

A CURA DI
DANIELE BENATI
TOMMASO PASQUALI

DAR
11

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 miscellanei.

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



**Palazzo
Bentivoglio**



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.buponline.com

email: info@buponline.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	

<i>Tavole</i>	XV
---------------	----

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 225

LA FORTUNA

TOMMASO PASQUALI

Episodi del revival ludovichiano di fine Seicento 251

IRENE GRAZIANI

La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese 275

OLIVIER BONFAIT

La ricezione di Ludovico Carracci in Francia nel Sei e Settecento 297

VERA FORTUNATI

«La pittura come esistenza, come vita»:
Ludovico Carracci secondo Francesco Arcangeli 315

Presentazione

Daniele Benati, Tommaso Pasquali

Non sono state quante avrebbe meritato, nel 2019, le iniziative che hanno ricordato Ludovico Carracci (Bologna, 1555-1619) nel quarto centenario dalla morte. Il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater fece in realtà la sua parte organizzando un convegno internazionale di studi che il 30 e il 31 maggio di quell'anno vide convenire a Bologna una quindicina di studiosi provenienti dall'Europa e dagli Stati Uniti e che si aprì nel ricordo di Andrea Emiliani, da poco scomparso. Il convegno, curato da Daniele Benati, si svolse in collaborazione col Polo Museale dell'Emilia-Romagna, allora diretto da Mario Scalini, e nell'occasione la Pinacoteca Nazionale di Bologna presentò, per la serie *Rare Visioni. Esposizioni temporanee dei dipinti dai depositi* curata da Elena Rossoni, alcune opere solitamente non esposte; ma non si trovarono purtroppo le risorse per il più consistente evento espositivo al quale si era in un primo momento pensato. Altre manifestazioni che stavano per essere messe in cantiere non hanno poi avuto luogo, così che questo libro, contenente testi che rielaborano le relazioni presentate al convegno insieme ad altri stesi per l'occasione, rappresenta l'unico risultato tangibile di una ricorrenza che Bologna non poteva non onorare.

Costituisce una convinzione ormai ampiamente condivisa il fatto che sia stato proprio Ludovico, con il suo eloquio fortemente emozionale, a consentire alla pittura contemporanea un decisivo salto di qualità, tale da inaugurare una nuova epoca, che non è solo quella del Seicento, ma anche quella della nostra modernità. Pur datandosi tra la fine dell'ottavo e l'inizio del nono decennio del Cinquecento e denunciando in modo del tutto piano i propri modelli – Correggio, Prospero Fontana, Federico Barocci –, la sua prima opera nota, il *San Vincenzo* ora UniCredit, pubblicato nel 1976 da Carlo Volpe, è di fatto un quadro già pienamente secentesco, inconfondibile per modalità di stesura pittorica e per forza di sentimento con qualunque dipinto licenziato

non solo a Bologna in quegli anni. Un quadro, oltretutto, in grado di reggere entrambe le interpretazioni tra loro assai diverse, se non opposte, che il secolo scorso ha saputo offrire dei caratteri peculiari dell'attività del suo autore: da un lato, la lettura in chiave protobarocca offerta da Roberto Longhi nei *Momenti della pittura bolognese* del 1935, che segnano di fatto la sua riscoperta, e dall'altro quella intimista ed esistenziale avanzata da Francesco Arcangeli nell'articolo *Sugli inizi dei Carracci* del 1956 e sostenuta a più riprese fino alla mostra *Natura ed espressione* del 1970.

«Grazia» e «terribilità» sono concetti che la cultura cinquecentesca aveva declinato in modo antitetico, ma che, fondendosi e integrandosi a vicenda, in Ludovico acquistano un significato del tutto nuovo, così da consegnarsi alla sensibilità dei secoli successivi: una grammatica «degli opposti» messa al servizio di una poetica che mira a coinvolgere il riguardante nel modo più diretto e personale, facendo proprie le esigenze maturate dal nuovo clima di Controriforma. Non si tratta della sola ricerca del «vivo» – un tema che appassiona Annibale Carracci, consentendogli alla fine di entrare in sintonia con Raffaello e con l'antico –, ma di qualcosa che ha a che fare in modo più ar rischiato con il mondo dei sentimenti, di volta in volta dolcemente affettuosi ovvero tragici e luttuosi, a seconda della necessità presentata dal racconto, sempre umanamente partecipato. Ed è sul carattere già pienamente espresso nel giovanile *San Vincenzo* che s'innesta una delle avventure più originali e ricche di futuro di quel passaggio di secolo.

Grazie alle concomitanti ricerche di Gail Feigenbaum, Alessandro Brogi e Babette Bohn, il percorso del più longevo dei Carracci si è venuto progressivamente chiarendo nelle sue pieghe più riposte, rivelando ad esempio la natura sempre competitiva del rapporto con i cugini, protagonisti in modo diverso della sua stessa vicenda. La mostra dedicatagli nel 1992 da Andrea Emiliani ha saputo scommettere su tale ruolo, presentandolo in una monografia a tutto tondo in cui erano le sue ragioni a primeggiare. Altro restava da chiarire ed è stato fatto da quanti ne hanno approfondito lo studio, al quale anche il presente volume vuole recare ulteriori argomenti.

Che a questa ricerca personalissima, tale da dar luogo a un percorso sempre mutevole quanto intimamente coerente, Ludovico abbia saputo affiancare una compiuta attitudine di maestro costituisce il secondo aspetto sul quale ci è parso utile ragionare, prima nel convegno e poi in questo libro. Non si tratta certo di una novità, se è proprio sulla forza di tale magistero che già Carlo Cesare Malvasia aveva saputo costruire l'asse portante che regge tutta la sua *Felsina pittrice* (1678). Ancora nel 1756, dedicando al promettente Jacopo Alessandro Calvi i suoi *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Giampietro Zanotti avrebbe poi rimarcato quanto sia importante la scelta di un maestro e, interrogandosi su quale fosse tra Ludovico e Guido Reni il modello ideale da additare per un tale ruolo, avrebbe puntato ovviamente sul primo in base a una constatazione difficilmente confutabile: «che

ben fosse atto [Ludovico] a produrre un Guido, non così Guido un [Ludovico] Carracci».

Gli allievi di Ludovico si connotano di fatto per le attitudini più varie, che egli aveva saputo suscitare e assecondare, tanto che accanto ad Albani, Cavedoni e Garbieri (per tacere del Guercino) poteva ben dirsi suo allievo anche Guido Reni: senza il «troppo umano» Ludovico, non ci sarebbe stato il «divino» Guido. Se dobbiamo prestare fede a quanto Marco Bandinelli aveva riferito a Carlo Cesare Malvasia, che ne prese nota in un appunto non utilizzato nella *Felsina*, del proprio fallimento come maestro sarebbe stato viceversa consapevole lo stesso Reni, allorché, giunto al termine della propria vita, prendeva atto di come tutti i giovani che gli erano stati accanto si fossero limitati a «rubargli» alcune formule esteriori, senza sviluppare le ragioni insite nella sua arte. E, se si pensa che nella sua «stanza» era transitata almeno una decina di veri grandi pittori (da Gessi a Sementi, da Cantarini a Desubleo, da Cittadini a Sirani), tale dolorosa constatazione va intesa appunto a svantaggio della sua attitudine di didatta, giacché, invece di assecondarli e metterli alla prova in progetti comuni come aveva fatto Ludovico, egli si era in realtà limitato a servirsene nel proprio lavoro e tutt'al più a coinvolgerli nella produzione di repliche delle proprie celebrate invenzioni.

La «gara», di cui gli stessi tre Carracci avevano fornito un insuperabile esempio lavorando fianco a fianco nei propri anni giovanili, è di fatto lo strumento attraverso il quale Ludovico affina la propria qualità di maestro. Ne sono prova i lavori non soltanto in palazzo Fava, nell'oratorio superiore di San Colombano e nel chiostro ottagonale di San Michele in Bosco, ma in tutte quelle occasioni in cui i suoi scolari si sarebbero trovati a misurarsi, anche dopo la sua morte.

Il libro apre però anche un terzo fronte, sul quale non sono mancate in passato indicazioni importanti, ma che meritava una riflessione più approfondita. Ci riferiamo all'ombra lunga che il magistero di Ludovico getta sulla pittura bolognese nei secoli successivi e alla ricezione dei suoi modi fuori da Bologna. Si tratta di un tema assai ampio, sul quale non si può al momento procedere che per assaggi. Un aspetto sul quale ci si potrà interrogare in futuro, visto che qui non c'era spazio, è come l'inarcarsi delle sue figure, secondo una ritmica che non ha nulla a che fare con l'appagata «rotondità» di Annibale, e il loro prepotente sforbiciarsi nello spazio diano luogo a un lessico costante in ambito bolognese non solo per quanto riguarda la pittura, ma anche nel meno battuto campo della scultura.

Una volta raccolti i contributi, ne è nato l'assetto tripartito del volume. La prima sezione è dunque dedicata al percorso di Ludovico: un percorso «lungo» non solo dal punto di vista temporale, ma soprattutto per la varietà e la qualità delle scelte esperite nel suo tragitto. Lo si coglie bene dal primo degli interventi pubblicati – sostitutivo di quello presentato al convegno del 2019,

confluito nel frattempo in altra sede –, in cui Alessandro Brogi, al quale si deve la più agguerrita monografia sull'artista (2001), propone all'attenzione dei colleghi un disegno giovanile, dall'agghindata e facile vena comunicativa, e un dipinto con l'*Apparizione di Cristo a san Giacomo* spettante alla sua ultima attività, in cui, per meglio illustrare la valenza sacra e insieme umana dell'episodio, Ludovico non teme di risultare persino sgradevole, rinunciando a qualsiasi lusinga decorativa.

È quanto si nota anche nei grandiosi affreschi che decorano la volta e le pareti del presbiterio del Duomo di Piacenza, di cui Sonia Cavicchioli, sempre impegnata sul fronte della lettura iconografica, studia il ricco programma dottrinale, voluto dal vescovo Claudio Rangoni e messo in opera tra il 1605 e il 1609 da due artisti bolognesi: accanto a Ludovico, poderoso e ipertrofico come non mai, vi è infatti attivo Camillo Procaccini. Ma, come nota la studiosa, soltanto l'analisi simultanea dei due interventi, fin qui affrontati separatamente, dà conto della complessità e della coerenza dell'intero progetto figurativo, che si connota anche per l'accortezza con cui, esaltando la Vergine quale madre di Dio e regina della Chiesa, si evitano riferimenti espliciti al tema, ai tempi oggetto di discussione, della sua Immacolata Concezione.

Interventi specifici sono poi dedicati all'attività disegnativa e incisoria del grande caposcuola bolognese. Del primo aspetto torna a occuparsi Babette Bohn, alla quale si deve il fondamentale volume *Ludovico Carracci and the Art of Drawing* (2004). Il suo contributo mira a discutere fogli poco noti, ma tali da chiarire l'uso che Ludovico fa del disegno e le ricadute che i suoi modi hanno sugli artisti della sua scuola, senza trascurare un sostanzioso accenno alla fortuna collezionistica registrata nei secoli successivi. Il rapporto di Ludovico con l'incisione è invece preso in esame da Elena Rossoni, forte della lunga militanza presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Fa da guida al suo contributo l'esemplare trattazione del tema contenuta nella *Felsina pittrice* di Malvasia, che ha uno dei suoi più marcati elementi di novità proprio nei «cataloghi» delle stampe eseguite dagli artisti bolognesi o ricavate da altri su loro modelli. Se, sulla base delle poche incisioni eseguite a fronte dell'assai maggiore impegno profuso in quest'arte da Annibale e soprattutto da Agostino Carracci, Rossoni non può che confermare il limitato interesse di Ludovico per la stampa, da rivedere è tuttavia, a suo parere, il giudizio limitativo che Malvasia offre delle sue prove in questo campo, condotte con superba qualità inventiva e ammirevole raffinatezza esecutiva.

Completano la sezione due interventi di carattere documentario. Grazie ad alcune memorie manoscritte rinvenute nell'Archivio di Stato di Bologna, Barbara Ghelfi riconsidera la pala dedicata a *San Carlo Borromeo* tuttora in San Bartolomeo, appurandone una datazione tra il 1613 e il 1614, ma offre anche alcune precisazioni in merito all'esecuzione da parte di Francesco Albani dei laterali dell'*Annunciazione «dal bell'Angelo»* nella stessa chiesa e, a

conferma di quanto ancora ci sia da fare su questo fronte, riapre il dossier relativo a un'opera cruciale dello stesso Ludovico, il *Martirio di sant'Orsola* pervenuto alla Pinacoteca Nazionale di Bologna dalla chiesa di San Leonardo.

Dal canto suo, Raffaella Morselli si serve di fonti note e di altre inedite per evidenziare il ruolo preminente svolto da Ludovico Carracci anche nelle trasformazioni che tra la fine del Cinquecento e i primi due decenni del Seicento segnano l'organizzazione del mestiere, culminando, grazie al suo personale impegno, nella formulazione di un nuovo statuto della Compagnia dei pittori, reso più aggiornato rispetto alle realtà fiorentina e romana. Al di là del punto di riferimento costituito dalla sua ricerca artistica, ad essere in questo modo acclarato è il peso da lui ricoperto nell'economia artistica della Bologna moderna.

La seconda sezione del volume, dedicata alla scuola di Ludovico, si apre con il chiarificatore intervento di Samuel Vitali circa la non sovrapponibilità tra la bottega dei Carracci e l'accademia da loro fondata (col nome dapprima dei «Desiderosi» e poi degli «Incaminati»), che la storiografia moderna tende talora a considerare entità più o meno equivalenti. Si tratta in realtà di un errore, giacché la bottega (o le botteghe?) e l'accademia carracesche erano nettamente separate quanto a scopi, membri e funzionamento. Vitali dedica pertanto una particolare attenzione alla localizzazione delle rispettive sedi nella città di Bologna, così da recare un sostanzioso contributo di conoscenza ai modi attraverso i quali si esplicava l'attività didattica e speculativa dei tre cugini.

Oltre a riproporre il tema della fortuna del mito di Enea nel secondo Cinquecento a Bologna, di cui nel convegno del 2019 era tornata ad occuparsi Sonia Cavicchioli, lo studio dei fregi con *Storie dell'Eneide* in palazzo Fava consente a Daniele Benati di riesaminare un episodio cruciale per la messa a punto da parte di Ludovico di una propria scuola, grazie alla libertà vigilata con cui, nel rispetto di un programma iconografico unitario fornito da un qualche erudito e grazie al fertile scambio di idee con il maestro, è consentito ad alcuni dei suoi più promettenti allievi di esprimersi in prima persona.

Il tema della «gara», particolarmente fecondo per la crescita della scuola di Ludovico, si ripropone anche nel reciproco confronto che vari artisti, una volta usciti dalla sua bottega e divenuti pienamente autonomi, instaurano allorché si trovano ad operare nei luoghi pubblici di Bologna. È il caso dell'arredo pittorico della chiesa di San Paolo Maggiore, al quale dedica il proprio contributo Angelo Mazza, che nel convegno del 2019 si era occupato di alcune personalità minori del seguito di Ludovico e che qui, avvalendosi delle informazioni contenute in inventari secenteschi finora non adeguatamente compulsati, perviene a precisazioni importanti in merito agli interventi di pittori quali Giovan Battista Bertusio, Lucio Massari, Giovanni Luigi Valesio, Giacomo Cavedoni e altri.

Due affondi sono infine riservati all'importanza ricoperta dal magistero di Ludovico su due artisti assai diversi fra loro, Guido Reni e il Guercino. Dei debiti contratti da Guido nei confronti del maestro si occupa Catherine Loisel, alla quale tra l'altro si deve il catalogo completo dei disegni dei Carracci conservati al Louvre (2004). Anche in questo caso il suo approccio al problema si appunta sull'attività disegnativa, comportando la presentazione di nuovo materiale grafico relativo non solo a Guido Reni e a Ludovico, ma anche agli altri due Carracci, e di proposte attributive che non mancheranno di arricchire la discussione futura. Del progressivo avvicinamento ai modi di Ludovico da parte del Guercino tratta invece Giacomo Alberto Calogero all'interno di un contributo in cui viene esaustivamente ripercorsa la prima fase del grande pittore centese.

Un numero leggermente inferiore di interventi compone la terza sezione del libro, dedicata alla ricezione dei modi di Ludovico da parte delle generazioni successive. I due saggi di Tommaso Pasquali e Irene Graziani, dedicati rispettivamente al tardo Seicento e al Settecento, dimostrano quanto il suo esempio sia stato fecondo in ambito bolognese, così da marcare indelebilmente i caratteri della scuola pittorica locale. Si tratta di interventi ricchi di nuove suggestioni e di materiale in gran parte inedito, attraverso i quali si precisa, ad esempio, come il fenomeno del cosiddetto neo-carraccismo che connota il passaggio tra i due secoli sia essenzialmente debitore nei confronti di Ludovico e come la sua arte sia tenuta a modello anche da parte di artisti, come Marcantonio Franceschini, apparentemente distanti dal suo mondo.

Uscendo dai confini felsinei, la fortuna europea di Ludovico è oggetto dell'importante assaggio fornito da Olivier Bonfait a proposito della Francia, dove l'esponente dei tre «Carraches» più considerato e destinato a incidere maggiormente sul *Grand Gout* locale è ovviamente Annibale, forte della sua prolungata attività romana. L'apprezzamento del cugino, tenuto vivo tra i collezionisti soprattutto di disegni e gli artisti – assai significativi sono i numerosi schizzi velocemente tratti a matita dai suoi dipinti da Fragonard durante il viaggio compiuto in Italia insieme all'abate di Saint-Non –, passa attraverso le letture molto diverse della sua arte fornite dagli eruditi francesi, che alla fine, privilegiando la matrice correggesca del suo linguaggio, giungono a riconoscere in lui il pittore della «grazia».

A concludere, l'intervento di Vera Fortunati, che, rileggendo sulla base anche di ricordi personali quanto scritto su Ludovico Carracci da Francesco Arcangeli, ne sottolinea l'interpretazione dichiaratamente «di parte» e insieme la centralità ricoperta nel suo percorso critico. Come in altri casi, ripartire da Arcangeli e dalla sua riflessione, animata da una sincera e disarmata volontà di mettersi personalmente in gioco nel corpo a corpo con l'opera d'arte e con la personalità del suo autore, significa porsi in ascolto di una voce che ci guida alla comprensione della mostra fragile e turbata modernità.

Nel licenziare questa fatica, i curatori non possono esimersi da alcuni doverosi ringraziamenti: in primo luogo agli autori coinvolti, che hanno offerto a questo libro il risultato delle proprie ricerche e ne hanno atteso con pazienza la pubblicazione. Oltre che per le importanti opportunità di collaborazione attivate con il nostro Dipartimento, alla direttrice Maria Luisa Pacelli siamo poi grati per il sempre amichevole supporto e in particolare per averci permesso di utilizzare come immagine di copertina il *Martirio di san Pietro Toma* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, un quadro che esemplifica al grado più alto le prerogative di Ludovico Carracci. Il volume non avrebbe però potuto vedere la luce senza l'affettuoso sostegno che fin da subito ci hanno garantito Alberto e Gaia Vacchi, ai quali va pertanto la nostra più sentita riconoscenza. Per la qualità del risultato siamo infine grati alla professionalità di Bologna University Press, e in particolare alla generosa disponibilità di Andrea Bonazzi, che ci ha seguito con la sicura competenza di cui la collana del Dipartimento delle Arti si è fin qui avvantaggiata.

TAVOLE



I. Ludovico Carracci, *San Vincenzo martire in adorazione della Vergine*, UniCredit Art Collection, Bologna, palazzo Magnani



II. Ludovico Carracci, *Studio per uno "Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria, con san Giuseppe e due angeli musicanti"*, Londra, collezione privata



III. Ludovico Carracci, *Adorazione dei pastori*, già Londra, Benappi Fine Art



IV. Ludovico Carracci, *Giovane nudo dormiente*, Oxford, Ashmolean Museum



V. Ludovico Carracci, *Orazione nell'orto*, Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco



VI. Guercino, *Orazione nell'orto*, UniCredit Art Collection, Bologna, palazzo Magnani



VII. Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia con san Francesco, un frate orante, due angeli e due donatori*, Cento, Pinacoteca Civica



VIII. Ludovico Carracci, *La fuga di Enea da Troia*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



IX. Francesco Albani, *I Troiani si riposano sulla spiaggia della Libia*, Bologna, palazzo Fava, seconda stanza dell'Eneide



X. Ludovico Carracci, *Martirio di san Pietro Toma*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



XI. Ludovico Carracci, *San Carlo Borromeo al sepolcro di Cristo*, Bologna, chiesa di San Bartolomeo



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



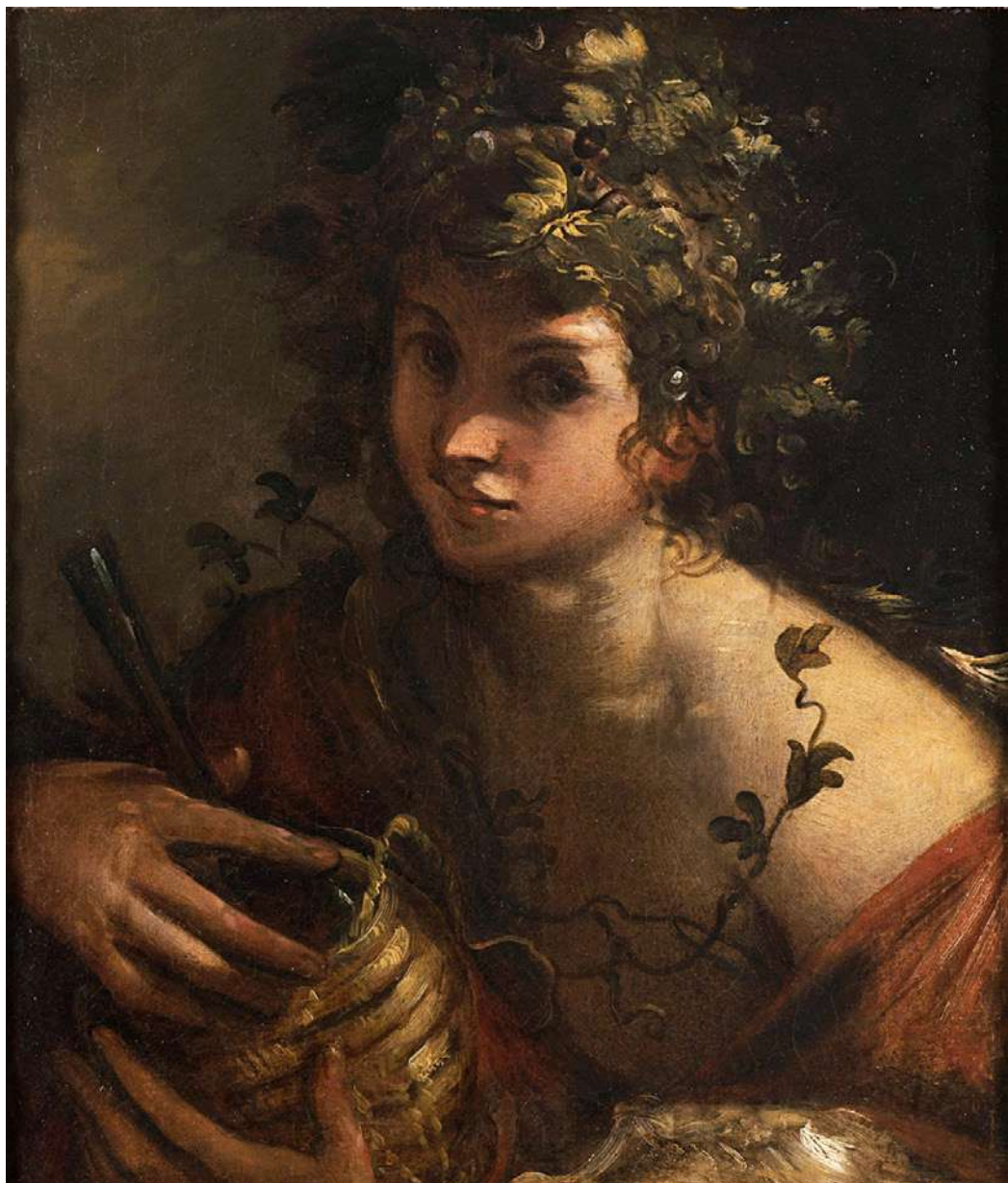
XIII. Ludovico Carracci, *Patriarchi*, Piacenza, Duomo



XIV. Ludovico Carracci, *Apparizione di Cristo a san Giacomo*, Londra, collezione privata



XV. Giovan Battista Bertusio, *Madonna e il Bambino venerati dai santi Carlo Borromeo e Antonio Abate, con i ritratti dei committenti*, Rovenna di Cernobbio, chiesa di San Michele Arcangelo



XVI. Giovanni Antonio Burrini, *Bacco*, Bologna, collezione privata



XVII. Giovan Gioseffo Dal Sole, *Coronazione di spine*, Vienna, collezione Liechtenstein



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



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



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

IL MAESTRO

ALESSANDRO BROGI

Il lungo percorso di Ludovico: due segnalazioni agli estremi del suo catalogo

Ll corpus grafico di Ludovico Carracci sin qui noto agli studi è, come si sa, tutt'altro che esiguo. Il ponderoso volume di Babette Bohn a esso dedicato quasi vent'anni fa ne dà in qualche modo la misura¹. Tuttavia ciò riguarda in prevalenza gli anni della maturità e poi della vecchiaia, dal 1590 circa in avanti. Diversa è la situazione per ciò che concerne la giovinezza: via via che si risale indietro nel tempo, le testimonianze grafiche del più anziano dei Carracci, di qualunque tipo e tecnica, si fanno più rare. Almeno quelle sulle quali non mi pare lecito nutrire dubbi. Rarissimi poi gli studi di composizione a penna di attribuzione certa. È per tale motivo che ritengo opportuno segnalare qui un foglio delizioso che merita, a mio parere, una certa attenzione. *In primis* per la sua elevatissima qualità, ma – come vedremo – non solo.

Il foglio [fig. 1, tav. II], appunto a penna con acquerellature a pennello, passato di recente sul mercato e sottoposto alla mia attenzione nel febbraio 2023, appare in condizioni conservative molto buone, benché controfondato in antico², e rappresenta uno studio compositivo d'insieme per un soggetto, lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, molto amato e molto frequentato da artisti e committenti lungo tutta l'età moderna, Ludovico compreso. Studio fresco e veloce ma al contempo 'finito', a parte il vistoso pentimento che interessa la testa dell'angelo musicante nell'angolo superiore sinistro. La qual cosa, non bastasse la qualità, ci conferma che siamo di fron-

¹ B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, Turnhout, Harvey Miller, 2004.

² Penna, inchiostro bruno e acquerello bruno, su carta beige; mm 200 x 160. Ho studiato il foglio nel febbraio 2023 per conto della Cortona Fine Art, quando si trovava presso tale galleria; è recentissimo il suo passaggio in collezione privata a Londra. Secondo Enrico Cortona, il controfondo appare antico, forse ancora settecentesco, così come la montatura filettata in oro nella quale il foglio è inserito. Ciò impedisce la lettura di eventuali scritte sul verso, di cui tuttavia non sembra di scorgere alcuna traccia, in trasparenza, sul recto, a sua volta privo di scritte o timbri.

te a un indubitabile originale, come la visione diretta ha confermato senza riserve. La quadrettatura a matita rossa, un po' inconsueta per un foglio di così ridotte dimensioni, attesta per lo meno l'intenzione di trasporre quell'idea in pittura, su un supporto (tela, tavola, rame?) di dimensioni maggiori. Maggiori ma pur sempre contenute, come quelle – implicate dal soggetto – di un quadro o quadretto da stanza atto alla devozione privata.

Non conosco un dipinto di Ludovico corrispondente a questa composizione, ma il foglio, già provvisto, stando all'attuale proprietà, di un non meglio circostanziato riferimento al pittore, presenta in realtà tutti i requisiti sufficienti a confermarne la restituzione al grande bolognese, decano della cosiddetta "riforma carraccesca", che – come è noto – rinnovò dalle fondamenta la pittura di figura e di storia, tramite un freschissimo, sorgivo riaccostamento al "naturale", unito a un'appassionata rivisitazione dei grandi classici moderni del Nord: Correggio e i veneziani. Il che segnò una svolta netta nei confronti della cultura tardomanierista, di cui infatti nel disegno non vi è quasi traccia; di certo non ve n'è della strutturata concezione della forma e dello spazio proprie di quella cultura. Al suo posto un'individuazione sostanzialmente umana dei personaggi, che punta tutto sulla componente affettiva, e al posto dell'ossessione anatomica un procedere libero e spontaneo del tratto di penna, che non scolpisce il volume, ma immerge protagonisti e comparse, vivi e del tutto terreni, in uno spazio anch'esso naturale, non prospettico bensì atmosferico e "macchiato", di vibrante luminosità, grazie alle delicate ombreggiature a pennello che conferiscono allo studio una qualità spiccatamente pittorica. Il soggetto sacro si trasforma così in un incantevole frangente esistenziale dal sapore quotidiano, domestico e quasi fortuito, privo di retorica come di inflessioni banalmente didascaliche.

Questo il nucleo poetico espresso nel delizioso foglio qui discusso: basti il gesto affettuosissimo e così naturale della madre che guida la mano del bimbo, distratto e inconsapevole come lo sarebbe un comune lattante. E proprio questo è il nucleo poetico espresso da Ludovico agli esordi della sua carriera, entro il 1585-86 circa, in svariate opere pittoriche su tela, su rame, su muro³, a partire dalle quali è possibile e più agevole trovare i primi e più eloquenti confronti. Come ho detto, nessun dipinto noto del Carracci senior riporta l'invenzione qui tracciata, ma ve ne sono almeno due, di sicura appartenenza alla mano dell'artista, che a date molto precoci inscenano lo stesso soggetto: il piccolo *Sposalizio mistico di santa Caterina* tuttora in collezione privata [fig. 2], pubblicato a suo tempo da Francesco Arcangeli, con solo la Vergine, il

³ Per una veloce panoramica: A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2 vols., Ozzano Emilia, Tiparte, 2001. E più recentemente: ID., *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 28-38.

Bambino e la santa, databile intorno al 1580⁴, e la tela di misure maggiori e di un poco successiva (1583 circa) conservata a Göteborg, in cui l'evento avviene alla presenza di san Giuseppe, san Francesco d'Assisi e due angeli⁵. Evidenti le affinità di spirito, di composizione, di clima sentimentale, in una parola di linguaggio, che legano il primo dipinto al nostro disegno, con le due protagoniste femminili in entrambi i casi ingenuamente agghindate nelle rispettive acconciature come per un ospite di riguardo: una delizia l'idea del nastro che gira sotto il mento della Vergine o il semplice orecchino che orna il lobo in vista di Caterina, unici accenni alle preziosità della Maniera, utilizzate però come semplici "accessori" (forse Ludovico avrà avuto in mente qualche quadro da stanza dal soggetto simile di Prospero Fontana, che fu il suo primo maestro). Si veda poi il piegare del manto di Maria che appare stazzonato in egual modo, mentre quasi identico, ma in controparte, risulta il gesto di Caterina, che poggia l'avambraccio sulla gamba della Vergine, offrendo nello stesso modo al piccolo Gesù, nel dipinto come nel disegno, la stessa mano, dalle dita lunghe e sottili. Ugualmente utile l'accostamento del disegno allo *Sposalizio svedese* [fig. 3], bellissimo, certamente più evoluto⁶ ma sempre di incantevole acerbità, in cui il disporsi dei personaggi, la loro affettuosa prosimità, fisica ed emotiva, presenta lo stesso fare gioiosamente "disordinato" e come casuale, animato per lo più dal variato e gentile inclinarsi delle teste. Cambiando tematica, anche lo spettacolare *San Vincenzo martire in adorazione della Vergine* (UniCredit Art Collection, Bologna, palazzo Magnani) [fig. 4, tav. I], collocabile a date molto alte, sul 1582⁷, offre qualche spunto, per l'impatto atmosferico, per l'identica concezione delle frasche, esili, a foglie minute, vive e come battute dal vento, o per la presenza del prezioso braciere, isolato omaggio alla cultura della Maniera, quanto lo è l'ornata acconciatura di Maria nel nostro disegno. Non inutile, inoltre, il confronto con un'ulteriore splendida primizia ludovichiana un poco più matura, 1584 circa, come l'*Adorazione dei pastori* su rame [fig. 5, tav. III], da me recentemente recuperata al catalogo giovanile dell'artista, in cui i personaggi similmente quasi sbocciano spontanei in uno spazio del tutto empirico e in questo caso notturno, fragili fiori di campo mossi dalla brezza gentile degli affetti⁸. Vi è

⁴ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., I, pp. 101-102, n. 1. Sul dipinto, pubblicato da Francesco Arcangeli nel lontano 1956, sono gravati inizialmente molti dubbi del tutto infondati da parte degli studi anglosassoni, ormai quasi fugati, con l'eccezione di C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 18, nota 15; sulla questione: A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, cit., pp. 15-16.

⁵ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., I, pp. 104-105, n. 4.

⁶ Uno studio magnifico a matita rossa (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1972.137.1) per la figura di san Francesco con varie soluzioni per le mani, in precedenza da tutti attribuito ad Annibale, è stato restituito a Ludovico da B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., p. 114, n. 16.

⁷ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., I, pp. 102-103, n. 2.

⁸ A. BROGI, *La 'Notte' di Ludovico Carracci, «Prospettiva»*, 167-168, 2017 (2019), pp. 148-155.

infine un altro quadretto, anch'esso su rame, con lo *Sposalizio della Vergine* (Londra, National Gallery), forse ancora successivo ma sempre, a mio avviso, collocabile entro il 1585⁹ [fig. 6], che a sua volta offre riscontri risolutivi, in particolare riguardo alle tipologie femminili; similissime alle nostre due protagoniste, la sposa e le giovani astanti alle sue spalle; e pure il piccolo Gesù, nella testina oblunga e nei tratti, trova pieno riscontro nel bimbetto in piedi fra le braccia della madre, sulla sinistra del rame londinese.

È dai dipinti che sono partito perché, lo si è visto, essi rivelano una sintonia di intenti assai eloquente, e per certi versi quasi bastante, ma anche perché, ripeto, pochissimi sono i fogli ascrivibili con certezza al giovane Ludovico di questi anni e ancor meno quelli a penna. Molte riserve nutro, ad esempio, sul foglio del Dipartimento di Arti Grafiche del Louvre a tecnica mista e rialzi a olio con la *Sacra Famiglia, san Giovannino e un altro santo* (inv. 6773), col quale si è soliti quasi aprire il catalogo grafico ludovichiano, un tempo messo in relazione arbitrariamente col citato dipinto oggi a Göteborg, per non dire di altri esempi sui quali ho già avuto occasione di esprimermi¹⁰. E tuttavia qualche aggancio è possibile rintracciarlo pure in quest'ambito. Penso a uno studio [fig. 7] datato da Bohn ai primi anni Ottanta del Cinquecento per un ignoto e affollatissimo *Giuditta e Oloferne* (Santa Barbara, CA, Collezione Alfred Moir), che rivela una certa parentela col nostro *Sposalizio*, nel tratto sottile ed effervescente della penna, nel volto di Giuditta, nelle trasparenti ombreggiature a pennello, anche se non è escluso che debba collocarsi più avanti¹¹. Un altro

⁹ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., I, pp. 116-117, n. 12. Com'è spesso accaduto per altre primizie ludovichiane, anche questo rame, per il quale Arcangeli pensava ad Annibale, da una parte della critica, una volta passato a Ludovico, è stato datato più avanti di quanto non si debba, ovvero alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento, stentando una volta di più a riconoscere all'artista la forza innovativa che fin da subito invece seppe esprimere.

¹⁰ Di misure simili al nostro disegno (mm 368 x 257), lo studio parigino (inv. 6773) a tecnica mista e rialzi a olio, anticamente riferito ad Andrea Schiavone, fu proposto come opera giovanile di Ludovico in relazione al dipinto di Göteborg, col quale in realtà non ha nulla a che fare, per prima da C. LOISEL, *Le dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, catalogo della mostra (Parigi), Paris, RMN, 1994, pp. 16-17, n. 5; attribuzione in seguito messa in dubbio, oltre che da me nel 2001 (vedi *supra*, nota 4), anche da B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., p. 477, n. Q3. Circa una sorta di censimento dei troppi disegni riferiti a Ludovico nella monografia della Bohn e in altre sedi, compresi molti riferiti agli anni giovanilissimi: A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, cit., pp. 16-18 e *passim*.

¹¹ Penna, inchiostro bruno, matita nera, mm 238 x 390: B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., p. 99, n. 4 (con bibliografia precedente). Certi aspetti potrebbero suggerire una datazione al tempo del fregio con *Storie di Giasone* (1583-84), confrontando l'idea con almeno uno degli scomparti con certezza ascrivibili alla mano di Ludovico, quello con *Giasone fa lottare i guerrieri nati dai denti del drago* (scena XII). Tuttavia la complessa irruenza della composizione, giustificata dal soggetto, stranamente reso con una moltitudine di personaggi, lascia aperta però anche la possibilità di un avanzamento cronologico al 1586-87, in prossimità della *Caduta di san Paolo* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), per confronto con lo studio preparatorio conservato a New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 2002.33), ingiustamente espunto dal novero degli autografi da B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., p. 557, n. R41a.

studio d'insieme¹² (Oxford, Christ Church Picture Gallery), datato al 1585-88 e a mio parere da situare più verso il primo che verso il secondo termine, per una altrettanto ignota o mai realizzata *Deposizione* [fig. 8], presenta, oltre a quanto detto per l'altro foglio, il ricorrere di certi tipi facciali quasi sovrapponibili passando dall'un disegno all'altro (la nostra Vergine e quella afflitta, in alto, nella *Deposizione*, il nostro san Giuseppe e il frate sulla destra della stessa) e il coincidere "morelliano" ma perfetto nella concezione e nella resa delle mani, tale da non necessitare di commento. Sono questi gli anni delle sporadiche tangenze fra il giovane Ludovico e il giovane Annibale (fin dall'inizio, in realtà, avevano preso strade diversissime che nel tempo di distingueranno sempre più), perciò non deve stupire una certa quale affinità di modi fra il disegno nuovo e, per citarne un paio, lo studio a penna di Annibale per il fregio a fresco con *Storie di Europa* in palazzo Fava a Bologna¹³ e soprattutto quello, pure a penna, per uno scomparto del fregio con *Storie di Giasone*, nello stesso palazzo¹⁴ (entrambi 1583-84). Ma la differenza resta.

Ciò detto, gli studi ludovichiani portati a confronto, dal soggetto più complesso e dunque al di là del divario iconografico, esibiscono una maggiore maturità di articolazione narrativa, una più evoluta scioltezza compositiva rispetto al nostro e per tali ragioni, con ogni probabilità, una datazione un poco più avanzata, al tempo del citato fregio di Giasone, compiuto nel 1584 o ancora oltre. Viceversa, il modulo minuto delle figure, la logica spontanea, scompigliata e come casuale della composizione, l'animazione degli affetti improntata alla più disarmante semplicità che connotano questo *Sposalizio mistico* mi inducono a datarlo assai presto, sui primissimi anni Ottanta del Cinquecento. Nella stessa direzione punta la particolare, esile grazia che anima i personaggi del racconto. Una grazia briosa nell'angelo con la viola, appena civettuola nella santa Caterina, per quanto improntata alla più sincera modestia, e velata di dolce malinconia nel volto bellissimo della giovane Madonna, per molti versi già tipico, quasi una firma del pittore. Al netto dell'idea dolcissima, già notata, della madre che con le sue guida la mano del Bambino, un'idea che fa pensare al piccolo, giovanile *Sposalizio mistico di santa Caterina* del Correggio oggi a Napoli (Museo Nazionale di Capodimonte),

¹² Penna, inchiostro bruno, acquerellature a pennello su matita rossa, mm 527 x 295: B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., p. 129, n. 26 (con bibliografia precedente).

¹³ Penna, inchiostro bruno e acquerellature, su matita rossa, mm 141 x 212. Studio notissimo e dalla lunga e nobile tradizione critica e collezionistica (già nella collezione dei duchi di Sutherland e nell'Ottocento a Londra, Bridgewater House), passò in asta presso Sotheby's, Londra, 2 luglio 1990, lotto 49, con ricca documentazione sulla provenienza e bibliografia precedente.

¹⁴ Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, penna, inchiostro bruno, acquerellature inchiostro grigio, su matita nera, quadrettatura a matita rossa, mm 254 x 315: D. BENATI, in D. BENATI, D. DEGRAZIA et alii (a cura di), *The Drawings of Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Washington), Washington, National Gallery of Art, 1999, pp. 58-61, n. 5. La quadrettatura è anche qui, come nel nostro studio, regolare e tracciata a pietra rossa; scontata in questo caso, stante la necessità di trasporre l'idea su muro in ben maggiori dimensioni.

gioca a favore di una datazione precoce pure l'assenza, a me sembra, di più manifeste inflessioni correggesche, che comunque saranno sempre molto filtrate e rielaborate anche nel Ludovico di poi (a differenza del cugino Annibale, che dall'esempio di Correggio trasse il nutrimento essenziale per la sua svolta moderna, subito dopo il 1583 del *Crocefisso e santi* ora in Santa Maria della Carità a Bologna).

Tutto ciò, a mio avviso, potrebbe fare di questo il più antico studio di composizione a penna riferibile con certezza alla mano del più anziano dei Carracci¹⁵. Ma va altresì sottolineato che, nonostante la sua precocità, esso, già lontanissimo dal sussiego a volte triste della tarda Maniera, contiene *in nuce*, come a uno stadio germinale ma ben palpabili e odorosi, gli ingredienti fondanti della rivoluzione naturalistica messa in atto dal giovane Ludovico fin dai suoi esordi nell'ambito della pittura di storia e di storia sacra in particolare, e ritengo perciò che sia da considerarsi un incunabolo prezioso per la ricostruzione degli avvisi ludovichiani e dell'avventura carraccesca in genere.

Se c'è un artista che nel corso della sua lunga carriera, quasi quattro decenni di attività, conosce numerose stagioni poetiche e altrettante mutazioni linguistiche ed espressive ben connotate e molto diverse fra loro, questo è Ludovico. Nonostante l'intima coerenza che in realtà guida il pittore dall'inizio alla fine, l'inizio e la fine paiono non avere quasi più nulla in comune. Ben lo dimostra questa tela inedita di collezione privata [figg. 9, 13, tav. XIV], dal soggetto non scontato, il cui linguaggio tutt'altro che ameno (aspetto accentuato dalle problematiche condizioni conservative) e il cui mondo poetico sembrano porsi agli antipodi di quelli testimoniati dal disegno più sopra illustrato¹⁶. La spiegazione sta tutta nelle date, in questo caso tardissime, anche se certamente il ben diverso soggetto fa la sua parte, soprattutto in un artista che da sempre ha inteso piegare, volta a volta, il proprio registro espressivo e stilistico alla natura profonda dell'occasione iconografica, alla sua temperatura morale e sentimentale. In questo caso il soggetto è senz'altro una delle varie apparizioni di Cristo dopo la resurrezione, ma non una di

¹⁵ Prendendo a riferimento il catalogo di Babette BOHN (*Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit.), organizzato in ordine cronologico, nessuno dei disegni a penna (e pochissimi i fogli in altra tecnica) collocati entro il 1585-86, a eccezione di quello citato con *Giuditta e Oloferne*, mi convince. Difficili da giudicare gli studi da alcune porzioni degli affreschi di Pellegrino Tibaldi in palazzo Poggi a Bologna (nn. 1, 2 e 3); sicuramente non spetta al pittore il n. 18, messo arbitrariamente in relazione con l'*Annunciazione* (1584-85) oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, e nemmeno il n. 22, altrettanto arbitrariamente accostato al *San Francesco in adorazione del Crocifisso* (1583-84) della Pinacoteca Capitolina di Roma; studio, quello, chiaramente tardomanierista e da restituire, mi sembra, a Lorenzo Sabatini; vedi altre prove consimili in V. BALZAROTTI, *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*, Bologna, BUP, 2021, figg. 18, 21, 48, 49, 128 (vedi anche *supra*, nota 9).

¹⁶ Olio su tela, cm 168 x 176. Purtroppo si hanno notizie solo sulla provenienza più recente del quadro che, mi informa l'attuale proprietà, faceva parte di una collezione privata sudamericana, per la quale era stato acquistato sul mercato locale nell'immediato secondo dopoguerra.

quelle più note e frequentate. Certamente non il *Domine quo vadis?*, secondo la lettura iconografica che il dipinto portava con sé: Cristo non ha la croce sulle spalle e sullo sfondo nessuna traccia della Città eterna. Nella *Prima Lettera ai Corinzi* (15,7) san Paolo riporta di un'altra apparizione di Cristo subito dopo la resurrezione, quella a san Giacomo apostolo. E in effetti la presenza, alle spalle del santo inginocchiato, di un oggetto identificabile in un tascapane o una bisaccia, tipico accessorio da pellegrino, sembra confermare questa interpretazione: sullo sfondo il sepolcro aperto, due angeli a fare la guardia. Le fonti più antiche tacciono in merito a un simile dipinto, la cui destinazione appare ambigua¹⁷, a parte una citazione più recente del sempre utilissimo Ferdinando Belvisi, anno 1826, che potrebbe fare al caso nostro¹⁸. Tuttavia l'analisi stilistica potrà fornire sufficienti pezze d'appoggio al fine di confermare questo dipinto, privo di attribuzione presso l'ultima proprietà, alla mano di Ludovico; a patto di cercarle nella stagione giusta, che tutto indica essere quella estrema, a pochi anni dalla morte, quando il vecchio artista sembra chiudersi in un particolare e originalissimo isolamento poetico e stilistico, immune ad esempio dal richiamo esercitato in città da Guido Reni, nel frattempo stabilitosi a Bologna dopo i trionfi romani¹⁹.

Da circa la metà degli anni Dieci del XVII secolo quello espresso da Ludovico è un mondo ruvido, a tratti visionario e scontroso, in cui riaffiorano talvolta echi del naturalismo giovanile tradotti però in un fare pittorico aspro, grosso e sommario, a volte fin legnoso; tant'è che la qualità esecutiva si fa altalenante e non sempre "accurata". Com'è dato riscontrare anche qui e in altre opere sicure, databili appunto in quegli anni. Penso subito al *Pianto di san Pietro dinanzi alla Vergine*, dipinto nel 1616 per il soffitto della sala capitolare della cattedrale di Bologna²⁰ [fig. 10], in cui ritroviamo nella figura di Pietro l'idea posturale di base del nostro santo genuflesso, quasi identica: come identico è il tipo fisico, stesso volto, stesse mani e, non ultima, stessa definizione pittoricamente abbreviata dell'anatomia. Una tipologia senile e ossuta che appare anche nel povero che accetta il dono di san Martino nella pala (1614-15) per la cattedrale di Piacenza [fig. 11] o nell'astante in primo piano a destra nella *Predica di sant'Antonio Abate*, 1615 circa (Milano, Pina-

¹⁷ Il formato leggermente orizzontale e le dimensioni potrebbero anche far pensare a un dipinto laterale per una cappella, ma nessuna impresa di tal genere è ricordata dalle fonti: l'ipotesi più plausibile resta quella di un quadro da stanza di misure ragguardevoli.

¹⁸ Questo testo, per quanto sostanzialmente encomiastico e tardo, si è rivelato nel tempo ricco di preziose e poi comprovate indicazioni. Non appare perciò troppo peregrina la possibilità che si possa riconoscere il nostro dipinto – e fatto salvo il facile equivoco iconografico – nella «Apparizione di N. S. a S. Pietro» elencata dall'erudito ottocentesco a Genova, purtroppo senza ulteriore specificazione di luogo: F. BELVISI, *Elogio storico del pittore Ludovico Carracci*, Bologna, Nobili, 1825, p. 59.

¹⁹ Un isolamento però tutt'altro che sterile anche dal punto di vista della produzione pittorica, assai cospicua, vista la quantità di commissioni giunte in tarda età, dal 1610 in avanti, da Bologna e da altri luoghi, provinciali e non.

²⁰ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., I, p. 234, n. 123.

coteca di Brera). Ma si vedano anche braccia e mani del protagonista maschile della *Rebecca al pozzo* (Firenze, Uffizi), 1618 circa, o i due seminudi della *Piscina probatica* oggi a Bergamo (Credito Bergamasco), databile fra 1614 e 1616, dipinto connotato da un eguale pesante assorbimento del colore e da una simile qualità aspra, quasi corrucciata²¹. Tipiche di questi anni sono certe disinvoltate sommarietà esecutive, che però non vanno sempre liquidate come meri cedimenti di qualità ma piuttosto come consapevole scelta, una sorta di esibita noncuranza che sembra voler rifuggire dalla “bella pittura”; sommarietà in questo caso accresciute da una pulitura un po’ aggressiva²². Nonostante ciò, e nonostante i danni, non si può non cogliere comunque in questa *Apparizione di Cristo a san Giacomo* la forte suggestione emanata da quel vasto cielo, in parte schermato da una nuvolaglia scura, marezzata dal chiarore dell’alba, che conferisce al grande paesaggio silente una notevolissima profondità sentimentale e spaziale. Del resto, non mancano passi di sensibile finezza pittorica: la macchia boscosa a sinistra, meglio leggibile, l’anfratto di rocce frammisto di vegetazione presso il quale si trova il sepolcro, la lastra rimossa, colpita in alto da un raggio di luce obliquo che si insinua tra le fronde e accende anche la spalla, l’ala e il volto di uno dei due angeli, appena toccato dal pennello. Per non dire della bellezza dell’invenzione nel suo complesso, del respiro commosso che la pervade e che risuona nell’ambiente naturale, come nei momenti migliori della produzione ludovichiana. A segnare un ulteriore scarto di piani spaziali ed emotivi, la presenza lontanissima, idea originale e sottile, nel cannocchiale visivo che si apre fra i due protagonisti, delle minuscole figurette delle tre Marie, raccolte in crocchio come a commentare l’inspiegabile fatto del sepolcro vuoto.

L’alternanza di registri di cui si diceva si esprime qui addirittura all’interno della stessa opera e si condensa nella vistosa polarizzazione di *ductus* e di concezione fra i due protagonisti del racconto, in ordine – potremmo

²¹ Nell’ordine: A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., I, pp. 224-225, n. 112, pp. 226-227, n. 114, pp. 222-223, n. 109. Circa la pala piacentina, che si credeva saldata nel gennaio del 1615, una nuova lettera autografa di Ludovico induce a credere che la sua esecuzione debba collocarsi quasi tutta nel corso del 1615: P. RIZZI BIANCHI, *Ritrovamenti da un dimenticato ‘giacimento’ piacentino*, «Bollettino Storico Piacentino», CXV (2020), pp. 192-223: 214-223.

²² Il dipinto è stato recentemente oggetto di un intervento di pulitura e restauro da parte dello Studio Angelica Pediconi di Londra. Esso appariva ricoperto da un pesante strato di vernice aranciata e interessato da vecchi ma non estesi ritocchi. La documentazione fotografica antecedente il restauro e dopo la rimozione di vernice e ritocchi aveva rivelato piccole ma diffuse cadute di colore, scoprendo però una materia, nelle aree sane, non così cruda come appare oggi. Alcune aree appaiono inoltre assorbite e/o consunte: in particolare il folto d’alberi sulla destra e il panno verde che avvolge i fianchi del santo inginocchiato. La tela originaria risultava rinforzata, ma in antico, verosimilmente nel corso del XIX secolo, dalla sovrapposizione di varie tele, rimosse in occasione dell’intervento suddetto. Già prima erano leggibili almeno due pentimenti, che tuttora si possono individuare, riguardanti il padiglione auricolare di Gesù e il profilo del suo braccio destro. Nel complesso il dipinto appare, nonostante tutto, fruibile, senza che le sofferenze di cui sopra ne abbiano compromesso troppo la forte suggestione.

dire – alla loro diversissima natura interiore. Improntata a un'idealizzata, soave eleganza di gesto, di forma e di ritmo, la figura di Gesù dal profilo nobile e affilato, dal busto levigato, dal passo leggero e quasi danzante, avvolto nell'ondeggiante sudario dalle pieghe morbide [fig. 13], assai vicino alla *Madonna col Bambino* ex Giustiniani (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) anch'essa con ogni probabilità di queste date [fig. 12]²³; aspra e sofferente, come un vecchio tronco nodoso dalla corteccia ruvida, quella del santo, intrisa di un naturalismo rustico e arruffato, che trasforma l'apostolo in un contadino consumato dalla fatica, commosso e turbato da quell'incontro fuori dall'ordinario e insieme così schiettamente umano. Ed è in questo aspetto che, pur nell'enorme distanza linguistica dalla produzione giovanile, si riannodano in parte i fili di un lungo percorso. L'aver risolto l'incontro miracoloso in un colloquio, nonostante tutto, terreno; mesto e intimo, benché ambientato in un vasto paesaggio. Un colloquio di anime che tocca il suo apice nel bellissimo intreccio delle mani, fuoco geometrico, compositivo e morale della scena: quella bianca e incorrotta del Cristo risorto dopo la morte e quelle, abbronzate e tormentate dalla vecchiaia, del santo, che con calore e istintivo trasporto, un trasporto quasi goffo per eccesso di sincerità, si appresta a baciare la mano al suo Maestro.

Non furono tuttavia le opere della più acerba giovinezza né quelle della tarda maturità, esemplate qui da due numeri emblematici, a segnare il destino, luminoso o modesto, dei tanti allievi e seguaci di Ludovico, bensì gran parte di ciò che sta in mezzo a questi due estremi. In particolare agì su di loro in vario modo e con vari esiti la produzione del decennio a cavallo del giro di secolo – a sua volta varia –, quando la partenza dei cugini per Roma lo lasciò solo a dirigere la più importante e frequentata bottega della sua città. Con l'unica eccezione forse del Guercino che, come si sa, guardò piuttosto e in maniera autonoma (non fu mai suo allievo) le cose licenziate da Ludovico nei pochi anni prima e soprattutto dopo il 1590: una fase ancora potentemente naturalista ma contrassegnata da un naturalismo vieppiù impetuoso, pittoricamente ricco ed emotivamente accalorato, di cui un lume vagante, “a macchia”, a tratti fin spettacolare, rivela la sostanza lirica.

²³ La sua datazione al 1610 circa da me fissata in precedenza, A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, cit., I, p. 200, n. 86, andrà forse, a questo punto, rivista, in favore di una un poco successiva sul 1615-16, data la notevole sintonia di modi tra la Vergine e il nostro Cristo, in particolare per quanto concerne volto e mani, in entrambi i casi segnati da un elegante linearismo e da un pronunciato allungamento del modulo figurale. Caratteri che ritroviamo in parte, espansi e come enfiati per le vaste dimensioni della superficie dipinta, nella lunetta a fresco con l'*Annunciazione* nella cattedrale bolognese di San Pietro, documentata al 1618, tra le ultimissime opere dell'artista.



1. Ludovico Carracci, *Studio per uno "Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria, con san Giuseppe e due angeli musicanti"*, Londra, collezione privata



2. Ludovico Carracci, *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, collezione privata



3. Ludovico Carracci, *Sposalizio mistico di santa Caterina, con san Giuseppe, san Francesco e due angeli*, Göteborg, Konstmuseum



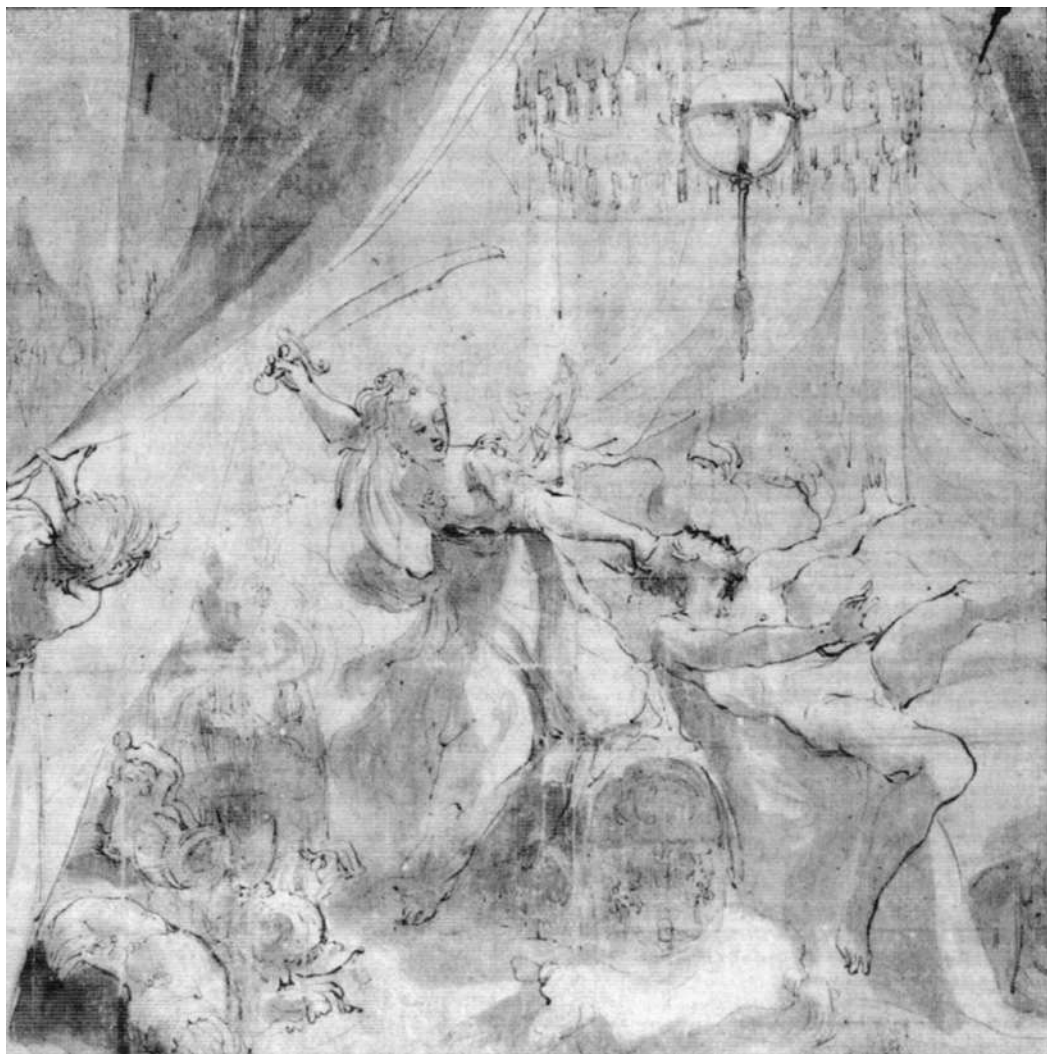
4. Ludovico Carracci, *San Vincenzo martire in adorazione della Vergine*, UniCredit Art Collection, Bologna, palazzo Magnani



5. Ludovico Carracci, *Adorazione dei pastori*, già Londra, Benappi Fine Art



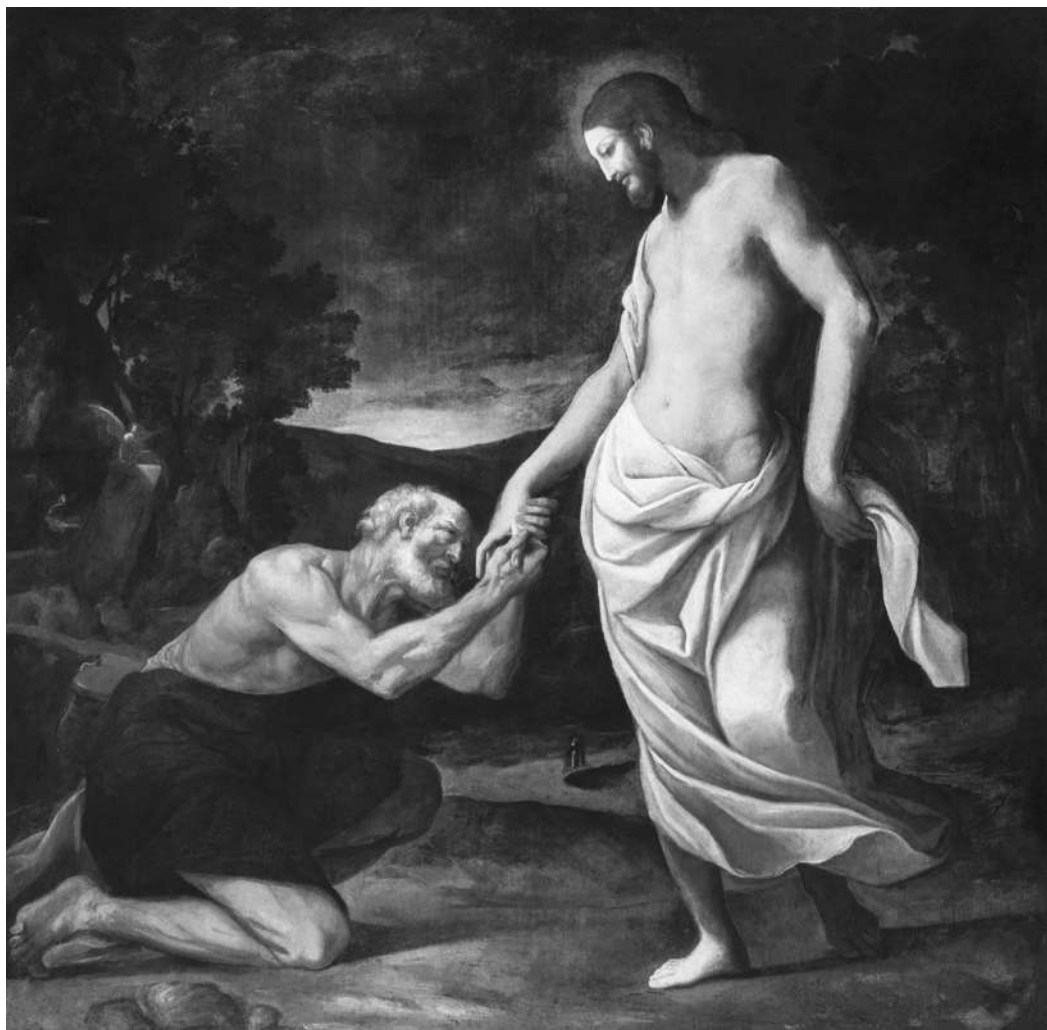
6. Ludovico Carracci, *Sposalizio della Vergine*, Londra, National Gallery



7. Ludovico Carracci, *Studio per "Giuditta e Oloferne"* (part.), Santa Barbara (CA), collezione Alfred Moir



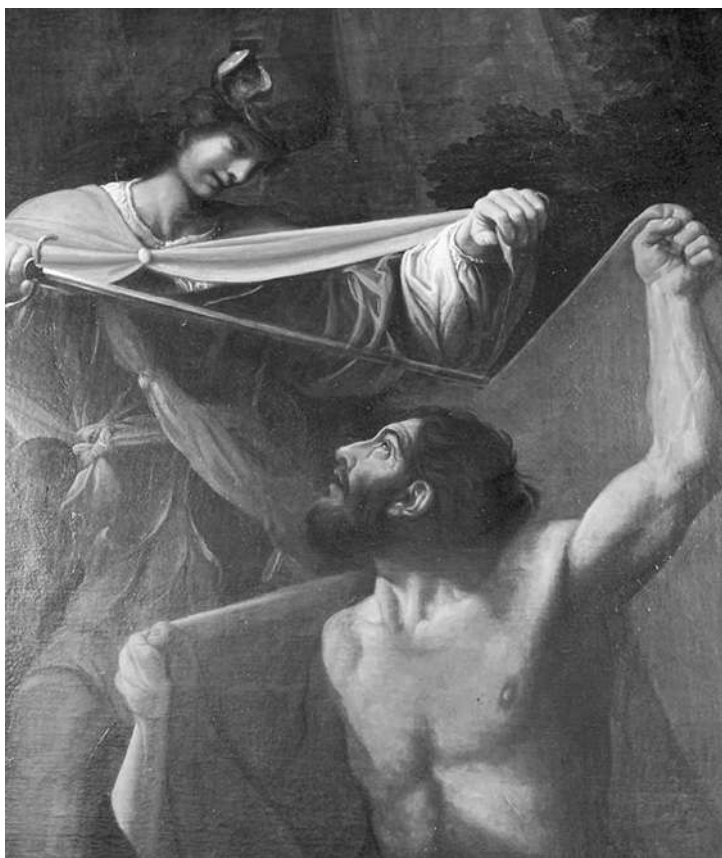
8. Ludovico Carracci, *Studio per una "Deposizione"* (part.), Oxford, Christ Church Picture Gallery



9. Ludovico Carracci, *Apparizione di Cristo a san Giacomo*, Londra, collezione privata



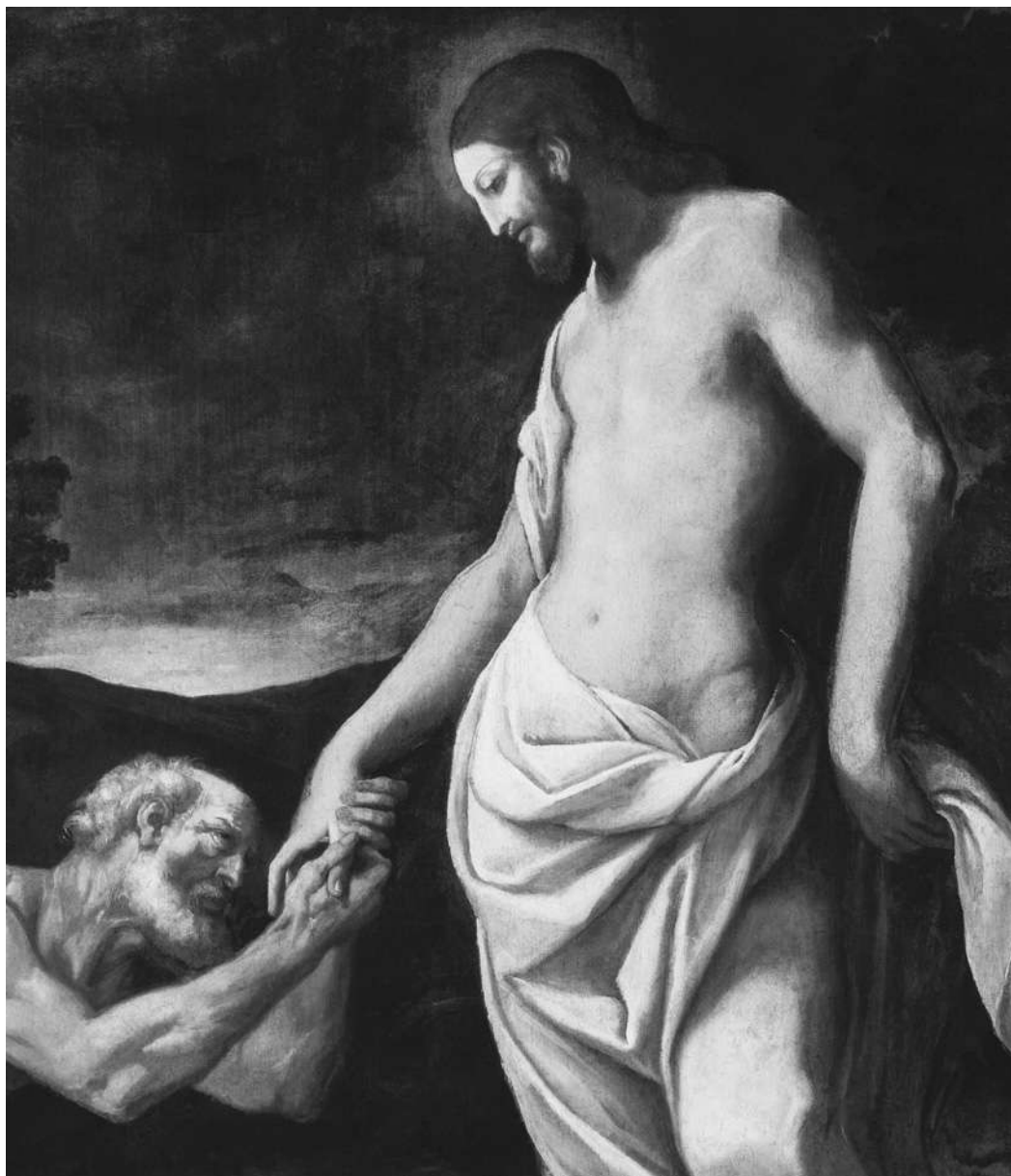
10. Ludovico Carracci, *Pianto di san Pietro dinanzi alla Vergine (part.)*, Bologna, cattedrale di San Pietro, sala del Capitolo



11. Ludovico Carracci, *San Martino e il povero (part.)*, Piacenza, Duomo



12. Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino che carezza un agnello*, Berlino, Gemäldegalerie



13. Ludovico Carracci, *Apparizione di Cristo a san Giacomo* (part.), Londra, collezione privata

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 parzialmente¹, 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-gotico². Nell'occasione, fu distrutto l'apparato

¹ P. CESCHI LAVAGETTO, *La pittura del Seicento nelle chiese e palazzi di Piacenza*, in J. BENTINI, L. FARNARI 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.

² *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 altrove³. 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 luminoso 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 Capitolo⁴. 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 reliquie⁵.

L'ampia decorazione, dedicata alla Vergine, è pienamente coerente con il suo impegno pastorale: si lega alla storia diocesana 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 protestante⁶. In questa prospettiva, anche la scelta dei pittori a cui affidare la decorazione sembra tutt'altro che accidentale, poiché

³ 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.

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

⁵ 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.

⁶ 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 decenni⁷.

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]⁸. 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 istanze⁹. 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 Seicento¹⁰.

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 sinistra¹¹. Grazie al cromatismo affine, le vele laterali producono un effetto

⁷ 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/). Per Ludovico, oltre alla bibliografia citata *supra* alla nota 1: A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, con bibliografia precedente.

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ 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 dedicatele dalla liturgia cattolica.

¹¹ 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]¹². 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 Maria¹³. 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 tomba¹⁴. 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»¹⁵, dove Ludovico, al quale è affidata, affresca in primo piano un gruppo di figure gigantesche, riconoscibili per i loro attributi [fig. 4, tav. XIII]¹⁶. 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

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

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ C. LONGERI, *Nuovi documenti*, cit., p. 70.

¹⁶ 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 esso¹⁷. 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)¹⁸. 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 lettore¹⁹. 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 sostenitore²⁰.

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

¹⁸ 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.

¹⁹ E. GOMBRICH, *Review of John Shearman, "Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance"*, «New York Review of Books», 4th 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).

²⁰ 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 finestre²¹. 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*²².

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 successo²³. 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 «Gaudeat | terra ta(n) | tae Virgi | nis illus | trata | natali»²⁴. Queste parole sono tratte da un'omelia di Fulberto, vescovo di Chartres dal 1006 e fondatore dell'importante

²¹ 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.

²² 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.

²³ O. D'ALBO, *Procaccini*, cit.

²⁴ «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 conclusione²⁵.

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»²⁶.

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-

²⁵ 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.

²⁶ 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]²⁷. 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 Gesù²⁸. In origine il dipinto era unito tramite un apparato di stucchi dorati alle effigi delle *Sibille* e dei *Profeti*²⁹: 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 fregio³⁰. 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 Annibale³¹. In quegli stessi anni, tuttavia, la reazione della

²⁷ 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.

²⁸ 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.

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

³⁰ 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.

³¹ 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 Ludovico³². 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)³³, 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 morte³⁴.

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 clero³⁵.

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.

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

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

³⁴ 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).

³⁵ 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 [...]»³⁶. 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.

³⁶ *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



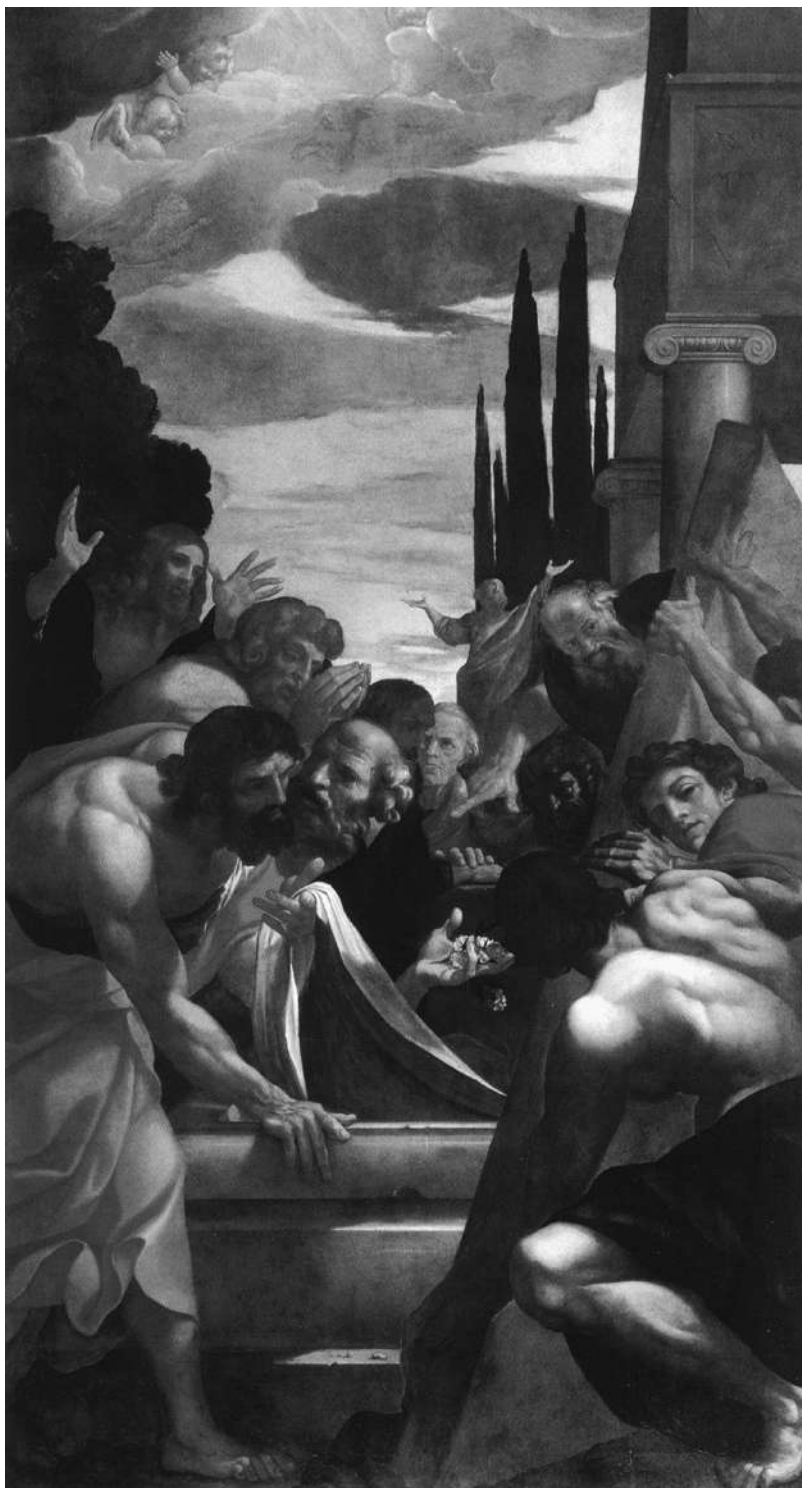
8. Ludovico Carracci, *Natività di Maria*, Piacenza, Duomo



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

BABETTE BOHN

Nuove indagini su Ludovico Carracci disegnatore e maestro

Nei due decenni trascorsi dalla pubblicazione della monografia di Alessandro Brogi su Ludovico Carracci del 2001 e del mio libro sui disegni di Ludovico pubblicato nel 2004¹, ho sempre seguito con molto interesse i numerosi ed eccellenti contributi recati allo studio dell'artista. Ludovico Carracci sarà sempre il mio primo marito nella storia dell'arte, anche se non gli sono rimasta fedele in tutti questi anni. Ma senza dubbio, il quarto centenario della sua morte, avvenuta nel 1619, ha segnato un'occasione importante per quanti si sono occupati della storia dell'arte bolognese; e sono sinceramente dispiaciuta che non sia più tra noi Andrea Emiliani, soprintendente a Bologna quando cominciai i miei studi su Ludovico e ancora per molti anni dopo. Questo saggio è dedicato alla sua memoria, con sincera gratitudine.

In questa sede, vorrei discutere alcuni cambiamenti e aggiunte dal 2004 alla mia idea di Ludovico disegnatore, prendendo in considerazione alcune nuove attribuzioni e il loro significato per la comprensione della sua pratica, nonché l'uso da parte di allievi dei suoi disegni come modelli per le loro opere; per accennare infine alle raccolte dei disegni di Ludovico a Bologna nel Seicento e alle implicazioni di questo collezionismo per lo sviluppo e l'apprezzamento del disegno in città.

Attualmente conosciamo Ludovico Carracci attraverso un *corpus* di circa 350 disegni, che dimostrano una considerevole varietà in tecnica, stile, e funzione². L'elemento di diversità che salta all'occhio fra la sua pratica anteriore al 1600 e la sua produzione successiva a questa data è la concentrazione di

¹ A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001; B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, Turnhout, Harvey Miller, 2004.

² Nel mio testo del 2004 avevo schedato 315 disegni di attribuzione sicura e 35 incerti. Da allora altri esemplari sono emersi.

disegni dal vero a pietra nera o rossa soprattutto nei primi due decenni della sua carriera. Non è sorprendente che questo periodo giovanile, comprendente gli anni della sua collaborazione con i due cugini Annibale e Agostino, sia stato anche contrassegnato da molti disaccordi tra gli studiosi sulle attribuzioni. Disegni importanti come lo studio di giovane a mezza figura a pietra rossa del British Museum (circa 1588), lo studio a pietra nera di una figura, preparatorio per la *Flagellazione* di Douai, conservato a Chatsworth (circa 1590) e il *Giovane nudo dormiente* a pietra rossa dell'Ashmolean Museum (circa 1588) [fig. 1, tav. IV], che io ritengo ancora tutti e tre fermamente come opere caratteristiche di Ludovico, sono stati tuttavia attribuiti da altri studiosi ad Annibale Carracci e anche a Pietro Faccini³.

Altri disegni che secondo me sono studi tipici di Annibale sono stati invece accreditati a Ludovico, a mio parere senza alcun fondamento. Ne è un esempio la *Testa di giovane* a pietra nera e bianca su carta grigio-verde (Windsor Castle) [fig. 2], attribuito da Chvostal e dalla Harris a Ludovico⁴. A mio parere, rimane valida l'indicazione sui disegni a pietra di Ludovico espressa da Rudolf Wittkower nel 1952, riguardo il fatto cioè che Ludovico, rispetto ad Annibale, fosse meno dedito a trasmettere un senso di peso alle sue figure, e che il suo modo di trattare il chiaroscuro fosse generalmente più mirato al dramma e all'espressività emotiva che non al volume⁵.

Questa enfasi visiva caratterizza i due disegni di nudi maschili a mezza figura illustrati qui [figg. 3, 4], uno soprattutto a pietra rossa e l'altro a pietra nera, recentemente apparsi sul mercato. A mio avviso, entrambi i fogli sono autografi di Ludovico, anche se nessuno dei due può essere collegato a dipinti conosciuti. La sensibilità emotiva delle due figure dinamiche, insieme al chiaroscuro drammatico e alle spalle arrotondate e prominenti, conferma la paternità ludovichiana dei due fogli.

In confronto al numero relativamente basso di disegni autografi a pietra nera o rossa che in anni recenti sono stati attribuiti in maniera convincente alla fase giovanile di Ludovico, molti di più sono i disegni a penna, inchiostro, e acquerello venuti alla luce in seguito alla pubblicazione del mio libro, di cui parecchi databili dopo il 1600. Alcuni di questi disegni non possono essere collegati a dipinti conosciuti, come ad esempio il bello studio compositivo autografo per una *Vergine col Bambino, angeli e tre santi* dell'École des Beaux-Arts di Parigi [fig. 5]⁶. Qui Ludovico si affida soprattutto all'acquerello bruno per ritrarre le forme delle figure e delle nuvole.

³ Londra, British Museum, inv. 1943.10.9.36 (B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., n. 43); Chatsworth, Devonshire Collection, n. inv. 410 (ivi, n. 47); Oxford, The Ashmolean Museum, inv. 171 (ivi, n. 52).

⁴ Windsor Castle, The Royal Library, inv. RCIN 902254 (ivi, n. R84).

⁵ R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1952, pp. 10, 99.

⁶ Parigi, École des Beaux-Arts, inv. EBA 85.

Altri disegni riscoperti recentemente, come lo studio per due angeli negli affreschi del Duomo di Piacenza [fig. 6], un'importante impresa condotta fra il 1605 e il 1609, possono essere messi in relazione a dipinti esistenti. Per gli angeli affrescati da Ludovico a Piacenza conosciamo da molti anni i due bellissimi studi finiti dell'Ermitage di San Pietroburgo⁷. Ma il nuovo disegno preparatorio, che non corrisponde precisamente a figure specifiche, risale con ogni evidenza a una fase antecedente del processo disegnativo, prima che l'artista avesse finalizzato i propri pensieri. Le figure allungate e meravigliosamente dinamiche ed espressive sono caratteristiche di Ludovico a questa data, nel suo penultimo decennio, come lo sono la dipendenza da penna, inchiostro e acquerello, e le linee calligrafiche usate per definire i panneggi vorticosi.

Due disegni preparatori che sono studi compositivi per due dipinti del primo decennio del Seicento non sono mie scoperte, ma li mostro qui dal momento che penso non siano ben conosciuti, e perché ho trovato una nuova informazione che li riguarda. Il primo, a Bucarest [fig. 7], è uno studio compositivo per la pala d'altare del 1603-04 con la *Nascita di san Giovanni Battista*⁸, realizzato in gran parte ad acquerello con pochi contorni suggeriti a penna e inchiostro. Questo foglio è stato pubblicato nel 2005 da Marco Chiarini, che l'ha messo in relazione a due dipinti di Ludovico: la *Nascita della Vergine* di Piacenza (un affresco adesso trasferito su tela, databile nel 1609) e la *Nascita del Battista* a Bologna (un olio su tela)⁹. Chiarini, il cui catalogo è stato pubblicato solo l'anno dopo il mio libro, ignorava altri due disegni che avevo collegato alla stessa composizione.

Il primo, del British Museum, uno schizzo in prevalenza a penna e inchiostro per la *Nascita del Battista*, corrisponde strettamente al disegno di Bucarest, ma con più dettagli¹⁰. Il secondo foglio, invece, è un'opera di scuola carraccesca al Louvre¹¹. Ho pubblicato entrambi i fogli nel 2004, senza conoscere quello di Bucarest. Anche se non ho visto dal vero il foglio di Bucarest e non posso quindi esprimermi definitivamente circa la paternità di questo disegno, che è abbastanza rovinato, esso conferma l'importanza di questa composizione all'interno della bottega di Ludovico e anche il suo crescente ricorso all'acquerello per questo tipo di studi compositivi. Inoltre, la maggior parte dei dipinti di Ludovico tra il 1600, quando aveva quarantacinque anni,

⁷ San Pietroburgo, Ermitage, invv. 1675, 1676 (B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., nn. 207, 208).

⁸ Sul dipinto: A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., n. 81.

⁹ M. CHIARINI, *I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest*, Catalogo generale, Firenze, Centro Di, 2005, n. LXXXV (B.A.R., inv. 12534). Sulla *Natività della Vergine*, ora nel Vescovado di Piacenza: A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., n. 95.2.

¹⁰ Londra, British Museum, inv. 1946.7.13.573 (B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., n. 173).

¹¹ Parigi, Musée du Louvre, inv. 7739 (B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., p. 320, tav. 173a).

e il 1619, l'anno della sua morte, fu preparata da studi compositivi che ci sono fortunatamente pervenuti. Soprattutto nel primo decennio del Seicento, Ludovico, ormai famoso e ben stabilito, ricevette un numero crescente di commissioni importanti, tra le quali gli affreschi di Piacenza e vari dipinti per chiese sia a Bologna che in altre città nella regione. E abbiamo disegni preparatori, soprattutto compositivi, per la maggior parte di questi dipinti.

Un bel disegno della *Vocazione di san Matteo* a Mirandola [fig. 8] è un altro studio dello stesso decennio che vide la preparazione di questo dipinto, databile verso il 1605-09¹². Con l'aggiunta di questi disegni compositivi dal primo decennio del Seicento, lo squilibrio tra studi di figura esistenti e studi di composizione conosciuti diventa ancora più marcato. Nel contesto più ampio dell'arte bolognese, la crescente riluttanza di Ludovico a produrre studi di figure individuali e la sua sempre più esclusiva attenzione per gli aspetti compositivi riflettono una divisione nelle pratiche preparatorie di ambito bolognese. Fra i seguaci di Ludovico, l'estremo opposto è rappresentato da Guido Reni, di cui solo una piccolissima minoranza di dipinti venne preparata da studi compositivi ancora conosciuti. Ma la pratica di Ludovico, sia nella sua costante dipendenza da fogli compositivi che nella sua inclinazione all'acquerello, ebbe un impatto enorme nel corso del Seicento su prolifici disegnatori bolognesi, come Elisabetta Sirani e Domenico Maria Canuti.

Alcuni anni fa, nel 2008, quando lavoravo su Federico Barocci, ebbi l'occasione di esaminare tutti i disegni italiani dell'Ermitage a San Pietroburgo. Lì mi sono imbattuta in una bella composizione a penna, inchiostro e acquerello dal soggetto abbastanza insolito nell'arte bolognese, ovvero l'*Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo* [fig. 9]¹³. Nonostante la sua attribuzione tradizionale – e incomprensibile – a Nicolas Poussin, il disegno è chiaramente un'opera tarda di Ludovico Carracci, databile al 1607-10 circa¹⁴. La composizione e lo stile figurativo allungato sono simili al dipinto di Berlino con *Cristo servito da angeli*, che Brogi ha datato plausibilmente al 1605-07 circa. Stilisticamente, è anche paragonabile a disegni conosciuti del 1608-10, come l'*Abramo visitato da tre angeli* di Windsor, uno studio preparatorio per un dipinto di questi anni¹⁵. Non è conosciuto nessun dipinto di Ludovico con questo soggetto, sebbene abbia dipinto in questi anni un certo numero di soggetti dell'Antico Testamento, soprattutto per il suo amico e committente Bartolomeo Dulcini, fra cui il citato *Abramo visitato dai tre angeli*. Benché l'*Incontro di Giacobbe e Rachele* non sia

¹² E. NEGRO, N. ROIO, *Cento disegni italiani sec. XV-XIX*, Mirandola, Centro culturale polivalente, 1998, n. 21; per il dipinto, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 457): A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., n. 97.

¹³ Ma nel 1581 Agostino Carracci, cugino di Ludovico, aveva tratto un'incisione da un dipinto di Denijs Calvaert di questo soggetto (BARTSCH, XVIII, 36, n. 2).

¹⁴ San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1781.

¹⁵ Windsor Castle, The Royal Library, inv. RCIN 902186 (B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., p. 402, n. 253).

elencato tra i tredici dipinti eseguiti per Dulcini, è possibile che l'artista abbia avviato la preparazione per una tela che poi non venne mai eseguita.

Un altro aspetto della pratica disegnativa di Ludovico che vorrei considerare brevemente qui riguarda i suoi rapporti con gli allievi, così come si evince dai suoi disegni. Nella *Felsina pittrice*, Malvasia elogia la gentilezza e la generosità di Ludovico per gli allievi. Scrive:

Insegnava con amore, correggeva con carità, senza risparmio, senza doppiezze, tutto affetto, tutto cuore¹⁶.

Sia Malvasia sia Masini riportano che Ludovico fornì disegni per tre dipinti poi eseguiti dal fratello minore e allievo Paolo Carracci (1568-1625)¹⁷. Successivamente, Marcello Oretti aggiunse un quarto dipinto a questo elenco di opere di Paolo basate su disegni di Ludovico¹⁸. Ho già pubblicato alcuni anni fa qui un esempio di questa collaborazione: il magnifico disegno originale di Ludovico ora a Windsor [fig. 10], la copia disegnata da Paolo Carracci e il suo dipinto finale raffigurante l'*Adorazione della Santa Croce con i santi Antonio e Sebastiano*¹⁹. Questa pala d'altare, commissionata per l'altar maggiore della chiesa di Santa Croce e San Giuseppe a Bologna, è il miglior dipinto ancora conosciuto di Paolo Carracci. Tranne la posa di sant'Antonio, la composizione del dipinto corrisponde precisamente al disegno di Ludovico.

Ludovico Carracci godeva anche dell'insolita collaborazione di Antonia Pinelli (circa 1592-1644). La Pinelli era una pittrice, moglie del pittore Giovanni Battista Bertusio e, secondo Malvasia, erano stati entrambi allievi di Ludovico: essa è pertanto la sola pittrice documentata della sua generazione a Bologna ad aver studiato con un artista maschile al di fuori della propria famiglia. Questo cambiamento nella pratica tradizionale fu evidentemente il prodotto della generosità e dell'apertura mentale di Ludovico verso i suoi allievi. Malvasia parla di una pala d'altare dipinta dalla Pinelli basata su un disegno di Ludovico Carracci, che includeva i ritratti suo e di Bertusio, e tutte le fonti successive bolognesi ripetono questa informazione²⁰. Questo passo

¹⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678, I, pp. 463-464; ed. Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, I, p. 330.

¹⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., 1678, I, pp. 523-524; 1841, I, pp. 373-374; A. MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, Errede di Vittorio Benacci, 1666, I, pp. 300, 616.

¹⁸ M. ORETTI, *Notizie dei professori del disegno, cioè dei pittori, scultori, ed architetti bolognesi e de' forestieri di quella scuola*, sec. XVIII, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (da qui in avanti BCABO), ms. B125, III, cc. 875, 586.

¹⁹ B. BOHN, *La riscoperta di Paolo Carracci*, «Accademia Clementina. Atti e memorie», XXVII (1990), pp. 37-42, figg. 30-40; B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., pp. 306-307, n. 162.

²⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., 1678, I, p. 270; 1841, I, p. 209; P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico, nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura*, Bologna, C. Pisarri, 1704, p. 78; L. CRESPI, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Tomo Terzo, Roma, Stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 26; M. ORETTI, *Notizie dei professori del disegno*, cit., ms. B124, II, c. 128A.

della *Felsina pittrice* fa riferimento alla pala d'altare con il *Miracolo di san Giovanni Evangelista*, eseguita dalla Pinelli per la chiesa dell'Annunziata e ora nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna, firmata e datata 1614. La veridicità del racconto di Malvasia circa il fatto che la Pinelli abbia dipinto la pala su disegno di Ludovico è confermata dalla sopravvivenza del disegno finito di quest'ultimo [fig. 11]²¹. Ma, mentre l'affermazione di Malvasia secondo la quale la Pinelli abbia incluso nella pala un proprio autoritratto è plausibile (la pittrice si può riconoscere nella donna a sinistra che indossa un cappello dalla lunga piuma), non lo è altrettanto il suggerimento dell'aggiunta nel dipinto anche di un ritratto del marito, Giovanni Battista Bertusio. La mia ricerca archivistica ha portato al ritrovamento della registrazione del matrimonio della Pinelli con Bertusio ad una data molto successiva rispetto a quanto fin qui supposto: il 2 ottobre 1633. Per Bertusio questo fu evidentemente il secondo matrimonio, dal momento che il primo, con Angelica Minelli, è registrato il 3 ottobre 1604²². La data del matrimonio della Pinelli con Bertusio, quasi vent'anni dopo la realizzazione di questa pala, rende improbabile l'inserimento del ritratto del futuro marito, e spiega anche perché la coppia non ebbe figli, avendo la Pinelli probabilmente quarant'anni circa quando si sposarono. Marito e moglie morirono poi nel 1664. Quando Bertusio morì, poco dopo la moglie, lasciò tutti i suoi beni alla Compagnia di San Sebastiano poiché, come nota Malvasia, erano senza figli²³.

Tornando ai dipinti della Pinelli e alla sua collaborazione con Ludovico Carracci, cinque opere della pittrice sono ancora oggi identificabili. Due dei tre dipinti pubblici ancora esistenti sono firmati e datati, fra cui la pala del *Miracolo di san Giovanni Evangelista* del 1614 e la *Nascita della Vergine* del 1626. Inoltre, come ha appurato Angelo Mazza, anche uno dei due dipinti privati della Pinelli, raffigurante *San Pietro e san Paolo che escono dalla porta di Damasco*, è firmato e datato²⁴. Quest'ultimo dipinto, datato 1612, è apparentemente la prima opera della Pinelli giunta fino a noi. Non è stato mai notato che la dipendenza della Pinelli da un disegno di Carracci può essere

²¹ B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, cit., p. 434, n. 281.

²² B.A.M. CARRATI, *Li matrimoni contratti in Bologna, fedelm.te estratti da loro originali parrocchiali libri dal co: Baldassarre Antonio Maria Carrati, fine XVIII secolo*, BCABO, ms. B900, c. 103 («San Donato, 1604, 3 ottobre: Giovanni Battista Bertuzzi, Angelica Minelli») e ms. B902, c. 276 («San Damiano, 1633, 4 ottobre: Maestro Giovanni Battista Bertusi, Antonia Pinelli»); B. BOHN, *Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2021, appendix 1.

²³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., 1678, I, p. 269; 1841, I, p. 209. Archivio di Stato di Bologna (da qui in avanti ASBo), Demaniale, Compagnia dei Santi Sebastiano e Rocco, 1644, Cs. F. 156, fasc. 3.6607; L. DE FANTI, 1994, *Giovanni Battista Bertusio*, in E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La scuola dei Carracci: Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena, Artioli, p. 62, n. 21; B. BOHN, *Women Artists*, cit., cap. 2.

²⁴ A. MAZZA, *Giovan Battista Bertusio (Bologna 1577-1644): dipinti per il territorio estense*, «Atti e Memorie. Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, vol. XVIII (1996), fig. 19.

dimostrata anche per questo piccolo dipinto su rame [fig. 12]. Il foglio coi santi Pietro e Paolo a Windsor è chiaramente la fonte per le due figure nel piccolo dipinto della Pinelli. Data la sua dipendenza dai disegni di Ludovico per queste due opere del 1612 e del 1614, può darsi che abbia continuato questa pratica, almeno fino alla morte di Ludovico nel 1619. Anche la *Nascita della Vergine* del 1626, per cui non posso proporre alcun disegno specifico, è chiaramente ludovichiana nello stile, così da suggerire che sia basata su un disegno non ancora noto del maestro. Inoltre, tutte queste opere datate risalgono a prima del 1633, facendo supporre che la Pinelli abbia smesso di dipingere dopo il matrimonio, avvenuto in quell'anno. Ma la relazione professionale con Ludovico Carracci è interessante per molti aspetti. Intanto, fornisce il primo esempio registrato di una collaborazione tra una pittrice bolognese e un uomo con cui non era imparentata, una pratica che si diffuse a Bologna solo dopo la metà del Seicento²⁵. Inoltre, conferma il referto di Malvasia circa la generosità di Ludovico nei confronti dei propri allievi, ai quali forniva disegni per i loro dipinti. Di conseguenza, suggerisce un uso più vario e continuo per i disegni di Ludovico al di là della propria produzione pittorica.

Un ultimo aspetto dell'attività disegnativa di Ludovico Carracci, che posso trattare solo brevemente qui, riguarda l'evidenza della sua importanza come disegnatore, quale si riflette sugli interessi documentati dei collezionisti bolognesi del Seicento. In questo secolo, Ludovico è fra i disegnatori bolognesi più spesso citati negli inventari bolognesi. In cinquanta inventari compresi tra il 1640 e il 1698 con specifiche attribuzioni di disegni, il nome di Ludovico è annoverato più frequentemente rispetto a quello di Annibale o di Agostino Carracci. In tali inventari, dieci disegni sono identificati solo come «Carracci», nove sono attribuiti a «Ludovico Carracci», sette sono dati ad Annibale e solo sei ad Agostino²⁶. Inoltre, quando le valutazioni vengono assegnate ai disegni, i fogli di Ludovico sono a volte i più apprezzati. Nell'inventario del conte Giuseppe Carlo Ratta Garganelli del 1679, ad esempio, sono elencati ventotto disegni, ma solo uno è attribuito: «Un disegno di molte figure in piccolo con cornice intagliata, traforata, e dorata in una Cassetta colorita intagliata, e profilata d'oro di mano di Lod.co Carazza L 230» – una valutazione insolitamente alta per un disegno a questa data²⁷. Nella celebre raccolta dei disegni del dottor Silvestro Bonfiglioli, inventariata senza valutazioni nel 1696, numerosi disegni sono attribuiti a Ludovico, tutti evidentemente compositivi, come i fogli con il *Martirio di sant'Orsola*, la *Nascita di san Giovanni Battista*, l'*Annunciazione* e la *Fuga in Egitto*, tutti adesso conservati

²⁵ B. BOHN, *Women Artists*, cit., cap. 4.

²⁶ Ivi, cap. 3.

²⁷ ASBo, Notarile, notaio Boari Domenico, 1656-17176, prot. XX 1679, c. 78, ff. 1-18; pubblicato in R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento, Inventari 1640-1707*, Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1998, pp. 393-404, n. 70.

a Windsor Castle²⁸. Un'altra grande raccolta inventariata nel 1677, quella del nobile e mercante Lorenzo Zacconi, includeva due disegni di Ludovico, descritti entrambi come in acquerello, fra i sessantotto disegni elencati²⁹.

Fornisco qui solo pochi esempi, ma è frequente la comparsa di disegni di Ludovico Carracci, solitamente compositivi e in acquerello, e qualche volta valutati con stime alte. Tutto ciò suggerisce che Ludovico Carracci continuava ad essere apprezzato nella sua città natale come un bravissimo disegnatore, soprattutto per le composizioni in acquerello. Inoltre, se consideriamo la natura della sua eredità e influenza sui suoi successori nella scuola bolognese, furono soprattutto le sue composizioni in acquerello a influenzare importanti disegnatori successivi, come il Guercino, Elisabetta Sirani e Domenico Maria Canuti.

²⁸ ASBo, Notarile, notaio Medici Girolamo, prot. 1696-1697, 19 maggio 1696, citato in R. MORSELLI, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologna, Patron, 1997, p. 220, n. 286.

²⁹ ASBo, Notarile, notaio Carracci Marco, 1653-1705, prott. T-V, 1676-1677, prot. T, ff. 96-100v, prot. V, ff. 2-9, pubblicato in R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie*, cit., pp. 425-430, n. 76.



1. Ludovico Carracci, *Giovane nudo dormiente*, 1588 ca., disegno a matita rossa, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 171



2. Annibale Carracci, *Testa di giovane*, 1588-90 ca., disegno a matita nera e bianca su carta grigio-verde, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 902254



3. Ludovico Carracci, *Studio di giovane nudo a mezza figura con testa coperta*, 1588 ca., disegno a matita rossa, già Londra, collez. Stephen Ongpin



4. Ludovico Carracci, *Studio di giovane nudo seduto a mezza figura*, 1590 ca., disegno a matita nera, già Sotheby's



5. Ludovico Carracci, *Vergine col Bambino, angeli e tre santi*, 1592 ca., disegno a penna e inchiostro con acquerello marrone, Parigi, École des Beaux-Arts, inv. 85



6. Ludovico Carracci, *Studio per due angeli negli affreschi di Piacenza*, 1605-09 ca., disegno a penna, inchiostro, e acquerello, già collez. Sabrina Forster



7. Ludovico Carracci, *Nascita di san Giovanni Battista*, 1604 ca., disegno a penna, inchiostro, e acquerello marrone, Bucarest, Biblioteca dell'Accademia di Romania, inv. 12534



8. Ludovico Carracci, *Vocazione di san Matteo*, 1605-09 ca., disegno a penna e inchiostro con acquerello, lumeggiato in bianco su carta nocciola, Mirandola, Centro culturale polivalente



9. Ludovico Carracci, *Incontro di Giacobbe e Rachele*, 1607-09 ca., disegno a penna, inchiostro, e acquerello su matita nera, lumeggiato in bianco, San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1781



10. Ludovico Carracci, *Adorazione della Santa Croce con i santi Antonio e Sebastiano*, 1602, disegno a penna e inchiostro grigio su matita rossa e nera, con acquerello grigio su carta grigia, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 901779



11. Ludovico Carracci, *Studio per il "Miracolo di san Giovanni Evangelista"*, 1614 ca., disegno a penna e inchiostro con acquerello su matita rossa, lustrato in bianco su carta malva, collezione privata



12. Ludovico Carracci, *I santi Pietro e Paolo*, 1611-12 ca., disegno a penna e inchiostro grigio su matita nera, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 902324

ELENA ROSSONI

Ludovico Carracci e l'incisione, rileggendo ancora Malvasia

Merita indagare ulteriormente il rapporto di Ludovico Carracci con la stampa, sia fornendo alcune precisazioni su alcuni esemplari e stati di lastra da lui realizzati, o da lui derivati, che per fare alcune osservazioni generali sul suo modo di considerare l'incisione.

Proprio per focalizzare questo secondo punto, si è deciso di concentrare l'attenzione esclusivamente sulle stampe realizzate quando era ancora in vita, presupponendo che le stesse siano state eseguite nella gran parte dei casi, se non proprio sotto il suo controllo, almeno con la sua approvazione.

Non ci si soffermerà pertanto su molte delle incisioni da lui derivate eseguite dopo la sua morte, molte delle quali citate anche da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice*, e in parte repertorate da Giovanna Perini nel saggio dedicato alla fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci pubblicato nel catalogo della mostra di Bologna del 1993¹.

Le stampe di Ludovico sono già state egregiamente studiate, per rimanere negli anni più recenti, in particolare da Diane De Grazia nel volume *Le stampe dei Carracci* e poi da Babette Bohn nel *Commentary* dell'*Illustrated Bartsch*, mentre i disegni preparatori sono stati ulteriormente indagati nei volumi dedicati ai disegni di Ludovico da Babette Bohn e in quello dedicato ai tre Carracci da Catherine Loisel². Per quanto riguarda gli incisori che hanno

¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678, I, pp. 86-89; G. PERINI, "L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna". *L'alternativa fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci*, in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 335-344.

² D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, ediz. italiana riveduta e aumentata tradotta e curata da A. Boschetto, Bologna, Nuova Alfa, 1984; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, 39, *Italian Masters of the Sixteenth Century, Commentary, Part 2: Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci*, New York, Abaris Books, 1996; EAD., *Ludovico Carracci and the art of drawing*, London, Miller, 2004;

derivato stampe da Ludovico, importante è il contributo di Veronica Birke nel *Commentary* dell'*Illustrated Bartsch*, in particolare per le personalità di Francesco Brizio, Giovanni Luigi Valesio e Oliviero Gatti³.

Come indicato nel titolo di questo intervento, si è voluto ancora una volta ripartire da Malvasia, da quel «trattato delle stampe» inserito nella *vita* di Marcantonio Raimondi, in quanto una nuova lettura permette sia di specificare alcuni aspetti degli esemplari di cui Malvasia disponeva, oggi non tutti noti, sia di riaffrontare alcuni nodi tematici rispetto ad alcuni esemplari derivati da Ludovico.

Malvasia, come ha sottolineato anche Naoko Takahatake nel suo saggio introduttivo all'edizione critica con traduzione in inglese della *Felsina pittrice* del 2017, descrive perlopiù esemplari che ha sotto gli occhi. Oltre a fornire indicazioni sul soggetto, sull'incisore e sull'inventore, riporta in maniera precisa tutto ciò che verifica sulle stampe (firme, monogrammi, date, editori, misure). La sua è una vera e propria indagine critica, dove chiaramente incrocia sue conoscenze sui dipinti (quando si tratta di opere di traduzione) e sue valutazioni personali, arrivando a correggere attribuzioni indicate sugli stati di cui era in possesso e proponendo attribuzioni in mancanza di indicazioni scritte⁴. Il confronto tra gli scritti originali preparatori, la versione consegnata per l'*imprimatur*, la versione a stampa, le aggiunte nell'indice, e le schede manoscritte successive alla pubblicazione dell'edizione del 1678 della *Felsina pittrice* permette spesso di avere una visione a tutto tondo del percorso mentale di Malvasia e del suo lavoro critico in continuo divenire⁵. Non tutto è chiaramente da prendere alla lettera, ma tutto porterebbe a far presupporre una sua precisione nelle descrizioni, anche se non possiamo escludere qualche errore di trascrizione, o forse anche di disattenzione.

È più che noto come, dei tre Carracci, fosse stato Agostino a occuparsi in particolare della stampa, realizzando più di 210 incisioni dedicate ai più diversi argomenti: stampe di traduzione e stampe di invenzione, devozionali o lascive, frontespizi, tesi e stemmi araldici⁶. Anche Annibale si dedicò

C. LOISEL, *Ludovico, Agostino e Annibale Carracci*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens, Paris, RMN, 2004.

³ V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, 40, *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Commentary, Part 1: Brizio, Faccini, Reni, Schedoni, Valesio*, New York, Abaris Books, 1987.

⁴ N. TAKAHATAKE, *Carlo Cesare Malvasia and Printmaking in Bologna*, in E. CROPPER, L. PERICOLO (a cura di), *Carlo Cesare Malvasia Felsina pittrice lives of the bolognese painters. A critical edition and annotated traslation. Volume Two, part Two (1), Life of Marcantonio Raimondi and critical catalogue of prints by or after Bolognese Masters*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 1-51: 19-24.

⁵ N. TAKAHATAKE, *Carlo Cesare Malvasia and Printmaking in Bologna*, cit., pp. 1-6. Per il metodo utilizzato in generale da Malvasia nella trattazione delle fonti, si veda anche G. PERINI, *Documenti spariti, manipolati, falsificati, ritrovati. Le alterazioni della memoria storica come problema di metodo critico: una casistica tratta dalla letteratura artistica barocca (ovvero: ancora sulla Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia)*, in G.M. FACHECHI (a cura di), *Lost and found. Storie di ritrovamenti*, Roma, Gangemi, 2018, pp. 159-187.

⁶ Per il repertorio di Agostino si veda B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., *Commentary 1: Agostino Carracci*, Norwalk, Abaris Books, 1995.

alla stampa, scegliendo l'acquaforte come mezzo prediletto e realizzando, si considera oggi, 21 stampe di invenzione⁷. Come vedremo, la produzione di Ludovico fu molto più limitata, tanto che oggi gli vengono riferite solamente quattro incisioni autografe.

Nella *Felsina pittrice*, dopo aver lodato le doti di Agostino incisore, così Malvasia riferisce in merito al confronto con la produzione a stampa degli altri due Carracci: «Ma tosto s'avvidero quant'anche a questa a lui [Agostino] propria dote, per non dir longo studio, ceder dovessero, onde a poche si restrinsero eglino, buttandosi particolarmente all'acqua forte, e ben presto ritornando al pennello, e che ad ogni modo a quelle infinite di Agostino non posso non riferire anch'esse e qui ammettere, dando loro la precedenza conforme all'età, e perciò quelle prima registrando di chi fu il primo a vivere non solo, ma ad operare, che fu Ludovico, del quale però queste poche solo notai da lui stesso intagliate»⁸.

Se possiamo immaginare, insieme a Malvasia, che nella bottega dei Carracci probabilmente fu lasciato ad Agostino il compito di rapportarsi a tale arte, dobbiamo però tenere conto che Agostino fu poco presente a Bologna già a partire dal 1597 (soggiorni a Parma, a Roma, poi ancora Parma) e che nel 1602 morì. Bisogna quindi sottolineare come, anche nel periodo successivo alla partenza di Agostino, gli esemplari prodotti da Ludovico siano stati comunque pochissimi.

Pare quindi evidente come, sulla base delle testimonianze di cui disponiamo, non fosse nelle priorità dell'artista quella di confrontarsi con la stampa, preferendo mantenere il contatto con questa produzione attraverso altri incisori, quale in modo particolare Francesco Brizio, la cui formazione dovette avvenire a confronto con Agostino⁹.

Le stampe di Ludovico Carracci nella Felsina pittrice

Come si diceva, a Ludovico vengono riferite dalla critica più recente appena quattro stampe, solo due delle quali datate. Come vedremo, invece, Malvasia gliene riferì tre nel testo della *Felsina pittrice*, mentre due vennero aggiunte nell'indice posto alla fine del secondo volume, sotto la voce "stampe". In questo indice confluirono infatti le aggiunte che vennero apposte da Malvasia a seguito della consegna del testo per l'*imprimatur*, tanto è vero che nell'edizione del 1841 tali aggiunte vennero inserite direttamente nel testo vero e proprio¹⁰.

⁷ B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, pp. 159-287.

⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 86. Si sottolinea come la definizione «queste poche solo notai» evidenzia proprio il fatto che Malvasia le aveva potute direttamente vedere e studiare.

⁹ V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, pp. 173-175.

¹⁰ Si vedano a confronto le pp. 86 e 594 rispettivamente del vol. I e vol. II dell'edizione del 1678 (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit.), e p. 72, I, dell'edizione del 1841 (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, 2 voll.).

L'ordine con cui le presenterò ora è cronologico, in quanto quello utilizzato da Malvasia si basa sulle dimensioni delle stampe e non sulla loro data di esecuzione.

Partiamo dalla *Sacra Famiglia sotto a un arco*, un bulino, conservata in quarto stato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna [fig. 1]¹¹. La datazione alla fine degli anni Ottanta del secolo è stata proposta da Denis Mahon e accettata dalla critica successiva¹². Essa viene collocata pertanto ancora nella fase giovanile, anche se a quelle date i Carracci erano ormai affermati in città.

Questa stampa è stata infatti messa in rapporto alla *Madonna Bargellini* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), anch'essa vista di sotto in su, e con un medesimo stretto e toccante rapporto tra madre e figlio, seppure di diversa impostazione¹³. Non escluderei comunque la possibilità di anticiparla anche di qualche anno, se si considera la relazione con la *Madonna del Rosario* sempre della Pinacoteca di Bologna, databile al 1586-87, con la figura della Vergine accovacciata cui spuntano i piedi dalla veste e con un altrettanto vivo rapporto tra Vergine e Bambino¹⁴.

Ludovico doveva avere comunque più di trent'anni e a dire il vero risulta difficile immaginare che si fosse trovato ad eseguire la sua prima incisione a tale età, tenendo conto che Agostino incideva già da più di dieci anni. Ma purtroppo al momento non abbiamo elementi che possano dimostrare il contrario.

Malvasia cita questa stampa, ma nella sua descrizione vanno notate alcune particolarità. In primo luogo, questa viene inserita dal canonico non tra le opere di Ludovico, ma da Ludovico. Inoltre, non viene riportata l'iscrizione posta in basso «LudovicuS Carraccys / in. Fe» nel primo stato, e neppure le scritte che sono state rilevate sugli stati successivi¹⁵. Seppure la critica faccia riferimento a questa stampa citata da Malvasia come se si trattasse di quella originale (Malvasia l'avrebbe posta tra quelle derivate per la cattiva qualità

¹¹ Inv. PN 24850; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 120, 3905.001 S4. In questa presentazione verranno sempre privilegiati gli esemplari della Pinacoteca di Bologna, molti dei quali provenienti dalla raccolta Lambertini, egregiamente studiata per la prima volta sotto la direzione di Andrea Emiliani (*La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1970). Si veda anche E. ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 1 (2008) (risorsa online, consultata il 7 marzo 2019: www.aperto.gdspinotecabo.it).

¹² D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci*, cit., p. 252; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 117. Per i disegni preparatori collegati a questa stampa si veda EAD., *Ludovico Carracci*, cit., pp. 146-148, nn. 39-40.

¹³ Per la *Madonna Bargellini* si veda A. STANZANI, in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 2, *Da Raffaello ai Carracci*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 231-236.

¹⁴ A. BROGI, in *Pinacoteca Nazionale*, cit., pp. 226-228.

¹⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., vol. I, p. 88; per i diversi stati B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, pp. 117-120, 3905.001-003.

dell'intaglio)¹⁶, risulta chiaro, leggendo la descrizione, che Malvasia non aveva a disposizione la stampa di Ludovico ma una copia in controparte, così come la possiamo vedere in un esemplare sempre della Pinacoteca [fig. 2]¹⁷.

Descrivendola, Malvasia infatti afferma: «La Madonna finta sotto un arco a sedere, e perciò vista di sotto in su, che, incrociolate le mani, stringe tra le braccia l'amoroso Gesù in camicia che, alzando una mano, guarda gli spettatori, e a canto a lui San Giosèffo con la destra s'una gamba e alla sinistra appoggiato il volto, cattivo taglio»¹⁸. La posizione delle braccia di san Giuseppe corrisponde inequivocabilmente alla copia in controparte e non all'originale.

Si tratta di un piccolo dettaglio che permette però di riconsiderare l'opinione negativa, *tranchant*, di Malvasia nei confronti di questa stampa, anche se bisogna dire che i suoi giudizi verso le incisioni di Ludovico risultano comunque, come vedremo, tendenzialmente poco lusinghieri.

Ad ogni modo anche la critica più recente, fra gli altri Michael Bury, sottolinea come l'uso del bulino sia inadeguato e gli effetti di chiaroscuro poco riusciti, ad esempio nella resa delle nuvole¹⁹. Questo probabilmente è il motivo per cui a lungo si è pensato che l'opinione di Malvasia si rivolgesse alla stampa originale. Il canonico era comunque riuscito a identificare in Ludovico l'inventore di questa incisione, pur non disponendo di indicazioni di responsabilità che, quando presenti, vengono sempre riportate. L'unica copia da Ludovico di questa *Sacra Famiglia sotto l'arco* attualmente repertoriata è una stampa datata al XVIII secolo, cui appartiene anche questo esemplare della Pinacoteca. Il fatto però che già Malvasia aveva potuto vedere una copia in controparte alla sua epoca indica come dovesse esistere anche una trascrizione più antica, oggi non ancora identificata.

La seconda stampa riferibile a Ludovico in ordine cronologico è la *Madonna che allatta il Bambino*, un'acquaforte datata 1592 [fig. 3]²⁰. Purtroppo non disponiamo di un esemplare in Pinacoteca, dove invece sono conservate due copie delle sei che vengono repertorate da Babette Bohn²¹. L'originale è firmata e datata, dandoci così un primo appiglio certo circa la cronologia della produzione incisoria dell'artista. Bisogna sottolineare, per inciso, come

¹⁶ Si vedano ad esempio D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci*, cit., p. 253 e B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 117.

¹⁷ Inv. PN 24846: G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle stampe. III.1. Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, con la collaborazione di S. Ferrara, Bologna, Associazione per le arti Francesco Francia, 1973, n. 342a; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 120, 3905.001 C1. Per i disegni preparatori si veda B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., pp. 146-148, nn. 39-40.

¹⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 73.

¹⁹ M. BURY, *The print in Italy. 1550-1620*, London, British Museum Press, 2001, pp. 87-88, n. 51.

²⁰ Si veda ad esempio l'esemplare del British Museum, inv. 1949,0114.1; C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 86; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 121, 3905.002 S1. Per un probabile disegno preparatorio si veda B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., pp. 210-211, n. 89.

²¹ *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*, cit., nn. 336, 337, 337a; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 126, 3905.002 C1-C6.

Ludovico, che in pittura realizzò pochissime “Madonne col Bambino” singole, abbia dedicato le poche stampe che conosciamo invece proprio a questo soggetto.

Malvasia così la descrive: «Un'altra mezza Madonnella che, a sedere similmente volta in profilo, guarda e con ambe le mani sostiene il Bambino in camicia che, avidamente lattando, guarda gli spettatori, stringendo del gran gusto con la manina quella della Beata Vergine, sotto in un canto “Lod. Car. in. f. 1592” acqua forte»²². Non vengono in questo caso espressi giudizi. Sono passati probabilmente dai quattro ai sei anni dalla stampa precedente e Ludovico decide di cambiare tecnica passando all'acquaforte, scegliendo cioè la tecnica che anche Annibale aveva deciso di adottare qualche tempo prima nella stampa con la *Madonna che allatta il Bambino* del 1585-87 circa²³. Si tratta di un uso dell'acquaforte con segni molto netti e pochi passaggi chiaroscurali, resi per lo più con l'uso della puntinatura (in genere un sistema utilizzato più nel bulino che nell'acquaforte, ad esempio da Agostino), e con ampie zone bianche. Bellissima, forse più che per l'aspetto tecnico, è la resa del Bambino dai lunghi ricci scompigliati, che si aggrappa con la manina alla veste della Vergine in un gesto di tenerezza già sottolineato anche da Malvasia.

La terza stampa è la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, anch'essa dataata, eseguita a bulino e puntasecca. Di questa stampa si conosce un primo stato senza scritte, raro, conservato al British Museum, mentre l'esemplare della Pinacoteca è presentato come secondo stato, con scritte, forse il medesimo che venne visto e descritto da Malvasia [fig. 4]²⁴. Nel primo stato (che immagino smarginato, visto che non compare la preghiera in basso) non vi sono indicazioni di responsabilità. Bisogna però sottolineare come la scritta indicata da Malvasia e quella presente sul secondo stato siano in realtà leggermente diverse: sulla stampa compare «1604 / Ludovico Caratio fece», mentre Malvasia riporta «1604 / Lodovico Carracci fece». Inoltre, non viene citato dal canonico l'editore Pietro Stefanoni, che si trova indicato in basso a destra²⁵. Possiamo immaginare che in questo caso si sia trattato solo di una semplificazione e di una dimenticanza nella scrittura da parte di Malvasia e che l'esemplare sia il medesimo o dobbiamo presupporre che esistesse un altro stato? È difficile oggi poterlo affermare con certezza, ma proporrei l'ipotesi che nel primo caso si fosse trattato di una semplificazione, mentre l'assenza del riferimento a Stefanoni potrebbe far pensare a un ulteriore stato, il secondo, facendo potenzialmente salire a tre il numero di quelli di cui ci sia notizia. Lo stesso Bartsch avanzò l'ipotesi secondo cui questa stampa fosse stata realizzata su una

²² C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 86.

²³ B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 178, 3906.008.

²⁴ Per l'esemplare del British Museum si veda B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 130, 3905.003 S2; per quello della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. PN 22470, secondo stato), *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*, cit., n. 339.

²⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 86.

lastra di stagno invece che di rame, o comunque su un metallo tenero, cosa che sarebbe dimostrata dall'usura che si rileva già nel secondo stato²⁶. L'ipotesi potrebbe venire meno se si aggiungesse uno stato intermedio, tanto più che la puntasecca, come sappiamo, si schiaccia più del bulino di tiratura in tiratura.

A proposito di questa incisione Malvasia, che la definisce «sul gusto quasi del Sarto», precisa «taglio sottilissimo a bollino, sull'andare di Marcantonio, del Bonasone»²⁷. Per Malvasia questo non era necessariamente un complimento, in quanto il termine “sottile” stava a indicare per il bulino un intaglio debole, mentre per pareri positivi il canonico usava termini quali “netto”, “fiero”, “franco”, “fondo”, pensando in particolare agli esisti delle incisioni di Agostino²⁸. La critica, a partire da Mariette, ha sottolineato come la data 1604 sia probabilmente da riferire all'anno di tiratura del secondo stato²⁹. L'indicazione «Stampata per Pietro Stefanoni», editore romano, ha portato a ipotizzare che fosse stata realizzata a Roma da Ludovico durante il suo soggiorno del 1602 e li consegnata a Stefanoni. Una seconda ipotesi è invece che fosse stata mandata a Roma da Bologna, dopo che a Roma Ludovico era venuto in contatto con lo stesso Stefanoni. Per l'effetto scultoreo delle figure, Babette Bohn la mette in relazione con la *Nascita di san Giovanni Battista* per Dionigi Ratta (Bologna, Pinacoteca di Bologna), mentre Brogi ha sottolineato affinità anche con l'*Allegoria dell'Abbondanza* (già Montecarlo, Galleria Adriano Ribolzi), dove compare lo stesso tema del Bambino che si nasconde sotto le vesti della Vergine³⁰. Visto che si tratta di opere databili al 1602-04, è possibile che la lastra fosse stata proprio inviata da Bologna, cosa che verrebbe avvalorata anche dall'esistenza di un primo stato senza indicazioni di responsabilità, forse tirato in città prima della spedizione.

La quarta stampa è la *Madonna col Bambino e angeli*, acquaforte e bulino, conservata in secondo stato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna³¹. Malvasia dovette vedere il secondo stato di questa stampa, che corrisponde anche all'esemplare della Pinacoteca, con il nome dell'editore: è ancora Stefanoni. Charles Le Blanc e Andreas Andresen però indicano un primo stato senza iscrizione, purtroppo al momento non reperibile³². È interessante veri-

²⁶ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Wien, Degen, 1803-21; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 127.

²⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 86.

²⁸ N. TAKAHATAKE, *Carlo Cesare Malvasia and Printmaking in Bologna*, cit., p. 22.

²⁹ Mariette MS, II, p. 174; vedi B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 126.

³⁰ Per un riepilogo delle diverse proposte si veda B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, pp. 127-130, 3905.003. Per il dipinto della Pinacoteca, G. FEIGENBAUM, in *Pinacoteca Nazionale*, cit., pp. 258-260, n. 174. Per l'*Allegoria dell'abbondanza*, A. BROGI, *Ludovico Carracci 1555-1619*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, 2 voll., pp. 190-191.

³¹ Inv. PN 20146; *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*, cit., n. 338; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 133, 3905.004 S2.

³² Ch. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, I, Paris, P. Jannet, 1884, p. 607, n. 5; A. ANDRESEN, *Handbuch für Kupferstichsammler*, Leipzig, T.O. Weigel, 1870, I, p. 242, n. 2; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 133, 3905.004 S1 (?).

ficare come anche questa lastra fosse passata nelle mani di Stefanoni in anni in cui Ludovico si trovava a Bologna. Le date proposte per questa incisione sono diverse, ma in genere collocate nel primo decennio del Seicento. Bohn, nel commentare il bellissimo disegno preparatorio del British Museum, la collocherebbe intorno al 1608³³. Malvasia definisce anche questa stampa, ad acquaforte e bulino, «troppo sottile e poco sicuro taglio»³⁴. Il canonico utilizzava tre criteri per valutare le stampe: l'invenzione, il disegno e l'intaglio. Definendo questa stampa «troppo sottile e poco sicuro taglio» indicava come a parer suo le linee risultassero pertanto troppo deboli. Più che nella precedente, è evidente come i giudizi estetici utilizzati da Malvasia non siano sempre condivisibili oggi. La stampa infatti appare di un'estrema raffinatezza, dove l'uso di linee sottili pare, nell'effetto d'insieme, decisamente più un pregio che un difetto.

Le stampe di Ludovico Carracci aggiunte nell'indice della Felsina pittrice

Nell'indice delle stampe del II volume della *Felsina* compaiono, come di mano di Ludovico, altre due stampe (che ritroviamo inserite nel testo nell'edizione del 1841)³⁵. Il fatto che Malvasia le avesse aggiunte fa pensare che fosse particolarmente certo della propria opinione, ma – come vedremo – si tratta invece, per motivi diversi, di esemplari problematici.

La prima è lo *Stemma di Paolo Emilio Zacchia*, ora attribuito a Francesco Brizio sulla base di quello che viene indicato come il primo stato, che riporta, come nell'esemplare della Pinacoteca (dove è in parte abrasa), la seguente iscrizione: «Lud. Car. Inv. fra. Bricci fec.» [fig. 5]³⁶.

Visto che Malvasia non riporta iscrizioni, dobbiamo presumere che esistesse in realtà un primo stato che ne fosse privo. Dubito infatti che Malvasia, avendo di fronte questo esemplare, non avesse notato l'iscrizione di responsabilità, sbagliando addirittura a inserire la stampa tra quelle di Ludovico invece che da Ludovico. D'altra parte, Malvasia aveva ben presente la produzione di incisioni con stemmi araldici, o per tesi, realizzate da Brizio a partire da invenzioni di Ludovico; dunque, avrebbe potuto ipotizzare direttamente che questa ne facesse parte. Tra l'altro, come già è stato sottolineato dalla critica, stranamente Malvasia cita lo stemma Bonfiglioli che si trova in basso nel foglio, di dimensioni più piccole, mentre invece non si sofferma sullo stemma più grande sulla stessa pagina, identificato come quello della famiglia Zacchia³⁷.

³³ B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., p. 381, n. 232.

³⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 86.

³⁵ *Ivi*, II, p. 594; C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1841, I, p. 72.

³⁶ Inv. PN 4387; *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*, cit., n. 53; V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 200, 4003.018. Si veda anche Malvasia's, II, fig. 815.

³⁷ Si veda in particolare V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 200, 4003.018, ma anche N. TAKAHATAKE, in *Carlo Cesare Malvasia Felsina pittrice lives of the bolognese painters*, cit., I, p. 331, nota 773.

Pur potendo ipotizzare che Malvasia non avesse identificato lo stemma principale e che, in assenza di scritte, preferisse l'attribuzione a Ludovico anziché a Brizio, non escluderei la possibilità che potesse esistere anche un'altra versione realizzata da Ludovico stesso, magari ripresa e variata negli stemmi in un secondo momento dall'allievo e collaboratore. Tenuto conto che anche gli esemplari della stampa di quest'ultimo che si conoscono sono pochissimi (Birke ne cita solo tre, uno a Bologna, uno a Vienna e uno a Roma)³⁸, non possiamo escludere che un'eventuale prima versione sia andata perduta. Nel caso invece volessimo escludere una versione di Ludovico, credo dovremo comunque includere tra gli stati di questa stampa un primo stato avanti lettera, rispetto al primo stato con scritte che conosciamo. Questa incisione si inserisce in una grande produzione di Brizio per tesi e spesso consistente in stemmi araldici, in buona parte realizzata su invenzione di Ludovico. Si tratta decisamente di un aspetto significativo della sua produzione, che si inserisce in un filone già esplorato da altri artisti, in particolare da Agostino, ma anche da Valesio, ma che non pare avere interessato Annibale. Si conoscono peraltro diversi disegni di Ludovico, repertoriati da Babette Bohn e da Catherine Loisel, che vanno considerati con ogni probabilità preparatori per stampe con stemmi araldici, ma dei quali non si conoscono gli esemplari realizzati³⁹.

La possibilità di trovarci di fronte a un esemplare perduto di Ludovico vale anche per la quinta stampa che Malvasia aggiunge nell'indice del secondo volume, e che descrive come: «Un Sansone terribile e troppo risentito, che sbrana un leone in un paese, di finissima acqua forte, con sua marca da un canto che vuol dire Ludovico Carracci fece»⁴⁰. Nell'edizione critica della *Felsina pittrice* del 2017⁴¹ è stata avanzata l'ipotesi che tale impressione si possa identificare con quella di Ludovico Lana raffigurante *Ercole e il leone*, della quale anche la Pinacoteca possiede un esemplare⁴². Pur potendo ipotizzare che Malvasia avesse fatto confusione tra Ercole e Sansone, cosa possibile visto il soggetto, credo difficile che potesse aver confuso la sigla «L.co L.na F» di Ludovico Lana con quella di Ludovico Carracci. Risulta strano che Malvasia avesse voluto proprio aggiungere, dunque meditando, queste due stampe nel repertorio di Ludovico. Dare per buona la realizzazione della due incisioni menzionate, e forse – chissà – anche di altre non passate sotto le mani

³⁸ V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 200, 4003.018.

³⁹ B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., pp. 310-311, nn. 165-166; p. 313, n. 168; p. 314, n. 169; p. 433, n. 280; C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci (Inventaire general des dessins Italiens, VII)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, *passim*.

⁴⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., II, p. 595.

⁴¹ Carlo Cesare Malvasia, cit., I, p. 331, nota 774, II, fig. 816. Per la stampa di Ludovico Lana si veda anche F. PICCININI, in D. BENATI, L. PERUZZI (a cura di), *L'amorevole maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento*, catalogo della mostra (Modena), Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, pp. 115-116, n. 26.

⁴² Inv. PN 25767; *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*, cit., n. 737.

di Malvasia, porterebbe pertanto non solo ad allargare il numero di stampe eseguite da Ludovico, ma anche ad attribuirgli una tipologia più ampia di soggetti, non solo legati a temi devozionali. Non troviamo a ogni modo nella sua produzione, come d'altra parte in quella di Annibale, stampe di traduzione.

Ma cosa possiamo dire invece circa l'interesse di Ludovico nel far tradurre propri dipinti da altri incisori? Possiamo dire che fosse questo un argomento che stesse a cuore all'artista o al contrario lo sfiorò solamente?

Incisioni tratte da dipinti di Ludovico

Non potremo certo qui presentare tutte le stampe tratte da Ludovico entro gli anni in cui era ancora in vita. L'appendice di Babette Bohn del *Commentary*, dove analizza stampe di Francesco Brizio, Agostino Carracci, Francesco Carracci, Oliviero Gatti e Giovanni Luigi Valesio, mettendo anche in luce quali delle invenzioni riferite a Ludovico siano probabilmente errate o dubbie, risulta ampiamente esaustiva⁴³. Tra quelle accettate vi sono quattordici stampe di Brizio, una di Agostino, due di Francesco Carracci (in realtà una scheda include una serie di quattro donne illustri dell'antichità), due di Gatti e tre di Giovanni Valesio. Altrettanto importante è, ancora una volta, il *Commentary* di Veronika Birke dedicato agli incisori sopracitati⁴⁴. Ci limitiamo qui, per confrontarci con la domanda sopra esposta, ad analizzare le stampe di traduzione da suoi dipinti, verificando che di tutte le stampe individuate come tratte da Ludovico, limitandoci sempre agli anni in cui era in vita, solamente due possono essere ricondotte a sue pale d'altare.

Una è l'acquaforte con l'*Adorazione dei Magi* che si può vedere nel primo stato del British Museum senza iscrizione [fig. 6]⁴⁵, mentre Malvasia vide invece chiaramente il secondo stato, con le scritte «Anibal Caratius inventor et fecit / Iustus Sadeler excudit», che corrisponde a un esemplare conservato in Pinacoteca a Bologna [fig. 7]⁴⁶.

L'*Adorazione* è citata da Malvasia direttamente nel testo, specificando a quale dipinto fa riferimento, vale a dire una delle due tele laterali dipinte da Ludovico per la chiesa di San Bartolomeo in Reno, andate distrutte nel corso della Seconda guerra mondiale: «L'Adorazione de' Magi nella cappella Gessi in San Bartolomeo a gl'Orfanelli, ingiustamente attribuita ad Annibale dal Sadeler che l'intagliò a l'acqua forte, e perciò sottovi: *Annibal Caratius inventor et fecit. Iustus Sadeler excudit* [...]»⁴⁷. Malvasia si rivela molto acuto e preparato in questo caso, correggendo le indicazioni di responsabilità

⁴³ B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, pp. 141-158.

⁴⁴ V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987.

⁴⁵ Inv. U, 1.54; V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 240, 4003.046 S1. Si veda anche B. BOHN, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1996, p. 149, 3905, 14.

⁴⁶ Inv. 22361; *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*, cit., n. 331. Per i diversi stati, V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 240, 40004.046, .046 S1-S3.

⁴⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1678, cit., I, p. 88.

riportate sulla stampa in quello che oggi sappiamo essere il secondo stato. D'altra parte, era stato il primo a segnalare con precisione la distribuzione delle mani nei tre dipinti su tela realizzati per la cappella Gessi, vale a dire assegnando l'*Adorazione dei pastori* sull'altare ad Agostino Carracci e assegnando i laterali con la *Circoncisione* e l'*Adorazione dei Magi* a Ludovico. Prima di lui, infatti, Antonio Masini (tanto nell'edizione del 1650 della sua *Bologna perlustrata* quanto in quella del 1666) aveva citato i tre dipinti come opere dei due cugini, ma senza specificarne le mani, mentre altri come Scannelli, Barri e Scaramuccia avevano indicato quale autore il solo Agostino⁴⁸. Negando la stampa ad Annibale in questo punto del testo, Malvasia non propone però il nome di un incisore alternativo, a meno che non si voglia pensare che la volesse attribuire direttamente a Sadeler.

Il canonico torna più avanti nel testo sulle due opere quando scrive dei dipinti eseguiti dai tre Carracci in piena collaborazione, segnalando come le due opere di San Bartolomeo fossero state erroneamente attribuite ad Annibale: «[...] onde da tutti sian giudicate di Annibale, che nulla vi fece, e per sue date alle stampe»⁴⁹. Con questa frase Malvasia parrebbe fare riferimento alle incisioni e, parlando al plurale, fa supporre che esistesse anche un esemplare riferito ad Annibale raffigurante la *Circoncisione*.

Il fatto che Justus Sadeler lasciò l'Italia nel 1620, lo stesso anno della sua morte, confermerebbe che il secondo stato sia stato realizzato entro quell'anno⁵⁰. Non sappiamo tuttavia quando la lastra fosse passata nelle sue mani né tantomeno se la attribui ad Annibale per mancanza di informazioni oppure per aumentarne il valore.

La stampa ha conosciuto nel tempo varie attribuzioni (oltre ad Annibale, a Francesco Brizio, Sisto Badalocchio e Guido Reni) sino a quando Birke l'ha riferita a Brizio mettendola in relazione a un gruppo di cinque acqueforti di cui parleremo in seguito⁵¹. Dovrebbe comunque essere stata eseguita nel primo stato quando Ludovico era ancora in vita: la studiosa ne propone una datazione in prossimità della data di realizzazione dei due dipinti, che è però difficile da definire con certezza, visto che le opere sono perdute e che, in genere collocate nel primo lustro degli anni Novanta, sono state anticipate da Alessandro Brogi al 1585-88⁵².

È stata ancora Birke a mettere per prima in relazione la stampa con un'altra raffigurante la *Circoncisione*, effettivamente riferibile al secondo dipinto realizzato da Ludovico per San Bartolomeo in Reno, attribuendola ugualmente

⁴⁸ Per l'intera questione e bibliografia relativa si veda A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 126-127, n. 18.

⁴⁹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1678, cit., I, p. 392.

⁵⁰ Per Justus Sadeler si veda P. SÉNÉCHAL, *Justus Sadeler: print publisher and art dealer in early Seventeenth Century Venice*, «Print Quarterly», 7 (1990), pp. 22-35.

⁵¹ Per un riepilogo delle attribuzioni si veda V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 240, 4003.046.

⁵² A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 126-127, n. 18.

a Brizio [fig. 8]⁵³. Malvasia, invece, aveva menzionato quest'ultima solamente nell'indice delle stampe, dunque come aggiunta al testo già licenziato⁵⁴. Nell'occasione, non la riconosce come di Brizio, ma ne ipotizza l'attribuzione a Guido Reni, malgrado nella stampa, conosciuta attualmente in un unico stato, sia presente il nome di Ludovico come inventore e di Brizio come esecutore. La scritta, contrariamente a quanto avviene più usualmente, è apposta sulla colonna e non alla base dell'incisione. Dobbiamo pertanto supporre che anche in questo caso dovesse esistere uno stato precedente, privo di indicazioni di responsabilità, esattamente come nel caso dell'*Adorazione dei Magi*. Birke, che attribuisce pertanto entrambe le stampe a Brizio, le propone come un *pendant*, ma credo non si possa dare per scontato che siano state realizzate insieme, anche perché le misure differiscono: in particolare, la *Circoncisione* (mm 244 x 203) risulta più grande dell'*Adorazione dei Magi* (mm 222 x 180). Anche l'intaglio, seppure di trama simile, appare più raffinato e aggraziato nella seconda, mentre solo nel secondo stato della prima compare il nome di Brizio, per di più in una posizione diversa rispetto alla presunta compagna.

La cosa interessante è che queste due stampe fanno parte di un gruppo di cinque acqueforti, tutte attribuite a Brizio da Birke, che hanno conosciuto attribuzioni diverse nel corso del tempo, attribuzioni che credo vadano in parte riprese e riconsiderate, perché il gruppo in fondo appare oggi poco compatto⁵⁵.

Le altre tre acqueforti – molto note, dall'attribuzione molto dibattuta e derivate da Annibale – sono la *Madonna del cuscino*, ad aquaforte e bulino⁵⁶, *Cristo e la Samaritana al pozzo*⁵⁷ e l'*Elemosina di san Rocco*, entrambe all'aquaforte⁵⁸.

⁵³ V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 240, 4003.045. La si veda ad esempio nell'esemplare del Rijksmuseum di Amsterdam, inv. RP-P-OB-35.470.

⁵⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., II, p. 585.

⁵⁵ Non approfondiremo la questione in questa sede, trattandosi di stampe tratte da invenzioni di Annibale.

⁵⁶ Esemplare della Pinacoteca di Bologna, inv. PN 2061, *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*, cit., n. 332. Per un riepilogo delle attribuzioni, inclusa la bibliografia relativa si veda V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 241, 4003.047.

⁵⁷ Esemplare della Pinacoteca di Bologna, inv. PN 1843, *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche*, cit., n. 333. Per un riepilogo delle attribuzioni, inclusa la bibliografia relativa, si veda V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, cit., 1987, p. 240, 4003.048; p. 349, 4005.039^{xx}. Per inciso, solo per ribadire come siano importanti anche i rimandi interni del testo della *Felsina*, è interessante segnalare l'intreccio di richiami in merito al dipinto Sampieri da cui è tratta la stampa, che Malvasia riteneva di Agostino: il canonico parla infatti di Agostino quando parla della stampa (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 102), lo riferisce ad Annibale nel testo in relazione specifica al dipinto (*ivi*, I, p. 499), ma poi si corregge a favore ancora di Agostino nell'indice finale, dicendo «del Carracci Agostino, ancorché per inavvertenza detta di Annibale» (*ivi*, II, p. 590). La frase in cui riferisce il dipinto ad Agostino è chiara e non sembra lasciare spazio a dubbi. A rafforzarla si aggiunga che negli scritti originali la prima versione prevedeva una descrizione del dipinto di Agostino ancora più esplicita: «Samaritana con Signore ed Apostoli, da lui dipinta a signori Sampieri, nel cui superbissimo museo con tant'altre si trova, tagliata dal Brizio all'acqua forte [...]» (*Carlo Cesare Malvasia*, cit., I, p. 208).

⁵⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, pp. 102-103. Per una recente riattribuzione a Guido Reni si veda M. FAIETTI 2015, a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente citata a p. 121, note 27 e 28; a cui si aggiunge *Carlo Cesare Malvasia*, cit., II, p. 192, n. 489; N. TAKAHATAKE, *Carlo*

Per rimanere alle due stampe da Ludovico, è importante sottolineare come la datazione che le pone a ridosso della realizzazione dei dipinti non sia da dare per scontata e, soprattutto, non le penserei realizzate insieme. Ipotizzarle alla fase iniziale dell'attività di Brizio vorrebbe dire immaginare per l'artista un esercizio sull'acquaforte prioritario rispetto al bulino, che è la tecnica predominante della sua produzione. Questo tanto più se per i dipinti si accetta la datazione verso il 1585-88, proposta da Brogi, e ricordando che Brizio nacque attorno al 1574. Queste sono inoltre le uniche stampe tratte da due pale d'altare derivate da Ludovico probabilmente quando era ancora in vita.

Come d'altra parte Annibale, lo stesso Ludovico non pare infatti essere stato particolarmente interessato a far tradurre a stampa i propri dipinti, e la cosa risulta abbastanza strana se si pensa a come il cugino Agostino fosse stato un maestro proprio nella stampa di traduzione. Quanto alla motivazione di questi due casi isolati è difficile oggi fare delle ipotesi. Come successo in seguito a Guido Reni (si pensi ai rari casi di traduzione dei suoi dipinti, come la *Strage degli Innocenti* incisa da Giovanni Battista Bolognini)⁵⁹, potrebbe essersi trattato di esperimenti che non entusiasmarono Ludovico, il quale evitò in seguito in impegnarsi in tal senso, a differenza di quanto accaduto nel caso di Tiziano con Cornelis Cort o, in maniera decisamente sistematica, nella collaborazione tra il Guercino e Giovanni Battista Pasqualini⁶⁰.

La rilettura di Malvasia ci permette dunque di individuare, o perlomeno di ipotizzare, l'esistenza di un numero maggiore di stati rispetto a quelli repertoriati, sia *di* che *da* Ludovico, e lascia aperta l'ipotesi di un numero maggiore di esemplari rispetto a quelli che oggi conosciamo. D'altra parte, quello del canonico è il primo vero trattato sulle stampe bolognesi del Seicento, e molto poteva essere già stato disperso prima dell'inizio della stesura della *Felsina*. Quanto a Ludovico, la sua di fatto scarsa attenzione per la stampa, almeno rispetto ai cugini e ad altri artisti bolognesi coevi, va integrata probabilmente quale concausa a quella relativa "sfortuna" critica cui Giovanna Perini fa riferimento nel saggio citato in apertura di questo intervento⁶¹.

Cesare Malvasia and Printmaking in Bologna, cit., p. 21. Faietti segnala come Malvasia, nei suoi appunti manoscritti alla *Felsina pittrice*, riferisse di una lettera di Francesco Albani a Pietro Bellori, in cui si discuteva dell'attribuzione di questa stampa e di quella raffigurante *Cristo e la Samaritana*, allora già dibattute tra Reni e Annibale Carracci (M. FAIETTI 2015, p. 113).

⁵⁹ Per il rapporto con Guido Reni e la stampa si veda E. ROSSONI, F. CANDI, "Stampe bolognesi di Guido Reni pittore e incisore". Ricostruzione del quarto volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, «Aperto. Bollettino del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 5 (2018), consultato il 23 marzo 2019: www.aperto.pinotecabologna.beniculturali.it.

⁶⁰ Ben nota è la produzione di stampe di Giovanni Battista Pasqualini tratte dal Guercino (E. ROSSONI, Guercino da collezione e Guercino collezionista: un percorso tra dipinti, disegni e stampe, in E. ROSSONI, L. BERRETTI (a cura di), *Il Guercino. Opere da quadrerie e collezioni del Seicento*, catalogo della mostra, Forte di Bard, Forte di Bard Editore, 2019, pp. 40-43, con bibliografia precedente).

⁶¹ G. PERINI, "L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna", cit.



1. Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia sotto a un arco*, bulino, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24850



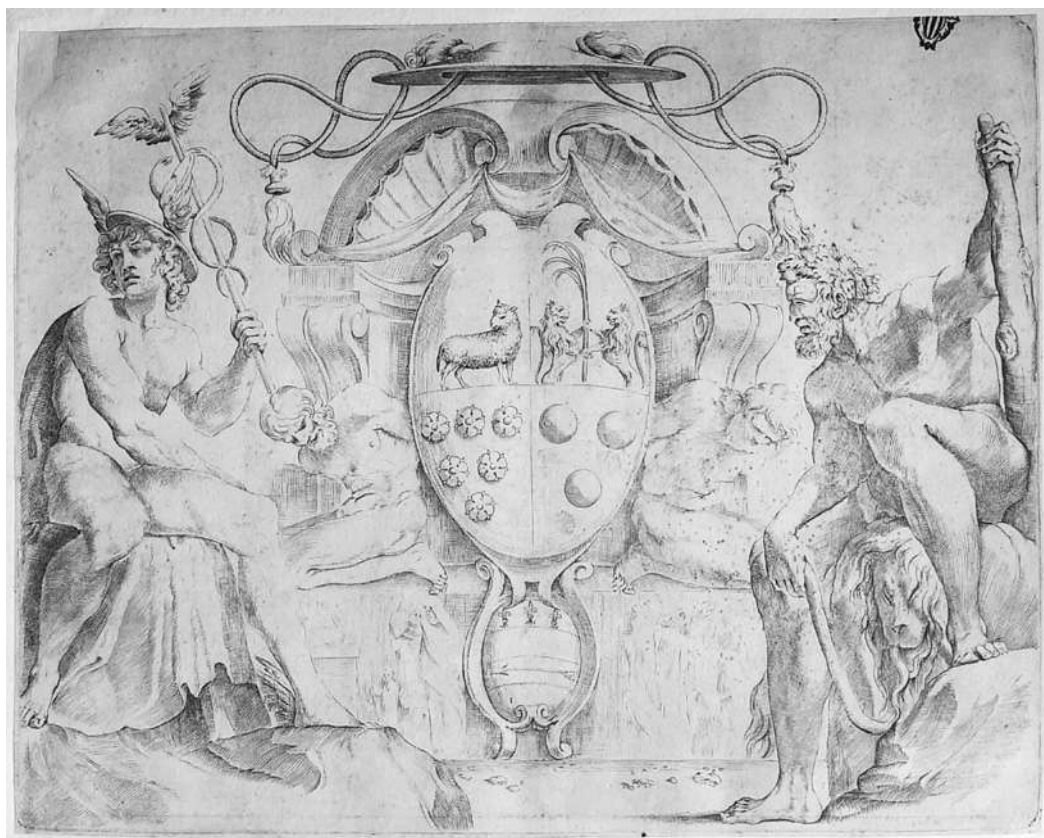
2. Copia da Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia sotto a un arco*, bulino, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 24846



3. Ludovico Carracci, *Madonna che allatta il Bambino*, acquaforte, mm 153x119, Londra, British Museum, inv. 1949,0114.1



4. Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, bulino e puntasecca, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 22470



5. Francesco Brizio, *Stemma di Paolo Emilio Zacchia*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 4387



6. Francesco Brizio (attr.), *Adorazione dei Magi*, acquaforte, mm 229x184, Londra, British Museum, inv. U,1.54



7. Francesco Brizio (attr.), *Adorazione dei Magi*, acquaforte, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 22361



8. Francesco Brizio (attr.), *Circoncisione*, acquaforte, mm 238x198, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-35.470

BARBARA GHELFI

Nuovi documenti per Ludovico e la sua scuola

Una ricerca d'archivio condotta con l'obiettivo di fare chiarezza sulle vicende e la cronologia di due importanti commissioni pubbliche di Ludovico Carracci, il *San Carlo Borromeo al sepolcro di Cristo* [fig. 1, tav. XI] per la chiesa di San Bartolomeo di Porta Ravegnana e il *Martirio di sant'Orsola* [fig. 2] un tempo nella chiesa di San Leonardo (oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna), mi ha permesso di rinvenire una documentazione inedita che invita a riesaminare la datazione delle due pale e permette di aggiungere tasselli significativi anche alla storia di quadri eseguiti dalla scuola di Ludovico per San Bartolomeo di Porta Ravegnana.

La «galante apparizione dell'Angelo a S. Carlo, che, genoflesso al sepolcro di Monte Varrano, compassiona la morte del Redentore», era ricordata da Carlo Cesare Malvasia come «invenzione bizzarra» di Ludovico Carracci, eseguita per i padri teatini di San Bartolomeo di Porta Ravegnana¹. La semplicità dell'impaginazione e la «sfasatura di piani prospettici, quasi neomedievale»², unite al carattere meditativo e visionario, hanno orientato la critica più recente verso una datazione tarda. Infatti, dopo i contributi di Francesco Malaguzzi Valeri (1924) e Heinrich Bodmer (1939)³ che ne collocavano l'esecuzione rispettivamente nel 1614 e tra il 1612 e il 1614, Gail Feigenbaum (1984) ha suggerito uno slittamento del *San Carlo Borromeo* verso il 1615-18, proposta accolta da Alessandro Brogi (2001) che lo ritiene un prodotto della tarda maturità, realizzato dal pittore intorno al 1617⁴.

¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1678, ed. Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 353; ID., *Le pitture di Bologna*, Bologna, Monti, 1686, p. 304.

² A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, p. 236, n. 126.

³ F. MALAGUZZI VALERI, *La giovinezza di Lodovico Carracci*, «Cronache d'arte», 1 (1924), p. 42; H. BODMER, *Lodovico Carracci*, Burg bei Magdeburg, Hopfer, 1939, p. 129.

⁴ G. FEIGENBAUM, *Lodovico Carracci: a study of his later career and a catalogue of his paintings*, Ann Arbor-Princeton, Univ. Diss., 1984, p. 467; EAD. in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, cata-

I documenti redatti dai padri teatini che reggevano il monastero di San Bartolomeo, conservati nel Fondo Demaniale dell'Archivio di Stato di Bologna, permettono di fare nuova luce sulle circostanze della commissione. Oltre al già noto manoscritto intitolato *Memorie istoriche concernenti la Chiesa et annessa abitazione di S. Bartolomeo in Porta Ravegnana delle quali ne sono padroni li Chierici regolari*, steso da un anonimo padre teatino intorno alla metà del XVIII secolo e pubblicato nel 1987 a cura di Luciano Gherardi⁵, nel fondo del monastero si conserva un fascicolo inedito, classificato in epoca moderna come *Pitture della Chiesa di S. Bartolomeo e memorie varie sulla stessa*, che raccoglie le memorie del teologo e predicatore genovese Gaetano Spinola, stese nel 1680 su richiesta del preposto teatino, padre Carlo Greco⁶. Le memorie di Spinola, sebbene vengano citate nelle *Memorie istoriche* trascritte da Gherardi, e siano state compulsate e menzionate in qualche occasione anche dagli studi moderni, non hanno mai goduto di grande fortuna. Le notizie contenute nel manoscritto sono state utilizzate solo in parte, forse nell'erronea convinzione che le *Memorie istoriche* settecentesche fornissero le stesse informazioni. Attingendo a ricordi, contratti e altre carte di amministrazione del convento, Spinola presenta notizie sull'architettura e la decorazione interna della chiesa, in particolare sull'assetto dell'edificio dopo il rifacimento avviato alla fine del terzo decennio del Seicento. Il manoscritto contiene diverse informazioni sui quadri esposti e ricostruisce la cronologia degli interventi architettonici e decorativi avvenuti tra il 1610 e il 1637, quando giunsero in San Bartolomeo il *San Carlo Borromeo* di Ludovico e altri quadri degli "incamminati", tra loro Francesco Albani, Lorenzo Garbieri, Lucio Massari e Alessandro Tiarini. Per tali ragioni, anche se in questa sede discuterò solo le novità che riguardano il *San Carlo Borromeo* di Ludovico Carracci e la decorazione della cappella Fioravanti realizzata da Albani, ho scelto di trascrivere nell'*Appendice documentaria* i brani del fascicolo di Spinola che offrono ragguagli sugli interventi che interessarono la chiesa nel Seicento, prima di quelli, ben più radicali, che ne mutarono l'apparato decorativo tra la fine dello stesso secolo e la prima metà del successivo.

La sezione delle memorie di Spinola dedicata alle pitture dei teatini si apre con il quadro di Ludovico. Sotto il 13 marzo 1614 il religioso annota che venne «posto in chiesa il quadro di S. Carlo, et fu nella prima chiesa posto

logo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1993, p. CVII; A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., n. 126, p. 236, con bibliografia completa.

⁵ L. GHERARDI (a cura di), *San Bartolomeo. Descrizione minuta della Chiesa di S. Bartolomeo di piazza Ravegnana, sue cappelle, pitture, ornamenti e sepolcri di Anonimo teatino sec. 18*, Bologna, Labanti & Nanni, 1987.

⁶ Archivio di Stato di Bologna (da qui in avanti ASBo), Demaniale, Corporazioni religiose sopresse, San Bartolomeo, busta 21/1098, fasc. 8. Per Spinola si veda M. GIUSTINIANI, *Gli scrittori liguri*, Roma, Nicol'Angelo Tinassi, 1667, pp. 258-259. Non è chiaro se sia Spinola l'autore del manoscritto, ma certamente, come si dichiara nelle pagine del manoscritto, le informazioni vennero raccolte da lui.

ove era un Cristo dei Sig. Gozzadini, pinto sulla tavola con alli quatro parti un ottangolo per ciascheduno, in quello sopra il capo è pinto un pellicano. Ai piedi una morte, alla mano destra una Madonna, alla sinistra S. Giovanni». Dunque la pala prendeva il posto di una tavola antica raffigurante Cristo con la Vergine e san Giovanni, di proprietà dei Gozzadini, di cui al momento non si hanno altre notizie. Dopo aver descritto il san Carlo «che fa oratione in habito cardinalitio, al sepolcro de SS. Martiri, vi si vede l'urna sepolcrale, et un agnolo che addita li corpo de santi», Spinola confessa di non sapere come il quadro fosse giunto in chiesa, anche se, ipotizza, «detto Carraci era nostro amorevolissimo et forse l'averà donato». Il predicatore segnala sia la presenza della grande cornice in legno dorato donata dalla «Serenissima infanta di Savoia» prima di partire per Roma, manufatto che, vista la grandezza, per fare in modo che accogliesse adeguatamente il *San Carlo*, aveva comportato l'inserimento di un'aggiunta nella tela⁷, sia l'esistenza di una copia che il cardinale Giovanni Stefano Donghi (1608-1669), vescovo di Imola dal 1655, aveva ordinato a Bartolomeo Morelli detto il Pianoro, allievo di Francesco Albani, per collocarla nel Duomo di Imola⁸. Nella seconda carta del fascicolo, Spinola, dopo gli esiti di una verifica condotta sulle carte d'archivio, può precisare: «trovo che il quadro di S. Carlo fu fatto fare dalli PP. e lo pagarono al Sig.r Lodovico Caraccio lire cento venti. Ora valleria più di cento venti doppie chi lo ponesse in vendita». Nella successiva cronologia dei fatti artistici più importanti, la quale, scrive Spinola, è probabile ma non certa, per mancanza di notizie chiare, il predicatore torna sulle circostanze della commissione del *San Carlo Borromeo*. Se inizialmente aveva scritto che il quadro, secondo una non meglio precisata «Cronaca» del convento, era stato posto in chiesa nel 1614, qui si corregge affermando che probabilmente era stato collocato nel 1613, o che comunque fu pagato a Ludovico in quell'anno⁹. Se la mancata riorganizzazione delle notizie, appuntate da Spinola mano a mano che le rinviene nei documenti compulsati, rivela la natura di canovaccio o prima bozza della stesura, tuttavia questa permette di stabilire che il *San Carlo* fu collocato sull'altare tra il 1613 e il 1614.

Lo scavo documentario condotto nel fondo di San Bartolomeo ha fatto riemergere anche il contratto per l'esecuzione della *Sacra Famiglia* e del So-

⁷ Si tratta probabilmente di Maria Francesca Apollonia di Savoia (1594-1656), figlia del duca Carlo Emanuele I e di Caterina d'Asburgo, appartenente al terz'ordine di San Francesco, che risiedette a Bologna tra il 1645 e il 1650, fino a che non si recò a Roma per il Giubileo. Subito dopo tornò a vivere nella città petroniana fino all'estate del 1653, prima di stabilirsi definitivamente a Roma. Si veda P. COZZO, *Maria Francesca Apollonia di Savoia*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, edizione online, vol. 91, 2018.

⁸ Si veda l'*Appendice documentaria*. Non è stato possibile rinvenire tracce della copia del *San Carlo Borromeo* eseguita, secondo il documento, dal Pianoro.

⁹ La definizione della cronologia aveva richiesto ulteriori ricerche se nello stesso fascicolo Spinola aveva ammesso di non saper datare in quadro «non per difetto nostro ma per mancanza di notizie chiare».

gno di Giuseppe [figg. 3, 4], dipinti da Francesco Albani come laterali della cappella Fioravanti, che ospitava sull'altare uno dei capolavori dell'artista, la celebre *Annunciazione* [fig. 5]. Il cosiddetto quadro del "bell'angelo", che Malvasia difenderà dalle critiche dei contemporanei sottolineando come il «nobilissimo, e non più ben meditato pensiero, sarà sempre a dispetto dei maldicenti concettuoso e mirabile», venne collocato in chiesa nell'agosto del 1632¹⁰. A proposito della commissione, nel suo fondamentale articolo su Francesco Albani del 1948, Antonio Boschetto segnalava sia le memorie di Padre Spinola sia quelle settecentesche pubblicate da Gherardi, entrambe citate nuovamente da Catherine Puglisi nel 1999¹¹. Tuttavia il contenuto dei due documenti viene solo parzialmente discusso. Le *Memorie storiche* datano la *Sacra Famiglia* e il *Sogno di Giuseppe* al 1648, mentre la data di esecuzione riportata da Spinola è, come osserva Puglisi, il 1647. Inoltre i due quadri, stando alle *Memorie storiche*, costarono ben 800 lire l'uno. Nei contributi che la critica moderna ha dedicato ad Albani non viene mai menzionato il contratto per l'esecuzione delle tele laterali, che tuttavia è conservato nel fondo di San Bartolomeo e che venne siglato tra Albani e i padri teatini pochi mesi dopo la consegna dell'*Annunciazione*, cioè il 5 gennaio 1633. Nella scrittura si precisa che il pittore avrebbe dovuto eseguire «due quadri bislonghi per i lati della Capella delli SS.ri Fioravanti in S. Bartolomeo di Porta; della grandezza di quelli che stanno alli lati della Capella delli SS.ri Lupari; dipingendo in uno la Beata Vergine accompagnata dalle figure; e a modo che a lui parerà; e nell'altro un S. Gioseffo nel istessa maniera» per un compenso di 600 lire. I religiosi gli avrebbero fornito la tela e i telai mentre Albani avrebbe dovuto provvedere ai colori, compreso l'azzurro oltremare¹².

Pertanto l'affidamento ad Albani dei due laterali era stato regolato immediatamente dopo la collocazione dell'*Annunciazione*; ciononostante i tempi di esecuzione, inspiegabilmente, si dilatarono. In calce al contratto che lo legava ai teatini si trovano alcune note di mano del pittore. Nella prima, contemporanea alla firma del documento, Albani dichiara di avere ricevuto 100 lire. Poi dovette accadere qualcosa che gli fece interrompere il lavoro, poiché la seconda annotazione la stende solo tredici anni più tardi, il 6 marzo 1646. Nell'occasione, afferma di aver ricevuto 200 lire; seguono altri tre versamenti dilazionati del tempo: sia il 4 febbraio 1647, sia il 15 maggio 1648 ritira 100 lire, quindi in un momento imprecisato ne riscuote altre 100. In totale, per la *Sacra Famiglia* e il *Sogno di Giuseppe*, Albani venne pagato non 1600 lire, come sostengono le *Memorie storiche*, ma 600. Viceversa, le memorie di Spinola precisano che in occasione della collocazione dei due laterali, avvenuta nel

¹⁰ Per la bibliografia completa si veda C.R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven-London, Yale University Press, 1999, n. 69, p. 155.

¹¹ A. BOSCHETTO, *Per la conoscenza di Francesco Albani, pittore (1578-1660)*, «Proporzioni», 2 (1948), pp. 109-146: 146); C.R. PUGLISI, *Francesco Albani*, cit., nn. 97, 97.i, 97.ii, pp. 183-184.

¹² ASBo, Demaniale, Corporazioni religiose soppresse, San Bartolomeo, busta 16/1093.

1647 (ma anche qui non c'è chiarezza perché la memoria settecentesca li dice collocati nel 1648), Albani ritoccò l'*Annunciazione* rischiarando le ombre che erano diventate troppo scure.

Il ritardo cronico con cui l'artista bolognese era solito portare a termine le sue commissioni non basta, in questo caso, a giustificare un'esecuzione dei laterali posticipata di una quindicina d'anni rispetto alla firma del contratto, un tempo troppo lungo anche per un esecutore lento come Albani. Della sua consuetudine a consegnare il lavoro con diversi anni di ritardo rispetto agli accordi iniziali esistono diverse prove. La *Trinità celeste e terrena con i santi Tommaso d'Aquino e Filippo Neri*, commissionata dal marchese Giuseppe Albicini per la sua cappella nella chiesa di San Domenico a Forlì (oggi Codogno, cappella dell'Ospedale), ordinata ad Albani nel 1626 grazie alla mediazione del padre cappuccino Antonio da Parma, venne consegnata nel 1628. In una lettera al marchese Albicini, Antonio da Parma precisava che il pittore «ad-dimanda un anno e mezzo» per completare le sue opere «ma mi viene detto che non le darà manco in tre»¹³. D'altra parte il quarto e il quinto decennio del Seicento sono periodi di intensa attività per Albani, impegnato a soddisfare diverse commesse che gli richiedono svariati anni di lavoro: nel 1634 sottoscrive il contratto per la *Madonna col Bambino in gloria con i santi Rocco e Sebastiano* destinata all'altare maggiore della Collegiata di San Giovanni Battista a San Giovanni in Persiceto, ma la termina almeno due anni più tardi, mentre il contratto per la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista, Francesco e Matteo* destinata alla nuova chiesa dei Cappuccini dedicata a San Matteo (oggi Bologna, Pinacoteca Nazionale) viene firmato nel 1639, anche se la pala dovette essere consegnata intorno al 1642-43¹⁴. L'esecuzione fortemente ritardata dei laterali della cappella Fioravanti in San Bartolomeo di Porta Ravegnana, che vennero consegnati solo quattordici o quindici anni dopo la firma del contratto, resta al momento un problema aperto.

L'indagine condotta nei fondi delle Corporazioni religiose presso l'Archivio di Stato di Bologna ha fatto emergere novità anche sulla data di esecuzione del *Martirio di sant'Orsola* dipinto da Ludovico Carracci per la chiesa di San Leonardo, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

La grande pala, ricordata da tutta la letteratura antica sull'altare maggiore della chiesa, dopo essere stata trasferita in Pinacoteca nel 1949, venne esposta alla mostra del 1956 dedicata ai Carracci e solo in quell'occasione fu resa nota l'iscrizione in numeri romani "MDXCII" che permetteva di collocarne

¹³ B. GHELFI, *Bolognese Painters in the Private Collections of Romagna: The Albicini Marchis Collection in Forlì*, in B. BOHN, R. MORSELLI (a cura di), *Reframing Seventeenth-Century Bolognese Art. Archival Discoveries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, pp. 117-138: 119, 121.

¹⁴ E. ROSSONI, *Tre pale di Francesco Albani per San Giovanni in Persiceto*, in E. ROSSONI (a cura di), *Francesco Albani a San Giovanni in Persiceto*, Argelato, Minerva, 2005, pp. 11-16; E. ROSSONI, in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale - 3. Guido Reni e il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2008, n. 106, pp. 198-199.

l'esecuzione nel 1592¹⁵. Tuttavia la documentazione rinvenuta nel fondo del convento di San Leonardo suggerisce di prendere in considerazione una data diversa; peraltro un esame approfondito della tela, condotto con la collaborazione dei restauratori e dei funzionari della Pinacoteca Nazionale di Bologna, coordinati dalla dottoressa Elena Rossoni, non ha consentito di rintracciare l'iscrizione segnalata nel 1956 e di valutarne dunque l'aspetto e i contenuti.

Nell'inventario delle scritture intitolato *Campione de' ricordi delle monache di Sant'Orsola*, redatto a partire dal maggio 1604, in corrispondenza dell'anno 1684 le monache cistercensi annotavano:

In quest'anno si è abbellita magnificamente la Capella Maggiore della nostra Chiesa esteriore cioè con intaglio e figure di legno dorato attorno, il Quadro famoso di S. Orsola fatto l'anno 1590 dalli SS.ri Caracci, et il sudetto intaglio e figure sono state fatte a proprie spese dalla R.da Donna Maria Adeghonda Boschetti¹⁶.

Nella stessa occasione venne ornata la cupola della cappella maggiore con dorature eseguite a spese della Reverenda Ippolita Flaminia Dosi, che all'epoca era la badessa del convento, quindi le monache pagarono le pitture realizzate dai fratelli Antonio e Giuseppe Roli. Il compilatore aggiunge che nel 1685 venne affissa accanto alla cappella una lapide in marmo «nella quale si spiegano i sud.ti abbelimenti». Il *Campione* del monastero contiene la «copia volgare delle parole che sono nella lapide di marmo» oggi scomparsa:

A Gloria di Dio/ Et a perenne memoria della religiosa pietà delle/ Sacre Vergini Cistercensi/ di questo nobilissimo Monastero/ verso la Reale Vergine e Martire lor Protettrice/ S. Orsola/ Ad onor della quale l'anno 1546 eressero questa Capella/ e l'anno 1590 dedicarono l'insigne Tavola del suo Martirio/ Nella totale rinovatione della Chiesa l'anno 1659/ fu da divoto benefattore ampliata la volta/ su la quale a comuni voti e spese del convento/ aggiunsero il pinacolo ricoperto di piombo/ la fecero decorosamente dipingere et ornare/ di rilievi con l'Armi della Religione/ l'anno 1684./ Essendo Abbadessa la M. R. M. D. Ippolita Flaminia Dosi che/ generosamente contribuì l'oro che risplende nella Pittura/ e la M. R. M. D. Maria Ottavia Guidotti sacristana quello ch'/illustra li corniciotti e l'armi./ La M. R. M D. M.a Aldegonda Boschetti sacristana con liberale/ munificenza circondò con nuova di rilievo e dorata/ cornice la famosa Pittura dell'altare/ E le MM. RR. MM. D.a M.a Silvia, e D.a M.a Matilde Lucatelli/ tutto fecero ricoprir d'oro il Sacro Tabernacolo/con li scaff.i e piedistalli aderenti¹⁷.

¹⁵ A. BROGI, in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale - 2. Da Raffaello ai Carracci*, Venezia, Marsilio, 2006, n. 168, pp. 243-246, con bibliografia precedente.

¹⁶ ASBo, Demaniale, Corporazioni religiose soppresse, San Leonardo 102/5005.

¹⁷ La trascrizione della lapide non è inedita, si veda il volume pubblicato nel 1981 in occasione del restauro architettonico dell'ex complesso monastico: *Centro civico San Leonardo, quartiere Irnerio*.

Purtroppo l'edificio è stato bombardato nel 1943, riportando gravi lesioni proprio in corrispondenza dell'altare maggiore: gli affreschi dei Roli sono andati distrutti e probabilmente anche la lapide di marmo. Tuttavia, l'annotazione del *Campione delle monache* e la trascrizione del testo della lapide riferiscono il 1590, e non il 1592, come data di esecuzione del *Martirio di sant'Orsola*; cronologia che è stata favorevolmente accolta da Alessandro Brogi in un recente intervento dedicato a Ludovico Carracci. D'altra parte la ricchezza cromatica, le vesti sontuose e la scioltezza materica del *Martirio*, come osserva lo studioso, rivelano la sua appartenenza alla felice ma breve stagione filoveneziana del pittore, che inizia proprio nel 1590, quando è possibile datare anche un'altra bellissima prova ludovichiana che presenta analoghi caratteri: si tratta del frammento del dipinto raffigurante *Alessandro Magno che visita la famiglia di Dario*, un tempo nella collezione dei marchesi Tanari di Bologna, oggi in deposito al National Museum of Western Art di Tokyo¹⁸.

APPENDICE DOCUMENTARIA

ASBo, Fondo demaniale, Corporazioni religiose, San Bartolomeo, b. 21/1098, Miscellanea, fasc. 8 *Pitture della Chiesa di S. Bartolomeo e memorie varie sulla stessa*.

Avvertenza: per consentire una più agevole lettura sono state normalizzate le maiuscole/minuscole, le doppie, la punteggiatura e si sono sciolte le abbreviazioni non di uso comune.

c. 9r n.n.

Pittura della chiesa. S. Carlo

1614 al 13 marzo Dalle nostre croniche apparisce essersi posta in chiesa dai PP. Il quadro di S. Carlo, et fu nella prima chiesa posto ove era un Cristo dei Sig.ri Gozzadini, pinto su la tavola con alli quattro parti un ottangolo ciascheduno, in quello sopra il capo pinto uno pellicano: ai piedi una morte, alla mano destra una Madonna, alla sinistra S. Giovanni, questo Cristo del 1660 l'ho veduto sempre per casa, in un corridore, vicino alla scala che va in refettorio, con la lampada avanti et vi era del 1680. Il sopradetto quadro stette nella prima chiesa, sino che durò essa chiesa, nella seconda chiesa fu posto in una cappella, che era l'ultima nel corpo della chiesa. Indi fu levato e posto nella cappella della chiesa moderna, vicino alla porta della nave piccola, che è verso oriente, in cornu espistole verso la porta di Strada Maggiore. Il detto quadro rappresenta S. Carlo che fa oratione in habito cardinalitio, al sepolcro de SS. Martiri, vi si vede l'urna sepolcrale, et un agnolo che addita li corpi de santi. Fu pittura di Lodovico Carracci Bolognese, non posso ricavare come pervenutaci, detto Caracci

Recupero di un contenitore storico. Risanamento conservativo del centro storico di Bologna (Comune di Bologna, Assessorato alla programmazione casa e assetto urbano, Sezione ambiente e beni culturali), Bologna, Graficoop, 1981, pp. 34-35.

¹⁸ A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 41-47.

era nostro amorevolissimo, et forse l'haverà donato. Rimasta presso di noi una gran cronice di legno dorato, lasciata dalla Serenissima infanta di Savoia, quando partì per Roma, servì per circondare il nominato quadro, facendovisi un poco di aggiunta per essere maggiore la cornice del quadro. Fu esposto nella chiesa moderna intorno al 1658 [...] Il Sig.r Cardinal Donghi tanto se ne compiacque che se ne volse una copia di mano del Pianoro, che costò ducati Cinquanta [...]

c. 9v n.n.

Trovo che il quadro di S. Carlo fu fatto fare dai PP. e lo pagarono al Sig.r Lodovico Caraccio lire cento venti. Ora valleria più di cento venti dubble chi lo ponesse in vendita. [...] Questo è tutto ciò che possiamo ragguagliarvi di questo quadro et altare per le notizie cavate dall'archivio dal P. D. Gaetano Spinola, che del 1680 lo registrò per ordine del R.do P. D. Carlo Greco Milanese preposto.

c. 10r n.n.

Pitture di Chiesa B. Andrea

Lorenzo Guarbieri (*sic*) pittore molto buono pinse il quadro del B. Andrea Avellino non ancora beatificato stava esposto ad un pilastro

1624 Adi 10 novembre si celebrò la prima volta la festa del B. Andrea allora beatificato da Urbano 8 [...]

1626 Si cominciò una cappelletta per il B. Andrea adi 13 gennaio che terminò dentro il mese, M. Gio. Antonio del Perto, fu ornata con pitture da Gio. Battista Alvise adi 13 aprile vi si disse la messa la prima volta. [...] Portiamo pure opinione cavata da congetture di rimarco, che il quadro soprannominato fosse una tela in cui poi fu pinto il B. Gio. Marinonio. Accomodando il viso del B. Andrea, a questo del B. Gio. che sta in ginocchiato con molti agnoli che le mostrano la croce che egli contempla. Nel 1680 si trova n Casa questa pittura, con sotto il nome di P. D. Gio. Marinonio.

1637 Si terminò la fabbrica di una cappella eretta ad honore del B. Andrea Avellino, nella seconda chiesa, incontro a quella della Madonna, il cui sito era ove ora è il pilastro della cupola in cornu evangelij, quello cioè che è termine al copro della chiesa novissima. Era la cappella semplice, ne con pittura o stucchi arricchita. Vi si pose il quadro del medesimo Beato Andrea pinto per mano di Lorenzo Garbieri pittor di buon grido, rappresenta con figura intiera il Beato che sta all'altare parato a messa col chierico a lato.

1639 Facendo rinontia del suo per via di testamento il P. D. Francesco Orsi, che vestì e professò nella religione, lasciò che si spendessero certi danari nell'ornamento del quadro e cappella del Beato Andrea, et fu fatto con contorno di legno dorato, con mezze colone scannellate, architrave et tutto come sta ora del 1680.

c. 11r n.n.

Pitture della Chiesa. B. Gaetano

1619 Si pose in chiesa un quadro del venerabile P.D. Gaetano Thiene attaccato ad un pilastro, incontro a cui era quella del B. Andrea. Non havendosi altro maggior lume noi vi diremo per nostro credere, che sia un quadro di figura intera, con la sottana nera, che fu venduto del 1670 al Sig.r Callori Francesco quale lo pose nella sua cap-

PELLA, eretta nella villa della Barisella, diocesi di Bologna. Non vi sappiamo dire chi lo pingesse, ma non fu pittore di alto grido.

1615 Questo quadro era stato esposto del 1615 alli 7 di agosto nella cappella della Madonna, vi si accesero 4 fiaccole, dicendosi le messe della Santissima Trinità per non essere beatificato [...] Potria però anco essere e forse più certamente, che questo fosse un quadro che ora del 1680 è in casa nell'atrio della sagristia, quale già conteneva un S. Gaetano in atto di pregare Dio per la città di Napoli, quale si vede di sotto in bella lontananza e sopra cui si scorge il Sig.re in gloria con fulmini alla mano, in atto sdegnoso et di scagliare gastighi. La gloria et città ancora si vedono molto buoni, et certo provenienti dalla scuola famosa dei Caracci. Con poco buono consiglio fu tramutato il S. Gaetano nel cardinale di Arezzo, come si vede ora, da mano assai inferiore a chi pinse la gloria [...]

1630 per la prima volta si fece la festa del B.o Gaetano con non molta solennità per essere la peste in colmo. Ad un altare posticcio si collocò il quadro del Beato fatto di mano di Lucio Massari pittore buono, a spesa del Sig.r Lodovico Lupari [...] Detto quadro rappresenta S. Gaetano figura intiera che contempla il cielo ove si vede una bella gloria, et Dio che stende le braccia ver il servo suo. Sul piano sono varij agnoli che tengono gigli uccelli, il capello prelatitio del Beato quali agnoli del 1654 furon coperti da certi scolari per maggiore modestia.

Adi 25 dicembre fu collocato detto quadro nell'altare nuovo, fabbricato dai Sig.ri Lupari con ornamenti di colonne, 4 agnoli, et rabeschi di stucco opera di Mastro Francesco Merighi. Era altar laterale in cornu epistole della seconda chiesa, molto ben lavorato. Anco ornate le parti laterali con simili stucchi, et due quadri uno di S. Francesco, altro della Maddalena.

[...]

c. 14r n.n.

Pitture della Chiesa SS.a Nontziata

1632 il giorno 23 agosto si pose nella seconda chiesa il quadro della Santis.ma Nontziata nella cappella de Fioravanti in cornu evangelij. Fu opera molto studiata del Sig.r Francesco Albani gran pittore che hebbe lire ottocento per mercede. Vi si vede la B. Vergine figura intiera, che sta in atto di maraviglia ascoltando l'agnolo, che stesi li vanni, non ancora gionto in terra fa la sua imbasciata. Vi si vede un gran splendore che viene dal cielo col Padre Eterno rimirante la Vergine.

1647 Si posero ai lati di detto altare due quadri pure di mano del famoso Albani: in uno è pinto S. Giuseppe che dorme con l'agnolo che le dice *quod in ea natum est de Spiritu Sancto est*. Nell'altro vi si vede la madre lattante il figlio, et il padre contemplare il bambolo che piglia il latte. Con tale occasione fu dal medesimo Albani ritocco il quadro della Nontziata, rischiarando l'ombre che pareva troppo assolate et scure. Il Sig.r C. Malvasia nelle Vite de Pittori fa mentione con elogi di questi quadri. Alcuni hanno biasimato che l'agnolo non ancora posato in terra, si figuri che parli, ma certo a torto, mentre quel favellare ancora in aria, è proprio dell'Agnolo, et mostra sollecita premura di fare la sua imbasciata. Li intendenti più saggi hanno lodato il pensiero. L'ornamento di stucco che finge marmo, con colonne architrave, statue et altro che formavano la cappella de Fioravanti in cornu evangelij la prima della seconda chiesa fu lavorato da Mastro Andrea Guerra scultore per prezzo di lire 900 dell'anno 1632 et scoperto quando vi si collocò il quadro li 23 agosto del 1632. [...]

c. 15r n.n.

Pallione dell'Anime del Purgatorio¹⁹

Il Sig.r Pianoro pittore di buon grido pinse sul fillafino, un Purgatorio ad istanza de Sig.ri Canonici di S. Petronio, per esporlo nell'Anniversario che fanno ogn'anno al già loro cocanonico Sarti. Ne fu appoggiata la cura al Sig.r Marco Sagace, quale presa l'invenzione dal P. D. Gaetano Spinola vi fece rappresentare varie anime nelle fiamme dalle quali uscivano alcune, con il S.to Rosario, Cordone di S. Francesco habito della B.a Vergine del Carmine e simili devotioni [...] Il medesimo padre compose le parole che si leggono nelli pendoni, o fregio, che è profilato e lumeggiato ad oro assai bene. Non essendo poi stato di gusto de canonici, per la grandezza eccedente il loro disegno, rimasto al Sig.r Matteo Sagace, egli del 1661 lo donò ai PP. et da prima si esposse alla quaresima [...] Nel 1664 apertasi la nuova chiesa et non essendo luoco per detto pallione, fu ripiegato et posto in una cassa a modo di panca dianzi al refettorio [...].

c. 16r n.n.

Pitture della Chiesa. S. Bartolomeo

Questo quadro rappresenta S. Bartolomeo in piedi vestito all'apostolica, egli è poco di buono.

1629 fu esposto in capo alla seconda chiesa nel coro et facilmente doveva essere l'ancona della prima chiesa, quivi stette longamente sino che fattasi una statua di legno rappresentante S. Bartolomeo, e posta nel luogo ove stava il quadro [...] Apertasi la 3° chiesa del 1664 fu collocato nell'ultima cappella del corno dell'evangelo, assegnata per altare del priorato, vicino alla porta della nave piccola a occidente verso le torri. Fu anco abbellito con alcuni ornamenti de padri, di legno profilato di oro, che servivano già ad altro uso [...] Il pittore che pinse il quadro dice il Masina che fu il Sig.r Lorenzo Sabadini.

c. 17r n.n.

Noi ora vi anderemo narrando come li PP. quasi da fondamenti eressero una nuova chiesa ma parleremo quasi più indovinando che ragguagliando con certezza, essendo monchi li nostri Annali per infingardagine di chi li scriveva, onde ci è bisognato volgere li libri delle spese, della fabbrica, tutte le scritture, tutto l'archivio, distillandovi il capo per formare la cronologia quale vi diamo per probabile, non già per certa, non per difetto nostro, ma per mancanza di notizie chiare.

1610 Si concluse adi 12 giugno di slargare il Coro [...] si stabilì fabbricare il nuovo Coro e l'altar maggiore secondo il parere dell'architetto Ambrosini. Così adi 30 agosto si cominciò a fabbricare il Coro nuovo, essendo preposito D. Pietro Romano et fu fornito al primo febraro 1611 et subito vi si ufficiò. Del medesimo tempo si die principio all'altare della Madonna con evidenza di miracolo benedisce il Sig.re l'opera de servi suoi ispirando al Sig.r Fioravante Fioravanti, di lasciare lire 12m alli PP. per la fabbrica di una cappella, e proseguimento della Chiesa. Tra il Coro et cappella della Madonna troviamo dati a N. Vincenzo muradore lire circa lire 2000.

1612 Nel 1612 adi 24 dicembre si terminò una sagristia nuova [...] [questa fu fatta a canto al Coro, in cornu epistole, che poi si dismise, et se ne fabricò una nuova, in

¹⁹ Per l'attribuzione del pallione a Tomaso Aldobrandini si veda L. GHERARDI, *San Bartolomeo*, cit., pp. 41-42.

cornu evangelij che ancora è in essere ora del 1680. Il motivo di fabbricare si tosto la sagrestia fu si per essersi fatta la cappella della Madonna ove era la sagrestia si per non haversi il sito da slargare la chiesa dal fianco dell'epistola, e perciò applicarono li PP. alla sagrestia.

1613 Si pose in Chiesa il quadro di S. Carlo all'altare del Crocefisso meglio rassettato o pure secondo la Cronica fu del 1614 ma pagato al Lodovico Caracci del 1613 lire 120. Si serrò la porta della sagristia vecchia et fabbricò un andito alla nuova, pure questo anno. Si trattò e dopo gran stento si terminò lo scambio di certo sito tra li PP. et il Monte di Pietà, dando essi a noi una striscia di sito, necessaria per tirare la chiesa, e slargarla dalla parte dell'epistola, ove dovea andare la cappella laterale, et la seguente che furono poi assegnate a S. Gaetano e B. Andrea, e noi diedimo un buon pezzo di giardino [...]

c. 17v n.n.

Per rendere quanto più possibile fosse ornata la casa del Sig.re non havendo li Teatini giardino più bello della chiesa.

1626 Adi 26 marzo si cavarono fondamenti per accomodare il rimanente della chiesa secondo il disegno già nominato [...] Adi 22 maggio fu terminata la cappella della Madonna con essersi pinta intorno, di agnoli, col quadro del famoso Franza??²⁰, et Misteri del Rosario fatti dalla Scuola dei Caracci²¹. Si fece pure in questo anno una cappella al Beato Andrea, non sappiamo precisamente dove fosse et ai 13 aprile vi si disse messa.

1627 Fu notabile questo anno per essersi aperta la chiesa nuova o la vecchia restaurata, in quella forma, che si è goduta tanti anni, et habbiamo veduta noi. Si stendeva per fianco alla via di S. Vitale [...] havendo il Coro ad oriente et la porta ad occidente. Correva di egual larghezza sino al luoco dove ora è il muro della cappella Sagace. Sopra pilastri proportionalmente disposti di architettura toscana, si reggeva il cornicione di simile foggia. Havea il Coro, di 16 prospere, poi altare con custodia di legno dorato, presbiterio chiuso da balaustri di noce. Indi fuori di quello slargavansi due cappelloni che formando croce alla chiesa la rendevano maestosamente decorosa. Al primo pilastro dopo il cappellone di mano destra scorgevasi il pulpito, la cui entrata, era dalla casa. Nulla vi diciamo di queste cappelle per non essere allora che fatte come dicono di grezzo. Seguiranno due cappelle per parte egualmente sfondate come li cappelloni, ma col volto molto più basso, e formavano il corpo della chiesa. Al lato dell'evangelo era una di queste la cappella della Madonna come vi dicesimo l'altra dedicata a S. Bartolomeo. Incontro alla Madonna fu poi il Beato Andrea, et incontro a S. Bartolomeo, S. Carlo. [...]

c. 18r n.n.

[...] In faccia al coro ove terminava la Chiesa, ergeasi un arco, che dava luoco ad un sito più stretto, quasi atrio di Chiesa, quale stendeasi sino alla porta maggiore che guarda ali strazzaruoli. [...] Sopra l'arco nel fine della chiesa fu aperta la cantoria a cui

²⁰ Non trovo notizie di questo quadro nel Gherardi.

²¹ In una carta successiva dello stesso fascicolo si legge che i Misteri del Rosario vennero dipinti nel 1646 «intorno all'altare e quadro della B. Vergine, dalli scolari del Sig.r Lodovico Carracci famoso pittore».

poi se ne fecero corrispondere altre più piccole nel coro, ornate tutte e 3 nel parapetto di balaustri, che furono trasportati nella chiesa nuovissima [...]

1630 Successivamente poi si fabbricarono le cappelle e di questo anno adi 25 dicembre si aprì la cappella del Beato Gaetano fabbricata dai Sig.ri Lupari, vi si pose il quadro del Beato pinto dal Massari, et fu ornata con 4 colonne architrave, modiggioni, cartelloni et piani andanti coloriti a vari colori, che se bene di stucco fingeva marmo si bene, che ingannavano molti che non si chiarivano col tocco.

1632 adi 23 agosto si scoprì l'altro capellone dei Fioravanti, niente meno pomposo dell'altro, et della medesima materia, e quasi simile nell'architettura. Fu lavorata da Andrea Guerra per lire 900. Vi si pose il quadro della S.ma Nontiatà dell'Albani e poi nel 1647 vi si collocarono li quadri laterali pure dell'Albani. Il quadro solo della S.ma Nontiatà costò lire 800.

1637 Si terminò la cappella del B. Andrea semplice e solo imbiancata incontro a quella della Madonna. Vi si pose il quadro del Beato mano di Lorenzo Garbieri. Il P. D. Francesco orsi nella rinuncia del suo patrimonio lasciò da fargli un ornamento di legno dorato che si fece.

1637 Si aprirono pure nel vestibolo della chiesa due cappelle, una

c. 18^v n.n.

Consacrata al Santissimo Crocefisso, che vi fu posto di rilievo molto divoto, ornata da stucchi assai ben fatti. L'altra dedicata a S. Antonio di Padova, con ornamenti di legno sopradorato, il quadro è di mano del Tiarini. Vi si collocarono le feriate per essere esposte al transito dal popolo. Queste sono le notizie che vi portiamo di questa seconda chiesa di cui il progresso spirituale e qualche maggiore notizia delle cose temporali voi lo haverete dalla lettura di queste nostre memorie a loro luoghi. D. Gaetano Spinola scrittore di questi raccordi predicò nella seconda chiesa.



1. Ludovico Carracci, *San Carlo Borromeo al sepolcro di Cristo*, Bologna, chiesa di San Bartolomeo



2. Ludovico Carracci, *Martirio di sant'Orsola*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



3. Francesco Albani, *Sacra Famiglia*, Bologna, chiesa di San Bartolomeo



4. Francesco Albani, *Sogno di Giuseppe*, Bologna, chiesa di San Bartolomeo



5. Francesco Albani, *Annunciazione*, Bologna, chiesa di San Bartolomeo

RAFFAELLA MORSELLI

Ruolo e affari da maestro: Ludovico Carracci e la Compagnia dei pittori

Ll profilo biografico di Ludovico scritto da Carlo Cesare Malvasia è il più appassionato, ma per certi aspetti anche il più evasivo dei tre dedicati ai Carracci, nonostante il pittore fosse stato per più di quattro decenni il testimone istituzionale della scuola pittorica felsinea. Maestro e proprietario di uno studio frequentatissimo e molto produttivo, entrato molto giovane nel consiglio della Compagnia dei pittori e, parallelamente, fondatore dell'Accademia degli Incamminati, in relazione con poeti e professori dello Studio bolognese, ma anche con committenti stranieri, Ludovico è stato il pilastro del passaggio tra il Cinquecento e il Seicento. Dalle sue stanze sono transitati tutti i pittori migliori del nuovo secolo, ma anche quelli che hanno contribuito, con professionalità e lavoro onesto, a formare la base produttiva della storia artistica della città. L'analisi delle fonti su di lui, portata avanti da Perini, ha dimostrato quanto il più anziano dei tre Carracci fosse il perno attorno a cui giravano i due cugini più giovani, Agostino e Annibale, destinati a rimanere estranei alle istituzioni di categoria in quanto il capo-bottega, Ludovico, più anziano e titolato, era inserito prima di loro nel consiglio della corporazione a cui poteva accedere solo uno per ogni gruppo imprenditoriale. La fama, la gloria, l'attendibilità dell'uomo e dell'artista sono cresciute con l'avanzare dell'età e con le conquiste professionali, trasformandolo con lentezza, ma inesorabilmente, da un buon pittore a un imprenditore di successo.

Come scrive Vitali, Carlo Cesare Malvasia ha contribuito non poco alla definizione dell'immagine moderna di Ludovico, descrivendolo come buono e umile, ma il giudizio sembra più un'iperbole volta ad esaltare le virtù e le differenze con l'intellettuale Agostino e il melanconico Annibale piuttosto che un veritiero giudizio sull'uomo¹. È pur vero che il pittore stesso si descri-

¹ S. VITALI, *La bontà di Ludovico, la diligenza di Agostino, la gelosia di Annibale. I caratteri dei Carracci nella Felsina Pittrice di Carlo Cesare Malvasia tra tòpoi e realtà*, in M. VON BERNSTORFF, S. KUBERSKY,

ve come un «silenio per la graseza e roseza di carne», e il suo busto-ritratto in rame sembra confermare questa auto-descrizione² [fig. 1], ma ciò non toglie che la sua abilità nel trattare gli affari legati alla pittura sia molto più raffinata del suo aspetto e del giudizio di Malvasia, il quale ammette che più dei suoi cugini seppe farsi rispettare³. Lo storiografo, infatti, riconosce che, nella seconda parte della sua vita, «vestendo poi nobilmente, e per lo più di seta, con cappotto foderato con cervieri l'inverno, accompagnato poi sempre da numerosa turba di scolari», Ludovico «compariva come un principe»⁴. Sono molte le informazioni che attestano questo atteggiamento: il 16 maggio 1617, Angelo Michele Risi paga Ludovico Carracci, per un quadro raffigurante *Marta e Maddalena*, con nove casse di legna, una paniera di maiolica bianca con la sua arma e un servizio di bicchieri prodotti nella sua fornace⁵. Lo stemma di Ludovico, a questa altezza cronologica, poteva essere sia familiare sia quello scelto per l'impresa accademica e avere qualche corrispondenza con quello che si era scelto per la Compagnia dei pittori, ovvero un cielo stellato che forse rappresenta il carro dell'Orsa maggiore e allude al gioco di parole carro/Carracci, riprodotto nella cornice dell'elenco dei massari relativo al quarto trimestre del 1594 [fig. 2], o con quello selezionato per l'Accademia degli Incamminati, che ben si vede nel foglio di Glasgow (SM 1386, fol. 12r, Glasgow University Library), con un'aquila accompagnata da un cartiglio parlante che recita «et proprios vegetat oculos»⁶. Ciò che qui importa è che lo scambio in natura con il produttore di ceramica abbia riguardato un servizio con piatti e bicchieri che riproduceva la sua arma, quasi fosse nobilitato ai ranghi più alti della società grazie al suo successo professionale.

M. CICCONI (a cura di), *Vivace con espressione*, Roma, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 2018, t. 40, pp. 189-211.

² G. PERINI, *L'effigie di Ludovico: contributo all'iconografia del Carracci Maggiore*, «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 32 (1993), pp. 355-385; G. Cesare Conventi (attr. a) od Orazio Provasi, *Busto ritratto di Ludovico Carracci*, rame sbalzato, h 53 cm, Bologna Pinacoteca Nazionale, in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Nuova Alfa, 1993, p. 174.

³ G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci, Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, lettera n. 8, p. 112, da Ludovico Carracci a Ferrante Carlo, 11 novembre 1606.

⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678, vol. II, p. 459.

⁵ F. MALAGUZZI VALERI, *Un collezionista bolognese del Seicento*, Bologna, Azzoguidi, 1918, p. 43; G. BERTOCCHI, *Il maiolicaro faentino Antonio Bettisi, alias Don Pino, in società con Angelo Michele Risi in una fornace di via Nosadella a Bologna*, «Il Carrobbio», 11 (1985), p. 29.

⁶ Per l'arma utilizzata da Ludovico nel manoscritto della Compagnia dei pittori si veda L. GHEZZA FABBRI, *L'organizzazione del lavoro in una economia urbana. Le società d'arti a Bologna nei secoli XVI e XVII*, Bologna, CLUEB, 1988, p. 191 e per la sua analisi G. PERINI, *L'Accademia dei Carracci. Ripensando alle questioni aperte*, in C. GURRERI, I. BIANCHI (a cura di), *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2015, pp. 107-126. Per l'impresa di Ludovico nell'Accademia degli Incamminati si veda C. PACE, «*Perfected through emulation*»: «*Imprese*» dell'Accademia degli Incamminati, «Notizie da Palazzo Albani», 33 (2004), pp. 99-138.

La predilezione di Ludovico per l'esecuzione di pale d'altare ben visibili per Bologna o per le altre città metropolitane, portatrici di maggior rino-manza e lustro, è riportata in un frammento di una lettera del 1590 circa, indirizzata ad un signor Roveglia: «Quanto alla tavola della Santa Caterina a me poco importa a lasciarla al signor Prospero Fontana, havendone tante da fare che mi basta. Oltre che poco mi curo che l'opre mie anco sì deboli siano vedute in castelli, ove da pochi si vedono e da nissuno si considerano»⁷. Questa riflessione la dice lunga su Ludovico pittore pubblico, sui suoi diversi 'pennelli' e sugli interessi rispetto ai collezionisti privati che venivano selezionati in base alla loro solvibilità economica. Lo ribadisce con chiarezza il poeta Cesare Rinaldi, intimo di Ludovico, il quale, trattando in sua vece una commissione, lo avverte che «...perché Ella sia informata delle qualità sue, non voglio lasciar di dirle ch'è soggetto degno d'essere favorito da lei: ricco, potente e altrettanto cortese e generoso; talché sappia ben conoscere ed anche riconoscere le fatiche di V. S.»⁸.

Poste queste premesse sulla scelta dei suoi committenti, si deve aggiungere che Ludovico sapeva come farsi pagare, soprattutto dopo che, faticosamente, aveva scalato il mercato interno ed extra-felsineo; e, alla fine della sua carriera, non intendeva rinunciare ai privilegi acquisiti retrocedendo di fronte a chi gli ricordava che «nella mia gioventù aveva fatto a prezzi più bassi»⁹. A proposito di questo affronto, scriveva indispettito a Ferrante Carlo «e io mi sono ritirato senza parlarne mai più, e non la curo, non mi mancando occasioni onoratissime»¹⁰. Nel 1611, le sue quotazioni erano altissime e, infatti, aveva chiesto seimila scudi per i lavori di decorazione della cupola del santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, che corrispondevano a moltissime spese in collaboratori, operai e trasferimento della sua famiglia ma soprattutto perché «vi impiegarò la mia persona»¹¹. Le sue abilità e credibilità erano una garanzia per il raggiungimento dell'obiettivo.

A quarant'anni, nell'ultimo decennio del Cinquecento, la fama acquisita era già all'apice, se l'8 luglio 1595, Annibale scriveva a Giulio Fossi a Reggio Emilia a proposito della sua *Elemosina di san Rocco* (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister), appena terminata, mentre si avvicinava la sua definitiva partenza per Roma: «...parte delle mie opere le lascerò a messer Lodovico mio cugino, il quale mi favorirà finirle, come quello che in mia coscienza credo

⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 174 e G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci*, cit., lettera n. 1, p. 104.

⁸ C. RINALDI, *Lettere di Cesare Rinaldi il Neghittoso Academico Spiensierato, all'illustrissimo, et reverendiss. sig. il signor cardinal d'Este*, Venezia, Tomaso Baglioni, 1617, p. 26.

⁹ G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci*, cit., n. 24, p. 132, da Ludovico Carracci a Ferrante Carlo, 29 giugno 1616.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *Gli affreschi della Ghiara in Reggio Emilia*, Reggio Emilia, Cassa di Risparmio, 1970, pp. 164-165, n. 5. La trattativa non andò a buon fine e la cupola fu decorata da Lionello Spada.

che sia il primo pittore di questa città, ed esso lo prova con l'opre sue bellissime»¹². Anche nella lettera del marzo-aprile 1603 di monsignor Agucchi a un membro della Fabbriceria di San Pietro, forse il cardinal Baronio, considerata da Vannugli, si parla della fama di Ludovico e della sua specializzazione in pale d'altare importanti: «Questo è uomo conosciuto e stimato fra i principali pittori d'Italia già provetto e consumato nell'arte, che ha fatte molte opere insigni sparse in vari luoghi, ch'è specialmente esercitato nel far tavole grandi per chiese, e che de' pittor che si trovano oggidì in Bologna per comune consenso tiene il primo luogo», aggiungendo come referenza il Passignano, che stava lavorando per lo stesso cantiere¹³.

Tale reputazione e rispetto Ludovico se li era guadagnati grazie a una capacità notevole di bilanciare la sua attività corporativa con l'innovazione, conquistando via via una considerazione professionale che aveva travalicato presto i confini delle mura di Bologna. La scalata era cominciata all'interno della Società dei Bombasari e dei Pittori, che regolava la professione degli artisti fin dal Medioevo, e in quella Ludovico aveva investito per tutta la sua intera vita, attivando una serie di trasformazioni essenziali circa la definizione del ruolo dell'artista nella società del tempo, della quale lui stesso sarà protagonista indiscusso [fig. 3].

È del 23 marzo 1578 la petizione in cui il ventitreenne Ludovico Carracci chiede di essere aggregato alla Compagnia, offrendosi di fornire le prove della propria cittadinanza bolognese, «secondo la forma de' statuti: che mandandomi questa a tre Testimoni che sopra di ciò indusse per gli atti dell'Ostesani Notaro della Compagnia, troveremo per essi aver egli provato non solo la propria e la paterna ma anche l'avita origine»¹⁴. Malvasia trae la notizia da «quello straccio di libro che a pena anco si tiene della compagnia de pittori» che aveva avuto la fortuna di consultare¹⁵. Dopo quattro anni, il 28 giugno 1582, Ludovico è già eletto nel consiglio della Corporazione dei Pittori e Bombasari, assieme a Ercole Lucchini, con cui rimarrà legatissimo fino alla fine dei suoi giorni, e a un bombasaro cui toccava di diritto entrare¹⁶. La cedola aggregante Ludovico Carracci alla Società, segnalata con data 4 set-

¹² F. MALAGUZZI VALERI, *Notizie di artisti reggiani (1300-1600)*, Reggio Emilia, Degani, 1892, pp. 136-137; G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci*, cit., pp. 155-156. Per la scheda più aggiornata e i tempi di realizzazione si veda A. BROGI, in D. BENATI, *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Milano, Electa, 2006, p. 270.

¹³ A. VANNUGLI, *Ludovico Carracci: un'Erminia ritrovata e un riesame delle committenze romane*, «Storia dell'Arte», 59 (1987), pp. 66-67.

¹⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite dei Pittori Bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampaetro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, Guidi all'Ancora, 1841, vol. I, p. 326. Ludovico Ostesani era il notaio della Società dei bombasari e pittori i cui atti, seppure frammentari, si trovano tra le sue carte presso l'Archivio di Stato di Bologna.

¹⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice 1678*, cit., II, p. 455.

¹⁶ R. ZAPPERI, *Annibale Carracci: ritratto di artista da giovane*, Torino, Einaudi, 1989, p. 71, n. 4. «Vir Ludovicum Caraccia in locum Laurentii de Sabadinio mortui per suffragia 24. Ercole Luchini prese 28 voti e entrò al posto di Domenico delle Cusidure».

tembre 1589 da Pietro Zani, è emersa recentemente ancora infilzata¹⁷ [fig. 4]. La sua presenza nel consiglio e nei ruoli con mansioni direttive differenti è costante per tutta la carriera, nonostante le trasformazioni e i cambiamenti di cui sarà l'attore principale. I documenti riportano che, nel settembre del 1594, Ludovico è eletto massaro della Compagnia dei pittori e bombasari per l'ultimo trimestre dell'anno¹⁸. Nell'autunno del 1598, la Società dei pittori si riunisce per decidere chi avrebbe realizzato la quadratura attorno alla memoria di papa Clemente VIII nel momento del suo ingresso a Bologna da Ferrara: la Società si divide tra Ludovico Carracci, il più degno, e Bartolomeo Cesi, «più pratico frescante»¹⁹. Nel dibattito prevalse Guido Reni che, successivamente, il 9 dicembre del 1599, fu aggregato al consiglio della neonata Compagnia dei pittori, votato anche da Ludovico.

Nel frattempo, tra ottobre e dicembre 1598, sotto la forte spinta riformatrice delle congregazioni produttive della città di Bologna, i memoriali della Società dei pittori e bombasari sono inviati al cardinal Legato e al Senato con la richiesta di separare le due arti²⁰. Tale riorganizzazione non era volontà solo di questa categoria di lavoratori, poiché negli stessi anni molte altre corporazioni cambiarono lo statuto²¹. Bologna era fortemente interessata a mantenere la struttura organizzativa del lavoro in congregazioni, tanto che, dal Duecento, queste ultime perdurarono fino al 1796, quando l'entrata dei francesi in città segnò una decisa cesura con il passato. È pur vero che l'epoca moderna vide una particolare difficoltà di equilibrio tra la parte mercantile e quella produttiva delle corporazioni, che dovettero trovare un nuovo metodo di sostentamento, ma la loro sopravvivenza è frutto di un lungo processo di trasformazione²². Infatti, le uniche istituzioni che mantennero una voca-

¹⁷ P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, Tipografia ducale, 1820, parte 1, vol. 6, p. 297, pubblicata da R. ZAPPERI, *Annibale Carracci*, cit., pp. 70-72, 93, n. 4. Archivio di Stato di Bologna, Assunteria d'Arti, b. 27, 4 settembre 1589.

¹⁸ A. STANZANI, *Regesto della vita e delle opere*, in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, cit., p. 221.

¹⁹ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* 1841, cit., vol. II, p. 11.

²⁰ G.P. CAMMAROTA, *Carracci: quei documenti erano già stati pubblicati*, «Il giornale dell'arte», 7 (1989), p. 63 nn. 51, 52. Nella motivazione si legge «Non conviene che i pittori [...] stiano in comunione con uomini di arte diversa, ignari e inesperti della medesima nobilissima arte della pittura», documento del 28 dicembre 1598, decreto del Legato rogato dal Notaio Flaminio Macchelli in data 13 maggio 1602, per cui si veda M. GUALANDI, *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, Bologna, Jacopo Marsigli, 1840, III, pp. 164-165.

²¹ Si veda la lista dei documenti sulle corporazioni bolognesi depositati presso l'Archivio Biblioteca del Senato (=BS) a Roma, per cui C. CHELAZZI, *Catalogo della raccolta di statuti: consuetudini, leggi, decreti, ordini e privilegi dei comuni, delle associazioni e degli enti locali italiani dal Medioevo alla fine del secolo XVIII*, Roma, Tipografia del Senato, 1943, vol. I, pp. 126-232 (Bologna). Per gli Statuti della Società dei Pittori di Bologna (1602): BS, Statuti Manoscritti 463, in C. CHELAZZI, *Catalogo della raccolta di statuti*, cit., p. 174. Per le Costituzioni della Congregazione degli Artisti di Bologna: BS, Statuti 822, *ivi*, p. 184. Per gli Statuti della Compagnia di San Rocco: BS, Statuti Manoscritti, 256, *ivi*, p. 203. Per i Capitoli della Nuova Accademia Clementina de' Pittori (1709): BS, Statuti Manoscritti, 343, *ivi*, pp. 207-208.

²² L. GHEZA FABBRI, *L'organizzazione del lavoro in una economia urbana*, cit., 1988.

zione prettamente economica in città per più di cinquecento anni furono le Società d'Arti e Mestieri.

Nell'operazione di separazione dai più comuni lavoratori del cotone, gli artisti rivendicavano la nobiltà della pittura proponendo un paragone con altri centri artistici d'Italia, «tanto che nelle principali città d'Italia si sono erette Accademie famose di Pittori, privilegiate, favorite dagli stessi principi»²³. Ludovico, Cesi e Lucchini puntavano a trasformare in maniera radicale la corporazione, fino a farla diventare un'accademia ma, se anche la bontà delle loro tesi fosse stata accettata, l'organizzazione dello statuto del lavoro a Bologna non poteva consentire una tale rivoluzione, che avrebbe aperto un *vulnus* legislativo. Tuttavia la riforma era necessaria, poiché, a partire dall'ultimo quarto del Cinquecento, la definizione della professione artistica aveva cominciato a beneficiare di principi di definizione e di valutazione autonomi, ma le regole che determinavano la gestione economica di scuole e stanze, delle tasse e della retta da pagare alla Compagnia per poter essere iscritti e rappresentati sembrano non essere state stabilite dallo statuto in vigore²⁴. I dati raccolti, che si rincorrono dall'ultimo quarto del Cinquecento e per tutto il Seicento, sono infatti contraddittori e tali da poter affermare che ogni maestro decideva l'organizzazione e i pagamenti dei propri aiutanti o allievi, in assoluta libertà²⁵. D'altronde la Compagnia doveva garantire altri *standard*, quali l'ammissione degli affiliati nei ruoli dei periti, che assicurava un buon reddito, la tutela legislativa, la computistica a riguardo di tasse e canoni, nonché una certa immagine sociale. Solo così si spiega una contribuzione annuale all'iscrizione di 40 lire per i non residenti e di 20 per i residenti, che sono cifre importanti nell'ambito della comparazione dei prezzi in città²⁶.

²³ G. NICODEMI, *L'accademia di pittura, scultura ed architettura*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni, prefetto dell'Ambrosiana*, Milano, Giuffrè, 1957, pp. 656-657 e G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci*, cit., pp. 128-129 e 94.

²⁴ Presso l'ASBo si conserva, nel fondo "Assunteria d'arti" (1666-1797, con docc. dal sec. XVI), la serie "Notizie sopra le arti", che contiene documenti dal XVI al XVIII secolo in 50 buste raggruppate secondo le singole corporazioni d'arte, fra cui vi è una busta dedicata ai pittori. Per la copia dello Statuto dei Pittori e dei Capitoli, 20 aprile 1602, Archivio di Stato di Bologna, Assunteria d'arti, Notizie sopra le arti, b. 1. Questo è ciò che sopravvive al momento, ma Malvasia aveva in mano tutti i registri e l'intera documentazione, che in più passi della *Felsina pittrice* afferma di consultare ampiamente. Si veda G. FEIGENBAUM, *Per una storia istituzionale dell'arte bolognese, 1399-1650: nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'Accademia dei Carracci*, in *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di piazza Maggiore nel Cinquecento: contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci*, Bologna, Minerva, 1999, pp. 353-377.

²⁵ Il tema è stato sviluppato da chi scrive durante i cinque anni del progetto *Pictor. Le metier de peindre dans l'Europe occidentale du XVI siècle*, coordinato da A. Maupas, i cui risultati sono in corso di pubblicazione.

²⁶ Il disegnatore e incisore Oliviero Gatti fu aggregato nel 1626 alla Compagnia de' pittori con il solo pagamento di lire 20 anziché 40 per via del suo lungo soggiorno nella città felsinea. Alla stessa data venne iscritto anche Scipione Bagnacavallo con il versamento della quota di 20 lire. L. MARZOCCHI (a cura di), *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna, Alfa, 1982, p. 111.

La pratica dell'autonomia andò a buon fine poiché il 18 gennaio 1599 si giunse all'approvazione ufficiale da parte del Senato della nuova Compagnia²⁷. Poco dopo, il 30 gennaio, Ercole Lucchini, Ludovico Carracci e Bartolomeo Cesi furono incaricati ufficialmente di portare a termine la trasformazione ottenendo «da tutto il consiglio a procurar et ottener dai superiori di essere separati, e disuniti, dai Bombasari, et a far in ciò tutte l'altre cose necessarie et opportune come ne consta mandato rogato per s. Alessandro Mangini del 30 di Gennaro del presente anno»²⁸.

Il 9 dicembre 1599, nella seduta del Consiglio dei pittori, gli assunti Ercole Lucchini, Ludovico Carracci e Bartolomeo Cesi applicano il nuovo statuto. I tre, «dovendo per parere dei SS. Assonti di detto senato far questo nuovo consiglio numeroso e che arrivi al numero di trenta» si trovano ad annettere «quanto prima altri 15 pittori tra i quali avessero luogo alcuni architetti e scultori come di professioni molto conformi e necessarie al buon pittore»: vengono così eletti, tra gli altri, Albani, Reni, Faccini, Massari e Brizio²⁹. Il 9 gennaio 1600, inizia ufficialmente la nuova vita della Compagnia dei pittori. Tuttavia, ci vollero altri due anni perché venissero scritti i regolamenti: il 20 aprile 1602 furono finalmente approvati i nuovi statuti della Compagnia [fig. 5].

È verosimile che a scriverli fosse stato un gruppo che ruotava attorno ai tre riformatori, se non la stessa triade che si era occupata di sviluppare il progetto di cambiamento. Allo stato attuale delle ricerche, sembrerebbe che Cesi si fosse occupato della parte organizzativa, mentre Ludovico della scrittura e dell'approvazione dello Statuto, prendendosi l'onere, stando alla narrazione malvasiana, di un viaggio a Roma nel giugno dello stesso anno nel tentativo, vano, di trasformare la Compagnia in accademia, sganciandola, di fatto, dalle congregazioni professionali³⁰.

La manovra non era nuova: fin dai primi anni di vita della nuova Compagnia dei bombasari e dei pittori, che era stata creata nel 1569 dividendola da spadai, guainai e sellai³¹, Lorenzo Sabatini lavorò al fine di scinderla ulteriormente, liberando i pittori anche dagli stessi bombasari, e di abolire il titolo di “compagnia” per farla diventare un'accademia, proprio come stava facendo a Roma per il sodalizio di San Luca, di cui faceva parte dal 18 ottobre 1575³². Tuttavia, se a un anno dalla sua morte, il 15 dicembre 1577, un breve

²⁷ G.P. CAMMAROTA, *Carracci*, cit., p. 63 e n. 56.

²⁸ *Ivi*, p. 63.

²⁹ G.P. CAMMAROTA, *Carracci*, cit., p. 63; I. MALAGUZZI VALERI, *La Costituzione e gli statuti dell'Appennino modenese dal secolo VIII al XVI*, Rocca san Casciano, Cappelli, 1897, pp. 312-313.

³⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* 1841, cit., vol. I, p. 352, scrive che Ludovico «s'affaticò senza successo» per tramutare il titolo dandole il nome di Accademia. Si veda anche G.P. CAMMAROTA, *Cronache della Compagnia dei pittori*, in A. EMILIANI (a cura di), *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 67-68.

³¹ ASBo, Senato, Partiti, 8, c. 213v; G.P. CAMMAROTA, *Cronache della Compagnia*, cit., p. 65 nota 3.

³² I. SALVAGNI, *La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma*, Roma, Campisano, 2012, pp. 140, 142. Per la questione di Lorenzo Sabatini e i suoi rapporti con Gregorio XIII si segnala

di Gregorio XIII sancì l'avvio nell'*Urbe* di questa trasformazione, i propositi di Sabatini e dei suoi compagni bolognesi dovettero attendere più di vent'anni per essere applicati in città³³. Stando al racconto della *Felsina*, infatti, Sabatini non solo aveva perorato la separazione della Compagnia delle Tre Arti insieme a Samacchini, ma si era speso in seguito per «cancellarle, et abolirle il titolo di Compagnia, et impetrarle quello di Accademia, come aveva anche prima tentato di quella di Roma»³⁴. In una serie di lettere inviate dal pittore da Roma a Bologna, conservate ai tempi di Malvasia presso gli eredi che gli avevano offerto l'opportunità di compulsarle, Sabatini assicurava che, compiuto il primo passo, si sarebbe potuto procedere a supplicare il pontefice di fare lo stesso anche per la corporazione felsinea. Lui stesso avrebbe potuto scrivere al Senato chiedendo di scorporare i pittori bolognesi dai bombasari con l'intento di farli «poi aggiungere, et aggregare alla stessa Accademia di Roma, con le medesime esenzioni, e privilegi, come sarebbe seguito, se più fosse campato»³⁵.

Il progetto non era andato in porto, e così Bartolomeo Cesi, vent'anni dopo, sempre secondo lo storiografo, fece una colletta di una somma importante per sostenere la lite giuridica contro i bombasari e acquistare una nuova residenza, liberandosi della stanza ubicata sotto la parrocchia di San Giacomo, oggi via d'Azeglio, acquistata con i bombasari nel 1572³⁶, rintro- dusse le obbedienze con l'esenzione annessa e fece vestire con abiti imperiali e la corona di lauro il promassaro, spendendo più di 200 scudi. Tale passaggio è testimoniato dalla tavola che illustra la processione di tutte le Società d'Arti cittadine [fig. 6]: il massaro della Compagnia dei pittori, al numero 14, è l'unico, tra i tanti paludati con cappelli dalle fogge più bizzarre, ad indossare una toga e una corona di lauro³⁷. Sullo stemma della Compagnia ci sono la tavolozza con i pennelli e il massaro è preceduto, nella processione, da un garante tra quelli che stavano nel numero. Subito dietro c'è il rappresentante dei bombasari, ormai a capo di una sua Compagnia.

Cesi ricominciò dunque tutto da capo: come primo Sindaco e depositario di tutte le entrate di quella *Universitas* inaugurò un nuovo registro che Malvasia aveva scorso trovandovi scritto, nella prima pagina, «In nome della SS. Trinità, della B:V: Maria e di San Luca Protettore della Magnifica Compagnia

l'importante lavoro di V. BALZAROTTI, *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*, Bologna, BUP, 2021, pp. 99-108.

³³ Il testo degli Statuti datato 15 dicembre si conserva in ASBo, Società d'Armi e d'Arti, b. IV, Bombasari; ASBo, Senato, Partiti, 9, cc. 3-4; C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., vol. I, pp. 55-56; G.P. CAMMAROTA, *Cronache della Compagnia*, cit., p. 65 nota 3.

³⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, p. 231.

³⁵ *Ivi*, p. 232.

³⁶ M. GUALANDI, *Memorie originali italiane*, cit., IL (1843), pp. 156-157.

³⁷ *I costumi dei Massari e dei donzelli delle Società d'Arti*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Cartella Gozzadini, I, I, c. 83. Pubblicato in L. GHEZA FABBRI, *L'organizzazione del lavoro in una economia urbana*, cit., tav. II.

dei pittori, a dì primo ottobre 1599 Libro primo nel quale si terrà giustissimo conto di tutte l'entrate e spese della magnifica compagnia dei pittori». Primo massaro del collegio fu Giovan Battista Cremonini, eletto il 9 gennaio 1600. Camillo Bolognini e Ferdinando Fantuzzi furono i senatori chiamati a rappresentare e a proteggere la Compagnia, a cui furono aggregati Ottavio Bargi, maggiordomo del cardinal Legato Alessandro Damasceni Peretti – che rimarrà in carica a Bologna fino al 1605 –, e Torquato Monaldino, cancelliere del Legato³⁸. La scelta di tale gruppo di garanti permetteva di avere un'entrata privilegiata presso il Legato e di conseguenza presso il papa.

Quando Ludovico partì per Roma al principio dell'estate del 1602, per gli affari della Compagnia, è proprio ad Ottavio Bargi che si rivolge per cercare di risolvere un problema legato ad un socio, il pittore Antonio Randa (1577-1650), allievo di Lucio Massari³⁹; a Francesco Brizio, destinatario della lettera dell'8 giugno 1602, cruciale per il suo viaggio romano, raccomanda di comunicare l'esito della trattativa a Ercole Lucchini. In questa missiva tanto decisiva, di cui la critica si è occupata a più riprese, si riannodano gli affari e i destini della neonata Compagnia dei pittori e degli uomini che ne facevano parte⁴⁰. Ludovico scrive in maniera molto affettuosa e rispettosa da Roma a Brizio che è a Bologna, utilizzando un registro linguistico che è possibile spiegare solo tra persone che condividono lavoro e passioni: chiama il negozio «della compagnia nostra dei pittori» una delle faccende che è andato a trattare, fa riferimento ad altri pittori amici comuni ad entrambi come Innocenzo Tacconi, che lo accompagnerà alle Sette Chiese, manda i saluti a quelli della sua stanza a Bologna, così come fa Denijs Calvaert, che lo aiuta nel rintracciare la lettera scomparsa protagonista della missione, e gli porta i saluti di Annibale. D'altra parte, egli era stato padrino di Francesco stringendo con lui un legame familiare⁴¹.

La missiva contiene, però, proprio nella prima parte, un riferimento diretto alla Compagnia dei pittori. Ludovico sembra rispondere ad una precedente lettera di Brizio, che non ci è pervenuta, in cui il pittore da Bologna gli chiedeva, probabilmente, se avesse con lui gli statuti, quelli appena approvati il 20 aprile. Ludovico asserisce di non averli con sé perché in quel caso li avrebbe dati al Legato, cioè al cardinale Alessandro Damasceni Peretti, per

³⁸ La posizione di Torquato Monaldino si desume dalla vendita di una casa in via Belfiore di Saragozza da parte della moglie Antonia Gandolfi, per cui si veda G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili pubblici e privati*, Bologna, Ferdinando Guidicini, 1868, I, n. 365.

³⁹ Il negozio tanto importante a favore di Antonio Randa doveva forse riguardare il delitto commesso dal pittore nel territorio felsineo citato da Campori e il suo trasferimento presso il duca di Modena. Si veda R. MORSELLI, *Antonio Randa*, in E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La scuola di Guido Reni*, Modena, Artioli, 1992, pp. 309-314.

⁴⁰ Per la tipologia della lettera, la sua datazione e il significato si veda G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci*, cit., pp. 82-84; pp. 110-111, n. 7.

⁴¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., vol. II, p. 542.

farli firmare al papa, cioè Clemente VIII. Per avere questa possibilità sarebbe stato necessario investire una somma notevole in denaro e favori e non era opportuno nemmeno aspettare che questi documenti fossero spediti da Bologna perché a Roma, nei quindici giorni necessari per l'arrivo di un ulteriore invio, ci sarebbe stato troppo caldo. Lo rassicura, però, perché li avrebbe comunque fatti firmare al papa, anche da Bologna, tramite il Legato. Non c'è nessuna menzione di una missione che lo porti a chiedere la trasformazione della Compagnia in Accademia e cioè «di levargli il nome di Compagnia, di cambiarglielo in quello di Accademia e farla aggregare a quella colà di San Luca», secondo le parole di Malvasia, il quale insiste dicendo che Brizio accompagnò Ludovico a Roma, quando invece dalla lettera è chiaro che il più giovane allievo era rimasto in città ad occuparsi degli affari del maestro⁴². Che Brizio fosse coinvolto nella faccenda è comunque un dato di fatto: egli è documentato nel 1599 nella prima riunione della neonata Compagnia dei pittori, e ancora nel 1603 e negli anni a seguire ne fu più volte estimatore, sindaco e massaro e se ne occupò «negli interessi della stessa, nelle disgrazie e nei vantaggi»⁴³.

Il coinvolgimento di Francesco Brizio è decisivo in questa negoziazione e parte da qualche anno prima, quando il pittore si trasferì per qualche tempo a Roma con Annibale, notizia quest'ultima del tutto inedita e che ha bisogno di essere circostanziata⁴⁴. Nella seduta del 22 aprile 1710 dell'Accademia di San Luca, secondo la relazione di Giovan Pietro Zanotti, fu esposta alla congregazione generale la ragione della nuova erezione di un'Accademia di belle arti a Bologna che si insigniva del nome del pontefice chiamandosi Accademia Clementina. In quest'occasione era presentato un libro di ricordi in cui si riporta che «Filippo» (sic!) Brizio, dal momento in cui arrivò con Annibale a Roma, «tentò di levare il nome della Compagnia de' pittori di Bologna e cambiarlo in quello d'Accademia». Al pensiero di Brizio si associò quello di Annibale, che cominciò a portare avanti questo obiettivo «intendendo anche decorare l'Accademia di Bologna di eminenti e singolari prerogative all'uso di quella di San Luca di Roma». Zanotti elenca poi tutte le accademie cittadine del secolo precedente: Incamminati, Albani, Barbieri, Canuti, Cignani, Pasinelli, Ghisilieri fino alla Clementina fondata grazie all'interessamento di Carlo Cignani. È proprio in tale frangente che si genera il fraintendimento tra Compagnia dei pittori e Accademia di pittura, facendo sostanzialmente coincidere una corporazione con una scuola privata. Le due entità, come si è constatato, sono profondamente diverse, come lo erano le intenzioni di

⁴² C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* 1841, cit., I, pp. 383-384.

⁴³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., II, p. 542 e Id., *Felsina Pittrice* 1841, cit., I, pp. 383-384. G. FEIGENBAUM, *Per una storia istituzionale dell'arte bolognese*, cit., p. 358.

⁴⁴ L'informazione si trova in M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, de Romanis, 1823, pp. 173-174, titolo CXI, anno 1710, seduta del 22 aprile.

Ludovico e quelle di Annibale: uno gestiva la Compagnia dei pittori, traghettandola verso una formula più moderna, l'altro, assieme al fratello, e sponsorizzati dal cugino, impiantavano un'Accademia privata accessibile a pittori e nobili che praticavano l'arte per diletto, come avevano fatto in tanti negli stessi anni, tra cui lo stesso Bartolomeo Cesi che l'aveva chiamata Accademia del Porto. Già Brogi aveva supposto che Brizio approdasse alla stanza di Ludovico nel 1597, dopo aver appreso da Agostino il mestiere dell'incisore, forse proprio nella loro Accademia dei Desiderosi⁴⁵. D'altra parte Brizio, nel 1598, disegna il frontespizio del volume delle *Rime* del poeta Cesare Rinaldi, amico e sodale di Agostino e di Ludovico, dedicate a Cesare d'Este, dimostrando di essere molto vicino a entrambi. Evidentemente, dovette accompagnare Annibale a Roma quando questi vi si trasferì prima di Agostino: non fu un soggiorno lungo ma abbastanza proficuo per dare forma all'idea impossibile di unificare una Società delle Arti con una Accademia didattica. I saluti che Annibale nella lettera del 1602 indirizza a Brizio testimoniano questa amicizia.

Lo statuto della Compagnia dei pittori del 1602 fu copiato più volte nel 1709, per consegnarlo ai nuovissimi quaranta accademici clementini quale modello per garantire la nobiltà della società pittorica bolognese «stabilita con regole e leggi onestissime e prudentissime compilate et approvate in un piccolo volume dell'anno 1602, 20 aprile, sotto nome dei Statuti de' Pittori»⁴⁶ [figg. 7-8]. La modernità di quelle norme transita quasi automaticamente, e con poche varianti, in queste settecentesche: rimane chiara, tuttavia, la divisione tra Accademia e Compagnia dei pittori, ed è altrettanto esplicito che gli artisti possono appartenere ad entrambi i contesti, al punto che «uno stesso professore possa stare aggregato tanto al Consiglio dell'Antica Compagnia de' Pittori, quanto alla moderna Acc.a predetta e possa esercitarsi e avere ufficij nell'uno e nell'altra anche nel tempo stesso»⁴⁷. L'apertura, tuttavia, depotenziava la Compagnia poiché, di fatto, sottraeva tutti i pittori, scultori e disegnatori alla stessa esentandoli dal pagare l'iscrizione⁴⁸. Ciò che si era tentato di attuare nel 1599 era diventato, centodieci anni dopo, una realtà, con buona pace di tutti gli altri iscritti che usavano i pennelli e i colori: «indoratori, coramai, imbianchitori, cartari, venditori di disegni», di figure dipinte, di scatole dipinte per bambini, maschere e ventagli fino ai ricamatori ai merciai, e ai profumieri⁴⁹.

⁴⁵ A. BROGI, *Brevi su Francesco Brizio*, «Nuovi Studi», 2006 (12), pp. 137-143.

⁴⁶ G. LIPPARINI, *La R. Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 83-98.

⁴⁷ *Ivi*, p. 85, capitolo II: *Dell'aggregazione de SS.ri Accademici*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 95, capitolo XXVII: *Esenzioni dell'Accademia*.

⁴⁹ Secondo lo statuto del 1602, articolo XII «Gli Ubbedienti [sono] tutti quelli che adoprano oro, pennelli, o colori e tutte le arti che di ragione o di consuetudine sono state, sono o devono essere sottoposte alla compagnia et all'arte de pittori e sopra le quali ella è solita avere avuto et può avere giurisdizione et autorità».

Di questi statuti copiati e distribuiti nel Settecento ne conosco quattro e si identificano chiaramente perché sulla prima pagina si legge «Accademia Clementina»; il quinto, pubblicato mutilo da Eugenio Battisti nel 1968, è l'originale⁵⁰. È l'unico, infatti, che riporta la delibera dei ventisei riformatori degli statuti di Bologna, sottoscritta dal Legato pontificio. Si dichiara, qui, l'utilità e l'ornamento che i pittori davano alla città, si ribadisce che Bologna è madre delle arti liberali e si riconoscono i meriti dei suoi maestri [figg. 9a-f].

Nel gennaio del 1603, quando fu organizzato il funerale di Agostino Carracci da parte degli accademici Incamminati, l'impossibilità del progetto di trasformazione della Compagnia dei pittori in una accademia su modello dell'Accademia fiorentina del disegno era già definitiva, e aveva portato Ludovico verso la creazione di due organismi indipendenti: da una parte la nuova Compagnia dei pittori, autonoma, rinnovata e che regolamentava la professione, dall'altra l'Accademia degli Incamminati, dove si studiava, si creava, si definivano concetti e si stabilivano premi per i migliori, frequentata da artisti, poeti e intellettuali⁵¹.

La maggior parte della società felsinea partecipava ad entrambe – i consigli erano formati dalle stesse persone – poiché Bologna non era Roma e la popolazione che si interessava a queste materie era comunque circoscritta in numerosità; ma mentre nella prima erano ammessi solo i professionisti «che adoperano oro, pennelli e colori», secondo il capitolo dodicesimo dello Statuto del 1602, alla seconda potevano partecipare tutti coloro che volessero cimentarsi con lo studio della forma e delle figure, compresi i dilettanti. Il modello cui avevano guardato Annibale e poi Ludovico, ovvero l'Accademia di San Luca a Roma, di cui il nipote Antonio nel 1614 era membro, a Bologna era irrealizzabile⁵².

⁵⁰ Delle cinque versioni ritrovate, una si trova presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, trascritta da H. BODMER, *Ludovico Carracci*, Burg bei Magdeburg, Hopfer, 1939, pp. 161-166; una seconda presso l'Archivio di Stato di Bologna, Assunteria d'arti, Notizie attinenti all'arte dei pittori, b. 28, con una sovracoperta in cui si legge «Accademia Clementina», in riferimento alla trascrizione settecentesca dello statuto consegnato agli affiliati dell'Accademia Clementina nel 1709; la terza si trova presso la Biblioteca del Senato a Roma, per cui si veda la nota 21; la quarta presso l'archivio privato Calvi a Bologna. Infine la quinta, l'originale perché è l'unica firmata dai legati, dal notaio e dai congregati, è quella trascritta parzialmente da E. BATTISTI, *Un documento sull'Accademia dei pittori in Bologna*, «L'Arte», 3-4 (1968), pp. 96-105, custodita presso la Pennsylvania State University, Special collection Library, PS-V-MS-21 Vault F. Lo statuto fu acquistato a Bologna nel 1967 da Joseph Rubinstein da «Garisenda Antiquariato, Libri e Stampe», Strada Maggiore 14/a.

⁵¹ La letteratura sull'Accademia degli Incamminati è molto vasta, per cui non si intende qui ripercorrerne tutta la vicenda storiografica, ma cito uno degli ultimi contributi: G. PERINI, *L'Accademia dei Carracci*, cit., pp. 107-126, che ne traccia la vicenda critica con ampia bibliografia di riferimento.

⁵² Antonio Carracci nel 1614 offriva una somma per la costruzione della chiesa dell'Accademia di San Luca. Si veda l'Accademia di San Luca Research Project, www.nga.gov/content/accademia/en/documents/ASRTNCUff1516140406.html. Per la presenza di Ludovico è Missirini a ricordarlo come iscritto, per cui si veda A. BERTOLOTI, *Artisti bolognesi, ferraresi*, Bologna, Forni, 1886, pp. 180-181.

In questa successione è ora importante riconsiderare l'Accademia degli Incamminati, di cui la critica si è occupata con intelligenti speculazioni a partire dagli studi di Bodmer degli anni trenta del Novecento fino all'album di Glasgow, che contiene quindici liste degli iscritti tra il 1605 e il 1607, probabilmente compilate in occasione dei consigli per eleggere i nuovi incaricati, pubblicate in edizione integrale da Claire Pace⁵³. Una lettera, già analizzata con differenti punti di vista, risulta ora determinante per indirizzare la suddivisione che si era creata tra mondo produttivo e ambiente accademico: si tratta della missiva di Ludovico a Galeazzo Paleotti dell'11 febbraio 1613, in cui il pittore illustra sia il libretto delle leggi che regolano l'Accademia sia alcuni punti cruciali della competizione interna⁵⁴. Carracci scrive molto chiaramente che gli iscritti a questa «adunanza» sono «soggetti disuguali», cioè «maggiori e minori [...] principianti e maestri» definendo una popolazione eterogenea anche di non professionisti. Purtroppo, gli Statuti dell'Accademia non sono ancora stati rintracciati, ma certo dovevano essere molto differenti da quelli della Compagnia che, tra alti e bassi, continuava a regolamentare la professione degli artisti. Il libretto era, però, noto a Malvasia, che ne trascriveva almeno un passo: «i giovani non solo mostrano di valer nel disegno, loro studio principale ma si scuoprono più che mezzanamente intendenti, e dell'architettura e della scultura e danno saggio d'aver cognizione delle istorie e delle favole»⁵⁵. L'Accademia aveva la finalità dell'insegnamento dei principi dell'arte, la Compagnia gestiva il lavoro dei professionisti tutti. Alla luce di questa rilettura, credo si debba aggiornare la posizione di Dempsey che ipotizzava una fusione della Compagnia dei pittori con l'Accademia carraccesca⁵⁶.

Il funerale di Agostino Carracci nel 1603 si inserisce nel perimetro delle due realtà: si svolse, infatti, nella chiesa della Morte, apparsa da Giovan Paolo Buonconti, nella cui adiacenza si collocavano l'Accademia degli Incamminati e la sede della neonata Compagnia dei pittori, istituite entrambe grazie all'impegno profuso da Ludovico Carracci [fig. 10]. Quest'ultima è ricordata in via de' Foscherari nei pressi del voltone de' Caccianemici da Angelo Masini nella sua *Bologna Perlustrata* del 1661⁵⁷. La favorevole ubicazione della chiesa della Morte, ai fini delle esequie, è espressa da Benedetto Morello nella

⁵³ C. PACE, "Perfected through emulation", cit., pp. 99-138. Si veda la nota 3 p. 99 per la ricostruzione delle citazioni precedenti; sull'argomento, successivamente, si veda G. PERINI, *L'Accademia dei Carracci*, cit., pp. 107-126.

⁵⁴ G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci*, cit., lettera n. 20, pp. 127-128 e per la disamina della lettera pp. 94-95.

⁵⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* 1678, cit., I, pp. 299-305.

⁵⁶ C. DEMPSEY, *Some observations on the education of artist in Florence and Bologna during the later Sixteenth century*, «The Art Bulletin», 62 (1980), pp. 552-569 e C. DEMPSEY, *The Carracci Academy*, in A. BOSCHLOO, A. WILLEM (a cura di), *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, Den Haag, SDU Uitgeverij, 1989, pp. 34-43.

⁵⁷ A. MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, 1666, p. 494.

relazione funebre in morte di Agostino⁵⁸: nessuna chiesa «era meglio accommodata per ogni rispetto a tale impresa; sì per esser luogo dove per lo più hanno ridotto i dipintori, come per esser nella piazza, ben capace e senza occupazione d'uffici». È proprio in occasione del funerale di Agostino che le due istituzioni, così diverse per finalità, si incontrano.

Ludovico non abbandonerà mai i suoi impegni istituzionali: tra ottobre e dicembre del 1604 è massaro per il quarto semestre dell'anno⁵⁹, incarico che ricopre ancora per il primo trimestre del 1607⁶⁰, tra il gennaio e il marzo del 1613⁶¹ e ancora nel primo trimestre del 1619, ultimo anno di vita⁶². Tra il 27 e il 28 aprile 1611, assieme a Bartolomeo Cesi, ricopre il ruolo di perito della Compagnia ed entrambi sottoscrivono la stima di una collezione di disegni, oggetto di controversia tra i canonici regolari di San Salvatore e il pittore Domenico Grossi⁶³.

Egli rimarrà saldo, fino alla fine, nel suo ruolo di pittore del Consiglio della Compagnia dei pittori e di Accademico Incamminato.

⁵⁸ B. MORELLO, *Il Funerale d'Agostin Caraccio fatto in Bologna sua patria da gli Incamminati accademici del Disegno scritto all'Ill.mo et R.mo Sig.r Cardinal Farnese*, Bologna, Vittorio Benacci, 1603.

⁵⁹ A. STANZANI, *Regesto della vita e delle opere*, cit., p. 243.

⁶⁰ *Ivi*, p. 245.

⁶¹ *Ivi*, p. 255.

⁶² *Ivi*, p. 266.

⁶³ M. FANTI, *Spigolature*, «Il Carrobbio», 4 (1978), p. 193.



1. Giulio Cesare Conventi od Orazio Provagli, *Busto-ritratto di Ludovico Carracci*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (depositi)



2. I nomi e gli stemmi dei Massari delle Società nel 1594, Bologna, Biblioteca Comunale, ms. B.4266, c. 46v



3. Fotografia antecedente al 1914 del voltone di via Cimarie che si affacciava su via Orefici a Bologna. La seconda casa sulla destra era la sede della Compagnia dei Bombasari e dei pittori

Cunctis frater inspecturus & per via fac vobis de eis
 &c. Notarius & officialibus carerem Archiepiscopus
 Bononiae fidem facio et attestor Ego Ludovicus
 hortensius civis et notarius Bononiae et cur. Arch. et
 notarius sub die tertia mensis Julij anni 1589.
 acceptatus fuit et aggregatus in societate Bombasa-
 rionum et pictorum eadem civis et pariter obsequio
 hunc & ludovicus filius hunc & naturalis
 Vincentij et eremonis vice de caracis &c. &c.
 mare maioris Bononia civis et ideo brevis
 et in maiore societate &c. & acceptus
 aggregatus hunc notatus fuit ex eadem loci
 societate &c. notatus inquit fidem &c. &c.
 de eadem mensis septembris anni 1589.
 Ego Lud. hortensius not. &c.

4. Cedola aggregante Ludovico Carracci alla Società dei Bombasari e pittori, Bologna, Archivio di Stato, b. 27, 4 settembre 1589

paghi lire dieci da applicarsi alla Com-
pagnia, e di non poter mai più esercitare
l'Arte senza licenza del Consiglio ot-
tenuta per Partito con tutti li Voti fauo-
revoli.

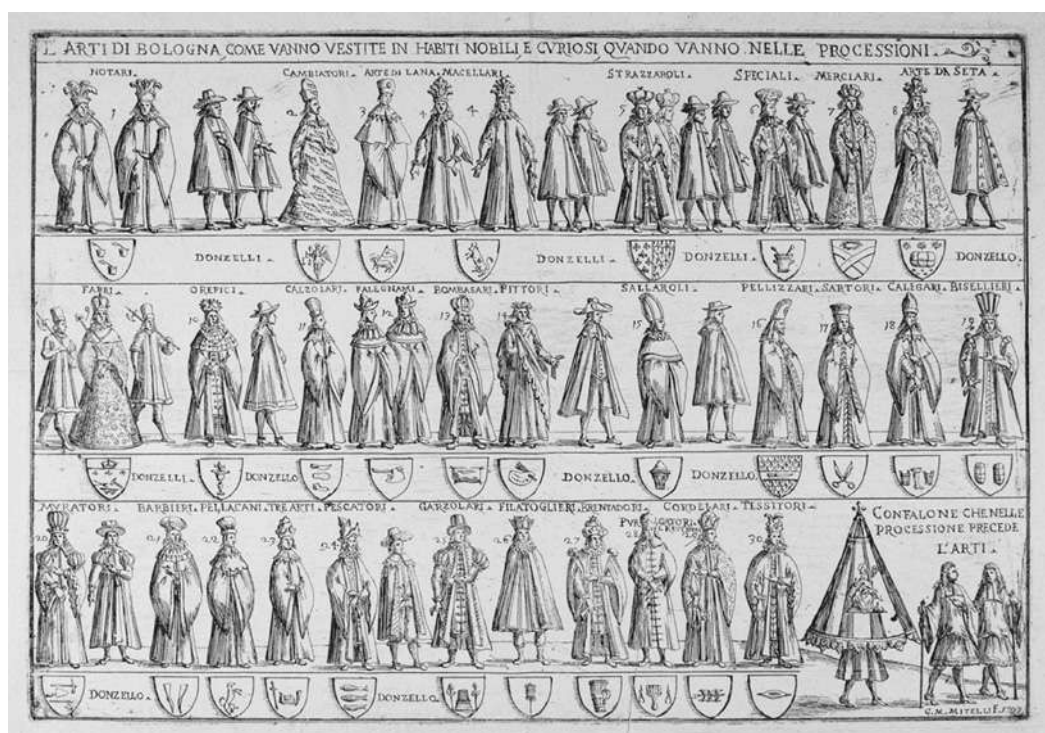
III.

Obbedienti

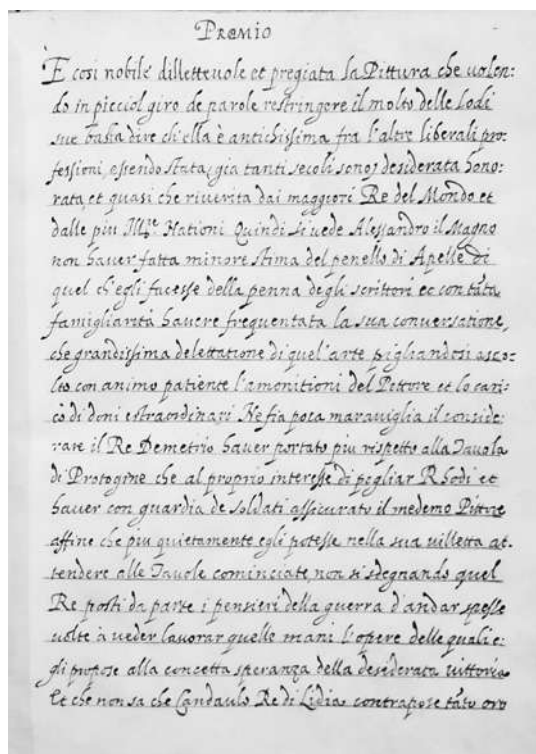
Pittori	Recamatori	Disegni
Sculptori	Mercuri	Figure dipinte
Architetti	Profumieri	o stampate
Intragliatori	Indoratori	Ven: Maioliche.
	Coramari	di Scatole dipinte
	Inbianchitori	tori Bambini
	Signattari	di Mascare
	Boccalari	Ventarole d'
	Cartari, che fanno le	ogni sorta di
	Carte da giuocare.	pinne, ed or- vase.

E generalmente tutti quelli, che aggrano Oro, ponnelli,
o Colori, e tutte le Arti, che di ragione, o di Consue-
tudine sono state, sono, o devono essere sottoposte
alla Compagnia, et all'Arte de Pittori, e sopra le
quali ella è solita hauere, hauuto, et più hauere
giurisdizione, et autorità.

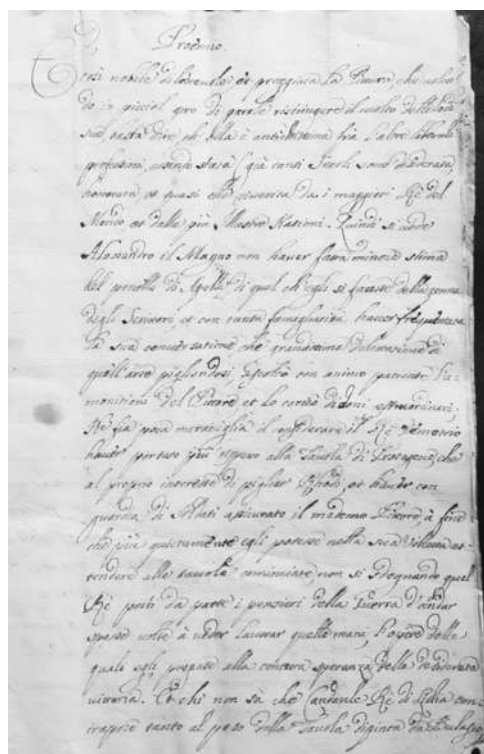
I Pittori



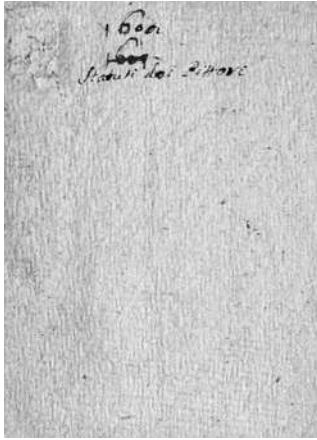
6. I costumi dei Massari e dei donzelli delle Società d'Arti, Bologna, Biblioteca Comunale, Cartella Gozzadini, 1, I, c. 83



7. Copia dello Statuto dei pittori e dei Capitoli dell'Accademia Clementina, 20 aprile 1602, Bologna, Archivio di Stato, Assunteria d'arti, Notizie sopra le arti, b. 1



8. Copia dello Statuto dei pittori e dei Capitoli dell'Accademia Clementina, 1602, Archivio eredi Calvi



Proemio
 Così nobile dilettuole, et pregiata la Lettera
 che volendo in pochi giro di parole ris-
 tingere il molto delle Lodie, basta dire
 ch'ella è Antichissima. Ma altre Liberali, per
 l'elioni, essendo stata (già tantissime sono)
 celebrata, honorata et quasi che rinvenuta
 da i maggiori Re del Mondo, et dalle più
 Latine. Quindi si vede. Adorando il Magnifico
 non haueva fatta minor stima del penello
 d'Appello. Di quel ch'egli si facesse della pen-
 na degli Uittori, et con tanta familiarità
 haue frequentata la sua compagnia
 che grandissima. Di quell'liber. pigliando l'aspetto
 con animo grante, l'ammontioni del Re

9 a-f. Originale dello Statuto della Compagnia dei pittori, State College (PA), Pennsylvania State University, Special Collection Library



10. Lorenzo Sabatini, *Pianta di Bologna* (part. con Santa Maria della Morte), 1575, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala Bologna

LA SCUOLA

SAMUEL VITALI

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

Negli ultimi decenni, la critica si è occupata diffusamente della “scuola” dei Carracci. Da un lato, diversi studi hanno indagato l'Accademia degli Incamminati, fornendoci un'immagine molto più nitida di questa istituzione: se nel suo pionieristico studio del 1935 Heinrich Bodmer dovette ancora fugare i dubbi sulla sua stessa esistenza¹ – seminati in particolare da Hans Tietze che non aveva esitato a definirla «phantastisch»² –, da allora, grazie alle ricerche di Charles Dempsey, Giovanna Perini, Gail Feigenbaum e altri³, molte questioni sull'organizzazione e i metodi di insegnamento dell'ac-

Questo contributo risale a una conferenza tenuta il 2 aprile 2016 al convegno annuale della Renaissance Society of America, nel panel *Crossroads of Creation: Artistic Workshops in Renaissance Italy* organizzato da Mattia Biffis e Giorgio Tagliaferro, cui sono grato per avermi dato la possibilità di presentare per la prima volta i risultati di questa ricerca. Ringrazio Daniele Benati per l'invito a riproporli, in una versione aggiornata, al convegno su Ludovico Carracci e pubblicarli in questa sede.

¹ E. [H.] BODMER, *L'Accademia dei Carracci*, «Comune di Bologna», 13, 8 (1935), pp. 61-74.

² H. TIETZE, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 36 (1906-1907), p. 56.

³ Si veda in particolare: C. DEMPSEY, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, 2ª ed., Fiesole, Edizioni Cadmo, 2000 (1ª ed. 1977), in part. pp. 42-49; ID., *The Carracci Academy*, in A.W.A. BOSCHLOO et al. (a cura di), *Academies of Art Between Renaissance and Romanticism*, 's-Gravenhage, SDU Uitgeverij, 1989, pp. 33-43; G.P. CAMMAROTA, *I Carracci e le Accademie*, in A. EMILIANI (a cura di), *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1984, pp. 293-326; G. FEIGENBAUM, *Drawing and Collaboration in the Carracci Academy*, in M. ARONBERG LAVIN (a cura di), *IL 60. Essays Honoring Irving Lavin on His Sixtieth Birthday*, New York, Italica Press, 1990, pp. 144-166; EAD., *Practice in the Carracci Academy*, in P.M. LUKEHART (a cura di), *The Artist's Workshop*, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 58-76; EAD., *Per una storia istituzionale dell'arte bolognese 1399-1650: nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'accademia dei Carracci*, in *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento*, Bologna, Minerva, 1999, pp. 375-377; EAD., *Models and Natures in the Carracci Academy*, in S. EBERT-SCHIFFERER et al. (a cura di), *Arte dal naturale*, Roma, Campisano, 2018, pp. 35-51; R.P. CIARDI, «Intus et extrax: lo studio dell'anatomia nell'Accade-

cademia dei Carracci sono state chiarite. Anche se non è stato raggiunto un pieno accordo sulla gamma di discipline che ne formavano il programma e sulla frequenza delle lezioni⁴, si può ormai considerare un dato acquisito che l'accademia fu fondata con il nome "dei Desiderosi" nel 1582 e che le sue attività principali consistevano in sedute di disegno (dal naturale come da calchi e stampe), lezioni in anatomia, architettura e prospettiva, esercizi nell'invenzione dalle fonti letterarie e concorsi di disegno. Dall'altro lato, vari studi sono stati dedicati alla collaborazione nella bottega dei Carracci e alle singole personalità della loro scuola⁵.

Finora è stata invece sostanzialmente elusa la questione del rapporto tra l'accademia e la bottega carracesca. I pochi studiosi che l'hanno toccata implicitamente sembrano presumere che le due entità fossero più o meno sovrapponibili. Charles Dempsey ha definito l'Accademia degli Incamminati «a full-time gathering of men practicing and working towards the mastery of a profession»⁶; se è da intendere alla lettera, questa frase significa che l'attività di studio e insegnamento associata con l'accademia e il lavoro pratico che ha prodotto le opere che ammiriamo ora in chiese, palazzi e musei furono portati avanti dalle stesse persone; i due ambiti erano, per così dire, due lati della stessa medaglia. Similmente, Giampiero Cammarota ha proposto che uno dei motivi per la fondazione dell'accademia fosse la creazione di un «soggetto collettivo», ovvero una specie di cooperativa in grado di realizzare in breve tempo grandi commissioni decorative, dall'invenzione del programma icono-

mia dei Carracci, «Accademia Clementina. Atti e memorie», 32 (1993), pp. 209-222; G. PERINI, *Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione e Accademia*, in V. FORTUNATI (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, Milano, Electa, 1995, vol. 1, in part. pp. 280-290; EAD., *L'Accademia dei Carracci ripensando alle questioni aperte*, in C. GURRIERI, I. BIANCHI (a cura di), *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2015, pp. 107-127; C. PACE, «Perfected through Emulation». «Imprese» of the Accademia degli Incamminati, «Notizie da Palazzo Albani», 33 (2004), pp. 99-138; A. BOESTEN-STENGEL, *Carracci-Studien, Teil I: Vorbildnachahmung und Bilderfindung im italienischen Frühbarock*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2008, pp. 106-121, 141-160; C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 68-77; EAD., *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati. Drawing in Theory and Practice*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 39 (2009/10), pp. 187-223.

⁴ Cfr. la critica di H. KEAZOR, «Distruggere la maniera»? *Die Carracci-Postille*, Freiburg im Br., Rombach Verlag, 2002, pp. 88-103, alla ricostruzione del programma didattico da parte di C. DEMPSEY, *Annibale Carracci*, cit., pp. 48 sg.

⁵ Sulla collaborazione tra i Carracci si vedano in particolare i due contributi di G. FEIGENBAUM, *Drawing and Collaboration in the Carracci Academy*, cit., e *Practice in the Carracci Academy*, cit.; inoltre S. VITALI, *Between Family Brand and Personal Ambition: Strategies and Limits of Collaboration in the Carracci Workshop*, in R. MADER (a cura di), *Kollektive Autorschaft in der Kunst – Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 139-158. Per gli allievi dei Carracci cfr. E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena, Artioli, 1994; IDD. (a cura di), *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Modena, Artioli, 1995. Sulla bottega di Annibale a Roma si veda C. ROBERTSON, *Late Annibale and His Workshop. Invention, Imitation and Patronage*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIV (2010-12), pp. 267-294.

⁶ C. DEMPSEY, *Annibale Carracci*, cit., p. 45.

grafico fino alla realizzazione⁷. Accogliendo questa interpretazione, Fabrizio Lollini ha parlato esplicitamente di «bottega-accademia carraccesca»⁸.

In questa sede vorrei mettere in discussione questa concezione della scuola carraccesca, esaminando la relazione tra accademia e bottega sotto due punti di vista: primo, quale era il luogo fisico della “stanza” e dell’accademia dei Carracci nella città di Bologna? E, secondo, c’era una distinzione tra i membri delle due istituzioni – oppure i collaboratori e apprendisti nella bottega erano automaticamente associati all’accademia e viceversa?

La questione della localizzazione potrebbe, a prima vista, apparire meramente positivista o comunque poco rilevante per le vicende artistiche. La topografia svolge però un ruolo centrale nelle relazioni umane – che siano politiche, sociali, intellettuali o artistiche: come la sociologia ha riconosciuto da tempo, la costituzione dello spazio pubblico e privato è un elemento fondante della società; la sua organizzazione si riflette nell’ordine spaziale, che, in un rapporto dialettico, a sua volta influenza e plasma i comportamenti umani⁹. Stabilire l’ubicazione della bottega e dell’accademia dei Carracci nel tessuto urbano è quindi essenziale per una migliore comprensione della loro posizione all’interno della società bolognese.

Un’osservazione metodologica: la seguente analisi si basa prevalentemente sulle notizie fornite dai biografi seicenteschi, Carlo Cesare Malvasia e, in misura minore, Giovan Pietro Bellori, i cui racconti sono, come è noto, da prendere *cum grano salis*; non sono testimonianze oggettive, ma rielaborazioni critiche redatte quasi un secolo *ex post facto* che, anche senza mettere in dubbio la buona fede degli autori, contengono necessariamente interpolazioni, omissioni e storture¹⁰. Comunque, piuttosto che dalle azioni o affermazioni degli artisti riportate dai biografi – che appartengono spesso all’ambito degli aneddoti e sono quindi condizionate da convenzioni e topoi della letteratura artistica¹¹ – le informazioni qui analizzate sono tratte dal contesto in

⁷ G.P. CAMMAROTA, *I Carracci e le Accademie*, cit., p. 300.

⁸ F. LOLLINI, *La scuola dei Carracci tra accademia e bottega*, in R. CASSANELLI (a cura di), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Jaca Book, 1998, pp. 311-327: 315 sg. Cfr anche C. NICOSIA, *La bottega e l'accademia. L'educazione artistica nell'età dei Carracci*, «Accademia Clementina. Atti e memorie», 32 (1993), p. 205, che definisce la scuola dei Carracci «qualcosa in più di una bottega d'arte e qualcosa in meno di un'accademia pubblica».

⁹ La letteratura su questo argomento è sconfinata; per un primo orientamento si veda M. LÖW, *The Constitution of Space. The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception*, «European Journal of Social Theory», 11 (2008), pp. 25-49, con ampia bibliografia.

¹⁰ Sulla questione dell'affidabilità di Malvasia si veda, per ultimi, S. VITALI, *L'uso delle fonti nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: una riconsiderazione*, «Valori tattili», 5-6 (2015), pp. 212-221; G. PERINI FOLESANI, *Documenti spariti, manipolati, falsificati, ritrovati. Le alterazioni della memoria storica come problema di metodo critico: una casistica tratta dalla letteratura artistica barocca (ovvero: ancora sulla Felsina Pittrice di Carlo Cesare Malvasia)*, in G.M. FACHECHI (a cura di), *Lost and Found. Storie di "ritrovamenti"*, Roma, Gangemi Editore, 2017, pp. 159-187.

¹¹ Si veda a proposito del rapporto tra realtà e topos nelle biografie di Malvasia e Bellori S. VITALI, *La bontà di Ludovico, la diligenza di Agostino, la gelosia di Annibale: i caratteri dei Carracci nella Felsina*

cui sono ambientati questi aneddoti; e siccome anche nel caso degli *orationes fictae* gli autori erano ovviamente intenzionati a farle apparire realistiche, possiamo presumere che, in generale, questo contesto fosse storicamente accurato.

I. Lo spazio

Sul luogo fisico della bottega e dell'accademia dei Carracci finora sono state espresse opinioni discordanti e prevalentemente negli studi locali, mentre al di fuori dell'ambito bolognese la critica di solito sorvola sulla questione¹². Questa incertezza è dovuta soprattutto al fatto che Malvasia, nella vita dei tre artisti, non dichiara esplicitamente dove si trovasse l'accademia, limitandosi a precisare che fu fondata da Agostino e Annibale con il «consenso, anzi consiglio» di Ludovico e «nella sua stanza»¹³. Generalmente gli studiosi danno per scontato che i tre artisti tenessero una bottega collettiva¹⁴, benché le parole di Malvasia sembrino indicare piuttosto che si trattasse della stanza del solo Ludovico. Dal 1578-79 al 1582 Agostino lavorò intensamente per Domenico Tibaldi, producendo una cinquantina di incisioni, e se non le realizzò nella bottega dello stesso Tibaldi è possibile avesse un proprio studio, da solo o assieme al fratello¹⁵. Per i primi anni Novanta ci sono comunque sufficienti indizi che gli artisti tenessero uno

pittrice di Carlo Cesare Malvasia tra topoi e realtà, in M. VON BERNSTORFF, S. KUBERSKY, M. CICCONE (a cura di), *Vivace con espressione: Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, München, Hirmer Verlag, 2018, pp. 189-211, in part. pp. 202-204.

¹² Già H. BODMER, *L'Accademia dei Carracci*, cit., p. 62, non si esprime sul luogo dell'accademia, supponendo soltanto «che seguisse nelle varie peregrinazioni la bottega Carraccesca». J.H. BECK, M. FANTI, *La sede dell'Accademia dei Carracci*, «Strenna storica bolognese», 17 (1967), pp. 51-56, la localizzano nei locali della Fabbrica di San Petronio affittati da Ludovico nel 1597 (per cui si veda *infra*, pp. 79 sg.), anche se i documenti parlano solo delle «stantie delli Carazzi», quindi della bottega, non dell'accademia. Del tutto improbabile e non corroborata da nessuna fonte è invece la tesi di G. CARPANI, *L'Accademia dei Carracci*, «Strenna storica bolognese», 27 (1977), pp. 49-54, che (apparentemente ignaro della pubblicazione di Beck e Fanti) ne indica il luogo nell'abitazione di Ludovico nell'attuale via San Carlo. Diversi autori, fraintendendo un passo di Malvasia nella vita di Pietro Faccini, la collocano nell'odierna via Augusto Righi: cfr. *infra*, pp. 75 sg. e nota 26. Solo G.P. CAMMAROTA, *I Carracci e le Accademie*, cit., pp. 321 sg., registra nelle note bibliografiche al suo articolo i passi malvasiani discussi sotto, senza però spingersi a una ricostruzione cronologica.

¹³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, I, p. 276.

¹⁴ Così, ad esempio, H. BODMER, *L'Accademia dei Carracci*, cit., p. 62, e G.P. CAMMAROTA, *I Carracci e le Accademie*, cit., p. 321.

¹⁵ Per la collaborazione di Agostino con Tibaldi si veda N. TAKAHATAKE, *Domenico Tibaldi "Impressore": Publishing Agostino Carracci's Prints in Bologna*, «The Burlington Magazine», 151 (2009), pp. 148-152. Malvasia racconta che Tibaldi l'assunse «ad una mensual provisione» (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 266), cioè con uno stipendio fisso, e in tal caso appare logico che lavorasse nella bottega di questi; d'altra parte, il sollecito di Annibale al fratello, nella seconda lettera da Parma del 28 aprile 1580, di «sbrigarsi di quelli duoi rami» per poterlo raggiungere (*ivi*, p. 270) sembra indicare piuttosto un impiego a cottimo.

studio in comune¹⁶, ed è quindi ragionevole supporre che, a maggior ragione, fosse così anche negli anni degli esordi.

Il silenzio di Malvasia sul luogo dell'Accademia degli Incamminati nella biografia dei Carracci è degno di nota, perché il canonico indica con precisione la collocazione delle istituzioni concorrenti, generalmente nella loro vita [fig. 1]: l'Accademia degli Indifferenti di Bernardino Baldi, che gli stessi Carracci frequentavano in anni giovanili¹⁷, si trovava nella via Cartoleria¹⁸; lo studio di Denijs Calvaert, dove alcuni degli allievi più importanti dei Carracci come Guido Reni, Francesco Albani e Domenichino avevano ricevuto la prima formazione, era ospitato nel palazzo dei Bolognini in piazza Santo Stefano¹⁹; il loro discepolo ribelle Pietro Faccini fondò poi la sua accademia, probabilmente nei tardi anni Ottanta, «nella casa de' Mirandola nella via Imperiale, detta de' Falegnami»²⁰, l'odierna via Augusto Righi²¹; infine, seguendo l'esempio di questi, una ventina d'anni dopo Franceschino Carracci, nipote di Agostino e Annibale, aprì la sua «vera scuola de' Carracci» nella piazzetta di San Michele de' Leprosetti²². Nella breve vita dello scultore Domenico Maria Mirandola, il principale fautore di Faccini, che aveva ospitato la sua accademia nella casa di famiglia, Malvasia precisa che essa si trovava «sul Guazzaduro»²³ ovvero Guazzatoio – una piazzetta sul lato sud della strada, all'imbocco di via Malcontenti, dove i cavalli potevano accedere al canale del Reno per abbeverarsi e rinfrescarsi [fig. 2] –, quindi probabilmente in corrispondenza dell'attuale civico n. 1 di via Righi²⁴.

Nel passo citato della vita di Faccini, Malvasia prosegue la descrizione della sua accademia, concludendo che l'artista piantò «una compita Accademia in faccia alla Carracesca»²⁵. Queste parole sono state interpretate spesso alla lettera, deducendone che l'Accademia degli Incamminati fosse collocata di-

¹⁶ Questo si desume non solo dai racconti di Malvasia (che, va ricordato, sono informazioni di seconda mano), in particolare sulla prassi di criticare reciprocamente le opere nuove e sulle visite di letterati e scienziati nello studio carraccesco (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, pp. 277, 331, 336), ma anche dalla lettera di Pompeo Vizzani a Dionigio Ratta del 4 dicembre 1593 (pubblicata *ivi*, p. 332), in cui l'autore riferisce di aver parlato con «i Carracci» a proposito di una pala da commissionare, sottintendendo quindi di considerarli come un soggetto unico, verosimilmente con una bottega comune.

¹⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 268.

¹⁸ *Ivi*, p. 385 (nella vita di Domenico degli Ambrogi, poiché Baldi non ha una propria biografia).

¹⁹ *Ivi*, p. 196; cfr. anche II, p. 6 (vita di Guido Reni).

²⁰ *Ivi*, p. 398.

²¹ Per la storia e la nomenclatura antica della strada si veda M. FANTI, *Le vie di Bologna*, 2ª ed., Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 2000, pp. 672 sg.

²² C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 373.

²³ *Ivi*, p. 409.

²⁴ Per la localizzazione della casa dei Mirandola si veda anche G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili pubblici e privati*, Bologna, Tipografia G. Vitali, 1868-1873, II, p. 284. Sul Guazzaduro inoltre <https://www.originebologna.com/odonomastica/guazzaduro/> e M. FANTI, *Le vie di Bologna*, cit., p. 68.

²⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 398.

rettamente di fronte alla nuova istituzione di Faccini²⁶. È vero che in un altro passo della *Felsina pittrice* si trova effettivamente un riferimento a una bottega dei Carracci in quest'area: quando, nella biografia dei tre artisti, parla dei «divinarelli pittorici» e della caricatura, Malvasia aggiunge che i disegni delle *Arti di Bologna*, le raffigurazioni dei venditori di strada bolognesi tradotte in stampe da Simon Guillain e pubblicate nel 1646²⁷, erano nate nello stesso clima di sperimentazioni artistiche: «Di qui finalmente ebbero origine quell'arti che sopra dicemmo, e che nell'ore più noiose, stando essi nella stanza allora del Mercato nella casa de' Ballarini, disegnarono»²⁸. Il «Mercato» in questione è senza dubbio il mercato del bestiame che si trovava nella zona dell'odierna piazza VIII Agosto, immediatamente a nord di via Righi, mentre la «casa de' Ballarini» è probabilmente da identificare con quella nella stessa via Imperiale che, secondo una notizia di Oretti ripescata da Guidicini, apparteneva all'architetto Giovanni Battista Ballarini (o Ballerini)²⁹, personaggio di un certo rilievo ma dal profilo finora sfuggente, il cui rapporto con i Carracci è ancora tutto da indagare³⁰. Sempre stando a Guidicini, la casa dello scultore Domenico Maria Mirandola era posta proprio accanto³¹, non di fronte quindi – anche se su questo punto ci sono delle notizie contrastanti³².

Non sappiamo però a quale momento si riferisca Malvasia con la parola «allora». La menzione di «ore più noiose» sembra indicare comunque una situazione di scarsità di lavoro, il che sicuramente non era più il caso a partire dal 1585 circa, quando le commissioni arrivarono ai Carracci sempre più numerose. Anche l'interesse per la vita quotidiana delle classi inferiori che traspare dalla serie delle *Arti di Bologna* si addice meglio ai primi anni di carriera dei tre artisti. La «stanza allora del Mercato» potrebbe essere stata quindi lo

²⁶ Cfr. ad esempio C. NICOSIA, *La bottega e l'Accademia*, cit., p. 205; F. LOLLINI, *La scuola dei Carracci*, cit., p. 317; e l'introduzione a G.L. VALESIO, *Parere dell'Instabile Academico Incaminato intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca contra una particella, che tratta della Pittura [...] In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino* (Bologna 1614), a cura di U. PFISTERER, «Fontes», 39 (2007), <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/385>, p. 3.

²⁷ Sulle *Arti di Bologna* si veda, più di recente, G. SAPORI, *Risfogliando le "Arti di Bologna". Carracci, Agostini, Massani, Algardi, Guillain*, in S. EBERT-SCHIFFERER, S. GINZBURG (a cura di), *Nuova luce su Annibale Carracci*, Roma, De Luca, 2011, pp. 227-253 (con bibliografia precedente).

²⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 335.

²⁹ G. GUIDICINI, *Cose notabili*, cit., II, p. 285.

³⁰ Su Ballerini, che nel 1583 venne eletto, assieme a Pietro Fiorini, architetto del Comune, si veda per ultimo M. FANTI, *Bologna 1588: la famiglia Manzoli e la "cantonata" del muro di cinta del monastero del Corpus Domini*, «Strenna storica bolognese», 68 (2018), in part. pp. 149 sg.; inoltre D. TRIER, s.v., in G. MEISSNER, A. BEYER, *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, VIII, München, Saur, 1992, col. 483.

³¹ G. GUIDICINI, *Cose notabili*, cit., II, p. 285.

³² Un altro passo dello stesso Guidicini sembra infatti suggerire che «le case del Ballerini» si trovassero invece sul lato opposto di via Imperiale, verso il mercato (G. GUIDICINI, *Cose notabili*, cit., III, p. 175). Anche Gualandi colloca la casa di Ballerini «in faccia al – Guazzatoio –» e quindi dal lato nord della strada, ma forse solo sulla scorta di Malvasia (M. GUALANDI [a cura di], *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Bologna, Jacopo Marsigli, 1840-45, VI, p. 28, nota 7).

studio dei Carracci anche prima della fondazione dell'Accademia dei Desiderosi, intorno al 1580.

Quel che pare invece certo, stando al racconto malvasiano, è che nel momento della secessione di Faccini i Carracci avevano già abbandonato quell'area, come si può dedurre da alcuni elementi nella narrazione del conflitto tra gli artisti. Che le parole «alla faccia della Carracesca» siano da interpretare in senso figurato è in effetti suggerito da uno dei motteggi con cui i seguaci dei Carracci avrebbero deriso l'impresa del concorrente, ovvero «che molto avvedutamente s'era ritirata ne' Falegnami quell'Academia, che presto presto avea bisogno di puntelli»³³ – uno sberleffo che non avrebbe avuto molto senso se i Carracci avessero tenuto lo studio nella stessa strada³⁴. Inoltre, Malvasia prosegue segnalando come, esasperato dal conflitto con i Carracci, Faccini volesse vendicarsi con un atto di violenza e venisse «scoperto da un comune amico passeggiar più volte, come fuor di se stesso, sotto il portico della Morte con arme sotto, e ruminar gran cose»³⁵ – quindi sotto il portico dell'Ospedale della Morte, vicino alla basilica di San Petronio. L'anonimo gentiluomo riesce a calmare il pittore e distoglierlo dal suo proposito, ma il punto che interessa qui è un altro: se Faccini andava a cercare i Carracci nel pieno centro della città significa che avevano ormai trasferito la loro stanza in questa zona.

L'aneddoto di questo incontro fortuito e fortunato potrebbe essere vero in parte o anche del tutto inventato; che Malvasia lo ambienta sotto il Portico della Morte è però senz'altro un dettaglio veritiero. Esso corrisponde infatti perfettamente a un'altra notizia dello stesso autore che finora è stata quasi del tutto ignorata, forse perché è nascosta nell'ultimissimo capitolo del primo libro della *Felsina pittrice*, dedicato alle vite di Innocenzo Tacconi e di una serie di altri allievi minori dei Carracci. Nel già menzionato breve paragrafo su Domenico Maria Mirandola, Malvasia menziona anche la vita dello scultore scritta dal fratello, l'abate Antonio Mirandola, avvertendo però che questi confonde l'accademia di Faccini e Mirandola con quella dei Carracci, «che aperta avevano essi prima i grand'uomini [...] sovra l'Ospital della Morte»³⁶.

L'Accademia degli Incamminati in quel momento aveva dunque la sua sede nel largo complesso edilizio della confraternita della Morte, una compagnia

³³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 399.

³⁴ Anche in questo caso non conta l'autenticità della battuta in sé ma la logica interna del racconto di Malvasia. Si tratta in effetti almeno di una mezza invenzione, in sostituzione di una frase diversa appuntata dal canonico nelle sue note manoscritte, che non gioca sul nome della strada ma sul fatto che i Mirandola erano una famiglia di falegnami: «Messe poi su l'accademia in casa de Mirandola falegnami dissero i Carazzi che avrebbero saputo segare il lapis per esser falegnami» (C.C. MALVASIA, *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B16, fol. 122v).

³⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 399.

³⁶ *Ivi*, p. 410. A quanto mi risulta, l'unico a fare breve menzione di questo passo è G.P. CAMMAROTA, *I Carracci e le Accademie*, cit., p. 322.

di Battuti fondata nel 1336 che gestiva l'omonimo ospedale per infortunati e assisteva i condannati a morte nelle loro ultime ore³⁷. A partire dal 1565, gli edifici della confraternita – oggi sede del Museo Civico Archeologico – erano stati ristrutturati da Antonio Morandi detto il Terribilia, che ricostruì in particolare il corpo di fabbrica lungo l'attuale via dell'Archiginnasio con il portico e le stanze sopra la chiesa, affittate anche dai dottori dello Studio per le lezioni di medicina [fig. 3]³⁸; probabilmente erano questi gli ambienti in cui era situata pure l'accademia carraccesca. Le parole di Malvasia sembrano indicare addirittura che nascesse proprio in questo luogo nel 1582; ma ad ogni modo vi doveva trovarsi nei tardi anni Ottanta e primi anni Novanta, quando la fama dei tre artisti iniziava ad eclissare gli istituti dei concorrenti e l'afflusso di studenti all'accademia raggiunse il suo apice. È quindi del tutto coerente che anche le solenni esequie di Agostino Carracci nel gennaio 1603 furono celebrate nella chiesa dell'ospedale, Santa Maria della Morte³⁹.

La scelta dell'Ospedale della Morte sicuramente non era casuale. A parte il fatto che offriva spazi adeguatamente larghi, il complesso era situato in una posizione strategica [fig. 4]: oltre a distare solo un tiro di schioppo dalla Piazza Maggiore, centro della vita cittadina, e dal Palazzo Pubblico, in cui risiedevano i due capi del "governo misto" bolognese, il legato papale e il gonfaloniere di giustizia, si trovava direttamente accanto all'Archiginnasio, la nuova sede dell'università bolognese fatta costruire dal cardinal legato Pier Donato Cesi a partire dal 1563 su disegno dello stesso Terribilia⁴⁰. Le fonti seicentesche concordano sugli interessi scientifici di Agostino⁴¹ e sui contatti dei Carracci con gli ambienti universitari, a proposito dei quali Malvasia scrive in particolare: «Fu la stanza loro il più frequentato ricetto di quanti letterati di que' tempi fiorissero, capitandovi, dopo le loro serie fatiche sullo Studio pubblico, l'Aldrovando, il Magini, il Zoppio, il Dempster, l'Achillini, il Lanzoni»⁴². È ovvio che la vicinanza fisica favoriva tali frequentazioni. Inoltre, l'ospedale forniva i corpi per le dimostrazioni anatomiche all'università, e si può sup-

³⁷ Sulla confraternita e il suo ospedale si veda G. BENEVOLO, *La confraternita e l'ospedale di Santa Maria della Morte*, in M. MEDICA, M.G. D'APUZZO, *Tra la Vita e la Morte*, catalogo della mostra (Bologna), Cinisello Balsamo, Silvana, 2016, pp. 25-33 (con bibliografia precedente).

³⁸ G. BENEVOLO, *La confraternita*, cit., pp. 29-31; D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, «Uno edificio grande con portici in volta»: le vicende architettoniche dell'ospedale della Morte nel Cinquecento, in M. MEDICA, M.G. D'APUZZO, *Tra la Vita e la Morte*, cit., pp. 67-71.

³⁹ Si vedano, per ultimi, S. SANDRI, *Il funerale di Agostino Carracci e il ruolo degli artisti nei cerimoniali funebri bolognesi del Seicento*, «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», 6 (2005), pp. 6-35; E. NEGRO, *L'opuscolo col «Funerale D'Agostin Carraccio»: nuove indagini sugli autori dei testi*, «Valori tattili», 5-6 (2015), pp. 191-210.

⁴⁰ Cfr., per ultima, V. RONCUZZI ROVERSI MONACO, *Archiginnasio di Bologna. Un palazzo per gli studi*, Argelato, Minerva, 2010.

⁴¹ Si veda in particolare *Orazione funebre di Lucio Faberio Accademico Gelato in morte d'Agostin Carraccio* (1603), in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 308; ivi, pp. 265 sg.; G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, pp. 116 sg.

⁴² C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 336.

porre che l'alloggio dei Carracci nei suoi locali facilitasse l'accesso ai cadaveri per le loro dissezioni nell'accademia⁴³. Il trasferimento dei Carracci dall'area intorno alla via Imperiale, popolata da mercanti, falegnami ed altri artigiani, alla zona governativa e universitaria riflette al livello topografico l'ambizione delle "arti del disegno" di passare da una dimensione artigianale a quella "scientifica" delle arti liberali – un'ambizione che si manifesta nella fondazione delle prime accademie artistiche durante la seconda metà del Cinquecento come nell'adozione del concetto (prima ancora della parola) di "studio" (anziché "bottega") dell'artista, mutuato proprio dal mondo accademico⁴⁴. Come Michael Cole e Mary Pardo hanno argomentato, questa evoluzione implicò anche una nuova visibilità della creazione artistica «as a public kind of act»⁴⁵, definizione che si attaglia perfettamente all'apertura dello studio e dell'accademia dei Carracci verso l'alta società bolognese, il ceto di nobili, dottori e letterati, come emerge dal racconto di Malvasia.

Non stupisce perciò che l'Ospedale della Morte fosse, ben prima dei Carracci, uno dei luoghi preferiti per le stanze degli artisti: nella descrizione delle esequie di Agostino, Benedetto Morello lo chiama il «luogo, dove per lo più hanno ridotto i dipintori»⁴⁶. Già negli anni Settanta del Cinquecento Orazio Samacchini e Bagnacavallo il Giovane tenevano bottega nel piano superiore dell'ospedale⁴⁷, seguiti poi nel Seicento da Guido Reni, Lucio Massari e Francesco Albani tra gli altri⁴⁸. A partire dalla seconda metà del Cinquecento la confraternita peraltro annovera diversi orafi e artisti tra i suoi membri – i più noti sono Giacomo Francia, Francesco Cavazzoni, Bartolomeo Cesi, Passerotto Passerotti, Francesco Albani e Florio Macchi⁴⁹ –, di cui molti probabilmente affittavano anche uno studio nelle stanze superiori.

Ciononostante, dopo la partenza definitiva di Annibale per Roma, i Carracci trasferirono nuovamente la loro bottega, rimanendo però significativamente nella stessa zona: secondo i documenti pubblicati da James Beck e Mario Fanti, da maggio 1597 fino alla morte Ludovico affittò un appartamento al primo piano di uno stabile della Fabbrica di San Petronio, quindi

⁴³ Su questo argomento si veda R.P. CIARDI, «*Intus et extra*», cit.

⁴⁴ Su quest'ultimo aspetto cfr. M. COLE, M. PARDO, *Origins of the Studio*, in IDD. (a cura di), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press, pp. 1-35.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 23-25.

⁴⁶ B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Academici del Disegno* (1603), in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., pp. 299 sg.

⁴⁷ Cfr. i documenti riassunti in M. GUALANDI (a cura di), *Memorie originali*, cit., IV, p. 155, n. XLVII (Samacchini, 1572), e p. 156, n. IL (Bagnacavallo, 1576).

⁴⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 390 (Albani e Massari); II, pp. 34, 45 (Reni). Nella vita di Simone Cantarini, Malvasia riferisce inoltre che i «seguaci più provetti» di Reni studiavano «dal nudo sulle Scuole dell'Ospitale della Morte» (*ivi*, II, p. 441).

⁴⁹ M.G. D'APUZZO, *Temi iconografici per opere misericordiose: testimonianze superstiti dalla chiesa e dall'oratorio di Santa Maria della Morte*, in M. MEDICA, M.G. D'APUZZO, *Tra la Vita e la Morte*, cit., pp. 49 e 54, nota 27.

nell'attuale Piazza Galvani, proprio di fronte all'Archiginnasio, oppure nella retrostante Corte de' Galluzzi [fig. 4]⁵⁰. Le ragioni per il trasloco non sono chiare; è possibile che il nuovo locale offrisse più spazio, dato che si trattava di un appartamento («partimento») con diversi vani, magari ad un prezzo più vantaggioso. In uno dei documenti, gli spazi sono denominati esplicitamente «le stantie de li Carazzi pittori»; anche se Agostino non è menzionato nei documenti, queste parole potrebbero indicare che in quel momento si trovasse ancora a Bologna⁵¹.

Benché nella *Felsina pittrice* non faccia menzione di questa sistemazione definitiva, Malvasia ne era sicuramente informato, come prova un appunto nelle sue note manoscritte in cui dà la seguente sintesi degli spostamenti della bottega carraccesca a Bologna: «Tutti assieme stettero sul mercato in casa del Balarino per veder giocar al pallone. poi da S. Petronio sullo Spedal della morte. Lodovico da S. Petronio»⁵². Oltre a confermare la sequenza qui ricostruita, il canonico fornisce un motivo particolare per la prima sistemazione: l'interesse dei Carracci – finora sfuggito agli studi – per il gioco del pallone col bracciale, molto popolare nella prima età moderna e praticato in particolare nel campo apposito sul lato ovest della piazza del Mercato, che è segnalato anche nelle piante antiche [fig. 2]⁵³. Poiché Malvasia lo associa alla scelta del luogo della bottega si può supporre che si trattasse di un interesse prevalentemente artistico, mirato allo studio dei corpi in movimento, anche se non sembra rimanerne traccia nel corpus grafico dei Carracci. L'espressione «sul mercato» fa inoltre sorgere il sospetto che si trattasse di uno studio con vista sulla piazza, con la comodità di guardare le partite direttamente dalla finestra; ma in assenza di altre informazioni questa rimane solo un'ipotesi.

Sebbene i documenti non vi accennino⁵⁴, possiamo supporre che nel 1597 anche la sede dell'Accademia fosse stata trasferita negli spazi nuovi della Fabbrica di San Petronio. Dalla sopracitata descrizione dei funerali di Agostino si evince che gli Incamminati in quell'occasione affittarono temporaneamente alcune sale per la preparazione degli apparati funebri⁵⁵, e non vi è fatto alcun riferimento a un luogo per le riunioni accademiche già esistente.

⁵⁰ J.H. BECK, M. FANTI, *La sede dell'Accademia dei Carracci*, cit.

⁵¹ Beck e Fanti (*ivi*, p. 54) sostengono che la stipula del contratto da parte del solo Ludovico «si spiega sapendo che nel 1597 egli era rimasto solo, essendosi trasferiti a Roma Annibale ed Agostino». In realtà non abbiamo dati sicuri sulla partenza di Agostino, ed è possibile che Ludovico abbia firmato da solo in qualità di capobottega formale. Spesso l'arrivo del cugino a Roma viene datato soltanto al 1598, ma già nell'ottobre 1597 l'artista è documentato al servizio di Ranuccio Farnese a Parma. Si veda per la questione A. STANZANI, *Regesto documentario*, in D. BENATI, E. RICCOMINI (a cura di), *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Milano, Electa, 2006, pp. 465-479: 470.

⁵² C.C. MALVASIA, *Scritti originali*, cit., fol. 118r.

⁵³ Cfr. L. FRATI, *Il Settecento a Bologna*, Palermo, Remo Sandron, 1923, pp. 95-101.

⁵⁴ Diversamente da quanto suggerito sin dal titolo nell'articolo di J.H. BECK, M. FANTI, *La sede dell'Accademia dei Carracci*, cit.

⁵⁵ B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carraccio*, cit., pp. 299 sg.

La compresenza di bottega e accademia negli stessi locali offriva indubbiamente molti vantaggi a livello pratico: i materiali didattici collezionati per l'accademia di cui parla Malvasia – calchi da sculture moderne e antiche, disegni e stampe, medaglie e libri⁵⁶ – potevano essere usati anche nella bottega, e lo stesso vale per i disegni prodotti nelle sedute accademiche. Come Gail Feigenbaum ha dimostrato convincentemente, per la figura sdraiata in primo piano a destra della sua *Flagellazione di Cristo* alla Pinacoteca Nazionale di Bologna del 1595 circa, Ludovico utilizzò probabilmente uno studio dal vivo che era stato realizzato contemporaneamente a un disegno conservato agli Uffizi, ma da un altro artista (non necessariamente Ludovico stesso), posizionato appena un po' più a sinistra rispetto al disegnatore del foglio fiorentino⁵⁷. Una relazione simile esiste probabilmente tra un altro studio accademico negli Uffizi [fig. 5] e la figura dell'uomo chinato che solleva pietre in basso a sinistra della scena *Romolo traccia con l'aratro i confini della città di Roma* nel fregio dipinto in palazzo Magnani [fig. 6]: in questo caso possiamo supporre che il disegno perduto usato come modello per l'affresco sia stato eseguito dall'artista seduto leggermente a destra dell'autore del foglio fiorentino⁵⁸.

II. Le persone

A prima vista, l'unità di luogo di bottega e accademia sembrerebbe confermare l'idea predominante di una sostanziale identità tra le due istituzioni anche dal punto di vista organizzativo. Vorrei esporre qui di seguito una tesi diversa, perché a mio avviso esistono chiari indizi che l'accademia non fosse tutt'uno con la bottega.

Dalle fonti antiche – Malvasia in primis – conosciamo i nomi di un centinaio di artisti in qualche modo associati alla scuola dei Carracci. Anche considerando che questa schiera di allievi si distribuisce su tutto l'arco dei circa quarant'anni di esistenza dello studio dei Carracci, i pochi documenti coevi sull'Accademia degli Incamminati suggeriscono che, almeno tra il 1590 e il 1610 circa, il numero degli iscritti oscillasse continuamente intorno alle venticinque persone. Una copia settecentesca della *ruota* (o ruolo) degli Incamminati, il cui originale fu redatto probabilmente tra il 1596 e il 1598, elenca

⁵⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 277.

⁵⁷ G. FEIGENBAUM, *Practice in the Carracci Academy*, cit., pp. 64 sg. Il foglio degli Uffizi (pietra rossa, 340 x 240 mm, inv. 12405 F verso) fino a pochi anni fa era attribuito tradizionalmente ad Annibale, ma palesemente non è di mano di uno dei tre Carracci maggiori. Si veda anche la scheda online del Progetto Euploos (<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=12405+F+v>), dove è assegnato ora in maniera più prudente all'«Accademia dei Carracci».

⁵⁸ Cfr. S. VITALI, *Romulus in Bologna. Die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani*, München, Hirmer, 2011, pp. 142 sg. Anche questo disegno (pietra rossa, 324 x 214 mm, inv. 12413 F) porta un'attribuzione tradizionale ad Annibale, tuttora mantenuta nel catalogo online degli Uffizi (<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=12413+F>), che però va scartata per le evidenti debolezze nella definizione anatomica della figura.

ventiquattro nomi (senza includere i Carracci stessi)⁵⁹, e anche il (presunto o effettivo) declino dell'istituzione dopo la partenza di Agostino e Annibale⁶⁰ non sembra aver inciso negativamente sul numero dei membri. Secondo il resoconto fornito da Morello, diciassette Incamminati (oltre a Ludovico) contribuirono attivamente agli apparati funebri per le esequie di Agostino, ai quali vanno aggiunti, tra i letterati coinvolti, almeno lo stesso Morello e Lucio Faberio, nonché un numero non meglio precisabile di artisti che, come Sebastiano Razzali, erano impossibilitati a partecipare ai preparativi perché assenti o per altri motivi⁶¹. Infine, il registro originale degli ufficiali dell'accademia tra il 1605 and 1607 menziona un totale di ventisei nomi diversi (compreso quello di Ludovico)⁶²; e anche in questo caso si dovrà probabilmente tenere conto di persone che non ricoprivano alcuna carica durante questo periodo. Tra gli accademici citati nel ruolo del 1596-98 ben cinque (Alessandro Albini, Tommaso Campana, Giacomo Cavedone, Giovanni Macchi e Sebastiano Razzali) compaiono anche nel registro degli anni 1605-07, erano quindi iscritti per almeno una decina di anni. In tutto, queste tre fonti contemporanee ci tramandano i nomi di quarantasette persone affiliate all'accademia carraccesca durante questo arco di tempo [cfr. tabella I].

Anche se escludiamo gli Incamminati nobili come Aldobrandino Malvezzi, Camillo Bolognetti o Scipione Zambeccari (di cui però solo il primo compare nei documenti citati)⁶³, è difficile immaginare come potesse rendersi utile una tale plethora di assistenti nello studio mentre i Carracci lavoravano ai loro dipinti e stampe, il che, in fin dei conti, doveva essere la loro attività principale. È vero che anche Guido Reni teneva occupate contemporaneamente dozzine di aiuti e allievi; questi erano però distribuiti su ben tre studi e la loro collaborazione era essenziale per realizzare l'enorme produzione di dipinti per committenti in tutta Europa, tra cui numerose repliche di bottega delle composizioni del maestro⁶⁴. I Carracci non hanno mai applicato un tale *modus operandi*

⁵⁹ Si veda G. FEIGENBAUM, *Per una storia istituzionale*, cit., pp. 376 sg.

⁶⁰ Questo assunto si basa soprattutto sulla famosa asserzione di Ludovico che, intorno al 1597, avrebbe detto ad Alessandro Tiarini che nell'Accademia si facesse ormai solo «chiasso e bagordi» (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 120). Cfr. a proposito tra gli altri H. BODMER, *L'Accademia dei Carracci*, cit., pp. 66 sg.; G.P. CAMMAROTA, *I Carracci e le Accademie*, cit., p. 304; M. PIRONDINI, *La scuola dei Carracci (dall'Accademia alla bottega di Ludovico)*, in E. NEGRO, M. PIRONDINI, *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, cit., p. 10; F. LOLLINI, *La scuola dei Carracci*, cit., p. 318.

⁶¹ Cfr. B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carraccio*, cit. Morello menziona l'assenza di Razzali, che doveva eseguire il dipinto poi realizzato dal Galanino, e presenta Faberio come segretario dell'accademia (ivi, p. 304). L'affiliazione di Morello è documentata almeno per gli anni dal 1605 al 1607, quando compare regolarmente come ufficiale dell'accademia (C. PACE, «*Perfected through Emulation*», cit., pp. 129 sg., 132 sg.).

⁶² Pubblicato da C. PACE, «*Perfected through Emulation*», cit., pp. 127-133.

⁶³ Bolognetti e Zambeccari sono menzionati come accademici da C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, pp. 338, 352.

⁶⁴ Sulla bottega di Reni e la produzione di copie si veda in particolare: A. PELLICCIARI, *La bottega di Guido Reni*, «*Accademia Clementina. Atti e memorie*», n.s., 22 (1988), pp. 119-141; R.E. SPEAR, *The*

Tabella I. Accademici Incamminati documentati nelle fonti contemporanee

<i>Nome</i>	<i>Ruolo dell'Accademia, ca. 1596-98</i>	<i>Esequie di Agostino (1603)</i>	<i>Registro degli ufficiali 1605-1607</i>
Francesco Albani	•		
Alessandro Albini	•	•	•
Baldassare Aloisi		•	
Vincenzo Ansaloni	•	•	
Pierfrancesco Battistelli			•
Giovan Battista Bertusio		•	•
Dionigio Bonavia		•	•
Aurelio Bonelli		•	•
Giovanpaolo Bonconti	•	•	
Pietro Bovi	•		
Francesco Brizio		•	•
Giovanni Battista Busi («Brisi»)	•	•	
Achille Calice	•		
Francesco Campana	•		
Tommaso Campana	•		•
Ludovico Carracci	(•)	•	•
Antonio Cartolani	•		
Giacomo Cavedone	•	•	•
Giulio Cesare Conventi		•	
Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta	•		
Giovan Battista Duali			•
Lucio Faberio		•	
Ippolito Ferrantini	•	•	
Giovanni Francesco Ferrari	•		
Antonio Fogliano			•
Lorenzo Garbieri	•	•	
Oliviero Gatti			•
Francesco Gessi			•
Vincenzo Gotti	•		
Cesare Grosso	•		
Florio Macchi			•
Giovanni Macchi	•		•
Giulio Cesare Macchi	•		
Aldobrandino Malvezzi	•		
Lucio Massari		•	•
Girolamo Mattioli	•		
Benedetto Morello		•	•
Giulio Cesare Parigino		•	
Giulio Cesare Paselli		•	
Bartolomeo Pio			•
Orazio Pruoli			•
Sebastiano Razzali	•	(•)	•
Guido Reni	•	*	
Lionello Spada		•	•
Alessandro Tiarini			•
Giovanni Todeschi			•
Giovan Luigi Valesio		•	•
Domenico Zampieri	•		
Giovanni Zanotti			•

* Malvasia attribuisce a Reni le acqueforti delle decorazioni per la pubblicazione (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 331).

e la conseguente organizzazione manifatturiera dello studio. Repliche di bottega dei loro dipinti – come la copia che Annibale fece fare allo stesso Reni della sua *Deposizione* per l'abate Sampieri⁶⁵ – erano episodi occasionali; e persino nelle loro grandi opere collaborative degli anni Ottanta e primi anni Novanta (peraltro non abbastanza numerose da corroborare la tesi di Cammarota che fosse questo il motivo principale per la fondazione dell'Accademia) non mostrano tracce di un largo impiego di aiuti. Il già menzionato fregio della Sala grande di palazzo Magnani ad esempio evidenzia una qualità d'esecuzione costantemente alta persino nell'apparato decorativo, e le mani dei tre Carracci sono chiaramente distinguibili sull'intera superficie pittorica⁶⁶.

Si può ipotizzare perciò che buona parte degli Incamminati fosse presente solo durante le adunanze dell'accademia, mentre altri lavoravano anche nella bottega come apprendisti o assistenti. Diversi indizi nelle fonti confermano questa distinzione, che era anche di natura economica: mentre secondo l'uso nelle botteghe italiane del Rinascimento non solo gli assistenti ma anche gli apprendisti dovevano recepire una forma di stipendio⁶⁷, l'iscrizione all'accademia comportava dei costi.

Nella descrizione delle fonti seicentesche, dall'intento encomiastico, l'Accademia dei Desiderosi appare nata esclusivamente per motivi idealistici, «a beneficio pubblico», come scrive Malvasia⁶⁸ – un'interpretazione che non è mai stata messa in dubbio nella letteratura moderna. Tuttavia, nel 1582 i tre pittori erano ancora lontani dalla conquista della scena artistica bolognese, e sembra dunque plausibile che l'accademia potesse essere stata concepita anche come strumento per produrre guadagni aggiuntivi. Ma pure se si trattava di una specie di associazione non profit, gli accademici dovevano senza dubbio contribuire ai costi vivi, come lo stipendio dei modelli o l'acquisto di materiale didattico.

Che la partecipazione alle attività dell'accademia dei Carracci non fosse gratuita si evince da diversi passi nelle fonti. La più famosa è la citazione malvasiana dal libro dei conti del padre di Giovan Paolo Bonconti: quando

"Divine" Guido: *Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 225-274.

⁶⁵ Cfr. per questo caso C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 8; per il quadro si veda K. CHRISTIANSEN, *Annibale Carracci's "Burial of Christ" Rediscovered*, «The Burlington Magazine», 141 (1999), pp. 414-418.

⁶⁶ Cfr. F. LOLLINI, *La scuola dei Carracci*, cit., p. 314; S. VITALI, *Le "mani" dei Carracci. Nuove ipotesi per Agostino ed Annibale nel fregio Magnani*, in S. EBERT-SCHIFFERER, S. GINZBURG (a cura di), *Nuova luce su Annibale Carracci*, cit., pp. 49-67.

⁶⁷ Si veda per questo aspetto G. BLEEKE-BYRNE, *The Education of the Painter in the Workshop*, in *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, catalogo della mostra, Providence (RI), The Department of Art, Brown University, 1984, p. 29; C. KLAPISCH-ZUBER, *Disciples, fils, travailleurs. Les apprentis peintres et sculpteurs italiens au XV^e et XVI^e siècle*, «Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 128 (2016), 1, pp. 137-143.

⁶⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 277.

suo figlio entrò nell'accademia appena fondata, dovette corrispondere «per sua proporzionabil parte [...] per fare una grande e bella Madonna, la Impresa, banchi, e altre cose necessarie in essa»⁶⁹. Quote di partecipazione erano comunque dovute anche più tardi, come testimonia un passo nella vita malvasiana di Lionello Spada, che non sapeva come «pagare la sua porzione nella pubblica Accademia» e quindi si mise d'accordo col Dentone a posare nudo a vicenda⁷⁰. Secondo Giovan Pietro Bellori, Domenichino fu invece esentato dai contributi, perché, così scrive il biografo, «essendo ancora [...] in tenera età, serviva a preparare i lumi ed a fare l'altre bisogne»⁷¹.

Certamente, molti allievi dei Carracci erano al tempo stesso apprendisti o assistenti nella bottega e iscritti all'accademia. Questo sembra essere stato il caso ad esempio di Giacomo Cavedone, Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta e Domenichino, che erano arrivati in età molto giovane alla scuola dei Carracci, quindi probabilmente come apprendisti nella bottega, e sono tutti registrati nella *ruota* del 1596-98⁷². Mentre Cavedone continuò a partecipare alle attività degli Incamminati anche di seguito, da artista ormai indipendente e probabilmente con uno studio proprio, collaborando alle decorazioni per le esequie di Agostino e ricoprendo cariche fino al febbraio 1606⁷³, Domenichino e Mastelletta scompaiono dalle fonti sull'accademia: il primo ovviamente a causa del trasferimento a Roma, il secondo invece perché, come testimonia Malvasia, si era allontanato presto dalla scuola carraccesca e messo in proprio, «rifiutando d'ire almeno cogli altri a disegnare dal nudo»⁷⁴. Anche Guido Reni, che raggiunse i Carracci probabilmente intorno al 1593/94 all'età di diciotto anni ed è registrato poco dopo nel ruolo degli Incamminati⁷⁵, apparteneva alla categoria dei collaboratori retribuiti, benché in maniera un po' particolare. Sia Malvasia sia Bellori narrano che Reni accettò di lavorare alcune ore per i Carracci, aiutandoli a preparare ed esegui-

⁶⁹ *Ivi*, pp. 404 sg.

⁷⁰ *Ivi*, II, p. 73.

⁷¹ G.P. BELLORI, *Le vite*, cit., p. 307.

⁷² Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, pp. 67 (Mastelletta), 146 (Cavedone), 220 (Domenichino); per Domenichino cfr. anche G.P. BELLORI, *Le vite*, cit., p. 307; G. FEIGENBAUM, *Per una storia istituzionale*, cit., p. 376.

⁷³ B. MORELLO, *il funerale d'Agostin Carraccio*, cit., pp. 301 sg.; C. PACE, «*Perfected through Emulation*», cit., pp. 128-130.

⁷⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 67; A. COLIVA, *Il Mastelletta (Giovanni Andrea Donducci 1575-1655)*, Roma, Multigrafica Editrice, 1980, p. 12, ipotizza anche un soggiorno dell'artista a Roma antecedente quello databile a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Seicento; ma è difficile immaginare che avesse coperto tutto il periodo dai lavori per le esequie di Agostino fino al 1607.

⁷⁵ *Ivi*, p. 7; C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation*, vol. 9.1, a cura di E. Cropper e L. Pericolo, London/Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2019, p. 224, nota 41 (per l'anticipazione dell'arrivo di Reni, finora datato al 1595 sulla scorta della vaga indicazione di Malvasia che l'artista «non compiva il ventesimo anno»); G. FEIGENBAUM, *Per una storia istituzionale*, cit., p. 376.

re i loro dipinti senza pagamento, mentre poteva incassare il guadagno delle «fatture di minor conto» e di tutte le opere richieste direttamente a lui ed eseguite nel suo tempo libero, ma evidentemente nella bottega dei maestri⁷⁶. Questo fu però chiaramente un accordo speciale, dovuto al fatto che Reni era già un pittore formato, capace di ricevere commissioni per conto proprio.

Da quel che sappiamo invece di Alessandro Tiarini, Giovan Luigi Valesio o Lionello Spada, si può desumere che non abbiano mai lavorato nella bottega dei Carracci, mentre sono tutti attestati dalle fonti come membri dell'accademia. Tiarini si associò solo di ritorno dal suo soggiorno fiorentino, intorno al 1606, quando era ormai un artista affermato, presumibilmente con uno studio suo⁷⁷. Valesio aveva già più di trent'anni e un proprio mestiere come scrittore di privilegi per gli studenti forestieri dell'università quando, nei primi anni del Seicento, chiese a Ludovico di insegnargli la pittura per poter realizzare da sé le decorazioni sui diplomi⁷⁸. Probabilmente anch'egli aderì soltanto all'accademia, di cui risulta membro sia nella descrizione delle esequie di Agostino nel 1603 sia nel registro degli ufficiali tra il 1605 e il 1607⁷⁹. Spada, infine, secondo Malvasia si era formato prima con Cesare Baglione e poi con il quadraturista Dentone⁸⁰; nessuna relazione con lo studio dei Carracci è documentata nelle fonti, mentre appare tra gli Incamminati con continuità dal 1603 al 1607⁸¹.

D'altro canto sembra che la collaborazione nella bottega non implicasse automaticamente l'iscrizione all'accademia. Questo si può osservare nei casi di Lucio Massari e Francesco Brizio, due tra gli allievi più anziani dei Carracci: nati rispettivamente nel 1569 e 1574, devono essere entrati nello studio carraccesco al più tardi nel 1592, anno di morte del loro primo maestro Bartolomeo Passerotti⁸². Ciononostante, nessuno dei due è registrato nel ruolo

⁷⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 7; G.P. BELLORI, *Le vite*, cit., p. 489f.

⁷⁷ È documentato come caposindaco dell'accademia nel bimestre luglio-agosto 1606 (C. PACE, «*Perfected through Emulation*», cit., p. 132).

⁷⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 95. Per la formazione e gli anni giovanili di Valesio si veda anche K. TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio. Ritratto de «l'Instabile academico incamminato»*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 32 sg.

⁷⁹ Per la partecipazione alle esequie di Agostino vedi B. MORELLO, *il funerale d'Agostin Carraccio*, cit., p. 303; per i suoi uffici nell'accademia tra 1605 e 1607, C. PACE, «*Perfected through Emulation*», cit., pp. 129-133.

⁸⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 73; cfr. anche F. FRISONI, *Lionello Spada (Bologna, 1576 - Parma, 1622)*, in E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, cit., p. 265. Infondata appare invece l'ipotesi di un iniziale alunnato dai Carracci, presentata come assodata da M. PIRONDINI, *Leonello Spada*, in *Leonello Spada (1576-1622)*, Manerba, Merigo Art Books, 2002, p. 15.

⁸¹ B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carraccio*, cit., pp. 300, 302; C. PACE, «*Perfected through Emulation*», cit., pp. 130, 132 sg.

⁸² C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, pp. 379 (Brizio), 390 (Massari); cfr. F. FRISONI, *Francesco Brizio (Bologna, 1574 ca. - 1623)*, in E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, cit., p. 67; M. CELLINI, *Lucio Massari (Bologna, 1569-1633)*,

degli Incamminati del 1596-98, tra i quali compaiono solo al momento delle esequie di Agostino e nella lista degli ufficiali dal 1605 al 1607⁸³.

Benché sembra che gli spazi dell'Accademia degli Incamminati fossero legati dall'inizio alla fine allo studio dei Carracci prima e del solo Ludovico poi, l'appartenenza alla bottega non equivaleva dunque all'associazione nell'accademia. Anche per questo motivo, l'idea che a partire dagli ultimi anni del Cinquecento l'accademia fosse in progressiva involuzione e tendesse a fondersi con la bottega di Ludovico⁸⁴ a mio avviso non descrive correttamente la realtà storica. È probabile che, con la partenza di Annibale e Agostino, l'istituzione avesse perso molto del suo slancio artistico e soprattutto intellettuale e che si riducesse anche la frequenza delle adunanze. Piuttosto che identificarla sempre di più con la sua bottega privata, con la spedizione romana nel 1602 Ludovico sembra essere andato però nella direzione opposta: fondere l'accademia privata con la Compagnia dei Pittori, che era un'istituzione pubblica con un suo ruolo ufficiale all'interno dell'amministrazione comunale⁸⁵.

in E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, cit., p. 218.

⁸³ B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carraccio*, cit., pp. 301 sg., 304; C. PACE, «*Perfected through Emulation*», cit., pp. 128, 130, 132 sg.

⁸⁴ Si veda in particolare M. PIRONDINI, *La scuola dei Carracci*, cit., p. 10; F. LOLLINI, *La scuola dei Carracci*, cit., p. 319.

⁸⁵ Si veda a questo proposito C. DEMPSEY, *The Carracci Academy*, cit., pp. 34-36; G. PERINI, *Arte e società*, cit., pp. 289 sg. Sul ruolo delle arti all'interno del governo bolognese si veda S. VERARDI VENTURA, *L'ordinamento bolognese dei secoli XVI-XVII. Introduzione all'edizione del ms. B. 114 della Biblioteca dell'Archiginnasio: «Lo stato, il governo et i magistrati della città di Bologna»*, «L'Archiginnasio», 74 (1979), pp. 359, 361-364.



1. Filippo de' Gnudi, *Disegno dell'Alma città di Bologna. Ichnoscenografia*, 1702: dettaglio con la localizzazione delle scuole di disegno concorrenti dei Carracci

1) *Accademia degli Indifferenti* di Bernardino Baldi;

2) *Studio* di Denijs Calvaert;

3) *Accademia* di Pietro Faccini;

4) *Accademia* di Franceschino Carracci



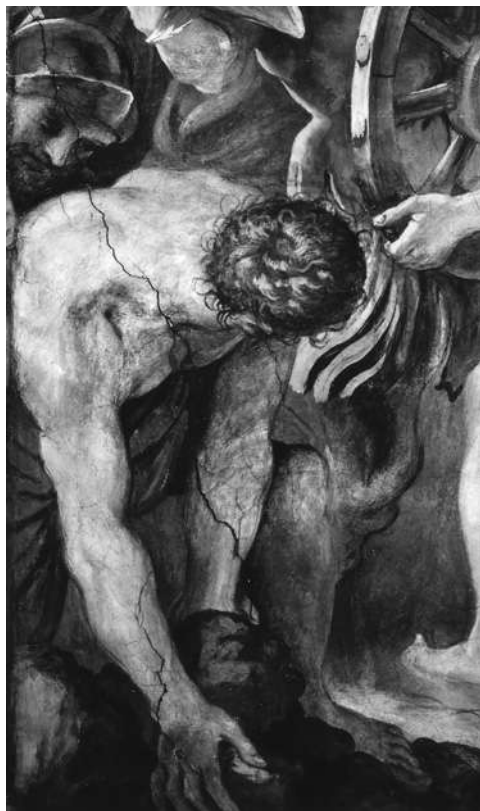
2. Dettaglio dalla fig. 1, zona di via Imperiale con il Guazzatoio di Porta Piera e piazza del Mercato



3. Bologna, ex Ospedale della Morte, facciata e portico verso via dell'Archiginnasio



5. Accademia dei Carracci, *Studio di nudo maschile che si china per raccogliere dei libri*, 1590 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 12413 F



6. Annibale Carracci, *Romolo traccia con l'aratro i confini della città di Roma* (dettaglio), 1591, Bologna, palazzo Magnani

DANIELE BENATI

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

Occuparsi dei fregi con *Storie dell'Eneide* in palazzo Fava significa affrontare tre ordini di problemi: il rapporto di Ludovico con i cugini, con gli allievi e con gli altri artisti coevi. Il primo riguarda la parte che Ludovico si va progressivamente ritagliando a capo della bottega familiare e dell'Accademia degli Incamminati, il secondo il suo ruolo di maestro e il terzo – quello con i pittori contemporanei, nella fattispecie Bartolomeo Cesi –, la posizione dei Carracci all'interno di un clima che è ancora di aperta rivalità. La rivalità, o per meglio dire la competizione, pertiene in realtà a tutti e tre gli ambiti, anche se viene giocata in modi diversi. In questa sede, è il secondo rapporto, quello con gli allievi, che mi preme mettere in luce, anche se non potrò non affrontare taluni degli altri aspetti.

Per quanto riguarda la situazione critica, lo studio delle sale di Enea in palazzo Fava ha scontato i problemi dovuti al loro stato di conservazione, assai precario prima che la Fondazione Carisbo non acquisisse la parte dell'edificio in cui si trovano e non ne promuovesse il restauro, condotto tra il 2008 e il 2009 dal Consorzio di Restauro e da Camillo Tarozzi con la supervisione dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. A seguire i lavori per conto dell'allora Soprintendenza per i beni artistici, storici e etnoantropologici di Bologna era stato Franco Faranda, che nell'occasione effettuò una capillare documentazione fotografica e che ringrazio per avermela messa a disposizione.

In precedenza, le osservazioni di Alessandro Brogi e di Catherine Puglisi in merito ai fregi della prima e della seconda stanza, opera rispettivamente di Ludovico Carracci e di Francesco Albani¹, avevano dovuto fare i conti con un grado di leggibilità molto modesto, solo in parte ovviato dalla campagna

¹ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, p. 162 n. 51; C. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven-London, Yale University Press, 1999, pp. 2, 87-89 n. 1.

fotografica in bianco e nero effettuata dalla ditta Villani negli anni Cinquanta del secolo scorso. Per quanto riguarda invece le ultime due stanze, sussistevano le fotografie eseguite dalla ditta Felice Croci relativamente al ciclo condotto da Bartolomeo Cesi nella quarta – parzialmente utilizzate da Alberto Graziani per illustrare il proprio articolo del 1939² –, mentre le uniche immagini disponibili del fregio della terza erano fino a poco tempo fa quelle pubblicate da Lino Sighinolfi in un opuscolo del 1912 sui *Palazzi Fava di Via Manzoni*³.

Anche a seguito del restauro effettuato ormai dieci anni fa, è mancata una pubblicazione che presentasse i risultati ottenuti, visto che il volume scritto da Emiliani nel 2010 si limita all'esame della sola sala di Giasone⁴.

Il programma “ritrovato”

Gli studi moderni hanno registrato altresì avanzamenti importanti soprattutto circa il rapporto tra gli affreschi e il testo letterario al quale s'ispirano, e dunque lo spazio in cui si esplica quella che i teorici secenteschi chiamavano l'*invenzione*. I contributi di Clare Robertson e, con risultati critici più convincenti, di Sonia Cavicchioli hanno mirato a chiarire il grado di libertà con cui gli autori del ciclo si muovono nei confronti del testo virgiliano⁵. A smentita di quanto sostenuto da Robertson circa il fatto che la responsabilità di progettare i soggetti dei singoli riquadri sia stata delegata agli artisti coinvolti, già Cavicchioli ha ribadito la necessità di ipotizzare l'esistenza a monte di una traccia che, per opera di un qualche erudito interpellato allo scopo, avesse provveduto non soltanto a suddividere la materia – i primi sei libri dell'*Eneide* – in quattro ambienti, ma anche a individuare gli episodi da mettere in figura in ciascun riquadro. È d'altra parte il programma a costituire la base d'intesa tra il committente e i pittori incaricati di eseguire una data opera: un'intesa tanto più necessaria in un'impresa che, come nel caso di un fregio narrativo di questo tipo, comporta molteplici implicazioni, di ordine non soltanto decorativo ma anche culturali e soprattutto di *status-symbol*.

² A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, «La critica d'arte», XX-XXII (1939), pp. 63-64, figg. 12-14.

³ L. SIGHINOLFI, *I Palazzi Fava di Via Manzoni. Nozze Herculani – Fava-Simonetti*, Bologna, Neri, 1912.

⁴ A. EMILIANI, *Le storie di Giasone in Palazzo Fava a Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2010. Una prima illustrazione dei cicli qui presi in esame è in A. MAZZA (a cura di), *Palazzo Fava – Palazzo delle esposizioni. Gli affreschi*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2019.

⁵ C. ROBERTSON, *I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 32 (1993), pp. 271-314; S. CAVICCHIOLI, *L'odissea di Enea. I fregi virgiliani dei Carracci e degli allievi in palazzo Fava a Bologna*, in R. GUERRINI, M. SANFILIPPO, P. TORRITI (a cura di), *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, La Spezia, Agorà Edizioni, 2004, pp. 43-73; S. CAVICCHIOLI, *Le historiae affrescate dai Carracci in Palazzo Fava a Bologna, “seconda Roma” (1583-1593)*, in A. FENECH KROKE, A. LEMOINE (a cura di), *Frises peintes. Les décors des palais et villas au Cinquecento*, atti del convegno (Roma 2011), Paris, Somogy, 2016, pp. 233-255.

Va tuttavia rimarcato che, in questo caso, l'esistenza di un programma dettagliato non è una semplice ipotesi, giacché un suo sostanzioso segmento ci è fortunatamente pervenuto, anche se finora non è stato considerato tale. Esso è infatti costituito dalla «compitissima descrizione» degli episodi affrescati da Bartolomeo Cesi nella quarta stanza, contenuta in alcuni fogli che i nipoti del pittore, Bartolomeo *junior* e Nicolò, avevano rinvenuto tra le sue carte e sottoposto insieme ad altri documenti a Carlo Cesare Malvasia, il quale, ritenendola opera dello stesso Cesi e pensando di fare un'operazione «non discara agli artefici, per ogni simile occorrenza», la trascrisse integralmente nella sua *Felsina pittrice*⁶. Che non si tratti di una semplice descrizione di quanto l'artista aveva dipinto, bensì di vere e proprie disposizioni e dunque di un programma scritto da altri, si desume dal sistematico uso del futuro («Sarà un luogo a guisa di valle [...] dove si vedrà in mezzo a tutti Enea», «Si farà un altro luogo quasi simile», «Qui si vedrà l'oscura bocca dell'Inferno», ecc.). Correggendo di poco il tiro rispetto a quanto scriveva Malvasia, Cavicchioli ha parlato di «descrizione preliminare»; ma che Cesi non ne sia stato l'autore è poi provato dai numerosi casi in cui gli affreschi se ne discostano. Per limitarmi a uno dei più vistosi, citerò l'assenza, nell'episodio di *Enea e la Sibilla alle porte degli Inferi* [fig. 1], dei «due giovini orribili con serpi in capo in vece di capelli», di «Briareo di sembiante rabuffato con cento mani» e degli «altri mostri» che avrebbero dovuto affiancare Cerbero («il Can trifauce incatenato») e «l'Idra serpente con i sette capi», e che Cesi sostituisce con le fiamme che escono dalle rocce.

In proposito, Cavicchioli osserva che, rispetto alla «prolissa descrizione delle scene progettate», alcune di esse «al momento della realizzazione saranno inevitabilmente ridimensionate per adattarsi allo spazio disponibile»⁷. Dal canto mio, ritengo che tali aggiustamenti indichino viceversa la sostanziale estraneità di Cesi alla stesura del testo. Se pure esso fosse stato redatto con la sua calligrafia, così da indurre i nipoti a ritenerlo opera sua, si sarebbe in realtà trattato di una trascrizione. È evidente che, di fronte alla pretesa di mettere in figura scene così complesse, il pur «delizioso sentore di cultura ginnasiale» (Graziani) che informa questa fase dell'operato di Cesi dovette di fatto arrendersi, finendo col ricorrere a soluzioni più piane, che pure saranno parse soddisfacenti non solo al committente, ma forse anche allo stesso anonimo estensore del programma. In altri casi, l'adesione dell'artista al testo scritto è d'altra parte ammirevole. In calce ad ogni episodio il testo trascritto

⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678, I, pp. 324-326. La paternità di Cesi è accolta dalla critica successiva: A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63; S. CAVICCHIOLI, *L'odissea di Enea* cit., pp. 56, 58, 60 nota 48, che sottolinea «l'attitudine un po' pedante dell'artista». Alle stesse conclusioni che qui si espongono è poi giunta anche F. CRISTALLI, «Potersi pregiare meglio d'ogn'altro d'esserne stato riconosciuto»: il fregio di Enea di Bartolomeo Cesi a Palazzo Fava a Bologna, «Predella», 51 (2022), pp. 119-146, in part. 127-128.

⁷ S. CAVICCHIOLI, *L'odissea di Enea*, cit., p. 58.

da Malvasia riporta per di più i versi, liberamente tratti da Virgilio, che tuttora si leggono nei cartigli posti al di sotto di ciascun riquadro e la cui elaborazione, estremamente raffinata come ha dimostrato Cavicchioli, è davvero impensabile fosse affidata ai pittori⁸.

Se tale è il carattere della porzione di programma che, concepito nella sua interezza da un qualche letterato a noi ignoto, venne consegnato a Cesi soltanto per la parte che lo riguardava, è da supporre che anche gli altri artisti coinvolti nell'impresa abbiano lavorato sulla base di indicazioni altrettanto puntigliose. Proprio questo ci induce peraltro a riflettere sul margine di libertà che un tale programma, pur estremamente preciso, lasciava comunque alla fantasia degli artisti incaricati di metterlo in opera. Non si tratta solo di aggiustamenti sul tipo di quelli messi in atto nel citato episodio di *Enea e la Sibilla alle porte degli Inferi*, giacché i risultati conseguiti da Cesi sono di fatto assai diversi da quelli raggiunti da Ludovico Carracci e dai suoi allievi; e non solo dal punto di vista dello stile, ma anche delle scelte compositive. Com'è ovvio, l'esistenza di un programma letterario non costituisce cioè una limitazione delle capacità inventive dell'artista, bensì un ulteriore stimolo a maturarle e a difenderle.

La ripartizione e i tempi dei lavori

Stabilita dunque l'esistenza di un programma unitario, ci si potrebbe chiedere per quali motivi Filippo Fava ne abbia affidato a più pittori la messa in figura. Si tratta di un aspetto sul quale le fonti non ci ragguagliano in modo soddisfacente. Stando al racconto di Malvasia, sarebbero state le critiche mosse da Cesi alle *Storie di Giasone* affrescate dai tre Carracci nel salone d'onore a convincere il conte ad affidare un nuovo ciclo con *Storie di Enea* al più anziano tra loro, il quale, «per abbattere le opposizioni e chiuder la bocca a' maledici», vi avrebbe adottato uno stile più confacente; ma poi, «essendo Ludovico la stessa bontà e cortesia, e amando teneramente i cugini», vi avrebbe fatto lavorare «di soppiatto» anche Annibale⁹. Se già questa giustificazione appare piuttosto fantasiosa, nessuna ipotesi è stata formulata in merito alle ragioni che avrebbero spinto il conte ad affidare i fregi delle rimanenti stanze ad altri pittori ancora. Lo stesso Malvasia, che scriveva quando gli affreschi si potevano studiare con comodo grazie alla liberalità di Alessandro Fava, aveva peraltro chiara la ripartizione dei lavori: dopo la prima stanza, sostanzialmente opera di Ludovico, «lo fregio della stanza che siegue» era stato di-

⁸ Di questo parere era invece C. ROBERTSON, *I Carracci e l'invenzione*, cit., p. 290; EAD., *The invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 82. Accurate osservazioni sul carattere delle iscrizioni, nella maggior parte dei casi ottenute riadattando vari passi dell'*Eneide*, e dunque tali da postulare «una conoscenza capillare del testo virgiliano» che certo non potevano avere i vari pittori coinvolti nell'impresa, sono offerte da S. CAVICCHIOLI, *L'odissea di Enea*, cit., pp. 56-57, con trascrizione completa alle pp. 65-69.

⁹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 373.

pinto da Francesco «Albani prima che si alienasse dal suo primo e principale maestro Lodovico, col consiglio ed aiuto dello stesso», «lo fregio della sala a questa contigua» era stato affrescato «da qualche giovane della stanza co i disegni di Lodovico; e l'ultima finalmente continente in 10 spartimenti gl'altri fatti di quell'Eroe, dipinte dal Cesi, più de' Carracci allora stimato»¹⁰. Col ch , stando appunto a Malvasia, sembrerebbe che Cesi l'avesse avuta in qualche modo vinta e, dopo aver criticato l'operato dei Carracci nel salone d'onore, avesse ottenuto di affrescare lui stesso un'intera stanza.

Quanto ai tempi di esecuzione dei fregi nei quattro ambienti, siamo quantomeno in possesso di un termine *post quem*, costituito dai lavori di Ludovico (e di Annibale) nel primo, e, per gli altri due, di un termine *ante*, fornito dalla precisa indicazione contenuta nell'elenco delle opere eseguite da Cesi che i suoi nipoti stesero sulla base delle carte rimaste in famiglia e fornirono a Malvasia affinché se ne servisse per la stesura della biografia del nonno. Il prezioso elenco, solo in parte trascritto da Malvasia, si conserva ancora tra le «carte spettanti alla *Felsina pittrice*» pervenute attraverso il lascito Hercolani alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio¹¹. Qui alla data 1598 si trovano annotati gli affreschi nel voltone accanto al palazzo pubblico di Imola eseguiti da Cesi in occasione del passaggio per quella citt  di papa Clemente VIII Aldobrandini e subito dopo – la precisazione non   di secondaria importanza ai fini di quanto si dir  – «il freggio in Casa de' Sig.ri Fava».

Ludovico e Annibale Carracci

Per quanto riguarda il primo termine, relativo cio  all'esecuzione del fregio con *Storie dal II e III libro dell'Eneide* nel primo ambiente, mi sembrano tuttora convincenti le argomentazioni di Brogi, il quale, pur senza escludere in partenza una data 1587-88 proposta da parte della critica, finiva col dar ragione a quanti – da Volpe ad Arcangeli alla Loisel¹² – ne avevano invece fissato il compimento sul 1593¹³. Si tratta di una data stabilita principalmente in base alla presenza di Annibale, che nel 1595 si trasferir  a Roma e il cui percorso

¹⁰ [C.C. MALVASIA], *Le pitture di Bologna [...] dell'Ascoso Accademico Gelato*, Bologna, Giacomo Monti, 1686, pp. 49-50.

¹¹ *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua "Felsina pittrice"*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 16, I, cc. 210-212. Gi  segnalata da A. ARFELLI, *Introduzione*, in C.C. MALVASIA, *Vite di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, p. XXXVIII, la nota redatta dai nipoti   stata poi pubblicata da D. BENATI, *Apporti al catalogo di Bartolomeo Cesi. Gli appunti per Carlo Cesare Malvasia*, in M. CENSI (a cura di), *Restauro e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Cento), Milano, Skira, 1998, pp. 161-166. Tra tali carte non si rintraccia tuttavia il segmento di programma di cui sopra si   detto, cos  come non vi si trovano altri documenti utilizzati nella confezione della biografia di Cesi, che Malvasia aveva probabilmente dovuto restituire ai suoi informatori.

¹² C. VOLPE, *Guido Reni e un'impresa degli Incamminati*, «Paragone», V (1954), n. 57, p. 4; F. ARCAN- GELI, *Sugli inizi dei Carracci*, «Paragone», VII (1956), n. 79, p. 19; C. LOISEL, *Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Rolo Banca, 2000, pp. 96-108.

¹³ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., 2001, pp. 162-165 n. 51.

ci appare più chiaro rispetto a quello di Ludovico, sempre mutevole quanto internamente coerente. Le soluzioni di aggraziato e «precoce barocchetto classicista» (Arcangeli) che connotano il riquadro con le *Arpie che insozzano il banchetto* [fig. 2] trovano di fatto un termine di confronto assai preciso nella *Didone sul rogo* affrescata da Annibale su un camino di palazzo Francia-Zambeccari nel 1592¹⁴ [fig. 3].

Quanto a Ludovico, al quale si deve la preponderanza dei lavori nella prima stanza, il tono spiccatamente “romanzesco” conferito al racconto virgiliano segna il margine di autonomia poetica che egli si aggiudica rispetto al programma che gli era stato fornito, circa il cui carattere pedissequamente enunciativo siamo certificati dalla parte del testo relativo alle figurazioni che saranno poi eseguite da Cesi. Rispetto a quella minuziosa e un po’ asettica elencazione di occorrenze erudite, Ludovico conferisce alla storia un tono concitato e drammatico, da cogliere nel passo risoluto dei personaggi e nella violenza emotiva dei gesti, oltre che nel fiammeggiare dei colori che il restauro ha potuto almeno parzialmente riportare alla luce [fig. 4]. Se la forza delle invenzioni era intuibile anche nello stato precedente, ben più difficile era cogliere la qualità cromatica del contrasto tra la grande massa gialla del cavallo e l’intonazione violetta che la luce calda del tramonto conferisce ai personaggi che gli si affollano intorno [fig. 5]; o il carattere visionario – davvero a un passo da William Blake – delle vampe che avvolgono Enea e Venere, apparsagli per dissuaderlo dal proseguire la battaglia ormai perduta [fig. 6]; o ancora lo sfolgorio dell’incantato notturno in cui si svolge la *Fuga di Enea da Troia*, con la stella inviata da Venere a indicargli il cammino trasformata in una sorta di bolide infuocato che, lasciando una scia luminosa, va a spegnersi nel folto del bosco [fig. 7, tav. VIII].

Davvero sembra che soltanto ora Ludovico metta a fuoco le potenzialità narrative della composizione a fregio, al fine di raccordare tra loro i singoli episodi con uno straordinario effetto di “legato” che mancava nelle *Storie di Giasone*, al confronto assai più frammentarie. E si comprende perché sia stato questo ciclo, e non appunto quello di Giasone, a meritare la traduzione a stampa realizzata nel 1663 da Giuseppe Maria Mitelli su disegni di Flaminio Torri¹⁵. In proposito, così come per l’affresco con *Alessandro e Taide che incen-*

¹⁴ D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London, Phaidon, 1971, II, p. 29 n. 68, che pubblica la foto del secondo strappo dell’affresco. Il primo strappo, ovviamente più ricco di materia pittorica, si trova in un diverso ambiente del palazzo Francia-Zambeccari ed è stato reperito e reso noto da N. CLERICI BAGOZZI, *Bologna, piazza Calderini, palazzo Zambeccari (già Lucchini, poi Angelelli): le decorazioni tra il XVI e il XVII secolo*, «Strenna storica bolognese», 61 (2011), pp. 111-126.

¹⁵ *L’Enea vagante pitture dei Caracci intagliate, e dedicate al serenissimo principe Leopoldo Medici da Giuseppe Maria Mitelli bolognese*, Roma, de’ Rossi, 1663. In proposito: E. BOREA, G. MARIANI, (a cura di), *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Roma), Roma, École française de Rome, 1986, pp. 2-12; E. BOREA, *Lo specchio dell’arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, I, p. 353.

diano Persepoli datato 1592 su un camino di palazzo Francia-Zambeccari, non parlerei tuttavia con Brogi di un «primo brevissimo momento di temporaneo assestamento classicista», giacché dell'antico Ludovico ricupera il tono eroico ma non certo il dettato ed è evidente che, nel suo caso, la costruzione di un proprio vocabolario espressivo mette costantemente in discussione quelle etichette di "classicismo" e persino di "naturalismo" che si possono spendere con maggiore facilità per Annibale e per Agostino. Al punto che, in un passo giustamente assai citato della prolusione ai corsi bolognesi del 1934, Roberto Longhi si sentiva semmai autorizzato a utilizzare il termine di "barocco", sia pure aggiustandolo con una serie di correttivi che evidenziano la peculiarità dell'operazione condotta dal caposcuola bolognese¹⁶.

Poiché è credibile che i lavori in palazzo Fava abbiano seguito l'ordine del racconto, è probabile che entro il 1598, data in cui Cesi dichiara di aver lavorato nella quarta stanza, vadano scalate anche la seconda e la terza, dove si registra un fatto del tutto singolare e cioè che Ludovico, giunto alla splendida maturità dei suoi quarantadue-quarantatré anni, lascia il campo libero ai propri allievi. Si tratta di un passaggio importante, che non è possibile giustificare solo in base alle altre numerose commissioni di cui era caricato in questi anni. Ora che fin dal 1595 Annibale è partito per Roma, dove entro il 1598 lo raggiungerà Agostino, Ludovico sa che la gestione della bottega spetta a lui, e con essa la necessità di creare le opportunità che consentano agli allievi di mettersi in luce. Anche se in proposito non disponiamo di alcuna notizia, c'è da supporre che in questa occasione Ludovico si sia speso non poco per far accettare al conte Fava un azzardo non dissimile da quello in cui era incorso quattordici anni prima, allorché aveva affidato la decorazione del salone d'onore ai tre giovani Carracci, allora perfetti sconosciuti. È credibile altresì che, per tranquillizzarlo, egli si sia fatto garante degli allievi, impegnandosi a seguire il loro lavoro.

Francesco Albani

In proposito, Malvasia scrive che nella seconda stanza Francesco Albani aveva operato «col consiglio ed aiuto» del maestro e che gli affreschi della terza erano stati fatti «co i disegni di Lodovico»¹⁷. Su questo aspetto bisogna soffermarsi un attimo. Sono noti i casi in cui Ludovico fornisce ad alcuni allievi disegni sulla base dei quali operare¹⁸; ma si tratta di una pratica saltuaria,

¹⁶ R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, «L'Archiginnasio», XXX (1935), n. 1-3; ried. in R. LONGHI, *Lavori in Valpadana (Edizione delle opere complete, VI)*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 189-205, in part. p. 200.

¹⁷ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, cit., pp. 49-50.

¹⁸ Citerei ad esempio il foglio n. 7917 del Louvre, con una *Sacra Famiglia e santi* tenuta a modello dal giovane Guido Reni per la *Madonna col Bambino e i santi Caterina e Giacinto* già in casa Fioravanti: C. LOISEL, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens*, VII. *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 218, n. 438 (come di Annibale Carracci).

che non mi pare convenire al carattere di questa impresa. Come avverrà tra il 1604 e il 1605 per la decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco¹⁹, egli sembra in realtà preferire una forma di controllo assai meno prevaricante: il modello al quale il suo insegnamento fa riferimento è quello cioè della “gara”, cioè di una libera competizione suscitata tra gli allievi in modo che, mettendo in pratica quanto avevano appreso lavorando al suo fianco, ciascuno possa dare il meglio di sé attraverso il reciproco confronto. Un tale atteggiamento, di controllo e insieme di sprone, è assai diverso da quello che aveva provocato la fuga dei migliori allievi dalla bottega di Denys Calvaert, lui sì solito a far copiare loro le proprie invenzioni. Ed è appunto in questo modo che Ludovico sembra essersi comportato in palazzo Fava, che a quanto risulta è la prima impresa in cui mette avanti i propri scolari.

Il caso di Albani è esemplare. Già Volpe aveva notato come nella seconda stanza il giovane pittore, portato per sua natura ad apprezzare il classicismo di Annibale, sforzi le proprie propensioni ed esibisca una magniloquenza di gesti e un turgore formale di matrice chiaramente ludovichiana²⁰. A Ludovico rinvia anche la complessità dei panneggi, solcati da pieghe profonde che amplificano le figure, conferendo loro un’eccezionale potenza plastica e drammatica. È proprio in relazione a questo aspetto che, in un articolo del 1956, Renato Roli aveva pensato di poter riferire la scena con cui si apre il ciclo, raffigurante *Giunone che chiede a Eolo di scatenare la tempesta* [fig. 8], a Giacomo Cavedoni, un artista che nel corso della sua sfortunata carriera si manterrà sempre fedele alla lezione di Ludovico²¹. In realtà l’affresco appare del tutto coerente con gli altri riquadri e dunque tale ipotesi, che pure aveva una sua intelligenza, è stata lasciata cadere. Ma certo, se si pensa all’Albani più riconoscibile, alla pittura morbida e teneramente sensuale della sua maturità, un simile risultato può apparire addirittura sgomentante. Evidentemente qui egli tiene presente il Ludovico più enfatico dei primi anni Novanta: in tal senso può ad esempio risultare chiarificatore un confronto tra la figura di Eolo, con la sua poderosa muscolatura sottoposta a una forzata torsione, e il *San Girolamo* dipinto dal maestro intorno al 1594-95 per la chiesa di San Martino. Così come in tutto ludovichiano è il gusto che porta il pittore a contrapporre alla scultorea monumentalità del dio la grazia cedevole e incipientemente classicheggiante di Giunone.

Per il quadro di Reni: S.D. PEPPER, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna-Los Angeles-Fort Worth), Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 18 n. 5.

¹⁹ M.S. CAMPANINI, *Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco*, Bologna, Nuova Alfa, 1994; C. DEMPSEY, *Malvasia’s Il Claustro di S. Michele in Bosco (Bologna, 1694)*, in G.M. ANSELMi, A. DE BENEDICTIS, N. TERPSTRA (eds.), *Bologna. Cultural crossroads from the Medieval to the Baroque*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 107-112.

²⁰ C. VOLPE, *Francesco Albani*, in C. GNUDI (a cura di), *L’ideale classico in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1962, p. 126.

²¹ R. ROLI, *Per un “incamminato”: Giacomo Cavedoni (1577-1660)*, «Paragone», VII (1956), n. 77, pp. 34-50.

Nell'episodio con *Nettuno che sorge dal mare a placare la tempesta*, sembra che l'intenzione di Albani sia quella di mostrarsi ancora più ludovichiano dello stesso Ludovico: lo sforzo con cui il dio emerge dalle acque, come se stesse uscendo a fatica da una botola, dà luogo a una torsione che Albani stenta a padroneggiare e che gli riesce fin troppo caricata. Non diversamente Ludovico aveva "esorbitato" nella gigantesca *Trasfigurazione* ora in Pinacoteca, un quadro a proposito del quale Malvasia, sempre parziale nei confronti del maggiore dei Carracci, si sentirà in dovere di avvertire che, per apprezzarlo bene, era meglio guardarlo da lontano²². Altrove, ad esempio nel *Nettuno sul cocchio marino* che interviene con i suoi tritoni a disincagliare le navi [fig. 9], si avverte un riferimento a Raffaello: il Raffaello della *Galatea* alla Farnesina, che Albani doveva aver conosciuto attraverso l'incisione di Marcantonio Raimondi fin da quando frequentava lo studio di Calvaert, ricco appunto di stampe.

Anche nell'episodio con i *Troiani che si riposano sulla spiaggia della Libia* [fig. 10, tav. IX], dove la scena si fa meno concitata, il giovane Albani non rinuncia a questo tipo di immaginario fortemente condizionato dal modello del maestro: lo si vede bene nel personaggio seduto al centro, intento a distendere una tovaglia sul prato, eppure potentemente contratto, come se stesse compiendo chissà quale immane sforzo. Si tratta di quegli effetti di realtà per così dire "aumentata", di cui Ludovico si compiace nella sua opera, nell'intento di conferire alla raffigurazione la massima evidenza espressiva. Altri passi della stessa scena lasciano tuttavia emergere la già spiccata predilezione di Albani per Annibale e per il tesoro pittorico che questi aveva tratto dallo studio dei veneziani. Il vaso collocato in primo piano accanto al vecchio citato propone una raffinata modulazione cromatica e un effetto luminescente quasi fosse in onice o alabastro, e il paesaggio mostra una mollezza tale da presentire gli esiti che il pittore conseguirà a Roma. Quanto al giovane Acate, che sopraggiunge con le guance dolcemente arrossate recando in grembo dei pani, il gesto di placido abbandono con cui appoggia indietro la testa sul collo richiama da vicino la Maddalena nella pala firmata e datata 1599 già nella chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano ed ora in Pinacoteca.

Come ha osservato Catherine Puglisi, il fatto che Albani abbia apposto la data su questa piccola pala va forse inteso in riferimento a un avvenimento per lui particolarmente importante²³. È infatti nel 1599 che Albani, ormai ventunenne, si emancipa da Ludovico e viene accolto nella neonata Compagnia dei pittori. Con questo siamo giunti a discutere la cronologia del suo intervento in palazzo Fava, che porrei entro l'anno precedente, quando anche Cesi lavora nella quarta stanza. In proposito Puglisi pensava a una data

²² C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 447 («ancorché d'appresso atterrisca, eccedendo di tanto il naturale, a suo luogo però ed in sua distanza così ben torna»).

²³ C. PUGLISI, *Francesco Albani*, cit., p. 93 n. 4.

ancora precedente, tra il 1595 e il 1596. Non credo però che un'impresa così rilevante potesse essere affidata a un giovane di soli diciassette-diciotto anni: Albani era nato nel 1578 e, anche ipotizzando che Ludovico Carracci avesse potuto garantire per lui, ben difficilmente il conte Filippo Fava avrebbe accettato di affidare la decorazione di un'intera stanza del suo palazzo a un ragazzo tanto giovane, sia pure promettente.

A questo punto occorre far riferimento anche all'amicizia con Guido Reni, di tre anni più anziano rispetto ad Albani. Stando al racconto di Malvasia, era stato Reni ad abbandonare per primo la bottega di Calvaert, intorno al 1594-95, e poco tempo dopo Albani aveva seguito il suo esempio. I due giovani avevano così rinnovato la loro amicizia e si erano trovati a condividere l'ammirazione di Ludovico, che aveva ben presto manifestato nei loro confronti una particolare benevolenza. Se già intorno al 1595 Guido, ormai ventenne, aveva cominciato a condurre opere in proprio, giovandosi anche di una committenza disposta a sostenerlo, Albani doveva aver tardato qualche anno a mettersi in luce. Il 1598 è d'altra parte un anno cruciale, che vede Reni operare uno sgarbo nei confronti del maestro e quindi attirarsi la riprovazione sua nonché dell'intero gruppo di giovani pittori che si riconoscevano nel suo magistero. Come si sa, in previsione del passaggio di Clemente VIII da Bologna, dilazionato poi al 27 novembre, fin dall'estate si era cominciato ad approntare gli apparati festivi che avrebbero dovuto accoglierlo, culminanti nella decorazione degli edifici prospicienti piazza Maggiore. Nella corsa ad assicurarsi le facciate dei palazzi più in vista, Reni era riuscito a farsi affidare quella del palazzo del Legato²⁴, mentre Ludovico e gli altri suoi allievi avevano dovuto accontentarsi di dipingere in luoghi assai meno rappresentativi. Ne sarebbero nati forti malumori, tanto che Guido, mosso anche da una sorta di dolorosa consapevolezza della solitudine al quale lo obbligava la sua eccellenza, avrebbe deciso di non rimandare ulteriormente l'uscita dalla scuola per aprire una bottega in proprio²⁵.

Nel complesso gioco di rapporti che ha luogo non solo tra maestro e allievi ma anche tra gli stessi allievi, è Albani a sentirsi spinto, per reazione alla rottura operata dall'amico nei confronti del maestro, a prendere le difese di quest'ultimo e dunque a rinforzare la componente ludovichiana del suo linguaggio. Il risultato di questo complesso nodo di relazioni si coglie appunto nel fregio di palazzo Fava, che egli potrebbe aver ottenuto di eseguire per conto proprio non soltanto per le sue già manifeste qualità, ma anche come

²⁴ Ancora a Reni sarebbe stato affidato l'incarico di approntare le incisioni che illustrano la *Description de gli apparati fatti in Bologna per la venuta di N. S. Papa Clemente VIII con gli disegni degli archi, statue et pitture dedicata a gli ill.mi sig. del Reggimento di Bologna*, Bologna, Vittorio Benacci, 1598.

²⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 226, cita in proposito una lettera scritta dallo stesso Reni a Ciambelano in cui si sarebbe accennato a «una qualche invidietta nei più deboli, che male lo vedevano nella scuola di Ludovico, onde fu espediente il partirsi Guido, e aprire stanza in Bologna e starsene da se».

una sorta di premio per la fedeltà mostrata nei confronti di Ludovico. Se, come credo, una tale lettura è giusta, ne consegue che l'esecuzione del fregio non può aver avuto inizio che tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno del 1598. Contemporaneamente anche Bartolomeo Cesi doveva aver avuto l'incarico di lavorare nella quarta stanza e altri allievi di Ludovico di attendere alla terza.

Il fregio della terza stanza

Per quanto riguarda la paternità di quest'ultimo fregio, che tratta episodi narrati nel VI libro dell'*Eneide*, Malvasia si limitava a parlare di un «qualche giovane della stanza» ludovichiana, senza azzardare alcun nome. In tempi moderni il ciclo ha attirato l'attenzione di Francesco Arcangeli che, a chiusura del suo bellissimo saggio del 1958, si riprometteva di tornare più diffusamente sul problema in un'altra occasione, in realtà mai presentatasi, per argomentarne un'attribuzione al giovane Reni²⁶. In seguito, Ernst van Schaak ha suggerito il nome di Lucio Massari²⁷ e io stesso vi ho ipotizzato un intervento congiunto di Francesco Brizio e Leonello Spada²⁸. Ora che, grazie al restauro, il grado di leggibilità degli affreschi è molto migliorato e possiamo disporre di buone fotografie, la soluzione del problema non appare più facile.

Il fregio si connota per una freschezza esecutiva notevole e, a conferma della contemporaneità con quello della stanza precedente, per un modo di impaginare le scene del tutto simile. Per motivi diversi, i nomi di Guido Reni e di Lucio Massari vanno però scartati. La fisionomia di Massari ci è ben chiara a partire almeno dalla *Crocifissione* affrescata entro il 1600 nell'oratorio della Madonna dell'Orazione in San Colombano; e non mi pare che nessuno dei riquadri ospitati nel fregio della terza stanza lasci presagire gli austeri esiti che qualificano già a quelle date la sua pittura. Quanto a Reni, è ben difficile immaginarlo al lavoro in un'impresa collettiva insieme agli allievi del maestro col quale aveva ormai interrotto i rapporti²⁹. Alcune delle scene che Arcangeli riteneva sue in San Colombano vanno di fatto restituite allo stesso Albani, che, a conferma della posizione di primo piano raggiunta tra gli allievi di Ludovico, si assicura, oltre al *Pentimento di san Pietro* e ad alcuni tra gli episodi più belli del ciclo (la *Flagellazione*, la *Coronazione di spine* e la

²⁶ F. ARCANGELI, *Una 'gloriosa gara'*, «Arte antica e moderna», 1 (1958), n. 3-4, pp. 236-254, 354-372, in part. p. 369. E inoltre: A. OTTANI, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna, Pàtron, 1966, pp. 23-24 nota 54.

²⁷ E. VAN SCHAACK, *Francesco Albani, 1578-1660*, tesi Ph.D., New York, Columbia University, 1969, p. 81. Dello stesso avviso è C. PUGLISI, *Early works by Francesco Albani*, «Paragone», XXXII (1981), n. 381, p. 45 nota 32.

²⁸ D. BENATI, «Con pari tenerezza e miglior disegno»: Albani (e Reni) prima di Roma, «Arte Cristiana», 79 (1991), nn. 742-743, p. 34 nota 1.

²⁹ È quanto nota già S.D. PEPPER, in *Guido Reni 1575-1642*, cit., pp. 6-7.

Deposizione nel sepolcro)³⁰, anche la pala con l'*Apparizione di Cristo risorto alla Madre*. Sarà solo nella pala della *Madonna del rosario*, eseguita entro l'agosto 1601 per la cappella Guidotti in San Domenico³¹, che Reni tornerà a lavorare a fianco dei condiscipoli: ma in quel caso si tratterà di un'occasione diversa, visto che vi prenderanno parte tutti gli artisti iscritti alla da poco costituita Compagnia dei pittori; e dunque, accanto a Ludovico e ai suoi allievi ormai emancipati (Albani, Brizio, Cavedoni, Garbieri, Massari), vi figurano anche Denys Calvaert, Bartolomeo Cesi e Gabriele Ferrantini³².

L'avvicinamento a Ludovico da parte di Reni non prevede del resto esiti così letterali come quelli mostrati nel fregio. Anche laddove egli si accosta al maestro, ad esempio nell'*Orfeo ed Euridice* destinato a un camino di casa Lambertini, che il racconto di Malvasia consente di collocare non più tardi del 1595³³, la sua è un'adesione tutt'altro che sentita e connotata anzi da un già ben avvertibile filtro idealizzante che rimanda in parte all'educazione presso Calvaert ma soprattutto allo studio della *Santa Cecilia* di Raffaello. Un referente, quest'ultimo, destinato a costituire la base del suo linguaggio lungo tutta la sua carriera e che già nei dipinti anteriori al passaggio a Roma produce esiti di accattivante candore morale e insieme di squisita eleganza: dalla paletta con l'*Assunta e due santi* che io stesso ho pubblicato anni fa³⁴ alle allegorie della *Giustizia* e della *Fortezza* eseguite nel 1598 nell'appartamento del Gonfaloniere in Palazzo Pubblico³⁵, alla più matura *Pala di San Bernardo* della Pinacoteca di Bologna e all'*Assunzione della Vergine* della Collegiata di Pieve di Cento (1600)³⁶.

³⁰ D. BENATI, "Con pari tenerezza e miglior disegno", cit., pp. 28-32.

³¹ A.L. REDIGONDA, *Il compimento dei "Misteri del Rosario" e l'affermazione malvasiana su Bartolomeo Cesi*, «Arte antica e moderna», 10 (1960), pp. 201-203; V. ALCE, *La Cappella del Rosario in San Domenico*, «Il Carrobbio», 2 (1977), p. 10.

³² L'ipotesi circa una connessione tra l'autonomia della Compagnia dei pittori, finalmente raggiunta nel 1599, e la partecipazione alla confezione della pala del Rosario di tutti gli artisti che ne facevano parte (D. BENATI, "Con pari tenerezza e miglior disegno", cit., p. 104) è autorizzata dal passo in cui Malvasia (*Le pitture di Bologna*, cit., p. 232) dice quest'ultima eseguita «a concorrenza da' primi Maestri, ch'allora a Bologna avessero il grido». Sull'argomento è tornata di recente C. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *I Guidotti tra arte e società a Bologna (XVI-XVIII secolo)*, tesi di Dottorato, tutor L. Borean, Università degli Studi di Udine, 2018, pp. 107-124.

³³ D. BENATI, *Guido Reni*, in ID. (a cura di), *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Fondantico, 2015, pp. 40-44 n. 8; L. PERICOLO, in E. CROPPER, L. PERICOLO (eds.), *Malvasia's Felsina pittrice*, 9/1, *Life of Guido Reni*, London-Turnhout, Harvey Miller, 2019, p. 235 nota 69.

³⁴ D. BENATI, *Per Guido Reni "incamminato", tra i Carracci e Caravaggio*, «Nuovi studi», 9/10 (2004/05), 11, pp. 231-247: 231-234, fig. 187.

³⁵ G. CAMMAROTA, *Due affreschi inediti di Guido Reni nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in C. GIUDICI (a cura di), *C'era due volte. Fondo fotografico e patrimonio artistico*, Bologna, Minerva, 2004, pp. 25-27; ID., in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, 3. *Guido Reni e il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 46-48 n. 39a-b.

³⁶ Commissionata nel 1599, la pala risulta posta in loco entro il 15 agosto dell'anno successivo: D.S. PEPPER, *Guido Reni's early style. His activity in Bologna, 1595-1601*, «The Burlington Magazine», CXI

Tornando al fregio della terza stanza e scartati dunque i nomi di Mas-sari e di Reni, mi chiedo se possano mantenere qualche verosimiglianza quelli di Brizio e Spada che nel 1991 avevo proposto per così dire “al buio”, stanti le pessime condizioni in cui versava allora il fregio. Se nell’insieme esso appare omogeneo, che vi operino due pittori mi pare tuttora evidente. Al primo assegnerei il riquadro con cui si avvia la sequenza al di sopra della porta (*Il banchetto in onore di Enea*) [fig. 11], il terzo (*Venere finge di dare il proprio consenso al piano di Giunone*) [fig. 12], il quarto (*Enea e Didone si preparano alla caccia*), il settimo (*La partenza dei Troiani*), il decimo (*La gara delle navi*), nonché l’affresco con il *Suicidio di Didone* già sul camino. Si tratta di un pittore il cui intervento si qualifica per un colorito brillante e per forme espanse, oltre che per il carattere esuberante della narrazione. Il modo con cui le figure si dispongono in profondità, dando luogo a complesse traiettorie, sembra di fatto coniugare la cultura di Ludovico con un retaggio manierista ancora abbastanza forte. Al caposcuola rimandano in particolare le muscolature dilatate e le complesse torsioni; ma, se si guarda un episodio come quello con *Venere che finge di dare il proprio consenso al piano di Giunone*, si noterà che la conduzione delle figure femminili, pur memore della donna che festeggia in primo piano l’ingresso del cavallo a Troia³⁷, sottintende una qualche reminiscenza del linguaggio tardo-manierista di Orazio Samacchini.

A un diverso pittore mi sembrano invece spettare i riquadri secondo (*Didone offre sacrifici agli dèi*) [fig. 13], quinto (*Enea e Didone si rifugiano nella caverna durante la tempesta*), sesto (*Enea ordina ai suoi di prepararsi per la partenza*), ottavo (*L’incontro dei Troiani con Aceste*) e nono (*Il sacrificio di Enea sulla tomba di Anchise e il prodigio del serpente*). Diversamente dal primo, a suo modo più estroso, il secondo pittore appare del tutto appiattito sulla lezione di Ludovico, anche se la secca grafia e l’andamento paratattico con cui organizza il racconto finisce col restituirci una versione impoverita dell’eloquio ben altrimenti enfatico e accalorato di Albani.

Al di là delle interferenze, peraltro plausibili, dell’uno all’interno di un riquadro condotto in massima parte dall’altro – esemplare è il caso del nono episodio, con il *Sacrificio di Enea*, in cui le due figure accovacciate a sinistra sembrano spettare al primo pittore –, si tratta di personalità ben distinte e in possesso di tratti peculiari. Risulta però difficile identificarle con sicurezza in taluni degli allievi di Ludovico, di cui conosciamo la fisionomia soltanto a partire da date assai più avanzate. Si tratta di una difficoltà che riguarda anche la successiva impresa in cui sono coinvolti gli esponenti di punta

(1969), pp. 472-483, in part. 492 nota 55; ID., *Guido Reni. L’opera completa*, Torino, De Agostini, 1988, p. 216 n. 10.

³⁷ Secondo MALVASIA (*Felsina pittrice*, cit., I, p. 374), seguito ancora da CAVICCHIOLI (*L’odissea di Enea* cit., p. 53 nota 26), si tratterebbe di Cassandra, ma l’entusiasmo con cui agita il tamburello mi pare escluderlo.

della scuola, ovvero la già citata decorazione dell'oratorio superiore di San Colombano, dove dei nomi richiamati da Arcangeli nel 1958 rimangono in campo quelli di Francesco Albani, Lucio Massari e Lorenzo Garbieri, mentre più incerta mi appare ora quello di Francesco Brizio per la *Salita al Calvario*³⁸, che tra tutti gli affreschi dell'oratorio è quello che meglio si avvicina al primo pittore all'opera nella terza stanza di palazzo Fava. Il turgore plastico delle figure e la concitazione con cui si articola il racconto mi sembrano infatti il logico sviluppo di quanto già si osserva nel *Banchetto in onore di Enea*, assai prossimo anche nell'utilizzo di una gamma cromatica irrealistica e squillante.

Già nel 1601, allorché dipinge la *Visitazione* per la pala del Rosario in San Domenico³⁹, Brizio esibisce quell'ossequio ai modi di Ludovico che si manterrà costante nella sua successiva attività e che indurrà Bumaldo a riservargli il primo posto nell'elenco dei suoi allievi⁴⁰. Se lo si volesse vedere all'opera nella terza stanza, sarebbe dunque preferibile riconoscerlo con il secondo dei due giovani che vi si affiancarono. Per quanto riguarda il primo, il problema della sua identità può risolversi solo su via indiziaria. Mi sembra però che la maggiore confidenza con la tecnica dell'affresco, all'origine della migliore tenuta conservativa delle parti da lui eseguite, e soprattutto l'accento spavaldo che promana dalle raffigurazioni che gli spettano all'in-

³⁸ Nel riferirgliela, ARCANGELI (*Una "gloriosa gara" cit.*, p. 246, fig. 86) puntava sul confronto con il *Coro di angeli musicanti* affrescato da Brizio nel 1602 nella cappella Dondini in San Giacomo e con il *Martirio di sant'Andrea* ora sulla controfacciata di San Paolo Maggiore, quest'ultima in realtà opera di Albani (D. BENATI, "Con pari tenerezza e miglior disegno", cit., pp. 33-34; C. PUGLISI, *Francesco Albani*, cit., p. 93 n. 3[A]). Da ultimo, l'attribuzione a Brizio dell'affresco nell'oratorio di San Colombano è ritenuta «pienamente accettabile, e convincente» da F. FRISONI, *L'Andata al Calvario di Francesco Brizio*, in J. BENTINI (a cura di), *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'oratorio di San Colombano*, Bologna, Minerva, 2002, p. 149.

³⁹ A lungo riferita a Ludovico, la sua restituzione a Brizio si deve a un'indicazione di Fiorella Frisoni: D. BENATI, *La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna*, in M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1989, p. 218; A. BROGI, *Disegni di Ludovico Carracci: alcune precisazioni*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'arte antica», 1 (1990), p. 39, fig. 13, che pone in stretta relazione con il dipinto il magnifico disegno di Ludovico Carracci conservato nel Musée des Beaux-Arts di Rennes (inv. 794.1.3114). Nonostante le indubbie concordanze compositive, non mi sembra però che tale disegno, diverso nel formato e ben altrimenti ambizioso, possa aver costituito un soccorso grafico fornito all'allievo dal maestro, che dovette eseguirlo in un'altra e più prestigiosa circostanza di cui non abbiamo notizia. Insieme a un secondo di collezione privata con una soluzione diversa per lo stesso tema, anche Babette BOHN (*Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London, Harvey Miller, 2004, pp. 286-289) considera il foglio di Rennes preparatorio per il quadretto dell'altare del Rosario, di cui accetta peraltro la paternità ludovichiana: ipotesi che non giustificerebbe però la resa qualitativa assai più deludente di quest'ultimo. È viceversa possibile che a Brizio spetti un terzo disegno (Windsor Castle, The Royal Library, n. 782.1220B), che nella stessa sede la studiosa giudica una copia.

⁴⁰ G.A. BUMALDO [O. MONTALBANI], *Minervalia Bonon. Civium anademata, seu Bibliotheca Bononiensis*, Bologna, Typis Haeredis Victorii Benatii, 1641, p. 262. Il giudizio è discusso da C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 541. Nato nel 1574, Francesco Brizio fu uno degli allievi più anziani dei Carracci; ma, stando al racconto di Malvasia, si sarebbe accostato assai tardi alla pittura. Dopo aver praticato fino a vent'anni il mestiere di calzolaio, si sarebbe dapprima accostato a Passerotti, per essere poi avviato all'incisione da Agostino e quindi alla pittura da Ludovico.

terno del fregio possano contribuire a rischiarare, almeno in via di ipotesi, la preistoria di Leonello Spada. Avviato all'affresco dapprima da Cesare Baglione, al quale spetta la decorazione con piccoli paesaggi e motivi di grottesca riscoperta di recente nell'atrio dello stesso palazzo Fava, e poi da Girolamo Curti detto il Dentone, nel 1598 questi era ormai ventiduenne, essendo di due anni maggiore di Albani. Il fatto che nel 1596 avesse preso moglie e che in quello stesso 1598 venisse battezzata la sua prima figlia, Violante⁴¹, sta forse a significare che si fosse ormai lasciato alle spalle il periodo di trascurata *bohème* durante il quale, secondo il romanzesco racconto di Malvasia, aveva lavorato sotto i suoi primi maestri. Se si potesse accertare che a queste date il suo passaggio nella bottega di Ludovico era già avvenuto, non saprei di fatto indicare un candidato migliore per il tono narrativo franco e quasi sfrontato che informa il *Banchetto in onore di Enea*, con cui si avvia il fregio virgiliano nella terza stanza.

Di Spada non conosciamo attestazioni precedenti la *Memoria di Venceslao Lazzari* affrescata nel 1601 sul primo pianerottolo dello scalone degli Artisti dell'Archiginnasio, consistente in un'inquadratura illusionistica a monocromo con inserti figurati di cui è stato colto il già forte ascendente carraccesco⁴². Alla sua conclamata abilità nel dipingere finte sculture, «così tonde e rilevate, che paiono distacche»⁴³, potrebbe di fatto rimandare l'apparato illusionistico, plasticamente assai aggressivo, che interviene a separare le scene figurate nel fregio della terza stanza di palazzo Fava. Quanto al gusto per forti contrapposti di matrice manierista che informa i riquadri attribuibili al primo pittore, qualcosa di assai simile doveva poi ritrovarsi, a giudicare dall'incisione che ne sopravvive⁴⁴, nel quadretto con *Cefalo e Aurora* col quale nel 1603 Spada partecipò agli apparati allestiti in onore di Agostino Carracci, morto l'anno precedente a Parma. Sviluppato in modo più personale, tale carattere tornerà poi nel *Riposo nella fuga in Egitto* nella chiesa di San Colombano, di datazione certo alquanto posteriore rispetto alla decorazione dell'oratorio superiore⁴⁵, e ancora negli affreschi eseguiti dall'équipe

⁴¹ E. MONDUCCI, *Regesto e documenti*, in E. MONDUCCI et alii (a cura di), *Leonello Spada (1576-1622)*, Reggio Emilia, Merigo Art Books, 2002, pp. 236 nn. 63, 65.

⁴² A. MAZZA, *Leonello Spada e la memoria di Venceslao Lazzari all'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», CIII (2008), pp. 289-340, in part. p. 303, dove si nota un riflesso della «vena grottesca degli ornati di Agostino Carracci» nei due mascheroni di profilo in basso e, nelle mal leggibili figure laterali, l'utilizzo di una «impostazione robustamente scorciata dal basso» che rinvia ai telamoni del fregio con *Storie di Giasone* in palazzo Fava.

⁴³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 104.

⁴⁴ B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carracci fatto in Bologna sua patria dagl'Incamminati Accademici del Disegno*, Bologna, Vittorio Benazzi, 1603, pp. 15-16, fig. 5.

⁴⁵ F. FRISONI, *Leonello Spada*, «Paragone», XXVI (1975), n. 299, p. 57. Assai meno credibilmente la datazione dell'affresco è collocata intorno al 1600, e dunque ad apertura del catalogo di Spada, insieme a una ingiudicabile *Fuga in Egitto* su lastra di pietra paesina che reca nel retro il nome del pittore, da E. NEGRO, N. ROIO, in E. MONDUCCI et alii (a cura di), *Leonello Spada (1576-1622)*, cit., pp. 79-80 n. 2.

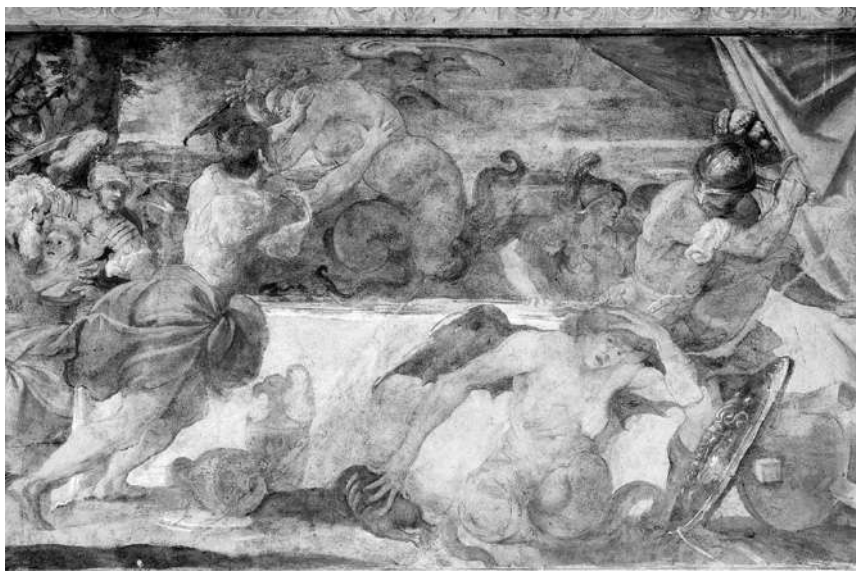
ludovichiana nel chiostro ottagonale di San Michele in Bosco, nonché nei fregi con *Storie romane* di palazzo Bonfiglioli, frutto della collaborazione con Lucio Massari e Francesco Brizio⁴⁶.

Che si tratti o meno del giovane Spada, il coinvolgimento di una simile personalità nel fregio della terza stanza mi sembra in definitiva testimoniare il carattere libero e non normativo dell'insegnamento di Ludovico, portato dalla sua indole di vero maestro a costituire una "scuola" che tragga vantaggio dalle peculiarità dei singoli allievi.

⁴⁶ Da ultimo, per la ripartizione dei lavori: D. BENATI, *Nuove presenze in palazzo Bonfiglioli: Cavedoni, Massari e Valesio nell'ingresso e sulla scala*, in D. LENZI (a cura di), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, Compositori, 2004, pp. 183-189.



1. Bartolomeo Cesi, *Enea e la Sibilla alle porte degli Inferi*, Bologna, palazzo Fava, quarta stanza dell'Eneide



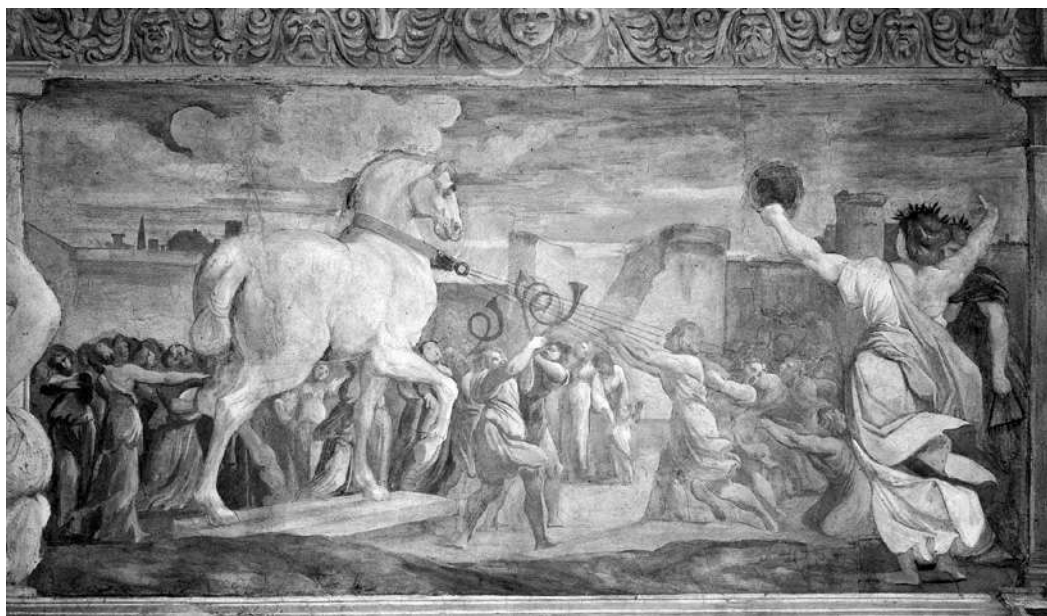
2. Annibale Carracci, *Le arpie insozzano il banchetto*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



3. Annibale Carracci, *Didone sul rogo*, San Martino in Soverzano (BO), collezione M. Poletti (già Bologna, palazzo Francia-Zambeccari)



4. Ludovico Carracci, *Sinone trascinato alla presenza di Priamo*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



5. Ludovico Carracci, *L'ingresso del cavallo di legno in città*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



6. Ludovico Carracci, *Venere persuade Enea ad abbandonare la lotta*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



7. Ludovico Carracci, *La fuga di Enea da Troia*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



8. Francesco Albani, *Giunone chiede a Eolo di scatenare la tempesta*, Bologna, palazzo Fava, seconda stanza dell'Eneide



9. Francesco Albani, *Nettuno sul cocchio marino*, Bologna, palazzo Fava, seconda stanza dell'Eneide



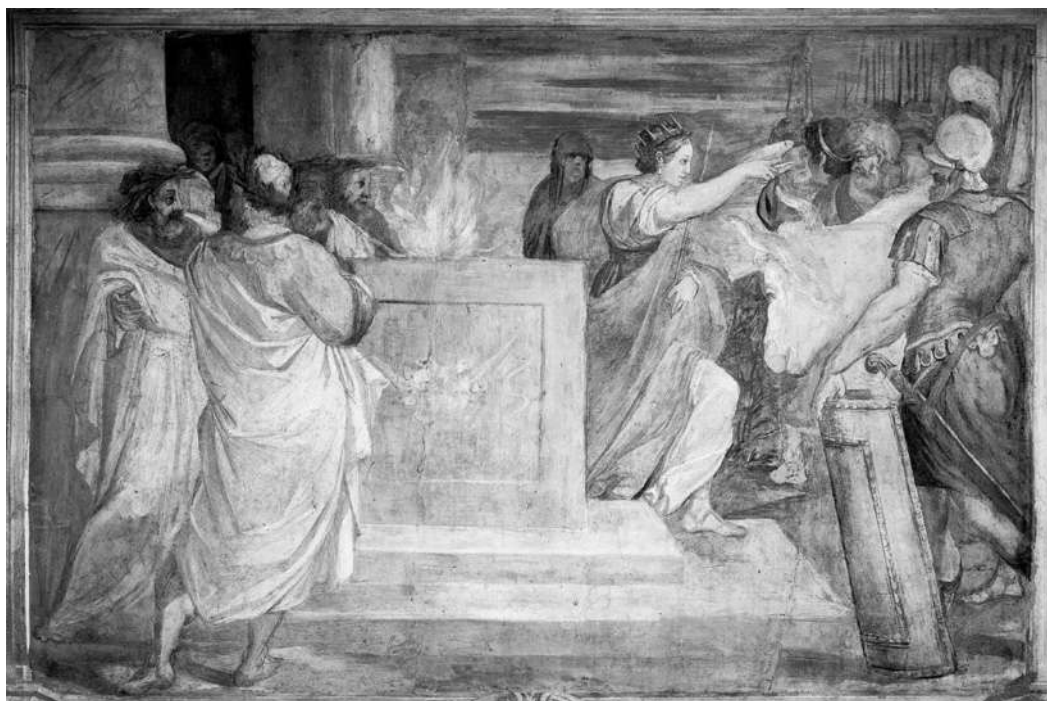
10. Francesco Albani, *I Troiani si riposano sulla spiaggia della Libia*, Bologna, palazzo Fava, seconda stanza dell'Eneide



11. Leonello Spada (?), *Il banchetto in onore di Enea*, Bologna, palazzo Fava, terza stanza dell'Eneide



12. Leonello Spada (?), *Venere finge di dare il proprio consenso al piano di Giunone*, Bologna, palazzo Fava, terza stanza dell'Eneide



13. Francesco Brizio (?), *Didone offre sacrifici agli dèi*, Bologna, palazzo Fava, terza stanza dell'Eneide

ANGELO MAZZA

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

Un'impressionante produzione di immagini si accompagna, nei primi due decenni del Seicento, alla fondazione a Bologna di nuove chiese e all'istituzione di confraternite laicali che si organizzano in oratori per le pratiche di culto¹. In linea con l'*imagerie* paleottiana, l'oratorio della Compagnia di Santa Maria dell'Orazione, le cui fondamenta furono gettate nel 1591 per volere del veggente Giovanni Francesco Parenti (ma gli statuti furono approvati solo nel 1597 dall'arcivescovo Alfonso Paleotti, succeduto al cugino cardinale Gabriele Paleotti²), si riveste di affreschi in vista dell'anno santo 1600 con storie della passione di Cristo per opera degli allievi di Ludovico tra i quali spicca Francesco Albani³; ciclo decorativo ubicato a pochi passi da palazzo Fava, dove lo stesso Albani e altri giovani "Incamminati" avevano allora concluso i fregi nelle sale del piano nobile con storie tratte dall'*Eneide*, insieme a Bartolomeo Cesi, autore, nel 1598, delle ultime scene nella sequenza narrativa del poema virgiliano.

A differenza di quanto avviene in questi due cantieri e nell'oratorio della Santissima Trinità di Pieve di Cento che vede attivi Lucio Massari, Francesco Brizio e Leonello Spada, dove Ludovico Carracci esercita un influsso indiretto, nel chiostro ottagonale del monastero di San Michele in Bosco la schiera dei giovani carracceschi ritrova nel maestro il regista palese delle trentasette pitture murali inquadrante dalle serliane. Questi intervengono massicciamen-

¹ Si veda in primo luogo A. STANZANI, *Vent'anni di pittura nelle chiese di Bologna: 1600-1620*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, vol. I, Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 113-156.

² M. FANTI, *Voglia di paradiso. Persone e fatti nella 'invasione mistica' a Bologna fra Cinquecento e Seicento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020.

³ Cfr. *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'oratorio di San Colombano*, a cura di J. Bentini, San Giorgio di Piano, Minerva, 2002.

te anche nella chiesa di Santa Maria della Pietà detta dei Mendicanti, eretta a partire dal 1600, dove si aggiudicano in larga misura la decorazione delle cappelle ripartite tra famiglie mercantili e corporazioni dei mestieri.

Osservava Carlo Cesare Malvasia che qui «sono concorsi i più degni pennelli bolognesi in lasciare eterni testimonij del lor valore nelle belle tavole fattevi»⁴; e se Bartolomeo Cesi e Lavinia Fontana appartengono alla generazione in declino e sembrano frenare il mutamento in corso, Giacomo Cavedoni, Alessandro Tiarini, Lorenzo Garbieri, Giovan Battista Bertusio, Giovanni Luigi Valesio e Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta danno impulso, nella diversità delle maniere, a una moderna produzione di immagini impostate sull'insegnamento naturalistico di Ludovico, il quale partecipa all'abbellimento degli altari con la *Chiamata di Matteo* per la cappella dei Salaroli, ora nella Pinacoteca Nazionale. Ma nel frattempo prende il volo, isolandosi, la meteora indipendente di Guido Reni – già sfolgorante nella basilica di San Domenico grazie alla *Strage degli Innocenti* e all'affresco allora concluso nel catino absidale della maestosa cappella del santo – con la gigantesca pala della *Pietà* montata nel presbiterio per commissione del Senato, in una dichiarazione di poetica che unisce, come osserva Malvasia, «alla nobiltà del suo fare la forza ancora del colorire». Attraverso la produzione di questi artisti la severa lezione di Ludovico pervade la città dotandola di un repertorio di immagini controriformate che resiste nel tempo, benché allo scadere del secondo decennio cominci a profilarsi negli affreschi dell'oratorio di San Rocco l'alternativa del naturalismo vitalistico del giovane Guercino e si preannuncino le virtù prospettiche di Angelo Michele Colonna.

Il maestro fornisce modelli inventivi. Lo stendardo con *San Rocco* di Baldassarre Aloisi detto il Galanino, ritrovato nella Scuola di San Rocco a Venezia, trascrive il cartone di Ludovico ora della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁵; la pala con il *Martirio dei santi Pietro e Paolo* di Francesco Camullo per la pieve di Semelano Montese – passata in Francia dalla Galleria dei duchi di Modena in anni napoleonici come opera dello stesso Ludovico Carracci e ora nel Musée des Beaux-Arts di Rennes – presuppone il disegno del maestro, descritto da Malvasia come «finitissimo, non solo ombreggiato, lumeggiato, come tanti se ne vedono, ma colorito ancor d'acquarello per lo scomparto de' colori»⁶.

Nella chiesa di Santa Maria della Pietà all'unica pala di Ludovico Carracci, risalente agli anni 1605-1609, fa riscontro il profluvio delle tele degli

⁴ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686, p. 75, ed. a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969, p. 54.

⁵ *Vago e Forte. Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo a Bologna nel 1636*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di L. Ciammitti, Bologna, Compositori, 2001.

⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, ed. Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, vol. I, p. 330; N. VOLLE, in *Seicento: le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi-Milano), Paris, RMN, 1988, pp. 160-161.

allievi⁷. A Bertusio il maestro affida l'esecuzione delle «gentili storiette» disposte attorno alla propria pala, tra fitti motivi di giralì in stucco; un complesso di tredici dipinti, otto dei quali a svolgimento orizzontale con gruppi di mezze figure di angeli in diversi atteggiamenti, quattro invece verticali con popolosi miracoli del santo e infine quello al culmine dell'arco con la *Gloria di san Matteo portato in cielo dagli angeli*.

Analogo rapporto tra maestro e allievi si riscontra nella decorazione della chiesa di San Paolo Maggiore costruita dai padri Barnabiti, caso emblematico dell'iconografia controriformata di matrice carraccesca, osservante delle prescrizioni del cardinale Gabriele Paleotti in un contesto di severità chiaroscurali che sembra riflettere i rigori di Carlo Borromeo, il cardinale canonizzato nel 1610 cui subito, nel tempio, fu dedicata una cappella. La comunità dei Barnabiti aveva dapprima ricevuto dall'arcivescovo Alfonso Paleotti, nel 1599, la Penitenzieria di San Pietro con sede in Sant'Andrea de' Piatesi in prossimità della cattedrale e nell'anno successivo la chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo, di cui fu nominato preposito padre Giovanni Ambrogio Mazenta, personalità insigne della Congregazione, impegnato nel campo dell'ingegneria e dell'architettura in varie città italiane, non solo per le residenze dei Chierici Regolari⁸.

Risale al 27 dicembre 1606 la posa della prima pietra da parte del cardinale legato Benedetto Giustiniani su terreni ceduti da Marcello Garzoni. Il prelato finanziò la costruzione della prima cappella a sinistra dedicata appunto al Borromeo («la cui effigie naturale di rilievo si vede sopra l'Altare» registra un antico inventario del 1625)⁹. Alla pala dell'altare e alle due tele

⁷ Per informazioni sugli artisti citati e altri dell'area carraccesca cfr. *La Scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena, Artioli, 1994; *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena, Artioli, 1995.

⁸ Sul tempio di San Paolo Maggiore si vedano, essenzialmente, A. MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, 1666, vol. I, pp. 143-145; C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, cit., pp. 196-200, ed. 1969, pp. 130-133; F.L. BARELLI, *Memorie dell'origine, fondazione, avanzamenti, successi, ed uomini illustri in lettere, e in santità della Congregazione de' Chierici Regolari di San Paolo chiamati volgarmente Barnabiti*, vol. II, Bologna, per Costantino Pisarri, 1707, pp. 211-213; C. MARESCALCHI, *I due grandiosi tempj di S. Martino e di S. Paolo di Bologna nobilmente riabbelliti*, Bologna, pei tipi di Annesio Nobili, 1819; *Degli oggetti di Belle Arti nel famoso tempio di S. Paolo in Bologna e delle vicissitudini di esso. Brevi notizie*, Bologna, nella Stamperia di San Tommaso d'Aquino, T. Nobili, 1831 (II ed. "arricchita", Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1839); *La basilica di S. Paolo Maggiore in Bologna*, Bologna, La Grafica emiliana, 1979; *La basilica di San Paolo Maggiore e il suo territorio nella storia e nell'arte*, a cura di S. Zironi, Bologna, Patronato per le conferenze di San Vincenzo, 1986.

⁹ Per il prezioso inventario, compilato dal noto liturgista barnabita Bartolomeo Gavanto che fu Superiore generale dell'ordine, autore del *Thesaurus sacrorum rituum seu commentaria in rubricas Messali et Breviarum Romanorum*, edito nel 1625 con dedica a papa Urbano VIII, cfr. *Inventario di tutti i beni stabili, e ragioni pertinenti alla Chiesa, et Collegio di S. Paolo di Bologna*, 18 agosto 1625, Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, S. Paolo, 78/4105. Segnalato da A. CICALLELLI, *Di alcune opere di Giacomo Cavedoni*, «Bollettino d'Arte», a. X, gennaio 1931, p. 430 nota 15, e ripreso in E. NEGRO, N. ROIO, *Giacomo Cavedone 1577-1660*, Modena, Artioli, 1996, pp. 113-116, 145-148; l'inventario è stato riproposto all'attenzione, negli aspetti di novità, da R. GRECO GRASSILLI, *Ancora inediti su*

lateralì, così come alle tre scene affrescate nella volticella, provvide Lorenzo Garbieri, pittore che ebbe modo di esprimere il proprio temperamento tetro nella scena con la *Comunione degli appestati* e più ancora nella tela a sinistra con il dettaglio del cadavere del barnabita vittima della peste, steso a terra nell'impressionante scorcio con le piante dei piedi in primo piano; serie di sei dipinti per i quali il pittore «si contentò... di lire 800»¹⁰. Nel novembre 1611 il cardinale legato Maffeo Barberini celebrò la prima messa nell'edificio non ancora concluso.

Prese subito avvio la dotazione degli altari. Se si esclude la *Purificazione della Vergine* di Aurelio Lomi del 1612, posta nella cappella della Natività, peraltro circondata da dipinti di Giacomo Cavedoni, l'occupazione da parte degli "Incamminati" delle sei cappelle lungo la vasta navata è totale. Prima de *Le pitture di Bologna* del canonico Carlo Cesare Malvasia del 1686 e della *Bologna perlustrata* di Antonio Masini del 1666, fornisce notizie dettagliate sugli allestimenti il citato inventario compilato in occasione dell'anno santo 1625, informato anche sui pagamenti, che consente di seguire, anno dopo anno, il ritmo pressante della genesi delle immagini; inventario così affidabile da costringere a rivedere alcune affermazioni di Malvasia.

Come nella chiesa della Pietà, anche qui la partecipazione dell'autorevole Ludovico Carracci si limita all'esecuzione di una sola pala d'altare, di iconografia peraltro un poco sfuggente, di contro alla trentina e più di invenzioni degli allievi distribuite nelle diverse cappelle della navata. Posta nella seconda a destra, dal 1612 di giuspatronato della famiglia Belvisi che vi colloca una venerata immagine su tavola della *Madonna con il Bambino* ritenuta di Lippo di Dalmasio, fu eseguita nel 1616 grazie ai proventi assicurati ai Barnabiti dalla famiglia¹¹. Nella pala l'affollato concerto di angeli satura lo spazio del paradiso e rende evanescente la minuscola figuretta-simbolo della Vergine nella lontana visione abbagliante. Il tema appena alluso della "Concettione" si sottrae alle annose, laceranti dispute, recondita premessa all'*Incoronazione della Vergine* affrescata nel sottarco. Nell'espansione del motivo musicale che spinge l'icona verso l'alto il dipinto affronta il controverso tema, come registra l'inventario, «in modo invisibile»¹².

Ludovico Carracci. *Notizie biografiche e artistiche*, «Il Carrobbio», XXX (2004), pp. 122-127, 129-130 note 25-37. Un inventario compilato nel 1688 per ordine di padre Rodolfo Maria Tortorelli, preposito del Collegio, che riprende quello del 1625 senza tuttavia riportare le informazioni preziose dei pagamenti agli artisti, è stato pubblicato da F. GHILARDOTTI, G. ROVERSI, *Il volto della chiesa di S. Paolo nel '600*, in *La basilica di San Paolo Maggiore e il suo territorio*, cit., pp. 16-20.

¹⁰ L'iscrizione presente nella cappella riporta: «S. Carolo / Sacellum extruxit / Ubi S. Paulo primam lapidem / P / Bened. Iustin. Card. Leg. / Anno D. MDCXI».

¹¹ Sull'episodio informano i documenti, riletti in R. GRECO GRASSILLI, *Ancora inediti su Ludovico Carracci*, cit., pp. 123-124.

¹² Cfr. G. FEIGENBAUM, in *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di A. Emiliani, Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 168-169; A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, vol. I, pp. 233-234 scheda 122.

Stando all'affermazione di Malvasia, Ludovico Carracci si sarebbe servito anche in quest'occasione del pennello di Giovan Battista Bertusio per le tele laterali e per l'affresco nella volticella¹³. In realtà la dinamica della commissione si articolò diversamente. Lo stile terso e delicato di Bertusio è ravvisabile nella sola tela di sinistra con la *Nascita della Vergine* [fig. 1], ispirata a un sentimento religioso di pacata meditazione, dove un depurato naturalismo cerimoniale imposta sul fondamento del disegno chiuso e siglato la scena composta della bambina consegnata in fasce all'anziano Gioacchino. Per quanto in sintonia con questa invenzione dai ritmi pacati, cui corrisponde la regolata devozione degli angeli emergenti dalle nubi, il nitore sacrale e la luminosità neoquattrocentesca dell'affresco con l'*Incoronazione della Vergine* svelano piuttosto la mano di Lucio Massari [fig. 2]¹⁴; così come estranei alla controllata sensibilità di Bertusio appaiono il disegno un poco impetuoso e il ritmo dinamico della *Presentazione di Maria bambina al tempio*.

Postosi al servizio pressoché esclusivo dell'autorità ecclesiastica e delle confraternite religiose, Bertusio fornì gli edifici di culto del territorio bolognese di immagini canoniche ispirate per lo più a principi di inalterabile simmetria, secondo la gradita formula di una stesura cromatica cui presiede la diligente lentezza. Imprevedibilmente il pittore contribuì a diffondere il linguaggio carraccesco ben oltre i territori circostanti la città nella quale costantemente risiedette. Se non sorprende la distribuzione dei suoi prodotti monocordi nei centri appenninici tra legazione pontificia e territori estensi, in considerazione del credito guadagnato presso la fitta rete delle confraternite religiose di cui peraltro faceva parte, grazie anche alla pratica di prezzi concorrenziali, inattesa è stata l'identificazione nell'alta Lombardia di una sua pala d'altare con la *Madonna e il Bambino sulle nubi venerati dai santi Carlo*

¹³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., ed. 1841, vol. I, p. 208; C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, cit., p. 197.

¹⁴ Già nel 1996 avevo dirottato in favore di Lucio Massari il tradizionale riferimento dell'affresco a Bertusio; così come avevo escluso dal catalogo di quest'ultimo la problematica *Presentazione della Vergine al tempio* (A. MAZZA, *Giovan Battista Bertusio (Bologna 1577-1644): dipinti per il territorio estense*, «Atti e Memorie. Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, 18 (1996), p. 136); affresco e dipinto ancora in seguito considerati impropriamente di Bertusio. La conferma documentaria è intervenuta con la rinnovata segnalazione dell'inventario del 1625, nel 2004, da parte di R. GRECO GRASSILLI, *Ancora inediti su Ludovico Carracci*, cit., p. 125. Una simile compostezza arcaica, con analoga siglatura arrotondata del disegno, è rintracciabile, nei medesimi anni, nella produzione del giovane Sisto Badalocchio, allievo dapprima di Agostino Carracci a Parma e, alla scomparsa di questi, del fratello Annibale a Roma, in un itinerario comune a Lanfranco. Ne costituisce un esempio la tavoletta con *Sacra Famiglia e san Giovannino* di collezione privata bolognese [fig. 3] che alla componente carraccesca unisce la suggestione del modello correggesco della "Madonna della scodella", ravvisabile nell'impianto compositivo e nella figura di san Giuseppe, che intensifica la scena quasi notturna di un familiare intimismo (da confrontare con le prime opere note dell'artista, attorno al 1605, come la tavoletta con *Madonna e Bambino in gloria con san Giovannino* di ubicazione ignota e il rametto con la *Madonna che legge con il Bambino* di collezione privata bolognese: G. BERTI, in M. PIRONDINI, *Sisto Badalocchio*, Manerba-Reggio Emilia, Merigo Art Books, 2004, pp. 85, 88-89 schede 3, 7).

Borromeo e Antonio Abate, con i ritratti dei committenti posta nella chiesa di San Michele Arcangelo a Rovenna di Cernobbio [fig. 4, tav. XV]¹⁵, nel territorio comasco peraltro frequentato da Giovanni Luigi Valesio, autore di una pala nella chiesa parrocchiale di Gravedona e di affreschi eseguiti nel 1611 nella cappella del Rosario della chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio, nell'Alto Lago di Como¹⁶. Inoltre, alla già nota tela del *Rosario* della chiesa parrocchiale di San Martino dei Molini nel territorio riminese¹⁷ si aggiunge ora, proseguendo su quella direttrice, qualora l'ipotesi della presenza *ab antiquo* trovi conferma, la pala sul primo altare a sinistra della chiesa di San Francesco di Urbino [fig. 5], da riferire con sicurezza al pittore bolognese malgrado la consolidata attribuzione al marchigiano Cesare Maggeri¹⁸. In un impianto di estrema regolarità, la Trinità contornata da angeli sovrasta con nitore reniano la raccolta di quattro santi in adorazione. Su questo altare il dipinto fu collocato in sostituzione della nota pala di Giovanni Santi con la *Madonna e il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Girolamo e Sebastiano con la famiglia Buffi* entrata a far parte della Galleria Nazionale delle Marche del Palazzo ducale di Urbino nella seconda metà dell'Ottocento, in una data successiva al 1856 e anteriore al 1897¹⁹. Forse in ragione della presenza del giovane diacono inginocchiato in primo piano a sinistra si è saldato stabilmente il collegamento, in realtà improprio, alla notizia riportata da Ubaldo Tosi, secondo la quale nel «1611 Adi 6 ottobre Cesare Maggeri fece il Quadro di S. Lorenzo in S. Francesco d'Urb.° per il Sig. Teodoro Giusti nella d.a sua Capella»²⁰.

¹⁵ A. MAZZA, *L'Orazione di Cristo nell'orto del duomo di Mantova. Pittura di devozione in Emilia tra Jacopo Bambini e Giovan Battista Bertusio*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari, S. Marinelli, Mantova, Arcari, 2011, p. 262 e fig. 7 a p. 409.

¹⁶ A. COMALINI, *Un'insolita presenza bolognese in Alto Lario: Giovanni Luigi Valesio nella chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio*, «L'Archiginnasio», XCVI (2001), pp. 17-41; A. COMALINI, *In Alto Lario un'altra opera del Valesio*, «L'Archiginnasio», CIII (2008), pp. 277-287.

¹⁷ A. MAZZA, *Un inatteso Giovanni Battista Bertusio nel Riminese*, «Romagna arte e storia», 68 (2003), pp. 81-94; P.G. PASINI, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, catalogo della mostra (Rimini) a cura di A. Mazza, P.G. Pasini, Milano, Motta, 2004, pp. 68-70 scheda 41.

¹⁸ Sul dipinto cfr. F. MAZZINI, *I mattoni e le pietre di Urbino*, Urbino, Argalia, 1982, p. 347, ed. 2000, pp. 288-289; B. CLERI, *Cesare Maggeri nella produzione urbinata del Seicento*, «Notizie da Palazzo Albani», XX (1991), p. 180; B. CLERI, *Cesare e Basilio Maggeri*, in *Nel segno di Barocchi. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano, Motta, 2005, pp. 169-170 e fig. 2 a p. 168.

¹⁹ *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldo e altri inediti di periegetica marchigiana*, a cura di G. Perini, G. Cucco, Urbino, Quaderni di notizie da Palazzo Albani, 2004, p. 91 nota 102; A. VASTANO, in *Giovanni Santi*, catalogo della mostra (Urbino) a cura di M.R. Valazzi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018, pp. 120-121.

²⁰ U. TOSI, *Miscellanea nonnullarum notitiarum ad civitatem Urbini spectantium*, 1744, Urbino, Biblioteca Universitaria, ms. Urbino 93, p. 211. La notizia è ripresa in E. SCATASSA, *Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XVI, XVII e XVIII*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», VIII (1905), 3-4, p. 53, che aggiunge: «Il quadro esiste ancora e non è citato da nessuna guida».

Lo stile del quadro però è del tutto coincidente con quello del pittore bolognese allievo di Denys Calvaert e poi di Ludovico Carracci e non rivela concessione alcuna alla temperie barocca cui Cesare Maggeri fu sensibile nei lunghi anni trascorsi al servizio del duca di Urbino, anche in veste di copista delle opere di Federico Barocci, come mostra, ad esempio, la pala firmata di Corinaldo, sua città natale, con il *Martirio di san Bartolomeo e il ritratto di fra Bartolomeo Orlandi predicatore eremitano*. Inoltre andrà notato che il diacono solitamente identificato in san Lorenzo è privo della graticola e che le tre grosse pietre allineate in primissimo piano davanti alla sua figura alludono invece al martirio del diacono Stefano, che l'iconografia tradizionale abbina a Lorenzo²¹.

Il citato inventario della chiesa di San Paolo Maggiore compilato nel 1625, oltre a fornire conferma alla proposta attributiva dell'affresco della cappella Belvisi in favore di Lucio Massari, autore dell'intera decorazione della cappella Ariosti situata di fronte²², risolve il quesito della tela con la *Presentazione di Maria bambina al tempio* [fig. 6], visibile sulla parete destra, registrando il nome del carraccesco Francesco Carboni, pittore che godeva della piena fiducia di Alessandro Tiarini, tanto da divenire custode della sua bottega al tempo in cui questi si trasferì con la famiglia a Reggio per gli affreschi nella basilica della Madonna della Ghiara e sposarne la figlia nel 1632.

Di questo artista, nato nel 1592, l'inventario ricorda peraltro le tele nella volticella della confinante cappella Rizzardi, la prima a destra, con la *Flagellazione*, l'*Incoronazione di spine* e, al centro, *Angeli con il legno della santa croce*²³ poste sopra i dipinti laterali di Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta che illustrano altri episodi della passione; tele ispirate dal naturalismo di Ludovico Carracci e sensibili, nei prevalenti ritmi sghembi, alle inclinazioni compositive di Lorenzo Garbieri. Di un certo interesse si rivelano, anche in questo caso, le annotazioni dell'inventario del 1625. La

²¹ Gli altri santi sono identificabili in san Giuseppe, in san Carlo Borromeo e nel domenicano san Tommaso d'Aquino.

²² Per la pala dell'altare con la *Comunione di san Girolamo* e le tre scene affrescate nella volticella, sempre dedicate al Padre e Dottore della Chiesa, oltre che per le due tele laterali con il beato domenicano Ludovico Ariosti, Lucio Massari «si contentò di ottocento lire», come riporta l'inventario del 1625. La cappella viene assegnata il 29 agosto 1612 a Ugo Ariosti che vi spende nel complesso «otto milla lire e più» dotandola nel 1624 di rendite per la manutenzione e i riti religiosi, con diritto di sepoltura («Ugo Ariostus sibi, et Post. posuit anno lub. 1625»). All'artista è da riferire il fine rametto con la *Comunione della Maddalena* apparso genericamente come di «Scuola bolognese del secolo XVII» all'asta Finarte, Roma, 30 maggio 2023, lotto 112, cm 29,5 x 23,3.

²³ *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di L. Marzocchi, Bologna, Alfa, 1983, pp. 27-29, 139, 291. Francesco Carboni fu impiegato con Giacinto Gilioli dalla famiglia Tanari nell'esecuzione di copie degli affreschi di Ercole de' Roberti nella cappella Garganelli in San Pietro, come si ricava dall'inventario compilato da Vincenzo Spisani detto lo Spisanelli nel 1640 (L. CIAMMITTI, *La cappella Garganelli di Ercole Roberti. Storia di una distruzione*, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio. Ercole Roberti. La cappella Garganelli in San Pietro*, a cura di L. Ciammitti, Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 149-153, 210).

cappella era stata concessa il 5 gennaio 1624 a Lodovico Rizzardi che aveva sostenuto ogni spesa. Per il *Crocifisso* «di mistura» posto sull'altare in luogo della tradizionale pala dipinta e per gli ornati in stucco questi si era rivolto a Giovanni Tedeschi, scultore carraccesco cooptato anche in altre occasioni nelle imprese degli «Incamminati»²⁴, il quale si era «contentato» di cento scudi. Per i due quadri laterali con l'*Orazione di Cristo nell'orto* e con *Cristo, caduto sotto la croce, incontra le Marie* la scelta era caduta sul Mastelletta, che si dichiarava soddisfatto del pagamento di novanta scudi, mentre per le tre tele della volticella e per il *Padre eterno* sopra il crocifisso Francesco Carboni ritirava sessanta scudi.

Si segue l'evoluzione di quest'ultimo artista, dopo i pagamenti registrati nell'archivio di San Pietro tra il 1617 e il 1619, a partire dalla tela con la *Madonna e il Bambino con i santi Francesco e Carlo Borromeo* della chiesa di San Nicolò di Granaglione, documentata dai pagamenti del 1621-22, della quale sopravvive la sola metà inferiore con i santi e il ritratto del committente²⁵, e quindi con la *Guarigione del servo del centurione* nell'oratorio della Confraternita del Santissimo Sacramento annesso alla parrocchiale di Porretta Terme, un tempo in quello della Confraternita delle Sacre Stigmate di san Francesco, attribuita impropriamente a Francesco Brizio fino ad anni recenti in forza di una vaga proposta ottocentesca criticamente inconsistente; opera commissionata nel 1623 dal confratello Simone Cinotti²⁶. Quelle lunghe pieghe interrotte da occhielli e segni uncinati che siglano questo dipinto ricorrono anche nella vasta tela della stessa parrocchiale con *San Luca che ritrae la Vergine* riferibile all'anno 1627 riportato sulla cornice [fig. 7]²⁷. Benché seriamente compromessa da estese, resistenti ridipinture, esibisce nell'insistita modellazione del mantello giallo sulle gambe dell'evangelista la peculiare ci-

²⁴ Cfr. S. TUMIDEI, *Presenze seicentesche: alcune schede*, in *Sculture a Cento e a Pieve tra XV e XIX secolo*, a cura di L. Lorenzini, Cento, San Giovanni in Persiceto, Edi art, 2005, pp. 50-57.

²⁵ Cfr. M. FANTI, *La chiesa di S. Nicolò di Granaglione dal XIII al XX secolo. Vita religiosa e sociale in una parrocchia dell'Alto Appennino bolognese*, in *Il mondo di Granaglione. Storia, arte, tradizioni e ambiente di una comunità della montagna bolognese*, Bologna, Tamari, 1977, pp. 73, 81 nota 7; A. MAZZA, *Immagini di peste e devozione. Dipinti del primo Seicento nell'alta valle del Reno*, in *Alessandro Tiarini (1577-1668). Dipinti della montagna bolognese*, catalogo della mostra (Porretta Terme) a cura di D. Benati, R. Zagnoni, estratto da «Nuèter», n. 81, XLI (2015), Porretta Terme, Parrocchia di Santa Maria Maddalena, 2015, p. 138 e tav. 22 a p. 199.

²⁶ C. PANCALDI, *Itinerario storico-archeologico, mineralogico e statistico da Bologna alle Terme porrettane*, Bologna, Tipografia della Volpe, 1833, p. 5; per una scheda sul dipinto cfr. A. NESI, *Pietro Maria Massari detto il Porrettano. Lo straordinario allievo dei Carracci che «nel suo primo fiorire morì»*, in A. ZAGNONI, A. NESI, *Pietro Maria Massari detto il Porrettano. Un allievo dei Carracci sull'Appennino bolognese*, Porretta Terme, Gruppo di Studi Alta Valle del Reno, 2013, pp. 50, 64 scheda 14 e fig. a p. 96. La mano di Francesco Carboni è stata acutamente riconosciuta da E. NEGRO, *Intorno a Faccini: l'eredità artistica, nuovi disegni e dipinti*, in E. NEGRO, N. ROIO, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, Modena, Artioli, 1997, p. 27 e fig. 59 a p. 32.

²⁷ Cfr. A. MAZZA, *L'«oro del Reno». Il patrimonio artistico di una valle appenninica*, in S. SEMENZA-TO, *Tra Cinquecento e Settecento. Capolavori svelati nelle chiese di Capugnano e Castelluccio*, Capugnano-Castelluccio, Pioppe di Salvaro, AGV Studio, 2018, p. 12 e figg. 8-9 a p. 11.

fra grafica riscontrabile anche nella vasta tela della chiesa di San Marco di Novara con la *Decapitazione di san Paolo*, commissione barnabita pervenuta a Francesco Carboni, verosimilmente, per il tramite di padre Mazenta; tela alquanto impegnativa che fa parte di una serie cui collaborò Daniele Crespi e fu eseguita dall'artista a Bologna, alla metà del terzo decennio, insieme ad altre due con *San Paolo* e *San Marco*²⁸, forse al tempo del suo coinvolgimento nella decorazione della grande sagrestia della chiesa carmelitana di San Martino, per la quale fornì la pala dell'altare con il *Crocifisso e i santi Teresa, Alberto di Sicilia e Alberto da Trapani*. In seguito Francesco Carboni decorò la grande biblioteca del convento di Santa Maria dei Servi con la perduta «gran disputa del Signore, molto copiosa di figure, ed istudiata, coll'arrivo della Beata Vergine e S. Gioseffo, e il ritratto di sua moglie, e figlia del Tiarino, che vi volle ei stesso di sua mano dipingere il padre»²⁹, documentata da pagamenti a saldo del 1632³⁰, e infine la sagrestia della basilica con *Salomè riceve la testa del Battista*, affresco di stampo tiarinesco che reca, con le iniziali dell'autore, la data 1634³¹.

Sempre di grande utilità si conferma l'inventario del 1625 per le precisazioni sulle opere esposte nelle altre cappelle e sui compensi ricevuti dagli autori. Ampio spazio conquistò Giacomo Cavedoni, attivo significativamente in due cappelle³². Sue sono le cinque pitture che affiancano e sormontano la *Purificazione della Vergine* del pisano Aurelio Lomi nella cappella fatta costruire da Isabella Arrigoni, la quale si aggiudicò il patronato nel 1611 investendo un capitale di lire 5.000 da utilizzare anche per l'allestimento della cappella e per la quotidiana funzione religiosa, come registra un'epigrafe del 1613. Cento ducatonì andarono ad Aurelio Lomi per la pala dell'altare. Di molto meno dovette accontentarsi Cavedoni per i cinque dipinti, tre dei quali ad affresco sulla volticella.

Più avanti questi si mise in mostra nella cappella di fronte, ceduta il 21 aprile 1625 a Flaminio Fabretti, dedicata a San Giovanni Battista, «la quale non è inferiore alle altre, di pitture, stucchi, et oro», precisa l'inventario. Anche qui il compenso di centocinquanta scudi, pari a lire 600, risulta modesto se si considera che comprendeva, oltre alla pala d'altare con il *Battesimo di Cristo* e alle due tele laterali con la *Nascita del Battista* e il *Trasporto del corpo*

²⁸ F.M. FERRO, *I quadroni della chiesa di San Marco a Novara*. 1. *Daniele Crespi e Francesco Carboni a confronto*, «Paragone», XXXVII (1986), n. 441, pp. 65, 69-70 note 2-8; e ora E. RAME, *Un'opera bolognese per i Barnabiti: intorno al Martirio di San Paolo di Francesco Carboni in San Marco a Novara*, «Concorso arti e lettere», VIII (2016), pp. 27-35 (che restringe l'esecuzione dei tre dipinti agli anni 1624-29).

²⁹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., ed. 1841, vol. II, p. 140.

³⁰ Il 31 ottobre 1632 l'artista firma la ricevuta di lire 37 e soldi 12 a saldo del compenso concordato di lire 995.

³¹ D. BENATI, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, Milano, Motta, 2001, vol. I, pp. 162-165 e figg. 150-151 a p. 166.

³² E. NEGRO, N. ROIO, *Giacomo Cavedone*, cit., pp. 113-116 schede 38-42, 145-147 schede 91-93.

decapitato del Battista, anche un «quadro di Christo crocifisso, mostrato al popolo da S. Bernardino Confessore», andato perduto, in origine sopra la pala.

Riportando il nome di Francesco Camullo per i tre dipinti ad olio su tela della volticella con le rappresentazioni della predica del Battista e della sua decollazione inframmezzate dal tondo con angeli in volo [fig. 8]³³, l'inventario del 1625 ha dato risposta al quesito del loro scarto stilistico, denunciato dalla stesura pittorica accurata e dal disegno aggraziato accostabili ai modi di Francesco Brizio, rispetto alla sommarietà elementare e alla forza primitiva dello stile pittorico di Giacomo Cavedoni, al quale in seguito essi furono riferiti da Malvasia. Il minore impegno nell'impresa e una più bassa considerazione non fruttarono a Camullo, protetto da Ludovico, che quaranta scudi, pari a lire centosessanta³⁴.

Se il compenso più elevato spettò al pisano Aurelio Lomi, i cento scudi versati a Ludovico, equivalenti a quattrocento lire, sono comunque indicativi di un segno di distinzione. Per la medesima cifra, ad esempio, Giacomo Cavedoni esegue le due tele laterali e i tre affreschi della volticella nella cappella Arrigoni, mentre Giovanni Tedeschi plasma il Crocifisso della cappella Rizzardi ed esegue gli ornati in stucco. Altrettanto costarono i «balaustri di marmo brocatello condotti da Milano» per la cappella Belvisi, come pure quelli destinati alla cappella Rizzardi, della medesima provenienza. Mastelletta inoltre ritira 90 scudi per le due tele laterali di quest'ultima cappella; e un importo ancora inferiore viene versato a Giovan Battista Bertusio e a Francesco Carboni per i laterali della cappella confinante (ma l'espressione «come per mancia» registrata nell'inventario fa supporre speciali accordi di favore). In ogni modo nessun compenso risulta anche lontanamente paragonabile alle cifre da capogiro percepite in quegli anni dal divino Guido Reni, salito a vette inarrivabili, il quale per l'affresco con la *Gloria di san Domenico* del 1613-16 realizzato nella cappella dell'arca ottiene pagamenti per un totale di 960 lire

³³ Esclusi dal catalogo di Cavedoni da Renato Roli, sono invece intesi come frutto della collaborazione di questi con Francesco Camullo in E. NEGRO, N. ROIO, *Giacomo Cavedone*, cit., pp. 147-148 schede 94-96.

³⁴ Nell'essenzialità disegnativa e nel luminismo crudo delle tele laterali della cappella Giacomo Cavedoni preannuncia la violenza quasi barbarica della tarda pala benedettina con il *Crocifisso tra i santi Benedetto, Ignazio di Loyola, Nicola da Bari e Francesco di Paola* identificata nella chiesa di San Michele Arcangelo a Cenacchio di San Pietro in Casale [fig. 9], che qui si illustra dopo il provvidenziale restauro eseguito nel laboratorio "Artifigurative" di Crespellano tra il 2017 e il 2018 (il grave stato di abbandono in cui versava è documentato in A. MAZZA, *Ai primordi della catalogazione del patrimonio artistico. Il censimento del 1820 nel territorio bolognese*, in M. FANTI, P.L. PERAZZINI, *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, p. 227 nota 78 e fig. 55 a p. 226). Questa grande tela, che gli indizi fanno supporre destinata a una comunità benedettina femminile, misura cm 318 x 197. Paiono collegabili due disegni: lo *Studio di testa barbuto* (Sotheby's, New York, 29.01.1997, lotto 28) da accostare al san Benedetto e lo studio con un *Padre eterno con Cristo in pietà sulle ginocchia* (Worms, Kunsthaus, Heylshof, inv. W64) dove il Padre eterno è del tutto corrispondente.

e per la grandiosa *Pietà* di Santa Maria dei Mendicanti, commissionata dal Senato, impone l'imbarazzante compenso record di 3.600 lire³⁵.

È assente dalla schiera dei pittori che decorano le sei cappelle Vincenzo Spisanelli, che aveva frequentato la bottega di Denys Calvaert al pari di Francesco Albani, di Domenichino e dello stesso Guido Reni, i quali però presto se ne erano allontanati³⁶. Spisanelli sconta la lunga fedeltà al maestro rimproveratagli anche da Carlo Cesare Malvasia. Il tardivo distacco non gli consente di aderire con la libertà dei cosiddetti "Incamminati" alle novità carraccesche. Solo più avanti, quando le superfici delle cappelle laterali della navata erano da tempo rivestite di immagini, il pittore entrò nel solenne tempio dei Barnabiti; con evidente disagio, concorrendo per la decorazione dell'ampia abside insieme ad artisti della nuova generazione quali Giovanni Battista Bolognini, Pier Francesco Cittadini, Giovan Francesco Ferranti, Carlo Garbieri e Luigi Scaramuccia. Nel dipinto con *San Paolo morso dalla vipera* [fig. 10] i tentativi di adeguamento alle invenzioni carraccesche convivono con finezze tardo-manneristiche e con un impianto luministico di altri tempi, secondo un gusto che trova maggiore sintonia con le fantasie lunari di Mastelletta, con le favole di Francesco Albani³⁷ e con gli impianti teatrali di Tiarini, che con le ingrate severità di Ludovico Carracci. E se nella *Fuga in Egitto* dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt l'artista si esercita nella libera trascrizione di gusto parmense della pala del Mastelletta esposta nella chiesa di Santa Maria della Pietà (con la maniera «finita, leccata e affiammingata» efficacemente descritta da Malvasia)³⁸, nel rametto con il *Rinvenimento della Croce da parte dell'imperatrice Elena* [fig. 13] la complessa invenzione felicemente riuscita entra in gara con le rappresentazioni teatrali di Alessandro Tiarini³⁹. Dichiara invece

³⁵ Sull'argomento si rinvia all'ampio saggio di R. MORSELLI, «Io Guido Reni Bologna». *Profitti e sperperi nella carriera di un pittore «un poco straordinario»*, in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di R. Morselli, Roma, Carocci, 2007, pp. 71-134.

³⁶ Sull'artista A. MAZZA, *Vincenzo Spisanelli (1595-1662). Dipinti per il territorio estense (traccia per uno studio monografico)*, in *Pittura a Modena e a Reggio tra Cinque e Seicento. Studi e ricerche*, Modena, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi, Aedes Muratoriana, 1998, pp. 83-151.

³⁷ Un esempio è ravvisabile nella tela con *L'angelo appare ad Agar con Ismaele nel deserto* [fig. 11] nota grazie al negativo fotografico di Fototecnica, da riferire all'artista in forza di molteplici confronti, a partire dal *Riposo nella fuga di Egitto* già a Dresda, un tempo riferito appunto a Francesco Albani, al *Martirio di sant'Agnese* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, alla *Natività di san Giovanni Battista* nella collegiata di San Giovanni in Persiceto e altri (la medesima figura dell'angelo compare nelle versioni del *Transito di san Giuseppe* della chiesa Santa Maria Maggiore a Bologna e della chiesa di Santa Maria Annunziata a Le Budrie di San Giovanni in Persiceto).

³⁸ Cfr. A. MAZZA, *Imitazione, emulazione, inganni. Alcuni esempi nella quadreria dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, in *Gli splendori della Vergogna. La collezione dei dipinti dell'opera Pia dei Poveri Vergognosi*, a cura di C. Masini, Bologna, Nuova Alfa, 1995, pp. 28-29.

³⁹ Il rametto (cm 35 x 29) è apparso presso Cambi Aste, Genova, il 12 giugno 2019, lotto 49A, come «Madonna ai piedi della croce» di Scuola emiliana del XVII secolo. Nello stesso 2019 è stato sottoposto a intervento di pulitura nel laboratorio di Manuela Mattioli a Bologna, nel corso del quale sono stati individuati alcuni marginali "pentimenti". Non mancano spunti carracceschi, come la figura sdraiata vista di schiena che riprende vita al contatto con la vera croce. È tra gli esiti

la ripresa di un'idea solenne e grandiosa di Ludovico Carracci, subito però snaturata, un altro suo rametto recentemente apparso sul mercato antiquario bolognese [fig. 12] come di "ignoto pittore emiliano degli inizi del secolo XVII"; aggraziata trascrizione in controparte della *Visione di san Giacinto* di Ludovico allora nella chiesa di San Domenico e ora al Louvre [fig. 10 a p. 336], che l'artista esorcizza da espressionismi misticheggianti e accenti di naturalismo aggressivo. Riconvertita in un contesto rassicurante di grazie quasi cortesi, l'invenzione di Ludovico rende alla fine omaggio, nella disciplinata revisione dello Spisanelli, alla pittura elegante e raffinata di Denys Calvaert⁴⁰.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Inventario di tutti i beni stabili, e ragioni pertinenti alla chiesa, et collegio di San Paolo di Bologna, 18 agosto 1625, in Inventario possidenza del convento nell'anno 1625, Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, San Paolo, 78/4105 (pp. n.n.)

«In nome del Signore, e dell'apostolo san Paolo n.ro protettore l'anno del giubileo 1625 alli 18 agosto nel collegio di San Paolo nella città di Bologna

Inventario di tutti i beni stabili, e ragioni pertinenti alla chiesa, et collegio di San Paolo di Bologna, insieme con i suoi aggravij, fatto per il R. P. D. Bartolomeo Gavanto preposito con la presenza, et assistenza del P. D. Baldassaro Castiglione procuratore e P. D. Procolo cancelliero di d.^o coll.^o, e secondo la relatione, et assertione loro, i quali PP. pienamente informati affermano, che d.^a chiesa, e coll.^o non ha altri beni, e ragioni né meno altri aggravij, che gli infrascritti, contenuti in due parti; la prima delle quali abbraccia le partite attive, l'altra le passive nel modo seguente.

più felici del pittore. Al riconoscimento è indipendentemente pervenuto Michele Danieli (<https://micheledanieli.wordpress.com/2019/06/14/vincenzo-spisanelli/>). Si aggiunge ora, quale opera più significativa nella produzione a destinazione collezionistica, una grande tela orizzontale (cm 96 x 128) con *Eliezer, servo di Abramo, che consegna monili d'oro a Rebecca al pozzo*, emersa sul mercato antiquario romano priva di riferimenti attributivi e confluita nella collezione Michelangelo Poletti del castello di San Martino in Soverrano di Minerbio; dipinto presumibilmente identificabile con quello apprezzato da Marcello Oretti (*Le pitture che si ammirano nelli Palagi e case de' Nobili della Città di Bologna*, 1760-80 circa, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 104, p. 121) nella collezione senatoria di Casa Beccadelli a Bologna come «bellissima operazione del sopra nominato Spisanello» e un poco genericamente descritto come «Altro quadro con un vecchio, e figure con varie ricchezze, compagno del suddetto» (cioè di «un quadro grande con uno che conduce una femmina avanti ad un vecchio mezza figure come il vero»). Convengono la figura principale del vecchio servo che consegna collane d'oro e di perle, il taglio di mezza figure e la loro grandezza al naturale.

⁴⁰ Il rametto (cm 19,5 x 15) è apparso all'asta Gregory's, Bologna, il 29 gennaio 2021, lotto 98, come «Madonna con Bambino e santo di maestro emiliano dell'inizio del XVII secolo». Al carattere autenticamente calvaertiano sembra aggiungersi una grazia facciniana. È confluito in una piccola raccolta bolognese.

Un ringraziamento a Pierangelo Bellettini.

[pagina successiva]

Prima parte dell'inventario

De beni stabili, e ragioni attive, a favore, e benefitio del collegio

Prima la d.^a chiesa di San Paolo posta in d.^a città alla croce di tutti i Santi nella parochia, o capella di San Martino, è di una nave, tutta in volta, con bella cornice, e sette grandi fenestre sopra la stessa cornice. Non ha per anco le braccia, né il choro, né il portico, né la facciata secondo il disegno già stabilito; se bene di queste cose di già sono gettati li fondamenti. Capirà di presente questa chiesa tre milla persone in circa. È stata fabricata dalli nostri, compratone il sito dal quondam sig.r Marcello Garzoni a prezzo di lire vintiquattro milla, come consta per istromento, rogato da ser Galeazzo Ghino alli 30 ottobre 1606 L 24.000

Cominciossi la fabrica alli 27 di decembre dell'anno medesimo, e s'è proseguita con limosine diverse, come si vede al libro della fabrica. È ben fatta, di molta durata, larga piedi 34, longa di presente piedi 80, commoda per le prediche, confessioni, e divini officij, et è capace di ornamenti. Ha piazza conveniente avanti la chiesa, alla quale terminano cinque contrade publiche. Confina da levante con la strada publica, detta Valle d'Avesa; da mezzodi con alcune case nostre; da ponente con la via publica, che va in Saragozza; da tramontana con la d.^a piazza, e vie publiche, massime dal corso di San Mamolo verso San Francesco, o sia Porta Pia. Vale sino a questo giorno senza gli ornamenti delle capelle, delle quali si dirà, lire sessanta due milla di questa moneta bolognese L 62.000

L'altar maggiore è verso mezzodi, et ha un tabernacolo grande, dorato, circondato da una nobile prospettiva, di valente maestro, con due scalini, fra' quali sta un picciolo mondino, ove d'ordinario si conserva il santissimo sacramento. Tutto il sopradetto è riccamente dorato, e vale in tutto lire due milla L 2.000

Nel tabernacolo vi è una tavola della B. Vergine dipinta dal Francia famosissimo pittore, la quale fu donata alli PP. dal sig.r Lorenzo Guerino.

Sopra le portine del choro sono due angioli grandi di legno, di ottima mano, fatti a spesa del sig.r dottore Bartolomeo Cuchi, dorati, e vagliono lire cinquecento L 500

[pagina successiva]

MDCXXV

Vi sono sei capelle di uguale misura; delle quali, la prima dalla parte del Vangelo fu fabricata a spese del quondam ill.mo e r.mo sig.r Benedetto Giustiniano Cardinale Legato all'houra di Bologna, nel luogo apunto, ove egli havea posta la prima pietra della chiesa. È dedicata a san Carlo, la cui effigie naturale di rilievo si vede sopra l'altare. La icona maggiore lo rappresenta portante il santo chiodo a gl'appestati, fatta in tela da Lorenzo Garbieri detto il Nepote, pittore bolognese. Questi dipinse ancora le due altre tavole, che si veggono a mano destra, e sinistra; in una delle quali il santo porge a' nostri PP. le nostre constitutioni, come delegato apostolico; e nell'altra comunica due de' nostri, che morirono in servitio degli appestati. Parimente dipinse nel volto tre istorie a fresco, cioè, quando il santo cavò dal Ticino un fanciullo; quando illuminò un fanciullo nato cieco; e nel mezzo, quando l'anima del santo va alla gloria. Si contentò il pittore di lire ottocento, ma sono stimate molto L 800

La capella è tutta stucco, et oro al valore di lire quatro milla L 4.000
 Il pavimento è di marmo vario, intersiato, e costa sei cento lire L 600
 Li balaustri sono di marmo affricano, con le cimase di marmo di Carara, lavorati in
 Roma con la porticella di bronzo. Vagliono lire mille, e ottocento L 1.800
 L'altare è privilegiato per i morti ogni giorno con la messa del Requiem, comune a
 tutti i sacerdoti, e forastieri, e l'ottenne il d.° Cardinale da Paolo V per dieci anni alli
 7 di settembre 1612. Ma fu poi confermato in perpetuo da Gregorio XV alli 24 di
 agosto 1622, come apparisce per i Brevi. Non è dotato. Vi sono al d.° altare diciotto
 tavolette con molti voti di argento, et una statueta di lastra di argento, a nome di
 un figlio dell'ill.mo sig.r Enea Magnani senator di Bologna; del cui numero, e peso si
 rimettiamo all'inventario della sacristia.
 L'epitaffio dice così

S. Carolo
 Sacellum extruxit
 Ubi S. Paulo primam lapidem
 P
 Bened. Iustin. Card. Leg.
 Anno D. MDCXI

La seconda capella, che segue dallo stesso lato, è intitolata a san Gieronimo, dottore
 della Chiesa, di cui si vede la immagine nel quadro grande in alto, che si comunica,
 prima di morire. Ne i lati si vedono due tavole del beato Coradino Ariosto Domini-
 cano; in una orante, nell'altra limosiniere. Nel volto si vedono a fresco tre storie di
 san Gier.mo nel deserto; del medesimo, che offerisce l'opre sue a san Damaso; e nel
 mezzo l'anima del santo, che ascende al cielo. Fu il pittore Lucio Massari, il quale si
 contentò di ottocento lire; ma vagliono di gran lunga più L 800

[pagina successiva]
 MDCXXV

È lavorata gratiosamente a stucco, et oro. Ha il pavimento di marmo, et ottone; il
 balaustro di marmo bianco di Carara; e sotto sopra d'ogni cosa, vi ha speso il sig.r
 Ugo Ariosto, a cui fu data alli 29 agosto 1612 per instrumento rogato per ser Giulio
 Fasanino, otto milla lire e più L 8.000
 Vi è obbligo di una messa quotidiana con la sola commemoratione del d.° sig.r Ugo nel
 Memento, eccetto, che quando i Padri nostri non hanno altre messe d'obbligo, devono
 dire questa messa con l'aplicatione per il sig.r Ugo, come si dice nel citato instrumen-
 to, havendola dotata il medesimo sig.r Ugo a questo effetto di quatro cento scudi di
 capitale, cioè L 1.600
 Il medesimo sig.r Ugo ha fondato un reddito annuo perpetuo con lire duecento, che
 rendono cinque per cento, consegnato a PP. con obbligo di ristorare gl'ornamenti; e
 mantenere netta detta capella, come appare per instrumento rogato per ser Lelio
 Roffeni alli 29 di genaio 1624 L 200
 Parimente vi ha fatto fare fuori de balaustri una sepoltura capace per i suoi posterì, con
 scaletta commod.^a da calarvi dentro e pietra nobile di sopra con queste parole: "Ugo
 Ariostus sibi, et Post. posuit anno Jub. 1625". Vi ha speso lire ottocento L 800

Le sopradette L. 1600 furono impiegate a Monte chiaro nella compra del podere del sig.r Lepido Zambeccari, e le L. 200 furono date a m. Santo della Guarda per la compra all'Andriola; delle quali compre a cart. 15 e 17. Non vi è epitaffio

La terza capella parimente dallo stesso lato presso la porta della chiesa è dedicata a san Gio. Battista, la quale non è inferiore all'altre, di pitture, stucchi, et oro, a spese del sig.r Flaminio Fabretti, a cui fu data alli 21 aprile 1625 come per instrumento rogato in quel giorno da ser Lelio Roffeni; con obbligo di dotarla doppo sua morte, almeno di mille scuti, per li quali i PP. dovranno ogni giorno celebrare una messa per l'anima sua, et in vece di questa nel giorno di san Bernardino alli 20 di maggio, farvi la festa con una messa cantata all'usanza nostra; e doppo l'ottava dell'Assonta a cantarvi un'altra messa da morto per li suoi defonti con un notturno, e celebrarvi tutte le messe de' nostri in quel giorno, che si possono, al d.° altare. La icona di mezzo porta seco il Battesimo di Christo, e le cinque altre tavole di tela in giro rappresentano la Natività del santo, la Predicatione, la Decollatione, la Sepoltura, e le Aureole di virginità, e di martirio. Sopra la icona di mezzo vi è un quadro di Christo crocifisso, mostrato al popolo da san Bernardino confessore. Di questo quadro, e degl'altri tre di sotto la cornice, n'è stato pittore Giacomo Cavedone, che si è contentato di cento cinquanta scuti, cioè L 600
Dell'altre tre pitture del volto Francesco Camolio, che si è contentato di quaranta scuti, cioè L 160
In stucco, et oro si è speso lire due milla, e quatrocento quaranta L 2.440
L'epitaffio dice così:

Festa quatuor Sacrificium quotidianum Annivers. Defunctorum cum pie statueret Flaminius Fabrettus	Minori quo non surrexit maior et Minorum Maximo minimum ornavit locum cultu maiore
---	--

Vi si è aggiunta sotto l'icona una prospettiva di deserto con i due giovanetti Christo e san Gioanni fatta da Giovanni fiamengo, e Francesco Carboni per L. 60
vedi a carta 250.

[pagina successiva]
MDCXXV

Dall'altro lato della chiesa vi è la quarta capella dedicata alla Purificatione della B. Vergine, fabricata con li denari della quondam sig.^a Isabella Arigona, alla quale fu data alli 9 di giugno del 1611 per lire cinque milla da spendere in ornamenti, et in dote per una messa quotidiana per lei, se bene dichiarò al R. P. D. Gio. Ambrosio Mazenta, all'ora preposito, che si contentava di havere solamente parte nel sacrificio in modo, che potessero i PP. pigliare altre messe da dire, che vengono alla giornata; come per lettere ultimamente ha attestato il detto Padre, date in Roma alli 9 di luglio 1625, le quali per ciò sono state cuscite a canto il d.° instrumento. Gli ornamenti sono: un quadro grande della Purificatione, dipinto da Aurelio Lomio per cento ducaton; due tavole laterali del nascimento di Christo, et Adoratione de' Magi. Nel volto a fresco la circoncisione, la fuga in Egitto, e nel mezzo la disputa di Christo fra'

dottori; e queste cinque furono dipinte da Giacomo Cavedone bolognese per cento scuti; l'ornamento del quadro grande è di legno dorato, et il rimanente è stucco, et oro, con i balaustri di mischio brocatello, condotto da Milano, di circa cento scuti. Il capitale, come s'è detto, di L 5.000
L'epitaffio dice così

D. O. M. Infantiae Salvatoris suae Piet. monum. Isabella Orsonia Arigonia extruxit, ac dotavit MDCXIII	Ut perpetuo in eo quotidie Missae Sacrum fiat
---	---

La quinta capella, dallo stesso lato dell'epistola, è de' Belvisi. La imagine della B. Vergine, che si dice dipinta da Lippo de' Mass. [sic] antichissimo pittore, fu lasciata dal sig.r Camillo Belvisi, acciò come imagine miracolosa fosse collocata in qualche chiesa con l'entrata da lui aggiunta di scuti settanta l'anno, i quali si riscuotono dal Monte Maggiore di Bologna, e da due altri redditi, dei quali si dirà più sotto. Il sig.r Giulio Belvisi herede del sig.r Camillo consignò la d.^a imagine ai nostri PP. con la d.^a entrata, e con obbligo, che i PP. ornassero a proprie spese la capella, e vi celebrassero ogni giorno una messa con l'oratione 'Inclina' per l'anima del sig.r Camillo, quando si può, secondo le rubriche del messale, come più amplamente si dice nell'instrumento rogato da ser Gio. Galeazzo Nani alli 2 di novembre 1612. Vi è di più obbligo d'una messa cantata con i ministri nella festa della Concettione della Mad.^a a cui la capella è stata dedicata, e di più di una messa, et offitio de morti senza ministri al medesimo altare alli 13 di agosto per li defonti Belvisi, o ne' giorni seguenti non impediti. Il quadro grande rappresenta la Concettione in modo invisibile, fatto dal sig.r Lodovico Caraccia, che si contentò di cento scuti. Dei doi laterali, l'uno della Natività della Mad.^a fu dipinto da Gio. Batta Pertusi, e l'altro della Presentatione al tempio da Francesco Carboni, ai quali si diedero come per mancia settanta cinque scuti. Nel volto vi è la coronatione della Madonna dipinta a fresco da Lucio Massari. I balaustri di marmo brocatello condotti da Milano costano da cento scuti; e con lo stucco, et oro postovi da Serafino n.ro Paleari vi hanno speso i PP. in tutto e per tutto c.^a otto cento scuti, cioè L. 3.200
L'epitaffio dice così:

Iulius Belvisius ornari curavit	In Honorem B. Virginis conceptae
------------------------------------	-------------------------------------

[pagina successiva]
MDCXXV

La sesta capella è dedicata alla Passione di N. S. ornata riccamente a spese del sig.r Lodovico Rizzardi, a cui fu data alli 5 di genaro 1624 per instrumento rogato da ser Lelio Roffeni; nel quale è obligato d.^o sig.r Lodovico a dotarla, e vi ha anco la ragione di sepoltura. In vece d'icona vi è un crocefisso di mistura, grande, di mano di m. Gio. Tedesco, il quale ha stuccata parimente tutta la capella. S'è contentato del crocefisso di cento scuti; et ha sotto un drappo di velluto morello, con riccami d'oro, e canotiglie di

valuta più di ducento scuti; le due tavole laterali rappresentano l'oratione nell'orto, e quando N. S. portò la croce: sono dipinte da m. Andrea Masteletta, che si è contentato di novanta scuti. Nel volto le tre tavole in tela rappresentano la Flagellatione, la coronat.e di spine, et un trofeo di s. croce nel mezzo, dipinte da Fran.co Carbone, il quale anco ha dipinto il Dio Padre, che sta sopra il crocifisso. Si è contentato di 60 scuti. Sotto il crocifisso vi è una prospettiva con il sepolcro di Christo, fatta da Gio. fiamengo, e dal detto Francesco Carboni di L 80. Li balaustri sono di marmo mischio, come nella capella quinta, et al medesimo prezzo. Il pavimento è singolare di tre sorti di pietre, lavorato a ottangoli, di spesa di ducento trenta ducatonì. Lo scalino dell'altare è unico in tutta la chiesa, lavorato di mezzo rilievo a fogliami, e la bradella intersiata. In somma la spesa di questa capella è arrivata sin hora a lire dodici milla L 12.000 L'epitaffio dice così

Viro dolorum Novissimo Virorum Ad eiusdem Exultationem, exaltationem Ornari	Et cruento affabre representato in cruentum fieri quotidie curavit Sacrificium Ludovicus Rizzardus
---	--

Nella chiesa sono otto sedie confessionali di noce tra capella, e capella, ben distinti lavorati, e vagliono fra tutti ducento scuti L 800
Nel mezzo della chiesa il pulpito di noce intersiata di varij legni riesce cosa singolare, et è opera di Gaudentio Bacchiero converso; è stimato L 400
Sopra la porta della chiesa di dentro vi è una cantoria longa, quanto è larga la chiesa, di tavole, e gesso, lavorata a stucco per la musica nelle occorrenze degl'essercitij spirituali; di spesa circa ottanta scuti, con un organo secreto di quattro registri, fatto da Gio. dalla Valtellina, huomo insigne, a cui fu pagato cento dieci scuti, che fanno L 760
Nel giro della chiesa sopra i confessionali, e cantorie, e choro, vi sono quindici quadri d'uguale misura con le cornice a nero, et oro, che rappresentano il Salvatore, e dodici apostoli, et i due, San Paolo, e San Barnaba, dipinti da varij pittori, e vagliono novanta scuti, che sono L 360
Il quadro del B. Alessandro Sauli lo rappresenta di statura longa intiera inginocchio; ma per il decreto di N. S. Papa Urbano VIII si conserva in una delle stanze della chiesa tra le due capelle della Madonna con sedici voti di argento, una tavoletta dipinta di gratia ricevuta, et una poppa di cera.
Due avelli di marmo nelli ultimi pilastri di marmo vagliono L 60
Sotto il pulpito vi è la sepoltura conceduta alli ss.ri Garzoni dai PP. per L 60 alli 27 di dicembre 1611 ad istanza della sig.ra Lucia Garzona L 60

[pagina successiva]
MDCXXV

Dietro alli confessionali vi sono in opra due sepolture: l'una tra le capelle di San Carlo e San Gieronimo; l'altra tra San Gieronimo. e San Gio. Batta. Li nostri sono deposti nella seconda tra San Gieronimo, e San Gio. Batta.
Ivi parimente sono quattro armarij di legno semplice da governare palij, fiori, candeglieri, croci, e simili.

Campanile non vi è; ma presso la capella di San Carlo stanno alzate sopra il tetto, fra i due speroni ultimi, due campane grosse; la magg.r delle quali è di peso di lib. 1534, l'altra minore è di peso di lib. 850; si suonano a ruota, e vagliono L 1.900
La sacristia hora si fa per modo di provisione in una stanza piccola, et angusta presso la capella di San Carlo; nella quale vi sono quattro armarij l'uno di noce ben fatto con intersiature di legno dolce dal sopranominato Gaudentio per governare calici, purificatoi, e corporali; l'altro è semplice da riporre li paramenti da messa; il terzo e quarto per la biancaria ordinaria; poichè la preziosa si conserva in una stanza particolare del coll.º

Non vi è cosa d'oro, ma d'argento le seguenti:

Un tabernacolo gestatorio in forma circolare di peso l. n.º 2 on. 6 vale L 200
Turibolo, e navicella di argento di peso lib. 6 o. 3 vale L 400
Una piscide mezzana di peso lib. 1 o. 10 vale L 100
Un'altra piscide grande ha la coppa sola di argento vale L 48
Coppe de calici n.º 6 di argento, e patene n.º 4 vagliono L ---
[aggiunta con altro inchiostro: un calice d'argento per essecutione del legato del P. D. Pietro Andrea Canizone di oncie 28 e 4/3 vale L. 248]

Vi è una croce d'ebano con il crocifisso d'avorio, longo un palmo e mezzo, lavorato da Domenico Mirandola, e finito ultimamente da Giulio Cesare Bonconvento, scultori famosi d'avorio, e dal Bonconvento sono stati aggiunti i quatro Evangelisti di avorio, il quale stima tutta quest'opera L 3.200
Vi si è aggiunto un piede di legno intagliato con statuette, lavorato da un fiorentino, che costò L 120
De' paramenti pretiosi vi è un palio, e pianetta di brocato, e seta rossa per l'altar maggior donato al P. D. Agricola Bartolotti da' suoi parenti, quando celebrò la sua prima messa, di valore di L 400
Un palio bianco di tela di argento con fiori d'oro, e colonne di riccamo vale L 200
Per la facciata della chiesa sono apparecchiate due statue di marmo di San Pietro, e San Paolo, lavorate dal sopranominato Mirandola, le quali sono state comprate a buon mercato L 100
Fin qui la chiesa, e sacristia di San Paolo»



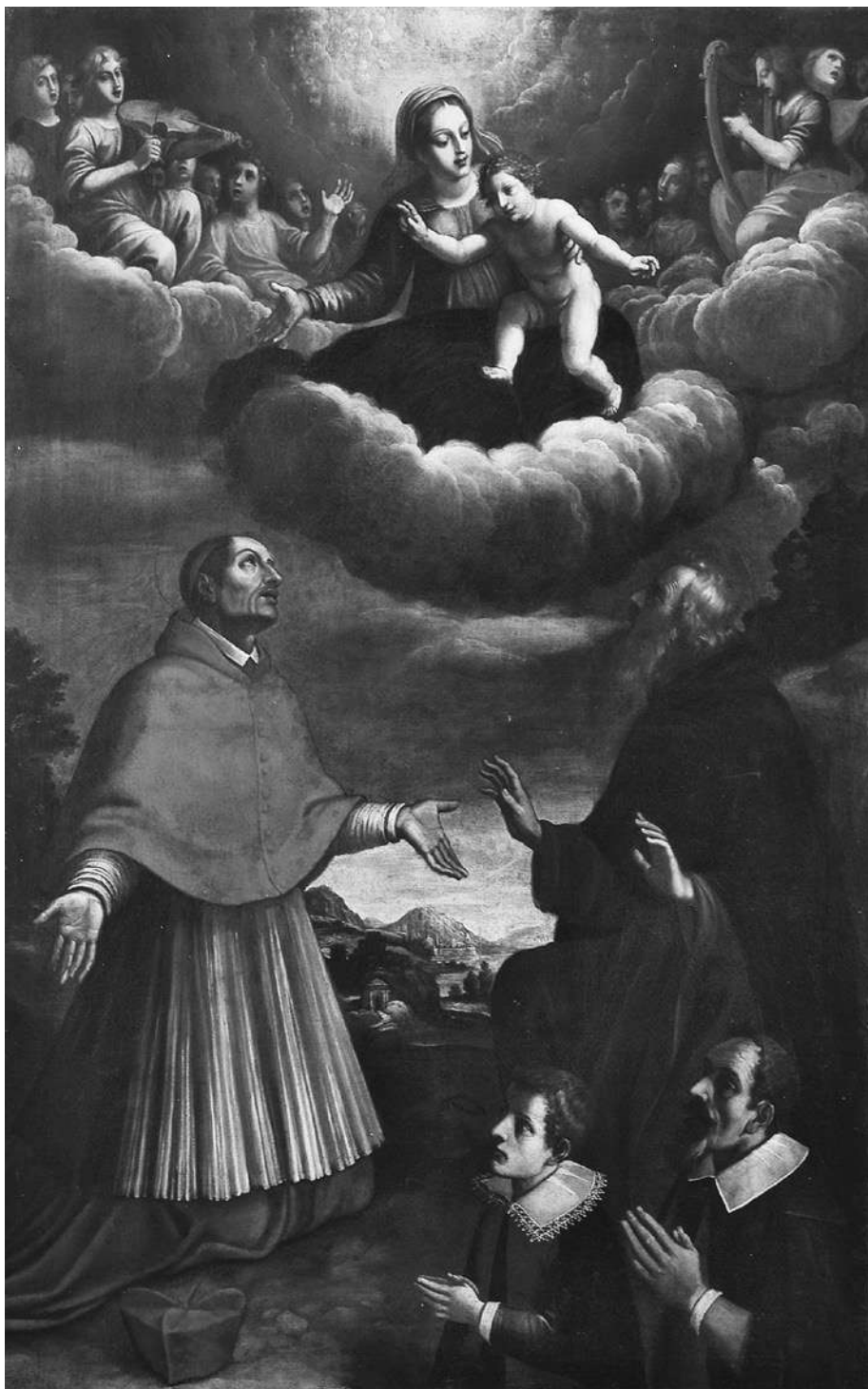
1. Giovan Battista Bertusio, *Nascita della Vergine*, Bologna, chiesa di San Paolo Maggiore



2. Lucio Massari, *Incoronazione della Vergine*, Bologna, chiesa di San Paolo Maggiore



3. Sisto Badalocchio, *Sacra Famiglia e san Giovannino*, Bologna, collezione privata



4. Giovan Battista Bertusio, *Madonna e il Bambino sulle nubi venerati dai santi Carlo Borromeo e Antonio Abate, con i ritratti dei committenti*, Rovenna di Cernobbio, chiesa di San Michele Arcangelo



5. Giovan Battista Bertusio, *Trinità e i santi Lorenzo, Giuseppe, Carlo Borromeo e Tommaso d'Aquino*, Urbino, chiesa di San Francesco



6. Francesco Carboni, *Presentazione di Maria bambina al tempio*, Bologna, chiesa di San Paolo Maggiore



7. Francesco Carboni, *San Luca ritrae la Vergine* (part.), Porretta Terme, chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena



8. Francesco Camullo, *Predica del Battista*, Bologna, chiesa di San Paolo Maggiore



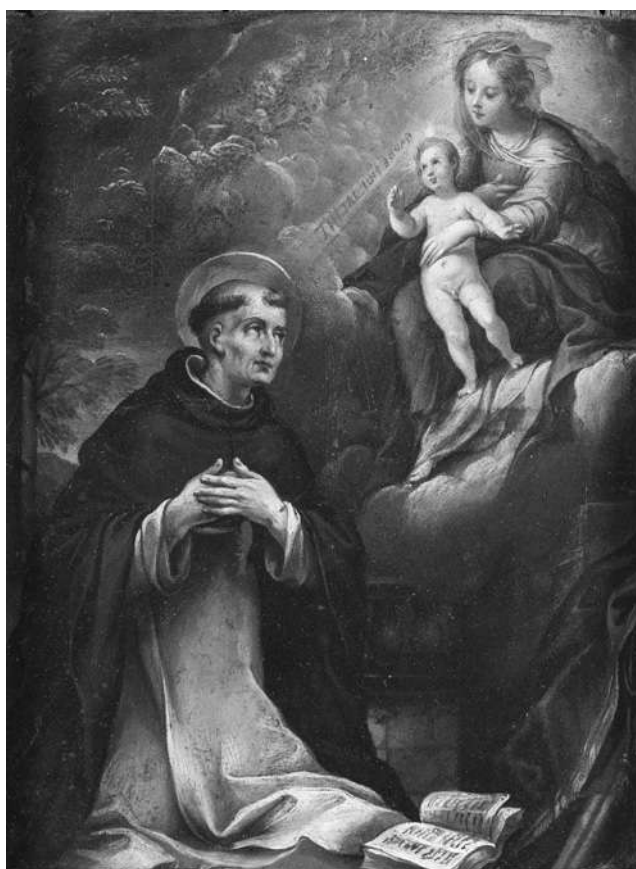
9. Giacomo Cavedoni, *Crocifisso tra i santi Benedetto, Ignazio di Loyola, Nicola da Bari e Francesco di Paola*, Cenacchio di San Pietro in Casale, chiesa di San Michele Arcangelo



10. Vincenzo Spisanelli, *San Paolo morso dalla vipera*, Bologna, chiesa di San Paolo Maggiore



11. Vincenzo Spisanelli, *L'angelo appare ad Agar con Ismaele nel deserto*, ubicazione ignota



12. Vincenzo Spisanelli, *Visione di san Giacinto*, Bologna, collezione privata



13. Vincenzo Spisanelli, *Rinvenimento della Croce da parte dell'imperatrice Elena*, Bologna, collezione privata

CATHERINE LOISEL

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

Sebbene il rapporto tra Guido Reni e i Carracci sia già stato abbondantemente indagato, alcuni fogli poco studiati permettono di rileggere tale relazione dal punto di vista del disegno. Quando Guido Reni si unì alla bottega dei Carracci nel 1594, all'età di quasi vent'anni¹, l'organizzazione dell'Accademia subì una trasformazione radicale. Annibale si recò a Roma su invito del cardinale Odoardo Farnese al più tardi nel novembre del 1595; Agostino viaggiava spesso tra Roma, Venezia e Parma; fu, quindi, il maggiore dei tre cugini, Ludovico, a gestire la bottega e ad occuparsi degli artisti attratti dal metodo e dalla fama dei Carracci².

È vero che il giovane Reni aveva già una conoscenza approfondita dell'opera pittorica dei tre maestri, ma la sua presenza effettiva nel loro studio gli permise certamente di consultare a piacimento il fondo di disegni rimasto *in loco*. Di certo, egli ebbe accesso ai fogli giovanili di Ludovico, soprattutto a quelli che esprimono l'ammirazione e la profonda conoscenza dei quadri e delle stampe di Parmigianino e della sua scuola. In effetti, le tendenze par-

Desidero ringraziare Alexandre Galdin, Peter Silverman, Viviana Farina, Laura Donati e Gérard Theret.

Nel 2021 questo testo ha già avuto una prima pubblicazione, illustrata in modo più completo, su «AboutArt online» (<https://www.aboutartonline.com/lempreinte-de-ludovico-carracci-sur-guido-reni-dessinateur-et-quelques-hypotheses-sur-ses-relations-avec-agostino-et-annibale/>). In quella e nella presente occasione la traduzione dal francese è stata condotta da Viviana Farina.

¹ Per i dipinti di Reni resta efficace la monografia di D.S. PEPPER, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon, 1984. Purtroppo ancora manca uno studio monografico sui disegni e il lavoro più utile rimane quello di V. BIRKE, *Guido Reni Zeichnungen*, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1981, per quanto numerose scoperte nell'ambito della grafica reniana si debbano a Catherine Johnston.

² A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001; ID., *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016.

migianinesche del *corpus* grafico e pittorico di Reni non sembrano essersi espresse prima che egli lasciasse lo studio di Denys Calvaert.

Il carattere talvolta un poco astratto dei disegni più antichi di Ludovico, precisi e quasi piatti, come nel caso della *Testa virile* delle collezioni reali inglesi che si può attribuire all'artista³ [fig. 1], era ovviamente molto diverso dal *modus operandi* di Calvaert. Anche quando, intorno al 1590, la maniera del maestro si evolse e il ricorso all'acquarello gli servì a dare vita al chiaro-scuro e a una nuova vibrazione luministica alle composizioni, come si constata nei disegni preparatori relativi alla cappella Gessi nella chiesa di San Bartolomeo di Reno, in particolare nel foglio con l'*Adorazione dei Magi* presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi⁴.

Tra il disegno molto lineare dello *Studio per la mano della Vergine* del Courtauld Institute of Art⁵, a pietra nera e gessetto bianco, e questo studio complessivo, con acquarello marrone, possiamo misurare l'ampiezza della ricerca di Ludovico in questo periodo. È ormai chiaro che lo stile del Carracci più anziano non era più così vicino a quello di Annibale come lo era stato negli anni Ottanta del Cinquecento.

Un disegno della collezione del Museo di Capodimonte [fig. 2] illustra le affinità tra i tre Carracci prima del 1590: lo *Studio per una decorazione con due satiri seduti che si fronteggiano*, a pietra rossa e acquarello marrone⁶, ha il carattere gioioso e lievemente grossolano dei disegni giovanili per le decorazioni di palazzo Fava, periodo di intensa ricerca e comunione stilistica tra i tre cugini. I satiri del disegno sono allegri come i satiri addossati collocati tra le scene del camerino d'Europa a palazzo Fava. L'intenzione è chiaramente umoristica, con la presenza delle capre, le cui teste sono simili a quelle dei satiri.

Lo stesso tipo di elementi decorativi, come le ghirlande di piante e i putti, si ritrova nelle incisioni di Agostino Carracci del periodo 1585-90, in particolare nella serie di illustrazioni per il libro di Francesco Gonzaga *De origine seraphicae religionis franciscanae*⁷ o nelle *Armi del cardinale Facchinetti*, il cui disegno preparatorio al British Museum⁸ mostra affinità nell'uso dell'acqua-

³ Ludovico Carracci, *Testa virile*, pietra rossa, annotata a penna: Annibale. RL 02280; RCIN 902280, schedato come «Carracci School»; R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1952, n. 608. Questo disegno presenta tutte le caratteristiche degli studi di Ludovico del nono decennio e può essere avvicinato al foglio del Louvre per il *San Francesco* (C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci. Dessins italiens du Musée du Louvre*, Paris, RMN, 2004, n. 3) o allo *Studio di giovane* dell'Ashmolean Museum di Oxford (B. BOHN, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London, Harvey Miller, 2004, n. 52). Vi si ritrova un'identica definizione dei volumi per tratteggi serrati, che si arrestano bruscamente.

⁴ B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 104.

⁵ Ivi, n. 103.

⁶ Pietra rossa, penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, figurazione su un foglio incollato al centro, al verso schizzo a pietra rossa: *Satiro*, inv. 249.

⁷ A. NOVA, *Postille al giovane Cerano: la data di nascita, un committente e alcune incisioni inedite di Agostino Carracci*, «Paragone», XXXIV (1983), n. 397, pp. 46-64.

⁸ D. DE GRAZIA, *Le Stampe dei Carracci*, Bologna, Alfa, 1984, n. 196a.

rello. Molto probabilmente, il disegno di Napoli è uno studio realizzato in vista di un'incisione araldica e lo schizzo a pietra rossa incollato al centro prese il posto dello stemma di un anonimo destinatario.

Le figure di satiri ghignanti compaiono nel *corpus* pittorico di Annibale alla fine del nono decennio del Cinquecento, nel dipinto degli Uffizi, *Venere, satiro e due amanti*, e nel *Satiro legato a un albero* del Museo di Capodimonte, che mostra forti somiglianze espressive con quelle del disegno⁹. Anche Annibale raggiunse una perfetta padronanza dell'uso dell'acquarello intorno al 1590, come attesta magnificamente il famoso disegno del Museo del Louvre relativo all'affresco di palazzo Magnani, *Romolo e Remo allattati dalla lupa*. Anche un disegno degli Uffizi rappresentante *Santa Caterina* e classificato sotto il nome poco difendibile di Agostino Carracci, a penna, inchiostro bruno e acquarello bruno [fig. 3], mostra questa eccezionale fluidità dell'acquarello, associata a una ricerca di monumentalità¹⁰. Ci sembra di poterlo quindi meglio ambientare nel *corpus* di Annibale all'epoca della decorazione di palazzo Magnani. I satiri napoletani, invece, sembrano risalire alla metà degli anni Ottanta; la loro attribuzione appare complessa, anche se, a nostro avviso, il nome di Ludovico resta il più verosimile.

Il primo disegno documentato di Guido Reni, eseguito dopo aver lasciato la bottega di Calvaert, mostra una cultura emiliana molto raffinata. Si tratta dell'*Incoronazione della Vergine con santi*, a pietra nera e acquarello marrone su carta blu, conservato al British Museum e preparatorio per il dipinto nella chiesa di San Bernardo – attualmente in Pinacoteca a Bologna¹¹ –, che Pepper e diversi autori, seguendo Malvasia, avevano datato al 1595 e che ora si colloca intorno al 1598¹².

Una prima idea di questa composizione si trova al *recto* di un foglio *double-face* conservato alla National Gallery di Edimburgo¹³, che rappresenta una sintesi delle influenze subite dall'artista, in particolare quella di Ludovi-

⁹ *Venere e un satiro con due amorini*: D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London, Phaidon, 1971, n. 47; *Satiro legato a un albero* (Pan ?), Real Bosco e Museo di Capodimonte: A. BROGI, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna-Roma) a cura di D. Benati, E. Riccomini, Milano, Electa, 2006, n. V. 1.

¹⁰ *Santa Caterina*, inv. 12428 F.

¹¹ *Studio per l'Incoronazione della Vergine con quattro santi*, pietra nera, acquerellatura bruna, gessetto bianco su carta blu, inv. 1946-7-13-237, in rapporto con la pala per la chiesa di San Bernardo, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna. Si veda V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 1. D.S. PEPPER, in *Guido Reni, 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna-Los Angeles-Fort Worth), Bologna, Nuova Alfa, 1988, n. 4.

¹² A. STANZANI, in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 3. *Guido Reni e il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 41-46; D. BENATI, *Guido Reni: la strada per Roma*, in *Guido Reni a Roma. Il sacro e la natura*, catalogo della mostra (Roma) a cura di F. Cappelletti, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 14-27, fig. 3.

¹³ *Al recto: Incoronazione della Vergine*, penna e inchiostro bruno, acquerellatura grigia; *al verso: Paesaggio*, penna e inchiostro bruno, National Gallery of Scotland, inv. D 702; V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., nn. 2-3.

co, nell'uso di un acquarello molto leggero; il *Paesaggio al verso* porta invece l'impronta di Agostino Carracci, al punto che potrebbe perfettamente passare per uno dei suoi disegni se non fosse associato all'altro lato del foglio.

Rapportata a questo gruppo, la *Santa Caterina a pietra rossa* degli Uffizi¹⁴ mostra la tendenza a dare consistenza maggiore al volume del panneggio. Sebbene la sua autografia sia stata rifiutata da Catherine Johnston¹⁵, essa ci sembra vicina al contesto delle due allegorie, *Fortezza* e *Giustizia*, eseguite da Guido per l'atrio dell'appartamento del Gonfaloniere in Palazzo Pubblico nel 1598, identificate nelle collezioni della Pinacoteca Nazionale di Bologna da Gian Piero Cammarota¹⁶. Il fatto che il disegno sia a pietra rossa non può considerarsi un argomento contro la sua attribuzione, poiché l'artista usò spesso la pietra rossa per preparare le sue opere romane, sin dal 1598, come nel disegno del British Museum con *Le armi del cardinale Sforza*¹⁷. Il carattere nervoso e rapidamente abbozzato del foglio fiorentino corrisponde all'intenzione di mettere a punto la figura dal punto di vista generale; anche il viso ovale con piccoli occhi si adatta piuttosto bene ai disegni giovanili.

A questo punto della carriera, gli scambi di Guido con Ludovico erano di grande intensità, anche se il più giovane Reni stava già agendo come un pittore indipendente. I due artisti condividevano la stessa ammirazione per Parmigianino, manifestata da Ludovico in alcuni dei suoi disegni, come *Ester davanti ad Assuero* o *L'incoronazione della Vergine con i santi Giuseppe e Giovanni Evangelista* al Louvre, ricordi riattualizzati del soggiorno giovanile a Parma¹⁸. Nel corso di questi ultimi anni del secolo, Guido compose disegni estremamente eleganti e dalle linee pure che sono anche una risposta alle opere di Agostino Carracci, in particolare agli studi a penna e inchiostro per l'*Adorazione dei pastori* che si trovava nella cappella Gessi in Santa Maria della Pioggia (conosciuta anche come San Bartolomeo di Reno), conservati a Windsor, sinuosamente raffinati e dinamici. Un altro foglio, conservato sempre a Windsor¹⁹, la *Sacra Famiglia con san Giovannino*, a penna e acquarello marrone, attualmente ancora catalogato come opera della cerchia di Ludovico²⁰ [fig. 4], con le sue figure aggraziate, denuncia, invece, la singolarità del lavoro del giovane Reni.

Nonostante le sue frequenti assenze da Bologna, è naturale che Agostino avesse lasciato la sua impronta su Reni. Le sue capacità pedagogiche furono

¹⁴ Inv. 4206 F; B. BOHN, *Le «Stanze» di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola*, catalogo della mostra (Firenze), Firenze, Olschki, 2008, n. 6.

¹⁵ C. JOHNSTON, *Review of Babette Bohn, Le «Stanze» di Guido Reni, Disegni del maestro e della scuola*, «The Burlington Magazine», 151 (2009), 1281, p. 847.

¹⁶ G.P. CAMMAROTA, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale*, cit., nn. 29a-29b.

¹⁷ Inv. 1862-7-12-523. V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 11.

¹⁸ Louvre, invv. 7656 e 7693; C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., nn. 60 e 73.

¹⁹ RCIN 902134; RCIN 902286; RCIN 902315. C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., pp. 48-49, n. III.54-55-56.

²⁰ RCIN 902190, schedato come «Circle of Ludovico Carracci».

notate da Malvasia; inoltre, la sua attività di incisore fu una lezione preziosa per tutti i giovani artisti. Un disegno agli Uffizi, considerato opera di Agostino, *La Vergine e il Bambino in un paesaggio* [fig. 5], condotto con una penna molto affilata e delicata, ci sembra più vicino al giovane Guido nella scelta di un canone allungato e minuto per le figure, così come nel trattamento senza rilievo e piuttosto decorativo del paesaggio²¹.

Grazie al lavoro degli ultimi trent'anni²², è noto che molti disegni precedentemente attribuiti ad Agostino Carracci devono essere piuttosto resi al giovane Guido Reni. Una parte di essi può collocarsi all'epoca del più stretto coinvolgimento con la bottega dei Carracci, mentre qualcun altro non può essere collegato ad alcuna composizione documentata. Così un foglio di studio apparso sul mercato dell'arte con *Cristo servito dagli angeli*, a penna e inchiostro parzialmente inciso e pietra rossa²³, può essere assegnato a Reni, malgrado la possibile proposta di attribuzione ad Agostino. Questa stretta relazione con il fratello di Annibale costituisce un tema di importante riflessione.

Nella collezione di dipinti bolognesi della Pinacoteca Manfrediana di Venezia, un'elegantissima rappresentazione della *Vergine con Bambino e san Giovannino in un paesaggio*, ivi assegnata a Simone Cantarini, ci sembra piuttosto attribuibile al giovane Guido Reni²⁴. La tecnica raffinata di questo olio su rame, la finezza dei dettagli, la preziosità del materiale pittorico lo avvicinano ai primi dipinti del maestro, come la *Sant'Apollonia in preghiera* del Prado²⁵ o il *San Girolamo con due angeli in un paesaggio* del Breslau Trust²⁶. Elemento supplementare all'apprezzamento del dipinto veneziano è la evidente correlazione con un disegno delle collezioni reali inglesi, *Sacra Famiglia in un paesaggio* [fig. 6], lungamente considerato opera di Agostino Carracci e poi restituito a Reni da Ann Sutherland Harris²⁷. Sebbene la composizione generale sia diversa, nel dipinto Reni ha ripreso in modo quasi identico la figura della Vergine e iscritto il paesaggio in una finestra insieme al gruppo di san Giuseppe e l'asino in lontananza – un ricordo di Federico Barocci, questo –, conservando la base rialzata presente nel disegno per sistemare il san Giovannino.

²¹ B. BOHN, *Le «Stanze» di Guido Reni*, cit., n. 2.

²² A. SUTHERLAND HARRIS, *Guido Reni «First Thoughts»*, «Master Drawings», 37, 1 (1999), pp. 3-34.

²³ Christie's, Parigi, 22 marzo 2017, lotto 6: «Attribué à Agostino Carracci».

²⁴ Inv. 98, proviene dalla collezione Manfredini. Olio su rame, 205 x 230 mm: S. MARCHIORI (a cura di), *Aprirono i loro scrigni. Pinacoteca Manfrediana e opere d'arte del Seminario Patriarcale*, Venezia, Marcianum Press, 2008, n. 98. Va notato inoltre che un altro piccolo dipinto su rame che rappresenta la *Vergine circondata da santi*, inv. 121, considerata come opera della scuola di Guido Reni, è un lavoro tipico di Francesco Gessi (ivi, n. 121).

²⁵ Si veda in ultimo R. JAPON, in *Guido Reni a Roma*, cit., n. 2.

²⁶ A. IOMMELLI, in *Guido Reni a Roma*, cit., n. 13.

²⁷ RCIN 902282, R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci*, cit., n. 261; A. SUTHERLAND HARRIS, *Guido Reni*, cit., fig. 9, p. 10.

Guido, evidentemente, scelse tra i disegni di Agostino quelli che gli si addicevano meglio, scartando tutto ciò che gli risuonava troppo nervoso e naturalistico. È facile capire dunque perché non lo abbia ispirato molto un disegno, oggi classificato tra quelli di Ludovico agli Uffizi, raffigurante una testa e una mano mozzate²⁸ [fig. 7], un soggetto particolarmente macabro, eseguito a penna e inchiostro bruno e in relazione con i corpi straziati in primo piano di un affresco di palazzo Magnani: la *Battaglia tra Romani e Sabini*. Sebbene Agostino abbia prelevato per la sua composizione un dettaglio di un precedente affresco di Ludovico in palazzo Fava – *Giasone fa combattere i guerrieri nati dai denti del drago* – il nervosismo del tratto e la tonalità cupa dell'inchiostro, quasi nero, rimandano ad altri disegni di sua mano per il fregio Magnani²⁹.

Per rimanere alle scelte grafiche di Guido e Agostino, ma passando di registro, potrebbe attribuirsi a Reni un *Ritratto di donna* dell'Albertina di Vienna, a pietra nera, gessetto bianco e pietra rossa su carta grigio-blu, tradizionalmente considerato opera di Agostino³⁰; così come un *Ritratto di giovane donna* a Windsor eseguito con la stessa tecnica³¹. La medesima, calma monumentalità espressiva, associata a uno stile grafico raffinato e nervoso, e l'attenzione ai dettagli sembrano di fatto rimandare a una mano diversa da quella di Agostino. Si tratta di veri e propri ritratti, ma la fisionomia sembra leggermente idealizzata e la ricerca di preziosità è evidente.

Già da tempo Mario Di Giampaolo aveva messo in evidenza l'*imprinting* di Ludovico sulle opere giovanili di Reni in relazione al loro primo confronto ufficiale, ovvero la *Nascita di san Giovanni Battista*, il dipinto commissionato da monsignore Dionisio Ratta per la chiesa di San Giovanni Battista e oggi in Pinacoteca a Bologna (1602-03)³². Egli aveva scoperto, in una collezione privata, un'altra versione del disegno preparatorio di Guido Reni conservato a Windsor [fig. 8], proveniente dalla collezione Bonfiglioli³³. Vi fu effettivamente competizione tra i due artisti, ma anche rispetto, perché nel disegno preparatorio di Guido a Windsor Castle scopriamo vere e proprie citazioni da Ludovico, come le figure femminili, dai veli che ricadono stancamente sulle spalle e i panneggi pesanti³⁴.

²⁸ Inv. n. 12310 F.

²⁹ C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., n. 243; p. 47, fig. III.53.

³⁰ V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., inv. 23367.

³¹ R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci*, cit., n. 171; RL 02245-RCIN 902245. Un *Ritratto di giovane donna* a pastello della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (inv. 426), già attribuito a Reni nell'inventario del 1685, ci parrebbe possa essere restituito piuttosto ad Agostino Carracci: O. PICCOLO, in M. ROSSI, A. ROVETTA (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana, III. Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento - Ritratti*, Milano, Electa, 2005, p. 194, n. 585, considerato di «Pittore emiliano».

³² M. DI GIAMPAOLO, *Guido e Ludovico: tre disegni e un dipinto a confronto*, «Prospettiva», 93-94 (1999), pp. 91-94; A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., n. 81.

³³ RCIN 902328; V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 6.

³⁴ Le silhouette di certe figure femminili ricordano la *Visitazione* dai *Misteri* nella cappella del Rosario di San Domenico. Anche se la *Visitazione* fu eseguita da Brizio (A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit.,

In relazione alla preparazione del dipinto di Reni con la *Madonna del Rosario* per il santuario di San Luca³⁵, ci è pervenuto uno *Studio per la Vergine*, a chiaroscuro, che si trovava nella collezione di Antal Dorati al momento della sua pubblicazione³⁶. Tale tecnica, eminentemente pittorica, fu praticata nella bottega dei Carracci intorno al 1590 e godette di una certa fortuna da parte degli studenti dell'Accademia, come Giacomo Cavedone, fino a maestri della seconda metà del Seicento, ad esempio Giovanni Gioseffo Dal Sole³⁷ e Donato Creti. La tecnica su carta preparata fu sperimentata anche da Ludovico Carracci alla fine del secolo e fu praticata con fortuna nella sua bottega da molti dei suoi allievi: Cavedone, Garbieri e Brizio in particolare.

Il modello preparatorio di Ludovico per *La visione di san Giacinto* – il dipinto del 1594 per la cappella Turrini a San Domenico a Bologna, ora al Louvre –, che appartenne a Malvasia, è stato eseguito a penna, inchiostro marrone e acquarello marrone su carta preparata in rosso³⁸, come pure diversi altri disegni di Ludovico che possono risalire a questo periodo³⁹. Reni vi si ispirò letteralmente nella *Visione di san Giacinto*, un disegno conservato nel Castello Sforzesco di Milano, che Pepper riteneva essere l'unica testimonianza visiva superstite del dipinto di analogo soggetto ancora presente nel 1863 nella cappella Garisendi della chiesa di San Mattia a Bologna, che egli collocò nel 1598-99⁴⁰. Tuttavia, la datazione del disegno milanese deve essere certamente anticipata in considerazione dello stile, ancora così vicino a quello di Ludovico. Reni eseguì inoltre un disegno generale per una *Madonna col Bambino che appare a san Domenico* commissionata dalle monache di San Mattia, tra cui suor Livia Garisendi, come testimonia il contratto iscritto sul verso dello spettacolare disegno conservato al Nationalmuseum di Stoccolma, generalmente datato intorno al 1598⁴¹. Questo dipinto, inciso da Claude Vignon, è oggi perduto, ma la grazia tutta parmigianinesca degli angeli, la postura

n. 72), sulla relazione con Ludovico non sussiste alcun dubbio, a tal punto che la copia da un dipinto o da un disegno preparatorio di Domenichino è considerata da B. BOHN (*Ludovico Carracci*, cit., n. 148) come opera di Ludovico: Windsor, inv. 782.

³⁵ L. PERICOLO, in E. CROPPER, L. PERICOLO (eds.), *Carlo Cesare Malvasia's Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters*. Vol. 9. *Life of Guido Reni*, London, Harvey Miller, 2019, I, pp. 226-227 nota 48.

³⁶ D.S. PEPPER, *Guido Reni's early drawing style*, «Master Drawings», 6 (1968), p. 372 nota 34, fig. 15. Christie's, Londra, 8 luglio 2003, lotto 32.

³⁷ Una *Sacra Famiglia* inedita di Giovan Gioseffo Dal Sole è conservata alla Pinacoteca di Brera, inv. 799.

³⁸ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., n. 56; B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 113.

³⁹ Tra i disegni su carta preparata di Ludovico, si vedano C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., nn. 29, 67.

⁴⁰ Inv. C769; Penna e inchiostro bruno, rialzi a gouache bianca su carta grigio-blu. Per la *Visione di san Giacinto* Garisendi perduta: D.S. PEPPER, *Guido Reni*, fig. 8 e n. 8, p. 211.

⁴¹ NMH 1052/1863. Pietra nera, acquarello violetto, rialzi a gouache bianca su carta grigio-blu. V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., pp. 43-45; C. LOISEL, in *Un Suédois à Paris au XVIII^e siècle. La collection Tessin*, catalogo della mostra (Parigi) a cura di G. Faroult, X. Salmon e J. Trey, Paris, Liénart/Louvre, 2016, n. 45.

serpentinata della Vergine e la delicatezza della tinta dell'acquarello indicano tutti un punto di svolta nell'evoluzione dell'artista in senso autonomo.

La questione del o dei dipinti di Reni per la chiesa delle suore domenicane di San Mattia ha dato luogo a numerosi motivi di confusione, poiché di tutto questo restano solo due disegni, diversi per stile e composizione – uno a Milano e l'altro a Stoccolma –, la descrizione delle fonti e l'incisione di Vignon. L'iconografia del foglio di Stoccolma non è chiara in quanto, sebbene si tratti effettivamente di un domenicano ai piedi della Vergine, il panno tenuto dall'angelo nel disegno si trasforma in un rosario nell'incisione; d'altra parte, la corona tenuta da un angelo sopra la testa del santo non corrisponde particolarmente all'iconografia tradizionale né di san Domenico né di san Giacinto. In sintesi, potrebbero essere esistiti due dipinti: un *San Giacinto*, citato da Malvasia come «la Madonna appare al S. Giacinto genuflesso» e un *San Domenico*, menzionato da Malvasia come «Un'altra [Madonna del Rosario] [...] nella loro Chiesa di S. Mattia»⁴². Ma ciò che è importante per noi è avere una testimonianza certa dell'evoluzione stilistica di Guido Reni.

In tale contesto di comune ricerca tecnica con il più anziano dei cugini Carracci, appare dunque piuttosto rilevante la possibile attribuzione a Reni di un foglio poco conosciuto del British Museum, rappresentante una *Donna di spalle che trasporta un oggetto*, eseguito su carta preparata rossa⁴³ [fig. 9]. Qui ritroviamo la tecnica della carta preparata tipica della bottega dei Carracci e l'elegante allungamento, oramai marchio di fabbrica di Reni.

Queste considerazioni tecniche ci permettono di proporre un'ipotesi relativa a un affascinante disegno della collezione dell'Albertina di Vienna, un'elegante figura di angelo seduto, che reca un'annotazione posteriore: «Matt. Ponzzone»⁴⁴ [fig. 10]. Realizzato a pietra nera, acquarello marrone e gouache bianca su carta preparata in marrone, non è stato incluso da Bert Meijer nel

⁴² L. PERICOLO, in E. CROPPER, L. PERICOLO (eds.), *Carlo Cesare Malvasia*, cit., I, p. 227 nota 49 (II, p. 164, fig. 8), presenta l'opera come *Visione di san Giacinto*. Secondo lo studioso, D.S. PEPPER (*Guido Reni*, cit., p. 354, n. A6) aveva mal interpretato il testo di Malvasia – che parla di un «altro dipinto» e non di un'«altra *Visione di san Domenico*» – sostenendo che Guido avesse eseguito due diverse pale per le monache di San Mattia, una *Visione di san Domenico* e una *Visione di san Giacinto*. Pericolo nota tuttavia come tutte le fonti non menzionano che un solo dipinto di Guido in San Mattia: la *Visione di san Giacinto*. Quest'ultimo era stato un frate domenicano di origine polacca (1185-1257), oggetto di particolare devozione a Bologna; fu canonizzato da Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini) nell'aprile 1594, lo stesso anno in cui Ludovico Carracci eseguì la sua *Visione di san Giacinto* per la cappella Turrini in San Domenico. A sua volta, D. BENATI, *Guido Reni*, cit., p. 27 nota 23, sottolinea quanto sia difficile trovare un accordo sull'esatto soggetto del dipinto poiché l'incisione di Vignon, dove compare un angelo che regge il rosario, suggerisce piuttosto che la scena sia una *Visione di san Domenico*.

⁴³ Inv. Pp, 3.3; acquarello grigio, gouache bianca su carta preparata rossa. In antico attribuita a Giovanni Battista Paggi, oggi come «Ecole de Reni».

⁴⁴ Inv. 42061. Assegnato a Matteo Ponzzone (Venezia, 1583-1663/75): pietra nera, acquarello bruno, gouache bianca su carta preparata bruna, annotato a penna: «Matt. Ponzzone», 287 x 173 mm.

suo libro sul disegno veneziano⁴⁵ tra i fogli di quest'ultimo maestro, allievo di Sante Peranda, che lavorò principalmente nello stile di Palma il Giovane senza avere nulla a che fare con il parmigianinismo di questo angelo. Esaminando attentamente il disegno, esso sembra molto più vicino a Guido Reni che a qualsiasi altro artista. L'oggetto tenuto in mano dall'angelo può interpretarsi come una corona: si tratta quindi di un motivo decorativo o araldico, destinato ad essere affrontato da una medesima figura vista a specchio. I rapporti formali con le figure degli angeli delle composizioni intorno al 1598, in particolare le decorazioni per l'ingresso ufficiale di papa Clemente VIII Aldobrandini a Bologna⁴⁶, sono sorprendenti per la medesima ricerca di raffinatezza estrema, eleganza e serena monumentalità. La rotondità del viso corrisponde abbastanza bene alle figure angeliche di disegni documentati, come il foglio di Stoccolma con l'*Apparizione della Vergine a san Giacinto* (1598-99 circa) precedentemente citato⁴⁷. La postura è quella degli angeli affrontati nelle *Armi del cardinale Sforza* al British Museum⁴⁸ [fig. 11]. Il modo in cui le pieghe del panneggio risultano appiattite, sottolineate da una striscia di gouache bianca, mostra forti analogie con altri disegni e dipinti della giovinezza di Reni, tra cui la *Caduta di Cristo sotto la croce* (collezione privata)⁴⁹.

Una sintesi della relazione tra Ludovico e Guido alla fine del secolo appare manifesta nel disegno a due mani delle collezioni reali inglesi, raffigurante diverse figure femminili realizzate da Ludovico che incorniciano una copia di un disegno del Parmigianino incollata sulla carta⁵⁰. Il fatto che Reni abbia inciso questa stessa invenzione del Parmigianino⁵¹ porterebbe a credere che sia lui l'autore della copia. Il montaggio dei due disegni su di un medesimo foglio di carta avvenne probabilmente prima che il disegno entrasse nella collezione di Giorgio III. Paradossalmente, non è impossibile pensare che sia stato il più giovane tra i due artisti ad avere ugualmente avuto un ruolo nello sviluppo dell'arte del maggiore. La tendenza di Ludovico a insistere sulla sinuosità e sull'allungamento delle figure femminili, un tratto già presente in un certo numero di dipinti risalenti a prima del 1590, come la *Visione di san Francesco* del Rijksmuseum o la pala Bargellini, potrebbe essersi rafforzata grazie alle ricerche di Guido. Dalla *Sant'Orsola* di Imola⁵² alla *Santa Caterina addor-*

⁴⁵ B.W. MEIJER, *Il Disegno Veneziano 1580-1650, Ricostruzioni storico-artistiche*, Firenze, Olschki, 2017.

⁴⁶ V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, 40, *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, Abaris Books, 1982, da n. 24 (293) a n. 32 (295), pp. 175-183.

⁴⁷ Inv. 1052/1863; V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., al n. 17.

⁴⁸ Inv. 1862, 0712.523. Pietra nera, pietra rossa, acquarello bruno. V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 11.

⁴⁹ Dorotheum, Vienna, 19 aprile 2016, lotto 37. Cfr. D. BENATI, *Guido Reni*, cit., p. 17, fig. 2.

⁵⁰ Inv. 2336: B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 164: «Ludovico Carracci et copie d'après Parmigianino».

⁵¹ V. BIRKE, *The Illustrated Bartsch*, 40, *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Commentary, Part 1*, New York, Abaris Books, 1987, 4005.003.

⁵² A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., n. 65.

mentata Kress⁵³, l'elaborata eleganza dei panneggi, le curve delle mani e dei colli, l'intera ricerca neo-parmigianinesca velata da un lavoro di chiaroscuro rivelano l'attenta riflessione di Ludovico sulla possibilità di integrare l'arte del passato in un nuovo vocabolario. Gli esempi abbondano nei disegni della fine del Cinquecento e dei primi anni del Seicento: *Ester e Assuero* al Louvre⁵⁴, la *Visione di san Francesco* a Windsor⁵⁵, l'*Annunciazione* all'Albertina⁵⁶. Tuttavia, la sensualità che sempre trasuda dall'arte di Ludovico risulta assente in quella di Reni.

Un altro disegno di Windsor [fig. 12] costituisce un esempio interessante della relazione stilistica tra i due artisti. Si tratta di un *Doppio studio per un angelo*, a pietra rossa, probabilmente in vista di un'*Annunciazione*⁵⁷, che Babette Bohn colloca nel corpus di Ludovico intorno al 1610-12, e che a noi sembra molto più vicino ai disegni di Guido sul 1600 circa. Le guance piene di questo angelo, il movimento allusivo del panneggio, la rotondità delle braccia evocano gli angeli del disegno di Stoccolma con *La visione di san Domenico*⁵⁸. Una stretta relazione è anche con le figure un poco gravi di un disegno dell'Albertina, *La Vergine e il Bambino con san Giovannino e un angelo musicante*⁵⁹. Nel movimento del panneggio sulle gambe si riscontra un'eco degli angeli che incoronano la Vergine nella *Vergine e il Bambino in gloria adorato da san Paolo e santa Caterina*, un dipinto identificato da Daniele Benati⁶⁰. Purtroppo, lo schizzo sul verso è troppo informe per fornire un argomento sufficientemente significativo per corroborare l'attribuzione. D'altra parte, un'altra *Annunciazione* a Windsor, a penna e acquarello, una composizione completa⁶¹, non può essere attribuita a Ludovico e va piuttosto riferita allo stile grafico di Agostino Carracci quando questi era più vicino ad Annibale, intorno al 1600.

Tra le ultime opere eseguite da Reni a Bologna prima della sua partenza per Roma, l'affresco con *La caduta di Fetonte* fu preparato con numerosi disegni di grande autorità stilistica che, nel lavoro di tratteggio a penna a linee brevi parallele, rievocano i due famosi *Paesaggi* del Louvre, provenienti dalle collezioni di Malvasia e, successivamente, di Pierre Crozat e Mariette⁶². Nei

⁵³ Ivi, n. 68.

⁵⁴ C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., nn. 39 e 60, per esempio.

⁵⁵ B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 268.

⁵⁶ Inv. 2057; B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 292.

⁵⁷ *Due angeli, studio per l'Annunciazione*, in pietra rossa; al verso: *Madre e figlio*, Windsor, inv. 240; B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 258, RCIN 990240.

⁵⁸ V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., pp. 43-45.

⁵⁹ Pietra nera e gessetto bianco su carta blu, inv. 2246; B. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 4.

⁶⁰ D. BENATI, *Per Guido Reni «Incaminato» tra i Carracci e Caravaggio*, «Nuovi Studi», 9-10 (2004-2005), 11, pp. 225-230, fig. VI.

⁶¹ Inv. 2137, R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci*, cit., n. 38; B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 149.

⁶² C. LOISEL, *Dessins bolonais du XVIIe siècle. II, Dessins italiens du musée du Louvre*, Paris, Officina Libraria, 2013, nn. 62-64.

due fogli preparatori di Windsor e della National Gallery di Edimburgo⁶³ per questo affresco, completato nel 1600, si rintraccia un modo di lavorare con la penna a tratti ravvicinati, al fine di definire i volumi, che costituisce una sorta di firma e di marchio di fabbrica che Reni praticò fino agli anni Venti del Seicento – si pensi al *Ratto di Dejanira* del Museo Teyler⁶⁴ – e che influenzò parimenti il suo metodo di lavoro a pietra rossa e nera per gli studi di teste.

Non è impossibile che l'esempio di alcuni disegni di Ludovico, come il *San Sebastiano* del Museo di Orléans⁶⁵, sia stato di stimolo a Guido per sviluppare questo stile intorno al 1600. In uno dei pochi disegni che portano la sua firma, il foglio di studio degli Uffizi⁶⁶, dove su una delle facce appare uno schizzo relativo alla *Caduta di Fetonte*, il sistema di linee parallele vicine si unisce alla ricerca più monumentale di una figura potente, con muscoli visibili, una tipologia che si ritrova poi nel disegno del Louvre con *La separazione della luce e delle tenebre*⁶⁷ e che chiaramente rinvia alla lezione di Ludovico. Per contro, la *Testa di donna* al verso del disegno degli Uffizi annuncia lo stile maturo di Reni, fatto di una miscela di naturalezza e idealismo che connota anche il suo *corpus* pittorico.

Due disegni della collezione della Pinacoteca di Brera, che non possono essere collegati in modo certo a un'opera dipinta, mostrano questo medesimo, rigoroso reticolo di segni ravvicinati a penna. Nonostante lo stato di conservazione, il foglio con *Ercole e tre figure*⁶⁸ [fig. 13] può essere paragonato nello stile ad alcuni studi relativi all'*Aurora* del Casino Borghese, come il disegno agli Uffizi⁶⁹, mentre l'*Adorazione dei pastori* [fig. 14], composizione molto ambiziosa⁷⁰, risulta più difficile da collocare, sebbene ci sembri appartenere comunque a Reni.

Al momento dell'arrivo a Roma nel 1601⁷¹, Guido era diventato un maestro indipendente. I pochi anni di esperienza dell'arte dei Carracci gli avevano permesso di sviluppare la sua creatività nella più grande libertà e questo confronto lasciò un'impronta decisiva nel suo percorso. Così, uno dei disegni più vicini a Ludovico che Reni eseguì dopo il 1600, la *Crocifissione di san Pietro* di Budapest del 1604⁷², con il suo tratteggio fitto, la definizione quasi geo-

⁶³ National Galleries of Scotland, inv. D 5011: V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 18; Windsor, inv. 1535: V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 19.

⁶⁴ V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 84.

⁶⁵ B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 141.

⁶⁶ Inv. 1587 F: B. BOHN, *Le «Stanze» di Guido Reni*, cit., n. 9.

⁶⁷ C. LOISEL, *Dessins bolonais*, cit., n. 59.

⁶⁸ *Foglio di studi con Ercole*; penna e inchiostro bruno, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 523.

⁶⁹ Inv. 12446 F: B. BOHN, *Le «Stanze» di Guido Reni*, cit., n. 21.

⁷⁰ Penna e inchiostro bruno. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 422.

⁷¹ M.C. TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, pp. 169-179, per tutta la documentazione sulla data di arrivo di Reni a Roma.

⁷² V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 22. Per il dipinto, D.S. PEPPER, *Guido Reni*, cit., n. 17.

metrica dei corpi e le lumeggiature chiaroscurali ad acquarello, ricorda senza dubbio gli studi di Ludovico per il ciclo di San Michele in Bosco: in particolare, *La Pazza* dello Städel Museum di Francoforte, *L'incontro di san Benedetto e Totila* al Louvre o gli *Atlanti* degli Uffizi⁷³, che possono datarsi al 1604.

I due artisti si incrociarono evidentemente in questo ultimo cantiere, dove Reni era presente nel 1603-04. L'abilità narrativa di Ludovico e la sua padronanza delle lumeggiature ad acquarello lasciarono indubbiamente un segno nell'artista più giovane. Lo testimonia il lavoro ad acquarello, a volte applicato casualmente, ma sempre leggero e allusivo dei disegni relativi alle opere romane di Reni, come la *Battaglia di Sansone e i Filistei* a Windsor⁷⁴, o gli studi per la cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Più tardi, quando Reni mise in scena *Il rapimento di Elena*, a partire dal 1626, sembrò nuovamente ispirarsi al ritmo del disegno di Ludovico a Windsor⁷⁵.

Agostino morì in giovane età nel 1602 a Parma, e molte delle composizioni da lui ideate non restarono che allo stato di schizzi, che la critica gli ha gradualmente restituito. A questa lista vorremmo aggiungere un piccolo disegno a penna e inchiostro dell'Albertina, rappresentante *La Vergine ai piedi di Dio Padre*⁷⁶ [fig. 15], appartenente a una serie di studi per una composizione religiosa complessa⁷⁷.

Non sembra invece essere Guido l'autore di un foglio a penna e inchiostro conservato al British Museum, precedentemente attribuito ad Annibale Carracci⁷⁸, che sul verso mostra una combinazione di studi, tra cui un ritratto di un cardinale ai quattro angoli, identificato da un'annotazione con Camillo Borghese, nominato cardinale nel 1596. Il prelato non si incontrò quasi mai sulla scena artistica romana prima della sua ascesa al soglio pontificio nel 1605. Secondo Aidan Weston Lewis e Rachel MacGarry, il foglio appartiene a Reni. L'annotazione, purtroppo tagliata, è successiva, ma potrebbe riferirsi a una documentazione storica effettiva, anche se, per MacGarry, è più probabile che si tratti piuttosto di un ritratto del cardinale Scipione Borghese. Il confronto con un disegno dell'Albertina tradizionalmente attribuito ad Agostino, uno *Studio per un ritratto di cardinale*⁷⁹, è rilevante, ma non fornisce

⁷³ B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., nn. 186 e 189; C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., n. 44.

⁷⁴ Inv. 3410; V. BIRKE, *Guido Reni*, cit., n. 20.

⁷⁵ R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci*, cit., n. 42; B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 293, ha insistito giustamente sul debito di Reni nei confronti di Ludovico a proposito di questo disegno. Per il dipinto, D.S. PEPPER, *Guido Reni*, cit., n. 159.

⁷⁶ Penna e inchiostro bruno; proveniente dalla collezione di Pierre Crozat (n. 30, a penna al recto), al verso annotato in pietra nera: «Lud Carracci»; 102 x 113 mm; Vienna, Albertina, inv. 44012. Il disegno si trova nelle scatole della collezione Kutschera e non è stato integrato nel catalogo di V. BIRKE.

⁷⁷ Si veda in particolare C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., nn. 291-292.

⁷⁸ Inv. 1895, 0915.693. Annotazione abbreviata: «Camillus/ Burghesius/ Card.lis/ qui fuit/ papa». È appartenuto alla collezione Dezallier d'Argenville. Le informazioni sull'attribuzione sono presentate nella scheda dell'opera sul sito del British Museum.

⁷⁹ Inv. 25373.

una soluzione all'attribuzione. Il *Ritratto di Paolo V*, un disegno straordinario apparso nel 2005 e poi acquisito dal Nationalmuseum di Stoccolma (NMH 524/2016)⁸⁰, che si inserisce perfettamente nel *corpus* di Reni, permette di comprendere come Guido non possa essere ugualmente ritenuto l'autore del foglio del British Museum. Il *recto* del foglio londinese reca uno schizzo molto incisivo che corrisponde alla figura di san Giovanni presente nell'incisione di Annibale con la *Pietà* detta il *Cristo di Caprarola*⁸¹, tuttora considerata una copia da un dettaglio dell'incisione. Tuttavia, va notato che la figura panneggiata al centro del *verso*, monumentale e leggermente ancheggiante, presenta una certa somiglianza con la postura di Gesù nel *Cristo e la Samaritana* di Parma, opera eseguita da Annibale per la cappella di palazzo Farnese. A dispetto di tutte le opinioni espresse sul disegno del British Museum, la relazione con Annibale e la possibilità che si tratti effettivamente di un suo autografo rimangono, a nostro avviso, le ipotesi più probabili.

Come sappiamo, Annibale svolse un'attività incessante a Roma. Il suo percorso era ormai estremamente personale.

Un disegno di recente apparso sul mercato dell'arte a Parigi getta una nuova luce sulla concomitanza dei suoi lavori. Il foglio, a doppia faccia, apparteneva alla collezione di Francesco Angeloni, come testimonia una copia dell'Album Bourlier al Louvre⁸²; entrò poi nella collezione di Pierre Crozat, dispersa nel 1741. Vitalità, naturalismo e robustezza delle figure del disegno mostrano bene l'abisso che separa Annibale non solo da suo cugino Ludovico ma anche da Reni. Il foglio è in rapporto sia con la decorazione del camerino Farnese che con la lunetta con il *Gruppo di angeli* della stessa collezione Farnese. Il motivo degli angeli che trasportano urne rafforza l'opinione di Rudolph Wittkower circa l'importanza dell'intervento di Annibale nella progettazione e probabilmente anche nell'esecuzione di questa lunetta in cattivo stato di conservazione, ora a Capodimonte, e dalla autografia discussa⁸³. Riconosciamo il bouquet di gigli, emblema di Odoardo Farnese, rappresentato in due occasioni sulla volta della camera da letto del cardinale: il camerino Farnese. Qui i gigli sono collocati in un vaso riccamente decorato, mentre quelli dell'affresco sono raffigurati al naturale, come piante in un giardino.

Ciononostante, Reni conservò il ricordo di alcune composizioni di Annibale, in particolare di un disegno senza alcun dubbio attribuibile al Carracci, raffigurante una *Festa di paese*, identificato da Alvin L. Clark nel Lyman Allyn

⁸⁰ Day & Faber, Londra, luglio 2005; M. OLIN, *A Portrait Drawing of Pope Paul V attributed to Guido Reni*, «Bulletin of Nationalmuseum Stockholm», 23 (2016).

⁸¹ D. POSNER, *Annibale Carracci*, cit., n. 97.

⁸² Penna e inchiostro bruno, acquarello grigio, pietra rossa, 197 x 270 mm. Per la copia parziale nell'Album Bourlier, RF 961: C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., n. 857.

⁸³ D. POSNER, *Annibale Carracci*, cit., nn. 128a-128b; R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci*, n. 354.

Art Museum di New London, nel Connecticut⁸⁴ [fig. 16]. L'esame diretto del foglio ci conduce a ipotizzare una datazione alla fine del soggiorno bolognese di Annibale, in ragione dello stile, prossimo a quello di un *Paesaggio* a penna del Nationalmuseum di Stoccolma⁸⁵, e dell'uso di un inchiostro molto fine e scuro, che non si ritrova nei disegni romani. Non è escluso che l'artista l'abbia realizzato a Roma, poco dopo il suo arrivo, e questo spiegherebbe le analogie con il dipinto di Reni recentemente riscoperto, *La festa campestre* (Roma, Galleria Borghese), di antica provenienza Borghese⁸⁶, che è stato datato intorno al 1605 per la sua affinità con gli *Amorini in un paesaggio*, opera proveniente dal palazzetto Farnese. Le analogie con il foglio di Annibale sono così strette, nella composizione generale e nella disposizione dei gruppi di donne sedute, che possiamo legittimamente ritenere che il giovane Reni abbia avuto accesso a questo disegno, che potrebbe averlo aiutato a riflettere su un tipo di soggetto che rimase eccezionale nel suo *corpus* e che ebbe, invece, una eredità bolognese nel Guercino. D'altra parte, non sembra possibile ipotizzare un'influenza in direzione opposta, ossia immaginare che Annibale abbia copiato il dipinto di Reni nel 1605.

Ludovico, rimasto a Bologna, era intanto divenuto il maestro di riferimento per la Scuola bolognese e, circondato dai suoi allievi, continuò la sua brillante carriera. I suoi disegni successivi al 1600 sono talvolta difficili da datare se non collegabili ad un'opera documentata, perché l'artista ci stupisce con la sua versatilità e la sua inventiva perpetuamente rinnovata. Occasionalmente sembra prendere in prestito un motivo da Guido, come nel caso del disegno del Louvre con l'*Assunzione della Vergine*, dove l'idealizzazione della Madonna e degli angeli contrasta con la durezza degli apostoli⁸⁷. Alcuni dei disegni tardivi di Ludovico si distinguono per un'immaginazione fuori dal comune, ma sono caratterizzati da una vena caricaturale così forte che a volte sono difficili da comprendere; in alcuni casi, inoltre, una distinzione tra il maestro e i suoi allievi più fedeli e dotati non è molto chiara. Così un disegno del Louvre, che finora ci era sfuggito, classificato tra le copie *d'après* Francesco Vanni e rappresentante *San Petronio e altri santi in adorazione della Vergine*, a penna e acquarello [fig. 17], presenta un aspetto un poco grossolano in ragione dell'incisione dei contorni; con molta probabilità, costituisce

⁸⁴ Inv. 1934-13, penna e inchiostro grigio, interamente incollato su un foglio di montaggio inglese del XVIII secolo, proviene dalle collezioni R. Udney (o Udney) e W. Esdaile. Il disegno fu identificato come opera di Annibale da Clark durante una catalogazione della collezione del museo. Fu copiato con varianti da Nicolas Vleughels (Louvre, inv. 34997; C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., n. 844). Tale copia può suggerire che il disegno fosse appartenuto a Pierre Crozat.

⁸⁵ *Paesaggio con una fattoria*, inv. NM 103/1863. Si veda: P. BJURSTRÖM, C. LOISEL, E. PILLIOD, *Italian Drawings: Florence, Siena, Modena, Bologna*, Stockholm, Nationalmuseum, 2002, n. 1393.

⁸⁶ F. GATTA, *Guido Reni e Domenichino: Il ritrovamento degli «Scherzi di amorini» dai camerini di Odoardo e novità su due paesaggisti al servizio dei Farnese*, «Bollettino d'Arte», 33-34 (2017), pp. 131-144, fig. 3; D. BENATI, in *Guido Reni a Roma*, cit., n. 16.

⁸⁷ Inv. RF 38 428; C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, n. 77.

un progetto per una incisione⁸⁸. Fedele al suo metodo anche quando si occupava di figure secondarie, Ludovico cercò sempre di fissare attraverso il disegno le attitudini più espressive, come nello studio di *Uomo con le braccia alzate* di Windsor, a pietra nera⁸⁹, preparatorio per il discepolo disperato, parzialmente nascosto dalla figura di san Pietro, nel cartone per il *Compianto di san Pietro e della Vergine*, una tempera su carta proveniente dalla collezione Zambeccari (circa 1607-09)⁹⁰.

A volte i disegni, espressioni spontanee dell'inventiva e delle riflessioni degli artisti, ci forniscono informazioni che illuminano la loro evoluzione. Questo è particolarmente il caso di tutto ciò che ha a che fare con l'opera dei Carracci e dei loro discepoli più brillanti. Sicuramente Guido Reni riuscì a conservare e arricchire la memoria delle loro lezioni, in particolare quelle di Ludovico. È dunque probabile che la ricerca sul suo *corpus* grafico riservi ulteriori sorprese.

Ad esempio, il rapporto con Federico Barocci merita di essere approfondito, se consideriamo un rimarchevole *Ritratto di anziano* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, eseguito a pastello⁹¹, esplicitamente assegnato a Guido negli antichi inventari. Significativamente, in occasione della mostra *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore, una lezione per due secoli*, ideata da Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso nel 2009⁹², un Reni influenzato da Barocci era rappresentato dal dipinto della collezione Mahon, ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, *San Francesco confortato da un angelo musicante*, opera estremamente rivelatrice dell'impatto dei Carracci sulla sua arte. In effetti, questa composizione deriva dall'incisione di Agostino Carracci *d'après* Francesco Vanni e anche dall'*Estasi di san Francesco d'Assisi*, disegno di Ludovico Carracci conservato al Louvre⁹³. Per osservare Barocci attraverso la lezione dei Carracci, non potrebbe esserci stato esempio migliore.

⁸⁸ Penna e inchiostro bruno, acquarello grigio, contorni incisi in modo approssimativo; interamente incollato su un foglio di montaggio a fasce dorate, come di consueto per la collezione Jabach; inv. 1987. Si può citare anche l'*Ultima cena* a pietra rossa e gouache bianca del Musée Fabre di Montpellier, inv. 864-2-230: C. LOISEL, *A propos d'œuvres des Carracci conservées dans des collections publiques françaises*, «Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien», 10 (2004), pp. 12-23 nota 5.

⁸⁹ RCIN 901862, come «Carracci School»; R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci*, cit., n. 559 (RL 01862).

⁹⁰ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6606; A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., n. 96; B. BOHN, *Ludovico Carracci*, cit., n. 235.

⁹¹ *Ritratto di anziano barbato*, inv. 425: G. FUSARI, in M. ROSSI, A. ROVETTA (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana, II. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, Milano, Electa, 2006, n. 281; L. PERICOLO, in E. CROPPER, L. PERICOLO (eds.), *Carlo Cesare Malvasia*, cit., I, p. 420 nota 612; II, fig. 142.

⁹² Siena, Santa Maria della Scala.

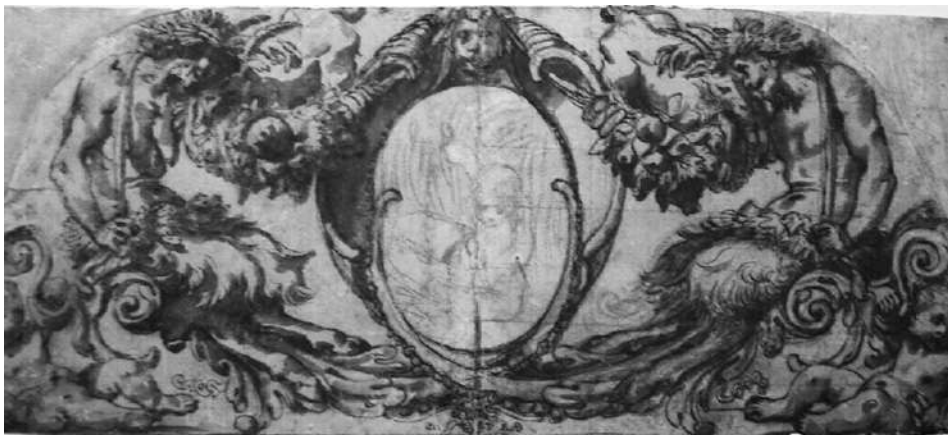
⁹³ Inv. 7709: C. LOISEL, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, cit., n. 27. Va notato che quel disegno fu acquistato da P.J. Mariette alla vendita seguita alla morte del pittore François Boucher (Paris, 1771, n. 192).

In maniera analoga, si potrebbe ritenere una testimonianza di ammirazione la confusione fra lo stile di Guido Reni e quello di Carlo Maratti, se si considera l'esposizione di un disegno a pietra rossa di quest'ultimo come opera di Reni nell'ambito della pur magnifica mostra monografica dedicata a Guido tenutasi di recente allo Städel Museum di Francoforte⁹⁴.

⁹⁴ Il disegno, inv. KA (FP) 3975, reca un'attribuzione a Cantarini nella catalogazione del Kunstmuseum di Düsseldorf; *Guido Reni. The Divine*, catalogo della mostra (Francoforte) a cura di B. Eclercy, Berlin, Hatje Cantz, 2022, n. 121. La mostra ha permesso di apprezzare realmente la forza inventiva e le qualità pittoriche dell'artista. È un peccato che gli organizzatori abbiano incluso anche un disegno che non ha niente a che vedere con il grande artista bolognese, disegnatore sublime: il n. 26.



1. Ludovico Carracci (qui attribuito), *Testa virile*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 902280



2. Ludovico Carracci (?), *Studio per una decorazione con due satiri seduti*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. 249



3. Annibale Carracci (qui attribuito), *Santa Caterina*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 12428 F



4. Guido Reni (qui attribuito), *Sacra famiglia con san Giovannino*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 902190



5. Guido Reni (qui attribuito), *La Vergine e il Bambino in un paesaggio*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 1524 F



6. Guido Reni, *Sacra Famiglia in un paesaggio*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 902282



7. Agostino Carracci (qui attribuito), *Testa e mano mozzate*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 12310 F



8. Guido Reni, *Nascita di san Giovanni Battista*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 902328



9. Guido Reni (?), *Donna di spalle che trasporta un oggetto*, Londra, British Museum, inv. Pp, 3.3



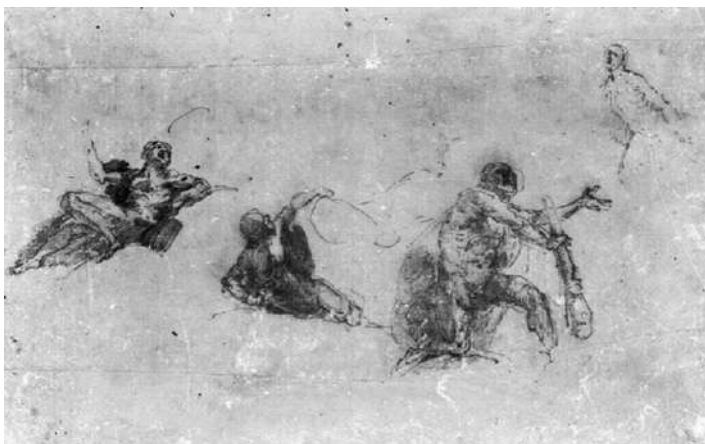
10. Guido Reni (qui attribuito), *Angelo seduto*, Vienna, Albertina, inv. 42061



11. Guido Reni, *Armi del cardinale Sforza*, studio per un'acquaforte, Londra, British Museum, inv. 1862, 0712.523



12. Guido Reni (qui attribuito), *Doppio studio per un angelo*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 990240



13. Guido Reni, *Studio per un Ercole e tre altre figure*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 523



14. Guido Reni, *Adorazione dei pastori*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 422



15. Agostino Carracci, *La Vergine ai piedi di Dio Padre*, Vienna, Albertina, inv. 44012



16. Annibale Carracci, *Festa di paese*, New London (Connecticut), Lyman Allyn Art Museum, inv. 1934-13



17. Ludovico Carracci, *San Petronio e altri santi in adorazione della Vergine*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1987

GIACOMO ALBERTO CALOGERO

Ludovico e il Guercino: storia di un'affinità elettiva

Qua vi è un giovane di patria di Cento, che dipinge con somma felicità d'invenzione. È gran disegnatore, e felicissimo coloritore: è mostro di natura, e miracolo da far stupire chi vede le sue opere. Non dico nulla: ei fa rimaner stupidi li primi pittori¹.

Così scriveva Ludovico Carracci il 25 ottobre del 1617 al suo corrispondente e amico Ferrante Carli. Si tratta, come è noto, delle prime parole di aperto elogio spese da Ludovico nei confronti del Guercino, che suonano davvero come un commovente passaggio di testimone tra l'ormai vecchio caposcuola bolognese e l'artista di Cento. Qualche tempo prima, esattamente il 19 luglio dello stesso 1617, Ludovico informava lo stesso Carli che «quà si fa la massa delli primi pittori» e che tra tanti maestri come Albani, Domenichino, Antonio Carracci, Guido Reni o Lionello Spada, «è pur giunto un Messer Giovan Francesco da Cento, ed è quà per fare certi quadri al Signor Cardinale Arcivescovo, e si porta eroicamente»². Già Cesare Gnudi avvertiva con grande sottigliezza che quel «si porta eroicamente» doveva riferirsi a qualcosa di più del mero atteggiamento esteriore, trattandosi piuttosto di un modo di esprimersi e di sentire quasi “barocco”, che intendeva alludere all'impeto erompente, a quella forza di verità e di invenzione che sprigiona dalla pittura del Guercino, specie nella sua prima versione tenebrosa e gagliarda³: come se lo stesso Ludovico avesse avvertito che quell'eroismo e quella foga pittorica, comunque contenuta entro l'alveo del naturale, fosse

¹ G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Roma, Marco Pagliarini, 1757-1768, I, p. 210.

² Ivi, p. 209.

³ C. GNUDI, *Introduzione*, in D. MAHON (a cura di), *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1968, p. XXVIII.

sì un fenomeno nuovo, ma sorto su un terreno che egli stesso aveva dissodato e reso fertile. Tanto più che il parere entusiasta di Carracci doveva fondarsi sulla visione diretta di alcune pitture del giovane Barbieri, che peraltro si possono individuare con buona sicurezza. Tra le note manoscritte di Malvasia si trova infatti la notizia che il Guercino dipinse per la famiglia Ludovisi tre quadri con «figure intiere dal naturale, un Lot, una Susanna et un figliol prodigo», da identificare di certo con il *Lot e le figlie* conservato all'Escorial, il *Ritorno del figliol prodigo* della Galleria Sabauda di Torino e la *Susanna e i vecchioni* del Museo del Prado⁴. La stessa informazione è poi riportata un po' confusamente, sotto l'anno 1618, nel testo della *Felsina pittrice*⁵, ma già Denis Mahon aveva dimostrato che questi tre dipinti non sono altro che i «certi quadri» eseguiti dal Guercino per il «Signor Cardinale Arcivescovo» – ovvero il cardinale Alessandro Ludovisi, futuro papa Gregorio XV – indicati da Carracci nella sua lettera a Ferrante Carli⁶. Ludovico non solo vide queste tele, ma fu chiamato a fare una stima di quanti denari spettassero al Guercino e valutò come equa la notevole cifra di 70 scudi per quadro, che infatti fu reputata eccessiva dal pur facoltoso committente. Il Guercino, notoriamente modesto, finì per accontentarsi di 75 scudi in tutto e dunque di un terzo rispetto a quanto stabilito da Ludovico: scelta che evidentemente piacque a Ludovisi e che certo fu anche strategica, poiché assicurò al Guercino, che aveva allora 26 anni, un potentissimo mecenate e protettore. Quando Ludovico attribuisce al Guercino la «felicità d'invenzione», sommata alle doti di «gran disegnatore e felicissimo coloritore», sembra volergli riconoscere quel profilo di «soggetto universale» su cui volle insistere anche Francesco Scannelli in un celebre passo del *Microcosmo della Pittura*, dove peraltro viene lodata la «maniera di buona, e bella naturalezza» che fece di Barbieri un eccellentissimo maestro⁷. Il corpo sensuale della *Susanna* del Prado [fig. 2], teneramente lambito dalla luce lunare, dovette sembrare a tutti una versione moderna dell'incantevole nudo di *Medea al bagno* in palazzo Fava [fig. 1] e fu anche grazie a figure del genere che il Guercino dovette conquistarsi la fama di «mostro di natura», esplicitamente ammirato da Ludovico Carracci. Vorrei soffermarmi allora su quest'ultima formula, «mostro di natura», ben più complessa e polisemica di quanto appaia di primo acchito. Per intenderla a pieno, bisogna riferirsi nuovamente al trattato di Scannelli che, è bene ricordarlo, fu pubblicato nel 1657, cioè quando era ancora in vita il Guercino, che peraltro doveva ben conoscere il medico e scrittore forlivese, col

⁴ *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, a cura di L. MARZOCCHI, Bologna, Alfa, s.d. [ma 1983], p. 387. Per la proposta di identificazione di D. MAHON, in ID. (a cura di), *Il Guercino*, cit., p. 47.

⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678, II, p. 363.

⁶ D. MAHON (a cura di), *Il Guercino*, cit., pp. 46-47.

⁷ F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, Per il Neri, 1657, p. 85.

quale intrattenne un rapporto forse meno diffidente e guardingo di quello praticato con Malvasia. In un passo del *Microcosmo della Pittura* si legge appunto che alcuni pittori

portati dalla forza di naturale inclinatione giungono ben presto alla più vera somiglianza della natura; ma guidati dal genio, pare che venghino assai più a sodisfarsi d'una tale prefissa imitazione, che dello studio d'opere diverse, ed eccellenti⁸.

A differenza di questi maestri «portati dalla forza di naturale inclinatione», vi sono altri artefici che diretti «dal gusto derivante da studiose fatiche con longhezza di tempo» formano «una particolare idea studiosa, e bella sì, ma in paragone dell'altra che è più naturale maggiormente artificiosa»⁹. Scannelli sosteneva dunque una netta distinzione tra la pittura *bella ma artificiosa*, fondata sullo studio e sull'incessante ricerca dell'idea, e la *facile naturalezza*, basata invece sul genio, cioè sul talento di natura. La prima tendenza, dice Scannelli, era stata tipicamente incarnata da Raffaello e Parmigianino, la seconda dal Correggio. Questa dicotomia si era poi riproposta, tale e quale, anche nei «due principali» maestri dei suoi tempi, ovvero Guido Reni e il Guercino: il primo «compose anch'egli a forza di tempo, e di studiosa fatica», giungendo così a «un'idea singolare, estratta dalle più rare bellezze»¹⁰, mentre il Guercino fu «portato dal solo istinto di natura» ad applicarsi «con gran spirito all'osservanza del vero»¹¹. Ne derivavano, innanzitutto, due distinte genealogie artistiche, per cui Reni poteva essere considerato alla stregua di un nuovo Raffaello o Parmigianino e il Guercino finiva per apparire come un novello Correggio, vero modello della scuola "lombarda". Come ulteriore e decisivo corollario, discendeva l'idea che chi è dotato di gran talento naturale risulta poi istintivamente incline a dipingere il vero o, meglio, il *vivo*, anziché rifarsi a formule codificate e ideali: è proprio questo il nucleo concettuale che si nasconde dietro l'espressione «mostro di natura», che non è solamente una locuzione estemporanea ed elogiativa, ma una vera e propria formula sintetica che racchiude una precisa teoria artistica, oltre ad esprimere una valutazione critica da parte di Ludovico Carracci. È interessante come anche Lanzi avesse ben chiaro che fu proprio per ridimensionare il suo ex discepolo e ormai rivale Guido Reni che Ludovico «prese a favorire il Guercino, che teneva tutt'altra via»¹². D'altra parte, pure Malvasia aveva affermato prima di lui che il Guercino mostrava un «fare a quello di Guido contrario ed opposto,

⁸ Ivi, p. 360.

⁹ Ivi, p. 358.

¹⁰ Ivi, p. 359.

¹¹ Ivi, pp. 360-361.

¹² L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia* [1809], ed. a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, 1968-1974, III, p. 71.

che dove questi della vaghezza troppo forte fu vago, della fierrezza mostrossi egli seguace»¹³.

Alla luce di queste considerazioni, è assai improbabile che Ludovico si fosse accorto del Guercino soltanto nel 1617, come pure farebbero pensare le lettere spedite in quell'anno a Ferrante Carli. Già intorno al 1612-13, il ventenne Barbieri era entrato nelle grazie di padre Antonio Mirandola, canonico bolognese e superiore del monastero dello Spirito Santo di Cento. Come raccontano Malvasia e Baruffaldi¹⁴, padre Mirandola si diede presto da fare per diffondere la fama del Guercino anche a Bologna e proprio a questo scopo organizzò nel 1615 una mostra di disegni del centese, nella quale figurava anche una tela con *San Matteo*, ora a Dresda, «di così viva e nobile idea che anco dalli più avveduti fu attribuito a Ludovico»¹⁵. È oggettivamente inverosimile che un'iniziativa del genere fosse sfuggita proprio al maestro dei maestri bolognesi, da sempre sensibile al talento dei più giovani. Questo fatto non entra però in contraddizione con ciò che si legge nella missiva inviata a Carli nel 1617, né ha senso immaginare che Ludovico simulasse una finta agnizione in una lettera privata indirizzata a un suo intimo amico. Semplicemente, fu solo nel 1617 che Ludovico si rese conto, ammirando gli straordinari quadri dipinti dal Guercino per il cardinale Ludovisi, che quel giovane «di patria di Cento» poteva essere considerato come un suo vero e degnissimo erede, malgrado non fosse mai stato un suo allievo diretto. A riguardo possiamo disporre di un'ulteriore testimonianza, illustrissima ed esente da ogni sospetto campanilistico, ossia il resoconto sul Guercino contenuto nelle celebri *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, in cui si legge, tra le altre cose, che «nel parlar col signor Ludovico Carracci conobbi che lo reputava molto»¹⁶. Quando Ludovico e Mancini ebbero modo di scambiarsi pareri su Giovanni Francesco Barbieri non è del tutto chiaro, ma certo non vi è alcun motivo di mettere in discussione tale notizia¹⁷.

¹³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 360.

¹⁴ Ivi, p. 362; G. BARUFFALDI, *Le Vite de' pittori e scultori ferraresi*, circa 1697-1730, ed. Ferrara, Domenico Taddei, 1844-1846, II, p. 433.

¹⁵ Ivi, p. 434. Sul *San Matteo* della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, che fa ovviamente serie con altre tre mezze figure di *Evangelisti* conservate nello stesso museo: L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Roma, Ugo Bozzi, 1988, pp. 94-95, n. 12; N. TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma, Ugo Bozzi, 2017, p. 274, n. 16.

¹⁶ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* [circa 1617-1621], a cura di A. Marucchi con il commento di L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, I, p. 245 (f. 87r). In un altro passo delle sue *Considerazioni*, Mancini scrive del «Guercin da Cento del quale il signor Ludovico Caracci faceva gran conto e meritevolmente, perché [sic] nel colorito, nell'invenzione e nella facilità dell'operare con buon sapere non so chi adesso li passi avanti» (ivi, p. 111, f. 59v).

¹⁷ Secondo Denis MAHON (*Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947, p. 38 nota 40) l'incontro tra Giulio Mancini e Ludovico Carracci potrebbe essere avvenuto nel 1618, quando il pittore si recò a Roma per prendere in affidamento il figliolotto di Antonio Carracci, morto proprio in quell'anno (ivi, p. 294 nota 45).

Quando invece il centese si accorse di Ludovico? Un po' per ritrosia, un po' per alimentare il proprio mito di geniale autodidatta, il Guercino doveva aver cavalcato l'immagine del "buon selvaggio" senza maestri, ma capace di trovare nelle sue stesse disposizioni naturali il viatico per una bella e fiera pittura, visto che in fondo, «purché vi sia il naturale dentro, ogn'uno è padrone della sua maniera»¹⁸. Ma se il Guercino si vantava appunto di «non aver imitato nissuno, perché chi imiterà un altro sarà sempre il secondo», per quale motivo avrebbe poi ammesso di essere cresciuto all'ombra dalla "Carraccina" e di aver ammirato solamente Ludovico e nessun altro? La risposta più calzante a questa domanda (non del tutto scontata) la fornisce l'abate Lanzi e cioè che Ludovico, proprio «come Omero fra' Greci», era stato *fons ingeniorum* e tutti dovevano qualcosa al suo magistero¹⁹. Il maggiore dei Carracci era insomma il vero *genius loci* che aveva saputo rilanciare la lezione di Correggio ed esprimere, come il suo predecessore, lo spirito incorrotto della nobile scuola "lombarda": entrambi, d'altra parte, erano rimasti ben distanti dai clamori romani e piuttosto fedeli alla terra natia, a differenza del valorosissimo Annibale Carracci che «dopo l'osservazione delle opere di prima Scuola invece d'avanzarsi avea in parte diminuito» i suoi eccezionali talenti²⁰. Questo era, almeno secondo Scannelli, il giudizio dello stesso Guercino, sempre propenso a intendere la provincia come spazio di più sincera e virginalità libertà, anziché come luogo culturalmente arretrato e limitante. Grazie al racconto di Malvasia sappiamo invece che

Da una tavola posta ne padri Cappuccini di Cento di Lodovico Carracci e che chiamò poi sempre (a quel cognome non meno alludendo, ch'a primi alimenti, che averne succhiato pretendea) la sua Cara cinna, trass'egli il suo strepitoso, e robusto chiaro e ombra, e notando altresì in S. Francesco in Bologna quella, che dello stesso maestro rappresentata la caduta di Saulo, da frantumato splendore circonfuso e atterrato, in sua dimestica, e cotidiana maniera la trasfuse²¹.

Anche Lanzi affermò «che dal S. Paolo a' Conventuali il suo gran chiaroscuro derivò il Guercino»²² ed è indiscutibile che fu proprio Ludovico a sperimentare *in primis* un vigore di ombre forti, procurate da un lume mobile e sguisciante che, lungi dall'aver quella funzione plastica e costruttiva perseguita da Caravaggio, assume piuttosto un senso pittorico e al contempo poetico, perché nell'aggirare le forme, anziché determinarle, contribuisce a un'immagine del mondo più intensa e carica di pathos.

¹⁸ Sono parole dello stesso Guercino, proferite nel corso di una delle sue rare confessioni a Carlo Cesare MALVASIA (*Scritti originali*, cit., p. 385).

¹⁹ L. LANZI, *Storia pittorica*, cit., III, p. 57.

²⁰ F. SCANNELLI, *Il Microcosmo*, cit., p. 94.

²¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 360.

²² L. LANZI, *Storia pittorica*, cit., III, p. 57.

Aveva senz'altro ragione Francesco Arcangeli a individuare, come elemento davvero rivoluzionario della "Carraccina" [fig. 3, tav. VII], quello spazio attivo e comunicante che supera d'un balzo l'idea del quadro come sezione di mondo distaccata: un precedente davvero fondamentale per l'arte del Guercino, che certamente aprì la strada all'esito totalmente libero e dirompente della *Vestizione di san Guglielmo*, capolavoro apicale della giovinezza di Barbieri, dipinto nel 1620 per la chiesa dei Santi Gregorio e Siro a Bologna. Nella tela di Ludovico l'osservazione del dato naturale si sposa con un'agitazione emotiva che può ben definirsi protobarocca, ma ciò che fa della "Carraccina" un'opera davvero precorritrice è appunto «il suo spazio tutto mosso e imminente», che «prevede la pittura di fuoco e di tocco, di retorica ma anche di passione, del secolo a venire»²³. Oltre i mezzi propriamente pittorici, perché non stancandosi mai di copiarla si ingegnava a tutti i costi «di ridurre a quel colorito» il suo stile pittorico²⁴, il Guercino apprese da quello straordinario dipinto anche il senso degli affetti e un arco sentimentale vastissimo, che dalla soave tenerezza può estendersi alle passioni più brucianti. Una retorica del cuore che si manifesta anche attraverso una gestualità declamatoria e a tratti enfatica, eppure mai stucchevole o affettata. Da quel san Giuseppe «appassionato come uno zingaro», seduto ai piedi della Madonna, derivano per esempio tutti i santoni delle pale guerciniane, che lungi dall'apparire come regali signori del cielo, hanno spesso le sembianze di rozzi contadini, colti in pose sguaiate e non sempre dignitose [fig. 4].

Detto questo, non si può davvero pensare che gli interessi del giovane Guercino si limitassero al solo studio ossessivo della "Carraccina" e al di là di ogni mitopoiesi, in parte alimentata dallo stesso Barbieri, è necessario pensare a una situazione ben più articolata e aperta. In primo luogo, il Guercino studiò anche altri dipinti di Ludovico, tanto che Malvasia e di seguito Lanzi erano perfettamente consci di come il «gran chiaroscuro» sfoggiato dal maestro centese, vale a dire la famosa macchia guerciniana, trovi già un preciso antefatto nella *Conversione di san Paolo* realizzata da Carracci per la cappella Zambeccari in San Francesco a Bologna²⁵. Poco più tarda della *Conversione*, che si data al

²³ F. ARCANGELI, in G.C. CAVALLI, F. ARCANGELI, A. EMILIANI, M. CALVESI (a cura di), *Mostra dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1956, p. 119, n. 13. Sulla *Madonna col Bambino, san Giuseppe, san Francesco e due donatori* eseguita nel 1591 da Ludovico Carracci per la chiesa dei Cappuccini di Cento si veda soprattutto A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, I, pp. 152-153, n. 41, e il più recente contributo di T. PASQUALI, in D. BENATI (a cura di), *Emozione barocca. Il Guercino a Cento*, catalogo della mostra (Cento), Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, p. 72, n. 1.

²⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 360.

²⁵ Sul dipinto di Ludovico, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, si veda: A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 132-133, n. 24. Come già ricordato, MALVASIA (*Felsina pittrice*, cit., II, p. 360) e L. LANZI (*Storia pittorica*, cit., III, p. 57) citano tra le fonti che ispirarono la prima maniera gagliarda del Guercino proprio il «S. Paolo a' Conventuali», che nella metà del Settecento poteva essere peraltro scambiato non solo per opera dello stesso Barbieri, ma addirittura la «plus belle par sa fierté et par ses lumières» (C. de BROSSES, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris, chez Ponthieu, 1799, I, p. 370).

1587-88, dovrebbe essere la *Cattura di Cristo* pubblicata da Schleier nel 2002 e già appartenuta alla celebre collezione Tanari [fig. 5]²⁶. Questo capolavoro ludovichiano, caratterizzato da un lume vagante e da una teatralità quasi precaravaggesca, dovette colpire a fondo la fantasia di pittori come Cavedoni e il Guercino, che di fatti se ne ricordò quando dipinse la sua strepitosa versione della *Cattura di Cristo* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) per l'amico Bartolomeo Fabri [fig. 6]²⁷. Anche l'*Orazione nell'orto* della collezione UniCredit, primizia giovanile eseguita da Barbieri intorno al 1612-13 [fig. 8, tav. VI]²⁸, sembra avere molti punti di contatto con la tela di analogo soggetto realizzata da Ludovico sul 1590 [fig. 7, tav. V], cioè all'inizio di quell'«infervorato periodo filoveneziano»²⁹ che coinvolge anche il *Martirio di sant'Orsola* della Pinacoteca Nazionale di Bologna³⁰, passa appunto dalla "Carraccina" e trova il suo acme nella toccante *Trinità con Cristo morto* della Pinacoteca Vaticana [fig. 9 a p. 335], forse l'opera che prefigura maggiormente la maniera del Guercino³¹.

²⁶ E. SCHLEIER, *Su tre quadri inediti o poco noti di Annibale e di Ludovico Carracci*, «Studi di Storia dell'Arte», 13 (2002), pp. 125-148. Il dipinto ritrovato da Schleier dovrebbe essere appunto quel «sovrascio» raffigurante «Cristo tradito col bacio da Giuda e preso dagli ebrei» visto da C.C. MALVASIA (*Felsina pittrice*, cit., I, p. 495) in casa Tanari, di cui si conosce una copia antica conservata al Princeton University Art Museum (A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., 2001, I, pp. 243-245, n. A3). Sulla questione si veda il recente resoconto offerto da A. BROGI (*Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 97-98).

²⁷ L'identificazione della tela del Fitzwilliam Museum con il «Cristo avanti ad Anna» che, secondo C.C. MALVASIA (*Felsina pittrice*, cit., II, p. 365), il Guercino avrebbe dipinto nel 1621 per il signor Bartolomeo Fabri di Cento, spetta a MAHON (in *Il Guercino*, cit., pp. 76-77, 103-106, nn. 46-47). Sul dipinto di Cambridge, che fa coppia con *L'incredulità di san Tommaso* della National Gallery di Londra, si veda anche: L. SALERNO, *I dipinti*, cit., p. 153, n. 73; N. TURNER, *The Paintings*, cit., pp. 361-363, nn. 102-103.

²⁸ L. SALERNO, *I dipinti*, cit., p. 86, n. 5; N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 263, n. 8.

²⁹ A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, cit., pp. 39-40. Si tratta dell'*Orazione nell'orto* passata in asta a Londra pochi anni fa (Sotheby's, 9 luglio 2015, n. 136) e riconosciuta come originale di Ludovico da Alessandro Brogi e Keith Christiansen. La tela, oggi in deposito nel Museo del Barocco ad Ariccia, reca sul retro un numero di inventario e il monogramma del marchese del Carpio, primo ambasciatore del regno di Spagna a Roma tra il 1682 e il 1687, che in effetti doveva possedere un quadro di soggetto analogo già riferito a Ludovico nella sua collezione, poi spedito in Spagna (A. BROGI, *Lucio Massari, Ludovico Carracci, Annibale Carracci. Spigolature*, «Studi di Storia dell'Arte», 30 (2019), p. 224 nota 22). Di questa stessa *Orazione* esiste peraltro una versione più scadente e nota da tempo al Museo del Prado di Madrid, talvolta assegnata allo stesso Ludovico [G. FEIGENBAUM, in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna-Forth Worth), Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 98-99, n. 45], ma più giustamente declassata al rango di copia da A. BROGI (*Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 260-261, R26).

³⁰ Grazie alle nuove prove archivistiche rintracciate da Barbara Ghelfi e pubblicate in questa sede, il *Martirio di sant'Orsola* dipinto da Ludovico per la chiesa di San Leonardo non cadrebbe intorno al 1592, come si è sempre creduto, ma andrebbe anticipato al 1590. Questa nuova datazione è stata peraltro accettata anche da A. BROGI, *Ludovico Carracci, effetti di un'invenzione: un caso di tramando di idee nella cerchia degli 'incamminati'*, «Prospettiva», 172 (2018), p. 78.

³¹ È significativo che Longhi, a cui si deve la riscoperta di questa *Trinità* nei depositi vaticani, avesse pensato in un primo momento al nome dello stesso Guercino. Il definitivo riferimento a Ludovico Carracci si deve invece a F. ARCANGELI (in G.C. CAVALLI, F. ARCANGELI, A. EMILIANI, M. CALVESI [a cura di], *Mostra dei Carracci*, cit., pp. 123-124, n. 17), che peraltro rimarcò la prossimità stilistica e

La piccola *Orazione nell'orto* di palazzo Magnani ci permette però di chiarire un altro aspetto della formazione di Giovanni Francesco Barbieri, che fu ferrarese prima che carraccesca. Senza negare l'impronta ludovichiana di cui si è detto, è altrettanto evidente che la teletta UniCredit risenta di una forte aria bassanesca, certamente mediata dall'esempio dello Scarsellino³². Roberto Longhi fu il primo, tra i critici moderni, a sottolineare le radici estensi dell'arte del Guercino, su cui «trascorre il soffio scottante della vecchia Ferrara»³³. Un'apertura fondamentale, seppur vaga, che fu subito ripresa e ampliata da Denis Mahon³⁴. Per meglio precisare la suggestione longhiana, Mahon partì da un passo delle *Vite* di Girolamo Baruffaldi in cui si legge che il centese «ardeva di desiderio di vedere le celebrate opere dello Scarsellino, e del Bononi, da lui per ore intere considerate quasi estaticamente, e con lagrime di giubilo agli occhi»³⁵. Baruffaldi, a dire il vero, legava questo episodio al soggiorno presso il cardinale Jacopo Serra, che avvenne però nel 1619, quando Barbieri era ormai un pittore affermato. È logico che il Guercino approfittasse di quel frangente per aggiornarsi sugli ultimi esiti dell'arte locale e forse si mise davvero a «piagnere di stupore»³⁶ rimirando gli scorci emotivi squadernati da Bononi sul soffitto di Santa Maria in Vado, che cercò poi di emulare nella sua *Vergine assunta* dipinta nel 1620 per la chiesa del Santissimo Rosario a Cento³⁷.

Ciò non toglie che l'incontro con la pittura di Bononi e dello Scarsellino fu un fatto ben più precoce nella vita del Guercino, tanto da lasciare segni inequivocabili soprattutto nelle sue opere d'esordio. Tale assunto si può verificare già a partire dalla *Madonna di san Bovo* della parrocchiale di Renazzo [fig. 10], incunabolo autentico di Barbieri, troppe volte bistrattato dalla critica, almeno fino alla giusta rivalutazione perorata a più riprese da

dunque cronologica con il *Martirio di sant'Orsola*, sostenuta anche da A. BROGI (*Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 154-155, n. 44). Da ultimo, sul dipinto della Pinacoteca Vaticana: B. GHELFI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore dell'Officina ferrarese*, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2017, p. 146, n. 1.

³² Già D. MAHON (in *Il Guercino*, cit., p. 26, n. 2) sottolineava l'aspetto fortemente scarselliniano, anziché carraccesco, di questa *Orazione nell'orto* dipinta dal Guercino nei suoi primi anni di attività.

³³ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934; ried. in ID., *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55 (Edizione delle opere complete, V)*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 91.

³⁴ D. MAHON, *Notes on the Young Guercino - II. Cento and Ferrara*, «The Burlington Magazine», LXX (1937), n. 409, pp. 177-189.

³⁵ G. BARUFFALDI, *Le Vite de' pittori*, cit., II, p. 441.

³⁶ C. BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (1700-1735 ca.)*, a cura di M.A. Novelli, Ferrara, Spazio Libri, 1991, p. 386.

³⁷ Per una datazione dell'*Assunta* di Cento al 1620, dunque prima e non dopo il viaggio romano del Guercino (come invece sostenuto da D. MAHON, in *Il Guercino*, cit., pp. 121-122, n. 51), mi si consenta di rinviare a G.A. CALOGERO, in *Emozione barocca*, cit., p. 102, n. 16. Il parallelo tra la Vergine guerciniana e le ardimentose figure in scorcio che popolano i teleri dipinti da Bononi per il soffitto di Santa Maria in Vado (in particolare la *Santissima Trinità adorata dai beati* e l'*Incoronazione della Vergine*) è stato già proposto anche da G. SASSU, *Il cuore liquefatto di Carlo Bononi in Santa Maria in Vado*, «Museo in Vita», 3 (2017), nn. 5-6.

Daniele Benati³⁸. In questa tela ancora acerba, certamente la prima delle tre eseguite per la parrocchiale di Renazzo, prevale un uso locale della materia cromatica, disposta per piani giustapposti e sgargianti, in voluto contrasto con il fondo terroso. Una soluzione che si ripete identica anche nella tavoletta con lo *Sposalizio mistico* della Cassa di Risparmio di Cento, scoperta e attribuita al Guercino da Francesco Arcangeli³⁹. Questi due dipinti, databili non oltre il 1611-12, appartengono a una fase davvero aurorale del centese, caratterizzata da un interesse manifesto per l'arte di Carlo Bononi, che Mahon tendeva invece a ridimensionare⁴⁰. Oggi che sappiamo qualcosa di più sulla vera cronologia di quest'ultimo campione dell'officina ferrarese⁴¹ è più facile proporre confronti serrati con le prime prove guerciniane: basti allora accostare la *Madonna di san Bovo* o il coevo *Sposalizio* di Cento ad opere appena precedenti di Bononi, come il rametto con la *Vergine in trono e quattro sante*⁴² o la più antica *Madonna delle vettovaglie* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) [fig. 9]⁴³, per ritrovare gli stessi panneggi scheggiati e il medesimo gusto per le cromie brillanti, ma anche certi languori neocorreggeschi e l'impostazione laterale e scalena, tutti elementi chiaramente derivati da quel prototipo aureo che fu la *Madonna Bargellini* di Ludovico

³⁸ La forte svalutazione da parte di D. MAHON (in *Il Guercino*, cit., pp. 28-29, n. 5) ha contribuito non poco alla sfortuna critica della *Madonna di san Bovo*, che risulta addirittura espunta dal catalogo ragionato del Guercino compilato da D.S. STONE (*Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1991). Ciò che non torna nella lettura di Mahon è soprattutto la datazione al 1615 (condivisa anche di recente da N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 277, n. 18), motivata dall'idea di attribuire gran parte dell'esecuzione materiale del dipinto a Lorenzo Gennari, che aveva affiancato il Guercino nel cantiere di casa Pannini (1615-17). È evidente che la tela di Renazzo non potrebbe mai spettare al Guercino se fosse davvero così tarda, perché semplicemente il suo stile appare incompatibile con altri dipinti eseguiti in quell'anno dal maestro, per esempio la stessa *Madonna di san Pancrazio*. Tutto torna però più coerente se, dopo averne riconosciuto la qualità intrinseca, si accetta di spostare la *Madonna di san Bovo* indietro di qualche anno, come proposto più volte da Daniele BENATI (*Rivedendo Guercino*, «Arte Cristiana», LXXX [1992], n. 749, pp. 153-156; ID., «Purché vi sia il naturale dentro, ogn'uno e padrone della sua maniera», in ID. [a cura di], *Guercino tra sacro e profano*, catalogo della mostra [Piacenza], Milano, Skira, 2017, pp. 33-34; ID., «Mostro di natura e miracolo da fare stupire». *Itinerario del Guercino*, in ID. [a cura di], *Emozione barocca*, cit., pp. 18-19, 78, n. 4).

³⁹ Su questa primizia del Guercino: G.A. CALOGERO, in D. BENATI (a cura di), *Emozione barocca*, cit., p. 80, n. 5, ma si veda anche la scheda di B. GHELFI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 172, n. 11.

⁴⁰ D. MAHON, *Notes*, cit., pp. 177-178.

⁴¹ Dopo la pionieristica monografia di A. EMILIANI (*Carlo Bononi*, Ferrara, 1962) e il saggio ancora utile di L. FICACCI (*L'opera ferrarese di Carlo Bononi e del Guercino*, in J. BENTINI, L. FORNARI SCHIANCHI [a cura di], *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Bologna, Nuova Alfa, 1993, II, pp. 274-299), molte novità chiarificatrici su Bononi sono state apportate dagli studi di B. GHELFI (*Pittura a Ferrara nel primo Seicento: arte, committenza e spiritualità*, Ferrara, Edizioni Cartografica, 2011) e dalla mostra curata nel 2017 da Francesca Cappelletti e Giovanni Sassu.

⁴² Si tratta della *Madonna con il Bambino e le sante Agnese, Maria Maddalena, Cecilia e Margherita* riemersa sul mercato non molti anni fa (Sotheby's, New York, 24 gennaio 2002, n. 180A).

⁴³ Sulla *Madonna col Bambino in trono e i santi Mauro e Giorgio* dipinta da Bononi nei primissimi anni del Seicento per la residenza dei Consoli delle Vettovaglie a Ferrara si veda: M. DANIELI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 150, n. 3.

Carracci. Un momento non troppo distante dall'*Annunciazione* di Gualtieri (1611), in cui Bononi appare ancora impegnato (lo era stato per quasi tutto il decennio precedente, almeno a partire dalla *Madonna col Bambino* del 1604⁴⁴) ad accordare alla moda «carraccesca i chiari ricordi della vecchia Ferrara»⁴⁵, operazione difficile e generosa, di certo disperatamente nostalgica, che tentava di traghettare la tradizione tardomanierista di Bastarolo e Bastianino verso il più moderno naturalismo di marca bolognese. Una posizione che dovette affascinare non poco l'esordiente Guercino, ancora in cerca di una sua precisa identità e ancora a metà tra le due sponde. Bisogna infine ammettere, più di quanto abbia fatto la critica moderna o lo stesso Barbieri, che l'arte di Bononi ebbe una certa influenza sul giovanissimo Guercino, specialmente come primo viatico al più difficile magistero di Ludovico. D'altra parte, è piuttosto plausibile che un timido ragazzo della campagna centese preferisse accostarsi, specie agli inizi, alla dolce sonata di un menestrello estense, rispetto alle arcate profonde di un «burbero professore di violoncello»⁴⁶.

È dunque un peccato che oggi non si possa apprezzare fino in fondo cosa avvenne nel 1613 tra le navate dello Spirito Santo a Cento, quando i due pittori si trovarono finalmente a lavorare uno di fianco all'altro: della pala eseguita da Bononi per la famiglia Marani ci resta purtroppo solo la descrizione ammirata di Baruffaldi⁴⁷, ma a giudicare da ciò che resta del *Trionfo d'Ognissanti*, dipinto per l'altare prospiciente dal Guercino su ordine di don Biagio Bagni, viene il sospetto che le posizioni iniziassero già allora a invertirsi e che Carlo dovette accorgersi, prima di altri, della comparsa di un «mostro di natura» destinato a dominare il nuovo secolo. L'importante scoperta di due frammenti appartenuti a quest'opera cruciale, lodatissima dalle fonti seicentesche e purtroppo dispersa in età napoleonica, induce d'altronde a un parziale ripensamento dei tempi del primo Guercino: la fattura di questi lacerti, in cui «il colore s'impasta direttamente con la luce e la forma si realizza attraverso una pennellata rapida e sensuosa»⁴⁸, costituisce un evidente avanzamento pittorico rispetto ai modi esibiti nello *Spotalizio* della Cassa di Risparmio di Cento o nella malintesa *Madonna di san Bovo*, che andranno gio-

⁴⁴ Mi riferisco alla *Madonna col Bambino* della collezione BPER di Modena, attribuita a Carlo Bononi da Fiorella FRISONI (in M. GREGORI, E. SCHLEIER [a cura di], *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1989, II, p. 647) e identificata da Barbara GHELFI (*Pittura a Ferrara*, cit., pp. 78-79) con l'«immagine di Maria Vergine su d'una base di marmo col figlio tra le braccia, ed al piano un s. Sebastiano ad un tronco, fatto l'anno 1604». Su questo dipinto di Bononi, che reca la data 1604: R.P. CRISTOFORI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 152, n. 4.

⁴⁵ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, cit., p. 90.

⁴⁶ R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, «L'Archiginnasio», XXX (1935), nn. 1-3; ried. in ID., *Lavori in Valpadana (Edizione delle opere complete, VI)*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 200.

⁴⁷ G. BARUFFALDI, *Le Vite de' pittori*, cit., II, p. 150.

⁴⁸ D. BENATI, *Purché vi sia*, cit., p. 34. I frammenti del *Trionfo d'Ognissanti* sono stati pubblicati anche da N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 261, n. 5.

coforza scalati più indietro nel tempo, non oltre il 1611-12⁴⁹. I brani riemersi del *Trionfo d'Ognissanti* mostrano cioè una libertà di tocco e un'opulenza cromatica senza precedenti, che sarebbe troppo comodo spiegare con il solito richiamo allo Scarsellino o alla "Carraccina" e che semmai fanno pensare a un confronto diretto con la pittura veneta, forse stimolato da un precoce soggiorno veneziano del Guercino, ben precedente al famoso viaggio del 1618 ricordato da Malvasia⁵⁰. La stessa materia pittorica crepitante si ritrova anche in certi passaggi del *San Carlo Borromeo in orazione* (Cento, parrocchiale di San Biagio) [fig. 12], per esempio le vesti diafane dei due angeli sulla sinistra o il rocchetto frusciante del cardinale, tumultuoso come una rapida di fiume. Questa tela, eseguita nel 1614 per la chiesa di Santa Maria dei Servi di Cento, sembrava a Scannelli una prova innegabile dell'adesione del Guercino alla lezione carraccesca, tanto che gli angeli alle spalle di san Carlo gli apparivano «così somiglianti all'opere del sudetto Maestro Lodovico, come fossero fatte dal medesimo suo pennello»⁵¹. È peraltro interessante che l'eleganza leziosa di queste due *silhouettes* sembri riecheggiare certi «accenti di sinuosità longilinea da manierismo riformato» più tipici dell'ultimo Ludovico⁵², come dimostra il confronto davvero palmare con gli angeli danzanti del *Sogno di Giacobbe* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), databile al 1611-12 [fig. 11]. Questo interesse per la pittura sottile e un po' lambiccata del Ludovico più tardo è comunque un fatto circoscritto e poco determinante per la maturazione dello stile guerciniano ed è semmai più significativo il tentativo, ben sottolineato da Stone, di «tradurre la grande religiosità espressiva ed il caratteristico naturalismo della *Visione di san Giacinto* in una provinciale icona di devozione»⁵³. Da questo punto di vista, che è poi determinante per cogliere il nocciolo della lezione carraccesca ereditata dal giovane Barbieri, torna ancora utile il nome di Bononi. Il *San Carlo in orazione* dipinto nel 1611

⁴⁹ Questa leggera retrodatazione delle prime opere del Guercino coinvolge, a mio avviso, anche il *Miracolo di san Carlo Borromeo* a Renazzo (per cui si veda: G.A. CALOGERO, in D. BENATI [a cura di], *Emozione barocca*, cit., p. 82, n. 6), generalmente datato 1614 (D. MAHON, in *Il Guercino*, cit., pp. 26-27, n. 3; N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 269, n. 12). Questa tela del Guercino mostra però un forte e quasi esclusivo carattere scarselliniano (si pensi in particolare alla *Natività della Vergine* della collegiata di Santa Maria Maggiore a Pieve di Cento) e una sua anticipazione al 1612-13 potrebbe motivarsi col fatto che i profili dolcemente sfumati delle due donne di fronte al camino, in cui si risente anche un certo sapore bononiano, appaiono molto simili a quelli dei due *Angeli con la sindone* dipinti dal giovane Barbieri poco prima dell'incendio che colpì la chiesa dei Servi di Cento nel 1613 (A. MEZZETTI, *Omaggio al Guercino. Mostra di dipinti restaurati e dei disegni della Collezione Denis Mahon di Londra*, catalogo della mostra [Cento], Bologna, Alfa, 1967, pp. 20-21, n. 1; L. SALERNO, *I dipinti*, cit., p. 82, n. 1; N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 259, n. 3).

⁵⁰ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 363. L'ipotesi di un più precoce viaggio veneziano del Guercino è stata avanzata anche da D. BENATI (*Mostro di natura*, cit., p. 21), sulla scia di quanto scriveva già Mahon nel suo articolo del 1937.

⁵¹ F. SCANNELLI, *Il Microcosmo*, cit., p. 361.

⁵² A. MEZZETTI, *Omaggio al Guercino*, cit., pp. 22-23, n. 2.

⁵³ D.S. STONE, *Guercino*, cit., p. 21, n. 4.

dal maestro ferrarese⁵⁴, pur mantenendo un'impronta pittorica tardomanierista, dimostra già quella capacità tipicamente ludovichiana di restituire in termini credibili i più alti soggetti della religione, ambientati entro spazi quotidiani e dimessi: anche per questo motivo si può affermare che tali ricerche, condotte da Bononi in leggero anticipo rispetto agli esordi del Guercino, contribuirono a instradare il talento centese verso quella poetica sentimentale e protobarocca che è poi l'essenza più vera dell'arte di Ludovico Carracci. Un discorso simile si può fare anche in relazione alla *Madonna di san Pancrazio* [fig. 14], la più matura tra le pale eseguite per la parrocchiale di Renazzo, che Mahon assumeva giustamente come pietra di paragone delle tendenze filoferraresi del primo Guercino. In effetti la terza pala di Renazzo, ancor più delle precedenti, ha quasi l'aspetto di un consapevole compendio della più nobile tradizione estense e, se l'aitante san Pancrazio poteva apparire allo stesso Mahon «a distant descendant of Ortolano»⁵⁵, è altrettanto vero che il paesaggio lampeggiante sul fondo si può leggere come una nostalgica rievocazione degli antichi incanti dosseschi. Mahon insisteva inoltre sulle «striking similarities» con l'*Apparizione della Vergine alla Maddalena* dipinta dallo Scarsellino per la chiesa di San Domenico a Ferrara, anche se oggi si potrebbe indicare come precedente la pala di Casumaro licenziata da Bononi nel 1608⁵⁶. Ciò non toglie che l'idea compositiva sperimentata nella *Madonna di san Pancrazio* sembrerebbe assai simile a quella che compare in un disegno a penna di Ludovico (Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 7665) [fig. 13]⁵⁷, come a dire che lo schema piramidale mutuato dallo Scarsellino e da Bononi poteva comunque trovare legittimazione in analoghe invenzioni carraccesche. Più in generale si ha l'impressione che, almeno fino al 1614-15, il Guercino preferì approcciarsi all'universo poetico di Ludovico attraverso il docile filtro bononiano, evitando cioè un confronto diretto

⁵⁴ Sul *San Carlo in orazione* dipinto da Bononi per la chiesa della Visitazione di Maria, detta della Madonnina (ora in deposito presso i Musei Civici di Arte Antica di Ferrara) si veda la scheda di E. GHETTI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 168, n. 9.

⁵⁵ D. MAHON, *Notes*, cit., p. 183. Sulla *Madonna col Bambino in gloria tra san Pancrazio e una santa monaca* (Chiara): G.A. CALOGERO, in D. BENATI (a cura di), *Emozione barocca*, cit., p. 90, n. 10.

⁵⁶ Sulla pala con i *Santi Lorenzo e Pancrazio* della parrocchia di San Lorenzo a Casumaro: R.P. CRISTOFORI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU (a cura di), *Carlo Bononi*, cit., p. 158, n. 8; D. BENATI, in ID. (a cura di), *Emozione barocca*, cit., p. 74, n. 2. Tra i possibili precedenti compositivi per la *Madonna di san Pancrazio* del Guercino si può senz'altro citare la *Madonna col Bambino e i santi Paolo, Lucia e Francesco* dipinta nel 1610 dallo Scarsellino per la chiesa di San Domenico a Ferrara (ora in deposito presso il Palazzo Arcivescovile), ma anche la piccola tavoletta di collezione privata con la *Madonna in gloria e i santi Rocco e Sebastiano*, un'opera di Carlo Bononi databile al 1612-14 (E. GHETTI, in F. CAPPELLETTI, G. SASSU [a cura di], *Carlo Bononi*, cit., p. 178, n. 14).

⁵⁷ Si tratta di un foglio raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e le sante Anna, Giustina e Dorothea* (riprodotto in A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., 2001, II, fig. 412), collegato da B. BOHN (*Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London, Harvey Miller, 2004, p. 180, n. 65) a quella *Madonna col Bambino e sant'Anna inginocchiata* di Ludovico Carracci che secondo quanto riportato da Malvasia e Oretti doveva trovarsi in collezione Spada a Roma (A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., 2001, I, pp. 288-289, n. P59).

col caposcuola bolognese. Questo vale soprattutto per le grandi pale d'altare, perché è chiaro che nei telamoni di casa Provenzali (1613 ca.) [fig. 16] o nelle successive grisaglie di casa Pannini il rapporto con gli illustri precedenti dei Carracci e in particolare coi «termini» in monocromo di palazzo Fava [fig. 15] si fa già immediato e incontrovertibile⁵⁸. Come ha ben scritto Daniele Benati, fu soltanto con la pala eseguita per la chiesa di Sant'Agostino a Cento (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), forse un poco successiva rispetto al 1616 tramandato da Malvasia, che il Guercino pervenne però «a un'autentica comprensione delle propensioni neocorreggesche e dunque protobarocche» insite nella "Carraccina"⁵⁹. È evidente che i ripetuti soggiorni a Bologna tra il 1615 e il 1618 obbligarono il Guercino a misurarsi apertamente non solo con le opere dello stesso Ludovico ma anche con quelle dei suoi allievi migliori, per esempio la straordinaria *Madonna di sant'Alò* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) realizzata da Giacomo Cavedoni nel 1614⁶⁰. Fu proprio in quegli anni che il maggiore dei Carracci prese atto di tutta la potenza del genio guerciniano, come testimoniano le stesse lettere a Ferrante Carli del 1617, anche se la morte gli impedì poi di ammirarne l'esito più straripante, ovvero quella *Vestizione di san Guglielmo d'Aquitania* dipinta nel 1620 per la cappella Locatelli nella chiesa dei Santi Gregorio e Siro, che avrebbe reso «infelice [lo stesso] Lodovico ivi prossimo col suo bellissimo S. Giorgio, se si trovava più vivo»⁶¹.

⁵⁸ D. MAHON, *Notes on the Young Guercino - I. Cento and Bologna*, «The Burlington Magazine», LXX (1937), n. 408, pp. 112-122.

⁵⁹ D. BENATI, *Purché vi sia*, cit., p. 35. Sulla pala di Bruxelles, raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giuseppe, Agostino, Luigi, Francesco, un fanciullo donatore e due angeli*: L. SALERNO, *I dipinti*, cit., p. 110, n. 27; N. TURNER, *The Paintings*, cit., p. 292, n. 31.

⁶⁰ Su questo dipinto di Giacomo Cavedoni, proveniente dalla cappella dell'Arte dei Fabbri in Santa Maria della Pietà (detta dei Mendicanti) a Bologna: L.M. GILES, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 3, *Guido Reni e il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 172-176, n. 90.

⁶¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 364.



1. Ludovico Carracci, *Medea al bagno* (part.), Bologna, palazzo Fava



2. Guercino, *Susanna e i vecchi* (part.), Madrid, Museo Nacional del Prado



3. Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia con san Francesco, un frate orante, due angeli e due donatori* (part.), Cento, Pinacoteca Civica



4. Guercino, *Madonna col Bambino in gloria con san Pietro pentito, san Carlo Borromeo, un angelo e il donatore* (part.), Cento, Pinacoteca Civica



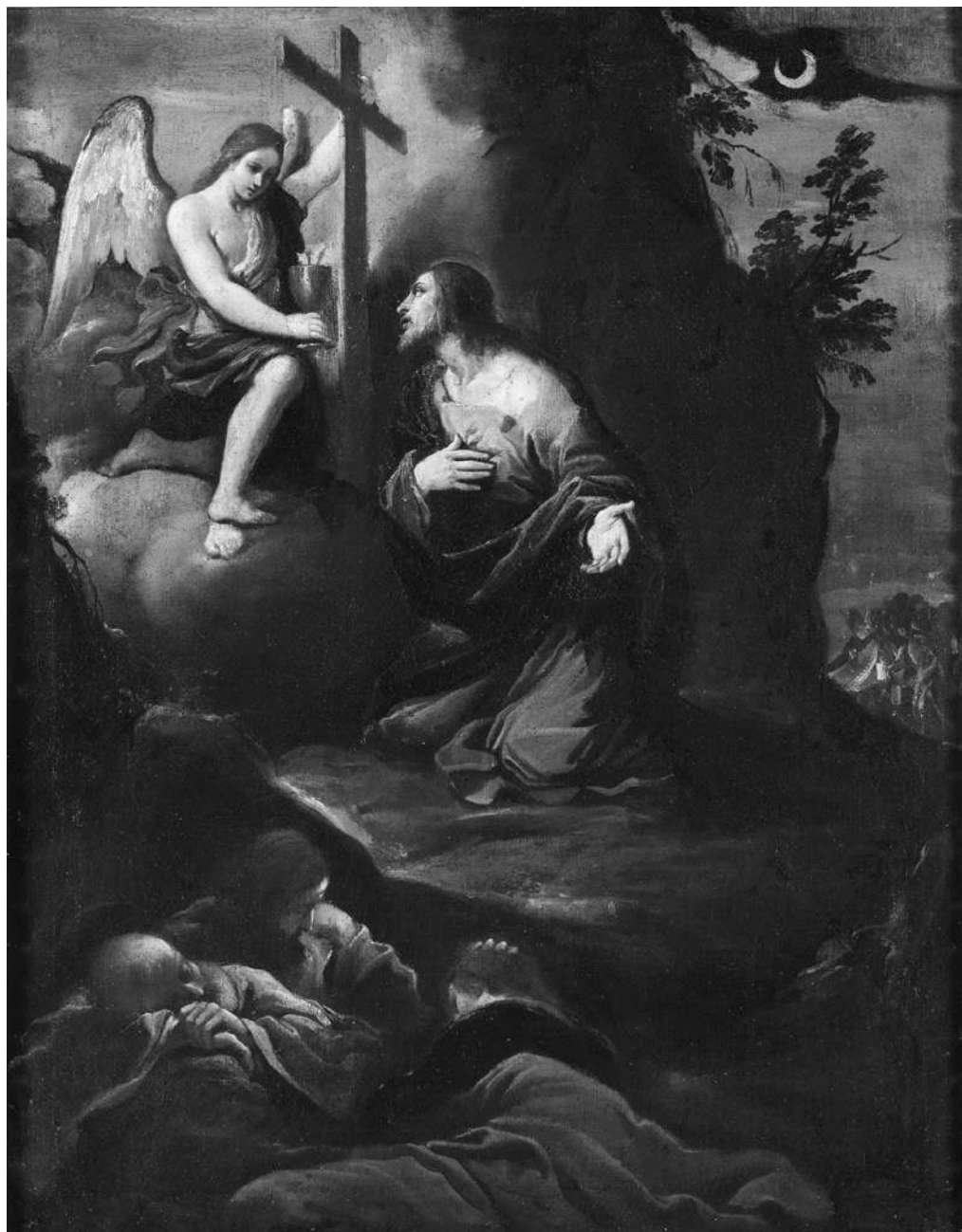
5. Ludovico Carracci, *Cattura di Cristo*, collezione privata



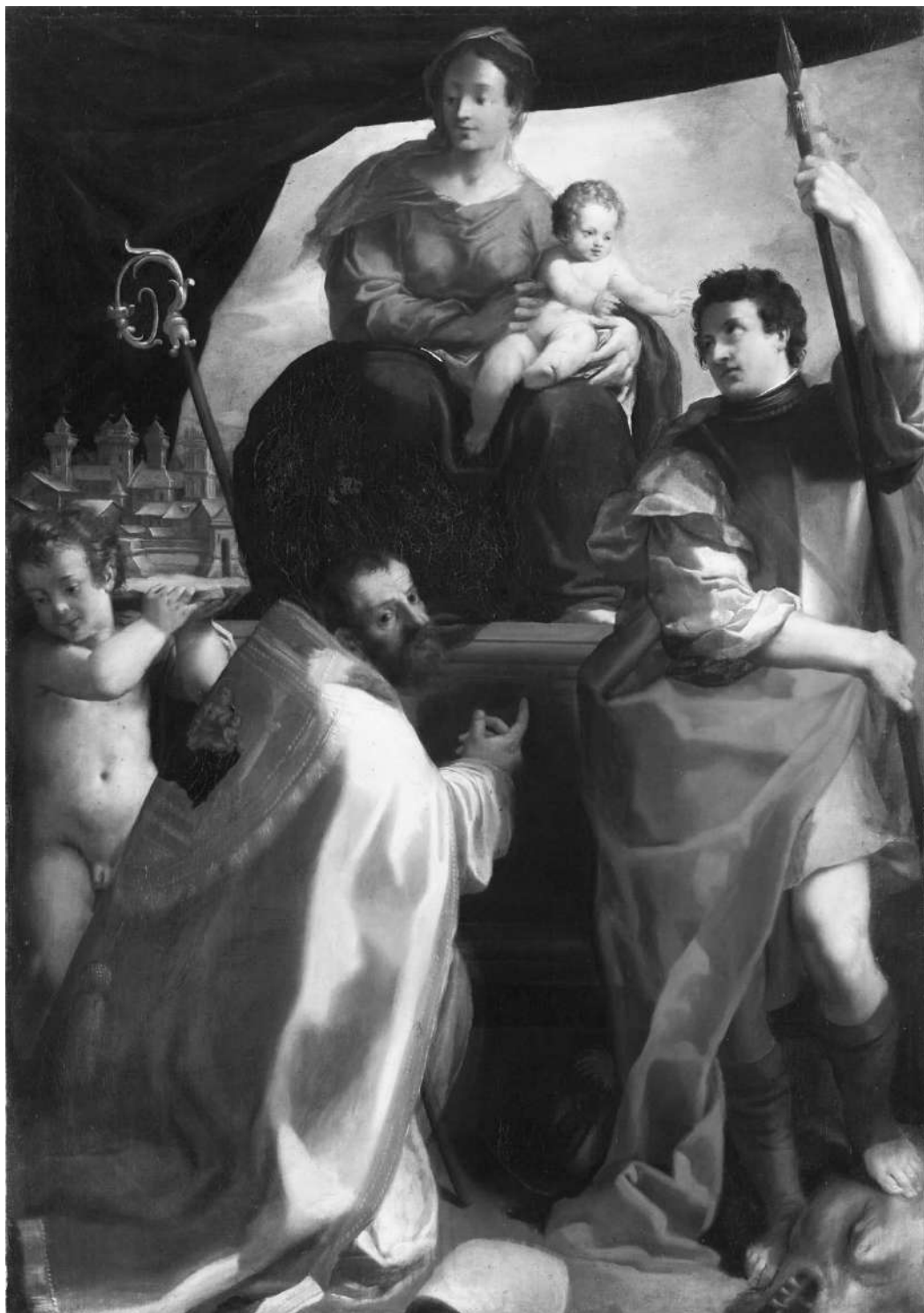
6. Guercino, *Cattura di Cristo*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum



7. Ludovico Carracci, *Orazione nell'orto*, Ariccia, palazzo Chigi, Museo del Barocco



8. Guercino, *Orazione nell'orto*, UniCredit Art Collection, Bologna, palazzo Magnani



9. Carlo Bononi, *Madonna col Bambino in trono con san Maurelio e san Giorgio*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



10. Guercino, *Madonna col Bambino in trono con san Francesco, sant'Antonio Abate e san Bovo*, Renazzo, chiesa parrocchiale di San Sebastiano



11. Ludovico Carracci, *Sogno di Giacobbe* (part.), Bologna, Pinacoteca Nazionale



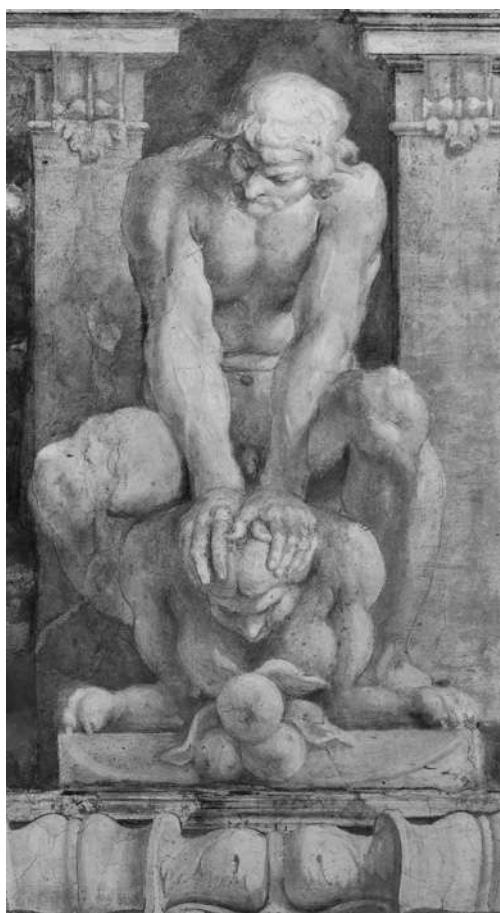
12. Guercino, *San Carlo Borromeo in orazione*, Cento, chiesa parrocchiale di San Biagio



13. Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino in gloria con sant'Anna, santa Giustina e santa Dorotea*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques



14. Guercino, *Madonna col Bambino in gloria con san Pancrazio e santa Chiara*, Renazzo, chiesa parrocchiale di San Sebastiano



15. Ludovico Carracci, *Telamone e un'arpia*, Bologna, palazzo Fava



16. Guercino, *Telamone (Ercole e il leone Nemeo)*, Cento, casa Provenzali

LA FORTUNA

TOMMASO PASQUALI

Episodi del revival ludovichiano di fine Seicento

Ragionare di Ludovico Carracci come maestro a lungo o lunghissimo raggio significa confrontarsi, a Bologna, con un *genius loci* – quello incarnato dai tre cugini “incamminati” – capace di attraversare le epoche e manifestarsi perfino in quell’«ultimo focherello carraccesco» che Longhi intravedeva in certa pittura locale di pieno Ottocento¹. Ma, se prima degli studi moderni ci si poteva anche arrendere alla semplice evidenza che «carracesca è la maniera dei Carracci», secondo la «felice tautologia» che divertiva lo studioso², dopo decenni di indagini sulla grammatica innovativa, diversificata e in continua evoluzione dei tre cugini si può azzardare che, in certa misura, “carracesca” è anche buona parte della pittura bolognese tra Sei e Settecento.

Se in effetti, sul fronte della pratica, sono molte, in Malvasia e Zanotti, le biografie di pittori esordienti dopo la morte dei Carracci che indicano fra le attività della formazione l’esercizio della copia da loro opere, nella letteratura artistica ha avuto lungo corso, per la figura di Ludovico nello specifico, quell’immagine di maestro amorevolissimo, sempre pronto a fornire invenzioni e suggerimenti agli allievi che, consegnata da Malvasia, approda poi in Lanzi. Scomodando un paragone con «Omero fra’ Greci», l’abate definirà infatti Ludovico *fons ingeniorum*, aggiungendo che «ciascuno ha trovato in lui ciò che ha fatto il carattere del suo sapere»³, secondo un nobile ritratto che, in epoca di accademismo imperante, rischiava di evocare fin troppo l’idea di un vocabolario visivo dal quale pescare a piacimento. «Perciò altri hanno potuto

¹ R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, «L’Archiginnasio», XXX (1935), n. 1-3; poi ripubblicato in ID., *Lavori in Valpadana (Edizione delle Opere complete, VI)*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 205.

² Ivi, p. 198.

³ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, a spese Remondini in Venezia, 1795-96, II, 2, p. 82.

rubacchiare da lui quelle cose, cui sentivano maggior facilità d'imitare» è appunto la chiosa, più prosaica, di un compilatore ottocentesco⁴.

Nel lungo corso della sua fortuna locale, si può però registrare come una specifica attenzione verso l'opera di Ludovico si faccia particolarmente intensa nell'ultimo quarto del Seicento, assumendo i caratteri di un vero revival, capace di recuperare modi e motivi del più anziano dei Carracci, scavalcando i decenni del classicismo dominante a Bologna nelle sue diverse redazioni, riassunte da Malvasia nell'opposizione fra «guidisti» e «albanisti»⁵.

Una soluzione di continuità rispetto a quegli andamenti poté senz'altro essere smossa dal fermento intellettuale che accompagnò, fra gli addetti ai lavori, la lunga elaborazione della *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia. Per non parlare poi del valore normativo che l'opera poté assumere a partire dalla pubblicazione nel 1678, divulgando le ragioni del primato di Ludovico rispetto ad Agostino e Annibale. Ancora in assenza di un'accademia in senso settecentesco, che potesse quindi fornire dei precetti e un indirizzo normativo unitario, la *Felsina pittrice* poteva fare al caso degli intendenti d'arte e dei pittori, provvedendo a una serie di indicazioni qualitative e costruendo una scala di valori fra gli artisti della scuola locale, in aperta antitesi con le posizioni annibaliane di Bellori.

Sarebbe però riduttivo pensare che quello tra Malvasia e il pubblico dei suoi lettori fosse un rapporto a una sola direzione: nel perorare il primato del Carracci più anziano, l'autore si appella infatti all'autorità dei pittori allora più affermati sulla scena cittadina, ovvero a quella generazione che aveva ormai fra i cinquanta e i sessant'anni e che non aveva fatto in tempo a formarsi nemmeno con l'ultimo Ludovico. Quasi in fondo alle biografie carracesche, dopo una lunga sezione intrisa di retorica, dove l'autore ribatte ad Agucchi, Baglione e a tutta la letteratura che aveva preferito Annibale, Malvasia si premunisce: «io non ardirei di così francamente discorrere del valore di Lodovico, se de' più valentuomini ancora del mio tempo, come d'un Cignani, d'un Canuti, d'un Pasinelli, d'un Cittadini, d'un Bolognini, d'un Cacciuchi, d'un Colonna, e tanti altri esser questo il comun parere tutto di sentissi»⁶.

Il passo prosegue risalendo idealmente lungo i decenni e riportando le opinioni di De Piles, Reni, Tiarini e Cavedone, per arrivare, con una serie di serratissime domande retoriche, a ricordare il valore di esempio imprescindibile assunto dalle pitture del chiostro di San Michele in Bosco, grazie al confronto con le quali si erano fatti grand'uomini «un Cignani de' nostri e viventi», e tutti quei testimoni contemporanei già elencati due pagine prima⁷. A dar credito al conte, insomma, le riflessioni che andava elaborando nei suoi

⁴ *Biografia universale antica e moderna*, X, Venezia, Presso Gio. Battista Missiaglia, 1823, p. 145.

⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, II, p. 262.

⁶ Ivi, I, p. 491.

⁷ Ivi, I, p. 493.

appunti trovavano un riscontro autorevole nelle opinioni e nella pratica scaltrita di artisti di fama, non più di primo pelo.

Una verifica sulle opere sembra indicare che, entro il gruppo citato da Malvasia, il ruolo d'avanguardia nella riscoperta di certo Ludovico potesse spettare proprio al primo nome della lista. D'altronde era già Volpe, nella sua ricostruzione degli antefatti di Giuseppe Maria Crespi, che avvertiva di come Domenico Maria Canuti, formatosi in ambiente reniano quando andava esaurendosi la spinta degli allievi diretti dei Carracci, non sembrava prestare orecchio alle «lusinghe di queste ultime sirene di una cultura ormai stanca, come per contro avviene con l'albanesco Cignani, né ai troppo sottili distinguo affermati, con riserva mentale di eredità reniana, dal Cantarini e dal Torre»⁸.

Quale fosse l'antidoto che aveva consentito a Canuti di sviluppare da quelle premesse un percorso di notevole autonomia mentale, lo si avvista già con chiarezza nel grande *Giudizio finale* di San Girolamo alla Certosa⁹, «dove il vigore operativo pareggia l'ardore del pensiero»¹⁰. All'altezza del 1658, nonostante un soggiorno romano del pittore, si tratta di un «primo esperimento barocco realizzato ancora su premesse tutte registrabili in Emilia»¹¹, e la data è in effetti precocissima per un neocarraccismo che punta tutto nella direzione di Ludovico, inaugurando una tendenza più generale dei *repêchage* «incamminati» del tardo Seicento bolognese: anche quando incorporano evidenti citazioni da Annibale o Agostino, queste vengono riorganizzate secondo una sintassi che è spesso più ludovichiana.

È infatti il cugino anziano, quello più intimamente bolognese, che continua a suggerire alle generazioni a venire una maniera peculiare di comporre per angolo, scalena, piegando le figure alle necessità del sentimento, badando a rimarcarne profili eloquentemente frastagliati e accordando spesso il tono a una poetica degli ampi gesti e dei modi declamatori. Nella grande tela della Certosa, il Ludovico più concitato e animoso, quello dei primi anni Novanta, fornisce a Canuti il tono corale ma, davanti alla figura di san Giovanni che giganteggia sulla sinistra, è difficile non ritornare all'agitazione di un tardo «pensierone» di Ludovico, come la cosiddetta *Pazza* dipinta nel chiostro ottagonale di San Michele in Bosco¹². Del resto, nel 1659 Canuti è documentato per diversi lavori nella chiesa del complesso olivetano ed è probabile che già

⁸ C. VOLPE, *Antefatti bolognesi ed inizi di Giuseppe Maria Crespi*, «Paragone», VIII (1957), n. 91, pp. 25-37; poi ripubblicato in ID., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena, Artioli, 1994, p. 148.

⁹ S. STAGNI, *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684). Catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1988, pp. 36-40, 133-135 n. 4.

¹⁰ C. VOLPE, *Un'opera importante del Canuti*, «Paragone», IX (1959), n. 115, pp. 57-61; poi ripubblicato in ID., *La pittura nell'Emilia*, cit., p. 138.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A. BROGI, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, I, pp. 195-198, n. 83.

nell'anno precedente fosse operativo a pochi passi da quell'olio su muro, oggi del tutto svanito¹³.

Ancora una decina di anni dopo, la traiettoria del pittore è ribadita nel soffitto del salone d'onore di palazzo Pepoli Nuovo, dipinto fra il 1669 e il 1671¹⁴, dove al netto di un evidente richiamo alla Galleria Farnese nella complessità della finzione architettonica orchestrata dal Mengazzino, Canuti dispiega una serie di rimeditazioni su motivi carracceschi, tutti riletti attraverso una lente deformante che è decisamente più di Ludovico che dei due sodali. Questo avviene nella compressione spaziale dello scorcio dei quattro giganti agli angoli, ma appare ancora più evidente nel caso dei telamoni dai profili allungati e filanti [fig. 1], salvo perdersi in improvvisi schiocchi lineari, con riferimenti a volte molto chiari a quelli dipinti nel chiostro ottagonale dal vecchio maestro e dalla sua équipe.

Perduta gran parte di quella decorazione, i confronti si fanno particolarmente parlanti sfogliando le stampe di Giacomo Giovannini per *Il Claustro di S. Michele in Bosco* [fig. 2], volume illustrato di Malvasia uscito postumo nel 1694¹⁵, che nelle intenzioni dell'autore puntava a ristabilire un equilibrio, ancora una volta a favore di Ludovico, rispetto alle divulgazioni a stampa che già esistevano di altri cicli a fresco dei Carracci¹⁶.

Procedendo a campione, se è innegabile che l'ultimo telamone della parete ovest ripeta – in controparte e con piccole variazioni – la posa di una figura da un gruppo del chiostro assegnato a Reni¹⁷, in altri casi l'innesto del modello è particolarmente ingegnoso, come nel terzo colosso della parete est, la cui figura ritrosa e imbronciata deriva dalla coppia di telamoni erculei di San Michele, che in maniera molto simile si fanno schermo col gomito. Per giunta, la pelle del leone di Nemea drappeggiata su quello a destra poté dare un suggerimento a Canuti per l'idea del mantello sotto il quale si protegge la sua figura.

Anche in questo caso, come per la *Felsina pittrice*, lo scritto di Malvasia non fa che ratificare e divulgare un'attenzione verso le pitture del chiostro che per gli artisti era già pratica corrente da anni, tanto da contribuire con la loro attività di copiatura al deperimento degli stessi, «che dall'indiscreta

¹³ S. STAGNI, *Domenico Maria Canuti*, cit., pp. 40-43; 136, n. 6; 138, n. 7; 139-140, n. 8; 140-141, n. 9.

¹⁴ Ivi, pp. 56-67; 164-165, n. 27; 165-166, n. 28.

¹⁵ C.C. MALVASIA, *Il Claustro di S. Michele in Bosco dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua Scuola*, Bologna, Per gli Eredi d'Antonio Pisarri, 1694.

¹⁶ Mentre il fregio Magnani era stato riprodotto in quindici acqueforti editi a Parigi nel 1659 (E. BOREA, G. MARIANI [a cura di], *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1986, pp. 28-35) e il primo fregio dell'Eneide di palazzo Fava era stato inciso da Mitelli su disegno di Torri ne *L'Enea Vagante* (1663), la Galleria Farnese di Annibale era stata oggetto di ben tre traduzioni a stampa: quella di Carlo Cesi del 1657 (ivi, pp. 129-149), la derivazione da quest'ultima edita da Le Blond (ivi, pp. 150-167) e quella di Pietro Aquila (ivi, pp. 169-183).

¹⁷ Secondo l'*invenit* indicato sulla stampa di Giacomo Maria Giovannini.

ben spesso insaziabilità de' Studenti, e Copisti, bagnati, rionti e stropicciati, insensibilmente si perdono, e a veloci passi ci lasciano»¹⁸.

In quegli anni, oltre alla pittura pubblica, di storia sacra e profana, la riscoperta di certa produzione dei Carracci è decisiva anche per la maturazione di alcuni generi da stanza, come la testa di carattere. Negli studi, comunemente, si richiamano le esercitazioni all'impronta di Annibale, esempi di pittura immediata condotti a olio su carta e – per quanto orientati anche a un loro aurore collezionismo – nati verosimilmente per sperimentazione personale o di bottega¹⁹. Nel contesto dello sviluppo della testa di carattere, Ludovico viene in effetti lasciato più in disparte, e forse a torto, se, procedendo con accostamenti più sentimentali che strettamente filologici, si può misurare quanto certi valori specifici della sua pittura siano passati alle generazioni a venire.

Pubblicata da Roli in un primo momento come Pasinelli, poi come Canuti, infine nuovamente come Pasinelli con il consenso degli studi, la *Testa di giovane* della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna²⁰ [fig. 3] dimostra, con la sua oscillazione attributiva, la difficoltà di questa pittura informale, che si pone come tramite fra gli esempi *alla prima* dei Carracci e una produzione ormai specializzata e seriale come quella del Boccia, pittore della generazione successiva a quella di Canuti e Pasinelli, nel cui catalogo il quadretto non stonerebbe. In questo caso, in effetti, il dipinto è carraccesco in senso specificamente ludovichiano, tanto nelle ombre trascorrenti e in una risoluzione delle forme tutta lineare, quanto in una sorta di sospensione vaga e sentimentale dell'espressione del ragazzo, che poteva trarre vantaggio dalla conoscenza di primizie di Ludovico, come la *Testa di giovane* (circa 1583) della Pinacoteca Capitolina²¹ o, ancor meglio – facendo la tara sulla cattiva conservazione del pezzo – come il *Fanciullo che canta con uno spartito in mano* (Bologna, collezione Hercolani) [fig. 4], per quanto Brogi abbia giustamente ritenuto la tavola fra le meno giudicabili della serie di appartenenza²². Si tratta infatti di un frammento impoverito proveniente dal parapetto di una cantoria per musicisti dipinta per Filippo Fava, verosimilmente poco prima che questi commissionasse ai tre cugini il fregio con le *Storie degli Argonauti* (1584). Ai tempi di Malvasia la struttura era già stata smontata, e se ne esponevano nove pezzi in un'anticamera del palazzo di via Manzoni²³.

¹⁸ C.C. MALVASIA, *Il Claustro di S. Michele in Bosco*, cit., p. 2.

¹⁹ Anche nel contesto di questo genere pittorico, un ruolo da iniziatore del revival è riconosciuto a Canuti da D. BENATI, *Il ritratto e lo studio delle espressioni dai Carracci al Crespi*, in ID. (a cura di), *Figure come il naturale*, catalogo della mostra (Dozza), Milano, Skira, 2001, pp. 13-15.

²⁰ Per la vicenda critica del dipinto: G. LIPPI BRUNI TARONI, in D. BENATI (a cura di), *Figure come il naturale*, cit., p. 63, n. 4.

²¹ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 108-109, n. 7.

²² Ivi, I, pp. 107-108, n. 6.

²³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 499.

La collocazione in quella casa, in una sala frequentata dagli ospiti, rende particolarmente significativa questa vicenda, poiché a fine Seicento esiste una serrata congiuntura tra la famiglia Fava e lo stesso Pasinelli, che in quel torno d'anni è il maestro di tanti. Un pittore sempre sospeso fra recuperi dal passato e anticipazioni sorprendenti, cui si rivolgono in maniera più o meno stretta quei giovani nati negli anni Cinquanta, che la partenza per Roma di Canuti nel 1672 aveva lasciato orfani, ovvero fra gli altri Dal Sole, Mazza, Burrini e Crespi.

Da Pasinelli avrebbe preso lezioni lo stesso Pietro Ercole Fava, figlio di quel conte Alessandro lodato da Malvasia per aver dotato il salone di casa di un ponteggio mobile che rendesse più facile ai giovani lo studio dei fregi carraccheschi e l'esercizio della copia, mentre l'arrivo del quattordicenne Donato Creti, protetto dal conte e cresciuto a palazzo a partire dal 1685, avrebbe fornito a Pietro Ercole un sodale all'interno della bottega pasinelliana²⁴.

Luogo tanto di educazione quanto di elaborazione di un culto intellettuale verso i Carracci, il cenacolo privato dei Fava si sarebbe poi evoluto con la creazione di un'accademia nel 1706 per opera di Giovan Pietro Zanotti, allievo anch'egli di Pasinelli. Aggregata all'Istituto delle Scienze nel 1710, l'accademia sarebbe stata riconosciuta ufficialmente da papa Clemente XI l'anno successivo, assumendone il nome e venendo notoriamente trasferita a palazzo Poggi²⁵.

Sempre proseguendo per via di suggestioni più sentimentali e sintattiche, che non lessicali, si può tirare un filo tra l'*Apollo* [fig. 5] dello stesso gruppo Fava²⁶, caratterizzato da un'accensione emotiva così attimale e sfuggente da ammiccare già al barocchetto, e una serie di tipologie ricorrenti che si trasmettono alla generazione dopo Pasinelli, come il *Bacco* di Burrini di collezione privata bolognese²⁷ [fig. 6, tav. XVI], dove torna, oltre a una simile intonazione espressiva, anche la stessa concezione profilata e aguzza della forma, mentre invece la fattura più macchiata e con tessiture a vista, tipica del pittore, fa appello al Ludovico tenebrista dei primi anni Novanta, quello filoveneto di osservanza tintorettesca.

²⁴ A. MAZZA, *Gli artisti di palazzo Fava. Collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXVII (2003), pp. 313-335.

²⁵ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna, Per Lelio della Volpe, I, 1739. Per l'Accademia e il ruolo di Zanotti: S. ZAMBONI, *L'Accademia Clementina*, in E. RICCOMINI (a cura di), *L'arte del Settecento emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1979, pp. 211-218. E inoltre: A.W.A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa, 1989; S. BENASSI, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Argelato, Minerva, 2004.

²⁶ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 107-108, n. 6.

²⁷ Olio su tela, cm 69 x 59. Già Roma, *Finarte*, 27 maggio 2019, n. 323.

La cerchia attorno a Pasinelli poteva d'altronde trarre vantaggio dalla collezione di dipinti, disegni e stampe che il maestro aveva messo insieme durante la sua agiata esistenza. Come informa l'inventario stilato nel 1707²⁸, questa aveva il suo nucleo di maggior interesse proprio in una trentina di fogli carracceschi, la metà dei quali attribuita a Ludovico. Dovevano essere disegni ben noti e mostrati d'abitudine agli intendenti d'arte, come dimostra la menzione che di alcuni fa Malvasia.

Fra gli altri, una «Caduta di S. Paolo con molte figure», identificata da una parte degli studi con lo straordinario foglio del British Museum preparatorio per la pala Zambeccari già in San Francesco (Bologna, Pinacoteca Nazionale)²⁹, un «Paradiso con quantità di figure» probabilmente per la grande tela dell'altare Belvisi in San Paolo e poi due fogli con il martirio di sant'Orsola, uno collegato dall'inventario alla pala della chiesa di San Leonardo (Bologna Pinacoteca Nazionale)³⁰, la cui datazione tradizionale al 1592 è discussa da Barbara Ghelfi in questo volume, l'altro alla versione più tarda in San Domenico a Imola³¹.

In quel torno d'anni, in effetti, nella pratica dei pittori si rileva un'attenzione peculiare per le due redazioni ludovichiane della *Sant'Orsola*, forse anche in conseguenza di una pagina polemica della *Felsina pittrice*, dove Malvasia si appellava al disegno di collezione Pasinelli per fugare ogni dubbio circa la possibile partecipazione di Agostino e Annibale alla pala di San Leonardo. Di questa, celebrava poi l'importanza anche in relazione alla versione di Imola, affermando che non si sarebbe mai potuto «diffinire qual delle due all'altra prevaglia; essendo elleno un misto di risoluzione e facilità alla Veneziana, di grazia e sincerità Lombarda, di giustezza ed erudizione Romana»³².

La ricaduta più immediata del valore esemplare attribuito da Malvasia alle due tele sembra misurabile nel *Martirio di sant'Orsola* di Pasinelli, oggi in Pinacoteca a Bologna [fig. 7], al quale conviene una datazione a prima del 1685, e forse verso il 1680³³. Come rimarcato più volte dagli studi, il pittore

²⁸ R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles, The Getty Information Institute, 1998, pp. 372-378.

²⁹ Il disegno è stato riconosciuto a Ludovico e collegato alla pala da D. BENATI (in ID. [a cura di], *Disegni emiliani del Sei-Settecento. Quadri da stanza e da altare*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1991, p. 18, n. 2) mentre spetta ad A. BROGI (*Ludovico Carracci*, cit., I, p. 133) l'identificazione con il foglio citato nell'inventario Pasinelli. Per la pala: A. BROGI, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 2, *Da Raffaello ai Carracci*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 228-230, n. 163.

³⁰ A. BROGI, in J. BENTINI *et alii* (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, 2, cit., pp. 243-246, n. 168.

³¹ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 179-180, n. 65.

³² C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 392.

³³ La datazione del dipinto al 1685 adottata da E. FIORI (in J. BENTINI *et alii* [a cura di], *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, 4, *Seicento e Settecento*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 38-42, n. 23) si fonda sulla fedele riproduzione a stampa che ne trasse Giovanni Antonio Lorenzini in quell'anno. *L'ante quem* ha consentito invece a E. RICCÒMINI (*Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emi-

mostra di compiervi una mediazione fra le sue premesse reniane – per cui l'esempio della *Strage degli Innocenti* viene richiamato con citazioni esplicite –, e un nuovo interesse per il Ludovico più drammatico e tempestoso, recepito temperando il vortice baluginante della pala di Bologna con la monumentalità più armoniosa e teatrale della gran macchina di Imola.

Uno sguardo al bozzetto conservato a Chambéry [fig. 8], che Roli e Mazza considerano preparatorio per una seconda redazione perduta dello stesso tema³⁴, mostra nella sua fattura più veloce e sgangherata un riporto ancora più diretto da idee di Ludovico, soprattutto in relazione ad alcuni passaggi di una cupezza abbastanza sorprendente per Pasinelli: oltre al decentramento della santa rispetto alla catasta dei corpi, che tiene da vera protagonista la ribalta della scena, stupisce il volto riverso della vergine in basso a destra, che richiama un dettaglio analogo della pala di San Leonardo.

Ai primi anni Ottanta, quando ancora i due frequentavano la scuola di Pasinelli, risale anche la commissione che mise in competizione Burrini e Dal Sole in due pale raffiguranti scene di martirio, richieste da Francesco Maria Pico della Mirandola. A Settecento inoltrato ne ragguaglia Zanolli³⁵, trasformando la vicenda in un breve apologo sulla dedizione allo studio accademico, incarnata da un Dal Sole bisognoso dell'aiuto del maestro, a tutto svantaggio del talento più istintuale di Burrini, che di fatto si vide rifiutare il suo *Martirio di santa Vittoria* (Compiègne, Musée National du Château) e dovette lavorarci di nuovo prima di ottenere il parere favorevole del committente³⁶.

La tela, che fu considerata di scuola carraccesca poco dopo il trasferimento in Francia nel 1796, recupera nella figura del carnefice uno spunto narrativo dalla pala di San Leonardo di Ludovico, copiandolo però dalla soluzione proposta da Pasinelli nella tela della Pinacoteca. Considerando la genesi travagliata dell'opera, non sorprende che la stesura definitiva includesse un'invenzione elaborata, forse in stretto anticipo, dalla maggiore esperienza del maestro. D'altronde, che sia imputabile alla giovane età di Burrini o alle correzioni che dovette apportare, nella sua sorvegliatezza, la pala è distante dalle composizioni falcate e dalla scrittura pittorica di getto che animano gran parte del suo catalogo.

Di fronte a un simile compromesso tra generazioni del gusto, rimane comunque lecito interrogarsi su quanto, a quelle date, il riutilizzo di certi vo-

lia, Tipoarte, 1999, p. 173) di ipotizzare una realizzazione di qualche anno precedente e anche C. BARONCINI (*Vita e opere di Lorenzo Pasinelli (1629-1700)*, Faenza, Edit Faenza, 2010, pp. 267-271, n. 58) preferisce inserire la tela in una seriazione di opere databili fra il 1680 e il 1685.

³⁴ Per il parere di Roli: J. AUBERT, *Chambéry, Musée des Beaux Arts. Acquisitions récentes*, «La Revue du Louvre et des Musées de France», 1979, n. 5-6, p. 400; A. MAZZA, in A. EMILIANI (a cura di), *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna-Washington-New York), Bologna, Nuova Alfa, 1986, p. 504.

³⁵ G.P. ZANOLLI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., I, pp. 292, 322-323.

³⁶ E. RICCOMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, cit., pp. 171-173, n. 9.

caboli o certi toni di Ludovico potesse giungere mediato da una selezione operata a monte per mano di Pasinelli, Canuti e coetanei.

L'altro protagonista del racconto di Zanotti, il *Martirio del beato Niccolò Pico* di Dal Sole, è invece disperso³⁷. Si tratta di una mancanza di rilievo nel catalogo del pittore, perché l'opera consentirebbe di agganciare a una data sicura gli orientamenti dell'artista in quel primo decennio di attività – che termina con il biennio 1686-88 dei lavori di palazzo Mansi a Lucca –, per il quale non esistono molte certezze sul fronte della cronologia, fra il discepolato presso Canuti, la frequentazione dell'accademia di palazzo Fava e il passaggio al fiorenziano Pasinelli.

È proprio grazie a questi ingredienti formali, gli stessi dell'educazione di Burrini, che Dal Sole prende una biforcazione differente, giungendo a cavallo del passaggio di secolo ai suoi risultati più riconoscibili, ovvero a una sorta di iper-renismo smaltato, che è l'altra faccia dell'eredità di Ludovico rispetto alla pasta e alla macchia di Burrini. Così, per certa armoniosa semplificazione della forma, tipica di alcune tarde invenzioni ludovichiane passate poi nel pennello di Francesco Brizio, persino una teletta di Dal Sole ormai settecentesca e bamboleggiante, come il *Riposo nella fuga in Egitto* dell'Accademia Carrara, poteva essere registrata nel legato di Giovanni Morelli come opera di Ludovico Carracci³⁸.

D'altronde, la facilità icastica della produzione estrema di Ludovico non lasciò del tutto indifferente nemmeno il rivale Burrini, che pure del vecchio caposcuola era più predisposto a cogliere le sottigliezze profilate degli anni Ottanta, come si è visto nel *Bacco*, o i momenti più irrequieti e filoveneti, a partire dalla *Madonna degli Scalzi* (circa 1590) e fino almeno alla *Piscina probatica* (1595-96). Tuttavia, anche un «pensierone» quasi terminale come il *Martirio di santa Margherita* del 1616 (Mantova, chiesa di San Maurizio)³⁹ poteva intervenire sul piano compositivo nell'elaborazione di soluzioni per un tema come il sacrificio di una santa, congeniale agli accenti più focosi e drammatici di Burrini.

In effetti, se nel *Martirio di sant'Eufemia* del 1686 (Ravenna, chiesa di Sant'Eufemia)⁴⁰ il pittore rinuncia a servirsi di evidenti spunti ludovichiani per cercare la sua strada in un venetismo di prima mano, tuttalpiù mediato in parte da Pasinelli, nel *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* (Bologna, chiesa di Santa Caterina di Saragozza) [fig. 9], che Zanotti pone fra le ultime opere⁴¹, la «quantità ormai sedimentata di esperienze pittoriche e pittore-

³⁷ C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti affreschi disegni*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 15, 142.

³⁸ Ivi, p. 119, n. Q36.

³⁹ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 230-231, n. 118.

⁴⁰ E. RICCOMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, cit., pp. 187-188, n. 23.

⁴¹ G.P. ZANOTTI, in C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, terza edizione riveduta da G.P. Zanotti, Bologna, Nella Stamperia del Longhi, 1732, p. 199.

sche» che Burrini vi «riassume e antologizza»⁴² lascia comunque trasparire un impianto già definito «neo-carraccesco, nel gusto di Ludovico»⁴³, le cui concordanze con la pala mantovana non sembrano incidentali. Le protagoniste delle due tele si inginocchiano chinando il capo e incrociando i polsi davanti al petto in maniera analoga, mentre il sottinsù staglia le figure dinamiche dei due carnefici, abbigliati allo stesso modo, contro cieli temporaleschi simili, squarciati da dorate visioni divine.

Come più volte sottolineato, la capacità di Ludovico di rinnovare i modi della narrazione del fatto sacro aveva fornito indicazioni tanto varie nella gamma delle soluzioni sperimentate, quanto longeve in termini di ricadute formali. Ma, se nell'ambito dei temi più accostanti gran parte della narrazione evangelica si era permeata di un «senso, domestico, d'una umana, cara religione»⁴⁴, difficilmente quei toni così intimi e quotidiani avevano potuto ripresentarsi altrettanto immediati e sinceri nell'amalgama più composito dei pittori del tardo Seicento, almeno fino all'esordio di Giuseppe Maria Crespi. È invece con una certa agevole linearità che, per tutto il nuovo secolo, gli artisti bolognesi trassero profitto dai momenti più *pulp* di Ludovico, che sono una coerente conseguenza dell'avvicinamento del dramma sacro a una resa degli affetti più veritiera e coinvolgente. Questi esiti tratteggiati a tinte fosche, in cui il maestro spinge sul pedale dell'espressività, non furono messi a frutto solo in termini di singoli spunti episodici, da inserire in composizioni più aggiornate al gusto del tempo, come si è visto nel caso delle pale con sant'Orsola, ma anche in quanto modelli di per sé ancora del tutto efficaci, da riproporre in rielaborazioni scopertamente citazioniste.

È appunto il caso di una *Coronazione di spine* [fig. 10, tav. XVII] transitata sul mercato in anni recenti⁴⁵, che con ogni evidenza riprende il dipinto di Ludovico di medesimo soggetto un tempo nella chiesa bolognese di San Girolamo alla Certosa [fig. 11], e oggi conservato alla Pinacoteca Nazionale insieme al *pendant* con la *Flagellazione*⁴⁶. Anche a causa della cattiva conservazione già

⁴² A. EMILIANI, in E. RICCÒMINI (a cura di), *L'arte del Settecento emiliano*, cit., p. 7, n. 6.

⁴³ E. RICCÒMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, cit., pp. 214-216, n. 45.

⁴⁴ F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1970, p. 188.

⁴⁵ Presentato da Christie's a Londra nel 1982 come opera romana verso il 1620-25 (Christie's, Londra, 23 giugno 1982, lotto 34), il dipinto (olio su tela; 175 x 140 cm) è stato pubblicato sotto il nome di Aureliano Milani in M. PIRONDINI, G. MANNI, E. NEGRO, *Arte emiliana: dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, Modena, Artioli, 1989, pp. 182-185. Dopo essere passato da Dorotheum nel 2016 come opera emiliana (Dorotheum, Vienna, 18 ottobre 2016, lotto 60), è stato infine battuto da Sotheby's a Londra con un più preciso riferimento alla scuola bolognese (6 dicembre 2018, n. 188). Della tela esistono due copie di ridotte dimensioni, una in collezione privata milanese e una, erroneamente riferita a Lorenzo Garbieri, presso il Minneapolis Institute of Art (Inv. 2012.84.2, olio su tela, 53 x 37 cm).

⁴⁶ A. PELLICCIARI, in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, 2, cit., pp. 153-255, n. 172a-b.

attestata in antico⁴⁷, la datazione delle due tele di Ludovico ha oscillato negli studi fra il più verosimile 1592, anno della *Predica del Battista* dipinta dal maestro per la stessa chiesa di San Girolamo, e la fine del decennio, entro il quale segnano un vertice espressivo di notevole intensità, sottolineata da una pittura veloce e contrastata, come si può verificare nelle parti meglio preservate. A sottolinearne i forti accenti emotivi, «che moverebbero pietà in un seno di tigre»⁴⁸, nel caso della *Coronazione* Malvasia riporta di come, su richiesta del priore certosino, Ludovico avesse dovuto coprire il dettaglio disturbante del volto del carceriere che «facea schizzare uno sputo nella Divina faccia»⁴⁹.

Da quel vigoroso modello, il dipinto di recente riemersione recupera la composizione incardinata sulle diagonali, mettendo in scena nelle stesse pose i due carnefici, che chiudono in una morsa la figura centrale di Cristo, e restringendo l'inquadratura sui protagonisti, a escludere quanta più ambientazione possibile. Ne risulta un teatro della crudeltà ravvicinato e compresso, dove circola meno aria, ma che appare depotenziato nelle intenzioni espressive e sottilmente seducente. I grandi gesti muscolari di Ludovico si risolvono infatti in una compiaciuta esibizione plastica, mentre le profilature si fanno più complicate e un evidente gusto per i toni preziosi fa sbocciare dai bruni del fondo la raffinata gamma dei magenta del mantello della vittima.

Si tratta di un momento di passaggio tra la fusione degli impasti pasinelliani e un'idea più cristallina delle stesure ed è chiaro che la soluzione al quesito attributivo nella direzione del giovane Dal Sole, proposta da Benati⁵⁰, non possa che legarsi a una data vicina al 1680, quando, a dispetto dell'assenza di opere coeve nell'attuale ricostruzione del pittore, il conte Alessandro Fava poteva già definirlo «di molta aspettazione»⁵¹.

In cerca di non semplici confronti, è possibile richiamare alcuni dettagli dell'*Ercole e Onfale* di Dresda⁵² [fig. 12], databile ai primi anni Ottanta, dove, tanto nel grande drappaggio rosso quanto nel torso del protagonista, ritorna quella dialettica tra pienezza dei volumi e taglienti grafismi di superficie che caratterizza il complesso panneggiare del mantello di Cristo e i corpi dei manigoldi nella *Coronazione*. Con la sua semplificazione cesellata, il profilo di Cristo anticipa invece un motivo riconoscibile di Dal Sole, ricorrente dagli anni Novanta, e ancor più dopo il passaggio di secolo, negli esiti più smaltati su tela e su rame.

⁴⁷ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 157-159, n. 47.

⁴⁸ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Per Giacomo Monti, 1686, p. 341.

⁴⁹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 389.

⁵⁰ Parere riferito nel catalogo della vendita Sotheby's, Londra, 6 dicembre 2018, n. 188.

⁵¹ A. FAVA, *Diario delle cose più notabili succedute nella città, e territorio di Bologna principiando dall'anno 1664 sino all'anno 1700*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (di qui in avanti BCA-Bo), ms. 33, c. 220. Citato in: C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., p. 47.

⁵² Ivi, p. 87, n. Q2.

Nel dipinto, l'adattamento del modello carraccesco non è esente da un approccio a suo modo filologico, se anche la più marcata variazione compositiva introdotta dal pittore è di fatto una citazione ludovichiana, per di più da un'opera strettamente collegata alla *Coronazione* della Certosa per cronologia e destinazione, come è la *Predica del Battista*⁵³. Nelle sembianze di Pilato, che calza un berretto frigio e infila tracotante un pollice nella cintura, è infatti agevole riconoscere la fisionomia di uno spettatore della *Predica*, colto nel medesimo atteggiamento mentre indossa lo stesso copricapo. Oltretutto, serrando la testa del governatore tra quella del vecchio inturbantato e i volti di due soldati stretti l'uno all'altro, Dal Sole sembra ripercorrere certe soluzioni a incastro fra teste di carattere – adottate da Ludovico per i gruppi di astanti già dal *Battesimo di Cristo* (circa 1584) a Monaco di Baviera⁵⁴ – che ancora informeranno un Creti adolescente nel rametto con la *Salita al Calvario* (1687), a lungo rimasto in casa Fava⁵⁵.

L'innesto della figura di Pilato che Dal Sole propone nella sua *Coronazione* ritorna peraltro, in controparte, in una stampa di Christophe Guérin del 1790 che riproduce un quadro della galleria d'Orleans, ai tempi riferito a Ludovico [fig. 13]. In assenza dell'opera originale, di dimensioni ridotte rispetto alla tela che qui si analizza, la soluzione più cauta è ipotizzare che si trattasse di una derivazione variata e semplificata della composizione dalsoliana⁵⁶.

D'altronde, che il pittore avesse indagato quel soggetto in più di un'occasione, e in parallelo con il *pendant* della *Flagellazione*, sembra comprovato da almeno due tracce documentarie bolognesi. In occasione della vendita londinese, Benati ha infatti suggerito una possibile identificazione della tela con uno dei «due quadri nel coro de' padri Scalzi fuori di porta maggiore, rappresentanti, uno la coronazione di spine, e l'altro la flagellazione del Signore», citati da Zanotti come lavori giovanili di Dal Sole copiati o elaborati sotto la guida di Pasinelli⁵⁷. Si tratta di opere menzionate ancora da Oretti nello stesso luogo, la chiesa di Santa Maria degli Alemanni, che furono trasferite in sagrestia nella prima metà dell'Ottocento e sono considerate perdute nei bombardamenti del 1944 da Thiem⁵⁸.

Nello stesso manoscritto di Oretti, a quattro pagine di distanza, la menzione di una *Coronazione di spine* e una *Flagellazione*, «due gran quadri di fi-

⁵³ A. BROGI, in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, 2, cit., pp. 246-249, n. 169.

⁵⁴ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, pp. 114-115, n. 10.

⁵⁵ A. CERA (a cura di), *La pittura bolognese del '700*, Milano, Longanesi, 1994, ad vocem «Donato Creti», n. 1.

⁵⁶ Le dimensioni della tela indicate sul foglio – «hauteur 2 Pieds 3 Pounces, sur 2 Pieds de large» – corrispondono a circa 73 x 65 cm. Per un esemplare della stampa: Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1855,0609.326.

⁵⁷ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., I, p. 293.

⁵⁸ M. ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, sec. XVIII, BCABo, ms. B131, c 8; C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., pp. 12, 138, 146.

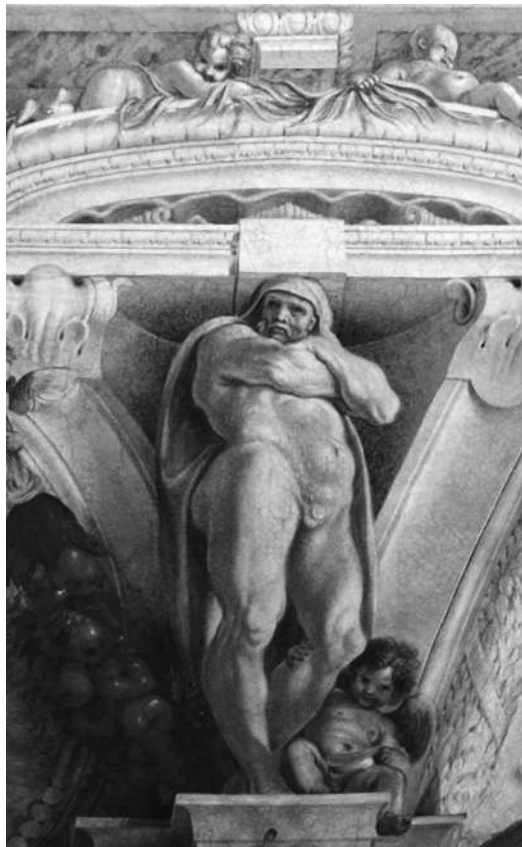
gure al naturale», poste in «Casa Fava rincontro alla Madonna di Galliera»⁵⁹, sembra invece accordarsi particolarmente bene con le dimensioni del nostro dipinto, suggerendone un'elaborazione proprio all'interno dell'epicentro cittadino del revival carraccesco.

È inevitabile evocare quello stesso contesto di palazzo Fava per un'opera che sembra chiudere il cerchio della fortuna seicentesca della *Coronazione* di Ludovico, travalicando i limiti cronologici di questo scritto e aprendo ai temi affrontati in questo volume da Irene Graziani. Il dipinto [fig. 14], inedito e di ubicazione a me sconosciuta, ricompone l'armeggiare dei tre manigoldi carracceschi attorno al Cristo in un ritmo più largo e cantabile, tenendo conto delle seduzioni preziose di Dal Sole tanto nel mantello di porpora, quanto nei due pezzi d'armatura che baluginano sulla ribalta della scena. Il teatro della crudeltà si è del tutto convertito in un teatro della pietà, e l'evidente meditazione sui modi del Reni maturo non può che orientare l'attribuzione verso Giovan Pietro Zanotti, che, nell'anno in cui aveva perfezionato il trasferimento della sua Accademia dalla casa dei Fava a quella di Luigi Ferdinando Marsili⁶⁰, si segnalava anche come il difensore più entusiasta della «seconda maniera» di Guido⁶¹.

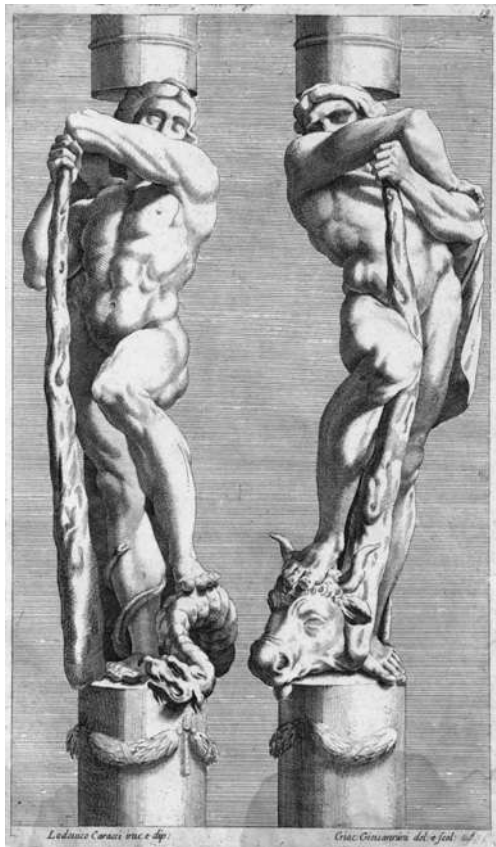
⁵⁹ M. ORETTI, *Notizie de' professori del disegno*, cit., c. 12; M. ORETTI, *Le pitture che si vedono nelle Case e Palazzi e de' Nobili della Città di Bologna*, sec. XVIII, BCABo, ms. B104 [b], c. 61; C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit., p. 134.

⁶⁰ S. ZAMBONI, *L'Accademia Clementina*, cit., p. 212.

⁶¹ G.P. ZANOTTI, *Dialogo di Gio. Pietro Cavazzoni Zanotti, pittore bolognese, in difesa di Guido Reni, steso in una lettera al signor dottor Girolamo Baruffaldi ferrarese*, Venezia, Antonio Bortoli, 1710.



1. Domenico Maria Canuti, *Telamone*, palazzo Pepoli Campogrande, salone d'onore



2. Giacomo Giovannini (da Ludovico Carracci), *Telamoni*, da *Il Claustro di S. Michele in Bosco*, collezione privata



3. Lorenzo Pasinelli (?), *Testa di giovane*, Bologna, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



4. Ludovico Carracci (?), *Fanciullo che canta con uno spartito in mano*, Bologna, collezione Hercolani



5. Ludovico Carracci, *Apollo*, Bologna, collezione Hercolani



6. Giovanni Antonio Burrini, *Bacco*, Bologna, collezione privata



7. Lorenzo Pasinelli, *Martirio di sant'Orsola*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



8. Lorenzo Pasinelli, *Martirio di sant'Orsola*, Chambéry, Musée des Beaux-Arts



9. Giovanni Antonio Burrini, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, Bologna, chiesa di Santa Caterina di Saragozza



10. Giovan Gioseffo Dal Sole, *Coronazione di spine*, Vienna, collezione Liechtenstein



11. Ludovico Carracci, *Coronazione di spine*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



12. Giovan Gioseffo Dal Sole, *Ercole e Onfale*, Dresda, Gemäldegalerie



13. Christophe Guérin (da Ludovico Carracci?), *Coronazione di spine*, Londra, British Museum



14. Giampietro Zanotti, *Coronazione di spine*, ubicazione sconosciuta

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 spetti 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 frintesa, 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 Albani



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

OLIVIER BONFAIT

La ricezione di Ludovico Carracci in Francia nel Sei e Settecento

In confronto alla fortuna di Annibale Carracci¹, la ricezione francese di Ludovico sembra minima e forse non meriterebbe un articolo². Di fatto, se prendiamo il Louvre su un lungo arco cronologico, da palazzo del re a museo della nazione, la presenza di Ludovico è molto ridotta. Nel 1685, secondo l'inventario stilato da Charles Le Brun, la collezione di Luigi XIV contava soltanto 4 opere di Ludovico contro 23 di Annibale³. Più di tre secoli dopo, il rapporto tra le opere di questi due artisti non è realmente cambiato nel Grand Louvre, dopo le razzie rivoluzionarie e la riscoperta della pittura emiliana: 2 pitture per Ludovico, 11 per Annibale⁴.

Questa scarsa fortuna di Ludovico potrebbe essere un fenomeno specificamente francese: il numero di dipinti di Ludovico venduti a Londra nelle aste tra il 1700 e il 1810 (409) è quasi uguale a quello delle tele di Annibale (478)⁵ e non si troverebbe nella letteratura artistica francese accademica un

¹ Per la ricezione di Annibale, rimane tuttora valido il saggio di J. THUILLIER, *L'influence des Carrache en France: pour un premiers bilan*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), Rome, École française de Rome, 1988, pp. 421-455. Inoltre: V. MEYER, *Aperçu sur les gravures d'après Annibale Carracci au XVIIe siècle*, «Art Italies», 22 (2016), pp. 16-24; per l'Ottocento e il Novecento: G. BATALLA-LAGLEYRE, *Ces tristes Bolonais qu'on a aimés hier, qu'on aimera demain*, in E. BRUGEROLLES (a cura di), *Le dessin à Bologne*, Paris, Beaux-Arts de Paris édition, 2019, pp. 13-17.

² La fortuna di Ludovico è stata ampiamente studiata in G. PERINI, «L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna»: l'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci, in A. EMILIANI (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 269-344.

³ A. BREJON, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, RMN, 1987.

⁴ S. LOIRE, *Musée du Louvre. Département des peintures. École italienne, XVIIe siècle. 1. Bologne*, Paris, RMN, 1996.

⁵ Tutte le statistiche sulle vendite sono state elaborate dai dati consultabili sul *Getty Provenance Index*.

elogio di Ludovico pari a quello pronunciato da Reynolds in piena Royal Academy nel 1769: «Qui [in materia di stile] Ludovico Carracci (intendo nelle sue opere migliori) mi sembra avvicinarsi alla perfezione. Il suo chiaroscuro è ampio e non influenzato. Il suo colorito è semplice e tenendo il suo giusto rango non distrae il minimo interesse dal soggetto»⁶.

Dobbiamo allora credere a una mancata ricezione di Ludovico, il pittore caro a Carlo Cesare Malvasia e a Francesco Arcangeli, nell'arco di tre secoli, nel paese di André Félibien e di Antoine Schnapper, due fedeli sostenitori del classicismo bolognese?

Non esattamente, perché se guardiamo all'elenco dei dipinti prelevati dalle truppe rivoluzionarie nell'ultimo decennio del XVIII secolo, la differenza tra Annibale e Ludovico diventa minima: 10 dipinti di Annibale (dei quali quattro dalla Galleria ducale di Modena) e 7 di Ludovico⁷. Il Grande Louvre, quello di Napoleone, esibisce così 9 quadri di Ludovico e 25 quadri di Annibale, in un rapporto molto meglio equilibrato tra il Carracci più "bolognese" e il Carracci più "romano". A Ludovico è inoltre riconosciuto il ruolo di «vero capo della famosa scuola di Bologna»⁸. Questa relativa parità si poteva osservare anche nel mercato dell'arte del Settecento: tra il 1740 e il 1810 a Parigi furono venduti ben 149 lotti riferiti a Ludovico, contro 274 per Annibale: siamo di nuovo in un rapporto molto più bilanciato di uno a due.

A questo proposito, è comunque difficile parlare di una riscoperta nel Settecento. Ludovico era certo poco conosciuto nel Seicento, ma era già almeno menzionato come cugino di Annibale e alcune sue opere circolavano: il pittore non fu mai dimenticato. Sarebbe più giusto evocare un cambiamento della percezione visiva di Ludovico nella Francia settecentesca. Questo saggio affronta quindi fenomeni raramente trattati nella storiografia della ricezione, che si compiace spesso della leggenda dorata della riscoperta: i motivi di un'assenza d'interesse; le interazioni tra due città di diversa importanza, come Bologna e Parigi, ma che sono viceversa emittente e ricettrice; le modalità di un cambiamento di percezione di un artista già conosciuto.

⁶ «And in this Lodovico Carrache (I mean in his best works), appears to me to approach the nearest to perfection. His unaffected breadth of light and shadow, the simplicity of colouring, which holding its proper rank does not draw aside the least part of the attention from the subject» (citato in G. PERINI, «L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna» cit., p. 316. Per una traduzione in francese degli scritti di Reynolds e un'edizione critica recente: J. BLANC, *Les écrits de Sir Joshua Reynolds*, Turnhout, Brepols, 2015, 2 voll.

⁷ M.-L. BLUMER, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», 1936, pp. 244-348.

⁸ *Notice des tableaux des écoles française et flamande [...] et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne*, Paris, Imprimerie des Sciences et des arts, an IX. A questa data, i *Quattro elementi* sono così attribuiti: Ludovico (*Terra e Acqua*), Agostino (*Fuoco*), Annibale (*Aria*): ivi, pp. 103-104.

Dopo aver insistito sulla quasi assenza di ricezione di Ludovico sotto il regno di Luigi XIV, vorrei mostrare come la sua presenza alla fine del Settecento possa spiegarsi attraverso due fattori: la città di Bologna e il ruolo del disegno.

Ludovico e la scuola dei Carracci prima di Luigi XIV

Forse negli anni 1630-40 esisteva la possibilità di una discreta ricezione di Ludovico in Francia.

Se nel testo che cerca di fissare la dottrina classica in Francia per la pittura, *l'Idée de la perfection de la peinture* (1662), Fréart de Chambray ha occhi soltanto per Raffaello e Poussin e cita solo una volta il nome dei Carracci, come esempio per il vocabolo «élève» («Hannibal Carrace a eu le Guide et le Dominiquin, et plusieurs autres»)⁹, al contrario il più aperto Charles Alphonse du Fresnoy, che nel quinto decennio del secolo aveva viaggiato a Roma e Venezia, accorda un posto di rilievo nei suoi *Sentimens sur les ouvrages des principaux et des meilleurs peintres des derniers siècles*, pubblicato da Roger de Piles, a Ludovico¹⁰. Du Fresnoy gli riconosce un reale talento nel disegno e nel colorito ma pure un ruolo storico nella scuola emiliana: è lui che ha messo il «crayon dans les mains d'Annibal son neveu»; è lui che Guido Reni segue, lasciando la maniera di Annibale. Citato per primo nella lista dei pittori del Seicento, con un paragrafo non inferiore in numero di righe a quello dedicato ad Annibale o al Tintoretto, per Du Fresnoy Ludovico è davvero «un des meilleurs peintres modernes».

Di fatto, sappiamo che, tra i pittori francesi sulla strada di Roma, Charles Errard e Noël Coypel si fermano a Bologna per vedere le opere dei Carracci e Malvasia è fiero di riportare nella *Felsina pittrice* quanto essi avessero ammirato le tele di Ludovico, anche se aveva dovuto disilluderli, rivelando loro che l'opera che i francesi avevano creduto essere di Annibale era di Ludovico¹¹. Così, la prima collezione di disegni di Jabach, quella venduta al re nel 1671, conteneva, tra i «dessins d'ordonnance» (quelli considerati più belli e più importanti) delle «écoles de Carrache et modernes», non meno di 105 disegni di Ludovico, ossia in numero poco inferiore rispetto a quelli di Annibale (144)¹². È vero che nella seconda collezione, quella descritta nell'inventario del 1696, il rapporto tra Ludovico (7) e Annibale (34) è molto più squilibrato, ma questo corrisponde, come vedremo, a un veloce crollo di interesse dopo

⁹ R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, *Avertissement au lecteur*, pp.n.n.

¹⁰ Il testo di Du Fresnoy è pubblicato in R. DE PILES, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse du Fresnoy*, Paris, N. L'Anglois, 1668, pp. 257-277.

¹¹ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Guidi all'Ancora (1678), 1841, I, p. 351.

¹² R. BACOU, *Musée du Louvre, Cabinet des dessins. 1 - La collection Jabach*, Paris, 1978, pp.n.n. Per i disegni dei Carracci al Louvre: C. LOISEL, *Dessins italiens du musée du Louvre. Ludovico, Agostino e Annibale Carracci*, Paris, RMN, 2004.

il settimo decennio del Seicento¹³. Questa presenza relativamente forte nella prima collezione Jabach¹⁴ spiega perché il cosiddetto *Recueil Jabach* contenga 8 stampe da Ludovico (5 di paesaggi, 3 di soggetti storici), realizzate probabilmente prima del 1671¹⁵. Tale relativo interesse si nota pure nella presenza di opere di Ludovico nel mondo del collezionismo. Raphaël Trichet du Fresne, l'editore del *Trattato della pittura* di Leonardo, possiede un *Compianto sul Cristo morto* di Ludovico che fa incidere da Nicolas Pitau, un incisore belga arrivato a Parigi nel 1656¹⁶. Al suo matrimonio nel 1660, il pittore Pierre Mignard possedeva due copie da Ludovico da lui stesso eseguite, ovvero lo stesso numero delle copie da Annibale¹⁷.

Anche nelle collezioni degli anni Cinquanta del Seicento, le opere di Ludovico non mancavano. Ad esempio, il cardinale Richelieu possedeva una *Natività con angeli* stimata 500 lire, una cifra assai elevata per l'inventario, dove peraltro non è citata nessuna opera di Annibale¹⁸. Un altro dipinto dallo stesso soggetto doveva allora circolare a Parigi, poiché una *Natività* viene venduta da Briancourt a Luigi XIV nel 1685¹⁹ [fig. 1]. Ancora, un *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Ludovico figurava nella collezione del duca di Lesdiguières, formata intorno agli anni Cinquanta. Quando questi muore (1681), il quadro è comprato dal mercante Charles Hérault che lo rivende a Mallier du Houssay, morto anch'egli lo stesso anno. Prima di rimetterla in circolazione di nuovo, Hérault cerca allora di far aggiustare un poco l'opera (ingrandimento, rifacimento della testa da parte di Mignard) per rivenderla al Grand Condé, ma l'operazione fallisce²⁰.

Annibale prima di Ludovico: la gerarchizzazione della storia

Di fatto, la situazione cambia velocemente negli anni Sessanta, quando una gerarchizzazione legata alla messa in ordine di un discorso storico incentrato su Roma fa scendere le quote di Ludovico a vantaggio di Annibale.

Si può seguire questa evoluzione all'interno di una microstoria, quella della collezione Particelli-La Vrillière, una delle più famose di Parigi. Michel

¹³ B. PY, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris, RMN, 2001.

¹⁴ Il numero di disegni di Agostino è 2, quelli di Antonio, allora molto famoso, sono 19, e quelli di Guido Reni 15 (R. BACOU, *Musée du Louvre, Cabinet des dessins*, cit.).

¹⁵ Le lastre da Ludovico sono i numeri 16 E (Massé); 39 E (J.-B. Corneille); 40 D (Pesne); 40 E (J.-B. Corneille); 42 C (Massé), 43 B e H (Michel Corneille).

¹⁶ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, I, n. P.22.

¹⁷ Il contratto di matrimonio sottoscritto il 2 agosto 1660 (Archives Nationales, Minutier central des notaires, LXV/52), è pubblicato in J. GUIFFREY, «Nouvelles archives de l'art français», III (1874-75), p. 22.

¹⁸ L. D'HONOR, *L'inventaire après décès du cardinal de Richelieu*, «Archives de l'art français», XXVII (1985), pp. 9-83.

¹⁹ Il rame è conservato a Fontainebleau (A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., I, n. 124).

²⁰ G. MACON, *Les arts dans la maison de Condé*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1903, pp. 9-12.

Particelli (†1650) espose una *Vestale* nella prima sala dedicata a Roma del suo hôtel e nell'inventario compilato nel 1660 questo quadro è registrato come un *Fiume* sotto il nome di Ludovico; i redattori dell'inventario si erano probabilmente appoggiati a una tradizione familiare. Negli inventari dell'erede di Michel Particelli, Louis Phéliepeaux de la Vrillière (1672 e 1681), la tela è divenuta anonima²¹. Questo famoso collezionista di dipinti italiani a Parigi aveva di fatto messo in opera una gerarchia. Non aveva esitato a ricordare il ruolo di Annibale, con due copie dei suoi affreschi romani che avevano la funzione di aprire e chiudere la galleria dedicata alla pittura romana del Seicento, che ospitava grandi tele di Reni, Pietro da Cortona e Poussin; inoltre, undici altre copie della galleria Farnese ornavano la galleria inferiore. Nell'inventario della sua collezione nel 1672, che menziona nell'hôtel parigino non meno di 247 dipinti, non è citata nessuna opera di Ludovico.

Pure nella letteratura artistica contemporanea, la presenza del nome di Ludovico stava diminuendo. Alla base della storia della pittura in Francia ci sono gli *Entretiens* di Félibien, pubblicati tra 1666 e 1688. In questi cinque volumi, che raccontano gli sviluppi della pittura dall'Antichità all'inizio del secolo di Luigi XIV, i Carracci sono considerati coloro che avevano riportato in auge la pittura prima di Poussin e occupano una posizione privilegiata. Non meno di ventotto pagine sono consacrate ad Annibale Carracci, ossia il doppio di quelle dedicate a Leonardo da Vinci. Agostino Carracci ha diritto a tre pagine e mezzo, Antonio a una pagina, mentre Ludovico è menzionato soltanto per inciso in sei pagine²². Questa supremazia di Annibale rispetto a Ludovico non si spiega soltanto con una più chiara fama del primo, ma con una questione storica e artistica: se Ludovico ha riconosciuto il talento nella pittura di Annibale, è Annibale che insegna l'arte ad Agostino come pure a Ludovico e, dal momento in cui Annibale lascia Bologna per Roma, lo stile di Ludovico, secondo Félibien, va in crisi. Queste due affermazioni sono in piena contraddizione con la fonte utilizzata da Félibien, ovvero la *Felsina pittrice* di Malvasia, uscita nel 1678²³. L'unico rinvio a Malvasia nella vita di Annibale citata da Félibien sovverte l'informazione: per il canonico bolognese il fatto che quadri di Annibale siano scambiati per opere di Ludovico da *curieux* o da artisti francesi costituisce una prova del talento di Ludovico, nonché dell'i-

²¹ M. SZANTO, *Venise, Reni et la romanité. La collection de tableaux de Michel Particelli d'Hémery (1650)*, in M. HOCHMANN (a cura di), *Venise & Paris, 1500-1700*, Genève, Droz, 2011, pp. 221-281: 268, n. P.37). Il quadro, citato come di anonimo nell'inventario di Michel Particelli del 1650, lo è ancora nei due inventari La Vrillière del 1672 e del 1681.

²² A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1685-88, II, pp. 59, 61, 62, 83 (nel passo sui Carracci); 283, 293 (come maestro di Guido Reni).

²³ Félibien contraddice quindi ciò che aveva potuto leggere nella *Felsina pittrice* (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, I, p. 406). Félicien cita il testo di Malvasia a p. 83 (*Entretiens*, cit., IV, 1685, p. 289).

mitazione di Ludovico da parte di Annibale²⁴; per Félibien invece dimostra soltanto le difficoltà di attribuzione. Lo storico francese ha consapevolmente portato su un piedistallo la figura di Annibale, che tra incisioni, copie, e opere collezionate sta diventando un artista francese, e ridimensionato il ruolo di Ludovico.

Roger de Piles, nel suo *Abrégé de la vie des peintres* uscito per la prima volta nel 1699, accorda a Ludovico un posto più importante²⁵, sia perché vuole distinguersi da Félibien, sia perché si appoggia maggiormente alla *Felsina pittrice*, ma non modifica il dato fondamentale, ovvero la preminenza assoluta di Annibale²⁶. Certo, diversamente da Félibien, de Piles dedica un paragrafo a «Louis», e lo indica come il maestro di Annibale e Agostino. Ma la parte biografica del testo si concentra soprattutto su questi ultimi, e assegna la preminenza ad Annibale: è lui, ad esempio, a essere scelto dai Farnese per decorare il loro palazzo di Roma, e non Ludovico, che avrebbe ceduto il posto ad Annibale, come aveva scritto Malvasia e come sarà scritto di nuovo nel Settecento. De Piles arriva addirittura a contraddire Malvasia sul ruolo che Ludovico avrebbe avuto come consigliere di Annibale a proposito della pittura di storia; il letterato francese preferisce assegnare questa funzione al canonico Dolcini. Inoltre, il capitolo intitolato «Réflexions sur les ouvrages des Carraches» tratta quasi esclusivamente del grande stile di Annibale.

Nel suo *Cabinet de singularité d'architecture, peinture, sculpture, gravure* (1699-1700), Florent le Comte comincia il suo capitolo sulla «École de Bologne, ou des Carraches» non secondo l'ordine cronologico, ma con Annibale Carracci: «Annibal Carrache naquit à Bologne en 1560»²⁷. Tutto il capitolo è costruito attorno e in rapporto alla figura di Annibale: «Louis Carrache, son cousin, qui lui montrait à dessiner, reconnaissant en lui un talent tout particulier, l'attira chez lui pour lui enseigner cet art». Questa centralità di Annibale si spiega col suo ruolo di padre fondatore della scuola: «on lui attribue l'honneur d'avoir été leur maitre [di Agostino e di Ludovico] et cet honneur lui est légitimement dû»²⁸. E nel primo volume, sulle ventiquattro pagine consacrate all'opera incisa dei Carracci, Ludovico è menzionato soltanto in due, principalmente per «Dévotions sujets de Vierge» e per una

²⁴ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 351.

²⁵ L'importanza accordata a Ludovico si nota pure nelle annotazioni di Roger de Piles in margine al suo esemplare della *Felsina pittrice*. De Piles prende appunti dalle due prime pagine dell'elenco delle pitture di Ludovico (1678, pp. 494-495) e poi si interrompe, senza annotare le pagine sulle opere di Annibale (pp. 499-503). Si veda C.A. GIROTTI, *Roger de Piles's annotations to Carlo Cesare Malvasia's Felsina Pittrice (Bologna, 1678)*, in E. CROPPER, L. PERICOLO (a cura di), *The critical edition and annotated translation of Carlo Cesare Malvasia's «Felsina pittrice»*, London, Harvey Miller, II/1, 2017, pp. 53-106.

²⁶ R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, François Muguet, 1699, pp. 300-316.

²⁷ F. LE COMTE, *Cabinet de singularité d'architecture, peinture, sculpture, gravure*, Paris, N. Picart, 1699, II, p. 170.

²⁸ Ivi, II, pp. 170-175.

misteriosa serie di “donne forti”, incise da Chauveau, che non sembra essere mai esistita²⁹.

Di fatto, Ludovico Carracci non era molto presente a Parigi neppure per mezzo dell'incisione. Certo, il primo catalogo scritto in francese delle stampe dei Carracci (da loro eseguite o tratte dalle loro opere), quello appena citato di Florent le Comte, è talora ingiusto nei suoi confronti. D'altronde abbiamo visto che in effetti in Francia erano state realizzate alcune incisioni da opere di Ludovico (soprattutto disegni, come nel caso del *Recueil Jabach*).

Ma la presenza di Ludovico nelle collezioni di stampe sembra molto limitata. L'album dedicato a contenere le incisioni da Ludovico Carracci raccolte da Marolles – il grande collezionista di incisioni che è all'origine del Gabinetto delle stampe della Biblioteca Reale, poi Nazionale – non conteneva più di 43 incisioni, e soltanto una decina di esse era dovuta a incisori francesi. Una goccia d'acqua in confronto alle circa 400 incisioni realizzate entro la fine del Seicento da opere di Annibale Carracci, tra le quali più della metà dovute ad artisti francesi, in un panorama ampio che va dalla Galleria Farnese, incisa da Nicolas Mignard a Roma, ai quadri della collezione reale, come il *Martirio di santo Stefano* e l'*Assunzione della Vergine*, riprodotti da Guillaume Chasteau a Parigi in due stampe esibite nella mostra curata dall'Accademia reale del 1673. Oltretutto, gli affreschi di palazzo Magnani, pubblicati da Louis de Chatillon nel 1659, sono riferiti al solo Annibale.

Questo silenzio dei testi nei confronti di Ludovico trova un'eco nell'assenza dell'artista nelle collezioni francesi della fine del Seicento, che sono invece ricche di opere di Annibale. Nella collezione reale inventariata da Le Brun sono presenti soltanto quattro opere di Ludovico contro ventitré di Annibale³⁰. Ma, siccome la pittura di Ludovico non era ben conosciuta, su quattro dipinti «di» Ludovico, due sono adesso attribuiti ad altri artisti: Albani per l'*Annunciazione* di Clamecy e Filippo Napoletano per l'*Adorazione dei Magi* di Lione (proveniente dalla collezione Mazarino, dove era giustamente attribuita al pittore paesaggista). Mazarino, che aveva costituito la sua collezione principalmente sul gusto romano e a partire da collezioni romane, non possedeva nessun quadro di Ludovico, malgrado l'affermazione di Sauval secondo la quale il cardinale possedeva dodici sue opere³¹, una cifra da riferire di fatto ad Annibale, cui sono attribuiti una decina di quadri, sempre sotto il nome generico e assoluto di «le Carrache»³².

²⁹ L'elenco di LE COMTE (ivi, I, pp. 168-169) contiene numerosi errori, e Chauveau non sembra aver inciso nessuna opera di Ludovico Carracci.

³⁰ A. BREJON, *L'inventaire Le Brun de 1683*, cit., n.n. L.B. 124 (l'*Adorazione dei Magi* di Filippo Napoletano ora a Lione); L.B. 217 (una *Natività* di Ludovico, ora perduta); L.B. 218 (l'*Annunciazione* di Albani, ora a Clamecy); L.B. 452 (l'*Adorazione dei pastori* di Ludovico, ora a Fontainebleau).

³¹ H. SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1660 ca.), Paris, C. Moette, 1724, II, p. 175. Si tratta di un raro caso dove l'informazione di Sauval, in genere esatta, è erranea (P. MICHEL, *Mazarin prince des collectionneurs*, Paris, RMN, 1999, p. 538, n. 157).

³² P. MICHEL, *Mazarin prince des collectionneurs*, cit., pp. 377-378.

Alla fine del Seicento, quando Germain Brice o Florent le Comte descrivono le collezioni parigine, possono citare opere di Ludovico soltanto in casa di personaggi estranei al mondo dell'arte: una *Deposizione dalla croce* presso il ballerino Pierre Beauchamps³³, una *Natività* (la terza?) di padre La Chaise, in mezzo a un insieme assai eterogeneo di quadri³⁴. Una tale assenza si può forse spiegare con la difficoltà di procurarsi i dipinti: quasi tutte le opere di Annibale o del Domenichino della collezione reale provenivano dalle collezioni romane (Ludovisi, Sannesio).

Non si deve comunque tacere una reale mancanza d'interesse nei confronti di Ludovico da parte degli artisti, i quali potevano usare altri circuiti per acquisire opere che ritenevano importanti come modelli. Su 1.600 tele attribuite, citate in un gruppo di 400 inventari legali di pittori deceduti tra 1680 e 1750, 76 sono riportate sotto il nome dei Carracci, ossia un po' meno del 5%. Ma su queste 76, solo 4 sono date a Ludovico, mentre il nome di Annibale è esplicitato in 29 casi, e implicito in tutti gli altri. In più, i quattro quadri di Ludovico sono citati soltanto in un inventario, quello di Antoine Benoist (1631-1717), che possedeva sedici pitture di Annibale entro un nucleo di 146 dipinti attribuiti, mentre le pitture di Annibale sono menzionate da Le Brun, Houasse, il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, e pure da altri pittori legati all'Accademia, come Philippe Vignon e Gabriel Blanchard, o da pittori esterni a quell'istituzione, come Jean de Cany.

Non mancava soltanto una denominazione chiaramente identificabile ("Louis", "Ludovic", laddove Annibale è sempre "Annibal"): mancava proprio il pittore, che era stato attivo principalmente a Bologna, un luogo troppo fuori mano per "farsi un nome".

Il luogo di Bologna e la fama di Ludovico

Penso che il canonico Malvasia avesse ben compreso questo problema e che avesse tentato di rimediare in tre punti.

È già stato sottolineato come il capitolo sui Carracci all'interno della *Felsina pittrice* costituisca una difesa e una disamina di Ludovico a confronto con Annibale, una difesa tanto più necessaria dopo che nel 1672 era stato pubblicato il volume delle *Vite* di Bellori³⁵. L'indice della *Felsina pittrice* riflette la

³³ G. BRICE, *Description de la ville de Paris*, Paris, Nicolas Le Gras, 1687, pp. 50-51; A. SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 396.

³⁴ F. LE COMTE, *Cabinet de singularité*, cit., II, pp. 234 e 188. Inoltre: A. SCHNAPPER, *Curieux*, cit., p. 391.

³⁵ In proposito si veda soprattutto G. PERINI, «L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna», cit. Più specificamente, sul testo di Malvasia: A. SUMMERSCALE, *Carlo Cesare Malvasia, Malvasia's life of the Carracci. Commentary and translation*, University Park, Pennsylvania University Press, 2000; E. CROPPER, *A plea for Malvasia's Felsina pittrice*, in E. CROPPER, L. PERICOLO (a cura di), *The critical edition*, cit., I, pp. 1-47.

nuova importanza assegnata a Ludovico: la voce consacratagli (35 righe) è lunga più del doppio di quella di Annibale (16 righe)³⁶.

Più che l'ampia trattazione delle vicende relative ai Carracci, poco articolata nella sua organizzazione e contenente spesso espressioni dialettali che dovevano renderne difficoltosa la lettura, furono probabilmente le notizie sintetizzate nell'indice a consentire agli stranieri di orientarsi nel testo, talora confuso, della *Felsina*. Tale indice costituisce di fatto un *instrumentarium*: è lì, ad esempio, che Roger de Piles trova chiaramente formulata l'informazione per la quale era stato Ludovico a cedere ai cugini la committenza Farnese ed è in un altro passo dell'indice (voce «ingannarsi») che Félibien rintraccia la notizia dei quadri falsamente attribuiti ad Annibale.

La guida *Le pitture di Bologna* (1686) è anch'essa concepita come uno strumento per far conoscere l'importanza di Bologna come città d'arte, in concorrenza con la Roma antica e moderna; il compianto Andrea Emiliani ne aveva ben sottolineato l'importanza fondamentale nella patrimonializzazione della pittura bolognese³⁷. Anche in questo caso, il notevole ruolo accordato a Ludovico si desume già dall'indice: cinque righe per Annibale contro dieci per Ludovico.

Il terzo punto su cui occorre intervenire era la mancanza di un luogo di riferimento per Ludovico, come lo era la Galleria Farnese per Annibale. Malvasia sceglie il chiostro di San Michele in Bosco e s'impegna a farne incidere gli affreschi, sottolineando così il ruolo di Ludovico in quanto fondatore della scuola bolognese. In un libro col quale Malvasia intendeva rispondere alla fama visiva e testuale della Galleria Farnese, questo è ben chiaro sia dal titolo (*Il Claustro di S. Michele in Bosco dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti Maestri usciti della sua scola*, 1694) sia dagli affreschi riprodotti, scelti in funzione del loro valore didattico e della loro fedeltà all'estetica ludoviciana³⁸. Nella sua pubblicazione del 1776, Giampietro Zanotti è esattamente sulla stessa lunghezza d'onda, ma cercherà di inserire questa volontà di monumentalizzazione di Ludovico nell'orizzonte più ampio della storia dell'arte³⁹.

³⁶ Sulle strategie usate da Malvasia negli indici della *Felsina pittrice*: O. BONFAIT, *Dalle «Memorie pittoriche» alla «Felsina pittrice». «Indice delle cose notabili» di Malvasia*, «Studi di Memofonte», 23 (2019), pp. 199-229.

³⁷ A. EMILIANI (a cura di), *Carlo Cesare Malvasia. Le pitture di Bologna*, Bologna, Alfa, 1969.

³⁸ Maria Silvia Campanini ha giustamente notato che è stato escluso l'affresco di Tiarini (M.S. CAMPANINI, *Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco*, Bologna, Nuova Alfa, 1994, p. 106). Su questo progetto di Malvasia (pubblicato nel 1694, l'anno dopo la morte del canonico), si vedano anche G. WIMBÖCK, *Der Wissenstempel der Malerei als Anwendungsfall: der Claustro di S. Michele von Ludovico Carracci bei Carlo Cesare Malvasia*, in Z. ARNOLD, P. TSCHOLL (a cura di), *Wissensformen*, Zürich, Gta-Verlag, 2008, pp. 154-165 e C. DEMPSEY, *Malvasia's Il Claustro di S. Michele in Bosco (Bologna, 1694)*, in G.M. ANSELM, A. DE BENEDICTIS, N. TERPSTRA (a cura di), *Bologna. Cultural crossroads from the Medieval to the Baroque*, Bologna, BUP, 2013, pp. 107-112.

³⁹ G. ZANOTTI, *Il Claustro di San Michele in Bosco di Bologna de' Monaci Olivetani dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti Maestri usciti dalla sua Scuola; Con la compiuta Serie delle Dipinture diligentemente disegnate, ed incise in Rame*, Bologna, Gamberini & Parmeggiani, 1776.

La qualità dell'edizione, l'uso dei titoli per le opere nel volume, che permette riferimenti precisi, la rappresentazione del luogo architettonico (pianta, sezione) e del sistema decorativo (con le erme) suggerisce, per così dire, una "pantheonizzazione" dell'opera nel suo insieme, come lo stesso Zanotti aveva già fatto con *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolo Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna descritte ed illustrate* (1756).

Questo sforzo di promozione del nome di Ludovico come capostipite della scuola bolognese ha successo.

All'Académie royale di pittura di Parigi, il nome di Ludovico Carracci non era mai stato pronunciato prima del Settecento, mentre Annibale Carracci aveva avuto diritto a due conferenze, dedicategli nel corso del 1668/69, cosa che lo aveva posto allo stesso livello di Tiziano o di Raffaello⁴⁰. Il nome di Ludovico è spesso citato nell'anno 1704, con le letture della traduzione delle lettere di Alessandro Vittoria contro alcuni pareri espressi nella *Felsina pittrice*⁴¹.

Mentre nel Seicento né il nipote di Colbert, né l'architetto Robert de Cotte stimano necessario fermarsi a Bologna, la città emiliana diventa una tappa obbligatoria nel corso del Settecento, fino a Stendhal⁴². Ne sono prova le pagine che il protestante Maximilien Misson o il "Président" Charles de Brosses dedicano alla città. L'abate Jérôme Richard, nella sua *Description de l'Italie* (1770), cita per Bologna Guido Reni (7 volte) quasi quanto Ludovico (5 volte), laddove Annibale ha diritto a una sola menzione. L'abate tesse l'elogio della *Vocazione di san Matteo* di Ludovico alla chiesa dei Mendicanti e sviluppa la descrizione del chiostro di San Michele in Bosco su più di due pagine, affermando che questi affreschi potevano eguagliare tutte le altre gallerie nel mostrare il merito della pittura⁴³. Nell'*Encyclopédie*, anche Diderot fa l'elogio dei dipinti del chiostro nel paragrafo su Ludovico.

Questo interesse per il pittore si rivela pure nella collezione reale. Il volume delle incisioni tratte da Ludovico Carracci alla Biblioteca Nazionale di Parigi, costituito nel Settecento, si apre con le stampe dagli affreschi del chiostro di San Michele in Bosco eseguite per la pubblicazione voluta da Malvasia e contiene tutte le tavole del volume di Zanotti. Nel 1742 lo stesso Luigi XV

⁴⁰ Sébastien Bourdon, il 5 maggio 1668, sul *Martirio di santo Stefano* (Louvre, inv. 203); Nicolas Loir, il 4 gennaio 1669, su un altro *Martirio di santo Stefano* (Louvre, inv. 204) che attribuisce all'Albani ma su disegno di Annibale, manifestando così la «sapiente scuola dei Carracci» (il dipinto è adesso attribuito ad Annibale Carracci: *Conférences ARPS*, I, pp. 283-292). Le due conferenze vennero rilette nel 1682 e il nome di Annibale Carracci compare pure in altre conferenze. Per i testi delle conferenze: J. LICHTENSTEIN, C. MICHEL (a cura di), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, ENSBA, I, 2006, pp. 239-245, 283-292.

⁴¹ Ivi, III, 2009, *ad indicem*.

⁴² Per un indice delle guide e delle relazioni di viaggio del Settecento che fanno menzione di Bologna: G. CUSATELLI (a cura di), *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bologna, Il Mulino, 1986, 2 voll.

⁴³ J. RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie*, Paris, Antoine Boudet, II, pp. 95, 98.

acquista alla vendita della collezione di Vittorio Amedeo di Savoia, principe di Carignano, un dipinto tardo di Ludovico, il tondo raffigurante la *Madonna col Bambino* che si conserva tuttora al Louvre⁴⁴ [fig. 2].

A questo punto, Charles Nicolas Cochin, che col suo *Voyage d'Italie* (1758) voleva formare il buon gusto di Marigny, dal 1751 *Directeur général des Bâtiments* e degli artisti dell'Académie royale, non poteva fare a meno di citare Ludovico e, dal momento che non tratta di Roma, lo menziona quanto Annibale⁴⁵. Questo anche se per Cochin, obnubilato da *L'Ombre du Grand Colbert*⁴⁶ e da un ritorno all'ordine e alla grande pittura del Seicento, è Annibale il modello da imitare, mentre Ludovico, troppo legato al manierismo emiliano e al chiaroscuro lombardo, non può essere un pittore adatto a svolgere un simile ruolo. Mentre per Annibale Cochin traccia sempre elogi assoluti, non si trattiene mai dal criticare la pittura di Ludovico, soprattutto per quanto riguarda il colore.

Ecco, ad esempio, il suo commento della *Vocazione di san Matteo* nella chiesa dei Mendicanti:

Sul terzo altare c'è un grande dipinto di Ludovico Carracci che rappresenta S. Matteo chiamato all'apostolato. Questa pittura è composta e disegnata in modo grande, ci sono cose belle, in particolare le teste. Tuttavia, non dà molto piacere: è di un colore oscuro che si è scurito con il tempo; inoltre, non c'è nulla di estremamente bello, e ci sono alcuni disegni errati, come il fondo della figura di San Matteo, la mano di Cristo, e alcune altre parti, che non sono belle⁴⁷.

E il confronto tra Ludovico e Annibale alla chiesa del Corpus Domini è significativo:

Al quarto altare, sulla destra, ci sono due dipinti di Ludovico Carracci. Uno rappresenta l'Apparizione di Gesù Cristo al Limbo, l'altro, un'Assunzione della Vergine, e gli Apostoli che guardano nella tomba, sempre di grande carattere, ma di colore triste.

⁴⁴ S. LOIRE, *Musée du Louvre*, cit., pp. 166-168 (inv. 184).

⁴⁵ Si veda l'utilissima edizione critica di C. MICHEL, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin: 1758*, Rome, École française de Rome, 1991.

⁴⁶ *L'Ombre du Grand Colbert* è il titolo di un celebre libro di La Font de Saint-Yenne (1752), in cui si consiglia il ritorno a un politica attiva nelle belle arti, sull'esempio di Colbert, per restaurare la grande pittura francese.

⁴⁷ «Au troisième autel, est un grand tableau de Louis Carracci représentant S. Matthieu appelé à l'apostolat. Ce tableau est compote & dessiné de grande manière il y a de belles choses, & particulièrement les têtes. Cependant il ne fait pas grand plaisir: il est d'une couleur obscure qui a encore noirci par le temps; d'ailleurs il n'y a rien d'extrêmement beau, & il s'y trouve des incorrections de dessein, telles que le bas de la figure de saint Matthieu, la main du Christ, & quelques autres parties, qui ne sont point belles» (C. MICHEL, *Le voyage d'Italie*, cit., p. 258; C.N. COCHIN, *Voyage d'Italie ou Recueil de notes sur les ouvrages et les peintures qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, Jombert, 1758, II, p. 199).

Sul quarto altare a sinistra c'è la Resurrezione di Gesù Cristo di Annibale Carracci, disegnata in modo eccellente. Ci sono bellissimi scorci, che sono trattati con grande carattere, ma il colore è più triste del solito per questo maestro⁴⁸.

Il disegno e la grazia di Ludovico

Di tutt'altro avviso è il parere di Dezallier d'Argenville, il cui discorso non sposa il punto di vista dell'Académie, al fine di orientare la pittura contemporanea, ma quello dei collezionisti, pensando soprattutto al nuovo mercato dei disegni. Nel suo *Abrégé* del 1745, Dezallier fa di Ludovico non un debole epigono di Annibale, ma un caposcuola⁴⁹. Dedica infatti lo stesso numero di pagine a Ludovico e ad Annibale e, all'inizio della sua biografia, sottolinea il ruolo di Ludovico non soltanto nella scuola bolognese, ma nella storia della pittura:

Il solo nome di Ludovico Carracci è un elogio [...]. Ludovico era cugino di Agostino e Annibale Carracci, che erano fratelli e che divennero suoi allievi: i loro soli nomi sarebbero stati sufficienti a renderlo immortale, se il suo merito personale non avesse preso il comando [...]. Siamo debitori a questo grande uomo per aver tirato fuori la pittura dallo stato di languore che avrebbe potuto farci temere la sua totale distruzione. Possiamo dire che Ludovico gli ha ridato il suo primo lustro⁵⁰.

Il biografo e *amateur* è ben consapevole di capovolgere la tradizione storiografica invalsa fino ad allora:

L'eccellenza del talento di Ludovico Carracci rende difficile credere a ciò che si dice di questo artista. Ludovico, che si trovò lontano dai suoi due cugini, fece capire che era autosufficiente (*a*) nei quadri che dipingeva, mentre gli altri due avevano sempre bisogno dei suoi consigli e delle sue correzioni. (*a*: a dispetto di ciò che diversi autori hanno suggerito, che il colore di Ludovico era diventato molto spento quando fu separato dai suoi cugini)⁵¹.

⁴⁸ «Au quatrième autel, à droite, il y a deux tableaux de Louis Carracci. L'un représente l'Apparition de Jésus-Christ aux limbes l'autre, une Assomption de la Vierge, & les Apôtres regardant dans le tombeau, toujours de grand caractère, mais de couleur triste. [...] Au quatrième autel à gauche est la Résurrection de Jésus-Christ d'Annibale Carracci, excellemment dessinée. Il y a de beaux raccourcis, qui sont traités de grand caractère mais la couleur en est plus triste qu'il n'est ordinaire à ce maître» (C. MICHEL, *Le voyage d'Italie*, cit., p. 271; C.N. COCHIN, *Voyage d'Italie ou Recueil de notes*, cit., II, p. 144).

⁴⁹ A.-J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, De Bure, 1745, I, pp. 233-237 per la vita di Ludovico Carracci.

⁵⁰ «Le seul nom de Louis Carrache est un éloge. [...] Louis étoit cousin d'Augustin & d'Annibal Carrache, qui étoient frères & qui devinrent les élèves: leurs noms seuls suffisoient pour l'immortaliser, si son mérite personnel n'eût pris les devants. [...] On est redevable à ce grand homme, d'avoir tiré la peinture de cet état de languueur qui pouvoit en faire craindre l'entier anéantissement. On peut dire que Louis lui a rendu son premier lustre».

⁵¹ «L'excellence de talent de Louis Carrache rend peu croyable ce qu'on rapporte de cet artiste. Louis qui se trouva éloigné de ses deux cousins, fit bien voir qu'il se suffisoit (*a*) à lui-même dans les tableaux qu'il peignit, au lieu que les deux autres ont toujours eu besoin de ses conseils & de ses

Questo nuovo Ludovico, indipendente da Annibale, è un artista che coltiva la grazia e che si esprime principalmente nel disegno, dove può fare miglior prova della sua eleganza immaginativa vicina al manierismo, e affermare il suo soave eclettismo capace di soddisfare diversi gusti.

Agostino pensava solo alla letteratura; il disegno e la correttezza occupavano interamente Annibale: finezza di contorno, leggerezza e grazia erano i compagni di Ludovico.

Era così abbondante nei suoi pensieri che girava un soggetto in venti modi diversi; abile nella pittura di paesaggio, più grazioso di Annibale, corretto com'era, ha formato, da tutte le scuole, una maniera fervida e amabile, che è sempre stata seguita dai più intelligenti.

I disegni di Ludovico hanno una bella semplicità, meno fuoco, più grazia ed elevazione di quelli degli altri Carracci. La correttezza, il tocco, l'espressione e la spiritualità, tutto deve incontrarsi lì. Una penna fine e delicata, sostenuta da una piccola acquerellatura, si nota più spesso nei suoi disegni, rispetto all'uso di più matite. Il suo stile si avvicina a quello del Correggio, i suoi contorni fluenti, le sue arie aggraziate nelle teste, molta leggerezza, e il sublime delle sue composizioni lo faranno sempre riconoscere⁵².

Queste osservazioni spiegano la citata scelta nel 1742 di un quadro tardo di Ludovico, davvero a mezza strada tra il Correggio e Tibaldi, per la collezione reale.

È questa qualità aggraziata che è adesso riconosciuta a Ludovico e che lo distingue da Annibale: il concetto è usato nella descrizione di dieci dipinti tra i 150 che passano sul mercato parigino tra il 1740 e il 1810, mentre viene citato raramente per i 275 dipinti di Annibale. 150 dipinti di Ludovico contro 275 dipinti per Annibale: siamo di nuovo in un rapporto di uno a due, totalmente assente nel Seicento (e di nuovo nel Novecento), che attesta la rivalutazione di Ludovico nel Settecento, ma di un Ludovico diverso rispetto a quello del Seicento, che non è più solo il cugino di Annibale. È un Ludovico pittore della grazia, legata al Cinquecento, e non un artista che doveva aprire la strada alla pittura di affetti, alla pittura della grande maniera, alla pittura francese del Seicento, quale era il ruolo di Annibale. È quest'immagine di

corrections. (a: Malgré ce qu'ont avancé plusieurs auteurs, que le coloris de Louis s'étoit fort affoibii, lorsqu'il fut séparé de ses cousins).

⁵² «Augustin ne pensoit qu'à la littérature; le dessein & la correction occupoient entièrement Annibal: la finesse des contours, la légèreté, les grâces, furent les compagnes de Louis. Il étoit si abondant dans ses pensées, qu'il retournait un sujet de vingt manières différentes; habile à faire du paysage, plus gracieux qu'Annibal, aussi correct que lui, il a, de toutes les écoles, formé une manière fçavante & aimable, qui a toujours été suivie par les habiles gens. Les desseins de Louis ont une belle simplicité moins de feu, plus de grâce et d'élévation que ceux des autres Carraches. La correction, la touche, l'expression & la spiritualité, tout doit s'y rencontrer. Une plume fine & déliée, soutenue d'un petit lavis, se remarque plus souvent dans ses desseins, que l'usage des différents crayons. Son style approche de celui du Corrège, ses contours coulans, ses airs de têtes gracieux, beaucoup de légèreté, et le sublime de ses compositions le feront toujours reconnoître».

un Ludovico amabile a servire di riferimento ancora all'inizio dell'Ottocento, come attesta questa descrizione di un suo quadro nella vendita Giustiniani a Parigi (1812):

Queste due figure [la Vergine e il Bambino] piene di grazia, si stagliano su uno sfondo di paesaggio, e offrono tanta fermezza nel contorno, quanta correzione nel disegno. – Malvasia distingue questa pittura con gli epiteti di Grazioso e Ingegnoso (*Felsina pittrice*, tomo I, p. 88)⁵³.

Ai tempi, però, è soprattutto la grafica di Ludovico Carracci a essere apprezzata. In questa descrizione di un disegno nella vendita Crozat, Mariette spiega i motivi della scarsa fortuna di Ludovico e della nuova appetibilità dei suoi disegni:

Se la maniera di Ludovico Carracci non ha la fierezza di quella di Annibale, l'amabile semplicità che vi regna, e le ingenue grazie di cui è adornata, la rendono non meno ammirevole. Le sue composizioni sono anche di uno stile più nuovo e più sublime di quelle di suo cugino, e questo stile si avvicina di più a quello di Correggio. A questo grande pittore manca solo di essere più conosciuto. Siccome ha lavorato quasi tutta la sua vita solo nei luoghi pubblici di Bologna, la sua gloria è, per così dire, racchiusa all'interno di questa città⁵⁴.

La mobilità dei disegni facilita la moda delle opere grafiche di Ludovico: pressoché 200 lotti con disegni di Ludovico passano nelle aste parigine tra 1740 e 1789, e il numero per Annibale è superiore soltanto di un terzo (305). I proprietari coprono un ampio spettro sociale e artistico: i pittori Adrien Manglard (la cui vendita mise sul mercato parigino disegni acquistati probabilmente in Italia) e Pierre Peyron, collezionisti quali il duca di Tallard e Randon de Boisset, l'*amateur* e biografo Dezallier, i mercanti Lempereur e Huquier. Le qualità messe in luce sono sempre la grazia, «la touche la plus légère et des contours remplis de grâce et de facilité» (vendita Nourri, 1785), la fecondità del suo genio (vendita Peyron, 1786).

⁵³ «Ces deux figures [la Vierge et l'Enfant] pleines de grâce, se détachent sur un fond de paysage, et offrent autant de fermeté dans le contour, que de correction dans le dessin. M.V - Malvasia distingue ce tableau par les épithètes de Gracieux et d'Ingénieux (*Fels Pitt*, tom. 1, p. 88)». A.J. PAILLET, *Catalogue historique et raisonné de tableaux par les plus grands peintres, principalement des écoles d'Italie, qui composent la rare et célèbre galerie du Prince Giustiniani*, Paris, Dubray, 1812, p. 74.

⁵⁴ «Si la manière de Louis Carrache n'a pas la fierté de celle d'Annibal, l'aimable simplicité qui y regne, & les graces naïves dont elle est ornée, ne la rendent pas moins admirables. Ses Compositions sont même d'un style plus neuf & plus sublime, que celles de son cousin, & ce style approche davantage de celui du Corregio. Il ne manque à ce grand Peintre que d'être plus connu. Comme il n'a travaillé presque toute sa vie, que dans des lieux publics à Boulogne, sa gloire est, pour ainsi dire, renfermée dans l'intérieur de cette Ville». P.-J. MARIETTE, *Description sommaire des desseins [...] du cabinet de feu M. Crozat*, Paris, 1751, pp. 46-47.

Questo nuovo Ludovico Carracci beneficia allora di una grande fortuna visiva in Francia, soprattutto nel campo del disegno e dell'incisione. Vorrei portarne solo due esempi.

Il conte di Caylus riproduce quasi una ventina di disegni di Ludovico nei due volumi *Dessins du cabinet du Roi gravés par le comte de Caylus*, che offre nel 1743 all'Académie Royale di pittura. Il numero è assai elevato in confronto a quello di disegni di Ludovico presenti nelle collezioni reali e la scelta spazia entro un ampio raggio di soggetti, dalle figure di storia piene di grazia e tracciate con una «amabile semplicità», per riprendere i termini di Mariette per la vendita Crozat, ai paesaggi.

Ma gli esiti più sintomatici di questo interesse per Ludovico sono forse i disegni eseguiti da Fragonard durante il suo viaggio in Italia e confluiti nel *Panopticon italiano*⁵⁵. La differenza tra il testo di Saint-Non e le copie di Fragonard esemplifica il cambiamento in favore di Ludovico operato nel Settecento. L'abate di Saint-Non ripete ancora la vulgata: è Annibale il più grande per il disegno, Ludovico è migliore per «il fuoco e il terribile della sua composizione»; il confronto tra i due non si può fare a Bologna, a causa dello scarso numero di opere di Annibale nella città emiliana, ma, nonostante il parere dei bolognesi, Annibale è il primo dei Carracci. Dal suo canto, Fragonard è evidentemente affascinato proprio da Ludovico: sui 45 disegni eseguiti a Bologna, ha riprodotto una volta su tre un'opera di Ludovico (soltanto quattro di Annibale, che poteva ammirare a palazzo Magnani e a palazzo Fava, dove ricava disegni) e non si è mai interessato al Domenichino... Tutto l'ampio spettro della creazione di Ludovico interessa Fragonard: gli affreschi di palazzo Sampieri con le figure virili di *Ercole* e *Giove*, gli atlanti decorativi a chiaroscuro del chiostro di San Michele in Bosco, le pale d'altare come quella di San Giacinto, e pure le figure soavi delle donne lascive inviate a tentare san Benedetto [fig. 3], particolare di un affresco del chiostro diventato famoso: un Ludovico «terribile», ma pure il Ludovico amabile e dalla linea piena di grazia, come l'aveva connotato Mariette. Saint-Non e Fragonard si recano alla Certosa di Bologna e lì, malgrado la notorietà in Francia dell'*Ultima comunione di san Girolamo* di Agostino, Fragonard, seguendo Malvasia, preferisce copiare la *Predica del Battista*, che «con risoluta e facile maniera si oppose alla tanto diligente e studiata dell'altro»⁵⁶ e addirittura un secondo quadro meno conosciuto, la *Flagellazione*.

Nel 1757, il *Dictionnaire portatif de peinture* di Pernety sintetizza nella voce «Louis Carrache» (di importanza uguale a quella di Annibale) queste qualità riconosciute all'arte di Ludovico:

⁵⁵ P. ROSENBERG (a cura di), *Saint-Non, Fragonard, Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761*, Roma, Ed. dell'Elefante, 2000 (prima ed. 1986), pp. 79-88 (per il *journal* dell'abate di Saint-Non), 398-409 (per i disegni di Fragonard).

⁵⁶ C.C. MALVASIA, *Pitture di Bologna*, cit., I, p. 343.

Metteva nelle sue opere tanta correzione quanto Annibale ed era più aggraziato. Il suo stile nel disegno è nobile, la sua maniera colta e grande; ha reso perfettamente il paesaggio. I suoi disegni sono preziosi; c'è molta espressione, correzione e semplicità, con un tocco delicato e spirituale. Ha avuto per allievi Annibale Carracci, Lucio Massari, Agostino Carracci, Lorenzo Garbieri, Alessandro Tiarini e tanti altri⁵⁷.

Un tale confronto in favore di Ludovico, e a scapito di Annibale, non esisteva nel precedente *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* di Lacombe, stampato nel 1752.

Possiamo adesso tornare alla questione sollevata all'inizio di questa ricerca. Pure se gli ufficiali dell'Académie Royale di pittura continuarono a preferire il disegno corretto di Annibale, Ludovico è ammirato in Francia nella seconda metà del Settecento sia per il suo fuoco, che lo avvicina a una certa corrente della pittura francese favorita da Diderot, sia la sua grazia quasi manierista, che lo fa ammirare da *amatori* incisori e da quanti coltivano le arti grafiche. Si può capire, allora, perché i commissari rivoluzionari francesi fossero andati fino a un piccolo paese sperduto negli Appennini, Semelano, per cercare un *Martirio dei santi Pietro e Paolo* e portare così al museo del Louvre un numero di quadri di Ludovico quasi uguale a quello di Annibale.

Quando all'inizio del Novecento si procederà a una prima riscoperta dei Carracci entro un discorso storico che li vede come pittori esemplari della religiosità della Controriforma, Ludovico Carracci non avrà grande fortuna. Rouchès considera debole il suo disegno, non esente da manierismi, e non gli accorda la patente di genio che riserva ad Annibale, né la «curiosità universale» che sarà il tratto proprio di Agostino, qualificato come il «vero fondatore dell'accademia dei Carracci»⁵⁸. Inoltre, sempre secondo Rouchès, dopo il viaggio a Roma nel 1602 la pittura di Ludovico mostra l'influenza di Raffaello e di Michelangelo, ed è segnata quindi dall'eclettismo: un rimprovero fatidico, che alla fine dell'Ottocento aveva fatto espellere i Carracci dalle pareti dei musei.

Si sarebbe dovuto aspettare il Longhi bolognese, o il passaggio a Bologna degli studiosi in occasione delle mostre biennali degli anni Cinquanta, per ritrovare di nuovo un'attenzione accademica, un interesse di pubblico per l'arte di Ludovico, caratterizzata dai due poli di «natura ed espressione».

⁵⁷ «Il mettoit dans ses ouvrages autant de correction qu'Annibal & il étoit plus gracieux. Son goût de dessein est noble, sa maniere sçavante & grande ; il taisoit parfaitement le paysage. Ses desseins arrêtés à la plume sont précieux ; il y règne beaucoup d'expression, de correction & de simplicité, avec une touche délicate & spirituelle. Ses élèves sont Annibal Carrache et Lucio Massari, Augustin Carrache, Lorenzo Garbieri, Alessandro Tiarini, & plusieurs autres».. A.-J. PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Bauche, 1757, p. 195.

⁵⁸ G. ROUCHÈS, *La Peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle, 1575-1619, les Carrache*, Paris, Alcan, 1913, p. 194.



1. Ludovico Carracci, *Natività*, Fontainebleau, Castello (deposito del Musée du Louvre)



2. Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino*, Parigi, Musée du Louvre



3. Jean-Honoré Fragonard, *Gruppo di tre donne sedute* (dall'affresco di Ludovico Carracci nel chiostro di San Michele in Bosco), Pasadena, Norton Simon Foundation

VERA FORTUNATI

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

Ludovico Carracci ricopre un ruolo paradigmatico in quella visione innovativa della storia dell'arte che Francesco Arcangeli va elaborando in uno sforzo critico dove la lezione di Roberto Longhi viene progressivamente immessa negli spazi vitali di una antropologia esistenziale. Per Arcangeli la percezione diretta della materia pittorica, analizzata con l'accanita filologia propria della scuola longhiana, diviene evento esistenziale, in quanto la forma va sempre rapportata alla struttura mentale e alla spinta emotiva dell'artista che affonda le sue radici in un tempo di esistenza individuale. La forma non può prescindere dalla concezione di vita che il pittore esprime. Questa forza di novità propria del pensiero critico arcangeliano si schiude progressivamente, perché lo studioso sceglie non la quantità ma la qualità di espressioni artistiche destinate ad uno scandaglio critico nel tempo sempre più approfondito.

Ludovico Carracci diviene molto presto una presenza viva nell'avventura critica di Arcangeli, che nelle *Estatì bolognesi* del 1943 racconta delle sue precoci visite nella chiesa di San Giacomo: «Un legame confidenziale mi attira qualche volta davanti al *San Rocco* di Ludovico Carracci in San Giacomo. Allora il martire gigante intavolava per me la sua orazione meditativa, malinconica, e alzava con lentezza gli occhi»¹. Ezio Raimondi, che riporta alla memoria questo episodio, non esita a sottolineare come «l'attenzione per Ludovico avesse anche una ragione esistenziale, un vincolo e un sentimento di appartenenza, una affinità di luogo e di destino [...]. Perciò dopo la rivelazione di Longhi e i suoi folgoranti *Momenti* padani, non restava che scendere nel vivo ancora oscuro della questione carraccesca»². Nel 1956, alcuni mesi

¹ F. ARCANGELI, *Estatì bolognesi*, in ID., *Incanto della città*, con una testimonianza di Attilio Bertolucci, Bologna, Nuova Alfa, 1984, p. 133.

² E. RAIMONDI, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 70.

prima della mostra, nel saggio *Sugli inizi dei Carracci*³ Arcangeli affronta con una appassionata e puntigliosa filologia la «triade carracesca», evidenziando «in quella complessa partita di dare ed avere durata circa un decennio fra i due cugini maggiori»⁴ la «modernità di Ludovico» per «l'invenzione e poesia»⁵ nei confronti del «più talentoso Annibale» intento «a rianimare in nuovi timbri, a versare sentimenti diretti entro i termini di cultura e non di natura»⁶. Per giungere ad una interpretazione che pone Ludovico al centro di una pittura moderna precaravaggesca è stato necessario un esame, comparativo ed approfondito, dei testi figurativi soprattutto dei due protagonisti più importanti, senza dimenticare il ciclo decorativo di palazzo Fava: un percorso critico arduo, perché bisogna muoversi in un tessuto storico-artistico ancora poco indagato.

Arcangeli mostra una consapevole attenzione al clima storico in cui avvengono gli esordi dei giovani Carracci. Lo studioso sembra liberarsi degli stereotipi crociani per giungere ad una Controriforma intesa nella complessità dei suoi aspetti religiosi, politici e culturali, aiutato dal saggio su Bartolomeo Cesi di Alberto Graziani⁷, ma forse soprattutto dalle indimenticabili conversazioni avute con l'amico precocemente scomparso⁸: parla per Bologna di «provincia artistica controriformata»⁹ riportando la felice espressione di Carlo Volpe; guarda con attenzione al «naturalismo velato di pietà [...] che sarebbe piaciuto anche a Manzoni», scoperto da Mina Gregori in alcuni riformati toscani¹⁰; si rapporta come termine di paragone alla «pittura senza tempo» di Giuseppe Valeriano, usando la geniale, lucida definizione di Federico Zeri¹¹, ma soprattutto cita il *Discorso sulle immagini sacre e profane* (1582) di Gabriele Paleotti, mostrando un particolare interesse alle reali condizioni storiche in cui i giovani Carracci vivono i loro inizi. In questo contesto nasce la convinzione arcangeliana che le profonde motivazioni dell'arte sacra di Ludovico si trovino nel clima religioso austero ma umano promosso dall'azione riformatrice del cardinale bolognese. Quella «cara religione», severa ma domestica, «unione schietta di colto e di popolare» che «sarebbe piaciuta anche al Manzoni»¹², alla fine degli anni Cinquanta sembra al giovane storico Paolo Prodi, agli inizi della sua carriera, la conferma che nell'età tridentina,

³ F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, «Paragone», VII (1956), n. 79, pp. 17-48.

⁴ Ivi, p. 30.

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ Ivi, p. 27.

⁷ A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, «La critica d'arte», IV (1939), nn. 20-22, pp. 54-95.

⁸ Per l'amicizia di Francesco Arcangeli con Alberto Graziani: V. PIETRANTONIO, in F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Lezioni 1967-1970*, 2 voll., a cura di V. Pietrantonio, prefazione di V. Fortunati, Bologna, Il Mulino, 2015, I, p. 229 nota 30.

⁹ C. VOLPE, *Lucio Massari*, «Paragone», VI (1955), n. 71, p. 3.

¹⁰ M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone», I (1950), n. 9, pp. 11-12.

¹¹ F. ZERI, *Giuseppe Valeriano*, «Paragone», VI (1955), n. 61, pp. 35-46.

¹² F. ARCANGELI, *Sugli inizi*, cit., p. 36.

accanto agli aspetti repressivi e censori, possano coesistere fermenti religiosi profondi e vitali di un autentico ritorno alle fonti originarie della tradizione cattolica¹³.

Ma questi valori religiosi e le ragioni della spiritualità di Ludovico scaturiscono nel serrato paragone con i dipinti coevi di Annibale che, poco coinvolto nel sacro tridentino, è «un alessandrino più vivo e ricco di sensi». Si vanno così delineando, se pur in maniera ancora embrionale, i caratteri precaravaggeschi tra il 1583 e il 1585 della pittura del più anziano dei Carracci. Nel *Battesimo di Cristo* di Monaco uno stile luministico nuovo per «un ambiente vero» e «per gente vera»¹⁴; nell'*Annunciazione* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) la semplicità di uno spazio neoquattrocentesco ma accostato verso lo spettatore, dove il colore «non brilla» come nel virtuosismo «talentoso» di Annibale, ma dialoga con un contrasto naturale di luce e di ombra, «la luce d'inverno che piove dalla finestra alta»¹⁵, visualizzando il Mistero sacro come un episodio di vita domestica. Nel *Ritratto della famiglia Tacconi* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) «non occorre molta pittura»¹⁶ alla «verità naturale»¹⁷ di un brano di vita familiare, colta nello scorrere monotono della quotidianità; nella *Visione di san Francesco* (Amsterdam, Rijksmuseum) il notturno nella struttura compositiva e luministica sembra anticipare quello dell'*Estasi di san Francesco* del Caravaggio (Harvard, Wadsworth Athenaeum)¹⁸. Per spiegare il passaggio alle pale d'altare di grandi dimensioni, l'allievo ricorre alla «mirabile interpretazione» di Longhi, che sublima in una «poetica evocativa»¹⁹ il dialogo intessuto dai Carracci con la grande tradizione rinascimentale cinquecentesca, anche se per Arcangeli questa definizione «calza» soprattutto per Annibale²⁰. Nell'*Assunzione della Vergine* (Raleigh, North Carolina Museum of Art) gli apostoli «rustici, zucconi colpiti dalla luce sui panni e sui volti [...], in uno spazio ribaltato verso lo spettatore» prevedono da vicino l'umanità del Caravaggio²¹.

Nella *Conversione di san Paolo* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) «il tumulto e l'imminenza dell'evento»²² incombono con veemenza verso chi guarda: Arcangeli forse non casualmente intitola il dipinto «La caduta di San Paolo», mentre il lume meteorologico accentua la spazialità innovativa: «non più

¹³ P. PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, ora in ID., *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 134-135.

¹⁴ F. ARCANGELI, *Sugli inizi*, cit., p. 32.

¹⁵ Ivi, p. 37.

¹⁶ Ivi, p. 25.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 35.

¹⁹ Ivi, p. 42.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 43.

²² Ivi, p. 44.

prospettiva, se non per incrociata corrente, e quasi incomposta accumulazione di corpi e di gesti battuti dalla luce»²³.

Nella pala Bargellini «l'inquadratura generale» sembra «tizianesca-veronesiana» ma «il timbro della luce e dei colori è ancora quello, per noi così toccante, nella sua umana, naturale severità, quasi 'spagnola', dei primi anni»²⁴. Arcangeli si colloca in una posizione critica del tutto autonoma nel privilegiare Ludovico per le sue qualità precaravaggesche ma anche per un sentire religioso umano, «moderno». Non si può fare a meno di rilevare, come Raimondi sottolinea, «che Arcangeli tanto più citava le memorabili intuizioni longhiane dei *Momenti*, tanto più ne assimilava il senso al nuovo contesto di relazioni, fermenti e valori, con uno spostamento finale di prospettiva e di funzione tanto da indurre Longhi a prendere la parola in un testo di Paragone del 1957 eloquente sin dal titolo: *Annibale 1584?*»²⁵. Per il maestro l'artista di punta non è Ludovico ma Annibale, «poco timorato della controriforma», instancabile sperimentatore di nuove espressioni figurative, che ha il ruolo di guida nella riforma carraccesca²⁶. Si annulla l'interpretazione di Arcangeli dirottando verso Annibale i dipinti più significativi che l'allievo ha attribuito a Ludovico e sostenendo che le novità della produzione ludovichiana fra il 1588 e il 1592 sia debitrice allo stimolo preminente del giovanissimo Annibale. La risposta di Arcangeli si può intravedere nel saggio *Una gloriosa gara* pubblicato in «Arte antica e moderna», in due puntate, nel 1958, dedicato al ciclo decorativo dell'oratorio di San Colombano²⁷. Si approfondisce attraverso una sottile analisi di discriminazione fra gli allievi della schiera carraccesca la distanza fra i due cugini, anche nel rimando alle opere della maturità: diviene tangibile il rapporto dialettico tra «il sentimento di Ludovico» e la «forma di Annibale»²⁸. Non mancano avvincenti aperture interpretative su alcuni dipinti dell'attività matura di Ludovico, come si può verificare per l'*Incoronazione di spine* e la *Flagellazione* [fig. 1] (Bologna, Pinacoteca Nazionale): «Come un Tiziano più umile o un Caravaggio più fantomatico, Ludovico lacera ferite improvvise d'occhiaie in ombra, divarica dolorosamente nasi e bocche, immaginando un precipizio di manigoldi quasi shakesperiani, sotto le povere volte d'una cantina o tra le poche colonne e il cielo fumante d'un atrio il cui spazio rotola su di noi come colto da una macchina da ripresa»²⁹.

Dopo quasi dieci anni, nelle lezioni dei corsi universitari 1967-1970³⁰, Arcangeli ritorna sul ruolo sostenuto da Ludovico nella riforma carraccesca

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ E. RAIMONDI, *Ombre e figure*, cit., p. 61.

²⁶ R. LONGHI, *Annibale 1584?*, «Paragone», VIII (1957), n. 89, pp. 33-42.

²⁷ F. ARCANGELI, *Una gloriosa gara*, «Arte antica e moderna», I (1958), n. 3, pp. 236-254; n. 4, pp. 354-372.

²⁸ Contrapposizione di Arcangeli segnalata da E. RAIMONDI, *Ombre e figure*, cit., p. 64.

²⁹ F. ARCANGELI, *Una gloriosa gara*, cit., p. 251.

³⁰ F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit.

con maggiore chiarezza ed organicità: è interprete maturo e consapevole di una personale concezione della storia dell'arte; ha scelto di essere libero dalle esigenze dello specialismo perché deve parlare ad una platea di studenti, proiettando quelle immagini con le quali ha coltivato «una lunga consuetudine» che ha permesso di comprenderne i significati più profondi. Le lezioni universitarie si saldano con la mostra dell'autunno del 1970, ma sono anche differenti, perché, nate per una destinazione diversa da quella espositiva, permettono di immergersi nel vivo dell'esperienza critica arcangeliana. Nelle lezioni del 1969-70 le opere e la vita di Ludovico si presentano intrecciate come in una ideale monografia, nella sequenza di capitoli i cui titoli rispecchiano sia i diversi momenti della sua produzione artistica sia i vari aspetti della sua poetica, che sono sempre comparati con quelli di Annibale. Si è scelto di seguire la scansione proposta dallo studioso per ricostruire nel modo più efficace la sua interpretazione tanto rigorosa quanto coinvolgente.

Gli inizi di Ludovico

Opera emblematica è l'*Annunciazione* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) [fig. 2], che viene messa a confronto con altre Annunciazioni più o meno coeve per evidenziarne la profonda modernità. Dall'«impressionismo magico e tragico»³¹ dell'*Annunciazione* del vecchio Tiziano (Venezia, chiesa di San Salvatore) si passa alla «immaginosa povertà»³² della teatrale *Annunciazione* di Tintoretto (Venezia, Scuola di San Rocco), per arrivare alla «eleganza stremata e malinconica»³³ di quella dipinta originariamente da Federico Barocci per la cappella di Francesco Maria II della Rovere a Loreto (Città del Vaticano, Musei Vaticani) [fig. 3]. Nell'*Annunciazione* di Ludovico invece è «la vita quotidiana che si affaccia dai bagliori dell'estremo Rinascimento»³⁴: l'evento sacro si ambienta in una casa di «modesta borghesia»³⁵; la Vergine e l'angelo, abbandonato ogni artificio manieristico, hanno l'aspetto «normale d'ogni giorno»³⁶: lo spazio si semplifica adottando una prospettiva neoquattrocentesca ma alquanto inclinata per coinvolgere lo spettatore; la tavolozza sobria e severa si rapporta ad un'alternanza d'ombra e luce in anticipo su quella più rivoluzionaria del Caravaggio, che nel 1585 «è ancora dodicenne»³⁷. Si va storicizzando il carattere innovativo dell'arte sacra di Ludovico: la «cara religione» del 1956 diviene l'espressione di un sentimento religioso «che pare interpretare il nuovo senso del concilio tridentino non già come Controriforma ma come 'riforma cattolica' che deve parlare a tutti i cuori a cominciare

³¹ Ivi, II, p. 54.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 61.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 62.

³⁷ *Ibidem*.

da quelli degli umili»³⁸. Esplicito è il riferimento al saggio di Paolo Prodi del 1962 *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*.

La ritrattistica carracesca

Il *Ritratto della famiglia Tacconi* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) [fig. 4] diviene l'occasione per svelare nella sua complessità il significato sotteso alla definizione di «stile non sublime». Vengono messe in risalto l'appartenenza al «tramando» del naturalismo lombardo ma anche la distanza dalla illustre tradizione veneziana attraverso il paragone con alcuni ritratti. Il *Ritratto di giovane* (Milano, Musei del Castello Sforzesco) di Lorenzo Lotto, dove il protagonista è «sospeso in un attimo di luce sfuggente»³⁹ nella sua acutissima inquietudine psicologica; il *Ritratto della famiglia Vendramin* di Tiziano (Londra, National Gallery), dove «tutti i membri finiscono per far parte d'una sorte di gloria, di Olimpo terreno»⁴⁰. Ma il dipinto di Ludovico viene soprattutto messo a confronto con il *Sarto* di Giovan Battista Moroni (Londra, National Gallery) [fig. 5], per dimostrare come la «povertà del mezzo espressivo» del bolognese si allontani dalla sapienza professionale, «in parallelo con la grande pittura veneziana»⁴¹, del bergamasco. Arcangeli ammira Moroni ma ama Ludovico, perché nel limite «di una relativa povertà del mezzo espressivo»⁴² riesce a rappresentare una famiglia piccolo borghese senza alcun filtro più o meno idealizzante, ma nella semplice realtà di un istante della sua anonima esistenza. Il fascino moderno dello «stile non sublime» è il «tono medio di visione quotidiana e reale»⁴³ in una coraggiosa rinuncia ad ogni squisito virtuosismo proprio di un mestiere pittorico più sapiente.

Ludovico Carracci pittore e il cardinale Paleotti

Il carattere innovativo di Ludovico si rivela soprattutto nel tema sacro, perché, come a più riprese Arcangeli va affermando, «in una società aulica, gerarchico-cattolica, come quella italiana [...] la battaglia più impegnativa per dipingere e per il vivere moderno si combatté nella pittura di commissione sacra». Lo studioso vuole esaminare più a fondo il rapporto tra il sacro naturalizzato di Ludovico e l'azione pastorale del cardinale riformatore. Nel pensiero critico arcangeliano viene sempre prima «l'indagine visuale» che deve accertare «nella sua specificità» «le scelte di stile» presenti nelle singole immagini, poi da questo «risalire in modo vivente e non astratto alla superficie già nota della storia». In questo contesto metodologico il paragone tra l'*Assunzione della Vergine* di Ludovico (Raleigh, North Carolina Museum of Art) [fig. 6] e quella di

³⁸ Ivi, p. 61.

³⁹ Ivi, p. 66.

⁴⁰ Ivi, p. 71.

⁴¹ Ivi, p. 66.

⁴² Ivi, p. 71.

⁴³ Ivi, p. 72.

Scipione Pulzone (Roma, San Silvestro al Quirinale) [fig. 7] diviene il momento centrale attorno al quale si costruisce la scrupolosa indagine sulla influenza della precettistica del vescovo riformatore nell'arte sacra ludovichiana. Nella pala di Ludovico la scena terrena predomina su quella celeste: gli apostoli, «la gente semplice» del Vangelo, agiscono in uno spazio che coinvolge lo spettatore: «San Pietro tagliato in basso a due terzi della figura» è «quasi proteso verso chi guarda il quadro»⁴⁴ e sono resi naturali da un contrasto d'ombra e luce di sapore precaravaggesco. Uno spazio e un lume meteorologico «esistenziali», così Arcangeli li definisce, in quanto rompono con l'aulicità del lume universale e del cosmo armonico del Rinascimento. Anche l'*Assunta* abbandona la grandiosa nobiltà della tradizione classica cinquecentesca: è «una donna ormai anziana, un poco smunta e patita, come deve essere per verisimiglianza chi, come la Vergine, non morì giovane»⁴⁵. Nell'*Assunta* di Scipione Pulzone cielo e terra si equilibrano: gli apostoli «estremamente dignitosi»⁴⁶ vivono in una spazialità rinascimentale che sembra escludere lo spettatore – uno degli apostoli gira le spalle a chi guarda. «La differenza è grande»⁴⁷: questa di Pulzone è «una religione da ammirare e non da partecipare umanamente»⁴⁸ come quella di Ludovico, che sembra in sintonia con la precettistica di Paleotti.

A questo punto Arcangeli cita come importante documento storico la lettera del 13 aprile 1583, inviata dal cardinale Silvio Antoniano a Gabriele Paleotti, dove l'ecclesiastico chiede alcuni suggerimenti relativi all'iconografia dell'Assunzione della Vergine per la pala che Scipione Pulzone deve realizzare per la cappella della famiglia Bandini in San Silvestro al Quirinale. Paleotti si consulta con Carlo Sigonio, lo storico di fiducia, docente allo Studio universitario, che si distingue per l'equilibrio nella discriminazione e nell'uso delle fonti. La risposta dello studioso, riportata con precisione da Arcangeli, serve per accertare quali possano essere i limiti imposti dall'autorità ecclesiastica alla creatività dell'artista. Sigonio afferma che, non essendoci nelle Sacre Scritture una sicura documentazione per l'evento dell'Assunzione, conviene attenersi al concetto di verisimiglianza e quindi seguire la tradizione, ovvero «le pedate degli antichi pittori»⁴⁹; poi sottolinea che bisogna rappresentare la Vergine con il volto di una donna di settanta anni. In uno scritto successivo lo storico aggiunge che gli apostoli non debbono essere dodici, come di solito i pittori fanno, ma undici perché «S. Giacomo Maggiore morì l'anno 42 e l'assunzione fu il 47»⁵⁰. Paleotti risponde all'Antoniano segnalando le indicazioni di Sigonio, solo cambiando l'età della Madonna in sessanta anni. A Roma i

⁴⁴ Ivi, p. 97.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 107.

⁴⁹ Ivi, p. 99.

⁵⁰ *Ibidem*.

consigli bolognesi non sono seguiti da Pulzone, mentre sono accettati da Ludovico che tuttavia li realizza in una interpretazione libera e moderna. Una rigorosa conoscenza dell'ambiente religioso e culturale bolognese non può prescindere da una accurata analisi del trattato di Paleotti, seguendo quanto Paolo Prodi aveva suggerito a Roberto Longhi dopo averlo rimproverato di non avere mai letto il *Discorso*⁵¹. L'occhio di Arcangeli fruga nel trattato del cardinale bolognese pronto a evidenziarne quei «passi» che hanno potuto stimolare in Ludovico la ricerca di «una poetica naturalistica». Innanzitutto, la proposta della pala d'altare come «libro popolare» in grado di parlare «a tutte le sorti di persone, uomini, donne, piccioli, grandi, dotti e ignoranti» non può non spingere Ludovico, «un uomo sinceramente religioso», «nella direzione d'una pittura diramata verso un pubblico più vasto, indotta alla ricerca di valori universali di popolarità e d'umanità»⁵².

Privilegiato nel *Discorso* è il concetto di «verisimiglianza»: «diciamo che essendo l'ufficio del pittore l'imitare le cose nel naturale suo essere et puramente come si sono mostrate agli occhi de' mortali, non ha egli da trapassare i suoi confini, ma lasciare a' theologi et sacri dottori, il dilatarle ad altri sentimenti più alti et più nascosti». Questo è un «passo» importante per Arcangeli, perché è una chiara «dichiarazione della qualità naturalistica dell'operazione pittorica»⁵³, esortando gli artisti a trovare le soluzioni per una nuova arte sacra «nell'attenersi alla verisimiglianza storica e a quella naturale [...], e alla verisimiglianza ottica»⁵⁴. È un invito che «se pur sembra limitare la libertà dei pittori» pare tuttavia condurli ad «una interpretazione piana ed umana della vicenda sacra»⁵⁵. A questi aspetti più innovativi del *Discorso* Ludovico risponde con una personale rielaborazione: la rigorosa adesione alla Scrittura richiesta dal cardinale riformatore diviene la «scoperta di una religione al suo nascere»⁵⁶, cioè il ritorno al senso pauperistico del Vangelo, che comporta per la pittura sacra «una nuova ambientazione naturale ed esistenziale»⁵⁷.

Nasce un nuovo «modernissimo» stile in anticipo sul Caravaggio. A distanza di alcuni anni Arcangeli sembra aver ripreso il dialogo, forse mai interrotto, con Paolo Prodi: uno scambio interdisciplinare fecondo per entrambi, in quanto li ha aiutati a rompere «schemi consolidati [...] e a percepire gli strati più profondi della storia nella espressione artistica e in quella letteraria»⁵⁸. Paolo Prodi in maniera significativa nel 2014 afferma che l'interpretazione avanzata da Arcangeli per l'*Assunzione* di Ludovico nel saggio del 1970,

⁵¹ Arcangeli fa un esplicito riferimento al saggio di P. PRODI, *Ricerche sulla teorica*, cit., da cui ricava anche le citazioni del *Discorso* di Paleotti, vedi F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., p. 101.

⁵² Ivi, p. 100.

⁵³ Ivi, p. 102.

⁵⁴ Ivi, p. 104.

⁵⁵ Ivi, p. 99.

⁵⁶ Ivi, p. 96.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ P. PRODI, *Introduzione, storia, natura, pietà*, in P. PRODI, *Arte e pietà*, cit., p. 13.

ma oggi si può aggiungere nelle lezioni universitarie del 1967-1970, «più di ogni altra definizione storiografica ha confermato la possibilità della visione di una riforma cattolica (o con qualsiasi nome vogliamo chiamarla) come riforma incompiuta e abbandonata [...] essa è apparsa ancora valida a Ezio Raimondi per una comprensione importante della storia culturale italiana dei secoli seguenti sino a Ludovico Antonio Muratori e Alessandro Manzoni»⁵⁹. Gli occhi di Francesco Arcangeli hanno scoperto nella pittura sacra di Ludovico agli esordi quella «cara religione» che, nata in una speciale sintonia con il moderato riformismo del cardinale Paleotti, diviene un «tramando» nella tradizione artistica bolognese-emiliana, mostrando che, pur in regimi autoritari e censori come quelli della Controriforma, possono esistere spazi per una libera, alternativa creatività.

La «poetica evocativa» dei Carracci e Ludovico

Alla fine degli anni Ottanta anche Ludovico da ultimo inizia l'incontro con la grande tradizione rinascimentale cinquecentesca: nasce per i Carracci quella «poetica evocativa», né «accademica» né «retrospettiva», ma «romantica», che è stata così genialmente definita da Roberto Longhi nella *Prolusione* del 1934 per allontanare definitivamente dai pittori bolognesi la taccia di eclettismo⁶⁰. Arcangeli, pur accogliendo sostanzialmente la «mirabile» ipotesi interpretativa del maestro, aggiunge alcune personali riserve che espone con la massima franchezza. L'allievo apertamente confessa: «Forse per mia costituzione, forse per il giro di anni che per me ha contato di più, umanamente e criticamente, nella mia vita anche di studioso, ed è stato quello dell'Informale, in cui il rapporto arte-vita è basilare, io tendo personalmente, per impulso e per scelta, ad ammirare i Carracci quando 'evocano', ma a ricercarli e ad amarli di più quando 'innovano'»⁶¹.

Vengono quindi privilegiati quei dipinti di Ludovico dove il contatto con la grande pittura veneziana «provoca una nuova agitazione di sentimenti, di sensi, di spazio»⁶² facendo rivivere, se pur in forma di eloquente, patetica retorica, le qualità naturalistiche proprie agli anni giovanili. Nella *Sacra Famiglia con san Francesco e i committenti*, firmata e datata 1591 (Cento, Pinacoteca Civica) [fig. 8, tav. VII], una dinamica concomitanza lega lo spazio incombente che si protende verso lo spettatore alla fisicità imminente dei protagonisti che si agitano più o meno scomposti in un'atmosfera «crepuscolare e stagionale»⁶³:

⁵⁹ Ivi, pp. 34-35.

⁶⁰ Si tratta della prolusione tenuta da Longhi all'inizio dell'anno accademico 1934-35 all'Università di Bologna. Il testo ha come titolo *Momenti della pittura bolognese*, «L'Archiginnasio», XXX (1935), fasc. 1-3, pp. 111-135, ora in R. LONGHI, *Lavori in Valpadana* (Edizione delle opere complete, VI), Firenze, Sansoni, 1973, pp. 189-205.

⁶¹ F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., p. 129.

⁶² Ivi, p. 117.

⁶³ Ivi, p. 118.

la Madonna «come una grande nuvola gravida di temporale imminente»⁶⁴, Giuseppe «scarmigliato e quasi zingaro»⁶⁵, i due angeli «quasi due giovanotti amici che stanno parlando tra loro». In basso i due committenti, marito e moglie, «dimessi» come i componenti della *Famiglia Tacconi*, nella loro «più evidente povertà di pittura»⁶⁶. Una teatralità sacra dove la grande tradizione della pittura veneta cinquecentesca rivive «naturalisticamente» «nella maggiore vicinanza ambientale e luministica»⁶⁷, creando le premesse per la pittura del Guercino e del giovane Crespi. Anche nella *Trinità* (Città del Vaticano, Musei Vaticani) [fig. 9] Ludovico interpreta il tema iconografico con un intenso pathos, che si rivela come «sublimazione sentimentale della fisicità»⁶⁸: ritorna lo «spazio esistenziale» che viene costruito dall'incombere subitaneo ed instabile dei protagonisti, mentre la «fluttuazione di ombre e luci»⁶⁹ isola toccanti particolari come «il viso quasi abbuiato» del Cristo «preminente in primo piano»⁷⁰. Sono motivi luministici, che si ritroveranno nel giovane Guercino.

Arcangeli apprezza l'ottima qualità esecutiva delle pale d'altare più famose come la *Madonna degli Scalzi* o la *Predica del Battista*, dove Ludovico si mostra «alessandrino» come Annibale, accogliendo «il filtro della cultura» o facendo «come si dice poesia sulla poesia»⁷¹, ma ama «la violenza patetica e chiaroscurale»⁷² di quelle come la *Visione di san Giacinto* (Parigi, Louvre) [fig. 10] o la *Probatica piscina* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), dove sono già i segni anticipatori del Seicento «di gesto e di retorica»⁷³ proprio del Guercino giovane, del ferrarese Bononi, di Mattia Preti, del giovane Crespi.

Romanticismo di Ludovico e classicismo di Annibale

Per mostrare la «diversità profonda» che intercorre tra le poetiche dei due cugini, Arcangeli ricorre alla contrapposizione tra classicismo e romanticismo, aggiungendo alcune precisazioni chiarificatrici. Parlare di romanticismo per Ludovico non significa «alludere a quel movimento radicalmente rivoluzionario del primo Ottocento in Europa. [...] Quello di Ludovico è un romanticismo nostrano, di sentimenti e di affetti schietti, ma cordialmente tangibili, che precorre quei moti del cuore che sboccano nell'Ottocento in un Manzoni, che non sfrena mai l'immaginazione, o in un Verdi, intensamente patetico, ma

⁶⁴ Ivi, p. 117.

⁶⁵ Ivi, p. 118.

⁶⁶ Ivi, p. 117.

⁶⁷ Ivi, p. 115.

⁶⁸ Ivi, p. 119.

⁶⁹ Ivi, p. 118.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 128.

⁷² Ivi, p. 132.

⁷³ Ivi, p. 133.

tutto concreto»⁷⁴. «Romantico» usato per Ludovico, secondo Arcangeli, significa evocare sentimenti e non stili formalisticamente intesi. Così nel *Martirio di san Pietro Toma* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) [fig. 11, tav. X] romantica è «l'intenzione sentimentale»⁷⁵ creata dal «pathos delle luci temporalesche, notturne, crepuscolari»⁷⁶ che si allontana dal «tono dorato ed ottimistico del nuovo Olimpo del Barocco romano»⁷⁷, rientrando nella ipotesi arcangeliana più volte avanzata di un «proto barocco romantico e sentimentale».

Arcangeli visualizza i temperamenti opposti dei due Carracci anche mettendoli a confronto sulle varianti di uno stesso tema iconografico: quello dell'andata e del ritorno dall'Egitto della Sacra Famiglia. Nel *Ritorno* di collezione privata bolognese [fig. 12] Ludovico abbandona l'interpretazione tradizionale: non siamo più in Egitto ma nella bassa padana, sulle acque del fiume Po; la sacra ma umana famiglia si trova su una barca guidata da due angeli nocchieri. Nel pathos del cielo tempestoso e crepuscolare la scena sacra si trasforma in «tema familiare»⁷⁸, creando «un effetto sentimentale [...] immediato e popolare»⁷⁹, di una intensità romantica quasi manzoniana. Nella *Fuga* della lunetta Aldobrandini [fig. 13] invece la «misura» del classicismo di Annibale è «alta, maestosa, profonda»: il racconto evangelico è ambientato nella solennità della campagna laziale, dove l'armonia di una rigorosa costruzione prospettica – «al centro [...] quel bellissimo villaggio a fortilizio, che fa da perno epico e sentimentale»⁸⁰ – fa rivivere «una natura antica», ricettacolo di miti remoti, evocata con grande nostalgia. È già «il paesaggio eroico» che nel Seicento «sarà celebrato al suo massimo livello»⁸¹ da Nicolas Poussin. Ma Ludovico tocca l'apice del romanticismo nel *Martirio di sant'Orsola* (Imola, chiesa dei Santi Nicolò e Domenico) [fig. 14]: uno spazio senza centro, che viene costruito dalla continua «fluttuazione»⁸² di corpi che si diramano in varie direzioni come «una costellazione sparsa»⁸³: un notturno temporalesco, dove il «ribollimento»⁸⁴ delle ombre e delle luci trasforma il tema del martirio in una elegia vissuta da «una umanità quasi manzoniana»⁸⁵.

Per Arcangeli il carattere espressivo determinante per comprendere il messaggio dell'opera è la spazialità. Questo spazio non più prospettico, post-copernicano, sembra in sintonia «con il pensiero più ardito del tempo,

⁷⁴ Ivi, p. 135.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, p. 136.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ivi, p. 137.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 138.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, I, p. 105.

come quello dei mondi innumerevoli di un Giordano Bruno»⁸⁶: una invenzione così straordinaria è un *unicum* nella produzione artistica di Ludovico, anche se «forse inconsapevolmente»⁸⁷. La modernità dello spazio proposto da Ludovico può reggere il confronto, pur nella diversità, con quella del Caravaggio nella *Crocifissione di san Pietro* della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, dove «lo sfondo di tenebra non ha principio né fine»⁸⁸, alludendo anche qui, forse non del tutto consapevolmente, allo «spazio senza limiti della scienza nuova» che ha «sfondato le vecchie proporzioni ancora di radice tolemaica geocentrica del Rinascimento»⁸⁹. Siamo di fronte ad una di quelle «formule» di paragoni proposte da Arcangeli che, come sottolinea Raimondi, «hanno spesso una sorta di forza implosiva [...] il cui senso si rivela lentamente dall'interno e occorre tempo per intenderle appieno, per sentire la dinamica concettuale che esse comportano»⁹⁰.

Declino e fine di Ludovico Carracci

Nel 1602 il breve soggiorno a Roma segna per Ludovico «una crisi senza ritorno»: secondo Arcangeli, la sua «medietà sentimentale» resta «schacciata» dalla visione diretta dei capolavori pubblicati nella capitale «dalle due polarità essenziali: quella classicistica di Annibale e quella naturalistica di Caravaggio»⁹¹. Inizia un lungo declino: l'adesione alla poetica classicistica di Annibale genera una stanca, monotona ripetizione di modelli stereotipati. Non mancano tuttavia «buone giornate» quando risorgono i vecchi umori naturalistici: nella *Crocifissione* (Ferrara, chiesa di Santa Francesca Romana), dove commuove l'intenso patetismo del crocifisso neomedievale; nel *Martirio di santa Margherita* (Mantova, chiesa di San Maurizio) [fig. 15], dove l'evento drammatico viene raccontato «come favola quasi popolare»⁹²: la scena è recitata su un palco che avanza, come nei tempi passati, verso lo spettatore, mentre la folla che assiste si abbandona ad «umori tra grotteschi e patetici»⁹³. Ludovico è sempre più isolato: a Bologna si vanno pubblicando pale d'altare come la monumentale *Pietà dei Mendicanti* di Guido Reni, dove si celebra una religione che non suscita «umana partecipazione» ma «induce piuttosto un ammirato rispetto»⁹⁴. Tra il 1618 e il 1619 Ludovico, costretto a lavorare su un ponteggio molto alto, nell'*Annunciazione* destinata al catino absidale della rinnovata cattedrale di San Pietro, avrebbe sbagliato lo scorcio di un piede dell'angelo, venendo gravemente biasimato dai colleghi.

⁸⁶ Ivi, II, p. 138.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Ivi, p. 144.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ E. RAIMONDI, *Ombre e figure*, cit., p. 73.

⁹¹ F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento*, cit., pp. 146-147.

⁹² Ivi, p. 152.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, p. 153.

Per farci toccare quasi con mano lo stato depressivo dell'artista, Arcangeli ricorre alla lettera che Ludovico invia nel febbraio del 1619 al suo collezionista Ferrante Carli, dove si definisce «infermato di malenconia grande»⁹⁵. Con questo desolato ritratto dove arte e vita si incontrano in un tragico dialogo, Arcangeli si congeda dal suo Ludovico, amato dalla giovinezza fino agli anni della maturità. Al termine di questo affascinante, solitario, percorso critico, non si può non ricordare quanto Ezio Raimondi ha felicemente compreso: «Per Arcangeli la giovinezza vera si colloca tutta alla fine non al principio della sua avventura critica».

⁹⁵ La lettera di Ludovico Carracci si trova in G. BOTTARI (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi, che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVIII*, Roma, Barbiellini, 1757, I, p. 212. Più recentemente: G. PERINI, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 144.



1. Ludovico Carracci, *Flagellazione di Cristo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



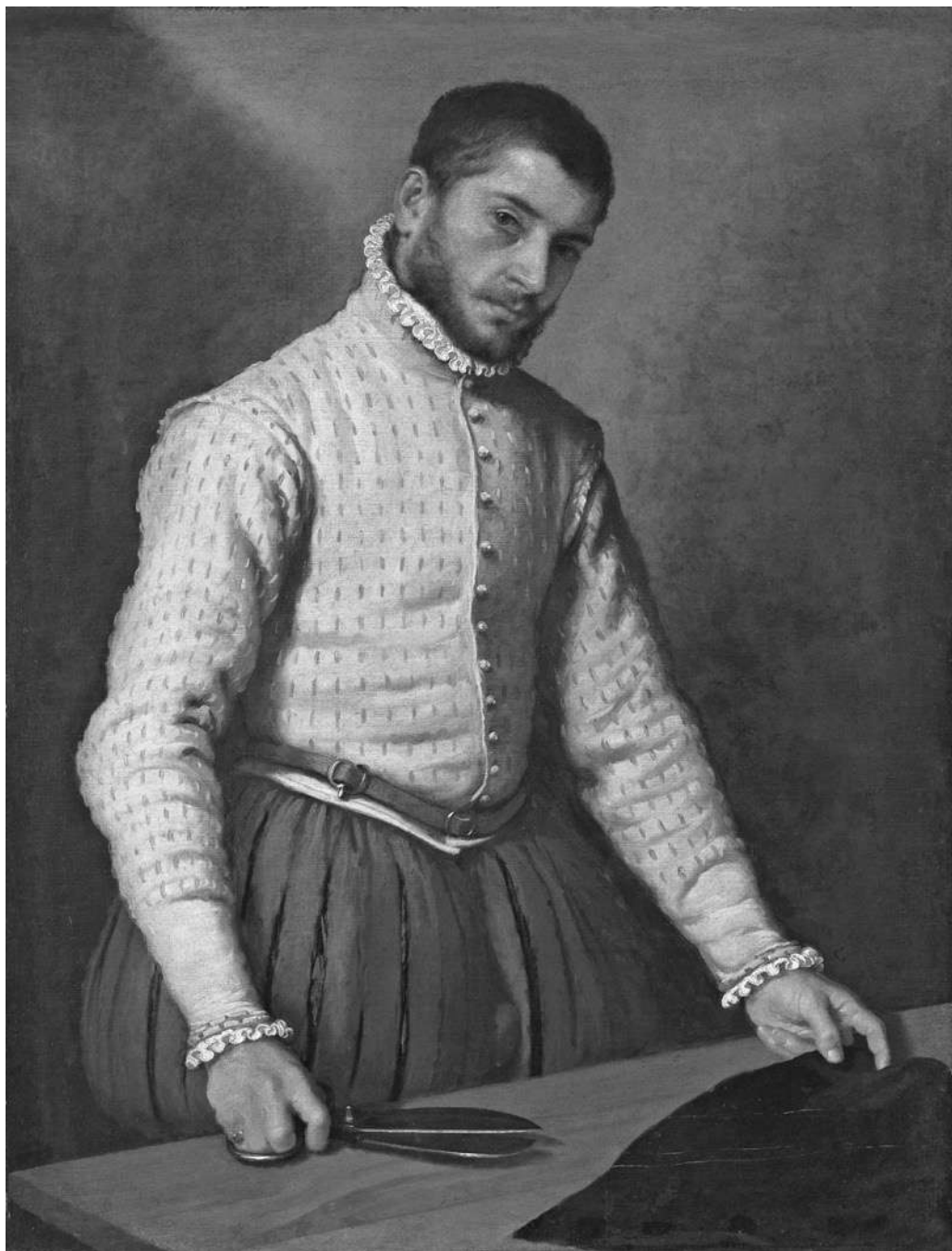
2. Ludovico Carracci, *Annunciazione*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



3. Federico Barocci, *Annunciazione*, Città del Vaticano, Pinacoteca dei Musei Vaticani



4. Ludovico Carracci, *Ritratto della famiglia Tacconi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



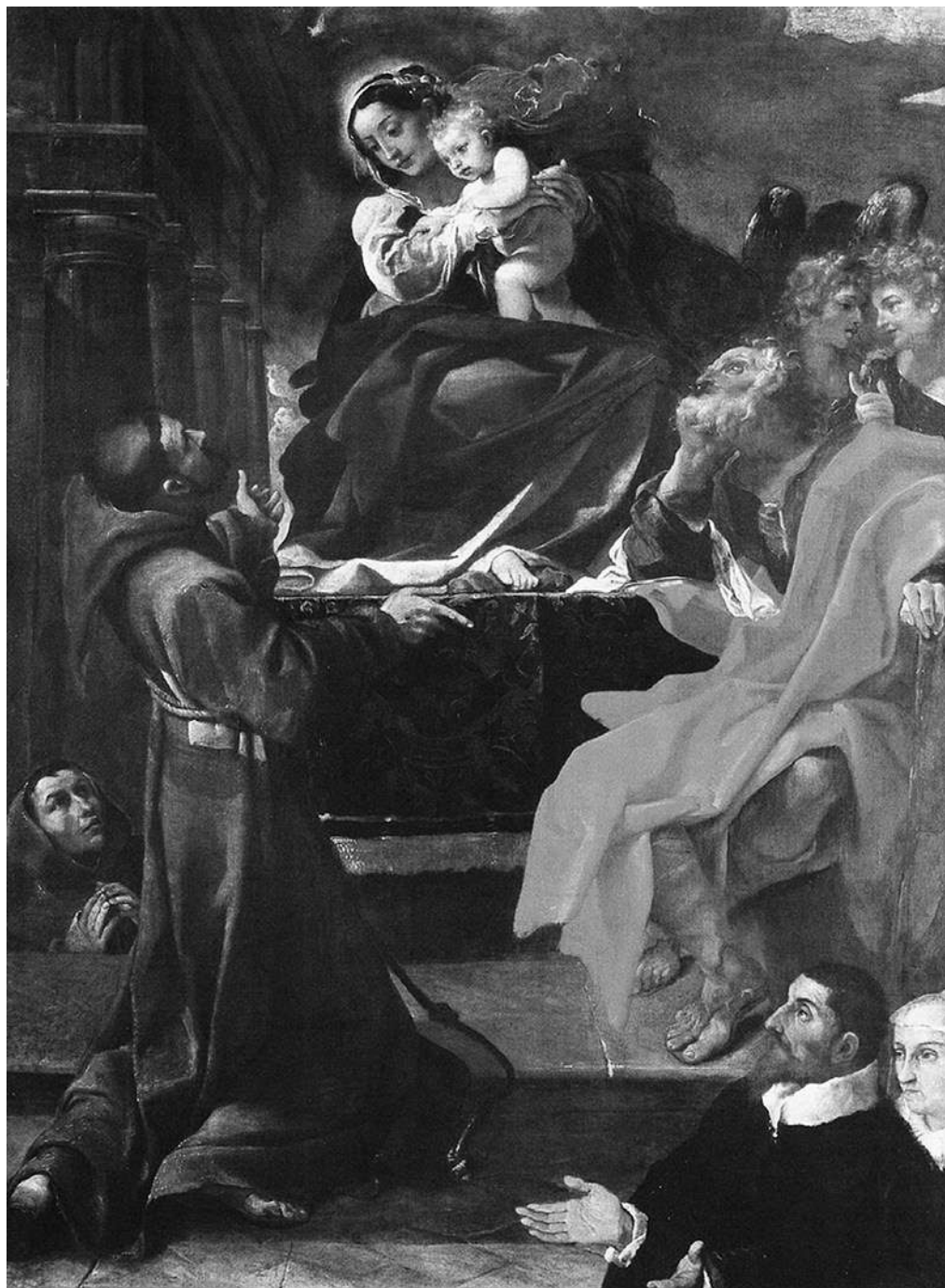
5. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di sarto*, Londra, National Gallery



6. Ludovico Carracci, *Assunzione della Vergine*, Raleigh, North Carolina Museum of Art



7. Scipione Pulzone, *Assunzione della Vergine*, Roma, chiesa di San Silvestro al Quirinale



8. Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia con san Francesco, un frate orante, due angeli e due donatori (la "Carraccina")*, Cento, Pinacoteca Civica



9. Ludovico Carracci, *Trinità col Cristo morto*, Città del Vaticano, Pinacoteca dei Musei Vaticani



10. Ludovico Carracci, *Visione di san Giacinto*, Parigi, Louvre



11. Ludovico Carracci, *Martirio di san Pietro Toma*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



12. Ludovico Carracci, *Ritorno dalla fuga in Egitto*, Bologna, collezione privata



13. Annibale Carracci, *Paesaggio con la fuga in Egitto*, Roma, Galleria Doria Pamphilj



14. Ludovico Carracci, *Martirio di sant'Orsola*, Imola, chiesa dei Santi Nicolò e Domenico



15. Ludovico Carracci, *Martirio di santa Margherita*, Mantova, chiesa di San Maurizio

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023
per i tipi di Bologna University Press



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

Concepito in occasione del quarto centenario dalla morte di Ludovico Carracci (1555-1619) e preparato da un convegno internazionale di studi promosso nel 2019 dal Dipartimento delle Arti in collaborazione con la Pinacoteca Nazionale di Bologna, questo volume, contenente saggi di numerosi specialisti italiani e stranieri, intende non solo celebrarlo per le sue qualità pittoriche, ma anche fare il punto sulla situazione attuale degli studi che lo riguardano nella sua veste di impareggiabile maestro. In quanto grandissimo artista, capace di farsi interprete delle esigenze promosse dal clima controriformato e di pervenire a soluzioni di assoluta modernità, Ludovico seppe infatti, ancora più dei cugini Agostino e Annibale, porsi come autorevole didatta, capace di costituire non solo un modello per i giovani artisti che si formarono al suo fianco, ma anche di suscitare e assecondare le loro più genuine propensioni: per tale motivo egli poté infatti essere riconosciuto come imprescindibile punto di riferimento da pittori che, come Guido Reni e il Guercino, risentirono della sua influenza per giungere a risultati tra loro antitetici. Anche il seguito della pittura bolognese tornerà a più riprese ad abbeverarsi al suo insegnamento, trovando nel suo esempio lo stimolo per soluzioni sempre nuove. Su tali prerogative si basa l'apprezzamento di cui Ludovico fu fatto ben presto oggetto in ambito non strettamente locale, come dimostrano gli affondi proposti in questa sede sulla sua importanza per il collezionismo internazionale.



Bologna
University Press