

A CURA DI  
DANIELE BENATI  
TOMMASO PASQUALI



LUDOVICO  
CARRACCI  
(1555-1619)

*Un maestro  
e la sua scuola*

**COLLANA DAR**  
**DIPARTIMENTO DELLE ARTI**

Giacomo Manzoli (*Direttore*)

*Comitato editoriale*  
Daniele Benati (*Coordinatore*)  
Fulvio Cammarano  
Michele Fadda  
Gerardo Guccini  
Claudio Marra  
Elisabetta Pasquini

**SEZIONI ARTI VISIVE**

*Comitato scientifico*  
Daniele Benati (*Coordinatore*)  
Francesco Benelli  
Fabio Benzi  
Olivier Bonfait  
Louise Bourdua  
Lucia Corrain  
Claudio Marra  
Vittoria Romani  
Jeffrey Schnapp  
Victor Stoichita

## **COLLANA DAR**

### **DIPARTIMENTO DELLE ARTI**

Il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, attivo dal mese di ottobre 2012, è sorto dall'aggregazione del Dipartimento delle Arti Visive e del Dipartimento di Musica e Spettacolo. In esso opera la maggior parte dei docenti dell'Università di Bologna impegnati sul fronte della didattica e della ricerca nell'ambito delle discipline artistiche, intese nella loro accezione più ampia: dalle arti visive al teatro e alla danza, dalla musica al cinema e ai nuovi media.

A seguito di tale aggregazione, al DAR afferiscono le biblioteche dei precedenti Dipartimenti, i laboratori di didattica e di ricerca applicata che servono complessivamente a 4 Corsi di Laurea (la laurea triennale DAMS e 3 lauree magistrali). Vi fanno capo anche un Dottorato di Ricerca in Arti Visive Performative Mediali e una Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici.

Con la sua attività di ricerca, che coniuga la tradizione storico-erudita con più nuovi percorsi applicativi, il Dipartimento costituisce il complesso più numeroso e diversificato di competenze specialistiche attivo oggi in Italia.

In considerazione delle dimensioni e della complessità culturale il Dipartimento si è articolato in Sezioni allo scopo di comunicare con completezza ed efficacia la sue dimensioni e la sua complessità.

Le Sezioni sono:

- *Arte medievale e moderna*
- *Arte contemporanea e metodologie*
- *Cinema*
- *Musica*
- *Storico-sociale*
- *Teatro*

Il Dipartimento ha inoltre deciso di procedere ad una riorganizzazione unitaria di tutta la sua editoria scientifica attraverso la costituzione di una **Collana di Dipartimento** per opere monografiche e volumi miscelanei.

I testi della Collana sono sottoposti a double-blind peer review.

La Collana, unitaria nella numerazione e nella linea grafica, ha una distinzione interna che, attraverso il colore, consente di identificare con immediatezza le Sezioni.

#### **SEZIONI ARTI VISIVE:**

ARTE MEDIEVALE E MODERNA - ARTE CONTEMPORANEA E METODOLOGIE

*Temi trattati:*

Ricerca storico-artistica fra Medioevo e Età Moderna, con particolare riguardo per l'evoluzione stilistica nei vari campi (pittura, scultura, architettura, miniatura e arti applicate), la committenza e il collezionismo, l'iconografia e l'iconologia nei loro intrecci con la storia della cultura e del pensiero. Ricerca storico-artistica dal secolo XIX al presente, con particolare riguardo per lo studio dei fenomeni riguardanti la produzione e la ricezione dell'opera d'arte, nonché il dialogo della storia dell'arte con altre branche del sapere. Storia della critica e museologia; Psicologia e semiotica dell'arte; Etnosemiotica e Storia dell'urbanistica.

Ludovico Carracci  
(1555-1619)  
Un maestro e la sua scuola

a cura di  
DANIELE BENATI e TOMMASO PASQUALI

La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie al generoso contributo di Palazzo Bentivoglio e del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

In collaborazione con la Pinacoteca Nazionale di Bologna

Fondazione Bologna University Press  
Via Saragozza 10 – 40123 Bologna  
tel. (+39) 051 232 882  
fax (+39) 051 221 019

[www.buonline.com](http://www.buonline.com)  
email: [info@buonline.com](mailto:info@buonline.com)

© 2023 Bologna University Press

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC BY 4.0

In copertina: Ludovico Carracci, *Martirio di san Pietro Toma* (part.), Bologna, Pinacoteca Nazionale.

ISBN: 979-12-5477-393-2  
ISBN online: 979-12-5477-394-9  
ISSN: 2611-4488

Impaginazione: DoppioClickArt - San Lazzaro di Savena (BO)

## Indice

<i>Presentazione</i>	VII
Daniele Benati, Tommaso Pasquali	
<b>IL MAESTRO</b>	
ALESSANDRO BROGI	
Il lungo percorso di Ludovico: due segnalazioni agli estremi del suo catalogo	3
SONIA CAVICCHIOLI	
Ludovico Carracci e Camillo Procaccini nel Duomo di Piacenza. Il ciclo mariano commissionato dal vescovo Rangoni (1605-1609)	23
BABETTE BOHN	
Nuove indagini su Ludovico Carracci disegnatore e maestro	41
ELENA ROSSONI	
Ludovico Carracci e l'incisione, rileggendo ancora Malvasia	59
BARBARA GHELFI	
Nuovi documenti per Ludovico e la sua scuola	79
RAFFAELLA MORSELLI	
Ruolo e affari da maestro: Ludovico Carracci e la Compagnia dei pittori	95

## **LA SCUOLA**

SAMUEL VITALI

Lo spazio e le persone: indagini sul rapporto tra bottega  
e accademia dei Carracci 119

DANIELE BENATI

Ludovico e la sua scuola nelle stanze di Enea in palazzo Fava 141

ANGELO MAZZA

La schiera degli "Incamminati" in San Paolo Maggiore a Bologna 167

CATHERINE LOISEL

L'impronta di Ludovico Carracci su Guido Reni disegnatore  
e qualche ipotesi sulle sue relazioni con Agostino e Annibale 197

GIACOMO ALBERTO CALOGERO

Ludovico e il Guercino: storia di un'affinità elettiva 227

## **LA FORTUNA**

TOMMASO PASQUALI

Episodi del revival ludovichiano di fine Seicento 253

IRENE GRAZIANI

La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese 277

OLIVIER BONFAIT

La ricezione di Ludovico Carracci in Francia nel Sei e Settecento 299

VERA FORTUNATI

«La pittura come esistenza, come vita»: Ludovico Carracci  
secondo Francesco Arcangeli 317

SONIA CAVICCHIOLI

## Ludovico Carracci e Camillo Procaccini nel Duomo di Piacenza. Il ciclo mariano commissionato dal vescovo Rangoni (1605-1609)

Le opere dipinte da Ludovico entro il primo decennio del Seicento per il duomo di Piacenza sono state finora indagate solo parzialmente<sup>1</sup>, forse perché parte di un progetto decorativo complesso, che si presenta smembrato ed è necessario ricomporre idealmente per afferrarne il significato.

L'iniziativa prese avvio nel 1601, quando l'ingegnere Angelo Nani fu incaricato dell'ampliamento del presbiterio in direzione della navata, fin sotto la cupola, che comportò la creazione di una nuova scala di accesso e l'arretramento nell'abside del coro, in precedenza collocato davanti all'altare. La trasformazione dello spazio liturgico in coerenza con i dettati tridentini si accompagnò all'eliminazione del matroneo sulle pareti del presbiterio e all'apertura di ampie finestre al loro posto, e fu immediatamente seguita dai lavori di decorazione: fra 1605 e 1609 Camillo Procaccini e Ludovico Carracci furono chiamati ad affrescare pareti e volte, e a fornire tele per l'abside.

Il complesso fu fortemente alterato dai lavori compiuti fra 1897 e 1902 con l'intento, caratteristico del tempo, di "ripristinare" le condizioni originarie del monumento romanico-gotico<sup>2</sup>. Nell'occasione, fu distrutto l'apparato

<sup>1</sup> P. CESCHI LAVAGETTO, *La pittura del Seicento nelle chiese e palazzi di Piacenza*, in J. BENTINI, L. FURNARI SCHIANCHI (a cura di), *La pittura in Emilia Romagna. Il Seicento*, II, Bologna-Milano, Elemond, 1993, pp. 114-116; A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Nuova Alfa, 1993 (in particolare i saggi di A. EMILIANI, *Ludovico Carracci*, pp. LXIII-LXVII; S.J. FREEDBERG, *Un pittore tra due secoli*, p. LXXXI, G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci. Un pittore tra due secoli*, pp. CIV-CV); A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, I, pp. 29-30, e II, n. 95, pp. 206-210; B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London, Harvey Miller, 2004, p. 46 e nn. 201-213, pp. 350-361.

<sup>2</sup> *Il Duomo di Piacenza: 1122-1972*, atti del convegno, Piacenza, Stabilimento Tipografico Piacentino, 1975, in particolare pp. 95-108; *Censimento del patrimonio architettonico e artistico: la Cattedrale e il Palazzo Vescovile di Piacenza*, Diocesi di Piacenza-Bobbio, Ufficio Beni culturali ecclesiastici, 2013.

di stucchi dorati che incorniciava le opere rendendo unitario lo spazio, vennero staccati gli affreschi parietali, e i dipinti su tela furono collocati altrove<sup>3</sup>. In vista del ripristino del matroneo furono inoltre tamponate le grandi finestre laterali: questo privò l'area della luminosità che dovette caratterizzarla dopo il 1601, e che crediamo da un lato esaltasse le immagini di gloria affrescate sulle volte, dall'altro mirasse a creare un formidabile contrasto luministico con la navata avvolta nella penombra. L'effetto doveva essere calcolato: lo studio condotto in questa occasione, che ha messo in luce un programma teologico accurato, dimostra che il ciclo pittorico sfruttava la struttura architettonica mediante una distribuzione attenta delle parti che, pur disperse, possono ancora essere studiate singolarmente e nell'insieme, mettendone in luce le relazioni reciproche originarie.

I documenti d'archivio hanno chiarito la cronologia interna della decorazione, e mostrato che non solo la commissione spettò a monsignor Claudio Rangoni, vescovo di Piacenza dal 1595 alla morte, avvenuta il 13 settembre 1619, ma che egli finanziò personalmente gran parte dei lavori, affiancato dal Capitolo<sup>4</sup>. Di nobile famiglia modenese, Rangoni nacque nel 1562 e ricevette un'istruzione all'altezza del suo lignaggio. Fu vescovo vicino alle posizioni di Carlo Borromeo, del cui processo di beatificazione ebbe a occuparsi su nomina di papa Paolo V. Si distinse fra l'altro per la scelta di risiedere stabilmente nella sua diocesi, opponendosi in tal modo alla piaga dell'assenteismo dei prelati dalle loro sedi, e per le attività messe in campo: le visite pastorali assidue, la celebrazione di alcuni sinodi, e la cura della devozione nei confronti dei santi e delle reliquie<sup>5</sup>.

L'ampia decorazione, dedicata alla Vergine, è pienamente coerente con il suo impegno pastorale: si lega alla storia dicoesana perché aderente all'intitolazione della cattedrale a Santa Maria Assunta, ma al tempo stesso ha un inequivocabile valore apologetico. Con un programma ambizioso esalta la figura e il ruolo della madre di Cristo, il cui culto era stato messo in discussione dalla Riforma protestante<sup>6</sup>. In questa prospettiva, anche la scelta dei pittori a cui affidare la decorazione sembra tutt'altro che accidentale, poiché

<sup>3</sup> F. ARISI, *La pittura, in Storia di Piacenza, IV/1, Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1999, pp. 422-429. Da ricordare le cappelle di San Martino e Sant'Alessio ai lati del presbiterio, che non rientrano nel progetto qui studiato, pur essendo state decorate nella stessa occasione.

<sup>4</sup> C. LONGERI, *Nuovi documenti per le decorazioni del Duomo di Piacenza in epoca barocca*, «Strenna piacentina», 2000, pp. 64-90.

<sup>5</sup> C. POGGIALI, *Memorie storiche di Piacenza*, X, Piacenza, Per Filippo Giacomazzi, 1761, pp. 301-352; K. EUBEL, *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi*, Monasterii, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, III, 1923, p. 275, IV, 1935, p. 281; D. PONZINI, *Organizzazione ecclesiastica e vita religiosa, in Storia di Piacenza, cit.*, pp. 207-264; E. ANGIOLINI, *L'archivio Rangoni Machiavelli in Modena e il vescovo di Piacenza Claudio Rangoni*, «Bollettino Storico Piacentino» 2003 (XCVIII, 1), pp. 63-89: 80-81.

<sup>6</sup> Cfr. E. MÂLE, *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano, Jaca Book, 1984 (ed. orig. Paris 1933).

entrambi, com'è noto, si erano dimostrati sensibili alla necessità di un nuovo linguaggio figurativo posta dalla Chiesa in quei decenni<sup>7</sup>.

Gli affreschi delle volte, i soli rimasti *in situ*, si rivelano cruciali per comprendere l'impianto dell'insieme. In origine dovevano essere meglio visibili di ora, grazie alla luce che filtrava dalle finestre aperte nel corso dei lavori. A chi si avvicini dalla navata, presentano comunque ancora oggi in un unico colpo d'occhio l'*Incoronazione della Vergine* sulla vela della crociera rivolta ad essa, e l'*Assunzione* nel catino absidale, entrambe affrescate da Camillo Procaccini [figg. 1-2]<sup>8</sup>. L'artista interpreta le due scene con lo stile ortodosso e compunto caratteristico di questi anni, molto gradito al cardinale Federico Borromeo e probabilmente anche a monsignor Rangoni, che ne condivideva le istanze<sup>9</sup>. In composizioni fortemente simmetriche e ordinate, particolarmente funzionali al messaggio che la Controriforma intendeva promuovere, Maria appare nella prima in atteggiamento umile, incoronata dalla Trinità, mentre nella seconda viene sollevata su una nube fra cori ordinati di angeli. Con la presenza simultanea di *Incoronazione* e *Assunzione*, Maria è celebrata come Regina dei cieli: un punto di fede non sancito dalle Scritture, ma fatto proprio nei secoli dalla Chiesa attraverso la riflessione teologica, la cui importanza, come noto, è testimoniata dalla ricca tradizione iconografica di cui i due misteri godono sia in dipinti d'altare che nella decorazione degli edifici ecclesiali, e che si accentua in area cattolica durante i decenni fra Cinque e Seicento<sup>10</sup>.

Le tre vele restanti della volta a crociera vennero affidate a Ludovico e agli allievi: il maestro eseguì quella opposta all'*Incoronazione* e, con l'aiuto di Giacomo Cavedoni, la vela di destra, lasciando a Lorenzo Garbieri quella di sinistra<sup>11</sup>. Grazie al cromatismo affine, le vele laterali producono un effetto

<sup>7</sup> N. WARD NELSON, *Camillo Procaccini Paintings and drawings*, New York-London, Garland Publishing, 1979; D. BENATI, *Camillo Procaccini*, in V. FORTUNATI PIETRANTONIO (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, Bologna, Grafis, 1986, II, pp. 861-863; O. D'ALBO, *Procaccini, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85 (2016) ([http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-procaccini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-procaccini_%28Dizionario-Biografico%29/)). Per Ludovico, oltre alla bibliografia citata *supra* alla nota 1: A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, con bibliografia precedente.

<sup>8</sup> Procaccini iniziò il lavoro dall'abside nel 1605, per poi dedicarsi alla crociera nell'estate del 1607. C. LONGERI, *Nuovi documenti*, cit., pp. 69-70.

<sup>9</sup> N. WARD NELSON, *Camillo Procaccini*, cit., n. 80, pp. 56-57. Sulla sua attività in questo periodo: A. CASATI, *'Addenda' al catalogo di Camillo Procaccini*, «Artes», 13 (2005-2007), pp. 151-160; M. TANZI, *La Zenobia di don Álvaro*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 159-162.

<sup>10</sup> Sulle premesse teologiche e dottrinali di queste iconografie: R. GUERRINI, *Immagini dell'Assunta. Il Transito della Beata Vergine da Duccio a Beccafumi*, in ID., *Alma Sena: percorsi iconografici nell'arte e nella cultura senese: Assunta, Buon governo, Credo, virtù e fortuna, biografia dipinta*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2007, pp. 8-64. Maria è costantemente invocata come Regina dei cieli nelle antifone dedicate dalla liturgia cattolica.

<sup>11</sup> C. LONGERI, *Nuovi documenti*, cit., p. 70, con rimando ai documenti. Garbieri iniziò il lavoro nell'agosto 1607; Ludovico, affiancato da Cavedoni, dipinse l'anno seguente.

d'insieme coerente con l'*Incoronazione* al centro, dando la sensazione che i cori angelici proseguano oltre il diaframma costituito dai costoloni. Va però osservato che i *Concerti d'angeli* che vi sono raffigurati sono solo parzialmente visibili dalla navata, e che occorre trovarsi nel presbiterio, al di sotto della crociera, per coglierli appieno. Da questa posizione, fra angeli che suonano strumenti perfettamente riconoscibili, nei due *Concerti* si osservano da un lato un organo, strumento essenziale per la liturgia, e dall'altro un cartiglio mostrato da un angelo ad alcuni cantori, su cui compare l'iscrizione «Veni de Libano, sponsa mea | veni, coronaberis», tratta dal versetto 4,8 del *Cantico dei cantici* [fig. 3, tav. XII]<sup>12</sup>. Com'è noto, l'esegesi cristiana iniziò precocemente a interpretare questo libro biblico in senso allegorico, riconoscendo nei due amanti protagonisti Cristo e la Chiesa, e successivamente in quest'ultima la figura di Maria<sup>13</sup>. Alla luce di questo, il versetto fu identificato con l'invito che Gesù avrebbe rivolto alla madre in punto di morte, come si legge nel racconto della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, o al momento della sua assunzione dalla tomba<sup>14</sup>. L'iscrizione richiama dunque il cuore stesso del mistero della fede cristiana, e a quelle date specificamente cattolica, in Maria, illustrato nelle vicine *Incoronazione* e *Assunzione*. Ma essa solleva anche un interrogativo essenziale per comprendere il valore e la funzione attribuiti alla decorazione dal vescovo Rangoni, dal momento che la posizione in cui è dipinta la rende invisibile dalla navata. La questione si rafforza se ci si volge a considerare la quarta vela, definita dal pagamento «de profeti sopra l'altar maggiore verso la cupola»<sup>15</sup>, dove Ludovico, al quale è affidata, affresca in primo piano un gruppo di figure gigantesche, riconoscibili per i loro attributi [fig. 4, tav. XIII]<sup>16</sup>. Sono, fra gli altri, Noè, Mosè, David, san Giovanni Battista: patriarchi e profeti biblici che secondo l'esegesi cristiana, intenta fin dai primi secoli a individuare nell'Antico Testamento corrispondenze con il Nuovo, avrebbero previsto o prefigurato con le loro azioni il compimento del piano

<sup>12</sup> Il passo biblico completo è: «veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni coronaberis» (“Vieni dal Libano, mia sposa, vieni, sarai incoronata”).

<sup>13</sup> M. ARONBERG LAVIN, I. LAVIN, *Liturgia d'amore. Immagini dal Cantico dei Cantici nell'arte di Cimabue, Michelangelo e Rembrandt*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, in part. pp. 13-15, 33-39, 60-61 e nota 110. Si ricordi che nella *Divina Commedia* Dante (*Purgatorio*, XXX, 11) mette in scena il versetto come antifona dell'invocazione dei ventiquattro seniori che prelude all'apparizione di Beatrice.

<sup>14</sup> JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo - Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2007, II, p. 868. L'identificazione con il momento dell'assunzione fu sottolineata da sant'Ambrogio: D. LYLE JEFFREY (a cura di), *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Grand Rapids (MI), Eerdmans Publishing & Co., 1992, *ad vocem* «Song of Songs», pp. 727-729.

<sup>15</sup> C. LONGERI, *Nuovi documenti*, cit., p. 70.

<sup>16</sup> Presentano rispettivamente un ramoscello d'ulivo, le tavole della Legge e i due corni luminosi, l'arpa e la corona, il bastone con il cartiglio indicante l'*agnus dei*. Compare inoltre san Giuseppe, riconoscibile grazie alla verga fiorita. Per altre figure l'assenza di attributi non permette di andare oltre l'ipotesi.

di salvezza di Dio e il ruolo della Vergine in esso<sup>17</sup>. Ludovico sottolinea la relazione di queste figure con Maria attraverso il gesto compiuto dal bellissimo angelo in volo, che punta gli indici nelle due opposte direzioni, orientando lo sguardo di un ideale osservatore contemporaneamente verso le figure riunite in basso e verso la madre di Gesù, raffigurata nella vela opposta, dunque visivamente al di sopra della scena. Proprio in asse con Maria, al centro del gruppo dei predecessori spicca Adamo, con la mela in mano ed Eva alle spalle: anche il peccato dei progenitori viene così espressamente connesso a Maria, che è pertanto identificata con la donna destinata a sconfiggere il peccato di cui si legge nella *Genesi* (3,15)<sup>18</sup>. All'angelo, fondamentale nella strategia visiva della vela, spetta il ruolo che Leon Battista Alberti reclamava nella pittura per «chi [...] insegni ad noi quello che ivi si faccia», figura che Gombrich considerava giustamente un tentativo di trasporre nel *medium* pittorico la figura retorica dell'apostrofe al lettore<sup>19</sup>. Tornando alla questione posta sopra, lo studio di questi affreschi mostra quanto le composizioni delle singole vele e la loro disposizione siano accurate. In particolare, osservando che la vela dei *Patriarchi* e il versetto del *Cantico dei cantici* sono visibili solamente dal presbiterio, ci si avvede che la decorazione persegue un duplice scopo: offre alla vista e all'adorazione dei fedeli immagini semplici e dalla presa immediata come l'*Incoronazione* e l'*Assunzione*; e contemporaneamente propone rimandi alle Scritture e alla dottrina comprensibili da parte degli uomini di Chiesa e visibili solamente dal presbiterio, in immagini che esaltano il ruolo salvifico della Madonna. Si direbbe che questa sorta di doppio registro soddisfi fra l'altro in modo del tutto speciale la richiesta di un uso delle immagini responsabile e a fini educativi: una richiesta espressa dalla Chiesa dopo il Concilio di Trento, e della quale il vescovo Rangoni qui si mostra partecipe e attivo sostenitore<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-61.

<sup>18</sup> Il rapporto fra Maria e Adamo ed Eva, mediato in questo caso dall'angelo, rimanda alle raffigurazioni dell'Immacolata Concezione fattesi strada nel corso del XVI secolo: M. LEVI D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, College Art Association of America, 1957, pp. 35-36; G. MORELLO, V. FRANCA, R. FUSCO (a cura di), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano), Milano, Motta, 2005. Sebbene i protagonisti della vela siano in buona parte patriarchi biblici, il soggetto dell'affresco non ha a che fare con *I predecessori al Limbo*, come si legge comunemente.

<sup>19</sup> E. GOMBRICH, *Review of John Shearman, "Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance"*, «New York Review of Books», 4<sup>th</sup> March 1993, pp. 19-21. Il celebre passo di L.B. Alberti, *Della pittura*, II, 42, e il riferimento al cosiddetto «festaiuolo» è commentato da M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 75-78 (ed. orig. Oxford 1972).

<sup>20</sup> P. PRODI, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, «Archivio italiano per la storia della pietà», IV (1965), pp. 123-212; I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Compositori, 2008; P. MALGOUYRES, *L'art après le Concile*, in L. FRANK, P. MALGOUYRES (a cura di), *La Fabrique des saintes images. Rome-Paris 1580-1660*, catalogo della mostra (Parigi), Paris, Somogy, 2015, pp. 56-67.

### *Le pareti*

Le pareti del presbiterio furono affrescate nel 1609 da Procaccini e da Ludovico Carracci in successione. Una *Veduta dell'interno del Duomo* del piacentino Enrico Prati permette di visualizzarne l'aspetto prima dello smantellamento di fine Ottocento [fig. 5]. Vi si riconoscono gli affreschi eseguiti sul lato sinistro da Ludovico Carracci, la struttura delle cornici in stucco e le ampie finestre<sup>21</sup>. Su questo lato, dunque, Ludovico affrescò l'*Annunciazione* e la *Natività di Maria*, mentre a destra Procaccini eseguì la *Visitazione* e la *Discesa dello Spirito Santo*<sup>22</sup>.

Dal punto di vista stilistico ed espressivo, il confronto fra i due artisti è di grande interesse. Procaccini ambienta le storie mariane entro architetture classiche che accentuano l'ordine delle composizioni [fig. 6]; il rispetto dei precetti tridentini di chiarezza e decoro lo induce a sviluppare un'eloquenza pittorica equilibrata e persino banale, che in quegli anni diventa una formula di successo<sup>23</sup>. Tutt'altro atteggiamento è quello di Ludovico: la scala gigantesca adottata per le figure di *Profeti e patriarchi dell'Antico Testamento* nella vela già vista è qui accresciuta alle dimensioni esagerate e quasi ipertrofiche dell'angelo e di Maria nell'*Annunciazione* [fig. 7], studiati per il punto di osservazione obliquo concesso dalla navata. Lo stesso si può dire per la *Natività di Maria*, scena di grande rilievo sul piano dottrinale [fig. 8]. Ludovico ne accentua il carattere mistico, facendo anche in questo caso un uso potentemente espressivo della dimensione delle figure e dello scorcio. Al centro della composizione il padre di Maria, Gioacchino, è raffigurato nell'atto di rendere grazie, mentre un fascio di luce dorata e di cherubini (purtroppo seriamente impoverito dallo stacco) irrompe dall'alto inondando di luce lui stesso, la piccolissima Maria in braccio alla nutrice e l'anziana sant'Anna sul fondo. Parte integrante della composizione è la figura femminile collocata a sinistra in primo piano, che svolge esplicitamente il ruolo del «festaiuolo» a cui si è accennato in precedenza: indica all'osservatore la scena, presentandogli al tempo stesso l'iscrizione «Gaudet | terra ta(n) | tae Virgi | nis illus | trata | natali»<sup>24</sup>. Queste parole sono tratte da un'omelia di Fulberto, vescovo di Chartres dal 1006 e fondatore dell'importante

<sup>21</sup> C. POGGIALI, *Memorie storiche*, cit., p. 343. La decorazione è descritta in C. CARASI, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, Giuseppe Tedeschi, 1780, pp. 16-22. Per riferimenti agli stuccatori coinvolti: C. LONGERI, in *Storia di Piacenza*, cit., pp. 554-558.

<sup>22</sup> Gli episodi dell'annunciazione e della visitazione sono raccontati in *Luca* 1, rispettivamente 26 e 39, e quello della discesa dello Spirito Santo in *Atti* 2, 14-36; il racconto della natività compare nel *Protovangelo di Giacomo*, apocrifo divulgato dalle grandi compilazioni medievali, in particolare dalla *Legenda Aurea*. Le scene, staccate e trasferite su tela, si conservano in Vescovado. L'*Annunciazione* misura cm 210 x 480, la *Natività* cm 500 x 580; la *Visitazione* cm 510 x 590 e la *Discesa dello Spirito Santo* cm 500 x 520.

<sup>23</sup> O. D'ALBO, *Procaccini*, cit.

<sup>24</sup> «Gioisca la terra resa illustre dalla nascita di una così straordinaria Vergine».

scuola filosofica che prende il nome dalla città: un riferimento testuale su cui si tornerà in conclusione<sup>25</sup>.

### *L'abside*

La decorazione era completata da un apparato di dipinti mobili dalle dimensioni imponenti destinati all'abside: la pala con il *Transito di Maria*, due *Sibille* a figura intera e due *Profeti* a mezza figura eseguiti da Camillo Procaccini per la zona centrale; il *Funerale della Vergine* e gli *Apostoli alla tomba della Vergine*, oltre ai più piccoli *David* e *Isaia*, di Ludovico Carracci per i muri laterali che introducono all'abside stessa. Le tele sono ora esposte sulla controfacciata del Duomo o nel Vescovado, salvo i due dipinti principali di Ludovico, che furono portati a Parigi dai commissari napoleonici durante l'occupazione francese di fine Settecento, e destinati a Parma al momento della restituzione all'Italia.

Prima ancora di prendere in esame queste opere, uno sguardo d'insieme al complesso mostra quanto la distribuzione delle pitture nello spazio architettonico fu attentamente calcolata, con la gloria celeste illustrata sulle volte, i momenti della vita terrena sulle pareti del presbiterio, e l'area absidale consacrata al delicato momento del passaggio dalla vita alla morte di Maria, da sempre al centro di accesi dibattiti teologici nella Chiesa. Questa scansione dello spazio ci ricorda quanto sia giusta, e applicabile ancora ai primi del Seicento, l'osservazione di John Shearman, secondo cui «never in Renaissance art it is more necessary that we read attentively, and realistically, what is described as happening, narratively and before our eyes; and never is the failure to connect as an engaged spectator more misleading»<sup>26</sup>.

La decorazione fa infatti leva e propriamente conta sulla lettura e sulla comprensione dell'osservatore, adottando per osservatori diversi quelle che potremmo definire strategie retoriche differenziate. Nessun punto sembra lasciato al caso. Sulle volte, nel passaggio fra la crociera e la calotta absidale, Ludovico fu chiamato a decorare l'arcone di collegamento, dando vita a uno dei brani di maggior fascino dell'impresa [fig. 9]. In un vertiginoso sottinsù contro l'azzurro intenso del cielo, dipinse alcuni angeli che porgono corone, rami di palma e vasi ricolmi di gigli, mentre altri consultano e indicano le pagine di alcuni codici. I simboli mariani ben noti e i libri evocano, crediamo, le profezie riguardanti Maria e il disegno divino che fu portata ad adempiere, quasi un preludio alla decorazione dell'abside, dominata dall'*Assunzione* affrescata da Procaccini nella calotta. Al di sotto, lo stesso Procaccini dipinse nella pala d'altare il *Transito di Maria*: rispettando un'iconografia rigorosa, la Vergine è raffigurata in attesa devota del trapasso, attorniata dagli apo-

<sup>25</sup> Si tratta del *Sermo IV de Nativitate Mariae Virginis*. J.P. MIGNE, *Patrologia Latina*, CXLI, Paris, Garnier, 1855, p. 321. A proposito di Fulberto si veda L.C. MACKINNEY, *Bishop Fulbert and Education at the School of Chartres*, Notre-Dame (IN), University of Notre-Dame, 1957.

<sup>26</sup> J. SHEARMAN, *Only connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1992, p. 89.

stoli intenti a discutere o consultare libri [fig. 10]<sup>27</sup>. Dal cielo un angelo le offre una corona di rose e un ramo di palma, simboli mariani evocati anche nell'arcone affrescato da Ludovico, e assolve alla propria funzione di messaggero annunciandole la morte imminente, come anni prima era accaduto per il concepimento di Gesù<sup>28</sup>. In origine il dipinto era unito tramite un apparato di stucchi dorati alle effigi delle *Sibille* e dei *Profeti*<sup>29</sup>: un complesso coerente sul piano formale e dei contenuti, volto di nuovo a sottolineare l'importanza di Maria nella storia della salvezza.

I momenti successivi al transito sono affidati alle grandi tele di Ludovico, anticamente collocate sulle pareti del passaggio fra presbiterio e abside, in una posizione (è il caso di sottolinearlo ancora) pressoché invisibile dalla navata. Si tratta del *Funerale della Vergine* e degli *Apostoli alla tomba* [fig. 11], che erano sormontate dalle immagini di *David* e *Isaia*, poste quasi in funzione di fregio<sup>30</sup>. Le due scene sono interpretate dall'artista con grande energia e con un'efficace costruzione obliqua, favorevole alla lettura laterale. Nel *Funerale*, grazie al punto di vista basso e ravvicinato e alla composizione ad effetto, gli apostoli sembrano lambire l'osservatore, mentre il cielo cupo è solcato da tre giovani angeli che accompagnano il corteo spargendo incenso. Nella seconda tela, il profilo di alcuni cipressi immerge la scena in un'atmosfera di grande suggestione: in primo piano, muscolosi e incombenti, gli apostoli hanno appena sollevato il coperchio scoprendo il sepolcro vuoto, e due di loro guardano sorpresi le bende da cui il corpo di Maria era avvolto, e i fiori che secondo la tradizione sarebbero sbocciati nella sua tomba. Da tempo questo momento era stato messo in relazione con l'assunzione, com'è noto. L'accostamento dei due episodi, nato per parallelismo con l'ascensione di Gesù, implicava che gli apostoli vi avessero assistito, e nel corso del Cinquecento aveva indotto gli artisti a raffigurazioni dinamiche e coinvolgenti dell'evento, come possiamo vedere nelle diverse e straordinarie varianti dell'*Assunzione* dipinte negli anni precedenti da Annibale<sup>31</sup>. In quegli stessi anni, tuttavia, la reazione della

<sup>27</sup> Olio su tela, cm 712 x 480, attualmente appesa sulla controfacciata. Cfr. N. WARD NEILSON, *Camillo Procaccini*, cit., n. 79, p. 56; per le vicende anche conservative F. ARISI, *La pala absidale del Duomo*, in *Il Duomo di Piacenza*, cit., pp. 109-121. In merito ai due bozzetti noti: D. BENATI, in F. BONVICINI (a cura di), *Le collezioni artistiche del Credito Emiliano*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, pp. 102-103; P. VANOLI, in D. CASSINELLI (a cura di), *Musei Civici di Varese. Catalogo dei dipinti e delle sculture 1500-1950*, Varese, Comune di Varese, 2014, pp. 63-64.

<sup>28</sup> K. SCHREINER, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Roma, Donzelli, 1995, pp. 53-65 (ed. orig. München, 1994); il racconto in traduzione italiana si legge in JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 632-634.

<sup>29</sup> I dipinti, eseguiti a olio su tela, misurano rispettivamente cm 400 x 137 e 180 x 160; si conservano in Vescovado.

<sup>30</sup> Le due opere principali (olio su tela, cm 665 x 346) si conservano nella Galleria Nazionale di Parma. A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., pp. 209-210, nn. 95.3, 95.4. *David* e *Isaia* (olio su tela, cm 100 x 300) sono esposti sulla controfacciata.

<sup>31</sup> Si vedano in particolare l'*Assunzione* già in San Francesco a Bologna e ora nella locale Pinacoteca Nazionale (D. BENATI, in J. BENTINI et alii [a cura di], *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo ge-*

Chiesa nei confronti di quest'iconografia – molto efficace, ma dal contenuto teologico non comprovato da fonti scritturali – costituisce un caso esemplare per comprendere la “politica delle immagini” post-tridentina, e per coglierne il riflesso nella pittura di Ludovico<sup>32</sup>. Misurandosi con questo soggetto (in particolare nelle pale precedenti della chiesa del Corpus Domini di Bologna e in quella oggi conservata nel North Carolina Museum di Raleigh, già in collezione Zambeccari)<sup>33</sup>, Ludovico aveva raffigurato simultaneamente i due momenti, elaborando tuttavia soluzioni formali che potessero farli percepire come indipendenti l'uno dall'altro. A Piacenza non fu necessario nessuno sforzo in questa direzione, e Ludovico poté concentrarsi solamente sulla miracolosa scoperta del sepolcro vuoto. Il progetto del vescovo Rangoni, infatti, misurandosi con un soggetto controverso ma cruciale per la Chiesa come la morte di Maria, si mosse con sottile sensibilità dottrinale e pastorale, prevedendo la raffigurazione separata dei diversi momenti. In questo insieme, oltre ad essere autonoma dalla scoperta della tomba vuota, l'Assunzione è inserita con un'accortezza strutturale che permette di presentarla al centro dell'abside al di sopra del *Transito*, episodio al quale era a sua volta legata da una precedente tradizione iconografica, e di tenerla tuttavia distinta sul piano visivo, sia per la presenza della cornice architettonica dell'abside sia per il diverso *medium* pittorico (affresco, tela) in cui le due opere sono eseguite. Si tratta di una soluzione che salvaguarda l'ortodossia delle immagini senza deludere le attese dei fedeli, che tradizionalmente percepivano l'assunzione di Maria come segno di speranza e promessa di riscatto dalla morte<sup>34</sup>.

Come risulta evidente, la decorazione voluta dal vescovo Rangoni fu un'impresa esemplare del periodo di Controriforma sia per l'importanza della riconfigurazione del presbiterio in ossequio alle indicazioni del Concilio di Trento, sia per la volontà di celebrare il ruolo di Maria in modo trionfale ma con ogni cautela, evitando soggetti insidiosi sul piano dottrinale e strutturando il racconto per immagini con un doppio registro, leggibile dal popolo e dal clero<sup>35</sup>.

---

*nerale*, 2, *Da Raffaello ai Carracci*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 306-308), l'Assunzione ora al Prado di Madrid, e la pala nella cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma (rispettivamente A. BROGI e S. GINZBURG, in D. BENATI, E. RICCOMINI [a cura di], *Annibale Carracci*, catalogo della mostra [Bologna-Roma], Milano, Electa, 2006, pp. 210, 252). Interessante il punto di vista sulla questione in S. PIERGUIDI, *Fedeltà alle fonti e rispetto della tradizione nell'età della Controriforma. Gli apostoli presenti all'Assunzione di Maria al tempo dei Carracci*, in I. FOLETTI, S. ROMANO et alii (a cura di), *Re-thinking, re-making, re-living christian origins*, Roma, Viella, 2018, pp. 121-146.

<sup>32</sup> Per la questione: P. PRODI, *Ricerca sulla teorica*, cit., Appendice I.

<sup>33</sup> G. FEIGENBAUM, in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, cit., pp. 37-38, 120-122.

<sup>34</sup> A.C. RUSH, *Scriptural texts and the Assumption in the "Transitus Mariae"*, «The Catholic Biblical Quarterly», 12 (1950), n. 4, pp. 367-378. Il testo fondamentale è M. JUGIE, *La Mort et l'Assomption de la Saint Vièrge*, «Studi e testi», 114 (1944).

<sup>35</sup> In un ciclo mariano così articolato, non sembra casuale l'assenza di espliciti riferimenti all'Immacolata Concezione, da secoli oggetto della devozione popolare, e nel corso del XVI secolo forte di

Il valore apologetico della decorazione si fonda a nostro avviso su un punto ulteriore, che non deve sfuggire. Com'è noto, e come si è già scritto, gran parte delle storie mariane non sono tratte dalle Scritture canoniche, ma derivano da testi apocrifi, dalle riflessioni teologiche, o ancora dalle devozioni gradualmente adottate e assorbite nel corpo dottrinale: elementi che nel loro insieme furono, e sono, riconosciuti dalla Chiesa romana come fonti della Rivelazione accanto alle Scritture, e intesi come "tradizione" («verbum Dei traditum», accanto al «verbum Dei scriptum»). È altrettanto noto che quest'interpretazione fu respinta dalla Riforma, non a caso duramente critica nei confronti del culto di Maria. In questa cornice acquista un particolare rilievo l'esplicita citazione dal sermone di Fulberto di Chartres nell'affresco della *Natività*, a cui si è fatto riferimento sopra. Non tanto per le parole in sé, quanto perché Fulberto era parte di quella tradizione. Nel suo *V Sermone sulla Natività* si legge a proposito dell'Assunzione di Maria: «Credit Christiana pietas Christus Deus Dei Filius Matrem suam gloriose resuscitaverit et exaltaverit super coelos [...]»<sup>36</sup>. Era appunto la fede ad affermare che Gesù aveva gloriosamente resuscitato e assunto la Madre in cielo. Sebbene le Scritture non ne parlino, la decorazione piacentina aderisce a ciò che la tradizione e la devozione hanno da sempre creduto.

---

una notevole fortuna nella pittura. Si vedano S.M. CECCHIN, *L'Immacolata Concezione. Breve storia del dogma*, Città del Vaticano, Pontificia Academia Mariana, 2003; E. MÂLE, *L'arte religiosa*, cit., pp. 47-52, 109-110; M. LEVI D'ANCONA, *The Iconography*, cit.; G. MORELLO, V. FRANCA, R. FUSCO (a cura di), *Una donna vestita di sole*, cit.. Non potendo, in uno studio d'insieme come il presente, dedicare specifica attenzione a questo punto, ci si limita a sottolineare che il Concilio non si era pronunciato in maniera chiara su tale mistero ancora non dogmatizzato, e che il vescovo Rangoni aveva assunto una posizione di assoluta prudenza, al punto di proibire nel sinodo indetto nel 1599 le dispute pubbliche sul tema (F. MOLINARI, *Pastorale mariana nei sinodi di Piacenza (secoli XVI-XIX)*, «Ravennatensia», 1983 (VIII), pp. 221-238). Chi scrive ha in preparazione uno studio su questo e sull'intricato nodo dottrinale e iconografico legato alle relazioni fra transito, scoperta della tomba vuota e assunzione.

<sup>36</sup> *Sermo V Item De Nativitate Mariae Virginis* (in J.P. MIGNE, *Patrologia Latina*, cit., p. 325).



1. Camillo Procaccini, *Incoronazione della Vergine*, Piacenza, Duomo



2. Camillo Procaccini, *Assunzione della Vergine*, Piacenza, Duomo



3. Ludovico Carracci e Giacomo Cavedoni, *Concerto d'angeli*, Piacenza, Duomo



4. Ludovico Carracci, *Patriarchi*, Piacenza, Duomo



5. Enrico Prati, *Veduta dell'interno del Duomo*, Piacenza, Museo della Cattedrale



6. Camillo Procaccini, *Discesa dello Spirito Santo*, Piacenza, Duomo



7. Ludovico Carracci, *Annunciazione*, Piacenza, Duomo



8. Ludovico Carracci, *Natività di Maria*, Piacenza, Duomo



9. Ludovico Carracci, *Arcone con angeli*, Piacenza, Duomo



10. Camillo Procaccini, *Transito di Maria*, Piacenza, Duomo



11. Ludovico Carracci, *Apostoli alla tomba della Vergine*, Parma, Galleria Nazionale

