

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
email: 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	
IL MAESTRO	
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

IRENE GRAZIANI

La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese

La lezione dei Carracci gioca un ruolo centrale nello «studioso corso» degli artisti bolognesi dell'Accademia Clementina. Come è ragionevole attendersi, visto il valore attribuito alla tradizione artistica locale dai fondatori dell'illustre istituzione, un dato ricorrente nelle biografie di Giampietro Zanotti è la notizia di visite frequenti e prolungate di maestri e allievi nei luoghi di custodia delle testimonianze di quel passato. Fra i modelli più apprezzati appaiono le pale di Ludovico e gli affreschi che dipinse in palazzo Fava e in palazzo Magnani insieme ai cugini, e nel chiostro di San Michele in Bosco con gli allievi.

L'esercizio della copia, certamente funzionale all'apprendimento del mestiere, si accompagna alla riproduzione di opere a rischio di dispersione. Fissare la memoria di un originale prima della sua scomparsa dovuta a ragioni di degrado conservativo o di vendita: questa la logica spesso alla base delle copie tratte dal chiostro di San Michele in Bosco¹, ma anche da altre rinomate pitture.

Così accade ad esempio per Marcantonio Franceschini, di cui Zanotti ricorda, con riferimento cronologico ad anni ancora seicenteschi (dopo il 1668), il tempo trascorso presso il monastero degli olivetani, sotto la guida di Carlo Cignani. Il maestro, chiamato ad affrescare nella chiesa del monastero quattro medaglioni con le apparizioni di san Michele Arcangelo, aveva infatti «tolto [...] seco il Franceschini, perché colasù dissegnasse e studiasse; e allora fu, ch'ebbe questi occasione di cominciare ad apprendere come fece, la maniera di dipingere a fresco, con una vivacità di colorito, e con un finimen-

¹ M.S. CAMPANINI, *Il Chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco*, Bologna, Nuova Alfa, 1994, pp. 98-99; O. ORSI, in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale. Catalogo generale, 2, Da Raffaello ai Carracci*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 287-290, n. 191a-d.

to, forse non mai praticato, e intanto egli copiò quattro storie di Lodovico, pinte nel primo chiostro di quel monistero»².

L'interesse per Ludovico non si esaurisce in questa fase di formazione di Franceschini³. Marcello Oretti⁴ nomina le copie di due tele appartenute a Bartolomeo Dolcini, canonico di San Pietro e amico di Ludovico, tratte da Franceschini prima della loro vendita, avvenuta intorno al 1684⁵, quando migrarono nella raccolta dei principi Schaumburg-Lippe, a Bückeburg, dove sono state rintracciate da Alessandro Brogi⁶. Oltre al disperato *Pianto di Pietro*, conservato nel Museo di San Petronio e tradizionalmente attribuito a Franceschini⁷, evidente ripresa dell'analogo dipinto ludovichiano, «risentito e terribile»⁸, come lo definì Malvasia (già Princeton, Collezione Barbara Piasecka Johnson)⁹, ancora più significative sono altre elaborazioni da idee di Ludovico: la posa assunta dal santo in estasi nel *Cristo appare a san Tommaso d'Aquino* della Biblioteca del convento di San Domenico (1699) [fig. 1]¹⁰, con le braccia distese e le maniche e il mantello spiegati «a fare vela»¹¹, si dimostra in realtà tratta dal *San Pietro Toma* già in San Martino (Bologna, Pinacoteca

² G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, per Lelio Dalla Volpe, 1739, I, p. 221. La notizia trova conferma nelle *Memorie* di Franceschini, rinvenute da Barbara Ghelfi nell'Archivio privato Herculani di Bologna. Il pittore annota infatti di aver copiato «l'Istoria del diavolo sopra la Pietra per il Principe della Scaletta messinese» e «altre tre Istorie di quel Claustro per il Padre Abbate Zani»: B. GHELFI, *Le memorie di Marcantonio Franceschini*, «Paragone», LXVIII (2017), nn. 811-813, pp. 80-104: 81.

³ Lo studio di Ludovico è evidente anche nella *Visione di san Filippo Benizzi* (Faenza, Palazzo dell'Arcivescovado, Sala dell'Udienza), ritenuta da Dwight C. Miller opera di collaborazione fra Cignani e Franceschini (D.C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001, p. 183, n. 80); quest'ultimo, tuttavia, se ne dichiara autore nelle proprie *Memorie*, affermando di averla dipinta nel 1678 (B. GHELFI, *Le memorie di Marcantonio Franceschini*, cit., p. 83). La testa del santo, colta con senso naturalistico, pare infatti ripensare il celebre *San Giacinto* di Ludovico (Parigi, Musée du Louvre).

⁴ M. ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno, 1760-80*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B125, c. 643. A. STANZANI, in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale*, 2, cit., pp. 283-284, n. 186.

⁵ Lo afferma una nota di Carlo Cesare Malvasia riportata nell'edizione ottocentesca della *Felsina*: C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, II, p. 286.

⁶ Per il *Pianto di Pietro*, ora non più in quella raccolta, e il *Noli me tangere*: A. BROGI, *Ludovico Carracci: due "pezzi" Dolcini e un singolare caso di (s)fortuna collezionistica*, «Paragone. Arte», LIV (2003), ser. 3, n. 51, pp. 3-17; A. BROGI, *Ludovico Carracci, un altro "pezzo" Dolcini. E una postilla per Stefano: Mariano Collina*, in *Studi per Stefano Tumidei*, 2016, pp. 195-207: 195-197; A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 99-100, figg. 84-85, 90, tavv. XX-XXII.

⁷ Sul dipinto si veda: D.C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 163-164, n. 54.

⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, pp. 286 e 329.

⁹ Sulla storia collezionistica recente del dipinto, tornato sul mercato antiquario nel 2009: A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, I, pp. 225-226, n. 113; A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, cit., p. 100 e nota 136, fig. 110.

¹⁰ D.C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 162-163, n. 52.

¹¹ R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, «L'Archiginnasio», XXX (1935), nn. 1-3, pp. 111-135, riedito in R. LONGHI, *Lavori in Valpadana (Edizione delle opere complete, VI)*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 189-205: 200: «coi nuovi martiri che si inalberano come vele percosse, al soffio dell'uragano imminente che trascina le nubi basse fin su Bologna inquieta, all'orizzonte».

Nazionale) [tav. X]¹²; ed ancora, nel tardo *Martirio dei santi Felice e Fortunato* di Chioggia, dipinto nel 1728 per la chiesa di Santa Maria Assunta a Chioggia (ora nel Museo Diocesano) [fig. 2]¹³, il santo inginocchiato e il carnefice sono una chiara e diretta citazione dalla pala con il *Martirio di santa Margherita* per la chiesa di San Maurizio a Mantova¹⁴. È però significativamente modificato l'angolo della ripresa, meno ardito nell'effetto di sottinsù, che nella proposta di Ludovico rendeva sensibilmente dinamica la figura del boia, mentre lo scorcio prospettico meno accentuato e la maggior distanza fra il luogo di stazione dei protagonisti e il primo piano finiscono per conferire alla pala un ritmo più pacato, estraneo alla drammaticità teatrale di Carracci.

Certo la lettura di Franceschini è volta a trattenere le invenzioni di Ludovico entro una stesura pittorica molto sorvegliata, come è proprio del suo linguaggio, privo di irruenza anche nella presa dal vivo, che secondo l'insegnamento dell'amato maestro Cignani prevede sempre il confronto fra più «modelli»: «non potendo il migliore della natura trovarsi tutto in uno solo», commenta infatti Zanotti¹⁵. Una pittura dunque fondata sul principio dell'*electio*, che non rispecchia la sensibilità ai dati fenomenici e meteorologici che invece tanto qualifica i modi di Ludovico. Le citazioni privilegiate da Franceschini sembrano piuttosto tese allo scopo di connotare in senso intensamente patetico i sentimenti dei protagonisti. Il santo estatico, librato in aria, e il martire rassegnato, pronto al colpo del carnefice: due stati sentimentali risaltati a tutto tondo grazie all'individuazione del gesto e della soluzione compositiva più convenienti.

Su queste corde si muove anche Felice Torelli, in anni che precorrono di poco l'atto di fondazione dell'Accademia Clementina e che si approssimano quindi all'alunnato presso Giovan Gioseffo Dal Sole, a sua volta frequentatore in giovane età del palazzo del conte Alessandro Fava, e memore ancora in maturità della formazione condotta sotto al fregio dei Carracci: pareva «trasmutarsi talora in Guido, talora in Ludovico Carracci»¹⁶, commenta a suo

¹² A. BROGI, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale*, 2, cit., pp. 272-274, n. 181.

¹³ D.C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, cit., pp. 178-179, n. 73. Lo studioso propone il confronto, ripreso in seguito da Paolo BERTELLI (*Una fonte iconografica sul Martirio dei Santi Felice e Fortunato*, in G. MARANGON, V. TOSELLO [a cura di], *XVII centenario del martirio dei santi Felice e Fortunato patroni della Città e Diocesi di Chioggia. Ricognizione storico-scientifica delle reliquie. Anno 2004-2005*, Chioggia, Edizioni Nuova Scintilla, 2005, pp. 77-87). Sul dipinto, trasferito dalla chiesa nel Museo Diocesano: D. MEMMO, *Iconografia*, in *Museo Diocesano d'Arte Sacra di Chioggia*, Chioggia, Edizioni Fondazione "Santi Felice e Fortunato", 2002, pp. 29-48: 37 fig. 24.

¹⁴ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., I, pp. 230-231, n. 118. Per i riflessi della pittura di Ludovico anche in una tela di Franceschini con *Abramo visitato dagli angeli*: A. BROGI, *L'Antico Testamento travasa in Arcadia: un'inedita storia biblica di Marcantonio Franceschini*, «Prospettiva», 185, 2022, pp. 89-94: 94.

¹⁵ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, I, p. 221.

¹⁶ Ivi, I, p. 315. Torna dunque esplicitamente il nome di Ludovico, da cui Dal Sole potrà avere derivato l'affettività accostante, la luce irradiante e neocorreggesca di certi suoi dipinti con la Sacra Famiglia (*Adorazione dei Magi*, San Pietroburgo, Ermitage, inv. 129; Bergamo, Accademia Carrara;

riguardo Zanotti, segnalando le fonti figurative che si trasmetteranno in eredità all'allievo.

Di origine veronese, ma ormai naturalizzato bolognese, nella *Cattura di Cristo* per il «musicista Pistocchi»¹⁷ (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Collezione Zambeccari) [fig. 3] Torelli rielabora il *Bacio di Giuda* di Ludovico, la cui versione originale, individuata da Erich Schleier¹⁸, si conserva nella collezione Rotondi Terminiello a Genova. L'inclinazione a prediligere le «cose [...] più terribili, e forti, e ne' dintorni più dell'altre muscolose e alterate»¹⁹ dei Carracci, segnalata da Zanotti nella biografia di Torelli, si coglie fin da ora nell'accalcarsi aggressivo dei soldati, nella pressione determinata dal taglio compositivo imminente e dal balenare delle luci, che pongono lo spettatore direttamente *in medias res*. Una capacità di sceneggiare la storia certamente ricavata dalla lezione di Ludovico e alimentata dalle suggestioni mediate dal Guercino, che conducono Torelli a costruire la scena collocando i personaggi «sulla ribalta», contrapponendo con sensibilità melodrammatica l'arroganza della folla all'innocenza di Cristo, espressa attraverso il palmo della mano aperto, inerme, in primissimo piano. Tale sensibilità dovette essere molto apprezzata dal committente, il compositore e cantante Francesco Antonio Pistocchi, che fu in rapporto con il fratello musicista di Felice, il celebre Giuseppe, con il quale si era recato nel 1697 a Berlino e aveva condiviso l'attività presso il margravio Georg Friedrich di Brandeburgo ad Ansbach e presso l'imperatore Leopoldo a Vienna, facendo ritorno a Bologna nel 1700, anno che si ritiene consono per l'esecuzione del dipinto. Partendo dai suggerimenti ludovichiani, il «Cristo tradito da Giuda nell'orto»²⁰ di Torelli riesce ad interpretare le nuove esigenze estetiche coeve, che ricercano un linguaggio di semplice comunicativa, riscoprendo nel criterio del «decoro» lo strumento per forme espressive misurate, ben accette alla cultura della Colonia Renia, sorta a Bologna nel 1698 come emanazione della romana Accademia d'Arcadia. Esigenze estetiche che, sempre in ordine agli intenti di chiarezza delle sequenze narrative e di sviluppo della trama, si affidano alla mimica recitativa dei gesti.

A diversi esiti perviene invece Giuseppe Maria Crespi, pur impegnato come «altri giovanetti suoi pari» a disegnare nel chiostro di San Michele in

Riposo nella fuga in Egitto, Mosca, Museo Puskin, inv. 188), in sintonia con opere del maggiore dei Carracci a Milano (*L'Adorazione dei pastori* nella chiesa di Sant'Antonio Abate; *L'Adorazione dei Magi* nella Pinacoteca di Brera). Su questi aspetti si veda il contributo di Tommaso Pasquali in questo stesso volume.

¹⁷ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 79. Il dipinto è confluito attraverso la collezione del marchese Francesco Zambeccari nella raccolta della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

¹⁸ E. SCHLEIER, *Su tre quadri inediti o poco noti di Annibale e di Ludovico Carracci*, «Studi di Storia dell'Arte», XIII (2002), pp. 125-148; A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, cit., p. 100 e nota 124, fig. 28.

¹⁹ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, pp. 76-77.

²⁰ Ivi, p. 79.

Bosco²¹. L'entusiasmo è tale che neppure l'avvicinarsi della temuta stagione invernale dissuade Crespi, diversamente dai suoi compagni, dal proseguire nell'esercizio, tanto da suscitare la compassione dei monaci, che «per ripararlo dalla fredd'aria il più, che si potea, gli fecero fare un piccolo serraglio di stuoje, movibile a suo piacimento, dietro il quale stette tutto quel verno assiduamente studiando»²². La domestichezza con i modi di Ludovico si consolida nel lavoro quotidiano di copia, fin alle «piccole telette»²³ con le singole storie affrescate nel chiostro, richieste dagli abati Pepoli e Prati; ed oltre ancora, nella ripresa dei fregi in palazzo Fava e in palazzo Magnani²⁴. Un *cursus studiorum* completo, secondo consuetudine, che fornisce al giovane pittore il vocabolario necessario per un'adesione schietta alla realtà naturale e al quotidiano, in analogia con il suo temperamento, nemico di «cerimonie» e avvezzo ad esprimersi «senza metafore»²⁵.

È soprattutto Ludovico, come ha ben evidenziato la lettura critica di Francesco Arcangeli, ad aver consegnato a Crespi, in un «tramando» distante un secolo, la capacità di raccontare ogni storia, a partire da quella sacra della pala d'altare, versandola entro un «chiaroscuro di senso meteorologico» (l'espressione è di Roberto Longhi²⁶). Commissionato nel 1690 dal conte Carlo Cesare Malvasia per la chiesa di San Nicolò degli Albari, il *Sant'Antonio Abate tentato dai demoni* [fig. 4, tav. XVIII] «è come in bilico entro una gran folata d'ombra mobile proiettata da quella nube nera in alto; sporgon soltanto le estremità di questo corpo in azione, le mani, un piede, il capo»²⁷. Dall'efficace descrizione di Arcangeli emerge chiaramente la modernità di Crespi, che si volge ai Carracci, e in particolare a Ludovico, per derivarne non solo lo spazio «che si va facendo nell'agire dei protagonisti»²⁸, ma anche il tempo, sia cronologico che meteorologico, fondato sull'«improvviso del gesto» e sull'«improvviso della luce»²⁹.

Già nelle sue note manoscritte Zanotti aveva d'altra parte affermato che la pala per il conte Malvasia «a tutti piacque»³⁰ e sarebbe piaciuta «allo stesso Ludovico Carracci». Proprio quest'ultimo Crespi aveva cercato «alquanto

²¹ Ivi, p. 32.

²² Ivi, p. 33.

²³ Ivi, p. 34.

²⁴ Ivi, p. 35.

²⁵ Ivi, pp. 69-70.

²⁶ R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, cit., p. 200.

²⁷ F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-romagnola. Lezioni 1967-1970*, a cura di V. Pietrantonio, prefazione di V. Fortunati, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 167.

²⁸ Così scrive Arcangeli già per la *Conversione di san Paolo* di Ludovico (Bologna, Pinacoteca Nazionale): F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., p. 95.

²⁹ Cito sempre da Arcangeli, questa volta a commento del *Sacrificio d'Isacco* di Ludovico (Città del Vaticano, Musei Vaticani): F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., p. 88.

³⁰ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 40.

d'imitare»³¹ nel suo vitale *Sant'Antonio Abate* [fig. 4]. Partecipa delle attività che conducono alla fondazione della Clementina – fu fra i firmatari del *Memoriale* indirizzato al Senato nel 1706 con il quale si auspicava la nascita di quell'istituzione –, Crespi condivide con Torelli e Franceschini il proposito di raccogliere l'eredità della grande pittura bolognese. Ma fin dalle prime prove ancora di fine Seicento si può affermare che, rispetto a loro, gli spettò una comprensione più profonda delle novità proposte da Ludovico, sapendo egli calare la storia entro l'orizzonte degli affetti più domestici e semplici. Un tono dimesso e accostabile, una lingua che deve «parlare a tutti i cuori, a cominciare da quelli degli umili»³² animavano l'*Annunciazione* dipinta da Ludovico per l'oratorio della Compagnia del Santissimo Sacramento, dove si radunavano i fanciulli della parrocchia di San Giorgio in Poggiale per il catechismo (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Quella semplicità fatta di sentimenti quotidiani – preseicentesca, anticipatrice di un Seicento manzoniano³³, scrive Arcangeli, che acutamente si avvantaggia delle ricerche condotte da Paolo Prodi circa la riforma sociale e religiosa operata dal vescovo Gabriele Paleotti – rivive nella pittura di Crespi.

Un tale carattere si può apprezzare nella pala con il *Sogno di Giuseppe*, in origine collocata nella chiesa di San Giacomo dei Carbonesi (Bologna, Pinacoteca Nazionale) [fig. 5], databile entro il 1732, essendo menzionata nella guida della città edita in quell'anno come opera per la verità del promettente figlio Luigi, un'attribuzione poi sempre più esplicitamente ridimensionata nelle edizioni successive delle *Pitture di Bologna*, che vi scorgono un largo intervento del padre. Alla pala dei due Crespi si possono senza difficoltà trasferire alcuni punti di forza analizzati da Arcangeli a proposito dell'*Annunciazione* ludovichiana: l'ambientazione quieta e spoglia, la riduzione della gamma cromatica ai bruni, il «colore [...] subordinato alla [...] luce alternata all'ombra»³⁴, la cesta per il cucito dipinta in maniera «sobria e necessaria» come un «brano di natura morta» che «parla del trascorrere anonimo di ore quiete, impiegate nell'occupazione familiare»³⁵. Si tratta di scelte linguistiche che paiono tornare utili nella Bologna dei primi decenni del Settecento, in cui il vescovo cardinale Giacomo Boncompagni si fa promotore di un riformismo religioso che agli occhi di Crespi può trovare espressione attraverso il ricorso agli accenti popolari di Ludovico Carracci³⁶.

³¹ A. OTTANI CAVINA, R. ROLI, *Commentario alla "Storia dell'Accademia Clementina" di G.P. Zanotti (1739). Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, Bologna, Tipografia Galavotti, [s.n.], 1977, p. 143, riferito a Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, II, p. 40 riga 27.

³² F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., p. 61.

³³ F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, «Paragone», VII (1956), n. 79, pp. 17-48: 36.

³⁴ F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., p. 62, sempre in riferimento alla pala di Ludovico.

³⁵ Ivi, p. 873, in riferimento alla pala di Ludovico.

³⁶ V. FORTUNATI, *Vedere con gli occhi di Arcangeli*, in F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., pp. 7-37: 30-31.

Sono gli anni che preparano l'azione pastorale del cardinale Prospero Lambertini, la sua «regolata devozione», secondo la definizione di Ludovico Antonio Muratori (1747), in equilibrio fra verità di fede e pensiero razionale, ferma nella condanna delle forme di superstizione e nell'accoglimento di una religione del cuore, stretta ai valori di un cristianesimo semplice ed evangelico. Ed anche di una riforma della società che fa affidamento sul ceto medio, sulla «riga cittadina e sui dottori»³⁷, sulla borghesia delle professioni e dei mestieri. Con Lambertini, come è noto, Crespi stringerà rapporti di sincera e quasi familiare confidenza, a dimostrazione di un'affinità nei modi di sentire, nell'attenzione e nel rispetto per la dimensione borghese³⁸, che se non si rispecchierà in commissioni per dipinti di destinazione pubblica – nessuna delle pale per la cattedrale di San Pietro, grande cantiere finanziato da Lambertini anche durante il proprio pontificato, verrà richiesta a Crespi, segno della diffidenza per il linguaggio polemico nei confronti dell'Accademia, «bizzarro» al limite dell'irrisione, adottato dal pittore³⁹ – lascerà certamente traccia nella visione partecipe con cui l'artista osserverà la qualità umana e morale dei suoi soggetti, anche nel ritratto.

Proprio su questo fronte, nel crespiano *Ritratto della famiglia Troni* (Bologna, Pinacoteca Nazionale; 1730-35) [fig. 6] sembra ripercuotersi l'eco del *Ritratto della famiglia Tacconi* di Ludovico (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Arcangeli lo ha al solito molto efficacemente descritto: «un gruppo di persone colte senza studio nel loro essere insieme, senza preoccupazioni di comporre, e sorprese nei loro umori più naturali, più veri»⁴⁰. Nell'inquadratura che colloca le figure fuori asse, cogliendo la sorella del pittore, Prudenza, il marito e i figli, sovrappensiero o distratti, «veri e inconsapevoli come la vita»⁴¹, è racchiuso il senso di un tempo contingente, sospeso in un'istantanea. Una simile percezione momentanea torna nel gruppo familiare dei Troni, tutti

³⁷ Nella lettera alla marchesa Camilla Caprara del 27 maggio 1747 papa Lambertini scrive infatti che la parte migliore della società bolognese non è né il capo né la coda (nobiltà e plebe), ma il corpo, vale a dire la borghesia. La lettera è contenuta nel ms. 237, lettera n. 29, Bologna, Biblioteca Universitaria, e recita precisamente: «L'idea che Noi abbiamo sempre avuta, ed anche manteniamo di Bologna, si è, che la coda, cioè la plebe, sia cattiva, che il capo, cioè la nobiltà, levando alcuni pochi nobili, sia poco buona, e che nel mezzo, che lo stesso che dire, nella riga cittadina, e nei dottori, vi sia del buono». La lettera è stata segnalata da A. BERSELLI, *Lettere di Benedetto XIV alla marchesa Caprara*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XII (1958), n. 3, pp. 390-391: 390. E inoltre: M. FANTI, *Prospero Lambertini, arcivescovo di Bologna (1731-1740)*, in *Prospero Lambertini: pastore della sua città, pontefice della cristianità*, a cura di Andrea Zanotti, Argelato, Minerva, 2004, pp. 35-72: 51.

³⁸ Su questi aspetti: I. GRAZIANI, *Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini*, in M. GREGORY D'APUZZO, I. GRAZIANI (a cura di), *Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini*, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, Silvana, 2017, pp. 62-97: 68-73, 75.

³⁹ A. MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia. Pittura bolognese tra classicismo ed accademia*, in R. TERRA (a cura di), *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1997, pp. 112-131: 118, 125 nota 36.

⁴⁰ F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., p. 71.

⁴¹ F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, cit., pp. 24-25.

gioiosamente raccolti attorno alla moglie dell'argentiere livornese Zanobio, tanto che Marcello Oretti indicherà il dipinto nella casa dell'artista toscano soltanto come «ritratto della signora moglie»; è lei, Valeria Crapoli, ad essere salutata festevolmente dai suoi cari, in un ritratto «senza messa in posa», in cui vanno in scena solo gli affetti nel loro spontaneo e imprevedibile manifestarsi, culminando nello sguardo «commosso e orgoglioso»⁴² della madre. Un frammento tratto dalla realtà, come indica la parzialità delle figure ai margini della tela, a significare la loro appartenenza ad uno spazio vitale continuo, analogamente ai Tacconi: «la vita insomma è lì; come vi si può presentare in un momento particolare del passare del tempo; non glorificata, non adulata, ma eterna come le generazioni che si succedono»⁴³.

È dunque Giuseppe Maria Crespi l'erede in fondo più fedele al lascito di Ludovico nella prima metà del Settecento bolognese. Alla sua morte le potenzialità di un linguaggio in grado di aderire al quotidiano e di restituire pienamente dignità ai protagonisti di una realtà sociale che sempre più vede emergere il ceto borghese verranno sviluppate dai fratelli Gandolfi.

Per primo Gaetano su un doppio fronte si sofferma sul grande lascito di Ludovico, nell'ideare un proprio dipinto d'altare, il primo nella sua carriera documentato cronologicamente, e nel copiare in acquerello alcune pale del maestro, in vista di una loro traduzione grafica finalizzata alla realizzazione di un volume a stampa. Si colloca infatti nel 1756, in concomitanza con l'uscita del sontuoso volume *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e Niccolò Abbati*⁴⁴, un'impresa editoriale finanziata dal mercante di droghe Antonio Buratti alla quale il giovane Gandolfi partecipa fornendo il disegno per la tavola d'apertura e altri otto modelli da incidere, il «San Girolamo che ode le trombe angeliche»⁴⁵ eseguito per l'oratorio del Suffragio di Bazzano [fig. 7, tav. XIX], in cui la critica ha da tempo riscontrato la diretta citazione dal dipinto di Ludovico in San Martino, di analogo soggetto⁴⁶. Il dinamismo energetico del santo risponde certamente agli interessi anatomici di Ercole Lelli, maestro

⁴² A. STANZANI, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale. Catalogo generale*, 3, *Seicento e Settecento*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 148-151, n. 86.

⁴³ F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., p. 72, a proposito dei Tacconi. Sul ritratto di Ludovico, si vedano anche le schede di A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., pp. 150-151, n. 39, e di A. STANZANI, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale*, 2, cit., pp. 236-238, n. 165. Ulteriori riferimenti alle invenzioni di Ludovico da parte di Crespi vengono individuati in A. BROGI, *Il 'San Pasquale Baylon' di Giuseppe Maria Crespi: un disegno inedito per un'incisione frantesa, ancora un esempio di generosità paterna*, «Prospettiva», 183 (2021), pp. 111-118.

⁴⁴ G. ZANOTTI, *Le Pitture di Pellegrino Tibaldi e Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna descritte e illustrate*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1756. In proposito: D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, Allemandi, 1995, pp. 16-17, 25-26 note 28-43.

⁴⁵ M. ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno, 1760-80*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B134.

⁴⁶ C. THIEM, in S. EBERT-SCHIFFERER, A. EMILIANI, E. SCHLEIER (a cura di), *Guido Reni e l'Europa*, catalogo della mostra (Francoforte), Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 542, n. D17; D. BIAGI MAINO, *Gli inizi dei Gandolfi e la cultura artistica bolognese alla metà del Settecento*, «Annali della Fondazione

di Gaetano, suggerendo, insieme agli affreschi di Tibaldi studiati in palazzo Poggi, la linea del modellato del corpo. Il *San Girolamo* ludovichiano riscuote il pieno plauso dell'ambiente accademico, venendo celebrato addirittura da Joshua Reynolds in visita a Bologna nel 1752 col porlo a confronto addirittura con il *Laocoonte*, paradigma del *pathos* antico⁴⁷. Ma nel dipinto di Gaetano la qualità della gamma cromatica, giocata sulle tonalità dei rosa, degli arancio e del grigio metallo, fa appello alle preferenze cromatiche di Vittorio Maria Bigari⁴⁸, forse in un tentativo precoce, precedente all'esperienza del determinante soggiorno a Venezia, di rinnovare la pittura attraverso un impasto più luminoso.

Dal 1756 risiede nuovamente a Bologna il conte Francesco Algarotti, impegnato nell'ultima revisione del suo *Saggio sopra la pittura*, in cui un intero paragrafo è dedicato alle caratteristiche fisiche della luce, composta di fasci di «raggi rossi, dorè, gialli, verdi, azzurri, indachi e violati, che così mescolati insieme non possiamo l'uno dall'altro discernere, ed il bianco vengono a formar della luce»⁴⁹. Una tavolozza iridata, schiarita nell'esaltazione del bianco, di cui Gaetano avrà quindi probabilmente sentito parlare, e che lo avrà invogliato a servirsi di colori variati piuttosto che terrosi, rincorrendo l'idea di una resa più razionale dell'osservazione naturale, fondata sulle nozioni scientifiche di Isaac Newton, i cui esperimenti erano stati riprodotti sempre da Algarotti negli anni giovanili sotto la guida di Francesco Maria Zanotti all'Istituto delle Scienze di Bologna. Esperimenti che avevano indotto l'intellettuale cosmopolita a motivare con argomenti scientifici le proprie predilezioni per la pittura veneziana, dal Veronese a Ricci a Tiepolo, esposte nei testi di carattere storico artistico. In Gaetano si trovano dunque la seduzione del colore accanto alla «carica espressiva» del volto, all'«ampiezza retorica» del gesto, all'«enfasi risentita» dei volumi, come scrive Brogi a proposito della *San Girolamo* di Ludovico⁵⁰, parafrasando il commento di Malvasia circa l'«imbrandimento maestoso della penna alzata»⁵¹.

Alla radice dell'esigenza pur avvertita di operare un rinnovamento, permane tuttavia in Gaetano lo studio della tradizione bolognese, cui peraltro l'ambiente culturale connesso all'Accademia, nel medesimo giro d'anni, intende tributare un omaggio. Si pone infatti in contiguità con l'uscita del volume sugli affreschi di palazzo Poggi, sede dell'Istituto delle Scienze e

di Storia dell'Arte Roberto Longhi», II (1984, ma 1989), p. 128; D. BIAGI MAINO, *Gaetano*, pp. 19, 343-344, n. 2.

⁴⁷ Lo hanno evidenziato Giovanna Perini e Alessandro Brogi: G. PERINI, *Sir Joshua Reynolds a Bologna (1752). Considerazioni preliminari ad un'edizione critica dei taccuini di viaggio basata sul taccuino conservato al Sir John Soane's Museum di Londra*, «Storia dell'Arte», 73 (1991), pp. 361-412: 405; A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., pp. 172-173, n. 57.

⁴⁸ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, cit., p. 19.

⁴⁹ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Livorno, Marco Coltellini, 1764, p. 57.

⁵⁰ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., p. 172.

⁵¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 345.

dell'Accademia Clementina, la volontà espressa da parte dello stesso Buratti, poi finanziatore anche del soggiorno nel 1760 di Gaetano a Venezia, di promuovere una nuova pubblicazione contenente le più celebri pitture di Bologna, allo scopo di preservarne la memoria. Una coscienza esplicita, lucidamente acquisita, del valore della tradizione artistica bolognese si fa ora strada. Gaetano è ingaggiato per ricopiare in disegni acquerellati diverse pale conservate nelle chiese di Bologna⁵². Nell'album pervenuto alle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio dal patrimonio degli eredi Buratti, sei dei ventuno fogli di Gaetano riproducono opere di Ludovico, ad indicare l'importanza da questi assunta nel genere della pala d'altare⁵³: la *Caduta di san Paolo* in San Francesco, la *Trasfigurazione* in San Pietro Martire, il *San Giovanni che predica nel deserto* della Certosa, la *Pala Bargellini* delle Convertite, un foglio firmato 1757 come la *Nascita di san Giovanni Battista* delle monache dell'omonimo monastero, il *Sant'Antonio Abate che predica nel deserto* del Collegio Montalto, tutte pale che sarebbero poi giunte nella Pinacoteca a seguito delle requisizioni napoleoniche. L'anno 1757, riportato come si è detto in due fogli, è anche quello di nomina di Buratti ad Accademico Clementino d'onore su proposta di Giampietro Zanotti⁵⁴, segno dell'apprezzamento per l'impegno profuso nella difesa della cultura artistica locale. Una cultura artistica di fama internazionale, se anche Richard Dalton, di passaggio a Bologna (1759, 1764) durante il viaggio di studio in Italia, soffermandosi «sopra le opere de' più celebri Maestri antichi e moderni», avrebbe copiato «due volte il famoso chiostro di San Michele in Bosco»⁵⁵ e richiesto a Gaetano «di replicare parte dei disegni già eseguiti per il Buratti»⁵⁶: dei nove fogli custoditi nelle collezioni reali di Windsor, ben cinque sono da «tavole» di Ludovico⁵⁷. Rese note da Otto Kurz⁵⁸, sono databili fra il 1764 e la fine del decennio⁵⁹.

⁵² D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, cit., pp. 19-21. Sull'analoga iniziativa condotta a Venezia: F. HASKELL, *Patrons and Painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, 1964, trad. it. *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1985, cap. XIII.

⁵³ F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni*, I, *Dal Cinquecento al Neoclassicismo*, Bologna, Alfa, 1973, p. 249, n. 79; p. 250, nn. 80-81; p. 253, n. 87; p. 254, n. 89; p. 258, n. 96; tavv. 25-26, 28. Ringrazio Daniela Schiavina per avere facilitato la consultazione del materiale fotografico relativo ai disegni di Gaetano Gandolfi.

⁵⁴ S. QUESTIOLI (a cura di), *Atti dell'Accademia Clementina*, I, *Verballi consiliari (1710-1764)*, trascrizioni di D. Magnolo, S. Questioli, Bologna, Minerva, 2005, p. 219, c. 203.

⁵⁵ M. ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno, 1760-80*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B131, c. 455; D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, cit., pp. 41, 48 note 102, 104.

⁵⁶ Ivi, pp. 41-42.

⁵⁷ *Nascita di san Giovanni Battista; San Giorgio; Pala dei Bargellini; Chiamata di Matteo; Trasfigurazione di Cristo*.

⁵⁸ O. KURZ, *Bolognese Drawings of the XVII & XVIII centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1955, p. 110.

⁵⁹ D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, cit., p. 48 nota 105.

Ancora nel 1776 Gaetano è il disegnatore che porta a compimento, insieme a Jacopo Alessandro Calvi, l'opera, avviata da Domenico Fratta, di trasposizione degli affreschi di Ludovico e dei suoi scolari nel volume *Il Claustro di San Michele in Bosco*, ideato da Giampietro Zanotti, scomparso anzitempo come il Fratta, e impresso da Petronio dalla Volpe⁶⁰.

Prescindendo dalla produzione di copie, alla cui origine sono motivazioni diverse – copie richieste da collezionisti e amatori, talvolta da viaggiatori stranieri; copie grafiche destinate alla riproduzione a stampa per divulgare invenzioni –, sempre negli anni Settanta è Ubaldo Gandolfi, fratello di Gaetano, a manifestare un'intelligente comprensione del «più profondo significato dei domestici silenzi della tradizione carracesca, di Ludovico in particolare», secondo quanto notava Carlo Volpe⁶¹: nell'*Annunciazione* oggi in Santa Maria della Misericordia [fig. 8], ma proveniente dalla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini⁶², datata 1777, il maggiore dei Gandolfi ambienta l'episodio in una quieta e umile abitazione, facendo agire i protagonisti con «sincerità di accenti»⁶³, attraverso gesti e espressioni miti, come nelle numerose «teste di carattere» dipinte nello stesso giro d'anni, in cui i modelli sono colti in attitudini affettuose e sentimentali. Celebri sono quelle della serie appartenuta al marchese Gregorio Casali, segretario dell'Accademia Clementina, in cui Ubaldo con «verità» e «facilità meravigliosa cavata dalla sola natura»⁶⁴, servendosi di riprese ravvicinate, esplora i volti di un'umanità anonima, di estrazione borghese e popolare, eppur ricca di profonda dignità e di valori morali, quali si evincono dalle affezioni dell'anima comunicate dagli sguardi e dalle pose. Un'umanità colta negli «umori più naturali, più veri», per parafrasare Arcangeli sui Tacconi, in cui i personaggi sono raffigurati entro la dimensione storica di un quotidiano dimesso, che, come ha acutamente indicato ancora Volpe⁶⁵, trova parallelismi nella pittura di Jean-Baptiste Greuze, portatrice della morale di Jean-Jacques Rousseau,

⁶⁰ Sull'impresa e sul disegno per la scena con *Totila dinanzi a san Benedetto* (Roma, collezione privata): D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, cit., pp. 80-81, tav. XXVI.

⁶¹ C. VOLPE, in *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1979, p. 102.

⁶² M. ORETTI, *Cronica o sia Diario Pittorico nel quale si descrivono le opere di pittura e tutto ciò che accade intorno alle Belle Arti in Bologna, 1764-86*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B106, c. 89; ID., *Notizie de' Professori del disegno*, cit., ms. B134, c. 182; ID., *Le Pitture nelle Chiese della Città di Bologna descritte da Marcello Oretti nell'anno 1767, 1767*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B30, c. 89; C.C. MALVASIA, *Pitture, sculture ed architetture delle Chiese, Luoghi pubblici, Palazzi e Case della città di Bologna*, Bologna, Stamperia del Longhi, 1782, p. 215; ID., *Pitture, sculture ed architetture delle Chiese, Luoghi pubblici, Palazzi e Case della città di Bologna*, Bologna, nella Stamperia del Longhi, 1792, p. 215; D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi*, Torino, Allemandi, 1990, pp. 272-273, scheda 131.

⁶³ Ivi, p. 273.

⁶⁴ *Vita di Ubaldo Gandolfi scritta dal Padre Maestro Landi Servita*, 1781, Bologna, Accademia di Belle Arti, Atti, ms., t. II, foglio aggiunto alla c. 371.

⁶⁵ C. VOLPE, *I Gandolfi*, in *L'arte del Settecento emiliano*, cit., pp. 93-97: 96.

nemica delle ipocrisie e delle menzogne della mondanità e favorevole al recupero di uno stato naturale, in cui l'atteggiamento esteriore è il riflesso diretto e autentico delle disposizioni del cuore e la necessità di misurarsi con le esigenze della vita mette al riparo dagli arrivismi e dalla depravazione dei costumi.

Portandoci ora verso l'ultima stagione di attività della Clementina, prima della chiusura nel 1803, Ludovico continua a fornire esempi ai più illustri professori: nel 1787 viene saldata a Jacopo Alessandro Calvi la pala d'altare con la *Vocazione di san Matteo* dal parroco Giuseppe Maria Luatti, primo arciprete dell'omonima chiesa di Molinella⁶⁶ [fig. 10, tav. XX]. Come di consueto nella prassi del pittore, il dipinto è oggetto di un suo particolareggiato studio grafico (Bologna, collezione privata) [fig. 9] ed è un'evidente ripresa del dipinto per l'arte dei Salaroli in Santa Maria della Pietà, di analogo soggetto⁶⁷: non a caso una pala in cui, «abbandonata [...] la poetica naturalista», Ludovico procede a «un cauto e discontinuo accostamento a quella dell'ideale classico» (Brogi), certamente più congeniale a Calvi.

Concludo questa rapida carrellata, che attesta la fortuna di Ludovico lungo tutto il Settecento, segnalando la copia di dimensioni conformi all'originale che sostituisce nell'ex chiesa di San Pietro Martire la sua grande pala con la *Trasfigurazione*, ora in Pinacoteca [fig. 11]. Come testimonia la *Guida del forestiere* del 1820⁶⁸, il convento retto dalle suore domenicane venne soppresso e ridotto ad abitazione privata nel 1798. Pur essendo la copia già menzionata in questa edizione, il nome del suo autore, Filippo Pedrini, compare solo in quella del 1845⁶⁹, ma è confermato dal rinvenimento di una perizia, datata al giugno del 1821, di Francesco Albéri e Gaetano Tambroni, professori dell'Accademia Pontificia di Belle Arti⁷⁰, erede

⁶⁶ V. GARDINI, *Molinella in saecula saeculorum: libro di don Gardini*, revisione del manoscritto, integrazioni e note introduttive a cura di A. Martelli, Molinella, [S.l.], La compagnia del caffè, Centro Culturale Cattolico, 2002, p. 151; *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna, ritratte e descritte*, Bologna, Tipografia S. Tommaso d'Aquino, 1847, II, n. 34; R. ROLI, *Pittura bolognese, 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977, p. 238. Più recentemente: I. GRAZIANI, *Jacopo Alessandro Calvi, detto Il Sordino (1740-1815). Accademico e pittore*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2022, pp. 82-83 n. 58, 120 n. D51, 222, 314.

⁶⁷ A. BROGI, *Ludovico*, cit., pp. 211-212, n. 97; A. STANZANI, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale*, 2, cit., pp. 262-265, n. 176.

⁶⁸ *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, per Annesio Nobili, 1820, p. 283; *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, presso Riccardo Masi, 1826, p. 128.

⁶⁹ *Guida per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Tipografia di S. Tommaso d'Aquino, 1845, p. 116.

⁷⁰ Nella perizia richiesta ai professori dell'Accademia Pontificia la copia viene stimata duecento scudi romani. Dai documenti si apprende anche che la chiesa di San Pietro Martire era tornata una «pubblica Cappella» all'interno dello stabile «di ragione del Sig. Luigi Rizzi»: Bologna, Archivio Accademia di Belle Arti di Bologna, Atti Accademia Pontificia, Miscellanea, *Perizia di Francesco Albéri e Gaetano Tambroni, datata 17 giugno 1821*, carta n.n.; 28 giugno 1821, c. 561. I documenti sono stati rintracciati da I. NIOLA, *Filippo Pedrini (1763-1856), l'ultimo dei gandolfeschi*, tesi di laurea

della Clementina e ugualmente impegnata nella responsabilità complessa della tutela e del controllo sul patrimonio artistico dopo i tempi difficili delle confische francesi. Ludovico, anche il più «esorbitante» (Malvasia)⁷¹ ed «iperbolico» (Brogi)⁷², come in questo caso, non può essere dimenticato: il danno alla pietà dei fedeli va risarcito con un dipinto sostitutivo, quale quello di Pedrini, di ottima fattura.

magistrale, Università di Bologna, rel. Prof.ssa I. Graziani, a.a. 2019-20, pp. 214-216, n. 51, pp. 362 doc. 1, 363 doc. 2.

⁷¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 175; II, pp. 321, 327; ID., *Le pitture di Bologna*, Bologna, Per Giacomo Monti, 1686, p. 262.

⁷² A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., p. 174, n. 59.



1. Marcantonio Franceschini, *Cristo appare a san Tommaso d'Aquino*, Bologna, convento di San Domenico, Biblioteca



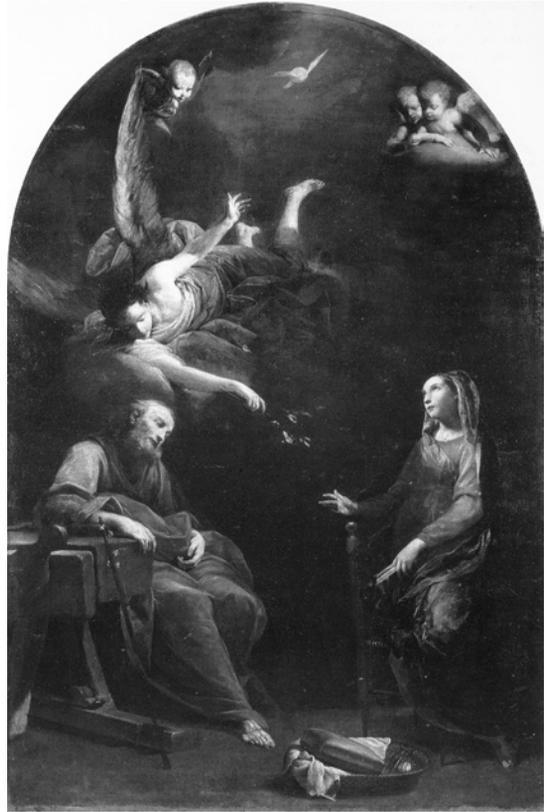
2. Marcantonio Franceschini, *Martirio dei santi Felice e Fortunato*, Chioggia, Museo Diocesano



3. Felice Torelli, *Cattura di Cristo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (collezione Zambeccari)



4. Giuseppe Maria Crespi, *Sant'Antonio Abate tentato dai demoni*, Bologna, chiesa di San Nicolò degli Albari



5. Giuseppe Maria e Luigi Crespi, *Sogno di Giuseppe e Annunciazione alla Vergine*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (dalla chiesa di San Giacomo dei Carbonesi)



6. Giuseppe Maria Crespi, *Ritratto della famiglia Troni*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



7. Gaetano Gandolfi, *Visione di san Girolamo*, Bazzano, oratorio del Suffragio



8. Ubaldo Gandolfi, *Annunciazione*, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia (dalla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini)



9. Jacopo Alessandro Calvi, *Vocazione di san Matteo*, Bologna, collezione privata



10. Jacopo Alessandro Calvi, *Vocazione di san Matteo*, Molinella, chiesa di San Matteo



11. Filippo Pedrini, *Trasfigurazione*, Bologna, oratorio di San Pietro Martire

