

ANGELO MAZZA

LA GALLERIA
DEI DIPINTI ANTICHI
DELLA FONDAZIONE E DELLA
CASSA DI RISPARMIO DI CESENA

GUIDA ILLUSTRATA



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI CESENA
2008

Referenze fotografiche

Giorgio Liverani, Forlì

Sergio Orselli, Bologna

Marco Ravenna, Correggio

Marco Sarti, Bologna

Nazario Spadoni, Forlì

Carlo Vannini, Reggio Emilia

Ringraziamenti

Pierangelo Bellettini, Gian Piero Cammarota, Diego Cauzzi, Andrea G. De Marchi,

Corinna Giudici, Avio Melloni, Marino Mengozzi, Mauro Natale, Pier Giorgio Pasini,

Marco Sarti, Marco Tanzi, Giorgio Zamboni

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna

Kunsthistorisches Institut, Firenze

Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici, Bologna

Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici, Modena

Coordinamento generale

Patrizia Rossi

Impaginazione e impianti

Il Digitale, Cesena

Stampa

Litografia CILS, Cesena

Indice

<i>Presentazione</i>	7	35. Matteo Rosselli	52
Davide Trevisani		36. “Maestro della Flagellazione di Cesena”	53
<i>Introduzione</i>	9	37. Giuseppe Vermiglio	54
Angelo Mazza		38. Nicolas Régnier	56
<i>Catalogo delle opere</i>	11	39-40. Giovanni Lanfranco	56
1. “Maestro dei Baldraccani”	13	41. Nunzio Rossi	60
2-4. Marco Palmezzano	13	42. Leonello Spada	62
5. Pietro Paolo Brocchi da Imola	17	43-44. Alessandro Tiarini	62
6. Baldassarre Carrari	18	45. Scuola di Guido Reni	65
7. Francesco Zaganelli	20	46. Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino	67
8. Benedetto Coda	20	47. Bottega di Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino	67
9. “Maestro di San Miniato”	22	48. Attr. a Guido Cagnacci	68
10-11. “Maestro di Marradi”	23	49. Guido Cagnacci	68
12. Arcangelo di Jacopo del Sellaio	24	50. Giovanni Francesco Nagli, detto il Centino	70
13. Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma	25	51. Cristoforo Serra	72
14. Teramo Piaggio	27	52-53. Cristoforo Savolini	74
15. Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo	28	54. Giovanni Andrea Sirani	76
16. Filippo da Verona	30	55. Elisabetta Sirani	78
17. Girolamo da Treviso	30	56. Benedetto Gennari	80
18. Girolamo Marchesi da Cotignola	32	57-58. Domenico Maria Canuti	82
19. Luca Longhi	34	59. Lorenzo Pasinelli	84
20. Giovan Battista Ramenghi, detto il Bagnacavallo junior	35	60-61. Girolamo Negri, detto il Boccia	86
21. Domenico Brusasorci	36	62. Giovan Gioseffo dal Sole	88
22. Marco Marchetti, detto Marco da Faenza	36	63. Marcantonio Franceschini	88
23. Sebastiano Filippi, detto il Bastianino	39	64. Bottega di Marcantonio Franceschini	90
24. Prospero Fontana	39	65. Domenico Maria Viani	90
25. Lavinia Fontana	41	66. Giacomo Bolognini	92
26. Bartolomeo Passerotti	42	67. Pittore attivo a Bologna verso la fine del sec. XVII	93
27-28. Denys Calvaert	43	68. Giuseppe Maria Crespi	95
29. “Pittore di Filippo Guastavillani”	46	69. Donato Creti	97
30. Bartolomeo Cesi	47	70. Giuseppe Palmieri	97
31. Alessandro Ardeni	48	71. Pasquale de’ Rossi, detto Pasqualino Rossi	99
32. Ferraù Fenzoni	50	72. Francesco Fernandi, detto l’Imperiali	100
33. Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino	50	73. Giuseppe Milani	103
34. Santi di Tito	51	74. Nicola Bertuzzi, detto l’Anconitano	104
		75. Ubaldo Gandolfi	104
		76. Gaetano Gandolfi	107
		77. Antonio Beccadelli	108



Presentazione

Il ruolo degli Istituti di credito e in particolare delle Fondazioni bancarie nella promozione della cultura è divenuto, nel corso del tempo, sempre più incisivo ed efficace, così da costituire un apporto determinante ai fini della tutela del patrimonio artistico italiano, attraverso l'affiancamento agli istituti pubblici preposti, tanto degli Enti locali quanto del Ministero per i beni e le attività culturali.

Il nuovo corso ha lasciato alle spalle la fase delle mere sponsorizzazioni e vede da tempo le Fondazioni nel ruolo di protagoniste nell'elaborazione di progetti. Se un tempo la partecipazione alle iniziative nell'ambito della cultura si esauriva nell'erogazione di finanziamenti, occorre ora riconoscere che gli investimenti degli ultimi vent'anni hanno consolidato un'autonoma attività continuativa, di solidità ormai strutturale, che nella sua diramata articolazione ha decisamente assunto i connotati di un'autentica programmazione di tutela territoriale per il sostegno garantito al censimento dei beni artistici, all'esecuzione di campagne fotografiche, alla realizzazione di restauri, all'informazione didattica e più in generale alla comunicazione.

Nel campo poi dei grandi eventi espositivi si può dire che non vi è mostra di rilievo nazionale o internazionale che non abbia il supporto decisivo delle Fondazioni bancarie, mentre sempre più frequenti sono i casi in cui quelle manifestazioni, e gli stessi progetti scientifici che le sottendono, scaturiscono all'interno delle Fondazioni per il costituirsi di organismi e commissioni di origine statutaria. Di qui il necessario riconoscimento di un ruolo diretto e trainante svolto dalle Fondazioni e dagli Istituti di credito nel campo scientifico, che peraltro trova riflesso e legittimazione nell'editoria d'arte di qualità, di origine bancaria, affermatasi negli ultimi decenni, apprezzata e invidiata da non poche nazioni europee.

La Fondazione e la Cassa di Risparmio di Cesena possono vantare un consolidato rapporto solidale con le istituzioni culturali cittadine, così come con gli Uffici di tutela ministeriali; ma nello stesso tempo hanno dato vita a iniziative autonome con investimenti duraturi. Tra queste la principale può essere individuata nella costituzione della raccolta di dipinti antichi, composta attualmente da un'ottantina di opere, che dal 1991 ha ricevuto l'ordinamento museale quale Galleria regolarmente aperta al pubblico.

L'inaugurazione coincidente con la ricorrenza dei 150 anni della Fondazione dell'Istituto bancario era stata accompagnata dalla pubblicazione del catalogo scientifico, seguito, nel 1992, da una guida rapida per il visitatore, destinata all'ampia divulgazione. L'incremento della collezione ha portato, nel 2001, ad un aggiornamento del primo catalogo; così come, ora, l'esaurimento di quegli utili strumenti conoscitivi ha reso necessaria la pubblicazione di una nuova guida, aggiornata sulle più recenti acquisizioni, di agile impianto informativo ma nello stesso tempo rigorosa nei contenuti scientifici, che risponda sinteticamente alle esigenze di un pubblico in crescita, sempre più interessato alle cose dell'arte.

Bruno Piraccini
*Presidente della
Cassa di Risparmio di Cesena SpA*

Davide Trevisani
*Presidente della Fondazione
Cassa di Risparmio di Cesena*



Introduzione

Dal 1991 la Galleria dei dipinti antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena è pubblicamente visitabile nell'aspetto museografico conferitole dall'allestimento di Cesare Mari. In quell'anno, ricorrendo il 150° dell'istituzione della Cassa di Risparmio, aveva infatti trovato ordinamento, sia scientifico che espositivo, la raccolta costituita nell'arco di alcuni anni sulle premesse lontane di pochi dipinti di origine cesenate che, decenni prima, avevano dato vita a un esiguo, ma significativo nucleo collezionistico.

Grazie alle segnalazioni di Andrea Emiliani, di Mina Gregori, di Federico Zeri, di Giuliano Briganti, di Luigi Salerno e di altri eminenti storici dell'arte, una quarantina di dipinti si erano allineati in una coerente successione che, partendo dai testi rinascimentali di Marco Palmezzano, proseguiva illustrando le tangenze toscane con opere del "Maestro di Marradi" e la produzione raffaellistica di Bagnacavallo senior e di Girolamo Marchesi da Cotignola; accompagnava quindi il visitatore nell'apprezzamento di alcune opere del secondo Cinquecento introducendolo infine all'incontro con i diversi aspetti della vicenda artistica bolognese del Seicento - da Lionello Spada a Domenico Maria Canuti, da Alessandro Tiarini a Giovan Gioseffo dal Sole, da Lorenzo Pasinelli a Marcantonio Franceschini - e di quella romagnola, documentata dai rari nomi di Guido Cagnacci, di Cristoforo Serra e di Cristoforo Savolini.

Quel progetto era stato elaborato e sostenuto con convinzione e tenacia dal prof. Biagio Dradi Maraldi, allievo di Roberto Longhi e promotore a

Cesena, nei decenni del dopoguerra fino ad anni recentissimi, di iniziative culturali di ampio respiro, soprattutto nel campo scolastico, editoriale e museografico; ma la Galleria dei dipinti antichi non avrebbe trovato concreta realizzazione senza l'appoggio incondizionato, la sensibilità e la passione condivisa dal presidente Davide Trevisani.

Usciva già ben delineato, in quell'occasione, grazie anche al catalogo a stampa pubblicato, il profilo essenziale della collezione nei suoi aspetti non solo conservativi, ma anche promozionali e funzionali, che avrebbero orientato anche le scelte successive: la pubblica accessibilità, l'organizzazione dei materiali secondo rigorosi criteri museografici, l'accrescimento della raccolta nel corso del tempo attraverso un coerente programma di acquisizioni, l'attenzione alle diverse forme della comunicazione e della valorizzazione, il progetto di restituzione pubblica di opere significative di proprietà privata, specie se fluttuanti sul mercato internazionale, e soprattutto l'intenzione di restituire il pertinente valore storico a personalità trascurate dalla storiografia artistica del nostro tempo sempre più impegnata nella celebrazione di protagonisti assoluti a discapito della fitta rete di artisti non certo secondari, ma per loro natura sfuggenti, cui si devono la vivacità e la capacità di rinnovamento delle varie scuole artistiche, l'elaborazione e la trasmissione nel tempo delle tecniche e la garanzia di elevati *standard* qualitativi, senza i quali i grandi geni della pittura risulterebbero sbalzati in un isolamento anacronistico, quali costellazioni di un olimpo metastorico.

La presente *Guida illustrata* vede raddoppiata la consistenza numerica della raccolta rispetto al catalogo del 1991 e registra le aggiunte effettuate, tra le quali i dipinti su tela e su tavola di Benedetto Coda, di Baldassarre Carrari, di Girolamo da Treviso e di Bastianino, oltre che l'unico dipinto certo di Pietro Paolo da Imola; così come, per il Seicento, le tele di Giovanni Andrea Sirani, di Benedetto Gennari, di Giacomo Bolognini, di Girolamo Negri detto il Boccia e di altri ancora, fino ai due protagonisti della pittura bolognese della fine del Seicento e della prima metà del secolo successivo, e cioè Giuseppe Maria Crespi e Donato Creti.

Altro aspetto che ha ispirato la selezione delle opere è quello delle relazioni artistiche che la tradizione emiliana ha istituito con aree di confine, oppure quello del recupero di artisti di altre scuole che hanno soggiornato nelle città emiliane e che hanno influito con i loro dipinti sull'evoluzione del gusto di committenti e collezionisti. Lo rivela il caso speciale di Nunzio Rossi, il giovane pittore napoletano che a Bologna ricevette protezione dai Certosini e lasciò nella chiesa di San Girolamo della Certosa un gruppo di quadri il cui impressionante naturalismo di stampo iberico, segnato dal crudo realismo di Jusepe de Ribera, dovette incoraggiare la pittura in scuro di metà Seicento a Bologna, tra Simone Cantarini, Flaminio Torri e il giovane Lorenzo Pasinelli, anticipando di pochi anni la presenza a Modena di Mattia Preti, autore degli affreschi nella chiesa di San Biagio; oppure il

caso singolare di Nicolas Régnier che, dapprima caravaggesco a Roma (a differenza del fratellastro Desubleo che fu allievo di Reni a Bologna), intrattenne poi da Venezia, mutati la tavolozza e lo stile di vita, relazioni con il duca Francesco I d'Este, sia in qualità di artista, e in particolare di ritrattista, sia nella veste di mercante d'arte.

Le ultime accessioni illustrano, meglio di ogni altro esempio, attraverso le pubblicazioni che hanno accompagnato la loro presentazione pubblica, i criteri selettivi seguiti nell'incremento della raccolta; e cioè l'acquisizione del bel dipinto di Benedetto Gennari con una *Giovane che vende pollami e selvaggina*, passato sul mercato d'arte statunitense come cosa fiamminga, ma in realtà eseguito dal nipote di Guercino, il recupero presso la casa d'aste Sotheby's di Londra della *Madonna adorante il Bambino* del "Maestro dei Baldraccani", artista forlivese degli anni di Melozzo restituito alla storia dell'arte da Federico Zeri, l'acquisizione, sempre sul mercato d'arte inglese, della tavoletta con la *Madonna e i santi Francesco e Girolamo* firmata e datata 1512 da Francesco Zaganelli e infine l'annessione dello sconosciuto dipinto con *Cristo in pietà* di Filippo da Verona, singolare artista itinerante attivo anche per Modena e Ravenna, che coglie umori e inquietudini del tempo in sintonia con il bolognese Amico Aspertini, sull'onda montante di un raffaellismo interpretato attraverso le magiche visioni di Dosso Dossi.

Angelo Mazza

CATALOGO DELLE OPERE



1.

“Maestro dei Baldraccani”

(attivo in Romagna nell'ultimo decennio del XV secolo)

1. *Madonna adorante il Bambino*

tempera e olio su tavola, cm 68,4 x 46,3
inv. 040 Fond.

Il recupero della personalità cui spettano la tavoletta qui in esame e poche altre opere ben caratterizzate da comuni tratti di stile è frutto delle indagini di Federico Zeri che ne ha fornito pubblica segnalazione nel 1986. La denominazione convenzionale conferita all'artista, la cui identità anagrafica resta ancora da scoprire, è ricavata dalla sua opera principale, la pala con la *Madonna e il Bambino in trono tra quattro santi* già nella collezione Muti-Bussi a Roma, sul cui basamento compare lo stemma della famiglia forlivese dei Baldraccani che alla fine del Quattrocento svolse funzioni di governo a Forlì per conto di Pino III Ordelaffi.

Ha fornito conferma alla matrice forlivese dell'artista l'identificazione di un affresco strappato, raffigurante la *Madonna con il Bambino*, nella Pinacoteca Comunale di Forlì, di provenienza purtroppo ignota, ma da circoscrivere alla città o al territorio forlivesi. Ad ampliare il ristretto nucleo delle opere certe dell'importante artista è intervenuta infine l'identificazione da parte di Stefano Tumidei, nella Pinacoteca comunale di Cesena, del *Ritratto di Filasio Roverella*, che fu vescovo di Ravenna dal 1476 al 1516.

Il raggruppamento ha restituito identità stilistica a un protagonista di primo piano della civiltà prospettica forlivese, negli anni di Melozzo da Forlì; un artista sensibile alla cultura rinascimentale umbro-laziale, in rapporto con Antoniazio Romano e con i pittori impegnati nella decorazio-

ne ad affresco dell'abside di Santa Croce di Gerusalemme a Roma.

Opera di notevole qualità, la tavoletta è stata acquisita dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena per aggiudicazione nell'asta Sotheby's di Londra il 9 dicembre 2004.

Nella ricostruzione della sua vicenda storica non si risale oltre il 1885, quando fu messa in vendita allo scioglimento della collezione cremonese di Francesco Molinari con attribuzione a Jan Van Eyck (segnalazione di Marco Tanzi). Appartenuta a Maria Sarre e conservata ad Ascona, in Canton Ticino, come opera di Pietro da Vicenza, è stata in seguito riferita a Cristoforo Scacco, fino ai chiarimenti di Federico Zeri (1986).

Marco Palmezzano

(Forlì 1459-1539)

2. *Madonna in trono con il Bambino benedicente tra i santi Giovanni Battista e Filippo Benizzi (?)*

olio su tavola, cm 168 x 171
inv. 519

Marco Palmezzano, allievo di Melozzo da Forlì, è l'artista più rappresentativo della cultura figurativa in Romagna tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. La sua passione per lo studio della geometria e della prospettiva conferisce alla rappresentazione un nitore rinascimentale che esalta i volumi, le architetture e gli spazi regolari e misurabili, mentre la luce incide naturalmente sulle cose con passaggi gradualmente, alleandosi con la centralità prospettica nell'assicurare alla visione un carattere unitario e un saldo equili-

brio. Interpretando l'ultima stagione rinascimentale, la sua pittura acquisisce caratteri decorativi, specie per il ricorrere delle grottesche sulle lesene dei pilastri, lungo i parapetti, oltre che per l'ingannevole imitazione dei materiali pregiati, ad esempio la varietà dei marmi; ma soprattutto impressiona per il virtuosismo degli esercizi prospettici, come dimostrano, nel dipinto qui illustrato, le punte di diamante nel mazzocchio che funge da bizzarro basamento al trono della Vergine.

In questa *Sacra conversazione* qualche incertezza permane circa l'identità del frate a destra, per lo più identificato con il santo servita Filippo Benizzi, ma che potrebbe raffigurare il santo agostiniano Nicola da Tolentino per i comuni tratti iconografici del saio nero, del giglio e della raggiera sul petto. La notizia più antica relativa a questa tavola, originariamente destinata a un edificio religioso, risale al 1882, quando fu segnalata nella collezione della famiglia Ferniani di Faenza, dalla quale è passata alla Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1990.

Reca la firma del pittore, ora solo parzialmente leggibile, sul cartiglio arricciato, applicato al basamento del trono: "Marchus palm...us pictor / foroliviensis ...".

Testo esemplare della piena maturità del pittore romagnolo, è riferita dalla critica attorno al 1510 per le affinità con le opere uscite in quegli anni dalla sua fiorente bottega, in particolare con la pala del John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota del 1508-1509 e con quella della National Gallery of Ireland di Dublino del 1513.

Marco Palmezzano

(Forlì 1459-1539)

3. *Madonna in trono con il Bambino benedicente*
olio su tavola trasportato su tela, cm 125 x 84,3
inv. 488

Il formato accentuatamente verticale, l'impostazione prospettica con il punto di vista particolarmente ribassato e il restringimento forzoso dell'immagine che produce l'effetto di un dettaglio fotografico convincono che il dipinto è il frammento centrale di una vasta composizione che includeva, in basso, figure di santi. La pittura era stata eseguita su tavola, come confermano gli indizi superstiti e come si deduce dall'iscrizione sul verso della tela, che informa del trasferimento da tavola a tela avvenuto nel 1870 per mano del noto restauratore Paul Kivert, probabilmente a Parigi. È legittimo supporre che l'iscrizione con la firma del pittore e con la data sia stata recuperata da altra porzione del medesimo dipinto e, in quell'occasione, innestata nel basamento marmoreo del trono. È stato suggerito che appartenesse al medesimo complesso l'*Angelo musicante*, frammentario, venduto nel 1924 a New York.

La medesima immagine della Madonna con il Bambino compare in altre pale dell'artista conservatesi integre. Questi era solito replicare le invenzioni più felici, forse per esplicita richiesta della clientela. Si possono ricordare la *Madonna con il Bambino e quattro santi* delle Staatsgemäldeammlungen di Monaco di Baviera, già nella cappella Naldi della chiesa di San Francesco di Faenza, e la *Madonna con il Bambino e due santi* della Pinacoteca Vaticana, già nella cappella Lombardini in San Francesco di Forlì. La lettura del cartiglio ("Marchus palmezan... / pictor foroliviensis / faciebat / MCCCCXVI") non è senza rischio di equivoci, in quanto la penul-



2.



3.

tima cifra potrebbe essere interpretata quale “X”, e spostare quindi la lettura da 1516 a 1521; ipotesi non incompatibile con i caratteri di stile, che rinviavano alla tarda maturità dell’artista.

La notizia più antica dell’opera risale al 1885, quando, già in condizione frammentaria, era di proprietà del console Weber ad Amburgo; passò quindi a Londra nella collezione Lee of Fareham e infine a Kreuzlingen, in Svizzera, nella celebre collezione Kisters. L’ingresso nella Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena risale al 1988, per aggiudicazione a un’asta Finarte.

Marco Palmezzano

(Forlì 1459-1539)

4. *Cristo portacroce con un manigoldo*

olio su tavola, cm 52,8 x 46,5

inv. 489

Il nome dell’artista compare sul cartiglio applicato alla croce, come un’invocazione: “Marchus palme... / pictor foroliviensis / faciebat”. Il dettaglio accentua il carattere spiccatamente devozionale di un tema iconografico ricorrente nella pittura del tempo, diffuso presto nel Veneto e particolarmente amato a Ferrara, come dimostrano alcuni dipinti di Giovan Francesco Maineri, e in Romagna, dove ha trovato i più sensibili interpreti proprio in Marco Palmezzano e nei fratelli Bernardino e Francesco Zaganelli, pittori di Cotignola, oltre che nel loro allievo Girolamo Marchesi.



4.

Inquadrato lateralmente in atteggiamento meditabondo, nella consapevolezza della passione che l'attende, Cristo è di volta in volta presentato da solo, emergente sullo sfondo scuro, oppure con un manigoldo sulla veduta di un paesaggio; in altri casi, nei dipinti a sviluppo orizzontale, è affiancato da devoti che lo osservano pietosamente. Il più antico esemplare è stato individuato nel *Cristo portacroce* dei Musei Statali di Berlino che reca la data 1503, ma l'artista si dedicò alla produzione quasi seriale di quest'immagine nel corso degli anni Venti e Trenta del Cinquecento.

L'elevato numero di versioni rende difficile la restituzione della storia antica di questo dipinto entrato a far parte della Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1988, con provenienza dalla collezione Pacelli di Roma; esemplare che aveva fatto apparizione in un'asta presso la Galleria Geri di Milano nel 1929. È verosimile una datazione agli anni Trenta del Cinquecento, al tempo finale dell'attività dell'artista.



5.

Pietro Paolo Brocchi da Imola

(doc. a Bologna nel 1497)

5. *Cristo alla colonna*

olio su tavola, cm 56 x 40,5

inv. 607

La scritta "OPVS / PETRI PA/VLI IMO/LEN-SIS" riportata nel cartiglio applicato alla colonna esaurisce tutte le nostre informazioni sicure su questo misterioso artista imolese, forse identificabile con il pittore Pietro Paolo Brocchi da Imola che le cronache giudiziarie di Bologna ricordano nel 1497 presso la parrocchia di Santa Caterina.

I dati di stile lo mostrano bene informato della cultura figurativa romagnola di Marco Palmezzano, ma ancor più a conoscenza della produzione degli artisti veneti di terraferma, in particolare del vicentino Bartolomeo Montagna.

Il tema iconografico riprende modelli di grande fortuna a Venezia, sulle premesse di Andrea Mantegna e di Giovanni Bellini, rinnovati dalle elaborazioni di Antonello da Messina, ma l'interpretazione chiaroscurata del pittore imolese si allontana, ad esempio, dalla dolcezza e dalla nitida preziosità dei dipinti con il medesimo soggetto prodotti dai fratelli Zaganelli e distribuiti nelle

Romagne, a motivo di asprezze del modellato e di piani dilatati che sollecitano confronti con le squadrature dei testi scultorei.

La tavoletta è entrata a far parte della Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1996, all'apparizione sul mercato antiquario fiorentino. Segnalata da Tancred Borenius nel 1915 presso la collezione di T.W. Jackson a Oxford, si trovava un tempo a Bologna, come documenta la registrazione di Gaetano Giordani che nel 1812 la vide nell'abitazione bolognese del dottore Pietro Ortolani.

Baldassarre Carrari

(Forlì, attivo dal 1489 al 1516)

6. *I santi Cristoforo e Stefano*

olio su tavola, cm 72 x 70

inv. 017 Fond.

Attivo, per quanto è dato conoscere, tra Forlì, sua città natale, e Ravenna, Baldassarre Carrari distribuì dipinti nell'area romagnola, risalendo la via Emilia fino a Imola. La sua pittura registra un'evoluzione che dall'iniziale cultura prospettica di Melozzo da Forlì e dall'accostamento al decorativismo eccentrico dei pittori ferraresi (la *Sacra Famiglia con angelo* della Walters Art Gallery di Baltimora; la pala per il duomo di Ravenna con la lunetta della *Pietà*; la *Visitazione* nella chiesa di San Mercuriale di Forlì) si avvicina progressivamente alle esperienze venete di Nicolò Rondinelli maturate nella bottega di Giovanni Bellini (l'*Incoronazione della Vergine e santi* della Pinacoteca Civica di Forlì, degli anni 1509-1512; la *Madonna con il Bambino e i santi Giacomo e*



6.

Lorenzo della Pinacoteca di Brera, già a Ravenna; la pala di Longana e altre presso la Pinacoteca comunale di Ravenna).

Al tempo della piena maturità, dopo i contatti con Rondinelli e con la cultura veneta, risale l'esecuzione della tavola qui illustrata, elemento di sinistra nell'ordine superiore di un polittico a scomparti, che presenta le figure di san Cristoforo, riconoscibile per gli abiti del viandante provvisto del bastone e per il Bambino portato sulle spalle, e di santo Stefano, il diacono martirizzato per lapidazione come ricordano le due pietre sulla sua testa sanguinante.

Apparsa sul mercato antiquario lombardo nel 1998, la tavoletta è pervenuta alla Galleria dei dipinti antichi per acquisto della Fondazione nel 1999.



7.

Francesco Zaganelli

(Cotignola 1460/70 - Ravenna 1532)

7. *La Madonna con il Bambino appare ai santi Francesco d'Assisi e Girolamo*

olio su tavola, cm 75 x 56,5

inv. 042

Il dipinto, aggiudicato alla Fondazione della Cassa di Risparmio di Cesena nell'asta Christie's, a Londra, l'8 luglio 2005, reca l'iscrizione autografa del pittore romagnolo: "francescho da cotignola dipinse adi 8 de setembre 1512".

L'arcaismo di stampo devozionale che lo caratterizza e le componenti dichiaratamente nordiche dello stile illustrano in modo esemplare la produzione di una bottega artistica tra le principali in Romagna agli inizi del Cinquecento, con sede a Cotignola, condotta dai fratelli Francesco e Bernardino Zaganelli, i cui prodotti raggiunsero non solo il Montefeltro, ma anche il territorio parmense, quello pavese e quello mantovano.

L'assetto compositivo dell'opera, agganciato in modo precario allo schema triangolare in apparente omaggio ai modelli centroitaliani di Perugino e di Pinturicchio, esce intimamente alterato dal ribaltamento prospettico che ingigantisce l'immagine taumaturgica della Madonna con il Bambino, posta in secondo piano rispetto ai due santi che, al contrario, risultano più vicini all'osservatore; l'iniziale classicismo viene inoltre negato dal durerismo delle pieghe del manto e della veste della Madonna, incise, allungate e quasi intagliate nel legno.

Il complessivo effetto di ex-voto prodotto dalla tavoletta è con tutta probabilità da collegare ai sanguinosi fatti di guerra che proprio nel 1512 funestarono i territori romagnoli, teatro degli scontri tra l'esercito francese e quello pontificio

della Lega Santa, culminati nel terribile sacco della città di Ravenna e nella morte dello stesso Gastone di Foix, vincitore del conflitto per il suo re Luigi XII.

Dall'anno successivo, inoltre, Ravenna sarebbe diventata la nuova sede della bottega di Francesco Zaganelli, il quale dava probabilmente inizio a un'attività del tutto sganciata dalla collaborazione societaria con il fratello Bernardino, risalente quanto meno al 1499 stando alle comuni firme apposte in quell'anno nel *Cristo alla colonna* di Hampton Court e nella pala ora della Pinacoteca di Brera proveniente dalla chiesa di San Francesco di Cotignola.

Benedetto Coda

(documentato a Rimini dal 1495 al 1533)

8. *San Girolamo penitente nel paesaggio*

olio su tavola, cm 46,5 x 64

inv. 573

L'attività di Benedetto Coda, del figlio Bartolomeo e di altri membri della famiglia diffonde, nella



8.



9.

prima metà del Cinquecento e oltre, una notevole quantità di opere, tutte segnate da tratti di arcaismo devozionale, su un territorio che i nuovi ritrovamenti rivelano sempre più esteso.

Da Rimini partono dipinti di grande e di piccolo formato, ed anche complessi polittici, per Ravenna, Cesena, Faenza, Urbino, Pennabilli, Pesaro e altre destinazioni, anche per centri al di là dell'Adriatico, mentre gli affreschi identificati a Spello, Monteoliveto Maggiore, Bologna, Cesena e in altre località confermano il carattere itinerante della bottega, di struttura rigidamente familiare.

La tavoletta qui illustrata testimonia la varietà delle componenti culturali che informano la produzione di Benedetto Coda: la conoscenza delle novità veneziane negli anni di Giovanni Bellini e oltre, l'informazione proveniente da artisti operanti tra Ferrara e Romagna, e soprattutto la suggestione delle invenzioni nordiche, esplicite nel punto d'osservazione rialzato, nelle striature luminose dell'orizzonte, nella descrizione analitica del paesaggio fantasioso, scandito da rocce e cespugli con archi naturali in controluce. La novità della tavoletta è infatti costituita dall'importanza assoluta conferita al paesaggio, nel quale la figura di san Girolamo penitente che si batte il petto con un sasso, in omaggio alla tradizionale iconografia, è relegata a sinistra, dietro un cespuglio, contro il fondo ombroso di un rifugio ricavato nella roccia. Appare verosimile una datazione verso il 1530, nell'arco di tempo in cui la bottega dei Coda instaura assidui rapporti con Cesena, come dimostrano le opere eseguite per la chiesa di San Domenico e soprattutto per la basilica del Monte. La tavoletta ha fatto ingresso nella Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1992.

“Maestro di San Miniato”

(attivo in Toscana nella seconda metà del XV secolo)

9. *La Madonna con il Bambino in trono e i santi Donato e Antonio abate*

tempera su tavola, cm 137,2 x 136,5

inv. 487

Il *corpus* di opere del cosiddetto “Maestro di San Miniato” è stato in primo luogo costituito nel 1913 dallo storico dell'arte americano Bernard Berenson che ha raccolto, attorno alla pala con la *Madonna e il Bambino in trono tra quattro santi* della chiesa di San Domenico a San Miniato al Monte (Pisa), un gruppo di sette dipinti eseguiti dal medesimo artista, la cui identità anagrafica non è stata ancora riconosciuta. Da allora il suo catalogo si è notevolmente ampliato, tanto da superare i sessanta pezzi, senza che siano venuti meno i connotati di rigore e di riconoscibilità. Si tratta soprattutto di tavolette di piccolo formato, dedicate quasi esclusivamente alla tematica sacra, standardizzate sulle attese di una committenza media.

Il suo linguaggio figurativo, peculiare dell'area toscana, discende dai lontani esempi del Beato Angelico ed è sensibile alle rielaborazioni di Benozzo Gozzoli, così come tiene presenti i modelli di Filippo Lippi, interpretati da Pesellino, e giunge ad avvertire la grazia lineare di Botticelli per aderire infine alle fortunate formule di Ghirlandaio.

L'identità dei santi ai lati della Vergine nel dipinto qui esaminato - uno dei più significativi della fiorentina bottega dell'artista - è rivelata dalle iscrizioni: a destra sant'Antonio abate che si appoggia al caratteristico bastone, accompagnato dal minuscolo porcellino selvatico, a sinistra san Donato, vescovo di Arezzo. In assenza di notizie sulla sua destinazione antica, si può osservare che la presen-

za di san Donato, vescovo di Arezzo, induce a supporre la provenienza da un edificio di culto del territorio aretino.

La sua vicenda collezionistica, piuttosto recente, ha inizio con l'apparizione in una vendita fiorentina nel 1935, prosegue con il passaggio a un'asta Sotheby's di Londra nel 1958 e si conclude con l'approdo a una collezione bolognese nel 1988, anno del suo ingresso nella Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena.

“Maestro di Marradi”

(attivo in Toscana nell'ultimo quarto del XV secolo e agli inizi del XVI secolo)

10. *Madonna in trono con il Bambino*

tempera su tavola, cm 70 x 42,2

inv. 499

Ha assunto il nome di “Maestro di Marradi”, su proposta di Federico Zeri (1963), il pittore toscano - la cui identità anagrafica tuttora sfugge - che ha eseguito le cinque opere su tavola e il paliotto commissionati dall'abate Taddeo Adimari per la badia vallombrosana di Santa Reparata al Borgo nei pressi di Marradi, località collinare lungo la strada che da Faenza conduce a Firenze. La sua cultura figurativa gravita nell'ambito di Domenico Ghirlandaio e registra collusioni con lo stile di Botticelli, oltre che accostamenti all'equilibrata ritmica di Perugino, fino ad avvertire echi della maniera di fra Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli.

Questo dipinto, che presenta il tema affettuoso del legame tra la madre e il bambino, è apparso per la prima volta in un'asta della Galleria Geri di



10.

Milano nel 1919 con attribuzione a Domenico Ghirlandaio, come proveniente dal “castello di una famiglia patrizia fiorentina”. Illustra in modo esemplare l'arcaismo figurativo dell'anonimo pittore che a Firenze fu a capo di una bottega particolarmente fiorentina e distribuì prodotti artistici caratterizzati da una “elementare parsimonia di gesti”, del tutto rispondente alle attese del pubblico devoto.

Appartiene alla fase centrale della sua attività, precedente l'incontro con le opere fiorentine di Pietro Perugino, quando decisivo si rivelò l'ascendente di

Domenico Ghirlandaio.

È entrato a far parte della Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1989, dopo essere passato a un'asta milanese di Finarte di quel medesimo anno.

“Maestro di Marradi”

(attivo in Toscana nell'ultimo quarto del XV secolo e agli inizi del XVI secolo)

11. *Madonna con il Bambino e san Giovannino adorati da due angeli*

tempera su tavola circolare, diam. cm 81,8
inv. 447



Il soggetto della Madonna con il Bambino e san Giovannino, svolto entro il formato circolare della tavola, è piuttosto ricorrente nella produzione fio-

rentina della seconda metà del Quattrocento, ma la soluzione compositiva qui adottata e la presentazione delle figure appaiono specifiche della bottega di Domenico Ghirlandaio e dei suoi numerosi collaboratori, ad esempio di Sebastiano Mainardi, di Gherardo e Bartolomeo di Giovanni, di Pietro del Donzello e di Biagio d'Antonio che ha lasciato numerosi prodotti nell'area fiorentina.

È probabile una datazione alla fine del Quattrocento o di poco posteriore, quando il cosiddetto “Maestro di Marradi”, autore di numerosi dipinti conservati nella pieve di Santa Reparata al Borgo nei pressi di Marradi, personalità tra le più richieste nell'area fiorentina a cavallo tra Quattro e Cinquecento, avvertì il fascino degli svolgimenti ritmici delle invenzioni di Botticelli e le suggestioni della gentile eleganza di Pietro Perugino.

L'opera ha fatto ingresso nella Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1986, dopo essere apparsa in un'asta londinese Sotheby's in quel medesimo anno.

Arcangelo di Jacopo del Sellaio

(Firenze 1477/78-1530)

12. *Madonna con il Bambino in trono con san Benedetto e una santa monaca*

tempera su tavola, cm 65 x 48,5
inv. 517

Poco più di dieci anni fa è stata identificata la produzione di Arcangelo, figlio di Jacopo del Sellaio, prima celata sotto la denominazione convenzionale del “Maestro del tondo Miller”, e cioè del gruppo di opere che, per affinità di stile e identità di



12.

mano, la critica ha aggregato nel corso del tempo attorno al dipinto di formato circolare donato da Adolph Caspar Miller al Fogg Art Museum, Harvard University, di Cambridge (Mass.); gruppo ora costituito da una cinquantina di opere, alcune delle quali conservate ad Avignone, Nantes, Konopište, Londra, Firenze ed Empoli.

Arcangelo di Jacopo del Sellaio si trovò, sedicenne, a raccogliere precocemente l'eredità del padre. Nel 1498, ormai ventenne, è documentato con la madre; nel 1511 è ricordato invece in ragione di una bottega ottenuta in affitto dall'Arcivescovado di Firenze, per il quale stava eseguendo stemmi dipinti. I documenti riportano il suo nome soprat-

tutto per lavori di artigianato, quali cortine per pale d'altare, ceri decorati e altro.

Lo stile che caratterizza la sua produzione fa riferimento ai maggiori pittori fiorentini del tempo, in particolare a Botticelli, a Domenico Ghirlandaio e, più avanti, a Filippino Lippi. Gli esiti confermano un'abile pratica artigianale che si uniforma a uno *standard* figurativo di composta eleganza, apprezzato tanto negli ambienti religiosi quanto in quelli civili.

La tavoletta qui illustrata presenta, ai lati della Madonna con il Bambino, la figura di san Benedetto, riconoscibile per il colore e il taglio del saio, il libro della regola e il fascio delle verghe della disciplina, e una santa monaca, forse Margherita d'Antiochia a motivo del drago ai piedi e del piccolo crocifisso nella mano. È apparsa in un'asta londinese di Sotheby's nel 1988 come opera del "Maestro di Marradi", l'autore del folto gruppo di opere radunate attorno ai dipinti della badia vallombrosana nei pressi di Marradi. Acquisita alla Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1990, è stata pertinentemente riferita al "Maestro del tondo Miller" da E. Fahy, con la conferma di Federico Zeri.

Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma

(Vercelli 1477 - Siena 1549)

13. *Sacra Famiglia con san Giovanni Battista*

olio su tavola, cm 78,5 x 65

inv. 503

Allievo del piemontese Martino Spanzotti per circa sette anni, Sodoma passò nell'Italia centrale



13.

ricco di esperienze lombardo-leonardesche. Attivo tra il 1505 e il 1508 a Monte Oliveto Maggiore, dove concluse la decorazione lasciata interrotta da Luca Signorelli, passò nel 1508 a Roma per eseguire affreschi in Vaticano, accanto a Perugino, Bramantino, Lotto e altri. Protetto dalla potente famiglia Chigi di Siena, decorò la villa della Farnesina dove avevano lavorato Raffaello e Sebastiano del Piombo. Rientrato a Siena, prese parte alle principali iniziative decorative della città, in qualche caso conducendole in prima persona, dall'oratorio di San Bernardino alla cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Domenico, agli affreschi in Palazzo Pubblico. Significativo per le vicende decorative del locale duomo fu inoltre il suo soggiorno pisano, iniziato nel 1539.

Nella seconda metà dell'Ottocento la tavoletta qui illustrata, modulata da penombre, velature e affumicati passaggi chiaroscurali, si trovava nella collezione del duca di Westminster a Grosvenor House; nel 1926 apparteneva alla collezione Treccani di Milano e nel 1939 fu concessa in prestito alla memorabile mostra leonardesca dal conte Giovanni Treccani degli Alfieri.

Appare del tutto probabile una datazione all'estrema maturità dell'artista, e cioè verso la fine degli anni Trenta del Cinquecento che registrano un *revival* delle giovanili suggestioni leonardesche, in un contesto di generale rinnovamento.

È entrata a far parte della Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1989.

Teramo Piaggio

(Zoagli, Genova, fine sec. XV - notizie dal 1532 al 1554)

14. *Santa Scolastica in trono tra i santi Giovanni evangelista, Antonio abate, Sebastiano e Bernardo di Chiaravalle*

olio su tavola, cm 165 x 152

inv. 578



14.

Attivo nel corso degli anni Trenta del Cinquecento con Antonio Semino, con il quale aveva condiviso anche il discepolato presso Ludovico Brea, Teramo Piaggio è autore, alla metà di quel decennio, di alcune opere firmate - ad esempio il trittico di Varazze - i cui tratti arcaici rendono conto della prevalente destinazione a edifici di culto del contado, specialmente a quelli della Riviera del Levante, e del vano tentativo di aggiornamento sui

modelli di Giulio Romano e di Perin del Vaga disponibili in Liguria, oltre che sulle testimonianze lasciate da Girolamo da Treviso e da Pordenone nei loro brevi soggiorni. L'attività prosegue negli anni Cinquanta con la collaborazione con Nicolò Vespesiano e l'espletamento di incarichi ricevuti a Genova.

Apparso sul mercato antiquario umbro nel 1992, anno della sua annessione alla Galleria cesenate, il dipinto, di sicura destinazione benedettina per lo spiccato risalto conferito alla figura di santa Scolastica, seduta in centro con la regola della disciplina, è stato riferito in un primo tempo al bolognese Biagio Pupini, quindi, più pertinentemente, al pittore ligure Teramo Piaggio, specie in forza del confronto con la tavola del tutto simile raffigurante *Sant'Erasmo tra i santi Nicola, Giovanni Battista, un santo vescovo e santa Chiara* dell'Accademia Ligustica di Genova. Peculiare dell'area ligure è inoltre la singolare immagine qui utilizzata del demonio soggiogato da san Bernardo da Chiaravalle. La datazione potrebbe spingersi fino alla metà del Cinquecento.

Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo
(Bagnacavallo 1484 ca. - Bologna 1542 ca.)

15. *La Madonna con il Bambino e i santi Francesco e Girolamo*

olio su tavola, cm 71 x 70
inv. 533

Attivo a Faenza nel 1511 in società con Biagio Pupini, Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo è artista di primo piano a Bologna nell'età di transizione dal classicismo di Francesco Francia alla

temperie raffaellesca che si afferma pienamente nel terzo decennio grazie alla sua pittura e a quella di Innocenzo da Imola, di Girolamo Marchesi da Cotignola, di Girolamo da Carpi, dello stesso Biagio Pupini e di altri artisti. Per quanto l'artista sia ricordato in più occasioni da documenti, la sua prima opera datata è rappresentata dalla *Crocifissione* ora nella sacrestia della cattedrale di San Pietro a Bologna, che risale al 1522, quando l'autore era ormai prossimo ai quarant'anni.

Tra le opere della fase giovanile ricostruita dalla critica è stata pertinentemente inclusa questa tavoletta databile al 1506-1508 circa, che da un lato presuppone la conoscenza delle serene visioni naturali di Francesco Francia, dall'altro dichiara sintonie con le elaborazioni di Lorenzo Costa e con le eccentriche riflessioni di Amico Aspertini, in uno sperimentalismo pittorico che resterà cifra peculiare dell'artista.

Sia pure con significative varianti, il tema raffigurato è quello della *Madonna dell'Umiltà*, con la Vergine seduta a terra su un cuscino, segnata da un'espressione di mestizia nella consapevolezza della futura passione del Bambino. All'umiltà dell'atteggiamento della Vergine corrispondono la solitudine penitente di san Girolamo e la povertà di san Francesco; i due santi che compaiono anche nel lontano paesaggio, il primo, a sinistra, nell'atto di battersi il petto con un sasso davanti al crocifisso, l'altro, a destra, nell'episodio del ricevimento delle stigmate sulle pendici del monte della Verna. La tavoletta ha fatto ingresso nella Galleria cesenate nel 1991.



15.

Filippo da Verona

(notizie nel primo quarto del XVI secolo)

16. *Cristo morto sorretto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea con due angeli dolenti*

olio su tela, cm 86,1 x 84

inv. 033 Fond

Le opere di Filippo da Verona, artista itinerante, sono state rinvenute a Padova così come a Savona e a Lucca, a Ravenna come a Fabriano e a Modena, mentre i documenti lo ricordano dal 1522 nel Reatino. Esse inoltre registrano, nei primissimi anni del secondo decennio del Cinquecento, improvvise metamorfosi stilistiche, sollecitate in primo luogo dalle straordinarie novità del tempo, di cui era possibile prendere visione a Roma grazie alle opere di Raffaello e di Michelangelo, ma anche, indirettamente, grazie agli esiti che queste avevano prodotto nella stessa area padana.

È sorprendente lo scarto tra l'affresco con la *Madonna e il Bambino tra i santi Caterina d'Alessandria e Felice che presenta un francescano*, del 1509, nella basilica del Santo, oppure quello con l'*Apparizione di sant'Antonio al beato Luca Belludi* nella Scuola del Santo a Padova, saldato all'artista nel luglio 1510 - entrambi intimamente arcaici, condotti sugli esempi di Cima da Conegliano, di Bartolomeo Montagna e di Carpaccio - e la pala con la *Madonna e il Bambino sulle nubi tra i santi Pietro e Nicola* del Museo civico di Fabriano del 1514, che, al contrario, registra improvvisi rinnovamenti nella revisione umbratile e nordicizzante dell'immagine e nel dispiegamento di una sensibilità anticlassica.

Proprio il dipinto qui illustrato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 2002 dal mercato antiquario romano, aiuta a connettere più saldamente le due

distinte fasi dell'artista, a una data attorno al 1512-1513, per la traduzione dell'iconografia antica con il *Cristo in pietà tra gli angeli piangenti*, di ascendenza belliniano-mantegnesca e più variamente veronese, entro una poetica che scopre inattese sintonie con gli esempi nordicizzanti di Amico Aspertini e di Lorenzo Lotto e coglie gli sperimentalismi filoveneti di Dosso Dossi, in anni molto precoci e di grandi mutamenti subito avvertiti dai pittori vagabondi, attivi nelle aree di confine.

Girolamo da Treviso

(Treviso 1497/98 - Boulogne 1544)

17. *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta*

olio su tavola, cm 143,8 x 112,8

inv. 540

Pittore, scultore e ingegnere militare, Girolamo da Treviso è artista che nella sua molteplice attività unisce Treviso, Venezia, Mantova, Bologna, Genova e altri centri settentrionali. Nel soggiorno bolognese esegue dipinti per alcune principali chiese della città, tra i quali la pala Boccadiferro per la chiesa di San Domenico ora nella National Gallery di Londra e la *Presentazione della Vergine al tempio* per la chiesa di San Salvatore, e consegna anche rilievi con episodi biblici per la facciata della basilica di San Petronio, provvedendo peraltro nel 1526 alla decorazione della cappella di Sant'Antonio con scene monocrome della vita del santo. Qualche anno dopo la decorazione ad affresco della Commenda di Faenza, suo probabile capolavoro, lascia l'Italia per entrare al servizio del re inglese Enrico VIII quale architetto militare,



16.



17.

trovando la morte nell'assedio di Boulogne. La paletta qui illustrata prelude agli affreschi di Faenza e, come rivela il dettaglio del paesaggio alle spalle del Bambino, è accostabile alle invenzioni dello stesso Girolamo da Treviso consegnate a Francesco De Nanto che ne fece uso nella sua fortunata attività xilografica. Agli influssi nordici si aggiungono componenti raffaellesche e michelangeloesche mediate dalle esperienze centro-italiane di Pordenone. Appare verosimile una datazione di poco successiva alle pitture della cappella Saraceni in San Petronio del 1526. Il dipinto è stato acquistato presso la casa d'asta Finarte di Milano nel 1991.

Girolamo Marchesi da Cotignola

(Cotignola 1480 ca. - Roma, dopo il 1531)

18. *Adorazione dei Magi e dei pastori*

olio su tavola, cm 125,5 x 96,3

inv. 535

Ha prodotto qualche sconcerto nella critica la singolare capacità di Girolamo Marchesi da Cotignola di aggiornare la propria cultura figurativa, già pienamente formata al seguito dei fratelli Bernardino e Francesco Zaganelli nei diversi centri della Romagna dominati dalla temperie quattrocentesca di Palmezzano, con le novità introdotte a Bologna dalla *Santa Cecilia* di Raffaello, dai modelli lasciati da Baldassarre Peruzzi e dalle incisioni di Marcantonio Raimondi, oltre che dalle conversioni dei giovani artisti bolognesi rientrati in patria da Roma; esperienza cruciale, quella del soggiorno centro-italiano e dell'incontro con le opere di Raffaello e di Michelangelo, che segnò profondamente la pittura di Girolamo Marchesi, come ricorda Giorgio Vasari che nelle *Vite* diede notizia del successivo viaggio a Napoli.

Il dipinto qui illustrato è tra i capolavori della pittura bolognese della prima metà del Cinquecento per l'impressionante parossismo dello scenario formicolante di figure attorno alle rovine dell'edificio classico, nell'avvolgente paesaggio pulsante che presuppone gli sperimentalismi pittorici di Dosso Dossi.

Il cartone dell'*Adorazione dei Magi* lasciato a Bologna da Baldassarre Peruzzi ispira l'invenzione sovraffollata, ma l'eccentricità delle soluzioni dialoga con la bizzarria di Amico Aspertini e con le invenzioni scenografiche fittamente ornate degli architetti destinate alle tarsie lignee, così come con il tormentato dinamismo del ferrarese Ludovico Mazzolino e con l'anticlassicismo dei pittori e



18.

degli incisori nordici.

Rappresenta il vertice assoluto della produzione dell'artista ed è cronologicamente riferibile alla metà circa del terzo decennio.

È pervenuto alla Galleria cesenate nel 1991 per aggiudicazione a un'asta milanese di Finarte.

Luca Longhi

(Ravenna 1507-1580)

19. *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*

olio su tavola, cm 200,5 x 171,5

inv. 520



19.

Luca Longhi è il principale pittore ravennate del Cinquecento, la cui bottega, poi ereditata dai figli Francesco e Barbara, fornì innumerevoli prodotti al territorio romagnolo nell'arco di un secolo. Stimato da Giorgio Vasari, attivo a Ravenna nel 1548, è autore di una serie di dipinti di soggetto religioso, sia di destinazione privata che pubblica, in cui la delicata bellezza si coniuga ad espressioni di affettuosa dolcezza.

Il modello classicistico di riferimento è probabilmente Francesco Francia, oltre a Nicolò Rondinelli attivo a Ravenna e al forlivese Palmezzano a motivo della tersa luminosità delle sue opere, con aggiornamenti sulle timide componenti raffaellesche del forlivese Francesco Menzocchi, come mostra il purismo che ispira la sua intera produzione, dalle pale giovanili di Forlimpopoli e della Pinacoteca Comunale di Ravenna alla pala Lunardi di Brera del 1538 e alla pala Cavalli ora della Cassa di Risparmio di Ravenna, fino alla grande pala della Pinacoteca civica di Forlì (1555), alla *Circoncisione* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (1561) e alle *Nozze di Cana* per il refettorio del monastero di Classe, eseguite a olio su muro nel 1579-80.

La pala qui illustrata è firmata sul gradino del trono ("LUCA DE LONGHIS / RAVENNAS") e presenta, inginocchiati ai lati della Madonna, i santi protettori della peste, cioè Sebastiano trafitto dalle frecce e Rocco nelle vesti del pellegrino che mostra la ferita sulla gamba, al quale si volge l'attenzione affettuosa del Bambino. Proviene dalla collezione Ferniani dove è ricordata nel 1882, ma attorno alla metà dell'Ottocento era di proprietà del conte Carlo Ghiselli di Gatteo.

L'impianto solenne e la tendenza alla monumentalità plastica depongono a favore della datazione inoltrata, nella piena maturità dell'artista, nella

quale non vengono meno il rigore simmetrico delle invenzioni, la sobrietà disegnativa e la compostezza consapevolmente arcaica degli inizi.

Giovan Battista Ramenghi, detto Bagnacavallo junior

(Bologna 1521-1601)

20. *Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria*
olio su tavola, cm 91,5 x 74,5
inv. 539



20.

Figlio del pittore Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, Giovanni Battista ampliò notevolmente le sue conoscenze grazie al soggiorno in età molto giovanile a Fontainebleau, dove è ricordato già nel 1537, per chiamata di Francesco Primaticcio. Nel 1546 è invece a Roma tra i collaboratori di Giorgio Vasari, coinvolto nella decorazione della Sala dei cento giorni nel palazzo della Cancelleria. Dal 1555 la sua attività a Bologna è spesso documentata, anche per la partecipazione all'organizzazione corporativa degli artisti.

L'evoluzione della sua pittura discende dall'interpretazione purista del classicismo raffaellesco, bene illustrata dalla tavola con la *Madonna in trono con il Bambino e santi* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, già riferita a Pellegrino Tibaldi fino alla scoperta della firma al di sotto di ridipinture. A questa si uniformano i dipinti di devozione e le pale d'altare che interpretano le richieste di un pubblico attento ai nuovi precetti della Controriforma, come documentano la *Discesa dello Spirito santo* (1567) ora nella Pinacoteca di Faenza e l'*Immacolata Concezione e i quattro dottori della Chiesa* (1575) collocata nel coro delle monache del Corpus Domini a Bologna, così come i dipinti destinati al contado bolognese, ad esempio quelli per le chiese di Budrio e di Bagnacavallo.

La tavola qui illustrata, apparsa all'asta Christie's nel 1991, anno della sua acquisizione da parte dell'Istituto di credito cesenate, si rivela opera giovanile, ben confrontabile con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria* della Pinacoteca di Bologna. Il Bambino possiede la vivace pastosità della pittura del padre dell'artista, che fu il suo primo maestro, mentre la compostezza del disegno e l'eleganza lineare che rinviano a Parmigianino si associano a un raffinato gusto cortese, ben espres-

so ad esempio nella figura di santa Caterina, forse acquisito attraverso le frequentazioni di Francesco Primaticcio e più in generale dell'ambiente di Fontainebleau.

Domenico Brusasorci

(Verona 1515 ca - 1567)

21. *Suicidio di Cleopatra*

olio su tela, cm 125 x 102,8

inv. 484

Il pittore veronese si forma nel cantiere di Santa Maria in Organo, accanto a Giovan Francesco Caroto, Nicola Giolfino e Francesco Torbido, ma presto si accosta al manierismo mantovano ed emiliano. Le simpatie per Giulio Romano trovano riflesso negli affreschi realizzati a Trento (1551) e nel dipinto con *Santa Margherita di Antiochia in carcere* (1552) del duomo di Mantova richiestogli dal cardinale Ercole Gonzaga. Autore di affreschi in palazzi vicentini e veronesi, nel 1564 esegue la grande tela del *Martirio di santa Barbara* per la chiesa dedicata alla santa nel castello mantovano, entro il Palazzo Ducale. Nel frattempo la sua produzione si era caratterizzata per il progressivo avvicinamento a Paolo Veronese.

Anche il dipinto qui illustrato, che per qualche tempo è stato riferito ad Agostino Carracci dopo essere apparso nel 1981 nella Galleria Matthiesen di Londra, attesta i rapporti dell'artista veronese con le tendenze michelangiolesche della pittura emiliana, da un lato, e con la monumentale solennità delle figure di Paolo Veronese, dall'altro. Su quelle prevale la suggestione dei modelli archeologici, come dimostra la derivazione dal celebre

gruppo scultoreo del *Laocoonte* della scomposta attitudine di Cleopatra, la regina dell'Egitto che preferì darsi la morte con la puntura dell'aspide - qui recatole dalla servente nel prezioso vaso cesellato, anziché nascosto nel cesto dei fichi come riporta la tradizione letteraria - piuttosto che finire prigioniera nella mani di Ottaviano Augusto, vincitore di Antonio e invasore dell'Egitto.

L'avvicinamento dell'opera alla tela del duomo di Mantova suggerisce una datazione attorno al 1555.

Marco Marchetti, detto Marco da Faenza

(Faenza 1526 ca. - 1588)

22. *Annunciazione*

olio su tela, cm 208 x 173

inv. 449

Allievo e collaboratore di Giorgio Vasari, Marco Marchetti si specializzò nella decorazione a grottesca, lavorando al suo fianco nei palazzi romani e quindi a Firenze, dove è documentato nel 1555 per la partecipazione ai progetti decorativi di Palazzo Vecchio e all'allestimento di apparati per ingressi solenni. Documentato a Faenza nel 1567, è a Rimini nel 1570 per la decorazione di palazzo Marcheselli, solo in parte sopravvissuta (ora nel Museo della città). Dal 1572 è stabilmente impiegato a Roma, dove papa Gregorio XIII Boncompagni lo investe degli incarichi fino allora ricoperti da Lorenzo Sabbatini. Torna definitivamente a Faenza nel 1585 dove esegue affreschi nel chiostro di San Girolamo dell'Osservanza e un'*Annunciazione* che recava la data 1586. Il catalogo delle sue opere può ora arricchirsi di una tela con la sacra Famiglia e il matrimonio mistico di



21.



22.

santa Caterina alla presenza di san Giovannino e sant'Anna, con due angeli che assistono alla cerimonia, appoggiati al trono della Vergine (composizione nota grazie alla fotografia nel fondo Arcangeli presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, tra gli anonimi romagnoli del Quattrocento e del Cinquecento) e la *Lavanda dei piedi* del palazzo vescovile di Cesena, recentemente restaurata e impropriamente riferita alla metà del Settecento. La tela ha fatto ingresso nella Galleria cesenate nel 1986 con attribuzione al forlivese Livio Modigliani, poi precisata nel nome del tutto pertinente del faentino Marco Marchetti, autore di analoghi dipinti confluiti nella Pinacoteca Comunale di Faenza, ad esempio l'*Adorazione dei pastori* e la *Cena in casa del Fariseo* che colpiscono per l'inerpicamento dello spazio e per la vivace tavolozza arricchita dagli effetti cangianti, che richiama la produzione dei pittori attivi tra Marche e Umbria, quali Simone De Magistris, Filippo Bellini, Felice Damiani da Gubbio, Giorgio Picchi e altri. L'affinità con la citata *Adorazione dei pastori* del 1567 fa supporre, per il dipinto in esame, una datazione analoga.

Sebastiano Filippi, detto il Bastianino

(Ferrara 1532 ca. - 1602)

23. *Sacra Famiglia con san Giovannino*

olio su tela, cm 98 x 120

inv. 538

Sebastiano Filippi detto il Bastianino dovette formarsi nella bottega del padre, Camillo Filippi, al pari del fratello Cesare, ma fondamentale risultò l'esperienza del viaggio a Roma dove rimase sog-

giogato dalla pittura di Michelangelo, al pari di Pellegrino Tibaldi che, presente a Ferrara nel 1560, già da un decennio diffondeva a Bologna una curiosa interpretazione caricata dello stile monumentale del grande maestro toscano. I rapporti che la tradizione ferrarese da tempo intratteneva con la civiltà cromatica veneziana indussero l'artista a meditare sulla singolare evoluzione della fase estrema di Tiziano. Ne derivarono la progressiva dissoluzione dei contorni e la traduzione delle immagini in un'indistinta visione annerbiata, in sintonia con le aspirazioni misticheggianti di certa pittura di Controriforma, come dimostrano il *Giudizio Universale* nel catino del duomo (1577-81), il *Battesimo di san Romano* della Pinacoteca Nazionale e le tele della chiesa di San Paolo a Ferrara.

Passato a un'asta Christie's a New York nel 1991 come opera del veronese Battista Del Moro, il dipinto ha fatto ingresso in quell'anno nella Galleria cesenate con pertinente attribuzione a Bastianino. Appartiene alla fase giovanile, caratterizzata ancora dalla struttura disegnativa conclusa che sigilla le forme entro contorni arrotondati, per quanto già si avverta il processo di dissoluzione nell'alleggerimento cromatico delle vesti della Madonna e di san Giuseppe, prive di concretezza materica.

Prospero Fontana

(Bologna 1512-1597)

24. *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria*

olio su tela, cm 108 x 87

inv. 572



23.

24.



Di importanza fondamentale per la formazione di Prospero Fontana fu la giovanile esperienza genovese, con i conseguenti rapporti con Perin del Vaga, e successivamente l'incontro con Giorgio Vasari con il quale collaborò in diverse occasioni adeguando progressivamente al suo gusto cortese di pittore mediceo lo stile iniziale ispirato alle eleganze raffinate di Parmigianino. Ne derivò il soggiorno a Roma che fruttò la protezione di papa Giulio III e la partecipazione ai cantieri di Villa Giulia e di palazzo Firenze.

Non mancarono incarichi a Bologna, come documentano i dipinti nella chiesa del Baraccano e nella cappella Poggi della chiesa di San Giacomo Maggiore, e inoltre gli affreschi nella cappella del

Legato in Palazzo Pubblico e nel palazzo Bocchi. Al rientro dall'esperienza fiorentina e da quella nel cantiere della palazzina Vitelli a Città di Castello, prende parte al clima di riforma religiosa delle arti promossa dal cardinale Gabriele Paleotti con la pala dell'*Elemosina di sant'Alessio* nella chiesa di San Giacomo del 1573. È ormai ottantenne quando nel 1593 appone la firma sul dipinto con *Cristo inchiodato sulla croce* del Musée Saint-Étienne di Marsiglia.

Il dipinto qui illustrato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 1992, bene esemplifica la saturazione di cultura figurativa dell'artista: l'invenzione originariamente raffaellesca si arricchisce di articolazioni spaziali nella scansione diagonale dei piani e nella separazione della figura della santa, posta dalla parte dell'osservatore, mentre l'ampio gesto della Vergine assicura unità all'intreccio delle figure e dei gesti; l'attenzione è tutta concentrata nella descrizione degli oggetti raffinati, dai monili ai veli trasparenti, dalle bordure dorate agli aculei della ruota, che danno vita a un repertorio di eleganze cesellate sul gusto delle magnificenze vasariane apprezzabili nella *Pietà* della Pinacoteca Comunale di Ravenna del 1548.

Entro l'ampia gittata temporale dell'attività dell'artista, distesa nell'arco di sei decenni, questo *Matrimonio mistico di santa Caterina* trova collocazione attorno al 1550.

Lavinia Fontana

(Bologna 1552 - Roma 1614)

25. Adorazione dei pastori

olio su rame, cm 57,5 x 43,5

inv. 576



25.

Figlia di Prospero Fontana, è tra le celebri pittrici del suo tempo, apprezzata soprattutto per i ritratti, ma ricercata dalle famiglie senatorie bolognesi e dalle eminenti gerarchie ecclesiastiche anche per quadri di devozione e per dipinti d'altare, come dimostrano, tra le altre, le pale destinate alla cappella del cardinale Paleotti nella cattedrale di San Pietro a Bologna, ora nella parrocchiale di Pieve di Cento, e alla cappella eretta in onore del domenicano san Giacinto nella basilica di Santa Sabina a Roma, quest'ultima ordinata dal cardinale Girolamo Bernieri originario di Correggio.

A partire quanto meno dal 1575, la data più antica tra quante riportate nelle numerose opere firmate, diede vita a una fiorente produzione condotta con

regolarità e ammirevole cura fino al termine dei suoi giorni, nei diversi campi, dal ritratto singolo a quello di gruppo, dal quadro religioso destinato alla privata devozione alla pala d'altare di destinazione pubblica, dal soggetto storico a quello mitologico, fino ai grandi paesaggi.

Nel rame qui illustrato, entrato nella Galleria cesenate nel 1992 per aggiudicazione a un'asta romana di Finarte, quando era riferito a Scuola veneziana del XVI secolo, la pittrice si avvale degli spunti inventivi di ispirazione fiamminga sperimentati dal padre, sottoponendoli ad accensioni cromatiche bassanesche; riprende inoltre prospettive scenografiche, popolate da una moltitudine di figure le cui attitudini derivano da incisioni raffaellesche, non senza inserti nordici, come era avvenuto anni prima nell'*Adorazione dei pastori* della Pinacoteca Comunale di Imola, ispirata a un'invenzione di Marten de Vos. Appare plausibile una datazione alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento o agli inizi del decennio successivo.

Bartolomeo Passerotti

(Bologna 1529-1592)

26. Ritratto di gentildonna con cagnolino

olio su tela, cm 113 x 78

inv. 585

Al giovanile soggiorno romano risalgono gli incontri con il Vignola e con Taddeo Zuccari; ma dal 1560 il pittore è a Bologna e dà avvio a una produzione intensa nei diversi campi, dalla pittura sacra al ritratto e alla pittura di genere di ispirazione fiamminga. Tra le opere giovanili è la pala d'altare della chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna,



26.

esemplata sul modello correggesco della *Madonna di San Giorgio* copiata a Modena nel 1564, nella quale sono ravvisabili anche propensioni verso l'iperbolica pittura michelangiolesca di Pellegrino Tibaldi. Ricercato ritrattista, esibisce schemi rappresentativi graditi alla classe nobiliare, al ceto degli intellettuali e ai professionisti, oltre che agli ecclesiastici, anche di altissimo rango; ma non mancano ritratti di gruppo, come il *Ritratto della famiglia Perracchini* della Galleria Colonna di Roma. Il successo della sua formula stilistica è confermato dalla commissione di pale d'altare per la

basilica di San Petronio e per la cappella del Collegio dei Notai nel Palazzo del Registro a Bologna, oltre che dall'invio di opere al di fuori dello Stato della Chiesa, ad esempio nel ducato estense e a Brescia. La modernità della sua pittura è soprattutto attestata dai quadri con *Venditrici di polli e ortaggi* o con *Venditori di pesci*; una produzione che rinvia a modelli tedeschi e fiamminghi, così come a quelli cremonesi di Vincenzo Campi, cui guardarono con forte interesse anche i giovani Ludovico e Annibale Carracci.

Il ritratto di gentildonna qui illustrato è entrato a far parte della Galleria cesenate nel 1993 e bene esemplifica l'approccio di Passerotti al modello, tra realismo, retorica e ironia: da un lato la figura immobile della gentildonna, dai tratti un poco caricati, indagata nel carattere, dall'altro l'attenta esibizione dei vestiti e dell'anello nella mano che trattiene il fazzoletto contro la veste scura, sull'inerte sfondo monocromo, infine la presentazione del cagnolino ringhioso, convenzionale simbolo di fedeltà.

È alquanto verosimile la datazione proposta dalla critica sul finire degli anni Sessanta del Cinquecento.

Denys Calvaert

(Anversa? 1540 ca. - Bologna 1619)

27. *Suicidio di Cleopatra*

olio su tavola, cm 144 x 103

inv. 581

Giunto in Italia dalle Fiandre alla volta di Roma, Denys Calvaert si fermò a Bologna dove entrò dapprima nella bottega di Prospero Fontana e



27.

quindi in quella di Lorenzo Sabbatini. Con questi si trasferì a Roma, dove è documentato nel 1573 per la partecipazione alla decorazione della Sala Regia in Vaticano commissionata da papa Gregorio XIII Boncompagni. Del rapporto con il maestro restano opere di collaborazione, come la *Sacra Famiglia con l'arcangelo Michele* nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna. Al rientro dal soggiorno romano aprì una bottega autonoma, nella quale passarono le promesse della pittura bolognese della prima metà del Seicento, cioè Guido Reni, Albani, Domenichino e altri. Le suggestioni del manierismo romano di stampo michelangiolesco, esplicite nella *Flagellazione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna e nel *San Michele Arcangelo* della basilica di San Petronio, non furono adombrate dalla crescita della pittura naturale dei giovani Carracci, suoi sfrontati concorrenti, così che anche le ultime opere, ad esempio l'*Assunzione* di Palazzo Pitti a Firenze (1602) e l'*Ultima Cena* di Montone in Umbria (1611), non si allontanano da quegli schemi ampiamente collaudati. Come mostra il dipinto qui illustrato, entrato nella Galleria cesenate nel 1993 con provenienza dal mercato antiquario, il pittore fiammingo affiancò alla produzione di soggetti sacri quella di temi allegorici, storici e mitologici dai quali emerge la sua originaria educazione fiamminga, con i riverberi della sofisticata cultura in voga presso la licenziosa corte di Praga al tempo dell'imperatore Rodolfo II, che si sovrappone ai modelli analoghi, ma di ispirazione michelangiolesca, di Pellegrino Tibaldi, Lorenzo Sabbatini e Bartolomeo Passerotti, dietro i quali è la suggestione del *Laocoonte* qui declinata in chiave erotizzante dalla procacità del nudo femminile, nell'intimità cortigiana dell'alcova tappezzata da raffinati arredi.

Denys Calvaert

(Anversa? 1540 ca. - Bologna 1619)

28. *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*

olio su tela, cm 140 x 98

inv. 443



28.

L'episodio raffigurato è quello dell'esplosione della ruota uncinata, preparata per il martirio di santa Caterina d'Alessandria, i cui frammenti, per intervento celeste, colpiscono come schegge i carnefici, lasciando illesa la figura della santa. Non si hanno notizie sulla storia antica del dipin-

to, emerso sul mercato antiquario con la corretta attribuzione a Calvaert nel 1986, anno della sua acquisizione alla collezione bancaria cesenate; e tuttavia è probabile l'identificazione con il dipinto registrato nella seconda metà del Settecento da Marcello Oretti nella collezione Piazza di Forlì come "S. Caterina Martirio Calvaert quadro mezzano", in considerazione peraltro della corrispondenza delle sue misure con quelle di quest'ultimo dipinto fornite da un inventario di fine Settecento. La componente baroccesca che ingentilisce l'episodio drammatico è indizio dell'appartenenza dell'opera alla maturità dell'artista, risalendo quella suggestione all'ultimo decennio del Cinquecento, forse per un tardivo effetto del *Martirio di san Vitale* consegnato nel 1583 dall'artista urbinato alla chiesa di Ravenna dedicata a quel santo. Probabile è la datazione allo scadere del secolo, come conferma anche il collegamento alla *Natività* della Pinacoteca di Cento e all'*Assunzione* di Palazzo Pitti a Firenze datata 1602.

"Pittore di Filippo Guastavillani"

29. *Sacra Famiglia con i santi Elena, Caterina d'Alessandria e Agostino*

olio su tela, cm 225 x 151

inv. 606

Emerso sul mercato antiquario romano come opera del bolognese Orazio Sammachini ed entrato a far parte della collezione bancaria cesenate nel 1996, il grande dipinto, in origine sicuramente destinato a un solenne altare, come suggeriscono la soluzione compositiva e le dimensioni della tela, è stato reso noto quale opera del "Pittore di



29.

Filippo Guastavillani", il nome convenzionale con il quale viene indicato l'autore della pala con l'*Annunciazione* e degli affreschi che ornano la cappella e vari ambienti della Villa Guastavillani nei pressi di Bologna, commissionati dal cardinale Filippo Guastavillani le cui fortune furono notevolmente incrementate all'elezione al soglio pontificio del bolognese Ugo Boncompagni con il nome di Gregorio XIII.

Lo stile michelangiolesco di questo artista bolognese, sensibile agli insegnamenti di Pellegrino Tibaldi e di Orazio Sammachini, ebbe modo di

svilupparsi oltre i limiti cronologici dell'attività di questi ultimi, tanto da valicare il nuovo secolo e affiancare l'affermazione dei Carracci, riflettendo posizioni di retroguardia; una personalità dell'ambiente tardo-manieristico che si affianca a Bernardino Baldi, a Tiburzio Passerotti, a Francesco Cavazzoni e a Giulio Morina nel comune progetto conservatore di assicurare continuità alla tradizione cinquecentesca.

Appare verosimile una datazione tra gli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento.

Bartolomeo Cesi

(Bologna 1556-1629)

30. *Crocifisso con la Madonna e i santi Giovanni evangelista, Marco e Antonio abate*

olio su tela, cm 218 x 160

inv. 569

Sensibile interprete del programma di riforma dell'iconografia cattolica promosso a Bologna dal cardinale Gabriele Paleotti, Bartolomeo Cesi prende parte, con Camillo Procaccini, nei primi anni Ottanta, alla decorazione dell'abside, della cripta e della stessa cappella Paleotti nella cattedrale di San Pietro a Bologna. Artista stimato tanto dal ceto nobiliare quanto dalle gerarchie ecclesiastiche, incontra l'approvazione degli intellettuali e decora la cappella dei Bulgari nell'Archiginnasio, sede moderna dello Studio universitario; interviene inoltre nella decorazione di palazzo Fava, avviata dai giovani Carracci, e nel 1598 riceve l'incarico, a Imola, in vista del passaggio di papa Clemente VIII con il suo seguito, di decorare l'arco sulla via Emilia con i recentissimi successi politici del pontefice.



30.

La sua pittura, di meditata severità liturgica, presuppone l'esercizio naturale del disegno e dà luogo alla codificazione di invenzioni, poi costantemente riprese con varianti solo secondarie, nella consapevolezza che la visualizzazione dei testi sacri, obbligata entro i rigorosi confini dell'ortodossia, non prevede deroghe né mutamenti.

La *Crocifissione* qui illustrata, emersa sul mercato antiquario romano e acquisita per la Galleria cesenate nel 1992, richiama infatti analoghe versioni, in particolare il grande dipinto della Certosa di Bologna e la tela del Musée Fesch di Ajaccio, ma anche la *Crocifissione e santi* della chiesa di Santa Maria della Pietà e quella nella chiesa di San

Giovanni in Monte a Bologna. Ma il dipinto qui illustrato si caratterizza per la singolare presenza di san Marco evangelista, oltre che di sant'Antonio abate, posti alle estremità; peculiarità che consente l'identificazione con la pala segnalata dall'erudito Marcello Oretti, attorno alla metà del Settecento, nella collezione di Casa Carbonesi, alla quale era pervenuta tramite l'eredità Cagnoli. Dell'intera figura della Vergine si conosce un disegno preparatorio con soluzioni alternative per l'impostazione della testa.

Alessandro Ardeni

(Faenza, documentato dal 1559? - Torino 1595)

31. *Adorazione dei Magi*

olio su tela, cm 293 x 187

inv. 514

Autore e anno di esecuzione dell'opera sono riportati sul frammento di antichità poggiato a terra in primo piano a sinistra: "ALEXANDER / ARDENTIVS / PICTOR / 1592". Il nome del committente, la sua età e, nuovamente, l'anno di conclusione ("BARTHOLOMEVS PISIVS / ANNOR. 76 1592") sono leggibili in basso a destra, vicino alle ginocchia del vecchio di profilo, presentato al Bambino dal santo protettore, Bartolomeo.

Per quanto di origini faentine, l'artista è documentato per lungo tempo in Toscana, dove esegue dipinti soprattutto per le chiese della città di Lucca e del contado, in alcuni dei quali si sottoscrive "lucensis" a dimostrazione della lunga consuetudine con la città toscana, quasi sua nuova patria. Nel 1572 passa probabilmente a Torino,



31.

dove trascorre gli ultimi vent'anni dell'esistenza in continua attività, impegnato dalla corte sabauda in qualità di "pictore e scultore di sua Altezza", Carlo Emanuele I. Ritrattista apprezzato, è probabilmente autore di una serie di medaglie con profili di dignitari della corte. Realizza inoltre allestimenti scenografici per pubbliche manifestazioni, nelle quali dispiega una coltivata sapienza allegorico-emblematica.

La pala qui illustrata, conclusa tre anni prima della



32.

morte, esemplifica la sua ultima attività (ma nel 1593 l'artista riscuote ancora acconti dalla cassa sabauda per dipinti e per altri lavori). Fu eseguita per la chiesa del Carmine di Moncalieri e passò quindi in eredità alla famiglia Germonio che la trasferì nella propria abitazione a Druent. Intessuta di componenti arcaiche e fittamente ornata con risalto di dorature nelle corone dei magi e nei preziosi vasellami, esprime, nelle vesti sontuose del fastoso corteo, gli ideali cavallereschi della società neofeudale del tempo, sulla traccia di antichi modelli iconografici di perdurante fortuna cinquecentesca.

È pervenuta alla Galleria cesenate nel 1989.

Ferraù Fenzoni

(Faenza 1561/62-1645)

32. *La conversione di san Paolo*

olio su tela, cm 153 x 114

inv. 525

Attivo nei cantieri romani promossi negli anni del pontificato di Sisto V, in particolare nel Palazzo Lateranense, nella Scala Santa e nella Biblioteca Sistina, Ferraù Fenzoni è uno dei protagonisti della pittura tardomanieristica centro-italiana, attento peraltro alle novità introdotte da Federico Barocci e da Andrea Lilio. Particolarmente fecondo è inoltre il suo soggiorno in Umbria, come dimostrano il *Giudizio Universale* affrescato sulla controfacciata del duomo di Todi, la decorazione del Palazzo vescovile e i numerosi dipinti distribuiti nelle chiese di Todi, Perugia Foligno e in altre località. Il ritorno a Faenza produce subito la tela della *Probativa Piscina* commissionata nel

1600, già nella chiesa di San Giovanni Decollato e ora nella Pinacoteca Civica, e successivamente la decorazione di tre cappelle della cattedrale in collaborazione con Benedetto Marini.

Alla fase faentina, verosimilmente negli anni tra secondo e terzo decennio, va ricondotta l'esecuzione della *Conversione di san Paolo* qui riprodotta, pervenuta alla Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena nel 1990 dal mercato antiquario; dipinto nel quale sarà da riconoscere, con tutta verosimiglianza, la *Conversione di san Paolo* ricordata nel Settecento nel coro della chiesa dei monaci Celestini a Faenza, una delle tre versioni di quel soggetto eseguite dall'artista, come riportano le fonti.

Il complesso intrico compositivo e la caricata espressività che accompagna lo scompiglio provocato dalla roboante caduta di san Paolo da cavallo, uniti agli studiati effetti di controluce, inducono a sostenere la sua precedenza cronologica rispetto alle altre due versioni conservate al Musée Magnin di Digione e in collezione privata.

Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino

(Ferrara 1550 ca - 1620)

33. *Flagellazione di Cristo*

olio su tela, cm 208 x 138

inv. 524

Principale esponente della cultura figurativa estense nei decenni a cavallo tra Cinque e Seicento, Scarsellino è l'artista emiliano più sensibile alle seduzioni cromatiche della civiltà veneziana e la sua formazione iniziale accorda i modelli della tradizione ferrarese e di quella parmense con le sug-



33.

gestioni che gli provengono da Bologna. Nei primi anni Novanta partecipa alla decorazione di palazzo dei Diamanti insieme ai Carracci e ad altri artisti ferraresi uscendo da quel confronto con prestigio consolidato, tale da meritarsi la stima del duca Cesare d'Este anche dopo il trasferimento a Modena della capitale del ducato. Autore di un numero impressionante di dipinti eseguiti con virtuosistica facilità, destinati non solo agli ambienti ecclesiastici, ma anche a quelli collezionistici, non manca di aggiornare la sua maniera sulle novità romane introdotte nell'ambiente ferrarese da

Carlo Bonone. Ma a caratterizzare la sua pittura interviene soprattutto la riflessione sui testi di Tiziano e di Jacopo Bassano, anche per l'impostazione luministica che giunge ai contrasti del notturno, come è in questa *Flagellazione* acquisita dalla Cassa di Risparmio di Cesena nel 1990 e probabilmente da identificare con la "Flagellazione del Salvatore alla Colonna" ricordata da C. Barotti nel 1770 tra i quadri della Foresteria e delle Camere priorali del monastero della chiesa di San Cristoforo di Ferrara; un dipinto di grande effetto, la cui gamma cromatica riscaldata dai bagliori delle torce esalta la drammaticità solenne e grandiosa dell'episodio, sul filo di ricordi che collegano l'antica idea di Sebastiano del Piombo alle proposte moderne di Ludovico Carracci. È del tutto verosimile la datazione verso il 1610, al tempo della piena maturità.

Santi di Tito

(Sansepolcro 1536 - Firenze 1603)

34. *Sacra Famiglia con san Giovannino*
olio su tavola, cm 137 x 109
inv. 507

Allievo a Firenze di Agnolo Bronzino e di Baccio Bandinelli, ebbe modo di studiare la grafica e gli affreschi di Taddeo Zuccari tra il 1558 e il 1564 nel soggiorno a Roma, dove fu impegnato nella decorazione ad affresco del Casino di Pio IV, di Palazzo Salviati e del Belvedere. Al ritorno in patria, la speciale passione per il disegno trova conferma nell'iscrizione all'Accademia del Disegno a Firenze. Nel corso degli anni Settanta mette a punto un linguaggio formale tendenzialmente purista, rispon-



34.

dente ai nuovi ideali di riforma religiosa, attraverso recuperi arcaici, semplificazioni compositive, dolcezza sentimentale, nitore descrittivo, sottile interpretazione delle istanze della nuova devozione. Di qui la continua riflessione e la costante riproposizione di invenzioni sul tema particolarmente fortunato della *Sacra Famiglia*, sia in pittura sia in disegno, anche a vantaggio degli allievi, con aggiornamenti derivanti dal probabile soggiorno veneziano. L'esemplare qui illustrato, entrato a far parte della Galleria cesenate nel 1989 con provenienza dal mercato antiquario fiorentino, è noto dal 1982, quando fu incluso nel catalogo della mostra *La città degli Uffizi*. Definito da Mina Gregori "opera certa e di alta qualità", in equilibrio tra "il classicismo di Andrea del Sarto e le

impaginature all'aria aperta di Paolo Veronese", e da Giuliano Briganti "opera tipica e di bellissima qualità", è databile con tutta verosimiglianza negli anni a cavallo tra penultimo e ultimo decennio del Cinquecento.

Matteo Rosselli

(Firenze 1578-1650)

35. *Abramo e Isacco si avviano al sacrificio*

olio su tela, cm 174 x 232,5

inv. 434



35.

Allievo e collaboratore di Gregorio Pagani per lunghi anni, alla sua morte Matteo Rosselli ricevette in eredità lo studio e portò a conclusione alcune sue opere, ad esempio le *Nozze di Cana* del Museo civico di Pistoia e un' *Adorazione dei pastori* di collezione privata. Pittore di successo, Rosselli è richiesto dalla committenza granducale, dagli ordini religiosi e dalla nobiltà toscana. Esegue affreschi nel chiostro dell'Annunziata, nel Casino

di San Marco e nella villa di Poggio Imperiale e prende parte alla decorazione di casa Buonarroti nel 1615 con la tela della *Fortificazione di San Miniato*. Numerose le pale d'altare per le chiese fiorentine, nelle quali esprime una formula stilistica modulata da morbidi chiaroscuri e dall'andamento curvilineo del disegno, per quanto la sua produzione risulti più specificamente rappresentata da immagini teatrali sul genere della *Semiramide* delle Gallerie fiorentine, eseguita tra il 1623 e il 1625 per la sala delle Udienze della granduchessa Maria Maddalena d'Austria nella villa di Poggio Imperiale.

Il dipinto qui esaminato, già sul mercato antiquario fiorentino nel 1973 e pervenuto alla collezione bancaria cesenate nel 1986, affronta, con singolare concessione agli aspetti narrativi, l'antefatto dell'episodio biblico culminante nel tentato sacrificio di Isacco, sul quale solitamente si appunta l'attenzione degli artisti. Giacobbe e il giovane Isacco si avviano verso il monte, dialogando, mentre in lontananza i servi attendono il loro ritorno badando all'asino, come riporta la fonte letteraria. Il pittore sottolinea gli aspetti teatrali quale l'angolazione laterale della visione, gli abbondanti panneggi colorati dei due protagonisti, il loro dialogo, il bracciere tenuto da Giacobbe che esibisce l'impugnatura del pugnale infilato attorno alla vita, la fascia sulle spalle del ragazzo riccamente vestito come il padre, con eleganti calzari; figure che incedono in primo piano sullo scenario di una prospettiva di paese, non diversamente da quella che occupa la scena nel *Trionfo di Davide* di Palazzo Pitti e nell'altra versione più popolata del Museo del Louvre. Lo stile denuncia la tarda maturità dell'artista, e l'opera potrebbe essere riferita allo scadere degli anni trenta, e cioè alla fase meno documentata della sua attività per la mancata registrazione

delle opere nel libro dei conti, interrotta appunto attorno al 1633-1635 come informa il biografo Filippo Baldinucci.

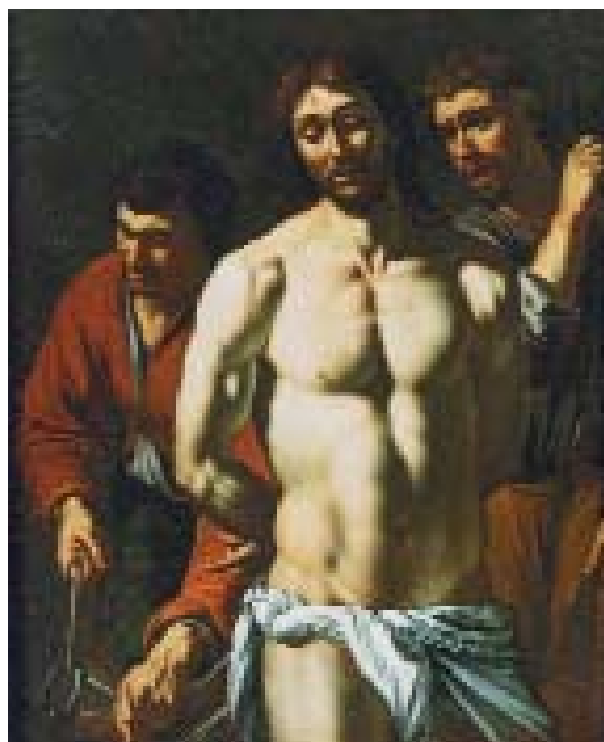
“Maestro della Flagellazione di Cesena”

(attivo nei primi decenni del sec. XVII)

36. *Flagellazione di Cristo*

olio su tela, cm 109 x 90

inv. 437



36.

È molto evidente la componente caravaggesca di questo dipinto, il cui autore resta tuttora privo di identità anagrafica. La figura di Cristo che viene

legato al tronco di colonna per la flagellazione dal carnefice posto a sinistra, mentre l'altro sgherro, sulla destra, dà avvio al supplizio con il fascio di verghe, è colta da una luce radente che mette in evidenza la robusta muscolatura contro lo sfondo scuro, con esibito approccio naturalista dagli effetti quasi iperrealistici, in omaggio all'incisiva verità della luce caravaggesca.

La particolare forza del dipinto ha fatto sì che sia stato posto al centro di un raggruppamento di otto opere stilisticamente affini e collegate da costanti tipologiche, formato da Gianni Papi, del quale fanno parte dipinti appartenenti a Musei e a collezioni private, tutti riferibili a una personalità di probabile origine straniera che da quest'opera ha ricevuto la denominazione convenzionale; artista attivo a Roma nel secondo decennio del Seicento nell'ambito di Cecco del Caravaggio, di Bartolomeo Manfredi e di pittori francesi quali Nicolas Tournier e Nicolas Régnier.

Può essere proposta una datazione tra il 1615 e il 1625.

Giuseppe Vermiglio

(Milano? 1587 ca. - ? dopo il 1635)

37. *Sacrificio di Isacco*

olio su tela, cm 103 x 135

inv. 500

Giuseppe Vermiglio, attivo tra Piemonte e Lombardia, fa parte della ristretta schiera di pittori settentrionali impressionati dallo stile di Caravaggio. La sua presenza a Roma è documentata in più occasioni dal 1604 al 1619, mentre risale al 1612 la sua *Incredulità di san Tommaso* della

chiesa di San Tommaso in Vincis a Roma. Nel 1621 era certamente rientrato a Milano.

Il tema del *Sacrificio di Isacco* è singolarmente ricorrente nella produzione dell'artista, forse per suggestione dagli esemplari di Caravaggio, in particolare dal *Sacrificio di Isacco* ora nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Il dipinto qui illustrato richiama quel prototipo, oltre che per le identiche misure della tela, per lo svolgimento orizzontale della composizione risolta in primo piano, che colloca le mezze figure lungo la diagonale, per l'inserimento del paesaggio nell'angolo superiore destro e per la concatenazione dei gesti dei tre protagonisti. La rappresentazione in scuro denota tuttavia, da parte di Vermiglio, riflessioni sulle opere più mature di Caravaggio.

L'adesione alla poetica caravaggesca, evidente anche per la sospensione dell'episodio nel momento più drammatico, quando l'angelo ferma il violento gesto sacrificale di Giacobbe, suggerisce una datazione entro il soggiorno romano del suo autore, probabilmente al momento finale per un certo allentamento della tensione narrativa, registrabile anche in altri pittori settentrionali che per qualche tempo furono attivi a Roma, quali Giovanni Antonio Molineri e, forse, Nicolò Musso che, al pari di Vermiglio, fu in rapporti con il marchese Vincenzo Giustiniani.

Apparso a un'asta londinese della casa d'aste Christie's nel 1988 e pervenuto alla Galleria cesenate l'anno seguente, il dipinto era transitato in precedenza in una collezione privata di Edimburgo e quindi in altra di Glasgow. Altri dipinti dell'artista, con questo soggetto, si conservano nelle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano e in collezioni private a Milano e a Bergamo; un altro esemplare si trovava un tempo nella collezione Rapp di Stoccolma.



37.

Nicolas Régnier

(Maubege 1590? - Venezia 1667)

38. *San Giovanni Battista alla fonte*

olio su tela, cm 255 x 193

inv. 023 Fond.

Allievo di Abraham Janssens, Régnier si trasferì presto in Italia e raggiunse Roma dove, suggestionato dalle opere di Caravaggio, entrò in rapporto con la schiera dei pittori di spiccate simpatie caravaggesche provenienti dalla Germania, dalle Fiandre, dalla Francia, dalla Spagna e dall'Olanda. Aderì alla rappresentazione di soggetti di genere codificata da Bartolomeo Manfredi, quali concerti, giochi di carte e scene zingaresche. Divenne pittore domestico del marchese Vincenzo Giustiniani, nella cui collezione, stando all'inventario del 1638, si trovavano nove suoi quadri.

Fratellastro di Michele Desubleo che divenne allievo di Reni a Bologna, nel 1626 era già a Venezia, dove dava avvio a una fortunata attività di pittore, collezionista e mercante, in breve tempo rinunciando al naturalismo caravaggesco in favore di un genere di pittura brillante, sempre più mondana e accattivante. Il suggestivo dipinto qui illustrato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 2000 da una collezione privata bolognese, riflette l'adesione alla poetica caravaggesca nella presentazione delle figure in primo piano, nell'impianto naturale della luce dai forti contrasti e nella sospensione improvvisa dell'azione che trova l'apice nei luminosi zampilli d'acqua sulla ciotola accostata alla fonte. Un dipinto con queste caratteristiche, coincidente per misure e, in parte, per il soggetto ("quadro grande di San Giovanni Battista nel deserto dipinto in tela, alta palmi 11 larga 9 in circa di mano di Nicolò Ranieri") si trovava nella collezione Giustiniani. È probabile una datazione

all'ultimo tempo del soggiorno romano, entro il 1626, l'anno che compare, insieme alla firma, nell'*Allegoria della Saggezza* di Palazzo Reale a Torino dove l'artista informa anche della nuova residenza veneziana.

Giovanni Lanfranco

(Parma 1582 - Roma 1647)

39. *Pietà*

olio su tela, cm 198,5 x 147

inv. 590

Allievo a Parma di Agostino Carracci, alla sua morte, nel 1602, Giovanni Lanfranco fu inviato a Roma dal duca Ranuccio Farnese, insieme a Sisto Badalocchio, ed entrò nella bottega di Annibale Carracci ponendosi al servizio del cardinale Odoardo Farnese. Fu apprezzato anche da altri importanti committenti, come il cardinale Sannesio e il cardinale Montalto, il potente nipote di Sisto V. Il temporaneo rientro in Emilia dopo la morte del maestro, con breve sosta a Piacenza, ravvivò il suo interesse per la pittura di Correggio e per le interpretazioni che di quest'ultimo artista Bartolomeo Schedoni forniva in quegli anni a Parma. Di quelle rinnovate esperienze offre testimonianza il dipinto qui esaminato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 1994 dal mercato antiquario dopo essere passato a un'asta Semenzato di Venezia nel 1993, che reca in basso, a sinistra, la scritta "IO. LANFRAN PARM. / 1614"; anno cruciale nell'evoluzione della pittura dell'artista, al quale risale anche l'*Addio di Rinaldo ad Armida* di collezione privata svizzera, che registra, insieme alla fase "neo-annibalesca" per il collegamento alle opere



38.



39.

finali del maestro bolognese, una componente “borgiannese” per l’attenzione mostrata nei confronti della pittura, di ispirazione caravaggesca, di Orazio Borgianni, mossa da materici cromatismi luminosi.

In questo dipinto l’artista sottopone il modello languido di Correggio a un trattamento luministico naturale, nel freddo clima notturno, sullo sfondo di un cielo striato da nubi di gusto carraccesco; evoluzione che porta l’artista alle soglie della cappella Buongiovanni nella chiesa di Sant’Agostino a Roma, uno dei complessi più suggestivi della sua produzione per il dialogo aperto con l’eredità di Caravaggio.

Giovanni Lanfranco

(Parma 1582 - Roma 1647)

40. *La pioggia delle coturnici*

olio su tela, cm 217 x 233

inv. 024 Fond.

Il soggetto è tratto dall’episodio biblico, narrato nel libro dell’Esiodo, dell’attraversamento del deserto del Sin da parte del popolo ebreo sotto la guida di Mosè e di Aronne, una volta lasciato l’Egitto. Le lagnanze inducono Dio ad assicurare il sostentamento al popolo ebreo, con una gran quantità di coturnici e, la mattina successiva, con la manna che piove dal cielo. Si tratta di episodi che prefigurano l’istituzione dell’eucarestia; e infatti il grande dipinto qui esaminato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 2000 da una collezione romana, faceva parte in origine della complessa decorazione approntata da Giovanni Lanfranco per la cappella del Santissimo Sacramento nella basilica romana di San Paolo fuori le Mura, della quale facevano parte, oltre a questo dipinto, altre sette tele, alcuni affreschi e una paletta d’altare, quest’ultima andata dispersa.

Come riporta il pittore e storiografo Giovanni Baglione verso la metà del Seicento, la cappella fu realizzata su disegno di Carlo Maderno, succeduto a Onorio Longhi scomparso nel 1619, in vista dell’anno santo 1625. L’iniziativa fu probabilmente promossa da Paolo Scotti, abate del monastero di San Paolo fuori le Mura dal 1621 al 1623, fratello di Orazio Scotti marchese di Montalbo che aveva protetto il giovane Lanfranco ai suoi inizi e di nuovo durante il breve soggiorno piacentino del 1610-11. Il momento di stile di questo singolare dipinto, di soggetto quasi evanescente per la libera disposizione diagonale delle ragazze e dei giovani all’aria aperta, come intenti a un gioco, richiama



40.

infatti le grandi imprese decorative affrontate dal pittore parmense in quegli anni, ad esempio gli affreschi nella volta della Loggia del Casino Borghese, del 1624-25, e quelli molto impegnativi nella cupola della chiesa di San'Andrea della Valle, degli anni 1625-27. *La Pioggia delle coturnici* è l'unica tela della serie rimasta in Italia, essendo le altre conservate in importanti musei europei (Musei di Marsiglia e di Poitiers; National Gallery of Ireland di Dublino; Rijksmuseum di Amsterdam) e americani (J. Paul Getty Museum di Los Angeles). La dispersione ebbe inizio in età antica con la rimozione delle tele dalla cappella già nel Seicento, e proseguì nei primi anni dell'Ottocento in seguito al loro ingresso nella collezione del cardinale Fesch, zio di Napoleone, alla cui morte seguì la diaspora europea.

Nunzio Rossi

(Napoli 1626 ca. - Sicilia, dopo il 1650)

41. *Davide suona l'arpa, chiamato dai soldati*

olio su tela, cm 140 x 156

inv. 041

Le pochissime informazioni su questo artista napoletano si concentrano tra il 1644, anno in cui, giovanissimo, appone la firma e la data sul grande telero dell'*Adorazione dei pastori* destinato alla chiesa di San Girolamo della Certosa, a Bologna, e il 1649, quando è impiegato dai Ruffo nella decorazione del palazzo di famiglia a Messina con soggetti mitologici eseguiti con la tecnica dell'affresco e della pittura ad olio su tela (vari *Baccanali*, *Apollo e Marsia*, *Giudizio di Paride*). Le notizie sul suo conto si perdono successivamente, per quanto



41.

le fonti accennino a un trasferimento a Palermo. La dispersione delle opere palermitane e di quelle messinesi, a parte la paletta alquanto rovinata della *Madonna della lettera con i santi Pietro e Paolo*, ora nel Museo Regionale di Messina, e il numero davvero ridotto di quelle napoletane conferiscono speciale importanza al complesso delle tele per la Certosa di Bologna, che comprendono anche i quattro evangelisti e i due santi certosini, oltre a figure di sante. A questi si deve aggiungere la grande tela con il *Sacrificio di Mosè* posta sul monumentale camino di palazzo Davia Bargellini. Si tratta di dipinti che documentano la notevole forza cromatica del pittore napoletano, giunto a Bologna forse nel 1642, all'età di 18 anni stando alle fonti antiche, per frequentare la bottega di Guido Reni; artista pertanto straordinariamente precoce, la cui pittura si rivela a quel tempo già solidamente informata dal naturalismo cruento e dal vitalismo pittorico dello spagnolo Jusepe de Ribera e di Francesco Fracanzano.



42.

Il dipinto qui illustrato è apparso sul mercato antiquariale con generica attribuzione ai Procaccini, famiglia bolognese di artisti poi trasferitisi a Milano. Il riconoscimento della mano del giovane napoletano Nunzio Rossi allarga il campo delle conoscenze sugli scambi instauratisi nella prima metà del Seicento tra la scuola napoletana e quella emiliana, che culminarono nel breve, ma significativo soggiorno di Mattia Preti a Modena tra il 1651 e il 1652, cui risalgono gli affreschi della chiesa di San Biagio e quelli già nel duomo, purtroppo abbattuti con i restauri del 1897.

Leonello Spada

(Bologna 1576 - Parma 1622)

42. *Cristo resuscita il figlio della vedova di Naim*
olio su tela, cm 148 x 190
inv. 523

Dapprima apprendista negli ambienti dei quadraturisti prospettici, Leonello Spada passò nella bottega di Ludovico Carracci collaborando alle collettive imprese degli altri allievi, in particolare insieme a Lucio Massari e Francesco Brizio nel palazzo Bonfiglioli a Bologna, nell'oratorio della SS. Trinità a Pieve di Cento e nel chiostro ottagonale del monastero di San Michele in Bosco a Bologna, la cui decorazione era coordinata da Ludovico Carracci. Ma l'esperienza che meglio contraddistinse la sua personalità artistica fu il viaggio in area centro-italiana che determinò la provocatoria adesione alla lezione di Caravaggio, la cui maniera, al rientro a Bologna, egli contrappose a quella dei fedeli interpreti dell'insegnamento dei Carracci, quali Alessandro Tiarini, Lorenzo Garbieri,

Giacomo Cavedoni e altri.

Il suo caravaggismo, in realtà esteriore e d'occasione, non gli impedì accomodamenti con l'interpretazione di Correggio fornita da Bartolomeo Schedoni al tempo del servizio alla corte dei Farnese a Parma, la città nella quale Leonello Spada concluse la sua attività una volta assolti gli impegni contratti a Reggio. Qui aveva dato avvio alla decorazione della basilica della Ghiara affrescando sia la cupola in collaborazione con il quadraturista Tommaso Sandrini, sia la volta del braccio verso l'altare della Madonna.

Il dipinto qui illustrato, apparso sul mercato antiquario nel 1989 e pervenuto alla Galleria cesenate l'anno successivo, è stato eseguito dall'artista attorno al 1612-13 - subito dopo il ritorno a Bologna dal soggiorno centro-italiano con puntata a Malta per la decorazione del Palazzo del Gran Maestro a La Valletta - quale sovrapporta per un ambiente di Palazzo Bonfiglioli a Bologna, in gara con Alessandro Tiarini, autore del dipinto con *Cristo deposto e lavato*, di identiche misure e formato, ora nella raccolta del Credito Emiliano di Reggio Emilia. Merita particolare attenzione la ricca cornice, già descritta nel Settecento, con il motivo ricorrente, intagliato e a rilievo, della freccia, elemento araldico che compare nello stemma della famiglia Bonfiglioli.

Alessandro Tiarini

(Bologna 1577-1668)

43. *Madonna con il Bambino che tiene il rosario*
olio su tela, cm 80 x 68,5
inv. 577



43.

Alessandro Tiarini è tra gli esponenti più rappresentativi e apprezzati della pittura bolognese della prima metà del Seicento. L'iniziale formazione presso Prospero Fontana e Bartolomeo Cesi fu interrotta bruscamente dalla fuga del giovane per pendenze con la giustizia e si completò in Toscana nella bottega di Domenico Cresti detto il Passignano. Quell'esperienza segnò intimamente la sua pittura, e non venne meno neppure con l'avvicinamento alla maniera di Ludovico Carracci, che seguì al rientro in patria.

La sua produzione è quanto mai folta e le opere raggiunsero sia gli edifici pubblici sia le residenze private, in un'area geografica alquanto estesa, dalle città dell'Emilia alla Lombardia, alla Toscana, alle Marche. Numerosi furono anche i suoi interventi ad affresco, in particolare a Reggio, dove proseguì la decorazione della Ghiara avviata da Leonello Spada, e a Parma, dove fu impegnato sia nelle chiese sia nelle residenze della corte farnesiana.

Il dipinto qui illustrato è stato aggiudicato alla Cassa di Risparmio di Cesena nell'asta milanese Sotheby's del 18 maggio 1992, dove era apparso con l'impropria attribuzione al pittore lombardo Antonio Mondino. Rivela "pentimenti" in vari punti, ad esempio nel volto della Vergine e nella mano sinistra del Bambino, testimonianze del mutamento d'opinione dell'artista in corso d'opera.

È tra le immagini più toccanti dedicate da Tiarini al tema della maternità, sia per le espressioni affettuose che legano le due figure, sia per il gesto della Vergine che sembra cullare il Bambino.

Spetta alla piena maturità dell'artista, in un momento successivo all'esperienza reggiana. Appare verosimile una datazione ai primi anni Trenta del Seicento per le affinità con la pala dello *Sposalizio mistico di santa Caterina alla presenza di*

sant'Anna della Galleria Estense, che fu collocata nel 1633 sull'altare della cappella Arlotti nella basilica di San Prospero a Reggio Emilia.

Alessandro Tiarini

(Bologna 1577-1668)

44. *Ammon e Tamar*

olio su tela, cm 96 x 125

inv. 479



44.

Il soggetto è tratto dall'Antico Testamento e tocca il tema della violenza incestuosa di cui si rese colpevole Ammon, figlio primogenito di Davide. Innamorato della sorellastra Tamar, questi si finse malato e rifiutò il cibo per essere infine assistito da lei. Nel piatto coperto posto accanto al letto sono mantenute al caldo le vivande preparate da Tamar, di cui parla il testo biblico. Ammon approfitta del loro isolamento per afferrare con forza le vesti della ragazza, la quale invano stringe il polso del fratellastro per fermarne l'azione, volgendo altrove

lo sguardo smarrito e ostentando segni di riprovazione.

Non era infrequente nel Seicento il ricorso ai testi sacri per raffigurazioni di carattere erotico-licenzioso destinate a collezionisti privati; aspetto qui sottolineato dalla mano del giovane che sbuca sul fianco della sorellastra. Ma Tiarini frena quegli aspetti, cui allude solo con la teatralità dei gesti e lo scomposto movimento.

Si tratta di un prodotto che riflette le propensioni narrative dell'artista, da riferire alla tarda maturità, attorno al 1640 come riconosciuto dalla critica.

Scuola di Guido Reni

(metà del sec. XVII)

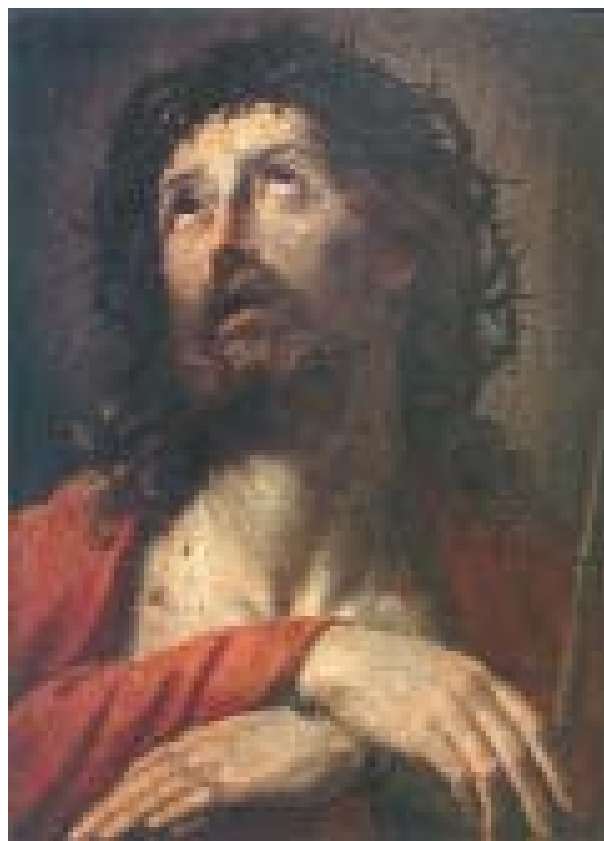
45. *Ecce Homo*

olio su tavola, cm 57,3 x 42

inv. 470

L'ascendente reniano di questa immagine di pietà è talmente evidente che per oltre un secolo il dipinto è stato riferito, anche da parte di specialisti del pittore, allo stesso Guido Reni. In effetti l'ispirazione patetica, la nobiltà della pittura, i sapienti tocchi di luce sul volto e sulla barba di Cristo denunciano rapporti molto stretti con i celebri prototipi del pittore bolognese. Mancano tuttavia la luminosità trasfigurante, l'elezione formale e la leggerezza immateriale che connotano i prodotti autentici del grande maestro, così che appare del tutto verosimile che la tavoletta in esame sia stata eseguita da un suo collaboratore, forse negli anni immediatamente successivi alla scomparsa.

L'opera è pubblicamente nota dal 1883, quando fu



45.

depositata dal cesenate cav. Paolo Ghiselli presso la Pinacoteca comunale di Cesena, dove rimase fino al 1930, ed è pervenuta alla raccolta dell'Istituto bancario nel 1987.

La patetica invenzione ha incontrato straordinaria fortuna nel corso del tempo presso la pubblicistica cattolica per l'alto contenuto devozionale, per la nobiltà dell'invenzione, per i commossi risvolti pietistici e per la rispondenza alle istanze religiose della Controriforma.



46.

Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino
(Cento 1591 - Bologna 1666)

46. *Sant'Agnese*

olio su tela, cm 117 x 96

inv. 481

L'opera è pervenuta alla raccolta cesenate nel 1988 con riferimento a Guercino, sostenuto da autorevoli specialisti. Presenta la figura di sant'Agnese martire, come si deduce dalla palma del martirio tenuta nella mano destra e soprattutto dall'agnello sul tavolo, che la giovane sembra voler accarezzare con la mano sinistra mentre volge lo sguardo all'osservatore.

La qualità raffinata dei panneggi, ad esempio il mantello rosso foderato di raso viola e la manica della camicia modulata nelle tonalità avorio, è degna della pittura tarda del maestro centese, ma altri brani di pittura non sembrano raggiungere i medesimi livelli, tanto che appare verosimile ipotizzare la partecipazione della bottega.

Nel noto libro dei conti di Guercino, pervenuto ai nostri giorni e conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, che prende avvio nel 1629 e si chiude nel 1666, alla sua morte, compaiono più registrazioni di dipinti dedicati alla santa martire presentata a mezza figura. Una possibilità di identificazione resta con la "mezza figura, della S.a Agnese" destinata al cardinale Cibo, Legato di Ferrara, il cui pagamento fu versato all'artista il 3 febbraio 1652 da Francesco Agnesini.

La datazione suggerita dagli elementi di stile si rivela compatibile con quell'anno, a motivo della rarefazione preziosa dei colori, dello schiarimento della tavolozza in direzione reniana e della ferma presentazione dell'immagine, tratti peculiari dell'ultima fase dell'artista.

Bottega di Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino

(Cento 1591 - Bologna 1666)

47. *San Girolamo penitente*

olio su tela, cm 89 x 70

inv. 471



47.

Inquadrata lateralmente, la mezza figura di san Girolamo penitente volge lo sguardo ispirato al cielo, distogliendolo dagli oggetti consueti della meditazione, i libri, il crocifisso e il teschio che funge da appoggio. La luce proviene da sinistra e colpisce le spalle del santo distribuendo ombre macchiate sul petto e sulle mani. L'invenzione è degna dei pensieri di Guercino, ma l'esecuzione,

che fa riferimento agli esperimenti della sua tarda maturità, non raggiunge gli esiti raffinati delle opere di accertata autografia, per certe debolezze nella costruzione della figura e qualche sommarietà nella stesura pittorica. Si tratta di un'opera uscita probabilmente dalla bottega del maestro ed eseguita sotto il suo controllo. Appare verosimile una datazione alla metà del Seicento, o di poco successiva.

È entrata a far parte della collezione bancaria cesenate nel 1987, con provenienza dal mercato antiquario.

attr. a Guido Cagnacci

(Santarcangelo di Romagna 1601 - Vienna 1663)

48. *Allegoria della Vanitas e della Penitenza*

olio su tela, cm 74,3 x 60

inv. 92

Immagine suggestiva per la nudità della giovane, per il tono meditativo che l'avvolge e per la significazione allegorica degli oggetti esibiti, questo dipinto visualizza i concetti di *Vanitas* e di *Penitenza*. La giovane ha in comune con la raffigurazione della Maddalena la vicinanza al teschio quale invito alla riflessione sul *Memento mori*, la stuoia che accompagna solitamente gli eremiti e il masso squadrato allusivo alla perpetuità, secondo la significazione ieroglifica svelata da Valeriano nel Cinquecento; ma dalla santa penitente la seducente immagine allegorica si differenzia per i capelli raccolti sulla nuca anziché sciolti sulle spalle a coprire in parte la nudità, per lo sguardo pensieroso rivolto verso il basso invece che attirato dall'estasi celeste, per il soffione che si disperde al

vento e il fiore reciso destinato presto ad appassire, stretti tra l'indice e il pollice della mano destra, infine per la candela che si consuma nell'altra mano; tutti simboli dello scorrere ineluttabile del tempo, del declino della bellezza, della caducità della stessa vita.

Il dipinto è pervenuto all'Istituto bancario cesenate nel 1959 insieme alla tela del giovane Cristoforo Savolini, allievo di Cristoforo Serra, raffigurante la *Morte di Seneca*. Entrambi facevano parte di un'illustre collezione cesenate formata nella seconda metà del Seicento dall'avvocato Ludovico Ugolini (1653-1728), ricca di dipinti di Cagnacci, Serra, Savolini e di altri artisti romagnoli. Nell'inventario allegato al testamento del 1720 è registrato come "una donna poco più di mezza figura nuda con una Rosa da una mano e dall'altra una Testa di Morto, pittura del med.^o Sig: Cagnacci con sua cornice dorata".

È verosimile che l'artista romagnolo abbia più volte replicato questa suggestiva invenzione, di sicuro successo collezionistico. Si conoscono infatti altre redazioni. Spicca quella americana conservata nella collezione Nelson Shanks (Andalusia, in Pennsylvania), provvista della firma, la cui forza chiaroscurale ha indotto in parte la critica a negare tratti di autografia all'esemplare cesenate, così come all'analogia versione del Musée de la Picardie ad Amiens.

Guido Cagnacci

(Santarcangelo di Romagna 1601 - Vienna 1663)

49. *Sant'Andrea*

olio su tela, cm 98 x 77

inv. 516



48.

49.



Pervenuta alla Galleria cesenate nel 1990, la tela con la mezza figura di sant'Andrea che abbraccia la croce impostata diagonalmente è stata pertinentemente identificata con il *Sant'Andrea* dichiarato dallo stesso Cagnacci in corso di esecuzione in una lettera del 22 ottobre 1647 inviata da Faenza al marchese Raffaele Albicini di Forlì, dalla quale si ha notizia anche di un dipinto con *San Pietro* per monsignor Virgilio Spada a Roma, ma destinato al fratello cardinale, Bernardino Spada, che doveva farne omaggio al pontefice.

Anche le dimensioni un poco cresciute confermano l'identificazione con la tela già nella collezione Albicini, descritta appunto verso la metà dell'Ottocento come "mezza figura più grande del naturale" e in un inventario del 1704 come "S.

Andrea Apostolo con la croce, mezza figura" (in altro inventario del 1791, più specificamente, come "S. Andrea Apostolo, appoggiato alla croce, mezza figura").

L'immagine ispirata e lo sguardo estatico denunciano la suggestione esercitata sull'artista romagnolo, negli anni della piena maturità, dagli esiti impalpabili ed evanescenti della pittura finale di Guido Reni, scomparso nel 1642, anche per la selezione cromatica, castigata fino al monocromo, e per la dissoluzione dei contorni con effetti atmosferici, benché il pennello di Cagnacci non rinunci a trasmettere un vitalismo sentimentale ai modelli che l'ultimo Reni aveva reso immateriali, mutandoli in fantasmi.

Sul fondo scuro risalta infatti l'incarnato rosato, in contrasto con la veneranda età denunciata dalla capigliatura e dalla barba incanutite.

Anche l'evoluzione dello stile appare compatibile con la data 1647 cui risale la citata lettera dell'artista al committente forlivese.

Giovanni Francesco Nagli, detto il Centino

(doc. a Rimini dal 1629 al 1675)

50. *La benedizione di san Vicinio*

olio su tela, cm 188 x 128

inv. 052 Fond

Scomparso dopo una breve apparizione nel 1992, il dipinto è finalmente riemerso sul mercato antiquario ed è stato prontamente acquisito dalla Fondazione della Cassa di Risparmio di Cesena nel 2007. Le ragioni di interesse sono infatti molteplici. Una volta sostituita l'attribuzione antiquariale a Guido Cagnacci con quella, del tutto pertinente,



50.

in favore di Centino, avanzata da Piergiorgio Pasini, il dipinto è apparso in tutta la sua intensità religiosa, espressiva della poetica composta e meditativa dell'artista romagnolo, contraltare devoto e profondamente umano della esibita sensibilità profana del contemporaneo Cagnacci.

Il moderno recupero dell'artista è stato opera di Francesco Arcangeli, che gli ha dedicato ricerche ispirate nel corso degli anni Cinquanta del secolo scorso, culminate nella mostra sui *Maestri del Seicento emiliano* realizzata a Bologna nel 1959, nella quale Centino era rappresentato da due dipinti, il *Sant'Agostino* del Museo della città di Rimini e la pala con l'*Elemosina di san Martino* della collegiata di Verucchio.

Questa tela presenta aspetti iconografici di speciale interesse, in parte ancora da decifrare: accanto al ragazzino inginocchiato si individua infatti, appoggiata al gradino, la famosa "catena" o "collare" di san Vicinio, l'oggetto in ferro di significato penitenziale tuttora conservato nel santuario di Sarsina. Consegnato, secondo la tradizione, dalla Vergine al santo taumaturgo, questo viene imposto da tempo immemorabile ai fedeli nella cerimonia della benedizione che protegge da ogni genere di sventura personale e soprattutto dagli influssi e dalle possessioni demoniaci.

Il silenzio che accompagna la scena della benedizione, la devozione del ragazzino ben vestito per l'occasione, la presenza discreta della santa martire sulla destra, la descrizione veridica dei paramenti liturgici indossati dal celebrante e infine il pacato sentimento religioso che avvolge l'episodio di quotidiana sacralità includono il dipinto tra i più toccanti dell'artista, oltre che tra i documenti più eloquenti dell'affermazione di un culto e di una devozione che nella diocesi di Sarsina ha radici millenarie.

Il dipinto arricchisce infatti l'iconografia di san Vicinio, che trova l'apice nella pala del pittore ferrarese Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino, commissionata nel 1608 circa dal vescovo Nicola Brauzzi, in occasione del rifacimento dell'altare, per la cappella che custodisce i resti del santo, entro la cattedrale di Sarsina, nella quale si sono aggiunte le settecentesche tele di Michele Valbonesi con storie della sua vita.

Cristoforo Serra

(Cesena 1600-1689)

51. *Suicidio di Lucrezia*

olio su tela, cm 130,5 x 117

inv. 506

Cristoforo Serra, pittore e capitano delle guardie, è il principale artista cesenate del Seicento, maestro di Cristoforo Savolini. Significativa è la sua presenza a Roma documentata nel 1623 dai registri della parrocchia di San Lorenzo in Lucina presso l'abitazione tenuta da Guercino dal 1621, nella quale tra il 1621 e il 1622 avevano trovato ospitalità anche Lorenzo Gennari e Guido Cagnacci. Si comprendono di conseguenza le componenti guercinesche e caravaggesche delle sue opere più antiche, come l'*Ultima Cena* del convento dei Cappuccini e il *Sant'Ubaldo che libera un indemoniato* della chiesa di San Domenico di Cesena.

In seguito la tavolozza dell'artista sprigiona un'impressionante violenza cromatica, come documentavano un tempo le numerose tele che rivestivano l'oratorio dei Santi Anna e Gioacchino, inaugurato nel 1644. Artista longevo, nel 1670 consegnò la



51.

seconda pala d'altare alla chiesa di Sant'Agostino a Cesena, e cioè l'*Immacolata Concezione con i santi Giacomo Maggiore ed Erasmo* che testimonia l'evoluzione in chiave barocca delle componenti sostanzialmente guercinesche della sua pittura.

Apparso in un'asta Finarte nel 1985 come del pittore reggiano Luca Ferrari, il dipinto qui esaminato è pervenuto alla collezione bancaria cesenate nel 1989. Presenta l'immagine di Lucrezia, contro un fondale di elementi architettonici cubizzanti, pronta a darsi la morte con lo stiletto stretto nella mano destra e già puntato contro il petto, non sopportando il disonore della violenza subita da Sesto Tarquinio.

Le forme compatte che compongono un'immagine nitida, le ombre cariche e dense e la tensione del gesto violento dell'eroina romana, di ispirazione caravaggesca, così come l'adesione all'insegnamento più naturale di Guercino, rivelanointonie con le opere giovanili dell'artista e depongono in favore di una datazione verso il 1630.

Cristoforo Savolini

(Cesena 1639-1677)

52. *La morte di Seneca*

olio su tela, cm 167 x 202

inv. 91

Allievo del cesenate Cristoforo Serra, è certamente sensibile alla lezione di Guercino, appresa tuttavia attraverso il filtro deformante della pittura eccessiva del suo maestro. A temperare quegli effetti interviene l'avvicinamento alla pittura in chiaro del maturo Guido Cagnacci e in seguito l'accostamento alla compostezza classicistica di



52.

Carlo Cignani. Ne deriva l'immagine mutevole di un artista dotato, scomparso improvvisamente all'età di trentotto anni.

Una data certa, entro la limitata produzione, è il 1671 riportato sulla tela con *San Donnino*, ora nella chiesa di San Domenico di Cesena. È andata purtroppo distrutta la pala con il *Martirio di santa Colomba* già nella cattedrale di Rimini, nota solo tramite riproduzione fotografica. Echi della pittura di Cantarini si possono forse cogliere nella pala con la *Madonna e il Bambino tra i santi Giacomo e Francesco*, già a Bagnacavallo e ora a Faenza, eseguita tra il 1674 e il 1677. Alla sua morte avvenuta nel 1677 rimasero incompiute la tela destinata alla basilica di Santa Giustina di Padova e la *Sant'Anna con san Bonaventura* per il Tempio Malatestiano.

Il dipinto qui esaminato, pervenuto alla Cassa di Risparmio di Cesena nel 1959, è stato identificato con il "Seneca svenato con più figure ... di mano del Sig.^r Christoforo Savolini detto Christofanino" registrato nell'inventario della raccolta dell'avvocato cesenate Ludovico Ugolini, steso in occasione del testamento nel 1720.



53.

Si tratta certamente di un'opera molto giovanile, databile alla metà degli anni Sessanta del Seicento, segnata dalla maniera un poco grossolana di Cristoforo Serra e condotta sotto il segno di un naturalismo caricato e impietoso in accordo con il soggetto trattato.

Seneca, filosofo stoico, tutore e consigliere di Nerone, è condannato al suicidio per l'accusa di cospirazione e detta qui i suoi ultimi pensieri agli allievi, dopo aver ingerito il veleno ed essersi tagliato le vene, mentre immerge i piedi nel bacile dell'acqua calda per accelerare il trapasso.

Cristoforo Savolini

(Cesena 1639-1677)

53. *San Giovanni Battista nel deserto*

olio su tela, cm 121 x 92

inv. 592

Ha fatto ingresso nella Galleria dell'Istituto di credito nel 1994, con il pertinente riferimento al pittore cesenate Cristoforo Savolini, allievo di Cristoforo Serra, dopo essere apparso in un'asta Sotheby's a Monaco il 2 luglio 1993 come opera di Scuola bolognese del secolo XVII. Modelli di riferimento per il dipinto sono le tarde elaborazioni di Guercino sulla figura del santo, quali il *San Giovanni Battista* predicante della Pinacoteca civica di Cento, il cui pagamento risale al 1650, quello confluito nella Pinacoteca civica di Forlì, del 1653-55, e quello del Musée Fabre di Montpellier, commissionato nel 1661.

Savolini rimodella quei prototipi con una pittura brillante, attenta alle variazioni naturalistiche della luce, soprattutto trasferendo al santo adolescente e

alla rappresentazione della natura una vitalità sensibile e pulsante, con esiti pittorici che denunciano suggestioni della tavolozza morbida e atmosferica di Guido Cagnacci, senza che vengano meno le consuete deformazioni grossolane di certi dettagli anatomici, ad esempio le mani e i piedi sproporzionati o il braccio ipertrofico sollevato nel gesto della benedizione; tratti poeticamente riscattati dalla vibrazione della luce che percorre l'intera superficie del dipinto e dalle ombre naturali che delicatamente si appoggiano alla mano con la canna, o sullo strato di roccia con la ceramica faentina reclinata, qui proiettate dal piede avanzante e dalle gambe del ragazzo in posa.

La luminosità diafana e la tavolozza in chiaro accostano cronologicamente il dipinto alla pala della chiesa di San Domenico di Cesena con *San Donnino*, datata 1671.

Giovanni Andrea Sirani

(Bologna 1610-1670)

54. *Angelica si sottrae a Ruggero*

olio su tela, cm 114,5 x 158

inv. 474

Come si legge nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, Angelica, legata allo scoglio ed esposta agli assalti del mostro marino, viene liberata da Ruggero che la raggiunge sull'ippogrifo, giusto in tempo per abbagliare l'orco con lo scudo e proteggerla con l'anello magico. La conduce quindi in un prato appartato, in mezzo al bosco, vicino alla fonte, che, in questo dipinto di Giovanni Andrea Sirani, vediamo zampillare sul fondo tra i due protagonisti. Ruggero, innamorato, subito si spoglia



54.

dell'armatura per unirsi alla giovane. Ma Angelica ricorre ai poteri magici dell'anello. Lo avvicina alle labbra e si rende invisibile agli occhi dello sconcertato amante.

Apparso sul mercato antiquario in diverse occasioni a partire dal 1924, provvisto di svariate attribuzioni, e acquisito dall'Istituto di credito cesenate nel 1987, è da identificare con il dipinto eseguito da Giovanni Andrea Sirani, allievo tra i più affezionati di Guido Reni, per il banchiere bolognese Andrea Cattalani, intimo di casa Sirani. Nella collezione di questi, composta da 115 dipinti e 29 disegni (numerosi dei quali eseguiti appunto da Giovanni Andrea e dalla figlia Elisabetta Sirani), oltre che da quattro cassette con fogli e disegni, figura infatti "un sopra uscio cioè Angelica e Rugiero con cornice di legno intagliata non dorata alto piedi duoi, e mezzo piedi quattro e mezzo largo in circa di mano del S.r Gio: And.a Sirani", come si apprende dall'inventario del 1668.

Lo svolgimento orizzontale e l'inquadratura dal basso risultano pertinenti alla funzione di sovrapporta, così come la bellezza delle figure e l'innocente politezza con la quale viene presentato il desiderio amoroso convengono, insieme alla tavolozza luminosa e all'andamento curvilineo del disegno, alle scelte poetiche di Giovanni Andrea Sirani, affezionato allievo di Guido Reni, negli anni della sua fase estrema.

Non è mancato chi ha ravvisato nella densità cromatica e nella tipologia del giovane indizi dell'intervento della celebre Elisabetta Sirani accanto al padre.

Appare verosimile una datazione attorno alla metà del Seicento.

Elisabetta Sirani

(Bologna 1638-1665)

55. *Madonna con il Bambino e san Giovannino*

olio su tela ovale, cm 98 x 73

inv. 582

Pervenuta alla Galleria cesenate nel 1993, l'opera ha tracciato un illustre percorso collezionistico. Sigilli sul verso informano della sua appartenenza alla collezione Sampieri di Bologna, una delle più prestigiose della città durante il Settecento, le cui opere passarono per lo più a Milano, negli anni del governo napoleonico di Eugène Beauharnais, viceré d'Italia, confluendo in parte nella Pinacoteca di Brera e in numero più considerevole nella collezione dei duchi di Leuchtenberg a Monaco di Baviera, nuova residenza del Beauharnais dopo le sconfitte napoleoniche. La trascrizione incisoria del dipinto qui esaminato compare infatti nel catalogo della collezione principesca dato alle stampe nel 1851, ad opera del pittore, incisore e litografo Johann Nepomuk Muxel, dal 1824 Ispettore della celebre Galleria. Come la maggior parte di quei dipinti, passò nel 1852 a San Pietroburgo e nel 1917, con la rivoluzione russa, a Stoccolma finendo probabilmente a Buenos Aires.

L'immagine è ordinata da una regia reniana di speciale nobiltà, che richiama anche l'elezione formale di Desubleo, ma con particolari di toccante intimismo quali l'espressione assorta e quasi malinconica della Vergine, il gesto del Bambino che con la sinistra accarezza il volto della madre e il divertito bisticcio con san Giovannino che leva le braccia verso di lui reclamando la croce di canna con il cartiglio arrotolato che gli è stata sottratta; invenzione predisposta ad assecondare il formato ovale della tela.

Benché le registrazioni inventariali facciano il



55.

nome della sola Elisabetta Sirani, la celebre pittrice scomparsa all'età di 27 anni, la cui fama avrebbe presto oscurato quella del padre, una simile nobiltà di invenzione potrebbe rimettere in campo il nome di Giovanni Andrea, suo maestro e sostenitore, la cui produzione, grazie a recenti identificazioni, va guadagnando la pertinente considerazione.

Benedetto Gennari

(Bologna 1633-1715)

56. *Giovane venditrice di pollami e selvaggina con una vecchia*

olio su tela, cm 127 x 103,8

inv. 037 Fond

Apparso all'asta Christie's di New York il 23 gennaio 2004 con il generico riferimento a Scuola fiamminga del secolo XVIII (il medesimo che aveva accompagnato il dipinto in un'analoga vendita nel 1919), questo seducente dipinto ha fatto subito ingresso nella Galleria cesenate con la ritrovata identità, quale opera documentata di Benedetto Gennari, nipote di Guercino.

Fratello di Cesare Gennari, Benedetto è noto per il viaggio europeo che lo portò nel 1672 a Parigi, alla corte del re Sole, e due anni dopo a Londra, dove entrò in rapporto con Maria Beatrice d'Este, la giovane figlia del duca di Modena che aveva sposato Giacomo Stuart, fratello del re Carlo II e duca di York. Ricevette incarichi dal re e dall'aristocrazia inglese che apprezzarono i suoi quadri mitologici e soprattutto gli eleganti ritratti. Rimase al servizio della corte fino alla *Glorious Revolution* del 1688, quando il cattolico Giacomo di York,

succeduto al fratello con il nome di Giacomo II alla sua morte avvenuta nel 1685, fu scacciato insieme alla regina e al figlio neonato e si rifugiò in Francia, ospite di Luigi XIV a Saint-Germain-en-Laye, dove Benedetto Gennari si ricongiunse al gruppo dei fedelissimi degli Stuart, facendo poi rientro a Bologna nel 1692.

A questo periodo appartiene lo sconosciuto *Ritratto di signora al tavolino con vaso di fiori* del Ritiro di San Pellegrino a Bologna, ora riferito a "Ignoto pittore bolognese della II metà del secolo XVII", da identificare con il "ritratto di una signora inglese moglie del sig. Magnoni" elencato tra le opere realizzate dall'artista nel conclusivo periodo bolognese, sotto l'anno 1701.

La produzione dell'artista è ben documentata da un doppio elenco manoscritto, anche autografo, che comprende i dipinti realizzati a partire dal 1672. Tra quelli del periodo inglese è riconoscibile il nostro: "Un quadro mezza figura d'una Contadina, o Pollaiuola che vende pernici, lepri e pollami con una Vecchia che va per comprare un Pollastro e sopra la tavola li conta la moneta. Questo quadro lo feci a Windsor per passarmi melio il tempo mentre stavo là, e questo poi lo comprò MyLord Scarsdel".

La collocazione della registrazione entro la sequenza ordinata cronologicamente consente di fissare l'esecuzione di questo suggestivo dipinto attorno al 1678.

L'importanza dell'opera - il cui ingannevole travestimento fiammingheggiante riflette l'intenzionale adeguamento dell'artista al gusto della clientela europea - è accresciuta dal dispiegamento della natura morta in primo piano, testo raro nella produzione finora nota dell'artista, benché quel genere di pittura fosse alquanto praticato nella bottega di Guercino.



56.

Domenico Maria Canuti

(Bologna 1626-1684)

57. *Madonna con il Bambino e san Giovannino*

olio su tela, cm 73 x 61,5

inv. 586



57.

Aggiudicato dall'Istituto bancario cesenate all'asta Finarte del 19 ottobre 1993, il dipinto, noto agli studi dal 1980, si segnala per la presenza alquanto rara della firma dell'artista ("DOM M^a CANVTI"), riportata, come un ricamo, sul bordo del lenzuolino premuto dalla Madonna contro il fianco del Bambino. Il carattere intimista dell'immagine, derivante dal rapporto diretto che lo sguardo penetrante della Madonna instaura con il devoto e dalla reazione sensitiva del Bambino che sembra

ritrarsi dal richiamo di san Giovannino, si appoggia a modelli di Ludovico Carracci, il grande maestro della tradizione bolognese del Seicento le cui invenzioni tornavano periodicamente a conquistare gli artisti, quasi sollecitando adeguamenti al nuovo gusto. Si vedano, nel dipinto qui esaminato, l'accentuato naturalismo delle ombre scure che richiamano la pittura di Flaminio Torri e la virtuosistica dilatazione dello spazio per il sicuro disegno del panneggio sul braccio avanzante.

È stata pertinentemente proposta una datazione verso il 1670, negli anni che intercorrono tra il primo intervento in palazzo Pepoli, rappresentato dagli ovali con storie della famiglia nel soffitto dello scalone monumentale, e l'avvio dell'impegnativa decorazione del salone al piano nobile, che celebra, nell'*Ascesa di Ercole all'Olimpo*, i fasti della famiglia senatoria, durante i quali l'artista è documentato a Padova, Mantova e Bologna.

Domenico Maria Canuti

(Bologna 1626-1684)

58. *Il miracolo della mula*

olio su tela, cm 172 x 115

inv. 522

Più che la frequentazione degli ambienti reniani, furono le esperienze al fianco dell'abate Taddeo Pepoli a contribuire alla sua formazione, con il soggiorno a Roma e con lo studio delle opere di Lanfranco, di Pietro da Cortona e di altri protagonisti della nuova decorazione barocca. Tornato a Bologna nel 1655, Canuti partecipa alla decorazione della chiesa di San Girolamo dei Certosini con la vasta tela del *Giudizio Universale* (1658) e passa



58.

quindi a Padova dove realizza tele per la chiesa di San Benedetto Novello; esperienza da cui discendono le impostazioni veronesiane degli arditi scorci negli affreschi dello scalone di palazzo Pepoli, dell'anno successivo. Si dedica quindi prevalentemente alla grande decorazione, sia di edifici ecclesiastici, quali la chiesa di San Michele in Bosco a Bologna con l'annesso monastero degli Olivetani, per incarico di Taddeo Pepoli, e la chiesa dei Santi Domenico e Sisto a Roma, sia di residenze nobiliari, come palazzo Marescotti Brazzetti a Bologna e palazzo Colonna e palazzo Altieri a Roma. Preceduta dai due ovali nella volta dello scalone monumentale, la decorazione del salone di palazzo Pepoli con il tema di *Ercole accolto nell'Olimpo*, conclusa nel 1671, non manca a sua volta di sorprendere per gli illusivi effetti barocchi di sfondamento verso il cielo e per la capacità dell'artista di rivitalizzare lo spazio reale con gli scorci virtuosistici delle figure maschili sedute agli angoli del soffitto, oltre che con gli inganni dei finti stucchi e delle quadrature affrescate da Domenico Santi detto il Mengazzino. Il dipinto qui illustrato è stato aggiudicato dall'Istituto bancario cesenate nel 1990 a un'asta Sotheby's di Firenze, dove era apparso come di ignoto pittore genovese del Seicento. Si tratta invece della paletta destinata all'altare della cappelletta che si affaccia sul salone di palazzo Pepoli, eseguita dopo la conclusione degli affreschi e fatta pervenire al conte Odoardo Pepoli agli inizi del 1674 dall'artista bolognese allora a Roma, come si apprende da alcune sue lettere. Impostata su mirabili effetti di controluce, la complessa invenzione fitta di comparse secondarie che si aggiungono ai protagonisti nell'inscenare il miracolo della mula, la quale si inginocchia al passaggio del Santissimo Sacramento rifiutando la biada, è stata oggetto di trascrizione incisoria da parte dello stesso Canuti.

Lorenzo Pasinelli

(Bologna 1629-1700)

59. *Diana al bagno con le Ninfe*

olio su tela, cm 108 x 134

inv. 466

Allievo di Simone Cantarini, Lorenzo Pasinelli è l'artista che dà origine alle principali tendenze della pittura bolognese della seconda metà del Seicento, poi sviluppate dagli allievi. Alla sua pittura, ammirata da Carlo Cignani e da Domenico Maria Canuti, fanno riferimento Giovanni Antonio Burrini e Gian Gioseffo dal Sole, Donato Creti e Giuseppe Gambarini, ma anche uno scultore quale Giuseppe Maria Mazza che svolge l'apprendistato nella sua bottega. Alle opere giovanili di temprata morsura chiaroscurale, quali le due vaste tele della chiesa di San Girolamo della Certosa e le due sovrapposte per palazzo Fava, ora della collezione Hercolani di Bologna, fanno seguito la tela con *Sant'Antonio* per i Somaschi di Vicenza e quella con *San Giovanni della croce* per Piacenza. Sebbene oberato da commissioni pubbliche di notevole impegno, quale la grande tela con il *Miracolo di sant'Antonio* ora nella basilica di San Petronio, la cui esecuzione si trascina per quattordici anni, si dedica a quadri di soggetto religioso o mitologico di destinazione privata, a volte richiesti da una committenza europea di alto profilo, come il principe di Liechtenstein, il conte di Lippe e lo stesso imperatore Leopoldo.

Il dipinto qui illustrato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 1987 dopo essere apparso a un'asta Sotheby's a Firenze, si inserisce tra le opere di destinazione privata, testo esemplare che si avvale di spunti inventivi tratti dai disegni di Simone Cantarini, qui tradotti in chiave elegiaca dalle pennellate diafane e madreperlacee dell'artista bolo-



59.

gnese, che si rivela attento agli esiti del reniano Pier Francesco Cittadini.

Le fonti ricordano dipinti di Pasinelli con questo soggetto - a volte con la variante del malcapitato Atteone trasformato in cervo e assalito dai cani, o con quella di Callisto punita da Diana - destinati al senatore Francesco Ghisilieri, a Lord Exeter e al conte Ercole Giusti di Verona. La datazione proposta, tra gli ultimi anni Ottanta e i primi anni Novanta del Seicento, potrebbe essere un poco anticipata. Un'altra versione, di formato verticale, che presenta varianti sul fondo, è conservata presso una collezione privata reggiana.

Girolamo Negri, detto il Boccia

(Bologna 1648 ? - dopo il 1718)

60. *Figura femminile con putto (Sibilla?)*

olio su tela, cm 152 x 226

inv. 047 Fond



60.

61. *Figura maschile con amorino (Filosofo?)*

olio su tela, cm 154 x 228

inv. 048 Fond



61.

I due dipinti sono apparsi in un'asta Sotheby's a Londra il 5 dicembre 2006 con la generica ascrizione a Scuola nord-italiana e datazione attorno al 1700. In questa occasione sono stati acquisiti dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena per la Galleria dei dipinti antichi, trattandosi di opere sicure di Girolamo Negri detto il Boccia, pittore bolognese la cui attività si spinse in Romagna; non solo a Faenza come ricordano le testimonianze storiografiche, ma anche in area cesenate, come documenta il dipinto di Balignano di Longiano con *Sant'Andrea apostolo genuflesso davanti alla croce del martirio*.

Allievo dapprima di Domenico Maria Canuti, l'artista passò nella bottega di Lorenzo Pasinelli registrando nuovamente la sua pittura sui raffinati esiti madreperlacei dei modelli del nuovo maestro, forse per incoraggiamento di Giovan Gioseffo dal Sole; un incontro felice, dal momento che l'artista invitò il giovanissimo Creti a fare ingresso nel medesimo ambiente. Testimoniano quell'adesione opere quali *l'Apparizione della Vergine con il Bambino a san Pietro* della cattedrale di Bologna e l'ovale con la *Negazione di Pietro* nella sagrestia della chiesa dei Filippini a Bologna, mentre ulteriore finezza sembrano rivelare le tele per i gesuiti



62.

di Modena e di Mirandola e soprattutto la *Santa Cecilia* ora nell'Educatario San Paolo, sempre a Modena.

Le due vaste tele, forse destinate a sovrapporta, sono verosimilmente da identificare con due dipinti segnalati dall'erudito bolognese Marcello Oretti a Bologna, nella seconda metà del Settecento, presso Casa Riali dall'Angelo custode (dove, del medesimo artista, si trovava anche un grande quadro con il "Giudizio di Salomone, mezze figure come il naturale"), e cioè "un quadro con una Sibilla ed un puttino grande del vero" e "un quadro per compagno con uno Profeta".

Giovan Gioseffo dal Sole

(Bologna 1654-1719)

62. *Artemisia con la tazza delle ceneri del marito Mausolo*

olio su tela ovale, cm 103 x 85

inv. 528

Finissimo esempio della pittura di Dal Sole, allievo di Lorenzo Pasinelli e interprete delle tendenze aristocratiche della sua pittura, questo dipinto, pervenuto alla Galleria cesenate nel 1990 dopo essere apparso sul mercato antiquario londinese, presenta Artemisia che osserva con mestizia le ceneri del marito Mausolo riposte nella tazza. Le vesti raffinate, il bracciale d'oro, i gioielli applicati alle vesti e le perle pendenti denunciano, unitamente alla tazza finemente lavorata, la sua condizione regale.

Dopo aver edificato un imponente monumento in memoria del marito (il cosiddetto mausoleo), decide di ingerire le sue ceneri nella convinzione che

nessuna tomba, per quanto grandiosa e ricca, potesse essere più degna del suo corpo.

Lo sguardo triste della regina si unisce a una severa fermezza; il tutto rappresentato con uno stile di sorvegliata raffinatezza, segnato da delicati trapassi di luce e da una gamma cromatica particolarmente eletta, nobilitata da preziose lucentezze, da sensibili vibrazioni e da classiche torniture.

Si tratta di un testo ben rappresentativo della pittura di Gian Gioseffo dal Sole, attivo a Bologna, ma anche a Lucca e a Verona, apprezzato appunto dalla committenza aristocratica, ad esempio dal marchese Durazzo di Genova che si assicura un suo dipinto con l'*Uccisione di Priamo*, dal principe Eugenio di Savoia che gli richiede *Didone che sogna l'ombra di Sicheo*, dal conte Ercole Giusti di Verona che lo ospita nel suo palazzo e gli commissiona diversi dipinti, da Raimondo Bonaccorsi di Macerata che gli ordina la tela con *Enea che incontra Andromaca*, nel 1714, per il salone del suo palazzo ornato da dipinti di Antonio Balestra, Gregorio Lazzarini, Luigi Garzi, Francesco Solimena, Nicolò Bambini, Francesco Mancini, Paolo De Matteis e altri.

Con questi e altri esempi, l'artista, interpretando le tendenze idealizzanti della poetica del suo maestro, si allaccia nel contempo alla tradizione reniana. Appare verosimile una datazione ai primi anni del Settecento.

Marcantonio Franceschini

(Bologna 1648-1729)

63. *L'abbraccio tra la Giustizia e la Pace*

olio su tela, cm 213 x 120

inv. 501



63.

Il soggetto visualizza un versetto del salmo 85 che recita: “La Misericordia e la Verità si vanno incontro, la Giustizia e la Pace si uniscono in un abbraccio”. I putti in basso reggono infatti i corrispondenti emblemi, l’ulivo per la figura allegorica della Pace, la spada e la bilancia per quella della Giustizia.

Il nitore formale che contraddistingue l’opera, impeccabile e tornita, bilanciata e luminosa, elegante e raffinata, deriva all’artista dal lungo alunato presso Carlo Cignani, alfiere del classicismo a Bologna e in Romagna per oltre mezzo secolo, almeno a partire dalle sovrapposte affrescate nella chiesa di San Michele in Bosco, al ritorno da Roma.

Franceschini procedette ulteriormente lungo quel tracciato, verso un purismo arcadico che ha i lontani precedenti nel carraccesco Francesco Albani, dando vita a una formula di sicuro successo europeo, come documentano, tra gli altri, i numerosi quadri richiesti dal principe Johann Adam Andreas von Liechtenstein per il suo palazzo di Vienna, ben documentati dal libro dei conti dell’artista.

Benché non sia ricordato nel suo taccuino personale, ora conservato presso la Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio di Bologna, il dipinto qui illustrato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 1989 con attribuzione al maestro confermata dai vari specialisti, appartiene alla tarda maturità, forse agli anni del soggiorno a Genova tra il 1714 e il 1717. Lo confermerebbero le relazioni con la pittura di Giacomo Boni, l’allievo di Franceschini che per lungo tempo fu suo collaboratore a Genova, dove instaurò un’attività autonoma.

È stata avanzata la plausibile ipotesi che il dipinto abbia esercitato qualche suggestione sul pittore genovese Carlo Giuseppe Ratti, incaricato del rifacimento dell’apparato decorativo della Sala del Minor Consiglio nel Palazzo ducale di Genova, dopo il gravissimo incendio del 1777.

Bottega di Marcantonio Franceschini

(Bologna 1648-1729)

64. *Maddalena penitente*

olio su tela, cm 124 x 179

inv. 467



64.

Pervenuto alla collezione dell'Istituto di credito cesenate nel 1987 dopo essere passato a un'asta romana di Finarte nell'anno precedente, il dipinto svolge il tema, piuttosto ricorrente nella produzione dell'artista, della Maddalena con i simboli della penitenza (flagello e teschio accanto al consueto vasetto degli unguenti) in una sorta di deliquio estatico davanti all'estasi con l'apparizione della croce sostenuta da due angeli, nel contesto di un paesaggio caro all'arcadia, delimitato lateralmente da cespugli, con le cascatelle di un ruscello sul fondale di alture collinari.

L'invenzione risponde alla poetica classicistica dell'artista bolognese, esponente di un purismo che nella Scuola bolognese trova i precedenti in Carlo Cignani e prima ancora in Domenichino e Francesco Albani; ma l'esecuzione rivela cedimenti, proprio nelle figure della Maddalena e del putto

che le sostiene delicatamente il capo, indizio evidente che all'esecuzione hanno preso parte collaboratori, forse quel Giacinto Garofalini che fu tra i più fedeli imitatori della maniera di Marcantonio Franceschini.

Qualche rapporto sembra inoltre istituirsi con la serie delle *Quattro stagioni* dipinte dal maestro bolognese nel 1716, con l'aiuto degli allievi, per il principe di Carignano, ora conservate nella Pinacoteca Nazionale di Bologna; osservazione che induce a formulare un'ipotesi di datazione attorno al 1715-1720.

Domenico Maria Viani

(Bologna 1668-1711)

65. *Giove innamorato di Cerere*

olio su tela, cm 196 x 305

inv. 575

Allievo del padre Giovanni Maria Viani, instaurò un profondo legame con la tradizione carraccesca sulla quale seppe innestare le sollecitazioni ricevute nel viaggio veneziano del 1691, sia dai testi esemplari della illustre tradizione cinquecentesca sia da quelli degli artisti del suo tempo (Antonio Zanchi, Giovanni Antonio Fumiani, Antonio Molinari). A Bologna partecipò alla decorazione ad affresco delle lunette del portico di Santa Maria dei Servi. All'ordine religioso dei Padri Serviti l'artista fu particolarmente legato, come confermano le commissioni da parte della chiesa di Santa Maria dei Servi di Imola presso la quale per qualche tempo risiedette sfuggendo alle insistenze dei committenti bolognesi. Rientrò a Bologna nel 1700, poco prima della morte del padre, e riprese



65.

contatti con la famiglia Ratta e con i senatori Paolo Magnani e Guido Antonio Barbazza ai quali consegnò quadri di notevole impegno.

Non mancarono commissioni ecclesiastiche, ad esempio la tela con il *Miracolo di sant'Antonio* per la chiesa di Santo Spirito a Bergamo, o quella con *Cristo appare a san Pellegrino Laziosi* destinata alla basilica dei Servi a Bologna, rimasta incompiuta alla sua morte avvenuta a Pistoia dove si applicava alla decorazione ad affresco della chiesa delle Monache Benedettine di Santa Maria degli Angeli. Il quadro qui illustrato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 1992 da una collezione romana, è indubbiamente il suo capolavoro, come riconosceva senza esitazione Giampietro Zanotti nella sua *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* (1739). Allora conservato nella collezione della famiglia senatoria Ratta, era tra i pochi dipinti di proprietà privata segnalati dalla guida artistica a stampa della città. Lo imponevano la solenne composizione degna delle grandiose idee di Carlo Cignani, la gamma cromatica severa e bene accordata, la venustà dei modelli che compete con gli ideali aristocratici di Gian Gioseffo dal Sole, l'ampia veduta di paese tra cielo, terra e mare, e lo stesso soggetto amoroso di Giove innamorato di Cerere, con Cupido che sancisce la loro unione come nella celebre scena dell'*Incontro tra Giasone e Medea* affrescata da Ludovico Carracci in palazzo Fava a Bologna.

La sua prima esposizione avvenne nel 1702, in palazzo Ratta, in occasione dell'ingresso al Gonfalonierato del committente, il senatore Francesco Ratta che resse tale carica nel secondo bimestre del 1702. Il successo fu immediato ed è confermato dalla replica di piccolo formato richiesta all'artista dal cardinale D'Adda, Legato di Bologna.

Giacomo Bolognini

(Bologna 1659-1737)

66. *Figura di dignitario con angelo*

olio su tela, cm 117 x 62,5

inv. 051 Fond



66.

Pittore tra i principali del suo tempo, protagonista della scena barocca a Bologna tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento, dopo la scomparsa di Domenico Maria Canuti, Giacomo Bolognini appartiene a una famiglia di artisti che si sono dedicati anche alla scultura. Tra le sue opere, concentrate soprattutto a Imola, Bologna, Piacenza e in altre località della Regione, spicca il ciclo delle dodici tele nel salone al piano d'onore di palazzo Ghini a Cesena, che, insieme alla grande pittura murale sulla parete di fondo, costituisce la più significativa testimonianza delle sue doti decorative (la tela con *La pittura e la poesia*, considerata dispersa, è emersa nell'asta Christie's a Milano il 28 novembre 2007, lotto 54). Giampietro Zanotti registra nella biografia a lui dedicata nella *Storia dell'Accademia Clementina* di Bologna l'inesauribile vena inventiva, unita alla speciale erudizione formata sui testi letterari e sui repertori di iconografia, sottolineando gli aspetti teatrali delle sue rappresentazioni: "La sua maniera è forte di chiaroscuro, e di colorito, e sopra un fondo oscuramente tinto fa strisciar certi lumi, con tanta vivezza, che agli occhi fanno quell'effetto, che fanno di notte tempo, qualora per nuvole è il cielo più oscuro, i lampi, che n'escono ad ora ad ora". Di quei ricercati effetti notturni, ottenuti con il veloce pennello denso di colore entro impianti scenografici, offre esemplificazione il dipinto qui esaminato, passato sul mercato antiquario viennese nel 2007 come di Scuola lombarda del secolo XVII; un dipinto probabilmente frammentario, il cui soggetto è difficilmente identificabile, nel quale il pennello dell'artista guizza con sicurezza mettendo in risalto, con improvvisi tagli di luce, i riflessi, le dorature, gli ornamenti e i brillii. È confrontabile con il grande dipinto del *Ratto di Elena* di ignota ubicazione, la cui attribuzione a lungo

oscillante tra Giuseppe Marchesi detto il Sansone, Francesco Monti e altri pittori bolognesi sta ad indicare i referenti molteplici della sua pittura ricca di colpi di scena e di improvvisi effetti luministici.

Pittore attivo a Bologna verso la fine del sec. XVII

67. *Paesaggio con figure e quinte d'alberi*

olio su tela, cm 148 x 196

inv. 056 Fond

Attribuito al pittore piemontese settecentesco Giuseppe Antonio Pianca, il dipinto è da ricondurre all'ambiente bolognese di fine Seicento che vede la presenza dell'anconitano Antonio Francesco Peruzzini, impegnato dal conte Annibale Ranuzzi già nel 1682, e quindi nel 1686, e da altri committenti in dipinti con dilatati paesaggi e con burrasche di mare, nei quali intervenne anche un promettente figurista quale il giovane Sebastiano Ricci; esempi che per l'ampiezza della visione, per la virtuosistica speditezza esecutiva e per il ritmo turbinoso delle fronde a volte intrecciate hanno influito sull'immaginazione del veneziano Antonio Marini, documentato a sua volta a Bologna per qualche anno, a partire dal 1693, insieme allo sconosciuto pittore Valentino Soramaie.

Il dipinto qui illustrato tocca il quesito storiografico, da tempo aperto, dei tre grandi paesaggi delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna, che sono stati riferiti a Giuseppe Maria Crespi e ad Antonio Giovanni Peruzzini, e altrettanto direttamente di alcuni dipinti che si rivelano del medesimo autore,



67.

la cui genesi è connessa alle vicende del collezionismo bolognese, come il *Paesaggio con ruscello* e il *Paesaggio con quinta d'alberi* presso l'Opera Pia dei Poveri Vergognosi di Bologna, alla quale sono probabilmente pervenuti dalla collezione Venenti nel 1736, oppure le due *Battaglie* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv 120, 7349), già nella collezione Zambeccari nel cui inventario del 1796 sono ricordate come del Borgognone; dipinti che, sebbene ora in parte riferiti ad Antonio Francesco Peruzzini, al pari della *Burrasca di mare* dello Staatliche Museum Gemäldegalerie di Berlino che appare della stessa mano, appartengono piuttosto a una distinta personalità, anch'essa attiva a Bologna sullo scorcio del Seicento e provvista di scenografica immaginazione caratterizzata dal singolare *ductus* filamentoso del pennello.

Giuseppe Maria Crespi

(Bologna 1665-1747)

68. *Sacra Famiglia con i santi Giovannino, Elisabetta, Zaccaria, Gioacchino e Anna*

olio su tela, cm 93 x 74

inv. 568

Artista bizzarro ed eccentrico, ebbe tuttavia una formazione accademica alquanto riflessiva, alla quale giovarono i giovanili viaggi nelle Marche e a Venezia in anni cruciali. L'insopprimibile ostilità manifestata, negli anni della maturità, nei confronti della cultura ufficiale non gli tolse la simpatia dei ceti aristocratici, di papa Lambertini e dello stesso Giampietro Zanotti, Segretario dell'Accademia Clementina alla quale invero erano indirizzati gli strali più irriducibili. Affezionato alle opere di

Federico Barocci, di Simone Cantarini e di Flaminio Torri, Crespi rimase soggiogato anche dalle pitture olandesi ammirate nella collezione medicea grazie alla protezione del gran principe Ferdinando. Pervenuta alla Galleria cesenate nel 1992, dopo essere apparsa alla mostra bolognese dedicata all'artista nel 1990, la tela qui illustrata è emersa per la prima volta nel 1927, segnalata da Vitale Bloch in una mostra a Berlino sulla pittura italiana del Sei e del Settecento, quando apparteneva alla collezione Remak. Passata in una collezione privata di Boston, è quindi apparsa a Londra presso Kate Ganz e infine in un'asta Sotheby's nel 1991. È opera databile al primo decennio del Settecento, ben rappresentativa dello stile maturo del pittore. Questi seppe infondere alla rappresentazione del tema sacro una sincerità di affetti che ben si accorda con le attese di un pubblico devoto. Il Bambino accarezza il filatterio, tenuto disteso con gesto elegante dalla madre, sforzandosi nella lettura dell'iscrizione, un esercizio che si svolge alla presenza affettuosa della famiglia allargata: Anna impegna utilmente il tempo arrotolando le bende, Giuseppe si appoggia silenzioso al bastone fiorito, Gioacchino rapito dalla preghiera e infine Zaccaria ed Elisabetta assistono Giovannino alle prese con la crocetta di canna. Il consesso non incute soggezione al Bambino; e l'osservatore può cogliere i tocchi di luce sul fondale di mattoni privo di intonaco, cupo e spoglio. L'invenzione dovette incontrare l'apprezzamento del pubblico, e fu più volte replicata nei diversi formati, solo con l'introduzione di qualche variante. Si vedano in particolare la tela destinata al cardinale Pietro Ottoboni, ora nel Museo Pushkin di Mosca, del 1715 circa, e inoltre il disegno a sanguigna particolarmente accurato, in accordo con il sorprendente stile grafico dell'artista.



68.

Donato Creti

(Cremona 1671 - Bologna 1749)

69. Morte della Vergine

olio su tela, cm 91 x 71,5

inv. 591

Opera esemplare del principale pittore bolognese della prima metà del Settecento, insieme a Giuseppe Maria Crespi, il dipinto qui illustrato doveva godere di celebrità, a Bologna, se veniva inciso da Francesco Rosaspina, docente presso la settecentesca Accademia Clementina poi divenuta Accademia di Belle Arti, il quale riportava in calce la presunta paternità di Guido Reni. In realtà il dipinto è da riferire senza ombra di dubbio a Donato Creti, come da tempo la critica ha riconosciuto, ed è da identificare, con tutta verosimiglianza, con il “Transito della Beata Vergine, con cornice intagliata, del Creti” registrato nell’inventario della collezione di Pietro Ercole Fava del 1745.

Esemplifica le selettive ricerche del pittore bolognese, tra finezze cromatiche di Reni, speditezza inventiva di Simone Cantarini e nuove eleganze di Giovan Gioseffo dal Sole, in anni che coincidono con il primo assestamento classicista della sua pittura dopo le sperimentali libertà degli inizi in direzione neoveneta, sotto lo stimolo di Giovanni Antonio Burrini e del bellunese Sebastiano Ricci allora a Bologna, protetto dalla famiglia Ranuzzi. Nell’inventario della collezione di palazzo Fava, steso dallo stesso Creti, numerosissime sono le sue opere (dipinti finiti, bozzetti, disegni di composizione, studi di panneggio e anche affreschi), eseguite a gratificazione dell’ospitalità e della protezione assicurategli da quella famiglia fin dalla fanciullezza. *Enfant prodige* della Scuola bolognese, Donato Creti aveva già messo piede in quel palaz-

zo all’età di quindici anni, come documentano le scritte su alcuni suoi disegni ora al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi datati 1685, grazie all’amicizia con il figlio del conte Alessandro, sorta nella comune frequentazione della bottega di Lorenzo Pasinelli. Nel palazzo del conte Alessandro Fava poteva ammirare i celebri affreschi dei Carracci, di Bartolomeo Cesi, di Francesco Albani e di altri pittori ancora che avevano frequentato l’Accademia carracesca degli Incamminati.

Appartenuto a Julius H. Weitzner di New York ed esposto presso il Wadsworth Atheneum di Hartford, il dipinto è passato nella collezione del conte Leonardo Vitetti a Roma. Esposto nella grande mostra bolognese su *L’arte del Settecento emiliano* (1979), è pervenuto alla Galleria cesenate nel 1994.

Giuseppe Palmieri

(Genova 1677 ca. - 1740)

70. Estasi di santa Maria Maddalena

olio su tela, cm 134 x 111

inv. 444

Prima di essere riconosciuta quale opera del pittore genovese Giuseppe Palmieri, questa *Estasi di santa Maria Maddalena* era stata impropriamente riferita al bolognese Giovan Gioseffo dal Sole nel catalogo di vendita della galleria Algranti del 1986, l’anno in cui il dipinto ha fatto ingresso nella collezione dell’Istituto di credito cesenate. Benché le componenti stilistiche, per certi esiti che ricordano anche Bartolomeo Guidobono, orientino prevalentemente verso la Scuola genovese, quello scon-



69.



70.

finamento nella pittura bolognese a cavallo tra Sei e Settecento trova parziale giustificazione nelle molteplici esperienze figurative del suo effettivo autore, il genovese Giuseppe Palmieri che ebbe occasione di viaggiare per l'Italia al seguito di un pittore toscano e di sostare a lungo in Sicilia, come riportano le fonti antiche, prima di stabilirsi a Genova e avvicinarsi a Domenico Piola, cogliendo inoltre le istanze classicistiche del bolognese Marcantonio Franceschini e del suo allievo Giacomo Boni attivo appunto in Liguria.

Se la soluzione compositiva della figura della penitente può chiamare in causa il gusto dei bolognesi, il volo degli angeli che reggono la croce dichiara una grazia che ha l'equivalente nelle finenze pittoriche di Guidobono. All'impianto luministico non

sono estranei gli influssi napoletani che la critica ha peraltro ravvisato in altre opere dell'artista, quale retaggio dell'esperienza meridionale.

Il confronto con la *Visione di san Francesco* della chiesa della SS. Concezione di Genova, del 1721, rende verosimile una datazione entro il terzo decennio del Settecento.

Pasquale de' Rossi, detto Pasqualino Rossi

(Vicenza 1639-Roma 1722)

71. *Compianto su Cristo deposto*

olio su tavola ottagonale, cm 25,7 x 26,6

inv. 046 Fond

Noto soprattutto per la produzione di quadri con scene di genere di destinazione collezionistica, Pasqualino Rossi integra l'originaria formazione veneta, avvenuta probabilmente nell'ambito di Pietro Vecchia, con lo studio della pittura emiliana e di quella romana. Lo dimostra il persistente riferimento ai modelli di Antonio Allegri detto il Correggio e di Annibale Carracci, dai quali le opere della maturità derivano i toni luminosi e i morbidi effetti atmosferici.

A Roma è presto ammesso al circolo dei Virtuosi del Pantheon e all'Accademia di San Luca e raccoglie riconoscimenti da parte delle famiglie più in vista, che gli richiedono opere di piccolo formato con lezioni di cucito, prove di canto e scene di concerto, oppure con singole figure di mendicanti, fumatori di pipa, donne intente al cucito.

Malgrado il successo presso gli ambienti collezionistici (Gaspar Méndez de Haro y Guzman, VII marchese del Carpio, ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede e poi viceré di Napoli, aveva rac-

colto una quarantina di suoi dipinti), l'artista non rinunciò alle commissioni ecclesiastiche, così che sue pale d'altare si trovano nelle chiese romane di Santa Maria del Popolo, di Santa Maria in Aracoeli e di San Carlo al Corso. Di grande interesse è inoltre la concentrazione di quadri d'altare nelle Marche, tra Fabriano e Serra San Quirico, e qui in particolare nella chiesa di Santa Lucia dei Padri Silvestrini; opere della piena maturità, risalenti agli anni Settanta.

Apparso in una vendita della casa d'aste Christie's nel 2006, a Londra, come opera - in ragione di un'iscrizione sul verso - di Martin Knoller (1724-1804), pittore di orientamenti neoclassici nato in Austria e attivo in Italia, in particolare a Milano in veste di pittore di corte e di docente all'Accademia di Brera, il piccolo dipinto ottagonale riflette puntualmente lo stile più riconoscibile del vicentino Pasqualino Rossi, segnato dalla grazia correggesca e dalla fluida conduzione pittorica di ascendenza carracesca.

Appare verosimile una datazione agli anni Settanta del Seicento, al tempo delle tele eseguite per le Marche.

Francesco Fernandi, detto l'Imperiali

(Milano 1679 - Roma 1740)

72. *Il sacrificio di Noè*

olio su tela, cm 136 x 196

inv. 468

Allievo a Milano di Carlo Vimercati, intraprese un viaggio per l'Italia fermandosi dapprima a Palermo e quindi, nel 1705 circa, a Roma dove fu introdotto nella cerchia del cardinale Giuseppe

Renato Imperiali, per il quale eseguì numerosi dipinti. Gli incarichi e la protezione ricevuti dal porporato gli procurarono il soprannome di Imperiali.

Subì l'inevitabile condizionamento del classicismo di Carlo Maratta e fu particolarmente ricercato dai viaggiatori e dai giovani pittori inglesi confluì a Roma. Contribuì inoltre con sovrapporre, tra il 1721 e il 1722, alla decorazione del Palazzo Reale di Torino, sotto la direzione di Filippo Juvarra che lo coinvolse anche in una prestigiosa commissione spagnola.

Della specializzazione di pittore animalista, ricordata dalle fonti, testimonia il dipinto qui esaminato, il cui soggetto biblico offrì occasione all'artista per la raffigurazione di animali in diversi punti della tela (la scimmietta, due roditori, il cane, i bovini), accanto a figure modellate da un'accarezzata tornitura accademica che richiama Pompeo Batoni.

Il soggetto trattato in questo dipinto - acquisito dall'Istituto di credito cesenate nel 1987, un anno dopo la comparsa all'asta londinese Sotheby's del 12 dicembre 1986 con pertinente attribuzione all'Imperiali - è stato affrontato in altre occasioni dall'artista, che si rivela particolarmente abile nelle rappresentazioni arcadiche ispirate al gusto classicista di Nicolas Poussin, l'artista francese al quale, in effetti, il dipinto è stato a lungo attribuito, fino alla prima metà dell'Ottocento e anche oltre.

Per i legami con le due tele della cattedrale di Viterbo (1714) e soprattutto per le affinità con le sovrapporre di Torino e con il *Martirio di sant'Eustachio e della sua famiglia* (1724) posto sull'altare maggiore della chiesa romana dedicata al santo, il dipinto qui illustrato sembra sostenere una datazione al terzo decennio del Settecento, quando l'Imperiali era considerato uno dei maggiori pittori dell'Urbe.



71.



72.

Giuseppe Milani

(Fontanellato 1716? - Cesena 1798)

73. *Sant'Onofrio*

olio su tela, cm 109,5 x 83

inv. 95



73.

Proveniente dal convento delle Cappuccine di Cesena, è tra i primi dipinti pervenuti all'Istituto di credito cesenate. Presenta l'eremita sant'Onofrio incolto e inselvatichito, rivestito di un perizoma di foglie e appoggiato a un bastone, nella visione del crocifisso, con la corona del rosario tra le mani. Lo attorniano il teschio, il libro e il corvo con la quotidiana razione di pane nel becco, mentre a terra

sono abbandonati i simboli regali della corona e dello scettro.

La tavolozza bruna, dai toni bruciati, ricorda le gamme cromatiche predilette da Giuseppe Maria Crespi e richiama esperienze secentesche, anche se l'artista, parmense di origine ma cesenate d'adozione, al contrario esibisce, su altri versanti, una scoperta adesione alle luminose raffigurazioni aeree di gusto barocchetto, recependo l'insegnamento di Corrado Giaquinto che tra il 1750 e il 1751 esegue affreschi nel duomo di Cesena e, l'anno successivo, fa pervenire da Roma la grande pala della *Natività della Vergine* per la chiesa del Suffragio.

Sotto quell'influsso Giuseppe Milani dà vita alla decorazione di palazzo Romagnoli tra il 1755 e il 1760, a quella della chiesa parrocchiale di Revere, nel Mantovano, e soprattutto, nel corso degli anni Settanta, agli affreschi nella basilica del Monte a Cesena, ai quali introducono gli innumerevoli modelletti noti per la cupola, per i pennacchi e per il catino absidale.

E tuttavia l'incipimento della tavolozza in questa tela databile attorno al 1770, nel tentativo di adeguamento al soggetto crepuscolare del santo contro l'oscurità della grotta, convive con le citate prove chiariste, se si considera che tra il 1770 e il 1771 si datano le due pale della chiesa di Sant'Agostino a Cesena, strutturate su contrasti di luce di ascendenza secentesca, in una delle quali l'artista ha fatto ricorso, per la figura scorciata di san Sebastiano, a un modello inventivo di Mattia Preti.

Nicola Bertuzzi, detto l'Anconitano

(1710 ca. - Bologna 1777)

74. Mosè e il serpente di bronzo

olio su tela, cm 129 x 172,5

inv. 534

Originario di Ancona, ma formatosi a Bologna nell'ambito dell'Accademia Clementina sotto la guida di Donato Creti e soprattutto di Vittorio Maria Bigari, Nicola Bertuzzi elabora uno stile agile ed elegante, nervoso e spigliato, in linea con il gusto barocchetto introdotto a Bologna dalle evoluzioni di stile di Francesco Monti, di Giuseppe Marchesi detto il Sansone e in particolare del suo maestro Bigari, oltre che, infine, di Giuseppe Varotti. Il suo pennello ricorre alle diverse tecniche dell'affresco, della tempera e della pittura ad olio, specializzandosi nei rapidi abbozzi eseguiti su carta ed applicati a tela, per lo più senza il vincolo della traduzione in grande, e nell'inserimento di eleganti figure nelle vaste tempere con paesi, al fianco degli specialisti del paesaggio e delle prospettive architettoniche. Le suggestioni della moderna pittura veneziana, del tutto funzionali al ricercato alleggerimento degli impianti barocchi, si inseriscono nel suo stile con tale naturalezza da dare luogo, nel corso del Novecento, a equivoci attributivi che la critica ha finalmente dissolto.

In questo dipinto, suddiviso tra primo e secondo piano lungo la diagonale, il pittore dà prova di virtuosismo nello scarto tra il gruppo di figure a destra, impostate con risalto chiaroscurale in omaggio alla tradizione barocca di stampo accademico, sia pure rese scattanti dalle pennellate nervose, e quello a sinistra colpito dalla luce, che prosegue sul fondo con l'infilata delle tende dell'accampamento popolato da figure eseguite in punta di pennello, nel ricorso a una gamma cromatica

schiarita, modulata sui toni rosati e azzurri.

Il dipinto, di soggetto vetero-testamentario, con Mosè che, placata l'ira divina, salva il popolo ebreo innalzando il serpente di bronzo che guarisce dal morso delle vipere chi gli volge lo sguardo, è noto dagli anni Settanta, quando apparteneva alla Galleria Paul Ganz di New York, ed è stato acquisito dall'Istituto di credito nel 1991.

Ubaldo Gandolfi

(San Matteo della Decima, Bologna 1728 - Ravenna 1781)

75. Ritratto di Anna Maria Banzi Cavazzi

olio su tela, cm 108 x 84

inv. 055

Opera di importanza cruciale nel lento procedere formativo dell'artista, che l'iscrizione sul verso informa eseguita nel 1760, il dipinto è apparso per la prima volta, con pertinente riferimento a Ubaldo Gandolfi, in un'asta Finarte a Roma il 19 marzo 2002 (lotto 526) e quindi all'asta Sotheby's di Milano il 20 novembre 2007 (lotto 128), dove è stato acquisito dalla Fondazione cesenate per la Galleria dei dipinti antichi.

La gentildonna bolognese della famiglia Banzi, andata in sposa ventitreenne, in quell'anno, a Ercole Maria Cavazzi, conte e barone della Somaglia, è presentata secondo gli schemi galanti della ritrattistica internazionale, ripresi a Bologna da Luigi Crespi con aperture sull'ambiente veneziano per gli effetti pittorici e i brillanti risalti cromatici. Il rinvio è ai ritratti, eseguiti dall'apprezzato artista, figlio di Giuseppe Maria Crespi, di una gentildonna di casa Rospigliosi (Berlino, Schloss



74.



75.

Charlottenburg), del conte Ferdinando Gini in occasione della nomina a principe dell'Accademia degli Argonauti, nel 1759, presso il Collegio dei Nobili a Bologna (Collezioni Comunali d'Arte di Bologna) e di una gentildonna di casa Bargellini (Galleria Davia Bargellini), nei quali si avverte l'ascendente di modelli europei noti al canonico Crespi anche grazie al viaggio a Dresda e al soggiorno presso la corte di Sassonia nei mesi a cavallo tra il 1752 e il 1753.

Il ritratto documenta uno scatto improvviso dello stile di Ubaldo Gandolfi, fratello del più celebre Gaetano, per certi brani di virtuosismo come i convincenti risalti luministici sulla mano sollevata in controluce, che esibisce la mascherina, e sulla veste percorsa da lievi tracciati del pennello a segnarne i riflessi serici, così come sull'altra mano, la cui palpitante grazia riceve i riverberi della luminosità colorata dell'abito fruscante; tratti che, unitamente ad analoghi segnali avvertibili nella *Cattura di Sansone* di collezione privata e nell'*Assunta e santi* (1759) della chiesa di Santa Maria Maggiore a Castel San Pietro, attestano significativi avanzamenti dell'artista ormai trentenne, dopo la sconcertante modestia degli inizi.

Gaetano Gandolfi

(San Matteo della Decima 1734 - Bologna 1802)

76. *La Madonna del rosario con il Bambino benedice sulle nubi*

olio su tela, cm 89,5 x 71

inv. 616

Allievo di Ercole Lelli, Gaetano Gandolfi frequentò l'Accademia Clementina fondata a Bologna agli



76.

inizi del Settecento e approfondì lo studio della tradizione artistica copiando i principali dipinti delle chiese cittadine su richiesta del mercante Antonio Buratti, suo generoso mecenate che gli agevolò il soggiorno veneziano nel 1760. Trascrisse inoltre affreschi e dipinti ai fini della loro traduzione incisoria, come rivela la partecipazione all'illustrazione di un capolavoro tipografico del Settecento quale il volume sugli affreschi di Pellegrino Tibaldi e di Nicolò dell'Abate in palazzo Poggi, sede dell'Istituto delle Scienze, edito a Venezia nel 1756. Anche in seguito l'artista tenne in grande considerazione gli artisti bolognesi delle passate generazioni, come dimostra peraltro la trascrizione dell'affresco di Nicolò dell'Abate con l'*Adorazione dei pastori* sotto il portico di palazzo

Leoni, allora già deteriorato e poi andato del tutto cancellato. Il dipinto qui esaminato, pervenuto alla Galleria cesenate nel 1998, riprende con poche varianti l'immagine di una *Madonna del rosario* incisa da Domenico Maria Canuti per il conte Nicolò Calderini, "uno de S.ri Confal.ri del Popolo e Priore nella Camp.a del S.mo Rosario di Bologna". Nella traduzione pittorica, Gaetano Gandolfi riveste il Bambino di una tunichetta bianca, gli affida la corona del rosario in sostituzione della rosa ed esclude, oltre alle teste dei cherubini dal giro delle nubi, la raffigurazione convenzionale della città di Bologna distesa in basso e vista in lontananza, con mura e torri, analoga a quella nella Madonna del rosario con i santi protettori di Bologna di Guido Reni, detta *Pala della peste*. Un'iscrizione antica sul verso della tela riporta le lettere "G G" e la data 1785.

Antonio Beccadelli

(Bologna 1718-1803)

77. *Scena di convito all'aperto*

olio su tela, cm 108 x 157

inv. 050 Fond

Apparso sul mercato antiquario americano con dubitativo riferimento al pittore bolognese Antonio Beccadelli, il dipinto è stato acquisito dalla Fondazione della Cassa di Risparmio di Cesena per la Galleria dei dipinti antichi nel 2007 in ragione della sua indubbia autografia e per gli esiti qualitativi che bene esemplificano le operazioni di connubio culturale sperimentate dall'artista. Antonio Beccadelli si formò a Bologna e si rivelò uno dei più intelligenti interpreti della pittu-

ra di Giuseppe Maria Crespi nella seconda metà del Settecento, dedicandosi soprattutto alla pittura di genere e ai soggetti di vita quotidiana, sulle tracce dei modelli del celebre pittore (*Cappuccini in viaggio con animali, Scene di elemosina, Ritratti di mendicanti, Teste di carattere*). Accordò inoltre i suoi suggerimenti con gli esiti che il suo insegnamento aveva prodotto nel Veneto in artisti attenti alla tematica di genere e alla rappresentazione di episodi di vita quotidiana nella società del tempo, quali Giovanni Battista Piazzetta e soprattutto Pietro Longhi. Con il passare degli anni andò riducendo la sua attività di pittore dedicandosi sempre più al commercio di opere d'arte e all'attività di restauratore, senza tuttavia disattendere gli impegni assunti negli organismi dell'Accademia Clementina di Bologna. Dipinti di Antonio Beccadelli si trovano soprattutto nelle collezioni private; ma hanno fatto apparizione anche nelle pubbliche pinacoteche, ad esempio nelle raccolte civiche di palazzo Tozzoni, a Imola, dove sono conservati sette tele provenienti dalla settecentesca collezioni Pighini, ma anche nella Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo e nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (per deposito del Collegio dei Fiamminghi). È operazione peculiare del pittore quella di coniugare il naturalismo di Crespi con gli spunti inventivi offerti dalla tradizione fiamminga e olandese; un incontro sollecitato dal mutamento di gusto della clientela settentrionale, che l'artista, attento alle nuove tendenze del collezionismo avverte tempestivamente. L'abbinamento più pertinente sollecitato da questo dipinto è con l'analoga scena di convito pittoresco nel dipinto del Collegio dei Fiamminghi, con lo scherzo all'ubriaco addormentato sullo sfondo crespiano di un muro macchiato, segnato diagonalmente dall'ombra.



77.

Finito di stampare nel mese di novembre 2008
Litografia CILS Cesena