributivo al pittore siciliano Gioacchino Martorana²². Questi è un maestro nato a Palermo nel 1735, che tuttavia fin da adolescente si trasferisce a Roma per formarsi nelle botteghe di Sebastiano Conca e Marco Benefial. I suoi dipinti, concentrati nell'Urbe e nella città natia – nella quale operava il padre e dove lui stesso sarebbe tornato nel 1759 ad ereditarne la bottega –,

¹⁶ Per la ricostruzione dei recenti spostamenti dei dipinti ringrazio Yuri Primarosa e Andrea G. De Marchi per l'aiuto che mi hanno gentilmente accordato.

¹⁷ L. PERUZZI, *Ercole Graziani*, in D. BENATI, L. PERUZZI (a cura di), *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, Ginevra, Skira, 2006, pp. 208-209, n. 82.

¹⁸ GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765)*, cit., pp. 103-104, 284-285, 434-437, nn. 92-97.

¹⁹ L. MOCHI ONORI, *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Dipinti del '700*, Roma, Gebart, 2007, pp. 144-145, nn. 187-194.

²⁰ *Catalogo dei quadri, e pitture esistenti nel palazzo dell'eccellentissima casa Colonna in Roma*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1783, p. 108, n. 819.

²¹ L. MOCHI ONORI, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti: catalogo sistematico*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 277-279, invv. 4641-4648.

²² Negli ultimi anni il riferimento proposto da Mochi Onori è stato ribadito anche da Dario Beccarini, che negli *Apostoli* Colonna ravvisa “un'assimilazione dei modelli classicheggianti di Benefial” a mio parere del tutto fuorviante: D. BECCARINI, *Nella più prestigiosa “capitale” del gusto. I pittori siciliani a Roma durante il pontificato di Benedetto XIV*, «Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino», 33 (2015), pp. 185-226, in part. p. 214.

testimoniano di una maniera piuttosto retrospettiva, legata ai modelli del classicismo barocco romano, cui si uniscono caratteri formali desunti dai maestri francesi attivi alla corte di Luigi XV (Restout, Boucher, Lemoyne)²³. Lorenza Mochi Onori, prescindendo da qualsivoglia confronto con le opere note di Martorana, chiama a testimone di tale individuazione unicamente il riferimento del *Catalogo* del 1783, stilato quando al vertice dei Colonna vi era Don Filippo III, XI principe di Paliano (1760 – 1818)²⁴. Seguendo tale menzione i dipinti si sarebbero trovati nell'«Appartamento nobile verso la strada, detta la Pilotta» del palazzo di Piazza Santi Apostoli, e in particolare nell'«ultima stanza dell'alcova», accanto dunque ad opere dei maestri romani della metà del Settecento²⁵. Com'è noto, alcune tele del palazzo non facevano parte delle collezioni fidecommisarie dei Colonna e, alla morte di Filippo III nel 1818, dal momento che non vi erano eredi maschi a proseguire la dinastia, esse vennero spartite tra le tre figlie del principe: Margherita, sposa di Giulio Cesare Rospigliosi; Maria, moglie di Giulio Lante della Rovere; e in ultimo Vittoria, moglie di Francesco Barberini²⁶. Verosimilmente, dunque, la stessa acquisizione dei dipinti con gli *Apostoli*, nel 2003, nelle collezioni di Palazzo Barberini era dovuta alla supposizione che questi fossero le opere di Martorana citate nel *Catalogo* e che forse, di conseguenza, potesse trattarsi di un ritorno delle tele in un luogo per il quale dovevano, forse, essere già transitate nella prima metà del XIX secolo – postulando che le avesse acquisite la giovane Vittoria, e non una delle sue sorelle –.

Spostando tuttavia la nostra attenzione dallo studio dei documenti a quello filologico sulle opere appare evidente come i nostri *Apostoli* non abbiano nulla a che fare con lo stile di Martorana. Confrontando ad esempio le tele oggi al Castello Pandone con i dipinti di Martorana nel presbiterio della chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi a Palermo, e in particolare con i quattro *Dottori* delle pareti laterali, opere queste realizzate dall'artista in un periodo ancora giovanile, verosimilmente attorno al 1760²⁷, notiamo come le tele siciliane siano informate di un'indole rococò di gusto chiaramente francese, con le finezze cromatiche e luminose delle pitture di tocco unite ad evidenti sgrammaticature nel disegno, come si può notare nella prospettiva cadente e scalena del tavolo del *Sant'Agostino* [fig. 11]. Assai diversi nell'impianto formale appaiono gli *Apostoli* Colonna, testimoni della tradizione di un classicismo di marca schiettamente secentesca e nella fattispecie felsinea, da Reni a Pasinelli, ma che rimanda ancora più indietro verso l'Accademia degli Incamminati. Bisognerà dunque volgere lo sguardo altrove rispetto al tardobarocco siciliano e al contempo internazionale di Martorana, verso un'altra *koinè* figurativa, dai caratteri beninteso piuttosto riconoscibili. E qui corre

²³ Su Gioacchino Martorana (1736-1779): C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma, De Luca, 1986, pp. 325-334 (con bibliografia citata); M. GUTTILLA, voce *Martorana, Gioacchino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 2008, vol. 71, pp. 354-358; BECCARINI, *Nella più prestigiosa "capitale" del gusto*, cit., pp. 208-214.

²⁴ Riguardo la personalità di Filippo III Colonna e la sua caratura come mecenate e collezionista si veda: P. COLONNA, *I Colonna. Sintesi storico illustrativa*, Roma, Campisano, 2010, pp. 192-196.

²⁵ Nella stessa stanza dei segnalati *Apostoli* di Martorana, vi erano dipinti notevoli di Sebastiano Conca e Placido Costanzi, oltre ad una serie numerosa di paesaggi e vedute di Van Bloemen, Van Wittel, Andrea Locatelli e del Cavalier Tempesta: *Catalogo dei quadri, e pitture esistenti*, cit., pp. 103-104.

²⁶ Sulla dispersione della raccolta d'arte di Filippo III si rimanda ai recenti contributi di Maria Cristina Paoluzzi: M.C. PAOLUZZI, *La collezione Colonna all'epoca di Filippo III Colonna: modifiche e alienazioni fra fine Settecento e inizi Ottocento*, «Rivista d'arte», 11 (2021), pp. 213-239; EAD., *Le vicende della collezione Colonna tra fine Settecento e primi Ottocento all'epoca di Filippo III (1760-1818): provenienze, dispersioni, ritrovamenti e divisioni alla luce di nuovi documenti e inventari inediti*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Studi sul Settecento romano. Aspetti dell'arte del disegno. Autori e collezionisti*, II, Roma, Quasar, 2022, pp. 79-163.

²⁷ M. MARAFON PECORARO, *Francesco Ferrigno e la cappella del Crocifisso nella chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi a Palermo*, in M. GUTTILLA (a cura di), *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, Palermo, Kalòs, 2008, pp. 297-305, in part. pp. 297-299. Oltre ai quattro *Dottori della Chiesa* delle pareti spettano a Martorana anche la pala dell'altar maggiore con *Le sante patronne di Palermo al cospetto della Vergine in gloria e della Trinità* e l'affresco della volta con il *Trionfo della Croce*.

in soccorso della nostra ricerca un altro inventario romano, sempre dei beni della famiglia Colonna: si tratta dell'*Estratto de' Quadri, Porcellane diversi ... ed altri oggetti solidioris materiae, che esistev[a]no nell'Appartamento della Ch: Me: del Card. D. Girolamo Colonna, come restano descritte nell'Inventario, e che attualmente si ritrovano in essere, come appresso*²⁸. Al foglio 17 di questo documento, al numero 49, leggiamo «Tredici Quadri tutti compagni par alto di pmi 2 ½, e larghi pmi 2 rapp.ti li dodici Apostoli, ed un Discepolo, mezze figure, opere di Ercole Graziano, con cornici a due ordini dorate 195»²⁹. Le misure (2,5 palmi x 2) coincidono con quelle dei dipinti qui illustrati, ad ulteriore controprova dell'esattezza di questa nuova individuazione³⁰. Dunque, l'attribuzione già proposta da Daniele Benati e ribadita da Lucia Peruzzi e da me trova la conferma ineccepibile in una notazione inventariale. Le tele, registrate come opere di Graziani, facevano parte dei beni del cardinale Girolamo II Colonna (1708 – 1763), figlio del principe di Paliano Filippo II ed erede del palazzo di famiglia che poi trasmise a sua volta ai figli di suo fratello Fabrizio: il primogenito Lorenzo – padre del citato Filippo III – e i minori Pietro e Marcantonio³¹. L'*Estratto* menzionato segue di qualche mese la morte del cardinale, vice-cancellerie di Santa Romana Chiesa e intimo sodale di papa Lambertini, il quale, del resto, lo aveva elevato al porporato nel concistoro del 9 settembre 1743. L'*Estratto* dunque è un documento testamentario: molti dipinti e oggetti che vi sono indicati non si ritrovano nel *Catalogo* dei beni di Filippo III forse perché erano stati acquisiti dai cardinali Pietro o Marcantonio e quindi non trasmessi al nuovo principe, o forse perché era già iniziata l'alienazione di una parte delle raccolte della dinastia. Sta di fatto che dopo il 1763 dei nostri *Apostoli* si perdono le tracce fino al recente rinvenimento in collezione Testori.

Come indicato dall'inventario, originariamente il gruppo doveva consistere in tredici tele, ovvero i dodici apostoli e «un Discepolo» non meglio specificato. Considerando che, seguendo la numerazione segnata a fianco dell'emblema della colonna, il primo fra i dipinti oggi risulterebbe essere quello col *San Paolo*, indicato col numero 49, è plausibile pensare che il perduto *San Pietro* fosse numerato 48 e che la serie si chiudesse con l'anonimo discepolo, anche questo perduto, col numero 60 – l'ultima delle tele di cui oggi disponiamo è quella indicata col 59 con *San Giacomo Minore* –. Gli altri dipinti perduti sono quelli raffiguranti i santi *Andrea*, *Giovanni* e forse *Filippo* – che nelle serie talvolta si alternava con Simone il Cananeo. Come ho già in passato avuto modo di argomentare³² gli *Apostoli* Colonna sono assimilabili dal punto di vista formale alle opere realizzate da Graziani negli anni '40 del Settecento. Un riferimento cronologico plausibile potrebbe essere individuato proprio nella data 1743, corrispondente come detto all'elezione alla porpora di Girolamo II. In questa fase Graziani invia a Roma opere molto prestigiose, come la grande tela del transetto

²⁸ Archivio di Stato di Roma, Miscellanea Famiglie, busta 52, fascicolo 2, n. 16. L'*Estratto*, pubblicato nel volume sugli inventari Colonna da Eduard A. Safarik, è a sua volta desunto dall'*Inventarium Bonorum haerediorum Cl. Mem. Emix D. Cardin.s Don Hjeronimi Columnae S. R. E. Camerarii Pro Emo. et Rmo Dno Cardinali Don Marco Antonio, ac Illmis, et Excmis DD. Magno Conestabili Don Laurentio, Praesule D. Petro Pamphili, et D. Friderico, Germanis Fratibus Columna* (Archivio privato Colonna, III, Q B 33), stilato nel gennaio 1763 subito dopo la morte di Girolamo II: E.A. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611 – 1795*, Berlino, De Gruyter, 1996, pp. 613-617.

²⁹ SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna*, cit., p. 615. Il numero 195 indica gli scudi cui era valutato complessivamente il gruppo dei tredici dipinti.

³⁰ Il palmo romano misurava 22,3 cm, ma spesso negli inventari si preferiva utilizzare il palmo mercantile che misurava 24,9 cm: A. MARTINI, *Prontuario di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Loescher, 1883, p. 596.

³¹ Su Girolamo II Colonna si veda: A. SPILA, *Il cardinale Girolamo II Colonna: incarichi pubblici e committenza privata*, in M. FAGIOLO, M. TABARRINI (a cura di), *Giuseppe Piermarini tra Barocco e Neoclassico: Roma, Napoli, Caserta, Foligno*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 5 giugno – 2 ottobre 2010), Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2010, pp. 147-157; COLONNA, *I Colonna. Sintesi storico illustrativa*, cit., pp. 186-188.

³² GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765)*, cit., pp. 103-104.

destro della basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri con il *Miracolo di Niccolò Albergati per la pace di Arras*, commissionata da Benedetto XIV il 13 luglio 1746³³; o ancora la pala dell'altar maggiore della basilica di Sant'Apollinare [fig. 12] realizzata verosimilmente tra il 1744 e il 1746 – viene menzionata dal Chracas il 2 aprile 1746 nell'appartamento dei Principi del palazzo pontificio di Montecavallo³⁴ – e comunque già in loco il 21 aprile 1748, giorno della consacrazione della nuova chiesa da parte del papa³⁵. La basilica, sede all'epoca del Collegio Germanico Ungarico e quindi soggetta alla diretta dipendenza del pontefice, venne ricostruita nelle forme attuali su progetto di Ferdinando Fuga, incaricato nel 1742 proprio da papa Lambertini³⁶. Graziani, da parte sua, nella pala dell'altar maggiore replicò il soggetto già eseguito nel 1737 per la cappella dedicata a sant'Apollinare nella Cattedrale Metropolitana di San Pietro a Bologna³⁷ [fig. 13]. L'arcivescovo della diocesi felsinea fu talmente soddisfatto di tale commissione – la pala, che rappresenta la *Consacrazione a vescovo di sant'Apollinare da parte di san Pietro*, venne scoperta in occasione della messa della notte di Natale del 1737, celebrata proprio dal Lambertini³⁸ – che, quando divenne papa e dispose la riedificazione della basilica destinata alla memoria del martire di Ravenna, ne ordinò a Graziani una replica molto fedele, nella quale l'unica differenza di rilievo è la dilatazione degli spazi nell'ordine superiore (per cui non è più la Vergine in cielo a sostenere la croce, ma questa viene sorretta solo dagli angeli). Per quanto riguarda gli *Apostoli* Colonna, è evidente l'attinenza dei dipinti con i profili dei personaggi nella pala di Sant'Apollinare: la figura di Pietro, descritto nella pala mentre sta cingendo con le mani il capo del futuro vescovo ravennate, è straordinariamente vicina al *San Matteo* Colonna, mentre quella di Apollinare pare una versione invecchiata ed esausta dell'assai più vigoroso *Paolo* del nostro gruppo. Ma tali affinità non devono stupire: Graziani, come già il suo maestro Creti e tanti altri pittori dell'età barocca, era solito realizzare dei veri e propri campionari di teste in meticolosi disegni a penna [fig. 14]: teste che costituivano i modelli per profili e pose, reiterati anche a decenni di distanza³⁹. Basti pensare ai *Santi Pietro e Paolo* [figg. 15-16] del gruppo di ovali della

³³ La lettera della commissione della pala da parte di papa Lambertini è stata resa nota da Donatella Biagi Maino: D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna: per una immagine sulle congiunture tra cultura artistica bolognese e romana*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Atti del convegno (Bologna, 28-30 novembre 1994), Roma, Quasar, 1998, pp. 323-356, in part. p. 342, nota 58. Del dipinto è noto il bozzetto preparatorio, passato in asta nel 2022 a Genova, ma già segnalato dalla guida di Bologna nel 1792 nella chiesa di San Girolamo della Certosa: *Pitture, sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna e suoi suburbii*, In Bologna, nella stamperia del Longhi, 1792, p. 452; L. CRESPI, *La Certosa di Bologna: descritta nelle sue pitture*, Bologna 1793, pp. 72-73; A. CIFANI, F. MONETTI, *La pala del "Miracolo del beato Niccolò Albergati" di Ercole Graziani in Santa Maria degli Angeli a Roma: nuove scoperte*, «Arte cristiana», 89 (2001), pp. 317-321, in part. p. 319; *Wannenes. Dipinti antichi e del XIX secolo*, Genova, 29 novembre 2022, n. 303.

³⁴ *Diario Ordinario*, n. 4476, In Roma, nella stamperia del Chracas presso S. Marco al Corso, 2 aprile 1746, p. 6.

³⁵ C.M. MANCINI, *Sant'Apollinare. La chiesa e il palazzo*, Roma, Marietti, 1967, pp. 38, 44, 103 nota 190; A. DE ROMANIS, *Alcune precisazioni sugli interventi settecenteschi nella chiesa di Sant'Apollinare a Roma*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento*, II, *Arciconfraternite, chiese, personaggi, artisti, devozioni, guide*, Roma, Bonsignori, 2000, pp. 75-91, in part. p. 86.

³⁶ A. SPILLA, *Ferdinando Fuga per Benedetto XIV. Nuovi disegni dalla collezione Piancastelli: S. Maria dell'Orazione e Morte, S. Apollinare, S. Pietro a Bologna*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Studi sul Settecento romano. Temi e ricerche sulla cultura artistica*, II, Roma, Quasar, 2019, pp. 67-85, in part. pp. 68-71.

³⁷ MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia*, cit., pp. 114-115, 121; GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765)*, cit., pp. 102-104, 275-276, 425, n. 74. Della pala di San Pietro a Bologna disponiamo del bozzetto preparatorio, conservato nella Pinacoteca Nazionale (inv. 1357): MAZZA, *Ercole Graziani*, cit., pp. 220-221, n. 128.

³⁸ G.B. BELIOTTI, *Cronica di Bologna dal 1690 al 1761*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B 1163, c. 178.

³⁹ Oltre agli studi conservati alla Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro e resi noti da Raffaella Morselli, resta esemplificativo di questa produzione a mio avviso anche un foglio realizzato a penna ed inchiostro scuro, oggi allo Städelches Kunst Institut di Francoforte (inv. 4177): R. MORSELLI, *Ercole Graziani*, in A.M. AMBROSINI MASSARI, R.

Sala Capitolare di San Pietro a Bologna⁴⁰, alle analoghe figure eseguite più tardi forse per la Collegiata di San Giovanni in Persiceto⁴¹ [figg. 17-18] – questi dipinti vennero lasciati in eredità da don Lodovico Gnudi, arciprete della Collegiata, al Pio Ospedale di San Salvatore, sede dalla quale poi giunsero alla quadreria civica del borgo⁴² –, al *San Pietro piangente* su rame di collezione privata bolognese reso noto da Roli⁴³ [fig. 19] – il cui pendant con la *Santa Maria Maddalena in meditazione* è stato recentemente acquisito dalla collezione Michelangelo Poletti al castello di San Martino in Soverzano⁴⁴ – fino agli *Apostoli* Colonna: tutte opere di periodi diversi della carriera di Graziani ma nelle quali appare evidente la reiterazione dei medesimi modelli.

Del resto in epoca lambertiniana l'arte, e in particolare la pittura, aveva ricominciato ad assumere quel significato didascalico che già le era stato assegnato dalla dottrina tridentina. Se l'azione episcopale dell'arcivescovo, poi divenuto papa, si esprimeva attraverso la consuetudine delle visite pastorali nella diocesi bolognese – anche nelle zone meno facilmente raggiungibili –, la sua aderenza alla dottrina ufficiale, ribadita pure nel periodo del pontificato attraverso frequenti bolle e provvedimenti liturgici⁴⁵, trovava riscontro soprattutto nella commissione di pale d'altare straordinariamente narrative ed eloquenti: strumenti utili alla liturgia assai più che elementi esornativi degli edifici sacri. Graziani a Bologna si trova ad essere l'artista più fecondo di questo passaggio storico: interprete, attraverso una maniera saldamente ancorata alla tradizione, di una religiosità chiara ed accostante, prossima alla misura nella devozione auspicata dal Muratori ed attuata dai provvedimenti di Prospero Lambertini. I dipinti di Graziani, spesso replicati, occorre a vivificare la memoria di santi e martiri, a riportare in auge personaggi della chiesa e della storia municipale bolognese – si pensi a Caterina Vigri, le cui vicende della vita sono illustrate nella cappella del felsineo

MORSELLI (a cura di), *Disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. La collezione Costa e Silva*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 1995, pp. 101-102, nn. 145-146; GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765)*, cit., pp. 313-314, n. 7.

⁴⁰ Il gruppo di quattro ovali comprende anche le figure di *San Petronio* e *San Zama*: MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia*, cit., pp. 118, 121, 125 nota 38; GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765)*, cit., pp. 86, 251-252, 399-400, nn. 21-24.

⁴¹ A.G. DE MARCHI, *Il Museo d'Arte Sacra e la Quadreria Civica di San Giovanni in Persiceto*, Bologna, Minerva Edizioni, 2008, pp. 33-34, figg. 35-36, tavv. XV-XVI.

⁴² E. RISI, *Ricerche sul patrimonio artistico del Comune di San Giovanni in Persiceto (seconda parte)*, «Strada maestra», 1, 52 (2002), pp. 31-86, in part. p. 52.

⁴³ ROLI, *Ercole Graziani*, cit., p. 174, nota 26; GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765)*, cit., pp. 304-305, 458, n. 139.

⁴⁴ A. MAZZA, *La collezione Michelangelo Poletti nel castello di San Martino in Soverzano. Dipinti emiliani e di confine (secoli XV-XVIII)*, Bologna, Bononia University Press, 2021, II, p. 486, fig. 4; ID., *Catalogo*, in A. MAZZA (a cura di), *La Quadreria del Castello. Pittura emiliana nella Collezione di Michelangelo Poletti*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni, 7 aprile - 24 luglio 2022), Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 51-238, in part. pp. 82-83, n. 15.

⁴⁵ Chiarificatrici per comprendere l'atteggiamento intransigente di Benedetto XIV nel difendere la dottrina cristiana dalle contaminazioni con altre culture sono le due bolle dedicate all'attività dei missionari oltreoceano: *Ex quo singulari* del 1742 e *Omnium sollicitudinum* del 1744. Qui il papa in particolare criticò l'abitudine dei Gesuiti di adattare i precetti cristiani alle usanze e superstizioni degli indigeni.

Jacopo Gozzi a Chieti⁴⁶, a Niccolò Albergati⁴⁷, a Giuliana Falconieri⁴⁸ o a Tommaso Parentucelli –, ad alimentare la devozione personale dei fedeli in un'epoca segnata dalla profonda polemica degli illuministi contro tutti i dogmi religiosi. Se la reiterazione dei modelli – oltre ad essere funzionale alla velocità con cui Graziani consegnava le opere, venendo incontro alle esigenze dei committenti – rendeva riconoscibili, financo nelle fisionomie, i personaggi da lui illustrati, l'esecuzione frequente di repliche pare una consuetudine estremamente consapevole, da parte dell'autore, del significato più profondo della sua arte: testimonianza della necessità di portare la nuova dottrina, attraverso il *medium* efficace della pittura, anche nelle parrocchie più distanti dai centri diocesani, e allo stesso tempo di certificare la prosecuzione della scuola bolognese nelle aree della penisola in cui era ancora vivida la memoria dei maestri del Seicento. Il passaggio in asta nel 2007 a Milano, presso Porro, di una replica autografa, di minori dimensioni (36,5x30 cm) [fig. 20], del *San Paolo* Colonna⁴⁹ sembrerebbe presupporre che l'intero ciclo venne copiato da Graziani in un'analogia serie destinata al mercato, a riprova naturalmente dell'importanza degli *Apostoli* Colonna nel novero delle opere di devozione privata eseguite dal maestro.

⁴⁶ GIANNINI, *Gli episodi della vita di santa Caterina da Bologna di Ercole Graziani*, cit., pp. 217-225; M. VACCARO, *La pittura a Chieti in età moderna*, in M. VACCARO, V. VERROCCHIO (a cura di), *Chieti. Scritti di storia e arte dal Medioevo all'Ottocento*, Chieti, Sacro e profano, 2021, pp. 80-133, in part. pp. 113-115.

⁴⁷ Oltre che della pala del transetto destro di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri a Roma, Niccolò Albergati è protagonista anche della pala dell'*Apparizione a Tommaso Parentucelli per predirgli il pontificato*, eseguita da Graziani per San Girolamo della Certosa: A. BROGI, *Dall'età dei Carracci all'arrivo dei francesi*, in G. PESCI (a cura di), *La Certosa di Bologna: immortalità della memoria*, Bologna, Compositori, 1998, pp. 57-71, in part. pp. 65, 67.

⁴⁸ Protagonista della pala di Graziani della basilica di Santa Maria dei Servi a Bologna e di altre opere perdute: GIANNINI, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765)*, cit., pp. 271, 420, n. 63.

⁴⁹ Porro. *Dipinti antichi*, Milano, 9 maggio 2007, n. 63.



1. Ercole Graziani: *Battesimo di Cristo*, olio su tela
Bologna, chiesa cattedrale di San Pietro



2. Ercole Graziani: *San Paolo*, olio su tela
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
(in deposito a Venafro, Museo nazionale di Castello Pandone)



3. Ercole Graziani: *San Giacomo Maggiore*, olio su tela
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
(in deposito a Venafro, Museo nazionale di Castello Pandone)



4. Ercole Graziani: *San Taddeo*, olio su tela
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
(in deposito a Venafro, Museo nazionale di Castello Pandone)



5. Ercole Graziani: *San Bartolomeo*, olio su tela
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
(in deposito a Venafro, Museo nazionale di Castello Pandone)



6. Ercole Graziani: *San Mattia*, olio su tela
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
(in deposito a Venafro, Museo nazionale di Castello Pandone)



7. Ercole Graziani: *San Matteo*, olio su tela
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
(in deposito a Venafro, Museo nazionale di Castello Pandone)



8. Ercole Graziani: *San Tommaso*, olio su tela
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
(in deposito a Venafro, Museo nazionale di Castello Pandone)



9. Ercole Graziani: *San Giacomo Minore*, olio su tela
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini
(in deposito a Venafro, Museo nazionale di Castello Pandone)



10. Ercole Graziani: *Abramo e Isacco*, olio su tela
Modena, Collezione della BPER Banca



11. Giocchino Martorana: *Sant'Agostino*, olio su tela
Palermo, chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi



12. Ercole Graziani: *San Pietro consacra sant'Apollinare vescovo di Ravenna*, olio su tela
Roma, chiesa di Sant'Apollinare



13. Ercole Graziani: *San Pietro consacra sant'Apollinare vescovo di Ravenna*, olio su tela
Bologna, chiesa cattedrale di San Pietro



14. Ercole Graziani: *Teste maschili e femminili*, penna e inchiostro scuro su carta beige
Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional



15. Ercole Graziani: *San Pietro*, olio su tela
Bologna, chiesa cattedrale di San Pietro



16. Ercole Graziani: *San Paolo*, olio su tela
Bologna, chiesa cattedrale di San Pietro



17. Ercole Graziani: *San Pietro*, olio su tela
San Giovanni in Persiceto, Museo d'Arte Sacra



18. Ercole Graziani: *San Paolo*, olio su tela
San Giovanni in Persiceto, Museo d'Arte Sacra



19. Ercole Graziani: *San Pietro piangente*, olio su rame
Bologna, Collezione privata



20. Ercole Graziani: *San Paolo*, olio su tela
già Milano, Porro

GIUSEPPE VAROTTI A COIMBRA

Daniele Benati

ABSTRACT

Il riconoscimento a Giuseppe Varotti (1715-1780) della grande pala raffigurante la *Disputa con i dottori* nel Seminário Maior da Sagrada Família a Coimbra, della quale si sapeva solo che era stata eseguita nel 1753 da un pittore bolognese, testimonia non solo i fruttuosi rapporti artistici intercorsi lungo tutto il XVIII secolo tra Italia e Portogallo, ma anche il prestigio internazionale acquisito dall'Accademia Clementina di Bologna. La pala di Varotti, tra i più personali e autorevoli esponenti del 'barocchetto' locale, si segnala altresì per l'ambientazione dell'episodio sacro entro un edificio che riproduce fedelmente l'interno della basilica di San Petronio a Bologna.

PAROLE CHIAVE: Accademia Clementina di Bologna, Barocchetto bolognese, Rapporti artistici Portogallo-Italia, Seminário Maior da Sagrada Família a Coimbra, Gothic revival

Giuseppe Varotti in Coimbra

ABSTRACT

The attribution to Giuseppe Varotti (1715-1780) of the large altarpiece depicting the *Disputation of Jesus with the Doctors* in the church of the Seminário Maior da Sagrada Família in Coimbra – previously known only to have been executed in 1753 by a Bolognese painter – testifies not only to the fruitful artistic exchanges between Italy and Portugal, but also to the international prestige attained by the Accademia Clementina of Bologna. Varotti's altarpiece, by one of the most personal and authoritative representatives of the Bolognese 'barocchetto', is also notable for its setting of the sacred episode within a building that literally reproduces the interior of the Basilica of San Petronio in Bologna.

KEYWORDS: The Clementine Academy of Bologna, Bolognese Barocchetto, Artistic relations between Portugal and Italy, Seminário Maior da Sagrada Família in Coimbra, Gothic revival

Soprattutto nel Settecento, la fortuna di una scuola pittorica si misura non solo dalla fama dei suoi migliori esponenti, ma anche dal prestigio riscosso dalle sue istituzioni. A riprova dell'ulteriore risalto che la fondazione dell'Accademia Clementina contribuì a conferire a Bologna come centro di elaborazione artistica riconosciuto a livello internazionale, si può menzionare il caso, non ancora adeguatamente noto, della pala raffigurante la *Disputa con i dottori* dipinta da Giuseppe Varotti per l'altare della chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família a Coimbra [fig. 1], una delle più impressionanti testimonianze dei fruttuosi rapporti artistici intercorsi lungo tutto il XVIII secolo tra Italia e Portogallo¹. La sua presenza in tale contesto, di primo acchito sorprendente, trova infatti spiegazione proprio nel credito raggiunto dall'Accademia alla quale il pittore bolognese afferiva. Fino a quando, ormai trent'anni fa, Deanna Lenzi non me ne consegnò alcune fotografie avute da un collega portoghese perché qualcuno le studiasse, le uniche informazioni che si avevano in merito al suo autore erano fornite dalla registrazione di un pagamento effettuato il 3 novembre 1753 a un non

Per l'aiuto a vario titolo prestato alla preparazione di questo contributo sono grato a padre Nuno Miguel dos Santos, Irene Graziani, Deanna Lenzi, Rui Lobo, e soprattutto a Giuseppina Raggi.

¹ Per la parte italiana, sull'argomento risulta seminale l'intervento di A.M. MATTEUCCI, *Esiti bolognesi dell'architettura tardo-settecentesca in Portogallo*, in *Architettura in Emilia-Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*, atti del convegno (Faenza, 6-8 dicembre 1974), Firenze, Istituto di storia dell'architettura, 1977, pp. 125-134.

altrimenti specificato professore dell'Accademia Clementina di Bologna². Poiché già da qualche tempo Renato Roli aveva proceduto a quella che lui stesso definiva una «revisione dovuta» del catalogo di Francesco Monti, nel quale erano confluiti molti dipinti spettanti al misconosciuto Varotti³, risultava assai piano identificare tale «professore» in quest'ultimo.

Anche se del reperimento ho dato notizia fin dal 1996⁴, la difficoltà di disporre di una buona immagine dell'importante dipinto non mi ha ancora dato modo di pubblicarlo: allo scopo erano inservibili le due modeste foto già in mio possesso e lo stesso valeva per altre che, in anni successivi, sono comparse nei vari siti web dedicati all'edificio. Lo posso fare ora grazie alla cortesia e alla tenacia di Irene Graziani, che è riuscita finalmente a procurarmela [fig. 2]. Del resto, a partire dal 2020 l'intero Seminário Maior di Coimbra è stato oggetto di lavori di riqualificazione che hanno riguardato anche la chiesa, e nell'occasione la pala, rimossa – spero provvisoriamente⁵ – dall'altare che ne consentiva solo una visione assai scorciata, è stata fotografata in modo corretto.

Che si tratti di un quadro di Giuseppe Varotti è del tutto palese. Pur nel severo impianto architettonico che accoglie l'episodio – un aspetto sul quale tornerò più avanti –, vi si notano a prima vista quegli accenti disinvolti e capricciosi che fanno di Varotti uno dei più personali e autorevoli esponenti del barocchetto bolognese. Nato nel 1715 e allievo dapprima dello zio Pier Paolo, egli aveva poi seguito i corsi della Clementina, accostandosi a Francesco Monti e risultando vincitore del premio Marsili nella prima classe di figura nel 1733 e nel 1740, rispettivamente con un' *Adorazione dei magi* a monocromo e un *Caino e Abele* (Bologna, Accademia di Belle Arti). In seguito, aveva intrapreso un'intensa attività per le chiese bolognesi e del contado, che gli aveva fruttato un giusto riconoscimento da parte della stessa Accademia: nel 1751 era stato ammesso a far parte degli accademici «del Numero», cioè i quaranta membri ordinari, e a partire dal 1752 avrebbe più volte ricoperto l'incarico di Direttore della classe di figura, venendo infine eletto Principe nel 1763⁶. Non sorprende, dunque, che a lui fosse stata assegnata la commissione pervenuta da Coimbra.

Fin dalle prime prove note, Varotti si era peraltro dimostrato in grado di conseguire una propria personale 'maniera' in cui, più che le scelte compositive, in genere abbastanza convenzionali, si apprezza la garbata miniaturizzazione delle figure, ricondotte alla tornita eleganza di un ricciolo di alare e impreziosite da colori «da confetteria»⁷. In ciò egli si discosta dagli esiti conseguiti non solo dal più anziano Vittorio Maria Bigari (1692-1776), ancora in parte condizionato dal linguaggio aulico e classicheggiante di Giovan Gioseffo Dal Sole, ma anche dal coetaneo Nicola Bertuzzi (1710-1777), maggiormente interessato alle sfaldature cromatiche di gusto veneziano. Si comprende peraltro

² Come mi ha poi segnalato Giuseppina Raggi, la notizia si desume da P. GARCIA, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, p. 275, nota 2.

³ R. ROLI, *Una revisione 'dovuta': da Francesco Monti a Giuseppe Varotti*, «Bollettino dei Musei Ferraresi», 15 (1985-1987), pp. 91-98.

⁴ D. BENATI, *Giuseppe Varotti*, in D. BENATI (a cura di), *Collezione di antichi maestri emiliani*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 21 ottobre – 21 dicembre 1996), Bologna, 1996, p. 75. Di qui la menzione passa in G. DAMEN, *Giuseppe Varotti, accademico clementino*, «Nuovi studi», 4, 7 (1999), pp. 115-131, in part. p. 122. Al dipinto ho poi dedicato un intervento al seminario: *Dialogo artistico tra Italia e Portogallo*, a cura di M. Pigozzi (Bologna, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, 18 giugno 2014), di cui non sono stati pubblicati gli atti. L'attribuzione a Varotti è altresì recepita in R. LOBO, G. RAGGI, *O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra: um projeto de Giuseppe Antonio Landi*, «Estudios Italianos em Portugal», nuova serie, 12 (2017), pp. 193-212, in part. p. 208.

⁵ Le fotografie pubblicate on-line dopo il 2023 mostrano di fatto il ricco alloggiamento originariamente destinato alla pala aperto in modo da mostrare una sorta di reliquiario-scala santa allestito nell'ambiente retrostante il presbiterio, in ordine a una simbologia dal significato lampante, ma del tutto incongruente rispetto all'arredo tardobarocco della chiesa.

⁶ G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 122.

⁷ E. RICCÒMINI, *Saggio introduttivo*, in E. RICCÒMINI (a cura di), *L'Arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e di Re Enzo, 8 settembre – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1979, pp. XXVII-XLV, in part. p. XXXVIII.

come simili prerogative, destinate ad attirare le critiche dei fautori del «buon gusto» e dei detrattori dell'«ornamento», potessero esprimersi, meglio ancora che nei dipinti da altare, nei dipinti di piccolo formato e soprattutto nei suoi conclamati bozzetti, in molti casi svincolati da precise committenze e destinati direttamente al collezionismo⁸.

Ad accertare la paternità del quadro di Coimbra bastano alcuni confronti, a cominciare dalla tipologia della Vergine, ricorrente in numerosi altri quadri di Varotti, come in questo ovale raffigurante la *Madonna col Bambino e sant'Anna*⁹ [fig. 3]. Scelte fisionomiche analoghe si notano poi nella bella paletta eseguita intorno alla metà degli anni '50 per l'orafo bolognese Marcantonio Sartori, in cui accanto a sant'Eligio si raggruppano gli altri protettori dell'arte degli orefici, i santi Tillone, Anastasio, Andronico e il beato Fazio¹⁰ [fig. 4], nel bozzetto per la coeva pala con il *Crocifisso e santi* della parrocchiale di Savignano sul Panaro¹¹ [fig. 5], e nel brillante monocromo a olio su carta con i *Santi Gregorio Magno e Sebastiano* [fig. 6], già appartenuto a Erich Schleier¹². Per caratterizzare in senso esotico e bizzarro i dottori che partecipano alla discussione con Gesù fanciullo, Varotti si serve inoltre degli stessi copricapi di foggia tra orientale e negromantica indossati da alcuni personaggi nelle due incantevoli *Storie bibliche* su rame recentemente esposte alla mostra del Settecento bolognese di Ajaccio¹³ [fig. 7].

Bolognesi a Coimbra

Grazie alle ricerche effettuate in questi ultimi anni sul Seminário Maior di Coimbra [fig. 9], sappiamo che l'incarico a Varotti rientra in una rete di committenze italiane tessuta dal rettore, il lucano Nicola Giliberti (1704-1783), sotto la supervisione del vescovo Miguel da Anunciação, conte di Arganil, che, finanziandola a sue spese, ne aveva promosso la costruzione a partire dal 1748¹⁴. I lavori erano stati

⁸ Per il punto sull'attività del pittore (1715-1780): A. MAZZA, *Imitazione, emulazione, inganni. Alcuni esempi nella quadreria dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, in C. MASINI (a cura di), *Gli splendori della vergogna*, catalogo della mostra (Bologna, Opera Pia dei Poveri Vergognosi, 9 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, pp. 21-49, in part. pp. 40-49; G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit.; M. NALDI, *Giuseppe Varotti, un comprimario del barocchetto bolognese*, «Barockberichte», 26/27, 1 (2000), pp. 550-557; A. MAZZA, *La collezione di Michelangelo Poletti nel castello di San Martino in Soverzano*, Bologna, Bononia University Press, 2021, II, pp. 545-550.

⁹ Olio su tela; 45,5 x 62,3 cm. Si veda: M. NALDI, in D. BENATI (a cura di), *Il fascino della pittura emiliana. Dipinti e disegni dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 25 settembre - 20 dicembre 2008), Bologna, Fondantico, 2008, pp. 104-106, n. 26.

¹⁰ Olio su tela, 160 x 94,5 cm. Si tratta del quadro esposto nel 1773 presso la parrocchia bolognese di Sant'Isaia, secondo quanto annotato da MARCELLO ORETTI, *Descrizione delle pitture che sono state esposte nelle strade di Bologna in occasione degli apparati fatti per le processioni Generali del Ss.mo Sacramento che si fanno ogni dieci anni in Bologna*, 1759-1786, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B105, c. 168. Si vedano: G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 121, fig. 144; EAD., in D. BENATI (a cura di), *Tempio dell'arte*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 11 novembre 2000 – 31 gennaio 2001), Bologna, Fondantico, 2000, pp. 104-106, n. 24.

¹¹ *Il Crocifisso con i santi Biagio, Antonio abate, Francesco e Antonio da Padova*; olio su tela, 42 x 28 cm. Si vedano: G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 120, fig. 142; M. NALDI, in D. BENATI (a cura di), *Invito al collezionismo. Quattro secoli di dipinti e disegni dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 5 novembre - 23 dicembre 2005), Bologna, Fondantico, 2005, pp. 66-67, n. 22.

¹² Köln, vendita Van Ham, 17 maggio 2024, n. 1073, 42 x 28,5 cm.

¹³ *Giuseppe venduto ai mercanti, David e Abigail*, olio su rame, ciascuno 49 x 40 cm. Si vedano: G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 119, figg. 146-147; F. GIANNINI, in A. BACCHI, D. BENATI, PH. COSTAMAGNA, A. MAZZA (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières. Art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts, 29 giugno - 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2024, pp. 296-297, nn. 79a, 79b.

¹⁴ P. DIAS, *O Seminário Maior de Coimbra e as relações estéticas de Portugal com a Itália na Época Moderna*, «Arquivo Coimbrão», 33-34 (1990-1992), pp. 175-197.

inizialmente affidati al cappuccino fra João da Soledade, il quale non sembrerebbe però aver provveduto altro che allo sbancamento della collina prospiciente il fiume Mondego destinata ad ospitare il grandioso edificio e a gettarne le fondamenta. Si deve altresì alle ricerche di Giuseppina Raggi il merito di aver individuato nel bolognese Giuseppe Antonio Landi (1713-1791) l'autore del progetto, in passato riferito anche a Giovanni Francesco Tamossi, un altro bolognese il cui nome emerge dai documenti relativi alla fabbrica tra il 1754 e il 6 ottobre 1755, quando morì precipitando da una delle torri. Giunto a Lisbona nell'agosto 1750 insieme all'astronomo bolognese Giovanni Angelo Brunelli (1722-1804), col quale, in seguito al trattato di Madrid firmato il 13 gennaio di quell'anno, avrebbe dovuto prendere parte alla commissione incaricata di tracciare i confini fra i possessi portoghesi e quelli spagnoli nell'America del Sud, Landi aveva dovuto posticipare la partenza per il Brasile a causa dell'improvvisa morte del re del Portogallo Giovanni V. Se finora si credeva che nei tre anni trascorsi a Lisbona si fosse perlopiù occupato di disegnare i monumenti della città, da alcune lettere inviate da Brunelli al botanico bolognese Ferdinando Bassi si apprende invece che prima del 20 luglio 1751 egli stesso lo aveva inviato a Coimbra «per una visita a una fabbrica» e che nel successivo novembre ne era tornato, avendo «guadagnato non poco denaro» grazie alla sua raccomandazione¹⁵. Anche se la lettera di Brunelli non specifica quale fosse tale fabbrica, è ragionevole pensare che si trattasse proprio del Seminário Maior, l'unico cantiere di prestigio effettivamente attivo in quegli anni.

Nei mesi della sua permanenza a Coimbra, Landi, forte della sua educazione avvenuta presso l'Accademia Clementina sotto la guida di Ferdinando Galli Bibiena¹⁶, doveva aver steso un nuovo progetto, mantenendo la pianta quadrata stabilita da João da Soledade. E, poiché già tra il 1749 e il 1750 Tamossi aveva lavorato al suo fianco alla ristrutturazione della chiesa di San Francesco di Cesena¹⁷, è inevitabile pensare, anche alla luce dei modesti esiti da questi raggiunti nelle fabbriche in seguito assegnategli, che il suo ruolo a Coimbra sia stato quello di semplice capomastro incaricato di mettere in opera il progetto elaborato da Landi. Anche dopo la partenza di quest'ultimo per il Brasile (2 giugno 1753)¹⁸, Tamossi dovette continuare a lavorare secondo le indicazioni ricevute, così da portare la fabbrica a un notevole avanzamento, come testimonia lo stesso fatto che nell'ottobre 1755 egli sia morto cadendo da una delle due torri campanarie in facciata. A Giuseppe Antonio Landi va pertanto riferito non solo il progetto della facciata, connotata da un corpo centrale assai simile a quello da lui successivamente adottato nella chiesa di Sant'Ana a Belém do Pará, in Brasile, ma anche quello della magnifica chiesa a pianta ottagonale alla quale si accede subito oltrepassato il vestibolo, il cui carattere bolognese emerge bene, secondo Raggi, dal confronto con Santa Maria della Vita.

Solo a partire dalla tarda primavera del 1755 si registra la presenza di un nuovo architetto, peraltro allievo dello stesso Landi presso l'Accademia Clementina, ovvero Luigi Azzolini (1723-1791)¹⁹, sotto la direzione del quale venne completata l'ala orientale e furono edificate le ali meridionale e

¹⁵ R. LOBO, G. RAGGI, *O Seminário de Jesus*, cit., p. 193.

¹⁶ La ricca bibliografia su Landi è riepilogata da S. MEDDE, *Landi, Giuseppe Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma, Istituto Treccani dell'Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 391-393. Inoltre: I. MAYER GODINHO MENDONÇA, M.D.A. BONDI (a cura di), *Amazônia felsínea. A. José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

¹⁷ I. MAYER GODINHO MENDONÇA, *António José Landi*, in I. MAYER GODINHO MENDONÇA, M.D.A. BONDI (a cura di), *Amazônia Felsínea*, cit., pp. 116-117.

¹⁸ I. MAYER GODINHO MENDONÇA, *Dados biográficos: Portugal e Brasil (1750-1791)*, in I. MAYER GODINHO MENDONÇA, M.D.A. BONDI (a cura di), *Amazônia Felsínea*, cit., pp. 40-75, in part. p. 47.

¹⁹ R. LOBO, *Gian Giacomo Azzolini (1723-1791): a Bolognese architect between Lisbon and Coimbra*, in S. FROMMEL, M. ANTONUCCI (a cura di), *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 203-226.

posteriore, così da consentire l'inaugurazione dell'edificio nel 1765. Contestualmente, il rettore Giliberti aveva atteso all'arredo della chiesa [fig. 10], coinvolgendo artisti di nazionalità diversa, dallo spagnolo João Fontana da Maqueixa, al quale spetta il gigantesco organo entro una cassa in legno intagliato e dorato sopra l'ingresso, ai napoletani Gennaro Vassallo²⁰, autore delle statue degli altari laterali, e Pasquale Parente, che tra il 1755 e il 1756 affrescò la cupola con una, per vero modesta, *Incoronazione della Vergine*²¹. Da Genova vennero fatti arrivare la porta lignea e lo stupendo altare marmoreo [fig. 1], opera di Pasquale Bocciardo, che vi attese tra il 1755 e il 1758 per un compenso di seimila *cruzados*, ai quali si aggiunsero trecentomila *reis* per il suo trasporto²². L'inferriata del portale fu invece eseguita a Bologna nel 1756 su disegno di Antonio Torreggiani (1718-1758), figlio del più celebre architetto Alfonso²³.

Quanto alla pala dell'altare maggiore, la commissione si rivelò più laboriosa. Da uno scambio epistolare conservato nell'archivio del Seminário Maior e integralmente reso noto da Giuseppina Raggi²⁴, si apprende che già nel 1746 il rettore Nicola Giliberti aveva stabilito che essa dovesse raffigurare «quando N.S. Gesù fu trovato nel tempio da M^a SS. e S. Gius. e disputando tra i Dottori», un soggetto quanto mai confacente a una chiesa dedicata alla Sacra Famiglia all'interno di un istituto destinato alla formazione dei sacerdoti²⁵. In un primo momento, egli aveva pensato tuttavia di richiederne l'esecuzione a un pittore romano, in ordine alle preferenze pittoriche fin lì manifestate in ambito portoghese: esemplare è il caso del gigantesco convento-palazzo di Mafra, nell'Estremadura, i cui dipinti da altare costituiscono una strepitosa galleria della pittura in auge nella Roma del tempo, da Francesco Trevisani a Sebastiano Conca, da Pompeo Batoni a Corrado Giaquinto e Agostino Masucci²⁶. Il 21 agosto 1746, il referente di Giliberti, Ottavio Guerrini, gli scriveva da Roma informandolo che «il miglior pittore che oggi sia qui, è il S. Cav. Conca», il quale, già da lui contattato, si era detto disposto ad eseguirlo in sei mesi per un compenso di circa mille scudi ed attendeva notizie sulla «misura di quanti palmi romani deve essere l'altezza e larghezza e se deve essere ornato e centinato, o vero solo quadro», oltre che del «sito dove deve essere collocato, acciò sia ad esso ben proporzionato». Guerrini aggiungeva inoltre: «Sento vi sia un tal Corrado Quarenti [Giaquinto?] buon pittore, e parlerò anche con questo per il quadro, ma sempre è necessario sapere la grandezza

²⁰ Sull'artista (doc. 1720-1782): G.G. BORRELLI *Onofrio, Gennaro e Nicola Vassallo: una famiglia di scultori nella Napoli del Settecento*, in P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del convegno (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Soprintendenza Archivistica per la Campania, 4 - 5 novembre 2011), Napoli, Paparo, 2014, pp. 100-115, in part. 102-104; A. RICCO, *Brevi passaggi su Gennaro Vassallo: nuove proposte per uno scultore napoletano del Settecento*, «Ricche minere», 17 (2022), pp. 85-95.

²¹ Sull'artista, originario di Resina e morto a Coimbra nel 1793: P. DIAS, *Pasquale Parente. Um pintor italiano em Coimbra no século XVIII*, «Estudos Italianos em Portugal», 37 (1974), pp. 143-154; G. RAGGI, *Pinturas de fundais e falsos interiores. Decorações pictóricas integrais de Pasquale Parente*, «Monumentos», 18 (2003), pp. 109-117.

²² F. FRANCHINI GUELFU, *Un altare dello scultore genovese Pasquale Bocciardo per il Seminario Maggiore di Coimbra*, «Estudos Italianos em Portugal», 4 (2009), pp. 315-327. Nel contratto, rogato a Genova il 13 ottobre 1755 dal notaio Ambrogio Roccatagliata, si specificava che l'altare doveva essere «di marmo bianco, fino, statuario di Carrara, con sue colonne massicce ed intiere di mischio di Firenze, et altri mischij di diaspro di Sicilia, di giallo di Verrona, e di verde di Polcevera e Granatiglio di Spagna».

²³ D. LENZI, *Disegni di Antonio Torreggiani*, in D. LENZI (a cura di), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, Editrice Compositori, 2004, pp. 305-310, in part. p. 307.

²⁴ G. RAGGI, *Architetture dell'inganno: Il lungo cammino dell'illusione*, tesi di PhD, Universidad de Lisboa - Università di Bologna, 2005, I, pp. 733-747; II, pp. 1336-1343. In precedenza, la notizia era stata segnalata da P. DIAS, *O Seminário Maior de Coimbra*, cit.

²⁵ L.M. GEMELGO CLAUDINO, *Seminário Maior de Coimbra. História, Património e Museologia*, tesi di PhD, Universidad de Coimbra, 2018, p. 29.

²⁶ P.P. QUIETO, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo. La pittura a Mafra, Evora, Lisboa*, Bentivoglio (Bologna), Grafiche dell'Artiere, 1988.

del sito dove si deve collocare, e da che sito porgli il lume l'altare sia in faccia a destra, o sinistra o di sopra mentre i quadri in un sito secondo il lume sono bene in altro male». Ancora il 23 settembre 1746 egli sollecitava il rettore Giliberti a scegliere fra i pittori proposti, che nel frattempo erano diventati tre: Conca, Corrado e un non meglio identificabile «Sorba», specificando che «il pr.^o dei quali vole circa [scudi] 1000, il 2.^o 500 e il 3.^o 300 con la notizia dell'altezza, larghezza e lume».

A fronte delle pretese manifestate dagli artisti interpellati, la questione venne lasciata per qualche anno in sospeso e, allorché si trattò di decidere, la scelta cadde su un pittore felsineo. Alla luce di quanto si è finora detto, è difficile credere che a ciò fosse estranea l'azione del clan dei bolognesi presenti in quegli anni a Lisbona, tutti variamente legati all'Accademia Clementina, da Giovanni Carlo Sicinio Bibiena, impegnato nella progettazione del Teatro dell'Opera del Tago, a Giovanni Angelo Brunelli, a Giovanni Antonio Landi. È anzi probabile che proprio da quest'ultimo sia provenuta la segnalazione decisiva che indusse il rettore Giliberti ad accantonare la ricerca di un pittore in ambito romano e a rivolgersi a un esponente dell'Accademia Clementina.

Nel 1753, Giuseppe Varotti, che anche in quell'anno ricopriva il ruolo di Direttore della classe di figura, dovette dunque spedire il proprio quadro da Bologna, ovviamente senza bisogno di recarsi a Coimbra di persona, ma usufruendo delle necessarie indicazioni trasmessegli. È anzi da supporre che, come consueto, l'invio del dipinto finito fosse preceduto da quello di un modelletto, utile a garantire entrambe le parti, ma che resta da rintracciare. Resta tuttavia da spiegare l'aggiunta di una striscia di tela in basso, che conferisce al dipinto un maggiore sviluppo in altezza: segno forse di un'erronea indicazione recapitata al pittore o di un adattamento resosi necessario in un secondo momento.

Un omaggio a San Petronio, tra survival e revival gotico

Secondo una tradizione iconografica ben consolidata, la pala di Giuseppe Varotti [fig. 2] dispone al centro della composizione la figura di Gesù fanciullo, vestito con una tunica candida e seduto su un gradino della scala antistante l'altare del tempio. Attorno a lui i sapienti lo interrogano vivacemente, esprimendo contrarietà e stupore attraverso le espressioni, i gesti e le brusche torsioni dei corpi, mentre alcuni sfogliano con furia i propri libri per trovare conferma di quanto viene detto: a giudicare dalle tre dita che il ragazzo mostra sollevando la mano destra, la discussione riguarda il mistero della Trinità, di cui il Vecchio Testamento non parla mai in modo esplicito, così da suscitare le perplessità e le rimostranze dei dottori, in quanto custodi della Legge. Onorando la richiesta del rettore Giliberti, all'estrema destra figurano Maria e Giuseppe, quest'ultimo in atto di indicare il figlio alla sposa costernata. Si allude in questo modo anche all'episodio narrato nel Vangelo di Luca (2,41-50), relativo allo spavento provato dai genitori di Gesù dodicenne in seguito alla sua improvvisa scomparsa, nonché al conseguente rimprovero da loro mossogli e alla brusca risposta con cui egli si dichiara figlio di Dio: «Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?».

Se l'argomento sacro è affrontato da Varotti con la consueta *verve*, ben espressa dalla ricercata eleganza delle pose e dalla gamma cromatica, in origine certo più squillante di quanto non risulti attualmente, stupisce per contro la sua ambientazione entro un edificio dai marcati caratteri gotici. La pala ha infatti un andamento marcatamente verticale, che il pittore risolve disponendo le figure nella parte inferiore e occupando quella superiore con la veduta prospettica dell'interno di un edificio sacro, sul fondo del quale si apre una spaziosa cappella illuminata da due bifore archiacute sormontate da un rosone circolare. Si tratta di un linguaggio architettonico che a Bologna ha un'identità precisa e dunque ben riconoscibile, che rinvia alle cappelle laterali della basilica di San Petronio, progettata a partire dal 1390 da Antonio di Vincenzo [figg. 11, 12]. Sia pure semplificandoli, anche i capitelli rimandano a quel modello, tanto che la pala si configura come un vero e proprio omaggio a un

edificio assai amato dai bolognesi.

L'irrequieto sperimentalismo di Varotti, altrove impegnato a restituire un elaborato interno giudaico mediante colonne tortili e paraste decorate da panoplie di gusto esplicitamente cinquecentesco²⁷ [fig. 8], giustifica solo in parte una simile scelta, che mi sembra viceversa da leggere nella complessa dialettica che l'interesse per il mondo gotico assume a Bologna, tra sopravvivenza e reinvenzione. Riprendendo e sviluppando le considerazioni di Erwin Panofsky, è stato infatti Rudolf Bernheimer²⁸ a studiare come un edificio non finito – nella fattispecie, proprio la basilica di San Petronio – e il problema del suo compimento potessero mantenere vivo per secoli uno stile, salvo poi cedere il passo a un suo uso disinvoltato in funzione aggettivante e ornamentale. È quanto avviene da parte degli scenografi e dei pittori di inizio Settecento, per i quali il linguaggio gotico non è ormai più che un'opzione da utilizzare a seconda dei contesti. E così, mentre le scenografie teatrali raffiguranti segrete o prigionie perseguono un effetto drammatico mediante il ricorso a un vocabolario gotico, svincolato da una reale comprensione delle ragioni strutturali che lo governano²⁹, le tempere con capricci architettonici di Pietro Paltronieri detto il Mirandolese (1673-1741) mostrano un sistematico ricorso all'arco acuto, e l'episodio biblico di *Salomone che incensa gli idoli* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) è ambientato da Vittorio Maria Bigari entro un edificio che reinterpreta l'interno di San Petronio in chiave dichiaratamente *rocaille*³⁰.

Non è questo l'atteggiamento con cui Varotti ritrae una delle cappelle petroniane, di cui restituisce il vertiginoso impianto verticale, riserbando un qualche accento barocco alla sola ancona lapidea, peraltro rigorosamente aniconica in ordine al divieto ebraico di utilizzare le immagini sacre. Ne deriva un ricercato contrasto tra l'astratto nitore dell'architettura, perfettamente restituita nella sua severa e spoglia volumetria, e l'affollarsi delle figure, ricondotto a unità dalla luce che spiove dall'alto. Resta però singolare che l'artista abbia deciso di destinare a uno scrigno di gusto rococò come la chiesa della Sagrada Família a Coimbra un ripensamento tanto letterale dell'interno di San Petronio, in termini quasi di *gothic survival*.

²⁷ *Salomone incensa gli idoli*, olio su tela, 138 x 98 cm. Si veda: G. DAMEN, *Giuseppe Varotti*, cit., p. 118, fig. 143. Nel 2023 il dipinto è ricomparso presso la Galleria Le Due Torri di Noceto (Parma).

²⁸ E. PANOFSKY, *Das erste Blatt aus dem «Libro» di Giorgio Vasari. Eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*, «Städel-Jahrbuch», VI (1930), pp. 25-72 (trad. it. *La prima pagina del «Libro» di Giorgio Vasari. Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano*, in E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 169-224); R. BERNHEIMER, *Gothic Survival and Revival in Bologna*, «The Art Bulletin», 36, 4 (1954), pp. 263-284.

²⁹ D. LENZI, in A.M. MATTEUCCI, D. LENZI, W. BERGAMINI, ET AL. (a cura di), *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 8 settembre – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa, 1980, p. 76.

³⁰ Inv. 389, olio su tela, 120 x 95 cm, in serie con il *Convito di Baldassarre* (inv. 397) e la *Disputa tra Filippo e Alessandro di Macedonia* (inv. 394). Si vedano: M.C. CASALI PEDRIELLI, *Vittorio Maria Bigari. Affreschi Dipinti Disegni*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 128-129, n. 33; M.C. CASALI PEDRIELLI, in A. BACCHI, D. BENATI, PH. COSTAMAGNA, A. MAZZA (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières*, cit., pp. 286-288, n. 76b.



1. Coimbra, chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família, altare maggiore, con la pala di Giuseppe Varotti (1753) e l'ancona marmorea di Pasquale Bocciardo (1755-1758)



2. Giuseppe Varotti: *La disputa con in dottori*
Coimbra, chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família
(foto: Hugo Costa Marques)



3. Giuseppe Varotti: *La Madonna col Bambino e sant'Anna*, Collezione privata



4. Giuseppe Varotti: *Sant'Eligio con i santi Tillone, Anastasio, Andronico e il beato Fazio*
Collezione privata



5. Giuseppe Varotti: *Il Crocifisso con i santi Biagio, Antonio abate, Francesco e Antonio da Padova*
Collezione privata



6. Giuseppe Varotti: *I santi Gregorio Magno e Sebastiano*
Collezione privata



7. Giuseppe Varotti: *Giuseppe venduto ai mercanti*
Collezione privata



8. Giuseppe Varotti: *Salomone incensa gli idoli*
Collezione privata



9. Coimbra, Seminário Maior da Sagrada Família, facciata



10. Coimbra, chiesa del Seminário Maior da Sagrada Família, veduta della volta
(foto:Vitor Murta Photography)



11. Bologna, basilica di San Petronio, cappella Bolognini



12. Bologna, basilica di San Petronio, finestrone sul fianco occidentale

UN RITRATTO PERDUTO DI PADRE GIAMBATTISTA MARTINI E UNA LETTERA DI ANTONIO CRESPI PER MARIA ANTONIA DI SASSONIA

Thomas Liebsch

ABSTRACT

Il contributo presenta un episodio che testimonia la cultura cosmopolita della Bologna settecentesca: verte, infatti, su un ritratto del musicologo bolognese e frate francescano, padre Giambattista Martini, dipinto da Antonio Crespi. Un tempo conservato a Magdeburgo, ma oggi perduto, il quadro viene posto plausibilmente in rapporto con una lettera inedita, inviata dal pittore alla principessa Maria Antonia di Sassonia, in cui si parla della commissione di un ritratto del frate bolognese, richiesto a Crespi dalla principessa elettorale durante il suo soggiorno bolognese nel corso del viaggio in Italia (1772).

PAROLE CHIAVE: Antonio Crespi, Padre Giambattista Martini, Maria Antonia di Sassonia, pittura bolognese del Settecento, ritrattistica

A Lost Portrait of Father Giambattista Martini and a Letter from Antonio Crespi to Maria Antonia of Saxony

ABSTRACT

This contribution presents an episode that bears witness to the cosmopolitan culture of Eighteenth-Century Bologna: it focuses on a portrait of the Bolognese musicologist and Franciscan friar, Father Giambattista Martini, painted by Antonio Crespi. Once kept in Magdeburg, but now lost, the painting is plausibly linked to an unpublished letter sent by the painter to Princess Maria Antonia of Saxony, in which he mentions the commission for a portrait of the Bolognese friar, requested from Crespi by the electoral princess during her stay in Bologna during her trip to Italy (1772).

KEYWORDS: Antonio Crespi, Father Giambattista Martini, Maria Antonia di Sassonia, Eighteenth-Century Bolognese Painting, Portraiture

Figlia dell'imperatore Carlo Alberto di Baviera e di Maria Amelia d'Austria, Maria Antonia Walpurgis (1724–1780), divenuta la consorte del principe elettore Friedrich Christian di Sassonia (1722–1763), è considerata, per i suoi molteplici talenti nelle arti, una delle principali protagoniste della scena culturale europea del secolo dei Lumi [fig. 1]¹. In effetti, un'accurata educazione ricevuta a Monaco nell'età giovanile aveva posto le basi per le sue ambizioni artistiche. Presso la corte tedesca, Maria Antonia Walpurgis aveva potuto studiare composizione musicale, acquisendo una discreta abilità che le avrebbe consentito di scrivere due opere – il *Trionfo della Fedeltà* (1754) e *Talestri. Regina delle Amazzoni* (1760/63) – stilisticamente ispirate ai suoi maestri, Nicola Antonio Porpora

¹ Si pubblica qui il noto ritratto di Pietro Antonio Rotari (olio su tela, cm 107 x 86; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister – SKD-GAM, Inv.-no. 99/76, Inv.-no. S 38), in cui la principessa appare mentre sta sfogliando una copia de il *Trionfo della Fedeltà*, dramma pastorale da lei composto, rappresentato e pubblicato una prima volta nel 1754, ed ancora a Lipsia presso Breitkopf nel 1756. Esistono altre effigi di Maria Antonia Walpurgis, realizzate da grandi maestri, come Anton Raphael Mengs (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister; nello stesso museo vi è anche un ritratto a pastello) e Anton Graff (Kunstsammlungen Chemnitz, Dauerleihgabe der Erbgemeinschaft Detlev Freiherr von Welck).

e Johann Adolph Hasse. Come è noto, la principessa tedesca si sarebbe inoltre dedicata alla poesia e alla pittura², venendo ricordata anche come una discreta cantante e suonatrice di liuto.

Dal 1747 Maria Antonia era stata aggregata all'Accademia letteraria dell'Arcadia a Roma con il nome di *Ermelinda Thalea, Pastorella Arcade* (E.T.P.A.). In questa qualità si fece ritrarre di profilo nell'incisione, realizzata da Lorenzo Zucchi su disegno di Stefano Torelli, che venne inserita nel libretto del *Trionfo della Fedeltà* del 1754 (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister – SKD-GAM, Kupferstich-Kabinett – KuKa)³ [fig. 2]. Più che l'arte della poesia, il suo campo di elezione fu, tuttavia, la musica, che la vide intrattenere relazioni con cantanti, musicisti e compositori. Oltre ai rapporti con Johann Adolph Hasse e Johann Gottlieb Naumann, alcune lettere conservate presso la Biblioteca del Museo Internazionale e della Musica di Bologna attestano lo scambio epistolare con il famoso compositore e musicologo, padre Giambattista Martini (1706-1784)⁴.

Al frate francescano erano soliti rivolgersi molti compositori contemporanei per ricevere considerazione e consigli; fra essi non mancò anche Maria Antonia di Sassonia, che dal 1763, dopo cioè la morte del marito, aveva assunto il ruolo di vedova “elettorale”. Lo proverebbe, fra l'altro, la dedica – «All'Altezza Reale Elettorale Maria Antonia di Baviera principessa elettorale di Sassonia» – dei *Duetti da Camera* di Martini, pubblicati in quell'anno (1763)⁵.

Ma anche in seguito i loro contatti sarebbero proseguiti, come si evince dalla già nota corrispondenza conservata nell'Archivio di Stato di Sassonia a Dresda, ove si conserva una lettera del 1768, inviata da padre Martini a Maria Antonia per raccomandarle il proprio allievo, Giuseppe Tibaldi⁶. Ed ancora, da una lettera, di cui a Dresda sopravvive la “minuta”, scritta questa volta dalla principessa al grande musicologo ed erudito bolognese in data 3 aprile 1770, in cui Maria Antonia

² Il suo *Autoritratto* (inv. 1890 n. 2065) si conserva nella Galleria degli Uffizi di Firenze: A. MALQUORI, in G. GIUSTI (a cura di), *Autoritratte. Artiste di capriccioso e destrissimo ingegno*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 dicembre 2010 – 30 gennaio 2011), Edizioni Polistampa, 2010, p. 60. Un altro autoritratto, in cui Maria Antonia appare insieme alla famiglia del fratello Massimiliano III, si trova presso il Koenigliches Schloss Berchtesgaden.

³ Sull'incisione (mm 191 x 135; Inv. B 478,1/2): I. GRAZIANI, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Compositori, 2005, p. 315; T. LIEBSCH, *Stefano Torelli, Hofmaler in Dresden. Sein Werk in Sachsen, Bayreuth, Lübeck und Sankt Petersburg*, Berlin, dissertation.de, 2007, p. 193; I. GRAZIANI, *Sognare l'Arcadia. Stefano Torelli «peintre enchanteur» nelle grandi corti del Nord Europa*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 79, 94.

⁴ A. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's collection of letters in the Civico Museo bibliografico musicale in Bologna. An annotated index*, New York, Pendragon Press, 1979, lettere 859, 2531, 2532, 2963, 2964, 3092, 5300.

⁵ GIAMBATTISTA MARTINI, *Duetti da Camera N.º 12 Composti in Musica dal P. M. Martini Bolognese Min. Conventuale Accademico dell'Institut, e Filarmonico*, In Bologna, Per Lelio Dalla Volpe, 1763.

⁶ Dresda, Archivio statale della Sassonia (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, d'ora in poi Sächs.HStAD): Geheimes Cabinet, Hausarchiv, eredità Maria Antonia n. 72, foglio 355: «Altezza Reale Elettorale / Supplico V[ostr]a Alt[ezza] Rea[le] Elett[orale] a permettermi, che per mezzo del Sig. Giuseppe Tibaldi, [...], se rassegni la mia umilissima servitù, nell'istesso tempo Le raccomandandi la persona del sudetto Sig. Tibaldi stato mio scolaro, che spero potrà incontrare la grazia e l'approvazione di V[ostr]a Alt[ezza] Rea[le] Elett[orale] Supplico di benigno compatimento l'incomodo, che Le reco, e con qui più profondo rispetto, e distinta venerazione ho l'onore di dichiararmi di V[ostr]a Altezza Reale Elettorale Um[ile] Dev[oto] obb[ediente] Servitore F[rate] Giamba[tista] Martini / Bologna li 9. Nov[em]bre 1768».

esprimeva la propria gratitudine per un dono ricevuto dal frate⁷, il secondo volume della *Storia della musica* di Martini⁸, appena edito⁹.

A questa serie si può aggiungere ora un'altra lettera, finora sconosciuta, che Antonio Crespi (1704-1781)¹⁰, figlio del famoso Giuseppe Maria e fratello del pittore e storiografo Luigi – anch'egli a suo tempo in contatto con la corte di Dresda¹¹ – spedisce in data 2 giugno 1772 alla principessa elettorale. Vi si parla di un ritratto di padre Martini, dipinto dal pittore bolognese e oggi purtroppo disperso, che Maria Antonia avrebbe visto nella città emiliana e che avrebbe dimostrato di gradire [fig. 3]:

Altezza Reale

A tenore dei veneratissimi comandamenti di V[ostra] A[ltezza] R[eale] mi do l'onore nuovamente presentarmi con questa, unitamente al Ritratto del P[ad]re Maestro Martini, che mi diedi l'onore di farle vedere in Bologna, e con mia somma consolazione aggradito dall'A[ltezza] V[ostra].

Voglio sperare che sia giunto in buon stato, e sarebbe mia particolar premura poterlo congetturare, quando l'A[ltezza] V[ostra] graziosamente volesse farmi questo onore.

Prego l'A[ltezza] V[ostra] onorarmi della sua Real Protezione, e di sofferirmi prostrato a di Lei piedi, dichiarandomi con profondissima venerazione.

Bologna li 2. Giugno 1772.

Umilissimo devotiss[im]o oblig[atissim]o servitor

Antonio Crespi, Pittore¹².

Dal testo pare di capire che Maria Antonia abbia incontrato Antonio Crespi, facendo tappa a Bologna durante il suo viaggio in Italia nel 1772¹³, con soggiorni a Roma e Napoli; se padre Martini era già stato in contatto con la principessa tramite corrispondenza dal 1768 al 1770, o addirittura già dal 1763, non è improbabile immaginare che la principessa elettorale nel corso della sosta bolognese

⁷ Dresda, Sächs.HStAD: Geheimes Cabinet, Hausarchiv, eredità Maria Antonia n. 72, foglio 353: «Al molto Reverendo Padre Martini. Il di 3. Avril 1770 / Molto Rev.do Padre! / Non minore è stato il contento che ho provato nel legger il cortese suo foglio presentatomi dal Mar[che]se Agdollo, di quello che ha sentito nel ricever la bellissima sua opera che ella ha avuta la gentilezza di trasmettermi; Io la ringrazio ben sinceramente di tale sua attenzione che mi pone nel caso di erudirmi e di ammirar nello stesso tempo le rare doti che l'adornano e la prego di gradire la piccola memoria che da parte mia Le dara il Marc[he]se Agdollo. Io mi capacito che una simil bagatella non è premio per un suo Pari ma la medesima potrà servire per contestarle la verace mia stima e la sincerezza colla quale avrò sempre il piacere di dirmi sua affezionatissima M[aria] A[ntonia]».

⁸ GIAMBATTISTA MARTINI, *Storia della musica tomo primo [- terzo] alla sacra reale cattolica Maestà Maria Barbara infanta di Portogallo, regina delle Spagne ec. ec. ec. umiliato, e dedicato da fr. Giambatista Martini de' Minori Conventuali accademico dell'Institut delle Scienze, e filarmonico*, In Bologna, per Lelio dalla Volpe impressore dell'Institut delle Scienze, 1757-1781, vol. 2, 1770.

⁹ O. MISCHIATI, *Repertorio delle opere esposte*, in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, settembre – novembre 1984), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, pp. 143-157, in part. p. 153, no. 137. Sui rapporti di Padre Martini, si veda, inoltre: M.C. CASALI, *Padre Martini e le corti europee*, in *Collezionismo e storiografia musicale*, cit., pp. 87-111.

¹⁰ Sul pittore: R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977, pp. 108, 147, 217-218, 247.

¹¹ Sul soggiorno a Dresda di Luigi Crespi si vedano: M.G. D'APUZZO, I. GRAZIANI (a cura di), *Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini*, catalogo della mostra (Bologna), Cimisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2017, pp. 62-97 (collana «Biblioteca d'Arte», vol. 55); G. PERINI FOLESANI, *Luigi Crespi storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*, Firenze, Leo Olschki Editore, 2019 (con bibliografia precedente).

¹² Sächs.HStAD: 12528, eredità Maria Antonia n. 329, foglio 132.

¹³ C. FISCHER, *Opera seria nördlich der Alpen – Venezianische Einflüsse auf das Musikleben am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, «Zeitenblicke», 2 (2003), n. 3, p. 28.

avesse cercato di procurarsi un ritratto dell'illustre frate. Anche se le parole di Crespi non consentono di dedurre che il dipinto fosse su diretta commissione di Maria Antonia, esso venne intercettato in quella occasione. Nella bottega di Crespi "Sua Altezza Reale" poté trovare un ritratto realizzato in precedenza, o richiederne una copia da farsi inviare, come poi avvenne, in Sassonia. Ciò che è certo è che l'acquirente mostrò di apprezzare il dipinto, con «somma consolazione» del pittore.

Il percorso del viaggio in Italia di Maria Antonia è ben documentato nel suo tracciato di spostamenti e soggiorni grazie agli scambi epistolari della principessa con diversi suoi corrispondenti: viaggiò sotto il falso nome di contessa di Brehna, accompagnata solo da un piccolo seguito. Lungo la strada da Dresda verso sud, Monaco, la corte di suo fratello Massimiliano III Giuseppe di Baviera e di sua cognata Maria Anna, principessa della casata di Wettin, fu la prima tappa. La sera del 29 marzo 1772, Maria Antonia partì da Monaco per l'Italia. Il 1 aprile raggiunse Rovereto. Da lì si recò a Verona, dove fu ricevuta dal conte Marcolini, che la accompagnò nel prosieguo del viaggio¹⁴. Per la sua permanenza a Bologna è possibile individuare un periodo approssimativo compreso tra il 3 e il 7 aprile 1772, poiché il tragitto successivo, passando da Pesaro, fu alla volta di Fano, dove Maria Antonia arrivò il 9 aprile. Il 15 aprile, "mercoledì delle ceneri" della Settimana Santa, giunse a Roma intorno alle ore 21.30, dove fu accolta dal suo ex medico personale, Giovanni Ludovico Bianconi¹⁵. A Roma alloggiò in palazzo Albani, in Piazza di Spagna¹⁶. Il suo breve soggiorno a Bologna non è stato ancora indagato dagli studi, ma è comunque noto che fu ricevuta dal cardinale legato, Ignazio Boncompagni Ludovisi. Inoltre, è probabile che abbia incontrato personalmente non solo Antonio Crespi, ma anche lo stesso padre Martini. In tale circostanza sarebbe stata avanzata la richiesta del ritratto, poi inviato a Dresda, come si legge nella lettera del 2 giugno 1772, in cui il pittore chiedeva notizie, auspicando che il quadro fosse giunto a destinazione in «buon stato»¹⁷.

Non si conoscono ulteriori dettagli riguardo all'arrivo del dipinto a Dresda e alla sua originaria prima collocazione; tuttavia, è plausibile supporre che, fino alla morte della vedova dell'Elettore di Sassonia, nel 1780, sia rimasto nel suo appartamento, al secondo piano della residenza di Taschenbergpalais, esposto forse nella biblioteca. Nessuna menzione si rintraccia nei registri dei beni delle Altezze Reali di Dresda e, dunque, le vicende successive del ritratto si sono perse.

D'altra parte, gli studi hanno invece rivelato che fino al 1945, presso il Museo di Cultura e Storia di Magdeburgo, si conservava un «ritratto del Padre Martini» [fig. 4]¹⁸, non datato, la cui dispersione

¹⁴ HERIBERT RAAB, *Die Romreise der Kurfürstin-Witwe Maria Antonia Wälpurgis von Sachsen 1772*, in E. GATZ (a cura di), *Hundert Jahre deutsches Priesterkolleg beim Campo Santo Teutonico 1876-1976*, «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte» [Supplemento], 35 (1977), pp. 93-107, in part. p. 100.

¹⁵ Su Bianconi e i suoi rapporti con la corte di Dresda: G.L. BIANCONI, *Scritti tedeschi*, G. PERINI FOLESANI (a cura di), con una postfazione di G. Cusatelli, Bologna, Minerva, 1998.

¹⁶ RAAB, *Die Romreise der Kurfürstin-Witwe* cit., p. 101.

¹⁷ La speranza che il dipinto fosse arrivato a Dresda in buone condizioni ricorda lo sfortunato viaggio del fratello Luigi Crespi a Dresda, durante il quale il quadro *Nino e Semiramide* di Guido Reni fu gravemente danneggiato dall'acqua del mare in tempesta durante la traversata da Venezia a Trieste. Si vedano: T. LIEBSCH, *Heinrich Graf von Brühl e il commercio di quadri a Bologna. L'epistolario di Luigi Crespi*, in U. KOCH, C. RUGGERO (a cura di), *Heinrich Graf von Brühl. Ein sächsischer Mäzen in Europa. Akten der internationalen Tagung zum 250. Todesjahr*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen 13-14 marzo 2014, Roma, Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, 20-21 marzo 2014, Dresden, Sandstein Verlag, 2017, pp. 350-367, in part. pp. 357-365; G. PERINI FOLESANI, *Luigi Crespi storiografo, mercante e artista: profilo critico di un avventuriero poco fortunato*, in M.G.D'APUZZO, I. GRAZIANI (a cura di), *Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Davia Bargellini, 15 settembre - 3 dicembre 2017), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2017, pp. 37-47, in part. p. 35 (collana «Biblioteca d'Arte», vol. 55); PERINI FOLESANI, *Luigi Crespi storiografo*, cit., 2019, p. 31 nota 85.

¹⁸ M. BERNHARD, K. ROGNER (a cura di), *Verlorene Werke der Malerei in Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien*, Berlino, 1965, p. 148. Il quadro faceva parte di una raccolta ricoverata in deposito nella miniera di sale di Straßfurt. Tale deposito fu saccheggiato e distrutto da un incendio nel 1945,

– e più probabilmente, distruzione – va connessa agli eventi della Seconda guerra mondiale. Nel Museo di Magdeburgo era stato registrato per la prima volta nell’inventario del 1906, dove figurava come dono del consigliere governativo Kretschmann, e se ne ipotizzava una datazione intorno al 1760. Sul retro recava un’iscrizione, che con ragione si può credere fosse autografa: «Dipinto da me Antonio Crespi»¹⁹. Anche se forse non sarà mai possibile chiarire la provenienza del quadro e i suoi vari passaggi di proprietà, certo non pare troppo arischiato avanzare la proposta di una sua identificazione con il ritratto menzionato nella lettera di Crespi e acquistato nel 1772 dalla principessa elettorale di Sassonia. Soltanto una foto resta oggi a farne memoria: nel dipinto padre Martini appariva un po’ più giovane rispetto alla sua più consueta ritrattistica, legata alla versione realizzata da Angelo Crescimbeni (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica)²⁰ [fig. 6], a sua volta derivata forse proprio da un modello riferibile ad Antonio Crespi²¹.

Se si suppone un’esecuzione dopo il 1760, Giambattista Martini (1706-1784) sarebbe quindi raffigurato all’età di circa cinquantacinque/sessant’anni. Seduto accanto alla scrivania, le spalle contro una fornita libreria, il frate musicologo ha il busto leggermente ruotato verso sinistra; indossa il saio e un berretto scuro, e guarda verso l’osservatore. In volto ha un’espressione affabile, che denota il suo temperamento sensibile, una fronte alta e occhi scuri. Sul tavolo è appoggiato un fascicolo di fogli pentagrammati, aperto: la pagina appena scritta pende al di fuori del piano, così da rendere leggibili le note del testo musicale. La mano sinistra solleva il lembo di un altro quadernetto di fogli pentagrammati, più sottile e ancora non scritto, mentre la destra regge una penna nell’atto di intingerla nell’inchiostro del calamaio.

Interrotto durante l’attività di studio, padre Martini è presentato mettendo in luce i diversi aspetti della sua sfaccettata personalità di intellettuale. Alla sua abilità nell’arte della composizione, ma anche al ruolo di primo rilievo quale teorico e musicografo, vogliono alludere i fogli pieni di note musicali sulla scrivania e i numerosi volumi riposti sugli scaffali, che richiamano la ricchezza e il prestigio della sua vasta biblioteca. Nei due vani sono allineati i testi fondamentali di storia della musica e teoria musicale, come indicano i titoli leggibili sui dorsi. Nello scomparto superiore, in alto a sinistra, apre la sequenza un trattato di Jean-Philippe Rameau, seguito da due opere di Gioseffo Zarlino – le *Istitutioni harmoniche*, pubblicate nel 1562 a Venezia, e le *Dimonstrationi harmoniche*, anch’esse uscite a Venezia nel 1571 –, dal *Tentamen novae theoriae musicae* di Eulero (1739)²² e dal *Musicalisches Lexicon* (1732) di Johann Gottfried Walther. Nel ripiano sottostante apre la sequenza

subito dopo la capitolazione.

¹⁹ “*Gemälde-Katalog*” (Catalogo delle pitture), n. 299, “*Inventarbuch Gemäldekatalog*” (Inventario dipinti), n. 790, “*Auslagerungsliste Staßfurt*” (Elenco dei dipinti rimossi, Staßfurt), n. 93, negativo n. 1423; T. ELSNER, *Alles verbrannt? Die verlorene Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich Museums Magdeburg. Sammlungsverluste durch Kriegseinwirkungen und Folgeschäden*, Magdeburgo, Magdeburger Museen, 1995, p. 67, n. 57 (illustrato). Il ritratto (olio su tela) misurava 100 x 75 cm.

²⁰ Sul ritratto (olio su tela ovale, 118,9 x 89 cm; tela rettangolare al centro, 57,3 x 46 cm; Inv. 1933, B 39138): A. MAZZA, *Crescimbeni, ritrattista di padre Martini*, in *Collezionismo e storiografia musicale*, cit., pp. 55-86, in part. p. 67; A. MAZZA, in L. BIANCONI, M. C. CASALI PEDRIELLI, ET AL. (a cura di), *I ritratti del Museo della Musica di Bologna da Padre Martini al Liceo Musicale*, Firenze, Leo Olschki Editore, 2018, pp. 371-377, n. 150.

²¹ Un ritratto, conservato presso il Convento di San Francesco a Bologna, è stato pubblicato con il riferimento ad Antonio Crespi, e una datazione al 1766: V. ZACCARIA, *Padre Giambattista Martini, compositore, musicologo e maestro*, Padova, Grafiche Il messaggero S. Antonio, 1969, fig. non numerata, dopo la p. 112. La notizia viene riportata nella scheda di Angelo Mazza, che presenta una documentatissima sintesi sull’iconografia martiniana: A. MAZZA, in BIANCONI, CASALI PEDRIELLI, ET AL. (a cura di), *I ritratti del Museo della Musica*, cit., p. 372. A giudicare dalla fotografia pubblicata da Vittore Zaccaria, il quadro presso la biblioteca del convento di San Francesco non ha molto in comune con il quadro di Magdeburgo.

²² Devo l’identificazione di questo testo a Elisabetta Pasquini, che ha sciolto l’abbreviazione sul dorso (comunicazione del 25.07.2025).

un volume che pare riportare il nome del compositore franco-fiammingo Josquin des Prez²³; si possono poi vedere la *Musurgia universalis* (1662) di Athanasius Kircher, un'opera di Plutarco, il famoso libro di Marcus Meibom, *Antiquae Musicae Auctores Septem* (1652). Dietro alla testa di Martini, più di tutti gli altri ponderosi testi cattura l'attenzione la sua *Storia della musica*, pubblicata in tre volumi tra il 1757 e il 1781: dovrebbe trattarsi più probabilmente del primo volume, edito nel 1757, piuttosto che del secondo, uscito a stampa nel 1770, di cui – come si diceva – Maria Antonia avrebbe ricevuto una copia in dono dal frate; diversamente i tomi raffigurati sarebbero stati più plausibilmente due.

L'invenzione iconografica con l'effigiato posto sullo sfondo di una ricca biblioteca potrebbe essere stata ispirata dalle due ante con scaffali di libri dipinte dal padre del pittore, Giuseppe Maria Crespi (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica)²⁴: l'idea apparterrebbe, quindi, al repertorio della bottega paterna²⁵, ma nel caso del ritratto di Magdeburgo l'intenzione di costruire un'ambientazione consona al personaggio si rinforza nella resa puntuale del foglio di musica [fig. 5], intenzionalmente rivolto verso lo spettatore: nel pentagramma le note, vergate in chiara grafia, si riferiscono ad un canone a tre voci – «Non nobis Domine» sul testo del Salmo 113/115 – identificato da Elisabetta Pasquini²⁶. Pur non essendo censite versioni a tre voci fra i canoni autografi di padre Martini²⁷, ma solo a due o a quattro voci²⁸, non è impossibile pensare che il frate avesse composto anche il testo della pagina dipinta nel quadro: potrebbero deporre a vantaggio di questa ipotesi alcuni «punti di contatto», notati da Pasquini, fra le intonazioni del canone a tre voci del ritratto e quelle del canone a due voci nel manoscritto HH 256, conservato presso l'Accademia Filarmonica di Bologna (Biblioteca, FA193; autografo con l'indicazione '01' a matita)²⁹.

Per tornare ora alla collocazione cronologica del dipinto, nessun nuovo elemento può quindi ricavarsi dallo studio del canone e dalla sua eventuale datazione. Un riferimento agli anni Sessanta, fondato sull'età matura, ma ancora non troppo avanzata dell'effigiato, se da un lato sembrerebbe congrua, dall'altro renderebbe difficile identificare il ritratto con quello visto e acquistato dalla principessa elettorale durante il suo soggiorno bolognese del 1772, a meno di supporre che, presso

²³ Anche in questo caso devo il suggerimento a Elisabetta Pasquini (comunicazione del 25.07.2025), che giustamente fa presente la singolarità del volume, unico di un compositore, fra gli altri di teoria musicale e storiografia della musica.

²⁴ Sulle due ante (inv. 1879, 6539; 1949, B33134 e B33135) e sulla loro cronologia, oscillante fra il 1715 e il 1730, si veda: A. MAZZA, *Giuseppe Maria Crespi: due ante di libreria con scaffali di libri di musica*, in BIANCONI, CASALI PEDRIELLI, ET. AL. (a cura di), *I ritratti del Museo della Musica*, cit., pp. 93-101.

²⁵ Si ritrova un progetto compositivo simile anche nei ritratti di Prospero Lambertini, prima cardinale e vescovo di Bologna (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte; 1739) e poi papa col titolo di Benedetto XIV (Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana; 1740), eseguiti dal padre Giuseppe Maria (M.P. MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 288-289, schede 189 e 190), e poi nell'*Autoritratto* del fratello (Venezia, Gallerie dell'Accademia, databile agli anni Settanta del secolo), Luigi Crespi (PERINI FOLESANI, *Luigi Crespi storiografo*, cit., 2019, pp. 409-410, con bibliografia precedente).

²⁶ Ringrazio Elisabetta Pasquini per le preziose informazioni relative all'identificazione del canone raffigurato nel ritratto (comunicazione del 12.02.2025).

²⁷ Sono elencati da L. VERDI, *I canoni di Giovanni Battista Martini*, in P. MIOLI (a cura di), *L'idillio di Amadeus*, Bologna, Forni, 2008, pp. 81-183.

²⁸ Come mi ha segnalato Elisabetta Pasquini, le si trova nei seguenti manoscritti: Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica, HH.256; Bologna, Accademia Filarmonica, Biblioteca, FA1.2793.

²⁹ Nel nostro scambio di messaggi, Elisabetta Pasquini mi ha gentilmente comunicato anche che fra il secondo dei due canoni di padre Martini, contenuti nel Manoscritto HH 256 (Bologna, Accademia Filarmonica, Biblioteca, FA193; in particolare, «quella che reca l'indicazione '01' a matita»), e la pagina dipinta da Crespi nel ritratto di Magdeburgo, sono presenti «evidenti punti di contatto: la tonalità è diversa, ma alcune figurazioni ricorrono nelle due intonazioni [del manoscritto e del testo nel ritratto]» (comunicazione del 12.02.2025). La studiosa ha inoltre precisato che, con riferimento a questa specifica ricerca, non le è stato possibile visionare personalmente il manoscritto presso l'Accademia Filarmonica.

la bottega di Antonio Crespi, Maria Antonia avesse deciso che anche un dipinto realizzato tempo prima, e dunque, non più strettamente attuale, o eventualmente, una sua copia, eseguita all'occorrenza, potesse comunque soddisfare le sue esigenze.

La possibilità che il canone a tre voci, figurato nel quadro, possa essere stato composto da padre Martini appositamente per l'Altezza Reale di Sassonia, in visita in città – un'eventualità che sarebbe allettante, qualora si potesse senza incertezze legare il ritratto di Magdeburgo alla figura di Maria Antonia – deve al momento rimanere un elemento in sospeso. Una considerazione, invece, sembra poter emergere con maggior chiarezza: la conferma di una precedenza del modello crespiano, rispetto alla formulazione adottata da Crescimbeni [fig. 6]³⁰. In effetti, la correlazione fra le due tele è evidente per quanto attiene il modo di impaginare la scena, allestendo analogamente lo spazio, con il tavolo, il calamo, gli spartiti, i libri; l'adattamento operato da Crescimbeni, in cui il protagonista appare più avanti negli anni, si percepisce anche nella resa psicologica del volto, che acquista maggior pregnanza, e non solo rispetto al modello crespiano. Come ha notato Angelo Mazza, la produzione dello stesso Crescimbeni conosce dagli anni Settanta inflessioni più marcatamente naturalistiche, esito dell'influsso della «franchezza» della ritrattistica dell'amico pittore inglese, William Keable³¹.

Più di una decina d'anni dovrebbe, quindi, separare le due effigi di padre Martini che, come emerge dall'epistolario, fra il 1779 e il 1780 avrebbe tentato a sua volta di procurarsi un ritratto di Maria Antonia Walpurgis. Per arricchire la propria iconoteca con l'immagine della compositrice tedesca avrebbe cercato la mediazione del conte Marcolini e dell'accademico filarmonico Vincenzo Caselli, «virtuoso» della compagnia dell'opera italiana a Dresda dal 1779 al 1797³². Ma gli sforzi di vedere nella propria raccolta di ritratti di compositori, cantanti, musicisti, anche il volto della principessa elettorale di Sassonia, conosciuta nel 1772 a Bologna, sarebbero rimasti senza successo³³.

³⁰ MAZZA, in BIANCONI, CASALI PEDRIELLI, ET. AL. (a cura di), *I ritratti del Museo della Musica*, cit., pp. 371-376, n. 150.

³¹ A. MAZZA, *Il mondo musicale del Settecento nella raccolta di ritratti di padre Giambattista Martini*, in S. FROMMEL (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Atti del convegno internazionale di Studi (Bologna, 22-24 maggio 2012), Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 527-561, in part. pp. 544-551. Ma si vedano anche le altre schede dedicate da Mazza ai ritratti realizzati da Crescimbeni per l'iconoteca martiniana, sempre nel sopra citato catalogo del Museo Internazionale della Musica. Sulle relazioni fra Crescimbeni e Keable, si veda, inoltre: I. GRAZIANI, *William Keable, Joseph Nollekens e James Barry. Tre artisti inglesi nella Bologna del Settecento*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2019, pp. 13-47.

³² BIANCONI, CASALI PEDRIELLI, in BIANCONI, CASALI PEDRIELLI, ET. AL. (a cura di), *I ritratti del Museo della Musica*, cit., pp. 311-312, n. 115; SCHNOEBELEN, *Padre Martini's collection of letters*, cit., lettere 1069-1073.

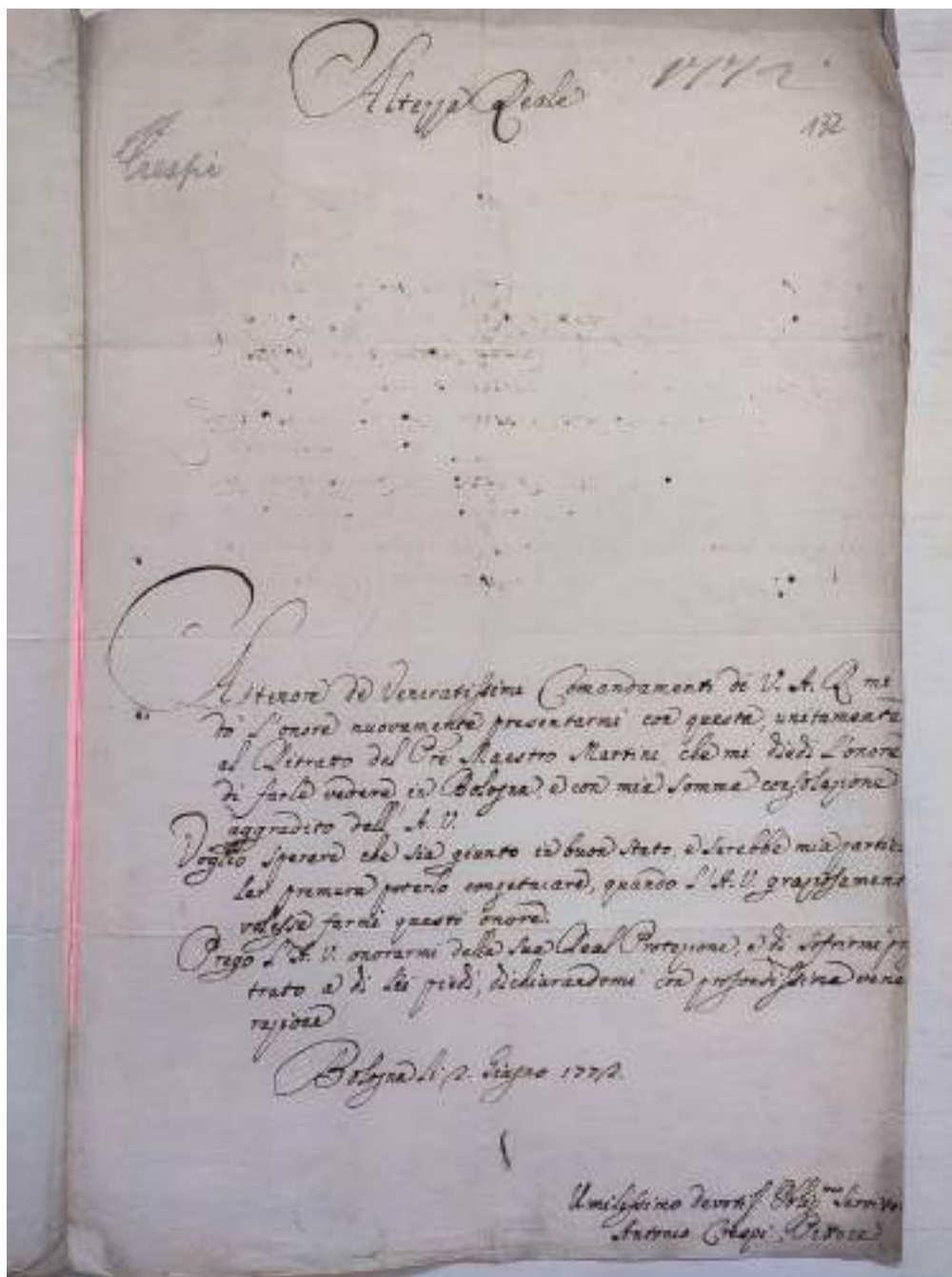
³³ CASALI, *Padre Martini e le corti europee*, cit., p. 106.



1. Pietro Antonio Rotari: *Ritratto della principessa Maria Antonia di Sassonia (1724–1780)*
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister – SKD-GAM



2. Lorenzo Zucchi: *Ritratto della principessa Maria Antonia di Sassonia in veste di Ermelinda Talea, pastorella arcade*, su disegno di Stefano Torelli, in *“Il trionfo della fedeltà”, Dramma pastorale per musica*, Dresda 1754
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister – SKD-GAM
Kupferstich-Kabinett – KuKa, Inv. B 478,1/2



3. Lettera di Antonio Crespi alla principessa Maria Antonia di Sassonia (Bologna, 2 giugno 1772)
Dresda, Archivio statale di Sassonia



4. Antonio Crespi: *Ritratto di padre Giambattista Martini*, 1760-1770
già Magdeburgo, Kulturhistorisches Museum, G.K. 299



5. Antonio Crespi: *Ritratto di padre Giambattista Martini*, 1760-1770
già Magdeburgo, Kulturhistorisches Museum, G.K. 299
particolare dello spartito [immagine ruotata di 90°]



6. Angelo Crescimbeni e pittore bolognese della fine del secolo XVIII:
Ritratto di Padre Giambattista Martini
Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica

INDIPENDENZA VEDOVILE E SPAZI DI RESIDENZA AUTONOMA. UNA SEGNALAZIONE ARCHITETTONICA DAL SETTECENTO BOLOGNESE

Daniele Pascale Guidotti Magnani

ABSTRACT

Il tema della vita delle donne sole e delle vedove, in età moderna, è stato già variamente trattato, ma non in maniera approfondita per quanto attiene alla questione architettonica. In questo saggio si propone una segnalazione relativa a una prospettiva residenziale autonoma per vedove di alto lignaggio. Saranno presentati alcuni esempi bolognesi di “case delle vedove”, residenze costruite per garantire una vita autonoma alle vedove che non potevano, o non volevano, vivere insieme alla famiglia. Particolarmente documentata è la casa delle vedove Bugami, della quale si presentano per la prima volta alcuni elaborati progettuali settecenteschi.

PAROLE CHIAVE: Vedovanza, Architettura domestica, Architettura del Settecento, Architettura di genere, Bologna

Autonomous Spaces for Independent Widows: an Architectural Note from Eighteenth-Century Bologna

ABSTRACT

While the lives of single women and widows in the early modern period have been studied, little attention has been given to their architectural contexts. This essay highlights autonomous residential solutions for widows of high social rank, focusing on examples from Bologna known as “widows’ houses.” These dwellings were intended for women who could not—or chose not to—live with their families. Particular attention is given to the Bugami Widows’ House, for which a set of eighteenth-century architectural drawings is published here for the first time.

KEYWORDS: Widowhood, Domestic Architecture, Eighteenth-century architecture, Gendered Spaces, Bologna

Già molto è stato scritto a proposito del «Bolognese Phenomenon»¹, per cui, in età moderna, Bologna si distinse rispetto ad altre città per il ruolo attivo svolto dalle donne. Certo, il citato «phenomenon» è definizione applicata soprattutto alle decine di donne artiste che operarono a Bologna, in numero ben superiore rispetto a quanto accadde negli altri grandi centri artistici della penisola (Venezia, Firenze, Roma), anche in proporzione alla diversa scala dei centri urbani considerati², ma il concetto può benissimo essere usato anche per spiegare la notevole capacità di azione femminile in ambiti generalmente considerati di esclusivo appannaggio maschile. Sono infatti ben noti casi di committenze artistiche³ e di capace gestione femminile nella conduzione di grandi cantieri architettonici come i palazzi Poggi, Malvezzi de’ Medici, Vizzani⁴. Nel mondo accademico,

* Si ringrazia la famiglia Ricchi, la cui generosa disponibilità ha reso possibile la stesura di questo articolo. Un debito di gratitudine va anche a Mauro Carboni e Sara Dieci per i suggerimenti bibliografici.

¹ Il termine è stato impiegato e discusso per la prima volta in G. GREER, *The Obstacle Race. The Fortune of Women Painters and their Works*, London, Seker&Warburg, 1979, pp. 208-226.

² Si veda: B. BOHN, *Women Artists, their Patrons and their Publics in Early Modern Bologna*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 2021, p. 3.

³ Si veda: C. MURPHY, *Il teatro della vedovanza. Le vedove e il patronage pubblico delle arti visive a Bologna nel XVI secolo*, «Quaderni Storici», 2 (2000), pp. 393-422.

⁴ A proposito del ruolo svolto da Paola Campeggi Malvezzi, Ludovica Pepoli Poggi e Elisabetta Bianchini Vizzani rispettivamente nei cantieri dei palazzi Malvezzi de’ Medici, Poggi e Vizzani, si veda: R. ROVERSI, *Palazzi e case nobili*

poi, già nel Medioevo si ricordano figure semi-leggendarie come Bettisia Gozzadini, esperta di diritto, fino alla settecentesca figura di Laura Bassi.

Le ragioni di questo primato bolognese sono state convincentemente ricollegate alla presenza dello Studio, che avrebbe favorito un retroterra culturale di alto livello e un sorprendente grado di alfabetizzazione anche femminile⁵. Si potrebbe obiettare il fatto che lo Studio fosse in declino a partire dal Cinquecento e che un'istituzione ormai rigorosamente controllata dall'oligarchia senatoria⁶ difficilmente potesse conservare il prestigio necessario per consolidare e mantenere l'egemonia culturale sulla città. Rimanevano però le accademie⁷, istituzioni a volte effimere ma, per la loro natura "privata", ben inserite negli ambienti domestici, quotidianamente frequentati da donne; e rimaneva il fatto che Bologna fosse una delle città di maggior spicco per la produzione libraria e il mercato editoriale⁸. Inoltre, Bologna vantava anche un'invidiabile rete sociale di istituzioni laiche, ma originate nel mondo controriformato paleottiano: il Monte di Pietà, che garantiva doti alle donne di media e bassa estrazione sociale⁹, e l'Opera Pia dei Poveri Mendicanti, che permetteva un sostegno economico soprattutto alle donne a rischio di cadere in condizioni di indigenza¹⁰. Questi sistemi, chiaramente originati dalla volontà di salvaguardare l'onore delle donne, che erano generalmente ritenute al riparo da pericoli per la loro virtù solo se sposate o monacate, avevano però l'indubbio merito di aumentare le possibilità che contraessero matrimonio e si mantenessero dunque attive nella comunità, coltivando reti di relazioni parentali e di vicinato, nonché contribuendo all'educazione dei figli e soprattutto delle figlie. Non che la strada della monacazione impedisse alle donne di farsi presenti nella vita culturale urbana: l'esempio di Caterina de' Vigri, musicista, miniatrice, letterata, rimane forte nel contesto bolognese¹¹. Infine, va considerato il particolare assetto istituzionale della Bologna di età moderna, quella «repubblica per contratto»¹² che vedeva la coabitazione del Cardinal Legato di emanazione romana con un Senato locale, formato da quaranta, poi cinquanta, membri: le famiglie senatorie promuovevano, per innalzare il loro *status* o per ingraziarsi cardinali e sovrani stranieri, una diffusa rete di occasioni

del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte, Bologna, Grafis, 1986, pp. 118-119, 160, 201. Per Elisabetta Bianchini Vizzani, si veda: Y. STROZZIERI, *La fabbrica cinquecentesca di Palazzo Vizzani*, in M. DANIELI (a cura di), *Palazzo Vizzani*, Bologna, Minerva, 2019, pp. 11-50, in part. p. 13.

⁵ Si veda: B. BOHN, *Women Artists*, cit., p. 5.

⁶ Sulla storia dello Studium in età moderna, si veda G.P. BRIZZI, *Lo Studio di Bologna fra orbis academicus e mondo cittadino*, in A. PROSPERI (a cura di), *Cultura, istituzioni culturali, chiesa e vita religiosa*, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 5-114.

⁷ Si veda: A. BATTISTINI, *Le accademie nel XVI e XVII secolo*, in A. PROSPERI (a cura di), *Cultura, istituzioni culturali*, cit., pp. 179-208.

⁸ Si veda: R. DE TATA, *Il commercio librario a Bologna tra XV e XVI secolo*, Milano, Franco Angeli, 2021.

⁹ Si veda: M. CARBONI, *Il credito disciplinato. Il Monte di Pietà di Bologna in età barocca*, Bologna, Il Mulino, 2014.

¹⁰ Si vedano: F. GIUSBERTI, *Elementi del sistema assistenziale bolognese in età moderna*, in W. TEGA (a cura di), *Storia illustrata di Bologna*, vol. II, Milano, Nuova Editoriale Aiep, 1989, pp. 81-100, in part. 97-99; N. TERPSTRA, *Cultures of Charity. Women, Politics, and Reform of Poor Relief in Renaissance Italy*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2013.

¹¹ Si vedano: S. BIANCANI, *La leggenda di un'artista monaca: Caterina Vigri*, in V. FORTUNATI (a cura di), *Vita artistica nel monastero femminile. Exempla*, Bologna, Compositori, 2002, pp. 203-220; V. FORTUNATI, *Pregare con le immagini. Le miniature di Caterina Vigri nel suo Breviario*, in V. FORTUNATI, C. LEONARDI (a cura di), *Pregare con le immagini. Il breviario di Caterina Vigri*, Firenze (Sismel) - Bologna (Compositori) 2004, pp. 43-81; V. FORTUNATI, *Toward a History of Women Artists in Bologna between the Renaissance and the Baroque: Additions and clarifications*, in V. FORTUNATI, J. POMEROY, C. STRINATI (a cura di), *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, exhibition catalogue (Washington, National Museum of Women in the Arts, 16 marzo - 15 luglio 2007), Milano, Skirà, 2007, pp. 41-48, in part. pp. 41-43.

¹² La formula è stata ampiamente discussa in A. DE BENEDICTIS, *Repubblica per contratto. Bologna: una città europea nello Stato della Chiesa*, Bologna, Il Mulino, 1995.

culturali che consentivano numerose possibilità di fruizione femminile: dalle rappresentazioni domestiche (accademie e oratori) a quelle nei teatri privati (opere) fino alle celebrazioni religiose in musica nelle chiese (sovente anche le più piccole parrocchiali). Per emulazione, spesso non erano da meno famiglie di solide finanze ma dal blasone più evanescente.

Questa situazione, apparentemente idilliaca, non deve però far dimenticare le condizioni generali della vita femminile, anche in una città indubbiamente più ricca di possibilità com'era Bologna. Per le donne, lo stato comune era quello di essere sottoposte in maniera più o meno forte all'autorità di un maschio della cerchia familiare¹³. Non bisogna tuttavia credere che non esistessero donne che vivevano in autonomia, «donne senza uomini»¹⁴. Questa condizione era indubbiamente più frequente nelle classi lavoratrici: numerosi sono infatti i casi di donne che fungevano da capofamiglia, dopo la morte di padri e mariti, e che portavano avanti piccole attività economiche, non senza problemi finanziari¹⁵ e sempre con il timore di poter essere defraudate delle loro doti o private della cura dei figli¹⁶. Per le vedove di classi più elevate la vita poteva essere più facile, come dimostrano i casi settecenteschi segnalati in questo articolo¹⁷. Al contempo, questi episodi erano meno frequenti nei ceti proprietari per via della diffusione, fin dal Cinquecento, di forme successorie come il maggiorascato e il fidecommesso, che limitavano strettamente i residui margini di proprietà femminile. Va comunque detto che, indubbiamente, la possibilità di diventare tutrici dei figli consentiva alle vedove delle classi più elevate di contare maggiormente nella gestione del patrimonio, come parrebbero dimostrare i casi di committenza architettonica ricordati in precedenza — per i quali, comunque, va segnalato che per le donne si delinea in genere un ruolo di esecutrici di decisioni già prese, più che di vere ideatrici e promotrici dei cantieri.

Nella Bologna di età moderna, dunque, per le donne sole si potevano aprire discreti spazi di autonomia, compensati però da ampie limitazioni nell'uso del patrimonio, quasi sempre di pertinenza maschile. Questa situazione è rispecchiata anche dagli spazi di residenza femminile, un tema che solleva diverse domande nell'ambito della storia urbana e della storia dell'architettura¹⁸. In quali edifici risiedevano donne sole e vedove? Vivevano da sole o in gruppo? Si sottoponevano a regole religiose o preferivano mantenersi nel laicato? Le loro case erano acquistate con fondi propri? Costruite ex-novo? Commissionate in un rapporto paritetico con architetti e capimastri? In quali aree della città si collocavano queste residenze? È chiaro che la risposta a queste domande, in parte

¹³ Si veda: M. PALAZZI, *Donne sole. Storie dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 21, con ricca bibliografia precedente.

¹⁴ O. HUFTON, *Women without men: Widows and spinsters in Britain and France in the eighteenth century*, «Journal of Family History», 9, 4 (1984), pp. 355-376. Si veda il caso bolognese di Maddalena Grotti, che, nel 1726, intentò causa contro i fratelli maschi per ottenere una divisione dell'eredità paterna, non volendo né sposarsi né monacarsi (si veda: L. CIAMMITTI, *La dote come rendita. Note sull'assistenza a Bologna nei secoli XVI-XVIII*, in P. PRODI (ET AL.), *Forme e soggetti dell'intervento assistenziale in una città di antico regime*, atti del IV colloquio (Bologna, 20-21 gennaio 1984), Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1986, pp.111-132, in part. p. 113).

¹⁵ Si veda: M. PALAZZI, *Solitudini femminili e patrilineaggio. Nubili e vedove fra Sette e Ottocento*, in M. BARBAGLI, D.I. KERTZER (a cura di), *Storia della famiglia italiana 1750-1950*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 130-158, in part. p. 137.

¹⁶ Si vedano: PALAZZI, *Donne sole*, cit., p. 60; C. CASANOVA, *Modelli di famiglie e ruoli di genere nella Bologna del secondo Seicento*, in A. BELLAVITIS, I. CHABOT (a cura di), *Famiglie e poteri in Italia tra Medioevo ed Età Moderna*, Roma, École Française de Rome, 2009, pp. 417-435, in part. p. 428.

¹⁷ Si veda: PALAZZI, *Solitudini femminili*, cit., p. 135; ricorda anche il caso di Teresa Malvezzi, vedova Scappi, appartenente alla più alta aristocrazia senatoria bolognese, che viveva in autonomia in Strada Maggiore, accompagnata dal suo segretario personale, un sacerdote, e da numerosi servitori.

¹⁸ Tra le più recenti occasioni di confronto sul tema, si ricorda il seminario: D. BATTILOTTI, C. BROTHERS, B. DE DIVITIIS, D. HOWARD (a cura di), *Donne, spazi e libertà. L'architettura e l'universo femminile nel Rinascimento*, tenutosi a Vicenza (Palladio Museum), 21-23 maggio 2025.

ancora inevase dalla storiografia, perlomeno per la città di Bologna, richiederebbe ricerche a tappeto su catasti, stati delle anime, atti notarili¹⁹. Nelle righe che seguono si cerca di delineare alcuni spunti di ricerca e si dà cenno di un caso di un certo interesse per la ricostruzione della vita femminile nel corso del Settecento.

Quando si approccia il tema delle residenze femminili, non si può prescindere dal nominare gli istituti assistenziali femminili, che fornivano quasi una «famiglia sostitutiva»²⁰ alle donne che, per varie ragioni, si ritenevano sciolte dai legami parentali: si trattava di conservatori²¹, dove giovani senza mezzi o orfane potevano essere educate e, convenientemente dotate, prepararsi alla vita matrimoniale, oppure ricoveri per «malmaritate»²² o case religiose per prostitute pentite, come nel caso del convento di Santa Maria Egiziaca a Bologna. Più interessanti, ai fini di questa trattazione, sono le forme di convivenza tra vedove che iniziano a diffondersi a partire dal Cinquecento, e che non sono quasi mai soluzioni imposte da problemi di natura economica o dalla severa morale del tempo: i casi elencati sopra, infatti, consistevano in scelte pressoché obbligate per avvicinarsi a quella rispettabilità che si poteva conservare in pienezza solo sottoponendosi al vincolo matrimoniale o prendendo i voti religiosi. Diverso è invece il fenomeno delle vedove che liberamente sceglievano di vivere in autonomia, fondando una “terza via” non sempre compresa dalle autorità civili e religiose. Si possono citare alcuni interessanti esempi nell’Italia settentrionale, con i casi delle «Dimesse» vicentine, donne di nobile famiglia che, pur convivendo in forme di vita rigorosamente ispirate ai principi cristiani, rivendicavano fortemente il loro *status* laicale, impegnandosi anche in forme di vita apostolica (catechizzazione della gioventù rurale)²³ che all’epoca erano appannaggio dei nuovi ordini religiosi controriformati o di confraternite maschili. Il tema apostolico (nella sua declinazione didattica e catechetica) era anche un cardine delle Orsoline della bresciana Angela Merici: questa fondazione, destinata a un largo successo, proponeva a donne che non volessero o non potessero vivere una vita monacale, una regola di una vita che le mettesse al riparo dalle interferenze familiari; nella pratica, le case delle Orsoline erano governate da donne libere da vincoli matrimoniali (spesso di fatto si trattava di vedove), con il ruolo di “guardiane” o insegnanti, che accoglievano e fornivano un’educazione a giovani destinate soprattutto al mercato matrimoniale. Su questo modello, nacquero diverse fondazioni in varie città: solo a titolo di esempio, si ricordano le vedove parmensi di Barbara Briardi e quelle modenesi di Barbara Sigonio Baranzoni²⁴. Comune a gran parte di queste esperienze è la protezione accordata dai Gesuiti, che ritenevano fondamentale lo sviluppo di sistemi educativi femminili, in parallelo alla formazione dei giovani maschi nei collegi da loro gestiti; forse, questa inclinazione fu favorita da un episodio della biografia di Ignazio di Loyola, che, in gioventù fu ospite della ricca vedova barcellonese Inés Pasqual, generosa *supporter* della sua formazione intellettuale²⁵.

¹⁹ Un ottimo esempio di ricerca in questo senso, con diversi esempi, e con un’accurata disamina del problema della residenza di donne capofamiglia (e spesso in convivenza con altre donne) a Bologna, è fornito in PALAZZI, *Donne sole*, cit., pp. 169-246.

²⁰ Si veda: PALAZZI, *Donne sole*, cit., p. 24.

²¹ Si vedano: F. GIUSBERTI, *La città assistenziale: riflessioni su un sistema piramidale*, in P. PRODI (ET AL.), *Forme e soggetti*, cit., pp. 13-30, in part. pp. 26-28; G. ZARRI, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 185-202.

²² Si vedano: PALAZZI, *Donne sole*, cit., p. 97; L. FERRANTE, *Malmaritate fra assistenza e punizione (Bologna, secc. XVI-XVIII)*, in P. PRODI (ET AL.), *Forme e soggetti*, cit., pp. 65-110.

²³ Si veda: ZARRI, *Recinti*, cit., p. 470.

²⁴ Si veda: F. ARLATI, *«A Maggior Gloria di Dio». Le gesuitesse in Italia tra Cinque e Seicento*, Firenze, Firenze University Press, 2024, pp. 123, 157.

²⁵ Ivi, p. 61.

A Bologna, le fondazioni ispirate al mondo orsolino e patrocinate dai Gesuiti ebbero invece poco successo: un tentativo gesuitico di fondare una casa di formazione femminile di ispirazione mericana (1608) fu ben presto stroncato dalla Congregazione dei Religiosi perché mancante di clausura²⁶. Né maggior fortuna ebbe il misconosciuto collegio di Santa Maria del Presepio, fondato dalla vedova Camilla Orsi Ghisilieri, per «vedove e zitelle che non volevano né maritarsi né farsi monache»²⁷. L'istituzione, fondata nel 1614, cessò una ventina di anni dopo alla morte della fondatrice; diversamente dagli altri casi citati, alla base di questo tentativo non sembra esserci una spinta maschile: l'intenzione fondativa era di una donna, che aveva anche provveduto con fondi propri all'acquisto della casa di residenza. Più tarda invece (1735) è la Congregazione della Carità fondata da don Giulio Cesare Canali, per vergini e vedove che facevano vita quasi monastica e praticavano attività di apostolato quali l'elemosina e l'assistenza a infermi e carcerate²⁸.

Per avere una vera residenza vedovile a Bologna, e, contrariamente all'esempio precedente, solo latamente ispirata a principi religiosi, bisogna attendere il Settecento, ancora una volta per esclusiva volontà di una donna, Clemenza Hercolani, vedova Leoni. Il cosiddetto Ritiro delle Dame, ufficialmente Collegio della Santa Umiltà, era destinato a ospitare «vergini e vedove nobili»; nel proemio delle sue "Regole", la fondatrice ricordava la durezza della vita femminile (con la consueta scelta: o monache, o mogli), e dichiarava che, utilizzando i suoi beni, essa voleva «renderla aggiata, se non a tutto il sesso femminile, e nelle paterne case, a quello almeno della mia conditione, ed in luogo appartato, [...] in principio di vivere la via devota e libera, e solo dalle ingiunte leggi legata»²⁹. L'istituzione ebbe alterne fortune: fu aperto solo ventitré anni dopo la morte della fondatrice (nel 1721) e, per la cattiva amministrazione dei beni, nel 1780 le sue rendite furono devolute alle Orsoline di Roma³⁰.

Tutti gli esempi citati consistevano in comunità separate dalle case paterne, luoghi neutrali nei quali confluivano donne provenienti da differenti famiglie, per quanto di *milieux* sociali simili (il Ritiro delle Dame era destinato solo a donne di famiglia nobile). Diverso invece è il caso delle "case delle vedove" di natura privata, che finora non ha ricevuto attenzione critica: si trattava di dimore acquistate e costruite da singole famiglie, nelle quali confluivano solo le vedove appartenenti a quelle famiglie; si trovavano sempre in prossimità del palazzo familiare principale. Si tratta dunque di qualcosa di più rispetto al semplice diritto concesso alle figlie femmine o alle vedove di poter usufruire di una camera o di un appartamento in case destinate ai figli maschi, diritto garantito da appositi lasciti testamentari dei maschi della famiglia (in genere i padri)³¹. A Bologna sono documentati tre casi, tutti, ovviamente, relativi a famiglie facoltose, due di rango senatorio (Legnani e Zambeccari) e una del ceto mercantile (Bugami), che sarà oggetto di approfondimento più avanti. Non è invece chiaro, a questo stadio dell'indagine, quanto il fenomeno fosse diffuso in altre città. Alcune tracce sono rilevabili in ambito toscano: un esempio è dato dalla casa destinata nel 1480 alle vedove della famiglia Ricci, a Firenze³², mentre un caso più grandioso (e difficilmente paragonabile

²⁶ Ivi, pp. 159-162.

²⁷ GIUSEPPE GUIDICINI, *Miscellanea Storico-patria Bolognese*, Bologna, Stabilimento Tipografico di Giacomo Monti, 1872, p. 276.

²⁸ Si veda: A. GIACOMELLI, *Conservazione e innovazione nell'assistenza bolognese del Settecento*, in P. PRODI (et al.), *Forme e soggetti*, cit., pp. 163-266, in part. pp. 173-174.

²⁹ The Harry Ransom Center, Austin (TX), *Ranuzzi Papers*, n. 12711, c. 79r.

³⁰ GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, vol. I, Bologna, Stabilimento Tipografico Monti, 1868, p. 330.

³¹ Si veda: PALAZZI, *Donne sole*, cit., p. 195.

³² Si veda: G. CAROCCI, *Notizie e curiosità storiche fiorentine tratte dalle Portate della Decima*, «Arte e Storia», 18, 21-22 (1899), pp. 133-136, in part. p. 135.

agli esempi citati in questo articolo) è quello della casa delle vedove di Pisa, annesso alla residenza medicea costruita da Francesco I alla fine del Cinquecento.

Delle due case di estrazione aristocratica, quella Legnani si trovava all'angolo tra le attuali via Morandi e via del Cane, sul retro del palazzo senatorio e ad esso collegato, ma è scarsamente documentata³³. È più interessante l'esempio della casa delle vedove Zambecari, che era circondata da strade su tre lati (segno di una certa distinzione) in via Barberia, compresa tra via Gombruti e vicolo Olanda; l'immobile è stato completamente trasformato sia internamente sia esternamente, con la demolizione del portico antistante dopo l'Unità d'Italia³⁴. In questo esempio, la casa non era direttamente collegata al palazzo familiare, che pure si trovava molto vicino, sull'altro lato di via Barberia a una settantina di metri di distanza. Inoltre, fu proprio una donna a sovrintendere alla sua fondazione: Giulia Zambecari, figlia del senatore Paolo Zambecari e vedova di un altro senatore, Giovanni Battista Bianchini³⁵, nel suo testamento (1559) dichiarò di voler lasciare la casa in questione, acquistata con fondi propri,

a mie sorelle et a mie nepote però in caso di viduità, et questa voglio sia sempre a tutte le vedue di casa nostra però usite di nostro padre e di nostra madre, et per quelle che potrà servirvi della nostra propria casa, començando però sempre alle più prossime, ossia più secondo se li potranno a comodar, dechlarando anchora che tutto quello che per in questo testamento è disposto et ordinato circa alla detta casa a favor delle sudete donne se intenda ancora, et così voglio sia ordinato a favor di ciascuna delle sudette che volessero far vita spirituale, o del terzo ordine o in qualonque altro modo ancora che non fusero vedue et non havessero mai in alcuno tempo havuto marito, pur che dette donne spirituali habbino anni trenta. Ancora voglio sia di tutte quelle vedue che per malla disgratia havise figliolli et così non si trovasino comode, mi contento gli venghino et paghino una pison onesta deli beni di suoi figlioli, dico però [...] che le donne che serano naturale et non nate de legittimo matrimonio non possino haver parte ne fare di ciò alcuna in decta casa³⁶.

Giulia si premurava di prevedere ogni possibilità: la sua casa avrebbe dovuto essere aperta non solo alle vedove, ma anche a donne di famiglia che vogliano fare “vita spirituale” o ancora a quelle che si trovano in attrito o in condizione di scomodità nella casa dei figli (maschi). Va notata comunque la puntualizzazione sull'origine legittima delle donne che possono occupare la casa: l'orgoglio di classe si unisce al puntiglio religioso di stampo prettamente controriformato. Procedendo nella lettura del testamento, emerge poi la forma di gestione immaginata da Giulia: le inquiline della casa avrebbero dovuto pagare una pigione e provvedere alle spese di manutenzione durante il tempo della loro occupazione. Per quanto riguarda però il governo generale della casa, essa lo affidò al Monte di Pietà di Bologna, evidentemente poco fiduciosa nelle intenzioni dei suoi fratelli e nipoti: un modo per tenere il suo lascito lontano dalle cupidigie dei familiari, pur in un contesto di gestione maschile. Il sistema immaginato da Giulia ebbe successo e superò indenne la

³³ Si veda: GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, vol. I, Bologna, Stabilimento Tipografico Monti, 1868, p. 181. L'unica traccia della sua destinazione vedovile è data dal fatto che Rosa Bargellini, vedova del conte Filippo Legnani Ferri, abitava al momento della sua morte (1784) un appartamento posto nel corpo di fabbrica retrostante il giardino del palazzo (dunque coincidente con la casa indicata da Guidicini). Tale immobile era costituito da numerosi ambienti su due piani, entrambi dotati di sala da ricevimento, con una cappellina privata e cucina (M.C. MARCHETTI, C. D'ONOFRIO, *Palazzo Legnani Pizzardi*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1991, p. 129): si trattava dunque di una sistemazione di grande comodità e del tutto autonoma, per quanto strettamente connessa al palazzo del figlio.

³⁴ Si veda: D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *L'opera di Coriolano Monti a Bologna, 1859-1866. “La saggia architettura” negli anni dell'Unità d'Italia*, Milano, Silvana Editoriale, 2023, p. 178.

³⁵ Si veda: POMPEO SCIPIONE DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, presso Giovanni Battista Ferroni, 1670, pp. 161 e 726.

³⁶ Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASBo), *Atti dei Notai del distretto di Bologna, Giovanni Battista Ostesani*, 7/18, 20 maggio 1559.

fine dell'*Ancien Régime*, perché ancora all'inizio dell'Ottocento la casa era abitata da una Angela Zambecari, vedova Pietramellara³⁷, e ancora nel 1860 era adibita allo stesso uso³⁸. A questa data risalgono alcuni disegni planimetrici della casa³⁹, realizzati in occasione dell'arretramento della facciata per consentire l'allargamento di via Barberia. Questi elaborati lasciano immaginare una dimora semplice ma sufficientemente ampia, su due piani con piccola corte porticata, e dotata di una ampia sala al piano superiore [fig. 1]; l'asimmetria degli spazi e il relativo disordine degli ambienti lascia però ipotizzare che la casa non avesse mai subito consistenti lavori dal Cinquecento in avanti.

Ben diversa è invece la situazione dell'ultimo caso individuato a Bologna, che presenta elementi di un certo interesse anche per quanto riguarda la storia architettonica dell'edificio. In questo caso, il contesto sociale è in parte differente da quanto descritto in precedenza; si tratta infatti di una casa costruita dalla famiglia Bugami, una famiglia di ricchi mercanti di seta, in fase di rapida ascesa sociale tra Sei e Settecento: un interessante caso di studio che meriterebbe approfondimenti, vista l'intensa attività edilizia promossa da questa famiglia in città e nel contado, della quale resta cospicua documentazione, solo in parte studiata⁴⁰. L'ascesa dei Bugami culminò con l'assunzione all'anzianato (riservato alla nobiltà) nel 1732⁴¹. A marcare invece l'inizio di questa scalata, nel 1675 Giacomo Bugami fece erigere un distinto palazzo in strada San Felice: l'edificio, oggi al civico 20, si caratterizza per un portico imponente, ben più alto di quelli dei palazzi vicini e con pochi rivali nella Bologna del Seicento⁴². L'interno del palazzo, per quanto alterato, conserva ancora alcune volte affrescate e una prospettiva di Stefano Orlandi di contro all'androne d'ingresso⁴³.

Partendo da questo nucleo, già degno di stare al pari con diverse fabbriche senatorie, i Bugami progressivamente acquistarono altre case nelle vicinanze, e in particolare nel 1673 l'immobile oggi contrassegnato dal civico 16 e nel 1690 quello al civico 18. Una pianta del 1683 [fig. 2] mostra lo stato della casa al civico 16, l'unica, tra le due, dotata di portico: lo sviluppo planimetrico, assai semplice, consiste in una loggia passante affiancata da due stanze per parte; la scala è collocata, in maniera alquanto risicata, parallelamente alla loggia.

Non è chiaro se fin da subito le due case furono adibite a residenza delle vedove della famiglia: quello che è certo è che ben presto le due case furono unificate secondo un progetto steso dal muratore Giacomo Galli nel 1708. Di questo progetto resta testimonianza grafica in due disegni conservati all'Archiginnasio, e che qui si presentano per la prima volta [figg. 3-4]. Il primo foglio presenta due proposte per la facciata (fu eseguita la prima) che integra un'asimmetria nel portico preesistente per sviluppare un andamento ritmico che enfatizza la campata centrale: dei cinque archi

³⁷ ASBo, *Catasto Gregoriano, Fabbricati*, serie I, *Sommarioni della città di Bologna*, t. III, particelle 8203-8205. Per quanto riguarda la fase precedente, si sa che nel 1733 la casa era abitata da Domicilla Zambecari, vedova Rossi, che si incaricò di far porre dei fittoni davanti alle colonne del portico (C. DE ANGELIS, G. ROVERSI (a cura di), *Bologna Ornata. Le trasformazioni urbane della città tra il Cinquecento e l'Ottocento*, vol. II, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 994, p. 153).

³⁸ PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *L'opera di Coriolano Monti*, cit., p. 178.

³⁹ Archivio Storico Comunale di Bologna (d'ora in poi ASCBo), *Carteggio amministrativo del Comune di Bologna*, 1860, titolo XVII, rubrica 10, b. 533, prot. 1840 *et alii*.

⁴⁰ Per l'attività edificatoria nel contado (villa e cappella a Castenaso), si veda: G. ROVERSI (a cura di), *Castenaso. La storia, i luoghi, le immagini*, Bologna, Luigi Parma, 1994, pp. 163-166.

⁴¹ ASBo, *Insignia degli Anziani*, vol. XIII, c. 95a; A. GIACOMELLI, *La dinamica della nobiltà bolognese nel XVIII secolo*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine nel Settecento*, atti del I Colloquio (Bologna, 2-3 febbraio 1980), Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1980, pp. 55-112, in part. p. 77.

⁴² D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *Atlante dei portici*, in F. CECCARELLI, D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *Il portico bolognese. Storia, architettura, città*, Bologna, Bologna University Press, 2021, pp. 69-148, in part. p. 113.

⁴³ M.T. FERNIANI PAOLUCCI, *Stefano Orlandi. Prospettiva nel cortile di palazzo Bugami*, in A.M. MATTEUCCI, A. STANZANI (a cura di), *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Bologna, Arts & Co., 1991, pp. 190-191 e 275.

ribassati che compongono il portico, quello centrale è infatti inquadrato da due pilastri quadrati per parte. È però ancora osservabile la suddivisione in due unità edilizie distinte (che, di fatto, non fu abolita) grazie alla presenza di due portoni. Il resto della facciata si sviluppa con un semplice piano nobile (solo proposta a puntinato è la realizzazione di un piccolo balcone al centro della facciata) e un piano di granai illuminato da finestroni inseriti nella cornice a unghia: un progetto assai semplice — del resto Galli era un semplice capomastro, del quale peraltro non è ricordato nessun altro progetto autonomo.

Del progetto Galli resta anche un altro foglio con pianta e sezione [fig. 4]; quest'ultima mostra gli adattamenti strutturali necessari per ampliare gli ambienti del piano superiore e trasformare l'originaria (e tradizionale) pianta a loggia affiancata da stanze in una *enfilade* alla moda di tre salotti di dimensione pressoché uguale, cui si aggiunge, a occidente, una galleria; il salotto centrale sarebbe stato decorato da un grandioso camino (ancora conservato, seppure eseguito in forme lievemente differenti), con ricca caminiera costituita da una cornice presumibilmente in stucco contenente uno specchio. Era poi prevista anche la nobilitazione del sistema di risalita, con la creazione di uno scaloncino a rampe parallele [fig. 5], poi non eseguito.

È dunque evidente che, fin dal principio, i Bugami stavano allestendo una residenza di un certo pregio, forse fin da subito destinata alle vedove o forse pensata per il secondogenito di Giacomo Bugami, Giuseppe, morto in realtà senza eredi nel 1752. Quello che è certo è che «tal casa fu lasciata da Giovanni Battista Bugami [primogenito di Giacomo] nel suo testamento in usufrutto perpetuo a tutte le vedove di casa Bugami»⁴⁴. Il testamento fu stilato nel 1780⁴⁵ in un momento piuttosto delicato per la famiglia: Giovanni Battista aveva sposato Francesca Grati, di antica famiglia senatoria, quasi a segnare in maniera irrevocabile il suo ingresso nella nobiltà bolognese. Il matrimonio non aveva però prodotto figli, e, come si è visto, anche Giuseppe Bugami non aveva avuto eredi. Le uniche speranze di Giovanni Battista erano riposte nel giovane Vincenzo Sampieri, anch'egli discendente di una delle più illustri famiglie senatorie. Egli era figlio di Maria Gentile Colonna, figlia a sua volta di Barbara Bugami, sorella, ormai deceduta, di Giovanni Battista⁴⁶. Per quanto il testamento prevedesse che il giovane Vincenzo dovesse assumere il cognome Bugami, insieme al patrimonio, è chiaro però che egli risultava legato da tenuissimi legami alla prozia acquisita Francesca Grati; è dunque probabile che Giovanni Battista abbia voluto garantire alla moglie un futuro comodo, degno del suo rango di nascita, liberandola dal doversi sottomettere agli eventuali capricci di un erede così lontano. Né del resto Francesca doveva essere una donna imbecille: riuscì infatti a ovviare a questo problema concertando il matrimonio tra la nipote Eulalia Grati con Vincenzo Sampieri Bugami, addirittura aumentando la dote di tasca sua, grazie a una serie di beni che le provenivano personalmente dalla famiglia Pastarini⁴⁷.

Con ogni probabilità, proprio Francesca Grati fu la responsabile dell'ampliamento della casa delle vedove. L'architetto Francesco Tadolini produsse un rilievo planimetrico della casa nel 1786 [fig. 6], ricordando (nella didascalia del disegno) che «la casa nobile [fu] rifabbricata di nuovo per uso e comodo delle signore vedove di casa Bugami». A questo rifacimento (in verità forse una semplice operazione di ornato) si deve probabilmente la forma più ricca che presenta oggi il portale del numero 16 e l'ampio balcone centrale; la sopraelevazione del secondo piano e l'incorniciatura delle finestre furono invece realizzate nel 1913⁴⁸ [fig. 7].

⁴⁴ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna (d'ora in poi BCABo), Ms. B4356, *Indice*. c. 1r

⁴⁵ ASBo, *Ufficio del Registro*, serie II, L. 1153, fol. 239.

⁴⁶ ASBo, GIUSEPPE GUIDICINI, *Alberi genealogici*, Bugami (*ad vocem*).

⁴⁷ ASBo, *Ufficio del Registro*, serie II, L. 1062, fol. 119.

⁴⁸ Come risulta da documentazione conservata dagli attuali proprietari.

La mancanza di ulteriori documenti archivistici impedisce una ricostruzione più approfondita della storia della casa, così come mancano agganci archivistici per valutare l'uso che si faceva dei vari ambienti o il livello degli arredi e delle eventuali collezioni artistiche⁴⁹. Dalla pianta di Tadolini e da una descrizione del 1846, quando ormai la casa era stata venduta alla famiglia Torri⁵⁰, si evince la presenza di un appartamento, al piano nobile, di discreta rappresentatività: la scala, per quanto risulti diversa dallo scaloncino sopra descritto, consiste in una rampa unica che sbocca in un ampio e comodo disimpegno. Le sale di rappresentanza consistono in un grande salone con camino, affacciato sul vicolo di confine con il palazzo Bugami, e la già citata *enfilade* dei tre salotti e della galleria, affacciati su via San Felice. Sul retro della casa si aprono altre stanze (ancora oggi decorate da sovrapporte in stucco) e, nella zona più privata, dotata in origine di scalette di servizio comunicanti con il piano terra e i granai (dove si trovavano probabilmente le stanze della servitù), è presente anche una cappellina, tuttora esistente e decorata da lesene dipinte a finto marmo e una volta a catino decorata di putti che recano l'uno una corona di dodici stelle, l'altro un libro e un giglio [fig. 8]: da un lato, dunque, un attributo indubbiamente mariano, e dall'altro un richiamo a san Domenico, il che potrebbe far pensare che l'altare fosse dedicato alla Madonna del Rosario; altra ipotesi è che la corona di stelle e il giglio rimandino all'iconografia dell'Immacolata Concezione⁵¹. Non ci si addentra invece sulla questione attributiva. Dalla descrizione del 1846 si sa che la cappella era dotata di un finestrino affacciato sulla camera vicina, probabilmente per permettere di assistere alla messa da un ambiente più appartato. L'appartamento è completato da una cucina autonoma e da un giardino, comune anche all'adiacente palazzo.

Il caso della casa delle vedove Bugami si iscrive nel filone (peraltro al momento ancora tutto da approfondire) inaugurato a Bologna da Giulia Zambeccari: dimore per donne sole, che scelgono autonomamente di vivere sole, e per questo indubbiamente esclusive, alla sola portata di vedove di ceto aristocratico; la rapidissima ascesa sociale dei borghesi Bugami (testimoniata dal palazzo e dalla casa adiacente) aggiunge ulteriore interesse, permettendo di intravedere una certa mobilità sociale resa possibile dalla generale crisi dell'aristocrazia senatoria bolognese durante il Settecento. Non mancano le differenze: la residenza Bugami si presenta come un immobile di pregio, rinnovato a più riprese, affacciato su una delle strade principali della città, mentre le case Zambeccari e Legnani erano indubbiamente più dimesse. Tutto, nella casa Bugami, lascia immaginare un *train-de-vie* lussuoso, probabilmente ben lontano dagli ideali di vita devota e casta ipotizzati ormai due secoli prima da Giulia Zambeccari nella sua casa, ma anche dai, pur annacquati, precetti di umiltà propugnati da Clemenza Hercolani solo pochi decenni prima. Ciò non sorprende, ormai alla fine del Settecento, ma certo lascia intravedere, in filigrana, il grande cambiamento della condizione femminile che era ormai maturato nei fatti, se non nella legislazione, in attesa dei mutamenti rivoluzionari in materia di doti, eredità, tutela dei figli, portati dal Codice Napoleonico⁵².

⁴⁹ L'archivio Bugami passò, come si è visto, ai Sampieri e poi, sempre per via ereditaria, ai Beccadelli e agli Isolani; purtroppo, al momento l'archivio privato Cavazza Isolani non è accessibile e non si è potuto verificare l'esistenza di ulteriore documentazione relativa alla casa in questione. Ci si augura però di poter riprendere la ricerca in futuro.

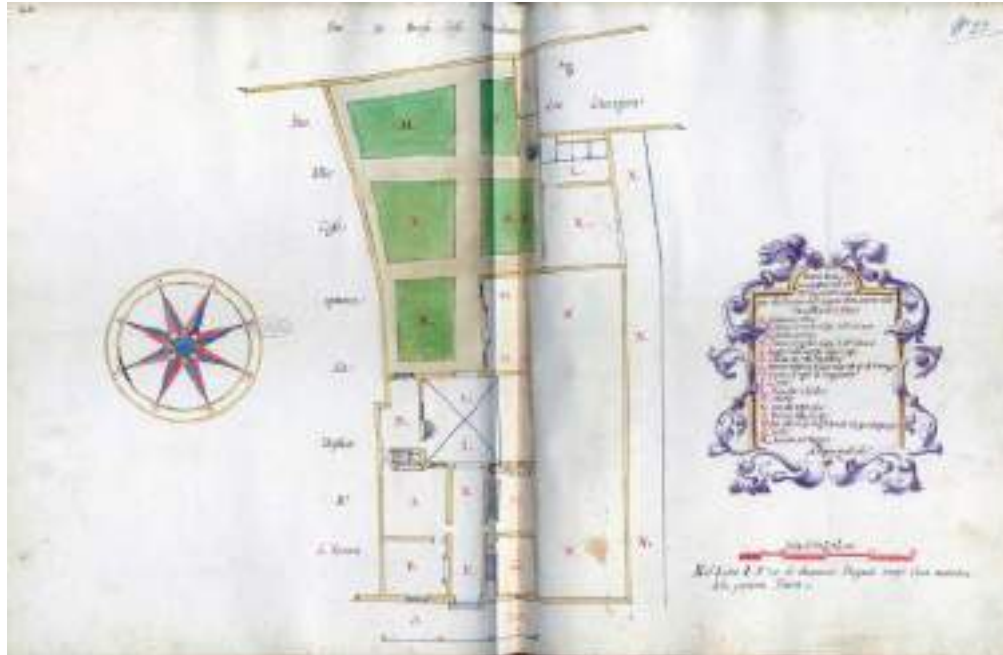
⁵⁰ ASBo, *Catasto Gregoriano, Fabbricati*, serie I, *Brogliardi urbani della città di Bologna*, n. 4, particelle 8297-8298. La descrizione citata è conservata dagli attuali proprietari: si tratta di una *Descrizione e stima dello stabile situato in Bologna, via San Felice, segnato coi civici n. 64 e 65 di ragione dei signori eredi del fu Signor Bartolomeo Torri*, del pubblico ingegnere Angelo Emiliani (13 febbraio 1846).

⁵¹ Ringrazio per l'ipotesi Elena Ramazza.

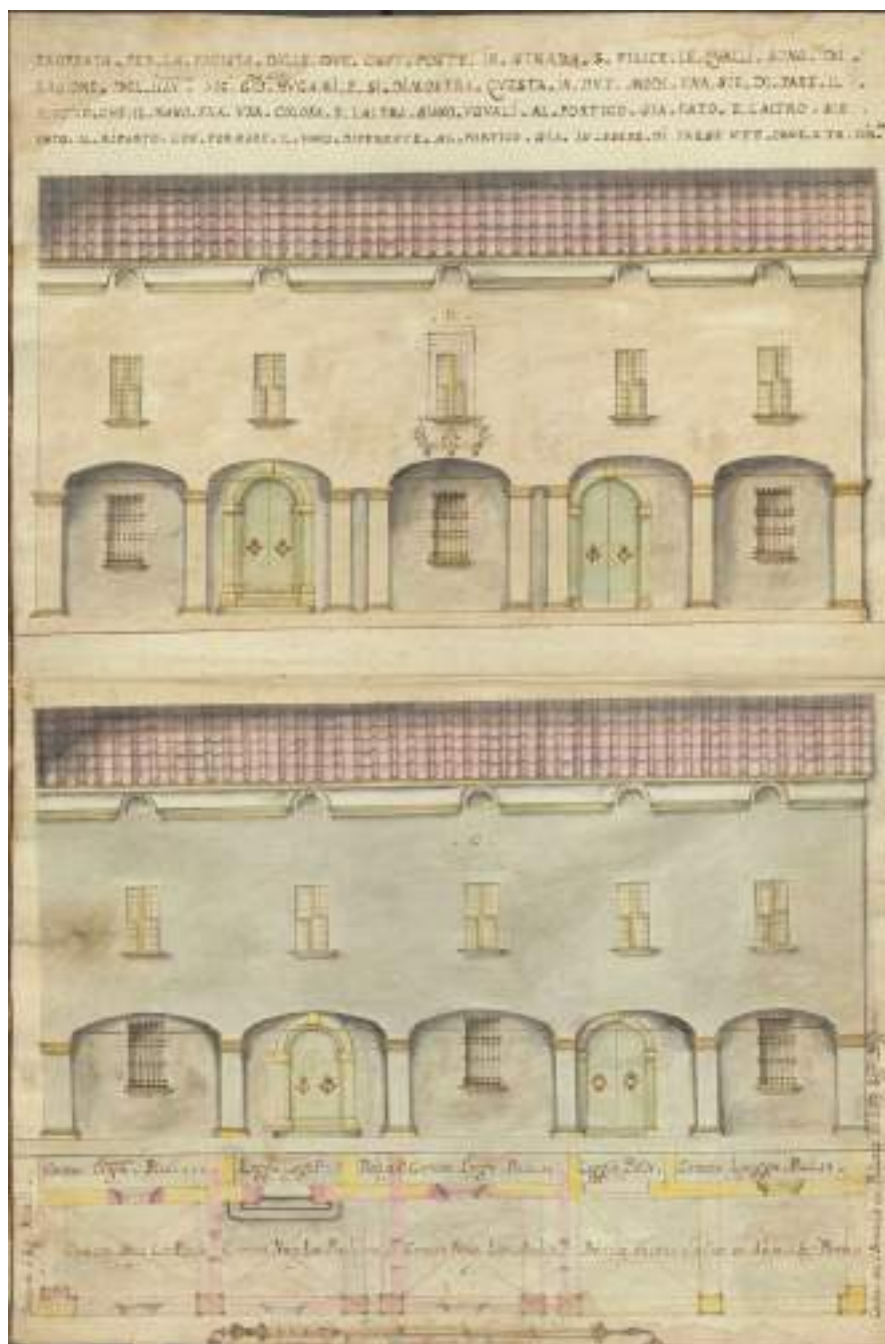
⁵² PALAZZI, *Donne sole*, cit., pp. 48-51, 63-65, 85-88, 99-104, 115-117.



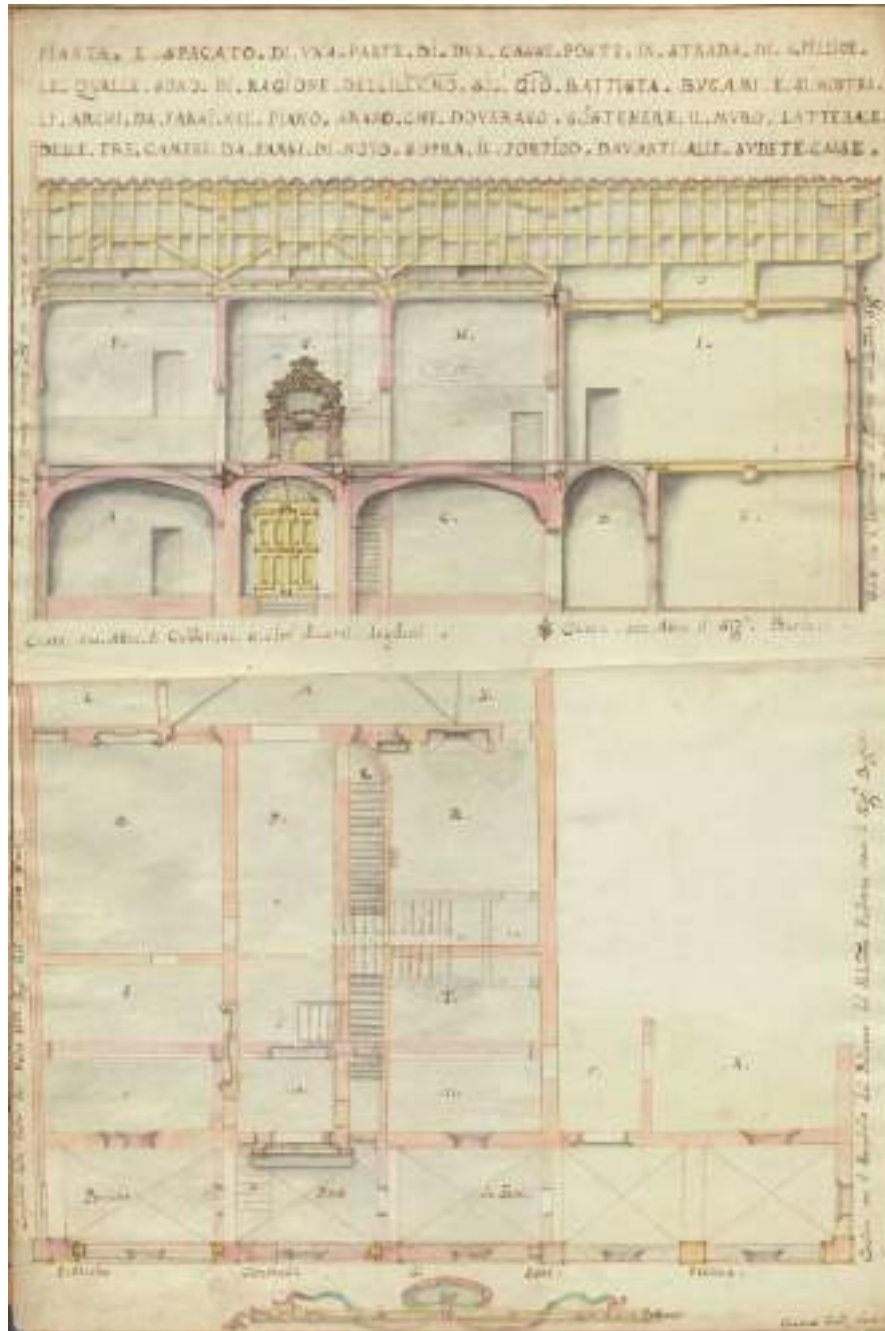
1. Cesare Perdisa: Planimetrie della casa delle Vedove Zambeccari in occasione dell'allargamento di via Barberia, 1860
Bologna, Archivio Storico Comunale, *Carteggio amministrativo del Comune di Bologna*, 1860, titolo XVII, rubrica 10, b. 533, prot. 1840 *et alii*



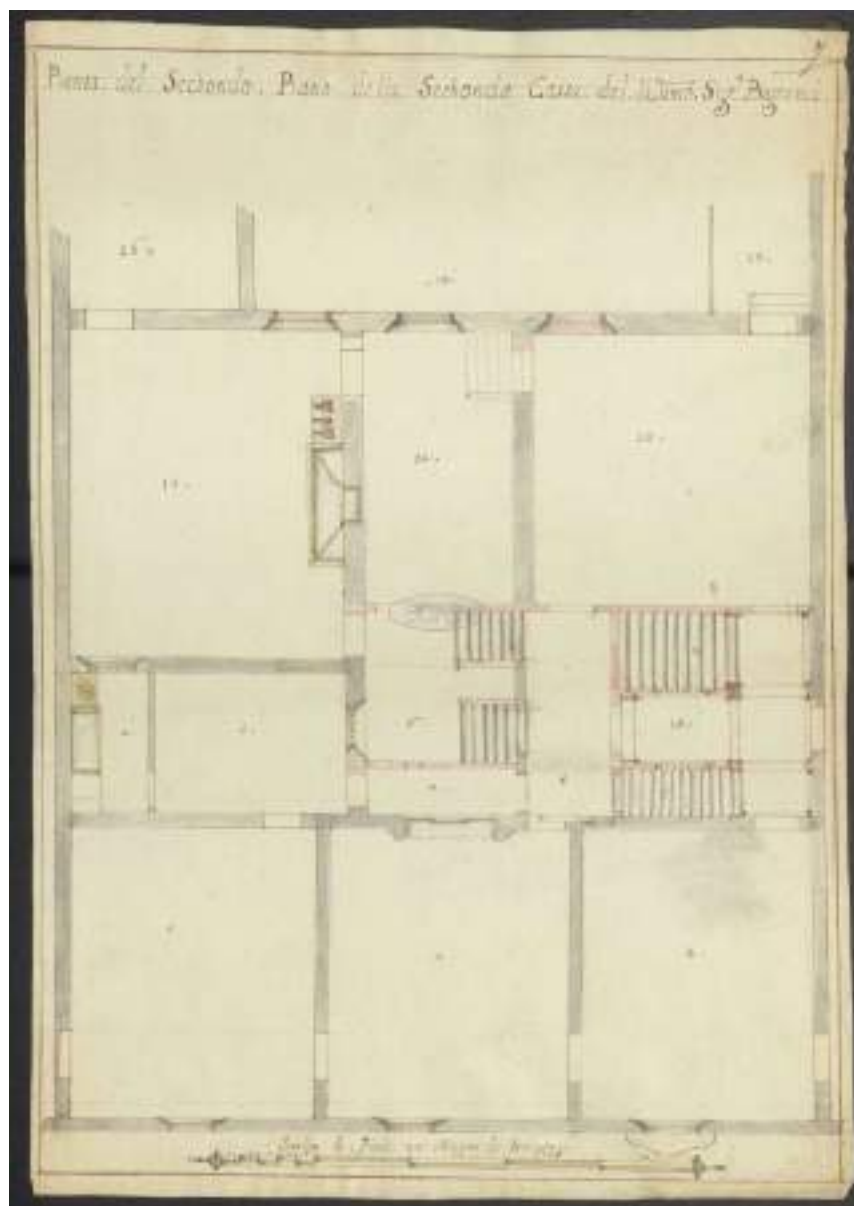
2. Pellegrino Canali: *Pianta d'una casa acquistata dall' Molto Illustrre Signor Giacomo Bugami posta nella parrocchia di S. Lorenzo Porta Stiera nella Via publica di San Felice*, 1683
Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B4356, n. 23



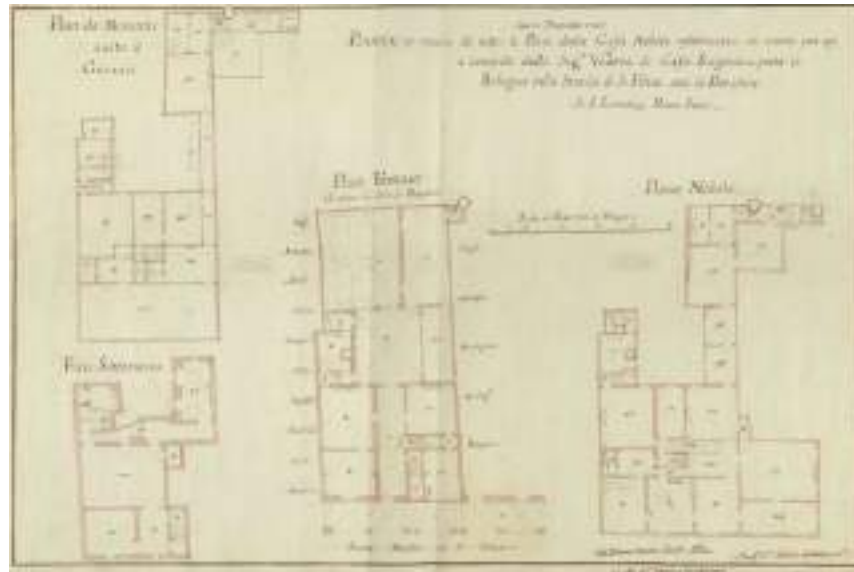
3. Giacomo Galli: *Proposta per la facciata delle due case poste in Strada San Filice le quali sono di ragione dell'Illustrissimo Signor Giovanni Battista Bugami [...]*, 1708
Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B4357, n. 17



4. Giacomo Galli: *Pianta e spacato di una parte di due casse poste in Strada San Fillice le qualle sono di ragione dell'Illustrissimo Signor Giovanni Battista Bugami [...]*, 1708
Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B4357, n. 18



5. [Giacomo Galli]: *Pianta del sechondo piano della sechonda cassa dell' Illustrissimo Signor Bugami*, 1708?
Bologna, Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio, Ms. B4357, n. 7



6. Francesco Tadolini: *Pianta in misura di tutti li piani della casa nobile rifabbricata di nuovo per uso e comodo delle Signore Vedove di casa Bugami [...]*, 22 dicembre 1786
Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B4357, n. 1



7. Bologna, casa delle Vedove Bugami, facciata



8. Pittore bolognese del XVIII secolo: *Angeli reggenti gli attributi della Madonna e di san Domenico*
Bologna, casa delle Vedove Bugami

